

Universidad Nacional Autónoma de México
Maestría en Historia del Arte

**El historiador y su archivo.
Reflexiones en torno a la *no-colección* fotográfica de Olivier
Debroise donada al Munal**

Ensayo de investigación para obtener el grado de
Maestra en Historia del Arte

Abigail Pasillas Mendoza

Directora: Dra. Laura González Flores
Asesores: Mtra. Dafne Cruz Porchini y Dr. James D. Oles

Ciudad de México
Agosto de 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se nutrió por muchas personas. Los comentarios de mi directora, mis asesores del comité tutorial, profesores y especialistas del Munal, fueron fundamentales. Laura González, como mi directora y maestra en el seminario de investigación *La fotografía en el siglo XIX: la retórica de la documentación*, me orientó y apoyó de manera importante durante el proceso de elaboración del protocolo y de la investigación. Déborah Dorotinsky, como profesora en el seminario *Lecturas clásicas de historia del arte*, me hizo valiosas sugerencias respecto a la parte historiográfica de este ensayo. En el contexto del museo, la curadora Dafne Cruz, mi asesora en el comité y Luis Adrián Vargas, quien fue investigador de fotografía cuando realicé la estancia, siempre me orientaron y apoyaron para realizar este trabajo. Para ambos, el estudio y difusión de la Colección Debroise es una tarea de gran importancia que han venido impulsado con gran entusiasmo y dedicación. Asimismo, Dafne Cruz me contactó con James Oles. Ana Celina Villagómez, como jefa de estudio del acervo del museo, me retroalimentó y atendió mis dudas respecto al Munal y a la colección, sobre todo a cuestiones técnicas y de manejo en el museo. Araceli Soto, asistente de estudio del acervo, me apoyó mucho durante los meses de mi estancia. Agradezco que me haya sido posible acceder a documentos de trabajo elaborados por todos ellos, en los que baso parte de mi investigación. Asimismo, Jaime Cuadriello, como tutor durante los dos semestres de mi estancia, hizo comentarios muy enriquecedores a mis primeros acercamientos al tema y avances. James Oles, historiador de arte mexicano, también como mi asesor en el comité tutorial, generosamente me brindó orientación e información muy valiosa que de otra forma me hubiera sido imposible conocer. Él fue un apoyo invaluable, en todo sentido, para este trabajo.

La realización de este ensayo de investigación fue posible gracias a la beca de la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM.

Agradezco a Pao, Yuri y a Brenda quienes me acompañaron durante la maestría y la elaboración de este trabajo. A Rebeca, Pupis y Miguel. A Marco.

Índice

Introducción	p. 4
Capítulo 1. La <i>no-colección</i>: un problema a resolver	
Las fotografías	p. 9
La <i>no-colección</i> : un problema a resolver	p.11
Colecciones, archivos y museos	p.18
Capítulo 2. El problema historiográfico sobre la fotografía en México	
Olivier Debroise: el problema historiográfico sobre la fotografía en México	p. 20
Historiografía de la fotografía en México y 150 aniversario de la fotografía	p. 24
Capítulo 3. Olivier Debroise: curador, cineasta, historiador y coleccionista	
Investigaciones, curadurías, <i>Curare</i>	p. 33
La <i>no-colección</i> en <i>Un banquete en Tetlapayac</i>	p. 38
Primeros escritos sobre fotografía	p. 41
<i>Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México</i>	p. 47
<i>Fuga Mexicana</i> y el archivo como obras colectivas	p. 58
Capítulo 4. La <i>no-colección</i> y el Munal	
Olivier Debroise en el Munal	p. 61
La relevancia de la donación para el museo:	
Conservación, restauración, préstamo, difusión, investigación y curaduría	p. 63
La catalogación de la colección	p. 70
Conclusiones	p. 72
Bibliografía	p. 77
Anexos	
1. Biografía de Olivier Debroise	p. 84
2. Selección de publicaciones de Olivier Debroise	p. 85
Apéndice	
Propuesta de agrupación-catalogación de la colección a partir del modelo histórico de <i>Fuga Mexicana</i>	p. 97

Introducción

Este ensayo es un estudio de caso sobre las relaciones entre una colección fotográfica y el historiador que la reunió, es decir, Olivier Debroise (1952-2008). Mi investigación tiene como antecedentes la residencia de investigación que realicé durante 2009 en la Subdirección de Curaduría del Museo Nacional de Arte (Munal), a cargo de Dafne Cruz, en el marco de la Maestría.

Después de la muerte de Debroise, ocurrida el 6 de mayo de 2008, una parte de su colección fotográfica fue donada al Munal, con lo que dejó de ser privada y se sumó al acervo del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). En tanto objeto, comenzó a enfrentarse a necesidades y problemáticas antes inexistentes. Durante mi estancia me sumé a los trabajos iniciales de estudio y catalogación de la colección desarrollados por la curadora del museo, Dafne Cruz y por el investigador Luis Adrián Vargas. Me enfrenté a este *corpus* de diversas maneras, ya que su manejo implica decisiones metodológicas, de catalogación, de conservación y restauración, curatoriales, museográficas, así como históricas, iconográficas y estéticas. Estudié de manera incipiente la colección y ubiqué algunos procesos llevados a cabo por el museo, como su manejo, registro, control, resguardo y conservación. Además, valoré la importancia de la donación para el enriquecimiento de la Colección Munal y sus perspectivas para el desarrollo de futuras líneas de investigación y curadurías sobre fotografía mexicana. Junto con Luis Adrián Vargas, hice una primera propuesta de catalogación y un ejercicio de exhibición para las Salas de fotografía, siglos XIX y XX.

De esta manera, la pregunta sobre la forma, los orígenes y usos de la colección por parte de Debroise fue uno de los motivos iniciales de esta investigación. ¿Bajo qué condiciones y con qué motivos un historiador de la fotografía, que también fue historiador y crítico de arte, curador, cineasta y novelista, acumuló una colección fotográfica de 476 obras pertenecientes al siglo XIX y la primera mitad del siglo XX durante las décadas de 1980 y 1990? ¿En qué medida la colección está relacionada con su visión de la historia de la fotografía mexicana plasmada en su texto *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* editado por primera vez en 1994? ¿Se trata de intereses puramente académicos que podemos ver reflejados en sus estudios? ¿Qué importancia tiene lo que Jaime Cuadriello llama *estética de visión* de Debroise: un gusto estético amplio más allá de un interés académico y más relacionado con lo emocional, la sensibilidad, los gustos, la condición de Debroise de estudioso del arte y extranjero cosmopolita en México? ¿Qué papel juega el azar, las búsquedas en mercados de pulgas, los regalos de fotógrafos como Lola Álvarez Bravo en

la conformación de esta colección? ¿Qué tanto podemos hablar de una colección formal o tradicional? ¿Por qué fue donada al Munal y qué representa su llegada al museo?

Mi hipótesis de partida fue que existe una relación entre las investigaciones de Debroise sobre fotografía y su colección fotográfica y que la selección de imágenes tuvo que ver necesariamente con sus intereses estéticos, iconográficos y de investigación plasmados en sus textos. Conforme avancé en la investigación, fue necesario hacer algunas re conceptualizaciones. Tanto Dafne Cruz como James Oles, miembros de mi comité tutorial, me señalaron dos cuestiones fundamentales: la colección no debía ser entendida como producto de una actividad sistematizada y orientada hacia los fines del coleccionismo en un sentido tradicional, sino como un conjunto azaroso, informal, resultado de una práctica del coleccionismo más cercana a un proceso de acumulación a lo largo de los años; y que además, no llegó completa al museo. La donación fue sólo una parte de las fotos que el historiador acumuló. Y segundo, Olivier Debroise no la conformó solo: esta colección es también, en gran medida, la colección de James Oles, pareja del historiador durante esos años. Así, una segunda mirada intervino en el proceso. Algunas fotografías fueron encontradas, descubiertas entre montones de objetos antiguos y de segunda mano, por ambos historiadores o por Oles mismo.

Estas dos cualidades de la colección modificaron mi hipótesis inicial y me obligaron a hacer nuevas consideraciones y definiciones de mi objeto de estudio. Por una parte, a abordar la colección como una suerte de *no-colección* y a Olivier Debroise como una coleccionista que ejerció la práctica de una manera *sui generis*. Debroise produjo una gran cantidad de estudios históricos sobre arte mexicano, crítica, literatura y cine. Desarrolló todas estas disciplinas con un estilo muy particular que se caracterizó por trascender hacia lo inter y multidisciplinar; por un abordaje que mezcló géneros artísticos y disciplinares, discursos, estrategias de investigación y producción, narrativas, lenguajes estéticos y formales. La obra de Debroise es sumamente extensa y compleja, rasgo último que comparte con su colección fotográfica personal. Su repentina muerte hizo que quedaran en el aire innumerables proyectos que quienes lo conocieron y trabajaron con él, pueden referir. A su fallecimiento, su colección de fotos estaba algo dispersa y sin inventariar; no en cajas numeradas, ni en guardas especiales. Olivier Debroise no plasmó en ninguna de sus obras el sentido u orden que en vida dio a este material. La colección llegó al museo fragmentada por criterios que no fueron los del historiador, por lo que no podemos pensar que el *corpus* al que ahora tenemos acceso, ni su forma, son reflejo de una intencionalidad ni de un trabajo orientado hacia el fin de ser una colección pública. Como suele ocurrir con estas pérdidas adelantadas, la enorme obra escrita por Debroise, textos inéditos, su trabajo periodístico cultural y de crítica de arte, sus curadurías y demás producción sobre arte y cultura visual en México, tampoco estaban del todo reunidos ni totalmente documentados.

Todo lo dicho fueron razones por las que tuve que delimitar los alcances y objetivos de mi ensayo y posponer para una posterior investigación diversos temas como el origen, la procedencia inmediata y la forma en la que el historiador se hizo de las fotografías, así como su análisis como imágenes, muchas de ellas de autores no identificados.

Con el objetivo de buscar algún sentido y conexión de estas fotos con el historiador que las reunió, circunscribí mi trabajo a relacionar la colección de Debroise con sus escritos sobre fotografía mexicana, rastreando su interés por esta temática en uno de sus trabajos iniciales, la investigación *Figuras en el trópico. Plástica mexicana, 1920-1940*, escrita en 1983 y publicada en 1984. En este ensayo me concentro en lo relativo a la fotografía, previo y hasta *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, desarrollada entre 1988 y 1994 y que ha tenido cuatro ediciones: 1994, 1998, 2001 (en inglés) y 2005. Sin embargo, parto del hecho que Debroise se interesó por un campo amplio de las artes y la cultura visual. Fue historiador, curador y cineasta, pero también coleccionista de fotos. Tomo estas cuatro tareas como ejes, a partir de los que me aboco a reflexionar sobre su colección fotográfica personal, ahora en Munal, poniendo especial atención en su labor como historiador de la fotografía.

Los textos y la colección son objetos de estudio muy diferentes, pero al ser generados por la misma persona, son producto de un proceso intelectual compartido, de condiciones y contexto. En esta medida, considero que es posible establecer relaciones entre texto e imagen con el fin de apuntar caminos para la lectura del archivo. *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* es la obra de mayor envergadura sobre fotografía que realizó Debroise. En ella, se recogen temáticas y autores analizados en sus textos previos sobre fotografía. El particular enfoque de análisis histórico que Debroise cristaliza en *Fuga Mexicana* se ve, en algunos casos, en sus escritos anteriores. Esta obra, historia crítica de la fotografía, es un modelo historiográfico que surge de la problematización de los enfoques estéticos y de la historia del arte que han estudiado el medio. Debroise, en cambio, se aboca a los usos y funciones sociales, privadas y públicas de la foto, a los estilos de representación y a su evolución, aspecto que le permite establecer géneros temáticos, así como las razones de toma, selección y publicación de las imágenes.¹

En el capítulo 1, “La *no-colección*: un problema a resolver”, describo brevemente el conjunto de fotos, abordo la problemática sobre el uso de términos y conceptos como colección, coleccionista y coleccionismo con relación a Olivier Debroise y propongo el uso del término *no-colección*; señalo brevemente algunas implicaciones para la *no-colección* a partir de su donación al Munal, como el proceso de institucionalización y la forma en como los conceptos referidos se emplean en el ámbito de este museo.

¹ Olivier Debroise, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 25.

Para estudiar el archivo en relación con *Fuga Mexicana* en tanto modelo histórico, en el capítulo 2, “El problema historiográfico sobre la fotografía en México”, ubico esta obra entre la principal historiografía reciente de la fotografía en México (de 1950 a 1989); observo las similitudes y diferencias respecto a ésta, así como sus aportaciones al campo.

En el capítulo 3, “Olivier Debroise: curador, cineasta, historiador y coleccionista”, abordo los cuatro perfiles de Debroise como investigador del arte mexicano y propongo algunas relaciones concretas con la colección. Por ejemplo, abordo su labor en *Curare*, señalo algunas discusiones sobre la labor del curador. En su vertiente de director de la película *Un banquete en Tetlapayac* (1999), sugiero vínculos temáticos con las postales de haciendas pulqueras de Hidalgo de inicios del siglo XX y con el uso del lote de fotografías de la filmación de *¡Qué viva México!* (1931) de Sergei Eisenstein. Con relación al quehacer de Debroise como historiador, dedico un apartado al análisis historiográfico de sus textos iniciales sobre fotografía y otro a *Fuga Mexicana*. En ellos ubico las temáticas y géneros que me permitieron hacer la propuesta de agrupación de su colección que presento al final en forma de apéndice.² También abordo el cierto carácter colectivo de sus investigaciones y de la colección, subrayando el papel de dos personas que fueron muy cercanas al autor y cuyas relaciones marcaron, en diferente medida, sus obras: Lola Álvarez Bravo y James Oles.

Finalmente, en el capítulo 4, “La no-colección y el Munal”, me refiero al conjunto de obras dentro del Munal. Señalo breves antecedentes de la labor de Debroise como asesor de fotografía en el museo y como curador. Destaco aspectos sobre la relevancia de la donación para el recinto y algunas de las tareas a las que, como parte de la Colección Munal, se enfrenta nuestro *corpus*.

En el Anexo 1, presento una breve biografía de Olivier Debroise, en la que reúno la información de semblanzas y escritos de diversos colegas del historiador y de otras fuentes. En el Anexo 2 incluyo una selección de las principales publicaciones de Debroise desde 1979 a 2008, realizadas sobre todo en México (no incluye las investigaciones inéditas). Divido esta información en tres grupos por años para atender a la simultaneidad de las publicaciones y de su probable elaboración: primero, las concernientes a fotografía; segundo, los textos de arte en general, críticas y artículos en *Curare*, catálogos, novelas y su película, y por último, las principales curadurías.

Como Apéndice incluyo una propuesta de agrupación/catalogación de una parte de la colección compuesta por 476 obras, a partir del modelo historiográfico de *Fuga Mexicana*. Aquí podemos ver 246 fotografías. No incluí las 212 restantes por su carácter de reprografías, lo que las hace tener más funciones de material de archivo documental, sin que esto signifique

² Esta agrupación no incluye las fotografías de Lola Álvarez Bravo que son reproducciones de obra de pintores mexicanos y que, como parte de la colección ahora en Munal, constituyen un archivo documental importante sobre la obra de dichos artistas. Sin embargo, en algunos casos, me refiero a algunas de estas fotografías por lo que están incluidas directamente en el texto.

demeritar las piezas. Éstas corresponden a reproducciones de obra pictórica tomadas por Lola Álvarez Bravo, una fotografía atribuida a un alumno de la fotógrafa y un dibujo de Carolina Castañeda.

Capítulo 1. La *no-colección*: un problema a resolver

La perenne inclinación del hombre por reunir objetos y darles una lógica, resulta aún más vasta y profunda que la civilizada geografía de los museos. Ello obedece a que los móviles por coleccionar se originan en los más básicos instintos de posesión personal y de conservación, hasta alcanzar un sentido racional en la formulación de complejos inventarios.³

Las fotografías

La colección fotográfica de Olivier Debroise que fue donada al Museo Nacional de Arte (Munal) a mediados de 2008 por la hermana del historiador, Veronique Debroise, está compuesta por 476 obras. 456 son fotografías del siglo XIX y primera mitad del XX, de diversa índole técnica, géneros, épocas, contenidos y cualidades estéticas. Casi todas son impresiones positivas; una parte son *vintages*; la mayoría en plata sobre gelatina, copias del original o impresiones posteriores. Hay algunos impresos: 18 números de la revista *El fotógrafo Mexicano*.⁴ En general, las piezas presentan buen estado de conservación y pocas están montadas o enmarcadas.⁵ Más de la mitad son fotografías de Lola Álvarez Bravo (1907-1993); la mayor parte son reproducciones de obra de pintores mexicanos contemporáneos a la fotografía⁶; reprografías de obras que pertenecen a la Colección Munal,⁷ retratos a algunos de estos pintores y de otros personajes del ámbito de las artes y de la cultura mexicana de la primera mitad del siglo XX,⁸ todos de la esfera de interés de Debroise y estudiados en sus

³ Miguel Ángel Fernández, *Coleccionismo en México*, Monterrey, Museo del Vidrio, 2000, p. 9.

⁴ *El Fotógrafo Mexicano*, revista mensual editada en Estados Unidos por The American Photo Supply Co. de 1889 a 1901 y con circulación en México. De acuerdo con James Oles, estas revistas fueron adquiridas en el mercado de antigüedades de la ciudad de Puebla. Según recuerda Oles, para Debroise éste fue uno de los mejores hallazgos en sus visitas a mercados durante los años 1990, en los que solían adquirir diversos objetos, entre ellos, fotografías antiguas.

⁵ Información presentada en el documento: Nadine Vera, *Diagnóstico técnico y propuesta de conservación-restauración de las fotografías del Fondo Olivier Debroise*, encargado en 2009 por la Subdirección de Curaduría del museo, a cargo de la curadora Dafne Cruz, responsable del resguardo del archivo.

⁶ Como Juan Soriano (1920-2006), Rufino Tamayo (1899-1991), Abraham Ángel (1905-1924), Julio Castellanos (1905-1947), Manuel Rodríguez Lozano (1896-1971), Frida Kahlo (1907-1954), entre otros, así como de la Sillería de San Agustín, actualmente en San Ildefonso.

⁷ Tal es el caso de *La india* de Abraham Ángel (1905-1924), *El poeta muerto* de José María Estrada (1810-1862), *Retrato de los escultores Tomás Pérez y Felipe Valero* de Juan Cordero (1822-1884). También hay fotografías de reproducción de obras que, aunque no están en la Colección Munal, son de pintores que sí están representados en el mismo: Francisco Goitia (1882-1960), Jorge González Camarena (1908-1980), Manuel Rodríguez Lozano (1896-1971) y Julio Castellanos (1905-1947). Otras de las obras reprografiadas pertenecen a acervos de museos nacionales o internacionales como el Museo de San Carlos, la Colección Gelman y la Colección Olmedo, el MoMA, el SFMoMA, Houston MFA, la Colección Lance Aaron o el Art Institute of Chicago. James Oles, "Inventario Archivo fotográfico Olivier Debroise." Documento entregado al Munal con la donación de la colección en 2008.

⁸ Como Juan Soriano (1920-2006), María Izquierdo (1902-1955), Frida Kahlo (1907-1954), así como Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Sergei Eisenstein (1898-1948) y el propio Olivier Debroise (1952-2008).

textos sobre arte mexicano como *Figuras en el trópico, plástica mexicana. 1920-1940* (1984). De Lola Álvarez Bravo también hay fotomontajes⁹, paisajes urbanos y rurales, fotografías de calle, denuncia social, ruinas, figuras prehispánicas y una fotografía del equipo de producción de la película “Viaje a la Luna” (1929-1930) de Emilio Amero (1901-1976). El segundo grupo importante en número (102), son las imágenes de haciendas de Hidalgo y del Puerto de Veracruz: postales de época en plata sobre gelatina elaboradas entre los años 1914 y 1920.¹⁰ Del siglo XIX encontramos algunas fotografías de François Aubert, Abel Briquet, Cruces y Campa, Wolfenstein. Del siglo XX, fotografías de C. B. Waite, de la Compañía Industrial Fotográfica, de Cox & Carmichael y de Griffith & Griffith; Martín Ortiz, Guillermo Kahlo, Manuel Álvarez Bravo, Manuel Álvarez Bravo Martínez y Walter Reuter. También, una serie de negativos de película de nitrato en blanco y negro que son retratos de estudio.¹¹ De ambas épocas, existen muchas imágenes de autores no identificados. Un conjunto muy interesante y quizá de los de valor histórico, es la serie de 16 fotografías de la filmación de la película *¡Qué viva México!* de Sergei Eisenstein, rodada en México entre 1930 y 1932. Hay un par de Agustín Jiménez, pero la mayoría son obras de autores no identificados. Entre 1997 y 1998, Debroyse dirigió *Un banquete en Tetlapayac*, un documental-ficción acerca de la película del cineasta ruso en la que, con un manejo de tiempos y discursos simultáneos, historiadores y artistas reunidos por Debroyse, reflexionan sobre el proyecto de Eisenstein, sobre arte mexicano y su historia, sobre estilos de representación visual y recrean secuencias filmadas por Eduard Tissé, camarógrafo de Eisenstein. Para esta película, nuestro director y su equipo, realizaron una extensa investigación en diversos archivos y utilizaron las 16 fotografías mencionadas con fines documentales.¹²

⁹ Los cuatro fotomontajes *Hilados del norte 1*, ca. 1944, *Computadora 1*, ca. 1954, *Anarquía arquitectónica de la ciudad de México*, ca. 1953 y *Sirenas del aire*, ca. 1950, son analizados por Debroyse en *Fuga Mexicana*.

¹⁰ El género de las tarjetas postales y su coleccionismo en México se dio hacia 1908. Todas son anónimas, pero uno de los aspectos más interesantes de este lote es que se pueden reconocer lugares, personajes e incluso tomas muy parecidas que pudieron haber sido hechas por una misma persona y en un mismo momento.

¹¹ Probablemente pertenecientes al proyecto del álbum fotográfico del Centenario de la independencia, *Álbum histórico gráfico*, publicado por Agustín Víctor Casasola en 1921. Los personajes retratados portan vestimentas prehispánicas que pudieron haber participado en el desfile conmemorativo. James Oles señala que un negativo está firmado por G. Moran, pero que desconoce la procedencia de este lote.

¹² “El cineasta experimental que habiendo trabajado en *La montaña Sagrada* [...] acabó produciendo uno de los largometrajes más audaces del cine experimental: *Un banquete en Tetlapayac* (1997-1998), reactuación y *tableau vivant* acerca de las paradojas de mexicanismo, comunismo y homosexualidad en la experiencia de Sergei Eisenstein *¡Qué viva México!*”, Cuauhtémoc Medina, “Debroyse: ondas expansivas (1952-2008)”, <http://arte-nuevo.blogspot.com/2008/05/debroyse-ondas-expansivas-1952-2008-por.html>. Última consulta: agosto 2010.

La no-colección: un problema a resolver

Desde el principio de mi investigación fue necesario definir los conceptos de archivo y colección y observar en qué medida dan cuenta del conjunto de fotografías reunidas por Debroise. Además, reflexionar sobre la caracterización de Debroise como coleccionista, en un sentido tradicional del término y los usos que dio a su colección en relación con su tarea como historiador de la fotografía. En términos generales, *archivo* se refiere al ámbito de lo público, lo estatal, lo museístico, o la biblioteca y, *colección*, al ámbito de lo privado. ¿Podemos decir que Olivier Debroise fue un coleccionista? Y en todo caso, ¿qué tipo de coleccionista fue? ¿Desarrolló la práctica del coleccionismo como tradicionalmente la conocemos?¹³ Los siguientes señalamientos nos dan un pequeño marco a la problemática teórica que implican las preguntas lanzadas.

En el ensayo publicado en 2004, “Problematizar la colección. A partir de Walter Benjamin: [Desembalando mi biblioteca- Un discurso sobre el coleccionismo]”, Dominik Frinkelde reflexiona sobre el coleccionismo a partir del texto de 1931 del filósofo alemán. El autor aborda la relación entre el coleccionista y sus archivos, el desarrollo histórico de la figura del coleccionista dentro de la cultura burguesa del siglo XIX, la relación del coleccionismo con la memoria, así como con la conformación de los museos y la fetichización del objeto de las colecciones. Frinkelde hace una extensa recuperación historiográfica y bibliográfica sobre el tema. Además, propone los rasgos del coleccionismo en la modernidad que, de acuerdo con Benjamin, se caracteriza porque “*Cada orden en el terreno de coleccionar no es nada más que un estado de suspenso sobre un abismo.*”¹⁴

Más adelante Frinkelde se refiere a la práctica de coleccionar desde el punto de vista histórico:

En un simposio sobre la “Historia del coleccionismo”, el filósofo Odo Marquard hizo un comentario fundamental en el que distinguía tres formas de coleccionismo en la historia del ser humano: el primer tipo es –según Marquard– de provisión y mantenimiento. Aquí, el ser humano se nos presenta como cazador y coleccionista; consume lo que encuentra y sus recursos son limitados. El segundo tipo es el de la colección de descubrimientos y hallazgos. Estamos en la época en la que la curiosidad escapa del destierro religioso. Entre el Siglo XV y el Siglo XVIII, nacen y crecen diversos tipos de colecciones: jardines botánicos, gabinetes de curiosidades y antigüedades, archivos y bibliotecas. La colección se presenta como la inversión del viaje, dice Marquard: es el viaje donde el viajero puede estar en su casa. Finalmente, entramos, en el siglo XVIII, a la época de las colecciones con fines de conservación. La conquista del mundo por el ser humano empieza a distinguir entre el laboratorio y el museo. Es la época de las ciencias naturales, de los experimentos y de una firme creencia en el progreso. Odo Marquard estructura su

¹³ “Ya desde 1562, un flamenco, Samuel Quiccheberg (Quichhelberg, según otros), abogaba abiertamente por la creación de colecciones o museos en los cuales se podría aprender sobre todos los componentes del mundo. Quiccheberg denominó su museo total como el *Universo teatro*. El propósito era llegar a Dios a través del orden universal. El flamenco, además, alegaba que “las primeras colecciones fueron aquellas descritas en el Antiguo Testamento –los recintos del tesoro del rey Exequias y el del Templo de Salomón– y que habían sido construidos en el nombre del Señor. Tales serían los modelos del coleccionista cristiano” [...]” *Coleccionismo en México*, p. 9.

¹⁴ Benjamin *apud* Dominik Frinkelde, “Problematizar la colección. A partir de Walter Benjamin: [Desembalando mi biblioteca- Un discurso sobre el coleccionismo]”, *Curare*, no. 24, Julio-diciembre, México, 2004, pp. 59.

esquema según estas tres etapas del coleccionismo. Yo quisiera, con la ayuda de Benjamin, presentar la tesis de que hay una cuarta versión: la colección en vano, que vemos especialmente en los siglos XIX y XX.¹⁵

Por otra parte, Frinkelde añade que a partir del siglo XIX, se modifica el concepto de colección en el que había una identificación entre el coleccionista y su colección, representada por autores como Adalbert Stifter (“la colección es, en verdad, una imagen de la interioridad del sujeto, un reflejo coherente”).¹⁶ Frinkelde apunta que para Benjamin

la colección es un lugar de recuerdos, pero no se presentan de manera ordenada, sino anárquica [...] El coleccionista moderno vive como sujeto fuera de un orden y se ve confrontado con un mundo de objetos ajenos. Su deseo, sin embargo, sigue siendo el deseo de Stifter: ordenar este mundo de los objetos indeterminables para dominarlos a través de la racionalidad final. Aunque Benjamin compartiera este deseo de Stifter, ya no compartiría la fe en su realización. La colección se convierte en *locura*, dice Benjamin, y la labor del coleccionista es hermenéutica. El mérito de Benjamin está en haber cuestionado lo que a primera vista parece una simple expresión de la curiosidad humana. Al igual que el hermeneuta se enfrenta a un texto para entrar en un diálogo que lo lleva a un proceso de comprensión interminable, donde la pregunta de partida se transforma constantemente, también el coleccionista tiene que entrar en una transmisión de sentido que no puede tener otra forma que un círculo hermenéutico.¹⁷

Frinkelde nos sitúa en una de las perspectivas posibles sobre el tema del coleccionismo. ¿Cómo acumuló Debroise su colección? ¿Cómo se relacionó con ella y con qué fines? ¿De qué tipo de colección hablamos: de una *con fines de conservación* o de una colección *en vano*? ¿Era *anárquica* o qué *orden* tenía? ¿Era una *locura*, producto de la modernidad siguiendo los términos de Benjamin? ¿Qué *transmisión de sentido* podemos darle a su colección?

Al comenzar a reflexionar sobre las relaciones entre un historiador y su archivo para proponer el camino que me interesa seguir, es decir, sugerir posibles conexiones entre las fotografías de su colección y sus textos, hay que pensar en Debroise como coleccionista y en su conjunto de fotografías como una colección. Sin embargo, es necesario hacer varias re conceptualizaciones: re-pensar al *coleccionista* como un sujeto que desarrolla una práctica determinada, normalmente sistematizada y con fines claros, a saber, el *coleccionismo*, a partir de la cual se genera un producto particular: una *colección*.

Primero, Debroise fue un coleccionista en tanto se preocupó por el resguardo y la conservación del patrimonio artístico de México y realizó labores que redundaron en la formación de colecciones. Pero esta tarea fue asumida y practicada en dos formas diferenciadas que, asimismo, redundaron en dos tipos de colecciones que no fueron iguales.

Por un lado, Debroise realizó esta práctica como asesor, investigador y curador en el contexto de museos mexicanos como el Munal o el recientemente creado, Museo

¹⁵ Finkelde, *op.cit.*, pp. 57, 58.

¹⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). Hacia las últimas dos décadas de su vida, Debroise tuvo una relación muy importante con el Munal. Participó en su conformación en 1982. Durante la dirección de Graciela de la Torre, formó parte del *Proyecto Munal 2000*, iniciado en 1997, en el que se reelaboró el guión curatorial y se incorporaron los Gabinetes de Fotografía de los siglos XIX y XX, curados por nuestro historiador. De 2000 a 2008, fue asesor especialista en fotografía mexicana y conformó, junto con James Oles, el Fondo Comfot para el Munal bajo el apoyo del Patronato del museo.

Asimismo, Debroise fue curador de colecciones de arte contemporáneo en la Dirección de Artes Visuales de la UNAM. Uno de los últimos proyectos que llevó a cabo antes de su repentina muerte, ocurrida el 6 de mayo de 2008, fue la coordinación de la conformación del acervo de arte contemporáneo del MUAC, proyecto ligado con la muestra *La era de la discrepancia*, exhibida en 2007 en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA).¹⁸

Así, éstas fueron tareas sistematizadas y orientadas hacia la adquisición de obra para museos, con el objetivo de formar colecciones fotográficas y de arte contemporáneo mexicano. Esta práctica incluyó una importante labor de investigación, curaduría y difusión (ver Anexo 2). Podríamos decir que, en este caso, Debroise realizó labores de coleccionista tradicional, encaminadas hacia la generación de colecciones de arte para museos en un sentido también tradicional.

Por otro lado, paralelamente a su quehacer como asesor y curador de colecciones museísticas, desde los años noventa del siglo XX, Debroise desarrolló una práctica de coleccionismo personal de fotografías que se acerca más a una práctica de acumulación, más azarosa que sistematizada.

La práctica del coleccionismo privado de fotografías independiente de museos o instituciones culturales en México, tiene sus antecedentes hacia finales del siglo XIX, cuando fue una costumbre muy extendida entre la sociedad mexicana. El tema del coleccionismo y del mercado de fotografías antiguas en México, ha sido poco investigado; hacen falta estudios que aumenten nuestro conocimiento en este terreno.

De acuerdo con la historiadora de la fotografía Claudia Canales, hacia 1908 las postales fotográficas se distribuían exitosamente y se coleccionaban desde hacía varios años.¹⁹ En 1865, gracias a la posibilidad de reproducción de múltiples copias a partir de procesos como la albúmina y los formatos de las tarjetas de visita, la venta y circulación de fotografías para

¹⁸ En cuanto a la contribución de Debroise en el ámbito universitario, Oles señala que “[...] hay que resaltar su último gran experimento: *La Era de la Discrepancia. Arte y Cultura Visual en México, 1968-1997*, un proyecto ligado a la creación de una colección de arte para el nuevo MUAC, una labor –o más bien, una responsabilidad pública a largo plazo–, que muy pocos en el gremio, y menos los que ven todo a corto plazo, entendieron bien.”, James Oles, “Olivier Debroise (1952-2008)”, James Oles, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, núm. 93, otoño 2008, UNAM, pp. 230.

¹⁹ Claudia Canales, “Cronología”, en: Rosa Casanova, et.al, *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*, México, CONACULTA/INAH/Lunweg, 2005, s/p.

álbumes de retratos de figuras públicas, de familiares, de vistas, de monumentos y ruinas, comenzó a extenderse. El álbum y el coleccionismo privado figuran desde los inicios de la fotografía y cumplen una función de reconocimiento social e ideológico, de preservación de la memoria, de posibilidad de conocimiento de personas y lugares lejanos, de evocación y añoranza. Debroise señala en *Fuga Mexicana* que Manuel y Lola Álvarez Bravo fueron quienes formaron una de las primeras colecciones de fotografías antiguas (hoy en el Museo de Arte Moderno), junto con Felipe Teixidor (cuyo archivo está en la Fototeca Nacional) y Gabriel Fernández Ledesma.

En el plano, del coleccionismo privado, Debroise no se asumía como un coleccionista de fotografía que reuniría una colección particular formal, ni que ésta sería donada a un museo de arte.²⁰ Algunas de las imágenes fueron compradas por Debroise, pero muchas fueron regalos de fotógrafos o amigos como Lola Álvarez Bravo, muy cercana al historiador, quien le obsequió fotos que adornaron su casa en la colonia Santa María La Ribera. Otras, fueron encuentros fortuitos y afortunados en mercados de antigüedades como La Lagunilla, espacios privilegiados del coleccionismo en México y del que Debroise fue visitante asiduo. Pero el autor no iba a estos mercados con la idea de formar una colección; iba y adquiría fotografías, entre muchos otros objetos que despertaban su interés y que, con el paso de los años, se fueron acumulando a manera de una colección *sui generis* de fotos, sumadas a los regalos e intercambios de amigos y colegas.

En *Fuga Mexicana*, Debroise se refiere a La Lagunilla, espacio marginal de la ciudad de México, en el que personajes como Francisco Reyes Palma, han tenido la suerte de encontrar ejemplares *vintages* de vistas estereoscópicas, de moda en el país a finales del siglo XIX. James Oles también destaca la importancia cultural, histórica y estética de este mercado para los artistas en México:

El arte de Carla Rippey se parece a La Lagunilla, este *collage* tridimensional de antigüedades y de fayuca, de cursilería y de joyas envejecidas. En La Lagunilla (a pesar de su lamentada “decadencia”, más que en los museos mexicanos, se pueden comprender los gustos actuales y remotos de los ciudadanos de esta gran urbe: entre montoncitos de fotografías (tarjetas de visita decimonónicas, instantáneas familiares, paisajes cursis y turísticos), entre lámparas y muebles, bandejas de lámina de cervecerías o de los refrescos Lulú, está la historia de México. Carla es aficionada a La Lagunilla, no como coleccionista, sino como investigadora: es una de sus fuentes principales para realizar sus historias visuales.²¹

La práctica de coleccionismo privado de fotografías que Debroise desarrolló de forma más natural y orgánica que su labor como asesor en los museos, algunas veces sin tener un objetivo particular, fue una práctica azarosa, no metódica y no profesional a partir de la que se

²⁰ Ver: Ana Garduño, “Disyuntivas del coleccionismo: el destino de los acervos”, *Curare*, num. 24, México, julio-diciembre, 2004, pp. 47-53 y Ana Garduño, *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, México, UNAM/Posgrado, 2009, 663 pp.

²¹ James Oles, “Carla Rippey: el sueño que come al sueño”, *Curare*, 1, 2a época, p. II.

acumularon documentos, objetos, imágenes con mayor o menor valor simbólico. Esta práctica tiene, por otra parte, la característica de haber sido un proceso de acumulación compartido con James Oles. Muchas veces Oles fue la mirada que descubrió, entre cajas y cajas de fotografías en los mercados, una albúmina destacable y valiosa²² en la década de 1990, cuando según él mismo refiere,²³ era mucho más fácil encontrar buenas fotografías antiguas que ahora. Ambos historiadores compartieron el gusto por ciertas imágenes y por la práctica de pesquisas de objetos en mercados populares. Algunas veces Oles se hacía de alguna imagen que posteriormente Debroise encontraba fascinante y viceversa y, *en las cajas, en el cajón, se mezclaban*. Así, la colección deja de ser un cuerpo abstracto, idealizado, ordenado y puro si se le sitúa como producto de un proceso de vida personal y en ocasiones compartido, en el que las fotografías se mueven, se intercambian, se regalan, se usan como fuentes iconográficas, pero también adornan la casa (Lola Álvarez Bravo, *Niño bizantino*, núm. 220), hablan de relaciones con el “donante” (por ejemplo las fotografías regaladas por Lola Álvarez Bravo o por el mismo Oles: ver apéndice foto núm. 27) y del interés por rescatarlas del olvido, de la venta de segunda mano. James Oles señala que Debroise a veces pensaba “esto lo voy a comprar, hay que salvar esta obra para que llegue a donde tiene que llegar”, pero no lo hacía siempre cubriendo un itinerario o una lista preestablecida.

A partir de todo esto, es necesario re conceptualizar la colección particular de fotografías de Debroise donada al Munal como algo aleatorio, más cercano a una *no-colección*, y entenderla como un conjunto de fotografías de origen muchas veces fortuito, algunas veces algo errático, subjetivo, sin fines de lucro, no académico, informal, no institucional en donde ni las condiciones y causas de su formación, ni sus usos, ni su manejo como colección, ni su proceso de donación al museo, se explican desde parámetros tradicionales ni sistematizados.²⁴ Primero, la procedencia de las obras fue muy diversa, así como las formas en las que Debroise se hizo de ellas. Por ejemplo, los pocos impresos de la *no-colección* fueron adquiridos en el mercado de antigüedades de Puebla por el fundador de *Curare* debido al gran valor histórico que encontró en ellos (revistas *El Fotógrafo Mexicano*). Sin embargo, otras fueron “rescatadas” de anteriores dueños que se deshicieron de ellas, o de

²² Como la albúmina de autor no identificado, *Angelito*, ca. 1870, retrato de un niño muerto, género extendido hacia fines del siglo XIX. Oles encontró esta imagen en *La Lagunilla*, en compañía de un alemán a quien le horrorizó. Oles la conserva; es de las fotografías que no se donaron al museo. Fue reproducida en las ediciones de 1994, 1998 y 2001 de *Fuga Mexicana*. El mismo caso es el de la imagen que ilustra la portada de la edición de *Fuga Mexicana* de 1998: un retrato de estudio de un fotógrafo, que junto a su cámara de placas, un álbum y varias impresiones, posa sentado en una balastrada que yace sobre una alfombra.

²³ En conversación con James Oles en 2010.

²⁴ Frinkelde apunta sobre la historia del coleccionismo que “[...] otro germano, el coleccionista Johann [¿Christin?] Daniel Major (1636-1693), publicó un segundo tratado museológico –el primero había sido el ya mencionado de Quiccheberg-. En su obra, Major escribió sobre las distintas maneras en que una colección podía ser ordenada e incluyó, además, un listado de las más importantes que él había conocido.” Fernández, *op.cit.*, p. 12.

puestos de *La Lagunilla*. Y muchas fueron regalos e intercambios, como el lote de postales de haciendas de Hidalgo.²⁵

Segundo, la valoración y los usos que Debroise dio a su *no-colección* fueron también variados. Algunas de estas fotografías fueron usadas como objeto de sus investigaciones²⁶ sobre arte mexicano en textos como *Figuras en el trópico* (reproducciones de obra de Frida Kahlo y Tamayo hechas por Lola Álvarez Bravo o tuvieron carácter de archivo documental. Algunas, muy pocas, forman parte de análisis en trabajos como *Fuga Mexicana* (los fotomontajes de Lola Álvarez Bravo (núm. 236, 237, 238, 239). Otras fueron usadas con fines documentales en su película *Un banquete en Tetlapayac* (la serie de Eisenstein). Otras más adornaron su casa y, como regalos, tuvieron valor sentimental o simbólico, artístico, estético, histórico, o fueron una broma, un chiste local. Algunas estuvieron en cajones, en sobres, tal vez en espera de algún uso.

Tercero, las fotografías no estuvieron nunca inventariadas, catalogadas ni resguardadas como lo estarían en un museo o en una fototeca. Debroise no tenía un sistema sumamente desarrollado para resguardar y manejar las fotos. Contaban con algunos cuidados, sin ser nunca los de un experto en conservación. Al mismo tiempo, al tratarse de un conjunto de fotografías compartido con Oles, la frontera entre lo que uno y otro poseían, muchas veces no estuvo clara ni tuvo razón de ser. Evidentemente la *no-colección* tenía un “orden”, pero éste era de acuerdo con un resguardo proporcionado por Debroise –y por Oles–, no orientado hacia lo institucional.

Esto determinó de manera importante un cuarto punto a tomar en cuenta: la llegada de la *no-colección* al Munal. Después de la muerte de Debroise, una parte de este conjunto de objetos-documentos-imágenes personales pasó a manos de amigos y familiares. Oles conservó algunas fotografías que años atrás adquirieron en conjunto o por separado. La hermana del historiador, Veronique Debroise, formalizó la donación al museo, que finalmente fue una parte de ese universo original azaroso y no inventariado al que me refiero como *no-colección*. El Munal recibió un importante archivo con las características descritas y a partir de esto, se institucionalizó, adquirió el carecer formal de *colección*, un número de inventario y se catalogó según los requerimientos del museo y del INBA.

A partir de lo señalado, propongo el término de *no-colección* para designar a este grupo de imágenes, producto de una práctica no tradicional. Esto no significa que el conjunto

²⁵ Oles regaló este lote a Debroise, pero no recuerda con exactitud si fue antes, durante o después de *Un banquete en Tetlapayac* (Hidalgo), filmada en el año 1999 en la ex hacienda hidalguense en la que Eisenstein filmó *¡Qué viva México!* a inicio de los años treinta.

²⁶ El archivo documental de Debroise se donó al Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM. Se puede consultar en el Centro de Documentación Arkheia, en el que se están haciendo los trabajos de inventariado y catalogación de este enorme material que, al parecer, está compuesto por cerca de 50 cajas. Debido a los límites de este ensayo, tuve que posponer la revisión de este archivo.

Ver: http://www.cronica.com.mx/especial.php?id_tema=1226&id_notas=414913. Última consulta: agosto de 2010.

carezca de sentido o que la práctica de adquisición de fotografías no tuviera significado para Debroise. El término busca, más bien, señalar una problemática teórica y metodológica e incluso terminológica, para acercarnos a una práctica de coleccionismo no sistematizado que se traduce en la formación de archivos o colecciones personales azarosas, orgánicas, no siempre correspondientes con la práctica de un coleccionismo orientado y programado. Como estudiosos de la imagen, este tipo de colecciones, que seguramente no son exclusivas del *corpus* en cuestión, nos permiten cuestionarnos acerca de múltiples aspectos teóricos, como el uso de categorías para designar el perfil de sujetos, prácticas y objetos heterodoxos como lo fue Debroise y su *no-colección* (tomando el adjetivo con el que Cuauhtémoc Medina calificó a Debroise en una semblanza)²⁷. También nos permite cuestionarnos sobre la formación de colecciones fotográficas en México,²⁸ tanto en el ámbito de lo particular, como en el público, especialmente dentro de los museos y fototecas, los que pueden desarrollar políticas de adquisición muy específicas y dirigidas y/o recibir donaciones de particulares. De igual forma, podemos profundizar el estudio del mercado de fotografías antiguas y contemporáneas en nuestro país. Asimismo, preguntarnos sobre la relación que estos archivos visuales tuvieron con la tarea de investigación histórica, teórica y crítica que, como historiadores, desarrollaron aquellos quienes los reunieron y proponer lecturas sobre la relación entre estos textos e imágenes. Finalmente, estudiar las obras de manera más profunda desde el punto de vista histórico e iconográfico. En este ensayo abordo algunos de estos puntos, propongo una catalogación de la colección, a partir de los planteamientos historiográficos y teóricos plasmados en los escritos de Debroise sobre fotografía y sugiero algunas líneas de investigación que se quedaron en el tintero, pero que considero necesario desarrollar posteriormente.

²⁷ Cuauhtémoc Medina, “Debroise: ondas expansivas (1952-2008)” en: <<http://arte-nuevo.blogspot.com/2008/05/debroise-ondas-expansivas-1952-2008-por.html>>. Última consulta: agosto de 2010.

²⁸ Ver: James Oles, “Chismes en plata sobre gelatina”, Pablo Ortiz Monasterio, et.al, *Frida Kahlo: sus fotos*, México, Editorial RM, 2010, 247-259. En un estilo crítico -y autocrítico-, Oles reflexiona, entre otros, sobre el tema de la conformación del archivo de fotografías de Frida Kahlo encontrado en 2004, cincuenta años después de su muerte en 1954, y sobre la validez e importancia de estudiar aspectos de la vida personal que nos pueden *distraer de la obra* de un artista.

Colecciones, archivos y museos

En el momento en que fue donada al Munal, la *no-colección* de Olivier Debroise sufrió una suerte de institucionalización y se convierte en una colección pública y formal que por razones históricas, artísticas y estéticas, fue susceptible de ser incorporada al acervo del museo nacional de arte de nuestro país para ser preservada, estudiada y difundida. La categoría de *no-colección* evidentemente no es utilizada en el marco del museo. Para hacer la diferencia entre el conjunto de fotografías antes y después de la donación, a partir de ahora usaré el término *no-colección* y *colección*, respectivamente.

El museo, como institución legitimadora, valida las piezas de arte. La Colección Munal se formó a partir de un Acervo Constitutivo adjudicado por el INBA.²⁹ Con el transcurso de los años, ésta ha incrementado debido a que se han sumado piezas por diferentes mecanismos como la donación, la compra y la adjudicación. Por ejemplo, con la llegada de la colección que estaba adjudicada a la extinta Pinacoteca Virreinal de San Diego.

Cuando el conjunto de fotografías de Debroise llegó al Munal, éste se relacionó con el circuito del arte a través de un museo y sus políticas culturales, surgieron alrededor de él problemáticas de orden teórico y técnico y se hizo necesaria una de las primeras tareas de sistematización institucional: la catalogación. Asimismo, la ahora colección pública, se puso a disposición de historiadores e investigadores de la imagen que podrán proponer diferentes acercamientos y estudios. La colección, en tanto objeto, se volvió autónoma respecto a su “conformador” y comenzó a sufrir una nueva trayectoria de “vida”.

Como ya mencioné, la colección fotográfica de Olivier Debroise está compuesta por fotografías de diversa índole. Por la característica misma del medio fotográfico, todas constituyen a la vez obras de arte y documentos para la historia del arte y la historia cultural de México. Sin embargo, en algunas piezas, una de estas dos cualidades es más dominante frente a la otra. Tal es el caso del conjunto de 210 fotografías de reproducción de obra de pintores mexicanos hechas por Lola Álvarez Bravo, que dentro del museo tienen un carácter de archivo documental³⁰ (razón por la cual seguramente también Debroise las reunió), pues no son propiamente piezas elaboradas con una intencionalidad artística o expresiva por parte de la fotógrafa. Las revistas del siglo XIX, *El Fotorógrafo Mexicano*, también cumplen con esta característica, que las hace diferentes a, por ejemplo, los fotomontajes de la misma Lola

²⁹ Agradezco a Ana Celia Villagómez su orientación en los temas de este apartado.

³⁰ Los archivos pueden pertenecer a museos, bibliotecas, hemerotecas, escuelas y universidades, institutos, fototecas, empresas, agencias y agrupaciones diversas. Según la Ley del Patrimonio histórico español, los archivos son: “Conjuntos orgánicos de documentos, o la reunión de varios de ellos, reunidos por las personas jurídicas, públicas o privadas, en el ejercicio de sus actividades, al servicio de su utilización para la investigación, la cultura, la información y la gestión administrativa. Asimismo, se entienden por archivos, las instituciones culturales donde se reúnen, conservan, ordenan y difunden para los fines anteriormente mencionados dichos documentos orgánicos.” Juan Miguel Sánchez Vigil, *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*, Gijón, Ediciones Trea, 2006, p. 230.

Álvarez Bravo. El lote de fotos de la película de Eisenstein presenta ambas cualidades: tiene un alto valor histórico como registro de las actividades del cineasta ruso durante la filmación de su película en México y al mismo tiempo, son piezas de gran valor artístico, entre las que encontramos obras de Agustín Jiménez.

Capítulo 2. El problema historiográfico sobre la fotografía en México

Olivier Debroise: el problema historiográfico sobre la fotografía en México

En su texto *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros* (1985), Michael Baxandall elabora análisis críticos de obras de arte, principalmente pinturas, con el fin de describirlas y explicarlas en una operación conceptual que complementa ambas acciones. El autor propone el método de la crítica inferencial que parte del llamado *triangle of re-enactment* o triángulo de la reconstrucción: un esquema que relaciona tres puntos: los términos del problema (conceptos pertenecientes al cometido y a las condiciones), la cultura (los recursos utilizados o no utilizados) y la descripción (los conceptos descriptivos del puente).

Baxandall señala que, en determinadas ocasiones “[...] hay una dimensión histórico-crítica de las condiciones del pintor. Los términos específicos del problema del pintor pueden ser, ante todo una visión específica de la pintura del pasado. Lo mismo ocurre con el cometido [...]”³¹ La propuesta de Baxandall nos puede permitir pensar en los cometidos de *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* en tanto propuesta histórica. Esta obra tiene uno de sus orígenes en la visión crítica que Debroise asume acerca de la historiografía de la fotografía en México y, en segundo término, en las tareas que puede asumir el historiador frente a los archivos y las colecciones fotográficas. En este sentido, el autor se sitúa a sí mismo ante un problema de orden historiográfico para plantearse el cometido de su tarea de investigación histórica. No será la única ocasión en que encontremos este punto de partida en alguna obra de Debroise. *Figuras en el trópico* inicia con un señalamiento muy parecido:

La historia del arte moderno se compone de múltiples secuencias articuladas entre sí, yuxtapuestas en la cronología, opuestas formal e ideológicamente. [...] La multiplicidad de tendencias que surgen desde 1870 hasta la fecha, impide toda sistematización, toda generalización totalizante. A lo más se pueden subrayar momentos característicos, agrupar algunos nombres por sus afinidades temporales. Las tendencias estéticas pasan por diversos estados que se deben analizar sincrónicamente: no obstante, cada pintor y cada época de cada trayectoria plástica conforman un capítulo de una inmensa historia del arte asimismo relacionada con las historias de las sociedades, de las técnicas, de las filosofías.³²

En “Obertura”, primer capítulo de *Fuga Mexicana*, Debroise establece los términos de su perspectiva historiográfica. En este apartado destaco algunos de los aspectos más significativos. La frase con la que Debroise inicia el texto es muy relevante: el autor afirma que en los ensayos e historias de la fotografía, se analiza poco el uso de las imágenes como

³¹ Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, (trad. Carmen Bernardes), Madrid, 1989, p. 62. Edición original en inglés: Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Heaven and London, Yale University Press, 1985, 147 pp.

³² Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, plástica mexicana. 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1984, p.11.

herramientas más allá de los fines artísticos o estéticos. Además, señala que el valor y el estatus de diversas fotografías particulares y de la disciplina en general, han sufrido modificaciones relevantes originadas en el contexto de los archivos, museos y bibliotecas, y retoma a autores como los estadounidenses Douglas Crimp y Christopher Phillips³³ y al mexicano Francisco Reyes Palma, que han estudiado el tema.

Estas preocupaciones serán los hilos conductores de *Fuga Mexicana*: Debroise hace un estudio histórico de la fotografía en México, que abarca desde 1939 hasta la última década del siglo XX, en el que le interesa encontrar los orígenes de ciertos géneros fotográficos y estilos de representación. En palabras del autor, el texto busca “precisar algunos campos, revelar algunas constantes estructurales, evidenciar repeticiones y variaciones.”³⁴ No se trata de una historia según parámetros estéticos, a partir de la evolución de su técnica. Tampoco es una narración lineal y cronológica de los géneros fotográficos o de fotógrafos consagrados como artistas y padres fundacionales del medio. Más bien se trata de una historia crítica sobre las funciones y usos sociales, privados y públicos de la fotografía, gracias a la cualidad de ésta como medio de representación social y de reproducción de imágenes e imaginarios, que presenta estilos de representación ligados a los usos y funciones socialmente dados y practicados y que, en determinadas ocasiones, se constituyen en discursos y lenguajes estéticos.

Por otra parte, frente a los personajes, procesos y dinámicas sobresalientes y canónicos de la fotografía, Debroise mueve el punto de vista para dar cuenta de dos aspectos pertenecientes a un mismo orden de cosas, aparentemente opuestos, pero complementarios. Por un lado, observa a personajes, procesos y dinámicas en la dimensión de lo marginal: en términos del discurso histórico, lo que ha estado fuera de la historia oficial o de las historias previas de la fotografía y por lo tanto no se ha historiado o se le ha dado poco peso, así como aquello que desde la misma práctica social o fotográfica se sitúa en el campo del margen. Y por otro lado, atiende las constantes repeticiones de temas, motivos iconográficos, prácticas, etc. “El historiador de la fotografía, debe, por lo tanto, convertirse en estudioso de la abundancia y la repetición, y obligarse a comprender el porqué de estas repeticiones. Tiene que abarcar la intensa producción de lugares comunes, de estereotipos, antes de detenerse en algunos casos notables, más próximos a nuestra concepción de la fotografía, instaurada por Alfred Stieglitz y su grupo, y retomada posteriormente en México por Manuel Álvarez Bravo [...]”³⁵

Con relación a estos dos puntos, el título del texto responde al enfoque de Debroise.

³³ Douglas Crimp, “The Museum’s Old/The Library’s New Subject” y Christopher Phillips, “The Judgment Seat of Photography” en Richard Bolton, (comp.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, MIT Press, 1992.

³⁴ Debroise, *op.cit.*, 2005, p. 27.

³⁵ *Idem*. Más adelante me referiré a su colección en este sentido.

¿Por qué una obra sobre fotografía se titula con un concepto musical como *fuga*? ¿Por qué los capítulos tienen nombres de géneros musicales? En orden de aparición: obertura ritornelo, canon, pastoral, oratorio, réquiem, capricho, tocata, contrapunto, danzón, fantasía. Hay obviedad en el título del primero (obertura), pero ¿cómo explicamos el uso de estos términos? De acuerdo con la teoría musical, el género de la fuga se define como una:

Forma rigurosamente contrapuntística.³⁶ La esencia de la fuga consiste en que un tema es interpretado por cada una de las voces. En una fuga a tres voces, por ejemplo, una sola voz comienza con el tema; tan pronto ha concluido ésta, una segunda voz interpreta el mismo tema, una quinta más alta y en contrapunto con la primera. Cuando la segunda voz ha sido expuesta por completo, la tercera voz entra con el tema, mientras la segunda y la tercera contrapuntean con ella. Con la presencia del tema en las tres voces termina la exposición. Se añade una serie de desarrollos en los que el tema aparece en otras tonalidades, para al final volver otra vez a la tonalidad principal.³⁷

Por consiguiente, en la fuga musical, un tema es ejecutado por voces simultáneas con tonalidades y en tiempos diferentes. Quizá lo que Debrouse recoge a manera de analogía y metáfora para nombrar su visión del proceso de la fotografía en México, es esta noción de multiplicidad de voces en un discurso simultáneo, a diferentes intervalos -es decir, diacrónico- y con variaciones particulares y diferenciables de un mismo tema. En la fuga, todas las voces tienen el mismo valor y su versión singular del tema, sumada a las demás, compone la totalidad de la pieza. En este sentido, aspectos de la teoría musical permiten explicar conceptos de la teoría histórica y de una visión historiográfica que entiende y atiende a la diversidad de discursos, actores y procesos.³⁸

Por otro lado, el trabajo histórico sobre las fotografías que analiza Debrouse se basa en *las razones de toma, selección y publicación de las imágenes*. Nuestro historiador recupera en *Fuga Mexicana* algunas de las nuevas perspectivas de análisis de la fotografía desarrolladas en nuestro país hacia finales de los años setenta y ochenta. Respecto a *Memoria del tiempo* (1989), exposición y catálogo a cargo de Francisco Reyes Palma y Mariana Yampolski en el Museo de Arte Moderno, organizados en el marco de la conmemoración de los 150 años de la fotografía en México, Debrouse destaca el papel cultural de la foto y retoma la importancia de los museos en el cambio conceptual que ha tenido lugar en los últimos años sobre la fotografía:

Sin duda, la fotografía es una presencia cultural que invade los espacios de la vida social

³⁶ El contrapunto es la concordancia armoniosa de voces contrapuestas; el arte de combinar, según ciertas reglas, dos o más melodías diferentes; es el contraste entre dos cosas simultáneas. *Diccionario de la Real Academia de la lengua*, México, Espasa, 2001, p. 643.

³⁷ Casper Höweler, *Enciclopedia de la música. Guía del melómano y del discófilo*, Barcelona, Noguer, 2004, p. 184.

³⁸ Respecto a una de las perspectivas que recurren a la teoría musical para abordar otras disciplinas, Juan Miguel González Martínez, del departamento de semiótica musical de la Universidad de Murcia, España, desarrolla el concepto de *texto heterosemiótico* en su investigación *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*, Universidad de Murcia, 1999. Agradezco a Didanwee Kent esta referencia hecha al respecto de las perspectivas de la Nueva Historia del Arte en el seminario "Lecturas clásicas de Historia del Arte" a cargo de la Dra. Deborah Dorotinsky en la Maestría a inicios de 2010. Esta referencia ha abierto una posibilidad para profundizar la reflexión sobre la utilización del concepto de fuga por parte de Debrouse.

y privada, incluso los más íntimos. Ciento cincuenta años después de su presentación oficial, la fotografía encuentra su sitio en los museos aún con incomodidad. A pesar de haberse consagrado como arte en las grandes metrópolis, la mayor parte de sus expresiones permanece ajena a la valoración estética o al menos ligada a múltiples funciones inmediatas, no propiamente consideradas artísticas. Su aceptación, entonces, para ser plena debería tomar en cuenta ese espacio de indefinición que tanto arraiga la fotografía a la vida de las sociedades. Si extendemos los límites de la recuperación de la fotografía más allá de lo estético para abarcar la complejidad de sus funciones públicas y privadas, ampliamos con ello la experiencia del museo como espacio cultural abierto,³⁹ recuperando así, aquel elemento que ha hecho de la fotografía un arte contradictorio.⁴⁰

Así, en *Fuga Mexicana* Debroise recupera la perspectiva apuntada en 1989 por Reyes Palma para definir y entender a la fotografía en tanto servicio gráfico:

El presente estudio pretende inscribirse en esta línea, y franquear las barreras genéricas y estilísticas, reduciendo en la medida de lo posible, los parámetros de apreciación estéticos derivados de la historia del arte. Trataré de reconstruir, en la medida de lo posible, las razones por las que una imagen determinada fue tomada, seleccionada y luego publicada. Como veremos, en ello no influye sólo el *autor*, es decir, el fotógrafo, sino un sinnúmero de *actores: el productor*, quien puede ser dueño de una empresa, una agencia, el editor de un periódico, un (o unos) agente (s) de gobierno e inclusive, el retratado, en el caso del retrato llamado *social*, quienes introducen u obligan al fotógrafo a doblegarse ante las necesidades funcionales específicas de cada imagen, e incluso a sujetarse a los gustos estéticos y a la sensibilidad de la clientela. En tanto que medio y herramienta de la comunicación, la fotografía es ante todo, un *servicio gráfico*.⁴¹

Otro punto que Olivier Debroise aborda en el primer capítulo de *Fuga Mexicana* se refiere a las colecciones fotográficas en general. El autor la califica de *abierta*: no es un conjunto muerto, sino abierto, vivo y susceptible a reinterpretaciones pues cada investigador o historiador, le imprime un nuevo sentido a las fotografías. Este aspecto es relevante en dos sentidos. Primero, porque Debroise sitúa el problema de los archivos y/o colecciones fotográficas en términos metodológicos y conceptuales⁴² y segundo, por el papel interpretativo que destaca en el historiador dentro del proceso de creación de nuevas historias y sentidos a la imagen. El crítico abre el abanico de posibilidades, al no establecer como

³⁹ Arthur C. Danto se refiere a este punto en los siguientes términos: “En las recientes décadas, se han venido desarrollando dos modelos educaciones en los museos: el modelo de iniciación al arte y el modelo de comprensión cultural. En este último, el arte es un medio para el conocimiento de una cultura; en el primero, el arte es un objeto de conocimiento por derecho propio. Es el conocimiento del arte en cuanto arte, lo que a menudo significa llegar a comprender las obras a través de la apreciación de sus rasgos formales. Ello puede acompañarse o no de explicaciones históricas: qué obras influyeron en el artista y, quizás, a qué obras influyó éste a su vez. De todos modos, el objeto de conocimiento es la obra de arte; los patrocinadores se podrían preguntar qué valor tiene semejante conocimiento y podrían esgrimir el argumento del elitismo. ¿Está justificado gastar el dinero de los contribuyentes en algo tan ajeno a las vidas de quienes visitan los museos, y no digamos ya de quienes no los visitan? Si respondemos diciendo que el conocimiento del arte logra algo que los contribuyentes *deberían* considerar que vale la pena, bueno, valdría la pena decir qué es. Y aquí comparece el segundo modelo. El arte nos ayuda a entender las culturas a las que pertenece [...] Las obras de arte son otras ventanas abiertas a la vida interior de la cultura y a nuestra vida interior en cuanto miembros de dicha cultura.” Arthur C. Danto, “Belleza y política”, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 158.

⁴⁰ Reyes Palma *apud* Debroise, *op.cit.*, 2005, pp. 24, 25.

⁴¹ Debroise, *op.cit.*, 2005, p. 25.

⁴² En palabras de Debroise, respecto al proceso de revalidación de la fotografía “Un objeto específico ha permitido este corte epistemológico en México, y abrió paso, aunque no inmediatamente, a una nueva concepción de la fotografía: el archivo Agustín Víctor Casasola. [...] En 1977 el archivo es adquirido por el gobierno mexicano y, sobre esta base se construye el primer centro de acopio de materiales fotográficos del país: la fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia.” *Ibid.*, p. 17.

válida una única mirada y una única interpretación, además de que el valor de la foto no está dado *a priori* ni en automático por la imagen, sino que hay un proceso de construcción del objeto de estudio y de su sentido mismo. Además, el autor parte de que los *archivos multipoblados* no constituyen un aspecto negativo para la tarea histórica, sino un aspecto que posibilita y obliga a establecer renovados *parámetros de lectura* de la fotografía.⁴³

La valoración de la tarea del historiador en la investigación, interpretación histórica, puesta en crítica de la propia labor y la disciplina desde donde se realiza, es uno de los intereses historiográficos de la nueva historia del arte. Por ejemplo, Michael Ann Holly, desde la perspectiva posestructuralista analiza la problemática relación entre el historiador, la obra y la interpretación.⁴⁴

Historiografía de la fotografía en México y el 150 aniversario de la fotografía

En la medida en que los estudios han avanzado, se ha ido perfeccionando
la metodología y los instrumentos de análisis de la imagen,
de la reconstrucción de la época; se han explorado nuevas fuentes.
Aurelio de los Reyes ⁴⁵

Además de lo señalado previamente, en el primer capítulo de *Fuga Mexicana*, “Obertura”, Debroyse establece su enfoque metodológico y recupera los principales trabajos sobre historia de la fotografía en México. En primera instancia, se refiere al trabajo de Agustín Casasola, *Álbum histórico gráfico de 1921* y a la posterior publicación del conjunto de imágenes de la agencia, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, realizada en 1942 por el hermano e hijos de Casasola. En el trabajo de los Casasola encontramos el inicio de una tradición historiográfica a la que Debroyse destaca el proceso de “estatización del contenido (la Revolución) y la estatización del continente (el soporte fotográfico).”⁴⁶ Dentro de esta tradición encontraríamos *Seis siglos de historia gráfica de México, 1325-1976*, de Gustavo Casasola, serie compuesta por catorce tomos. La historia es propiamente, gráfica. La

⁴³ En una entrevista que Laura González hizo a Alejandro Navarrete en noviembre de 2008, el fotógrafo habla de la influencia que Debroyse tuvo en sus investigaciones sobre fotografía y en su obra fotográfica: el historiador buscó y rescató obras “olvidadas” en el archivo de Navarrete y propuso lecturas de las mismas. Tuve la fortuna de colaborar apoyando en la filmación de esta entrevista y en la transcripción.

⁴⁴ “At the end of Twentieth Century, it seems that there are two radically different courses of professional action open us. Either we dig our heels into the unfamiliar terrain and resolutely refuse to acknowledge that we have genuinely been expelled from the garden where the timeless work of art reigns supreme, or we take those objects as they appear before us in the shimmering atmosphere of the new world and use their visible deconstruction as the occasion to remap our own disciplinary universe. [...] The recent rethinking of discipline of art history has generated a palpably electric charge throughout the field. The shapes of critical theory that have arisen in the metamorphosing guises of Marxism, feminism, semiotics, deconstruction and psychoanalysis [...] have caught us up and transported us into territories which we only half recognize, lunar lands crisscrossed by paths on which only a few adventures have left their traces.” Michael Ann Holly, “Telling a picture”, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Londres, University Press, 1996, p. 5.

⁴⁵ Aurelio De los Reyes, en Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*, Prólogo de la edición original (1950) de Marte R. Gómez, Presentación de Aurelio de los Reyes, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005, p. 9.

⁴⁶ Debroyse, *op.cit.*, 2005, p. 16.

narración es cronológica, basada en sinopsis y se centra en episodios de la vida nacional, con marcado acento en los sucesos políticos, aunque en *Seis siglos...* se incorporan temas de la vida social y cultural del país. No es historia de la fotografía, sino historia a través de la fotografía que acompaña las narraciones cronológicas. Los pies de página consignan títulos descriptivos, sin fecha y sin autor (práctica común de la agencia ya referido por muchos autores).

Posteriormente, Debroise se refiere al texto de Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*, publicado por primera ocasión en 1950, “trabajo precursor de la historia mexicana de la fotografía.”⁴⁷ Claudia Canales también califica el estudio de Fernández Ledesma de “pionero” en su *Cronología*, producto de la investigación que conjunta el desarrollo de la fotografía y la historia de México, presentada en el catálogo *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970* (2005).⁴⁸ Debroise no ahonda demasiado en el trabajo de Fernández Ledesma, reeditado en 2005 por el Instituto Cultural de Aguascalientes, pero recupera de esta investigación el análisis de los retratos decimonónicos de la primera época de la fotografía, en los que a través del estudio de las poses, vestuarios y escenarios, el zacatecano elabora una *semiología de los comportamientos*. La recuperación del texto de Fernández Ledesma tiene mayor peso en la investigación conjunta con Rosa Casanova sobre fotografía del siglo XIX, como veremos más adelante en el apartado dedicado a los primeros escritos sobre fotografía de Olivier Debroise.

Aurelio de los Reyes, en la presentación de la edición de 2005 de *La gracia de los retratos antiguos* afirma que, a pesar de que la obra de Fernández Ledesma no es vigente metodológicamente, ésta reúne una serie de elementos que actualmente la hacen valiosa dentro de los estudios de historia de la foto en México.

Esto [el contexto social de la época] da la pauta para comprender la importancia de la obra de Fernández Ledesma, pues sin un rigor metodológico de historiador, sin un abundante y detallado aparato crítico, sin una bibliografía específica, se aproxima con la sensibilidad del poeta, que evoca y añora un mundo que se fue, y por el cual siente una profunda nostalgia. Y esa aproximación evocativa, ha cobrado vigencia por el actual acercamiento historiográfico a la vida cotidiana [...] Una de las peculiaridades de la obra de Fernández Ledesma, reside en el manejo de dos discursos simultáneos: las fotografías y la evocación.⁴⁹

De los Reyes hace un recuento de las principales aportaciones historiográficas en la disciplina⁵⁰ y se refiere a la investigación conjunta de Rosa Casanova y Olivier Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, así como a *Los inicios de la fotografía en México* de Manuel de Jesús Hernández que “tratarían de agotar el tema, sin lograrlo, de los primeros

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 64, 64.

⁴⁸ Canales, “Cronología”, s/p.

⁴⁹ Fernández, *op.cit.*, pp. 9,10.

⁵⁰ Coincide con Debroise respecto al papel de la investigación coordinada por Eugenia Meyer, *Imagen histórica de la fotografía en México* (1978), a la que me referiré líneas adelante. Además, destaca las investigaciones de Claudia Canales, de Manuel de Jesús Hernández, de José Antonio Rodríguez, Francisco Montellano, María Teresa Matabuena, Patricia Massé, Arturo Aguilar y Claudia Negrete. De los Reyes, *apud* Fernández, *op.cit.*, pp. 8 y 9.

años de la fotografía en México, que pese a todo espera aún la obra contundente.”⁵¹ La cuestión de la *obra histórica total y definitiva* es sin duda un problema historiográfico que Debrouse hace suyo en *Fuga Mexicana* y en otros escritos como *Figuras en el trópico*, cuando el autor se refiere a las dificultades de historiar la pintura moderna en sus amplias manifestaciones, de una manera *sistemática* y a través de una *generalización totalizante*. Para el autor de *Diego de Montparnasse*, las colecciones fotográficas están siempre abiertas a múltiples interpretaciones que dependen de la mirada, las interrogantes y abordaje de aquellos que las estudian, del contexto y la situación en que lo hacen. En este sentido, para Debrouse no hay una obra histórica que cierre los estudios de fotografía y que contenga en sí misma la culminación del tema. Resulta interesante observar el comentario que un autor como Aurelio De los Reyes hace acerca de *Sobre la superficie bruñida de un espejo* y contrastarlo con las postulaciones que Debrouse plantea en *Fuga Mexicana*.

Así, la muy bella y ciertamente evocativa obra de Fernández Ledesma, conjunta una serie de imágenes de los primeros años de la fotografía en México fechadas (la mayoría) de 1850 a 1880 y presentadas en orden cronológico en el texto. En ellas destacan la sensibilidad y el recuerdo y buscan, de acuerdo con el autor, reivindicar el denostado siglo XIX dominado por el rigor positivista. Fernández Ledesma acompaña las fotografías con descripciones de los personajes retratados en los daguerrotipos y ambrotipos, destacando las cualidades morales de aquella época, la moda vigente, recurriendo a formas del lenguaje coloquial en desuso para el momento en que escribe (hacia 1950). Estas descripciones,⁵² más cercanas al género de la *ekphrasis*,⁵³ hoy nos parecen un tanto ajenas al análisis de la imagen desde un punto de vista iconográfico o iconológico desarrollado por Warburg y Panofsky, y en el siglo XXI nos remiten a un estilo propio de un siglo ya pasado, además de que refuerzan la evocación que Fernández Ledesma busca en las imágenes. Destacan, sobre todo, la *gracia*,⁵⁴ valor ético y moral característico de la sociedad decimonónica de la clase media y alta en México.

Así, observamos imágenes que buscan ser inteligibles. “¡Imágenes que, a pesar de la vital expresión en que se envuelven, sólo son, ahora en su inmovilidad, trémulas esculturas

⁵¹ *Ibid.*, p. 7.

⁵² “Señorita Carmen Santoscoy, de la sociedad de Guadalajara. Retrato de 1880. Belleza criolla que luce, con gallarda distinción de la época, la airosa sevillana de encaje, puesta en el *peinado alto* para recibir, convenientemente, la peineta.” *Ibid.*, p. 145.

⁵³ Michael Ann Holly se refiere a este género de descripción de la imagen y la relaciona con un estilo historiográfico muy cercano al de Fernández Ledesma: “Ekphrasis, as it struggles to describe that which can no longer be seen in a variety of ways, can it self serve as an allegory for the larger project of history writing. The vanished past cannot be reclaimed, but the desire to speak images, tell pictures about it, persists: acts of recollection motivated by a spectrum of literal and metaphorical unceasing rays of light [...]. Like the light emanating from a distant star, what is present has come from a place and time that still resonates, and what is past is not necessarily forgotten.” Michael Ann Holly, *op.cit.*, p. 4.

⁵⁴ La gracia conjunta valores como la dignidad, el recato, la contención y es una cualidad propiamente del ideal de la mujer del siglo XIX. “La mujer triunfa en el mundo de su época. Es, verdaderamente, la brújula del hombre y la encauzadora de voluntades. Es, sobre todo, la dueña de la gracia. De una gracia púdica que la envuelve en blanduras sumisas y en gravedad melancólica. El galán, con sagaz comedimiento, lee, en los ojos de la *bella*, un deseo, una insinuación, que él recoge como órdenes y que cumple con respetuosa galantería.” Fernández, *op.cit.*, p. 54.

que intentan hablarnos al espíritu y que, en su muda elocuencia, nos dicen: *¡comprendednos!*⁵⁵ Estos daguerrotipos son una fuente para el conocimiento de nuestro pasado remoto y de las bases de la identidad mexicana pre-revolucionaria. En términos metodológicos, el uso que Fernández Ledesma da a estas imágenes como fuente de conocimiento histórico, se asienta en la importancia de la mirada del espectador. La mirada lleva a cabo un proceso de conocimiento del pasado en donde ésta es “un hilo hiperbólico que ha de tenerse, en una comunicación sentimental, hacia el mundo de ayer.”⁵⁶ La intuición es parte de método para descifrar tales imágenes. El pasado es un enigma. En él destacan, como podemos ver en las imágenes, pero sobre todo reforzado a través de las descripciones, lo cursi, el valor de la familia, las relaciones de género, las mujeres *inspiradoras*, las costumbres de generaciones “nacidas en pleno romanticismo”, la influencia francesa.

En *La gracia de los retratos antiguos* encontramos únicamente un tipo o género de imágenes: retratos de estudio. Durante los primeros cuarenta años de la fotografía éste fue el género predominante. Sin embargo, entre 1850 y 1880, temporalidad que abarca la selección de imágenes de Fernández Ledesma, los usos de la fotografía se han diversificado paulatinamente. Como parte del proceso de *democratización de la fotografía*, el desarrollo técnico permitió realizar tomas cada vez más rápidas y en bajas condiciones de luz, junto con el aumento del número de estudios y de fotógrafos, el abaratamiento de los precios y por lo tanto la accesibilidad del retrato de estudio para más sectores sociales. Además, comienzan a surgir paulatinamente otros géneros y aunque el estudio sigue teniendo gran relevancia incluso hasta inicios del siglo XX, en esas fechas ya se producían otro tipo de fotografías. Sin embargo, en *La gracia...*, únicamente vemos retratos de estudio en un estilo de representación que comparte poses, actitudes, estilos de decorado, sin que haya representatividad de todos los grupos de la sociedad mexicana: no vemos ningún retrato de sectores populares o del género de tipos mexicanos, que comienzan a difundirse hacia 1853 a través de la edición de álbumes fotográficos, como los de Julio Michaud. Éste es un aspecto muy relevante en este libro. Tampoco hay representatividad racial; básicamente observamos a personajes mestizos, *criollos*; encontramos algunos indígenas, pero de posición social “acomodada”. ¿Por qué predominan los retratos de este sector social en dicha obra? En ella hay una exaltación de los sectores medios y altos que se muestran, implícitamente, como los representativos de la sociedad mexicana de mediados y finales del siglo XIX, así como un desconocimiento de las clases sociales bajas y de las prácticas marginales de la fotografía. Frente a esta suerte de idealización de la sociedad mexicana y de la práctica de la fotografía antigua, Debrouse sí incluirá en sus diversos textos de historia de la fotografía mexicana, a

⁵⁵ *Ibid.*, p. 25. Michael Ann Holly afirma que las obras nos apelan y que, como sus estudiosos, debemos reaccionar ante esta provocación.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 27.

aquellos sectores sociales que parecen no existir en *La gracia...* y en este sentido, su perspectiva se aleja a la de Fernández Ledesma.

Por otra parte, en la revisión historiográfica que hace en *Fuga Mexicana*, Debroise destaca principalmente las aportaciones de las siguientes obras: la pionera investigación colectiva coordinada por Eugenia Meyer, *Imagen histórica de la fotografía en México* (1977) y el proyecto conjunto de exposición y catálogo de Mariana Yampolsky y Francisco Reyes Palma, *Memoria del tiempo. 150 años de la fotografía en México* (1989).

Respecto a la investigación del equipo de Eugenia Meyer, Debroise apunta que se trata de una *reevaluación de la fotografía* que, desde la perspectiva de la fotografía como documento social “intentaba una evaluación crítica desde un punto de vista histórico, dejando de lado la interpretación estética.”⁵⁷ Esta investigación tuvo, entre otras, las siguientes repercusiones: a través de una extensa búsqueda en archivos familiares y de investigación hemerográfica en publicaciones periódicas del siglo XIX y XX, sacó a la luz gran cantidad de fotografías y autores desconocidos (lo que podríamos llamar, el patrimonio fotográfico mexicano) que, en palabras de Meyer, constituyó un fondo biográfico que buscaba guiar las posteriores investigaciones, con lo que esta obra aportó nuevas fuentes para la historia de la fotografía en nuestro país. Segundo, despertó el interés suficiente para que en 1977, el Estado Mexicano adquiriera el Archivo Casasola y después creara la Fototeca del INAH en Pachuca, con lo que la valoración de la fotografía como *patrimonio socio-cultural*, se consolidó. Tercero, por su perspectiva metodológica y sus alcances en cuanto a conocimientos históricos producidos, fue la primera gran investigación acerca de la fotografía mexicana a partir de la cual las subsiguientes investigaciones retomaron elementos y se colocaron dentro o fuera de la misma perspectiva. Meyer señala respecto al enfoque adoptado:

La fotografía detiene el tiempo, plasma y transmite una imagen con el propósito personal, la intención comercial e incluso la del artista que ve en la expresión fotográfica una forma de manifestación plástica. Todas y cada una traen consigo la carga de influencia socioeconómica del autor. “Aquella foto que ilustra e informa gráficamente del hecho cotidiano y convierte lo diario y común en trascendente, o el momento que capta una lente oportuna tendrá, intención significativa en tanto preserva fuentes invaluable del acontecer histórico de un pueblo.

“A nuestro juicio, no existen fotografías inocentes. No las hay tampoco involuntarias, todas implican un compromiso por parte del autor y reflejan el medio al que pertenece quien las realiza, tanto como el ambiente que rechaza o admira.”⁵⁸

Así, la fotografía es una fuente de investigación y un testimonio histórico de invaluable valor para el conocimiento de las sociedades y de su pasado. Esta investigación destaca la importancia de los factores sociales y económicos presentes en la fotografía, aspecto que guía la perspectiva del estudio. El punto de vista estético no será entonces el central. Los ensayos siguen dicha línea: “Uso social y significación ideológica de la fotografía

⁵⁷ Debroise, *op.cit.*, 2005, p. 23.

⁵⁸ Eugenia Meyer, *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH/SEP, 1977, p.7.

en México” de Néstor García Canclini; “El desarrollo de temas y estilos en la fotografía mexicana” de Rita Eder y “Fotografía y fotógrafos durante los siglos XIX y XX” de René Verdugo.

Es interesante observar las relaciones entre el estudio de Debroise e *Imagen histórica*, así como la continuidad de temas o preocupaciones. Una primera sería respecto al interés puesto tanto en el fotógrafo-autor, como en el ámbito de la circulación de las fotografías, lo que líneas arriba destaqué respecto a la perspectiva historiográfica de *Fuga Mexicana*, es decir, *las razones de toma, selección y publicación de las imágenes*.

Segundo, Meyer cierra la introducción señalando los puntos que consideran pendientes en la investigación histórica sobre la fotografía del siglo XIX y XX en México. Vemos que hay cierta relación con la tarea emprendida por Debroise en *Fuga Mexicana*; algunos de estos puntos sí son desarrollador por el autor. Meyer se pregunta:

¿Por qué se fotografió y se sigue fotografiando al mexicano? ¿Bajo qué condiciones se establece el contrato entre fotógrafo y cliente? ¿Cuándo cesa el fotógrafo de ser un agente comercial para convertirse en artista, dejando de ser artesano o simplemente técnico? Habrá que definir y precisar las influencias extranjeras en la fotografía de arte y los esfuerzos nacionales por buscar una autenticidad para lograr una toma de conciencia de la fotografía mexicana o mexicanista, y el papel que la fotografía desempeñó en el proceso de *exportación ideológica* a partir de la Revolución Mexicana. ¿Dónde se rompe el concepto de exotismo de nuestro pueblo y dónde se entiende y explica por qué este pueblo se hace fotografiar, y conserva imágenes que no siempre responden a su realidad?⁵⁹

En el apartado de este capítulo relativo a *Fuga Mexicana* regresaré a este punto. Con relación al espacio de difusión de esta investigación pionera, es interesante que fuera expuesta en el Museo Nacional de Historia, es decir, en el ámbito de los museos de historia, y no de arte en México. ¿Qué relación tiene esto con el señalamiento de Phillips acerca del proceso ocurrido en Nueva York hacia la mitad del siglo XX en el MoMA con la creación de departamentos de fotografía en el museo y su papel como orquestadores de sentido en la nueva valoración y lectura de las imágenes?⁶⁰ En esta investigación encontramos un primer momento de posicionamiento de la fotografía en el museo en México. Eugenia Mayer señala que:

Esta primer exposición de la fotografía mexicana exhibida en el Museo Nacional de Historia presenta sus orígenes, desarrollo y evolución en el siglo XIX, así como también cámaras, visores estereoscópicos, lentes, iluminadores de magnesio y demás utensilios, herramientas usadas por los pioneros de este menester. En el Museo Nacional de Antropología encontramos los cambios suscitados durante lo que va de nuestro siglo, tanto en artistas nacionales como en extranjeros que se interesaron en nosotros y algunos de los aparatos que emplearon. Esta muestra de objetos, más que con ánimo de coleccionista, se ha reunido como prueba de los elementos con que contaron los

⁵⁹ Meyer, *op.cit.*, p. 11. La actualmente exhibida muestra *Cine y revolución* en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, coordinada por Pablo Ortiz Monasterio, también incluye objetos fotográficos y cinematográficos de época en una línea parecida a lo que señala Meyer.

⁶⁰ Ver: Christopher Phillips, “La fotografía en el banquillo de los acusados”, en *Luna Córneas*, núm. 23, 2002, México, Conaculta, pp. 110-129. O la edición original en inglés en Richard Bolton (comp.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, MIT Press, 1992.

fotógrafos en México, desde los más sencillos hasta los más depurados productos de precisión tecnológica.⁶¹

Imagen histórica publica un catálogo con una lista de obra (no todas incluidas en la publicación) de 419 imágenes del siglo XIX y 1176 del XX de diversas técnicas y características como ambrotipos, daguerrotipos, ferrotipos, albúminas, *cartes-de-visite*, tarjetas estereoscópicas, cámaras y objetos diversos. Algunas son imágenes ahora ampliamente difundidas y estudiadas. La que abre la sección de fotografías del catálogo es el daguerrotipo anónimo de 1847, hecho durante la guerra entre Estados Unidos y México, en el que se retrata la amputación de una pierna del Sargento Bustos. Debroise y Rosa Casanova analizarán detenidamente esta imagen, tanto su historia como objeto como su historiografía, en *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, en el apartado “Daguerrotipistas en la guerra de 1847.” Posteriormente, en *Fuga Mexicana*, Debroise retoma este fragmento escrito en colaboración con Casanova y lo incluye en el capítulo “Contrapunto” dedicado al tema de la fotografía de prensa e informativa, en el que analiza la evolución de este género.

Finalmente, Debroise recupera en su obra las aportaciones del proyecto *Memoria del tiempo* (1989) de Mariana Yampolsky y Francisco Reyes Palma, exposición y publicación con motivo de los 150 años de la fotografía. La fotógrafa y el historiador continuaron con la labor iniciada por *Imagen histórica*, pero “La visión de Yampolsky y Reyes Palma difiere consciente y deliberadamente de la de Eugenia Meyer y su equipo, desde el preciso momento en que se centra más en la función de las imágenes en una perspectiva igualmente histórica. La inclusión, por ejemplo, de secciones de deportes y ciencias aplicadas (micro o macrofotografía, fotografía astronómica, etcétera), así como de piezas realizadas por aficionados, introducía nuevas perspectivas de análisis.”⁶²

En cuanto al enfoque curatorial de *Memoria del tiempo*, expuesta en el Museo de Arte Moderno en 1989, Debroise señala que

... los organizadores estructuraron la muestra “a partir de una visión de las distintas funciones, y por ende de los usos, que cubre la fotografía dentro del imaginario social”. En el interior de estas clasificaciones jugaron con libres asociaciones visuales, señalando de este modo géneros, subgéneros, temáticas posibles y modelos gráficos de referencia. [...] También fotógrafa, Yampolsky no pudo -ni quiso- evitar ciertas asociaciones formales, como tampoco dejó de lado algunas presencias formales, pero Reyes Palma, desde su perspectiva de historiador y archivista, buscó mantener el eje conceptual.⁶³

El catálogo de la exposición incluye una selección de imágenes y un texto de Francisco Reyes Palma sobre la historia de la fotografía en México. El análisis de los procesos técnicos está aparejado a la reconstrucción de su desarrollo histórico. El autor observa las condiciones

⁶¹ Meyer, *op.cit.*, p. 11

⁶² Debroise, *op.cit.*, 2005, p.24

⁶³ *Ibid.em.* Debroise señala la diferencia entre la visión de la fotógrafa y la del historiador/archivista para con el tratamiento del eje conceptual de la exposición. Evidentemente las perspectivas, modos de trabajo, metodologías, intereses, entre las dos figuras son diferentes y aquí Debroise lo hace notar.

sociales, económicas y culturales del surgimiento de la fotografía, el desarrollo técnico del medio, la evolución de sus géneros. Encontramos notables diferencias con el tratamiento que Fernández Ledesma hace sobre la fotografía decimonónica. Reyes Palma señala que “[...] a lo largo del siglo XIX, el sujeto principal de la fotografía será la inmovilidad, ya no por limitaciones técnicas, sino por la permanencia de valores morales y preferencias estéticas de una burguesía en ascenso, interesada en proyectar un velo de conservadora estabilidad sobre su propia imagen y la de sus subalternos [...]”⁶⁴, lectura que a su vez no nos permite entender la obra de Fernández Ledesma.

Hacia el final del texto, el autor aborda las implicaciones de la fotografía en tanto *presencia cultural*, aspecto de suma importancia actualmente, dado el contexto complejo y diversificado de la cultura de la imagen, del predominio del discurso visual sobre el escrito y del desarrollo de investigaciones a partir del enfoque de la Cultura Visual y los *Visual Studies*. Reyes Palma apunta la necesidad de investigaciones sobre los diversos géneros fotográficos alejados de la *intención artística*: “[...] el campo de la intención artística es apenas una franja sutil en contraposición a los millones de imágenes que mes a mes se producen con otros propósitos.”⁶⁵ El autor se pregunta por la fotografía instantánea familiar, que es privada, por la fotografía científica, industrial, la usada como propaganda política, la publicitaria y comercial, así como por las *intenciones educativas* de las imágenes fotográficas. Señala la presencia de la fotografía en los medios de comunicación, objetos e impresos. Finalmente, Reyes Palma llama la atención sobre un punto que Debroise ha recuperado en algunas de sus investigaciones: “¿Sabemos qué ocurre con la foto como elemento de control ciudadano, de archivo burocrático o criminalístico,⁶⁶ o qué papel cumple en el imaginario colectivo la atracción por la fotografía de espectáculos, deportes, eventos inusitados o catástrofes? También deberíamos preguntarnos por el sentido de privilegio de cierto tipo de imágenes, y el carácter histórico o estético de ciertas fotos, quién lo define o bajo qué criterios establece su difusión y preservación?”⁶⁷

De esta forma, a partir de la caracterización de la fotografía como *presencia cultural*, el autor de *Memoria del tiempo* introduce la problemática relación entre fotografía y museos.

⁶⁴ Francisco Reyes Palma, *Memoria del tiempo*, Reyes, Palma Francisco, *Memoria del tiempo. 150 años de la fotografía en México*, catálogo de la exposición en MAM, México, Museo de Arte Moderno, INBA, CONACULTA, 1989, (Colección 150 años de la fotografía), p.7.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁶ Me refiero al texto en colaboración con Rosa Casanova, “Fotógrafo de cárceles. Usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX”, publicado en el número 119 de *Nexos* en noviembre de 1987 y retomado en *Fuga Mexicana*. Otros textos que han abordado este tema en México son: Silvia Cano y Arturo Aguilar Ochoa, “Registros de prostitutas en México. Puebla: del Segundo Imperio al Porfiriato”, en *Alquimia, Ritos privados, mujeres públicas*, año 6, núm. 17, enero- abril 2003, México, CONACULTA, pp. 7- 21. Patricia Massé Zendejas, *Realidad y actualidad de las prostitutas mexicanas fotografiadas en 1865*. <http://www.xoc.uam.mx/~polcul/pyc06/111-131.pdf>. Cuauhtémoc Medina, “¿Identidad e identificación? La fotografía y la distinción de las personas: un caso oaxaqueño”, en *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. México, IIE/UNAM, 1994. p. 577-597.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 19.

Como ya señalé, Debroise recupera en *Fuga Mexicana*, lo señalado por Reyes Palma sobre el estudio de la fotografía más allá de los parámetros estéticos y el papel del museo en tanto espacio cultural abierto, dentro de este proceso.

Por último, un trabajo al que Debroise no hace referencia explícita en *Fuga Mexicana* -aunque comparte algunos señalamientos- y que también es un antecedente de los estudios sobre historia de la fotografía en México, es el artículo de Emma Cecilia García “Una posible silueta para una futura historiografía de la fotografía en México” (1976), publicado en el número 12 de la revista del Museo de Arte Moderno, *Artes visuales*. La autora hace un breve recuento de la historia del medio en nuestro país, desde su aparición y hasta la fotografía moderna de Weston y Modotti. Destaca a los principales fotógrafos y sugiere periodizaciones. Publica algunas fotografías (la mayoría del acervo del Museo de Arte Moderno, donado por Manuel Álvarez Bravo) que un año después aparecerán en *Imagen histórica*. La autora destaca la importancia de dos aspectos para el surgimiento de lo que llama la *fotografía propiamente mexicana*, es decir:

La Revolución y el Movimiento Muralista, como consecuencia de la primera. La fotografía en México hasta 1910 estaba influenciada por corrientes extranjeras, en su mayoría académicas, con la única excepción de las fotografías antes mencionadas de Cruces y Campa [fotos de personajes relacionados con la política y la historia del país y una colección de personajes *mexicanos*, en sus oficios típicos], que se acercan a las búsquedas de una identidad nacional. El Movimiento Muralista y la ideología que formula, encabezada por Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, ayuda a asentar una conciencia nacionalista de la cual no sólo surgirán las corrientes pictóricas, sino también la fotografía.⁶⁸

Como apuntaré más adelante, Debroise vinculará el desarrollo de la fotografía mexicana con el desarrollo de la plástica, en concreto con la pintura moderna. En este sentido, hay un punto de contacto con la perspectiva de Emma Cecilia García apuntada en 1976.

⁶⁸ Emma Cecilia García, “Una posible silueta para una futura historiografía de la fotografía en México”, en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, México, núm. 12, octubre-diciembre, 1976, pp. 2-6.

Capítulo 3. Olivier Debroise: curador, cineasta, historiador y coleccionista

Investigaciones, curadurías, *Curare*.

Usted que recorre la ciudad de México de sur a norte por el periférico no dejé [sic] de notar, a la altura de Mixcoac (aproximadamente) el nuevo anuncio de Kodak con una reproducción tamaño monumental de “Perro ladrándole a la luna” de Rufino Tamayo. Tamayo es color. Kodak es color.⁶⁹

El interés de Olivier Debroise por la fotografía fue uno de sus muchos intereses sobre arte. El acercamiento a su obra sobre foto y a su *no-colección* fotográfica, tiene que partir de esta realidad. Aunque mi investigación es sobre su vertiente relacionada con la fotografía, el punto de vista tuvo que abrirse para que, sin ser un estudio sobre la obra de Debroise -no correspondiente con los objetivos y alcances de mi ensayo-, observara la figura del historiador y su obra desde su complejidad y amplitud. Esta labor ha sido un tanto difícil y las características de este escrito me han obligado a poner muchos límites. Las curadurías de Debroise desarrolladas, sus investigaciones sobre arte mexicano, novelas y su película *Un banquete en Tetlapayac* (2000) son parte fundamental para explicar la visión estética de Debroise,⁷⁰ sus intereses y propósitos como investigador del arte y de la fotografía, como investigador heterodoxo, de acuerdo con el adjetivo con que lo describe Cuauhtémoc Medina.

En 1983, Debroise escribió *Figuras en el trópico, plástica mexicana. 1920-1940*, investigación sobre la primera Escuela Mexicana de Pintura en la que “optó por la generación que había quedado oculta por el muralismo”⁷¹, fundamental en su trayectoria y en la que Debroise establece uno de sus primeros acercamientos con la fotografía mexicana, concretamente a través de la obra de Edward Weston, Tina Modotti y la pareja Álvarez Bravo, enmarcando y relacionando la foto con la plástica, la visualidad y la iconografía del arte mexicano moderno. La estética y la ideología indigenista en que se basa parte de la obra

⁶⁹ Viñeta publicada en el primer número de *Curare* (1991), en la sección GLASNOST, firmada por el colectivo Curare. Tiene un tono que quizá pueda ser atribuible a Debroise, pero sobre todo, me recuerda las fotografías de su colección que reproducen la obra de Tamayo, tomadas por Lola Álvarez Bravo. No se encuentra *Perro ladrando a la luna* (1942), pero sí *Animales* (1941) y *Dos perros* (1941) de parecido iconográfico y temático. Esta relación es totalmente accidental, sin embargo, es interesante observarla. La viñeta propone una reflexión sobre la relación del mercado, el comercio y el arte; sobre la reproducción de obra, las tecnologías fotográficas y el uso de arte por parte de la publicidad. En otro artículo, el autor escribe: “Hay que verlos a 60 kilómetros por hora, elevándose sobre los techos de las ciudades o en medio de un paisaje de brumas y fábricas al modo de *El desierto rojo*: son grandes, coloreados y sencillos; simplones, en realidad. Los carteles pensados y diseñados por Oliverio Toscani para la campaña “Los colores de Benetton” [...] Si hay una violencia, reside aquí en los procedimientos: vender suéteres y sudaderas con, por y gracias a estas imágenes de sufrimiento (ajeno, siempre ajeno). [...] Ahora bien, ¿qué hacen estos carteles en el Museo de Arte Moderno? [...] al pegar los carteles (ni siquiera las fotografías originales) en las mamparas del museo, el espacio se convierte, de inmediato en recinto comercial, lo quieran o no los directores [...]”, Olivier Debroise, “Los colores de Benetton”, *Curare*, núm. 6, abril-junio, 1995.

⁷⁰ Ver el Anexo 2 en el que enlisto las principales curadurías e investigaciones de arte desarrolladas por Debroise, contraponiéndolas con las de fotografía.

⁷¹ James Oles, “Olivier Debroise (1952-2008)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, núm. 93, otoño 2008, UNAM, pp. 230.

de estos fotógrafos, será el eje de su análisis y lo que relaciona la práctica fotográfica con la pintura moderna analizada por Debroyse. En el caso de la obra de Tina Modotti, establece una perspectiva de análisis que será retomada a lo largo de escritos posteriores.

Tina es la primera en fotografiar a los campesinos de frente sin sentarlos en actitudes preconcebidas. Las fotos de reportaje de Tina subrayan el patetismo inherente a la miseria e instauran una estética de la pobreza que se reproduce sin demasiadas variantes en las obras de la gran mayoría de los fotógrafos mexicanos hasta nuestros días. De hecho, Tina, menos formalista que Weston, es quien inaugura esta “manera de ver mexicana” ideologizada.⁷²

Por otro lado, Debroyse desarrolla un análisis sobre la categorización de lo exótico en la pintura mexicana, su componente e importancia ideológica y sus manifestaciones plásticas, tema propio de las artes visuales que también retomará en *Fuga* con la fotografía. En este sentido, encontramos una primera relación con las líneas de investigación pendientes destacadas por Meyer en 1977.

En cuanto a la estética del cine mexicano, en *Figuras en el trópico*, Debroyse analiza la “fórmula fílmica determinante” que significaron las películas *Redes* de Paul Strand y que *¡Qué viva México!* de Sergei Eisenstein, tema que por una parte, será retomado como análisis en *Fuga Mexicana*, y por otra, en tanto fórmula, reproducida en su película *Un banquete en Tetlapayac*. En *Fuga Mexicana* veremos después la forma de abordar la fotografía de los años veinte y treinta que se gestó en *Figuras en el trópico* y que será uno de los rasgos distintivos del análisis histórico e iconográfico que Debroyse desarrolló sobre fotografía. En las décadas de 1970 y 1980, también publicó el ensayo biográfico *Diego de Montparnasse* (1979 y 1985) y la novela *En todas partes, ninguna* (1986).

Paralelamente a la elaboración de la primera versión de *Fuga Mexicana* (1988-1994), Debroyse curó exposiciones sobre arte mexicano de gran trascendencia para su trayectoria personal y para recintos como el Munal, entre éstas, *Modernidad y modernización en el arte mexicano. 1920-1960*, en 1991 y fue co-curador de muestras internacionales y nacionales como *El corazón sangrante* (ver Anexo 2). En *Modernidad y modernización* podemos observar una perspectiva crítica y propositiva de nuevas lecturas del arte mexicano. Debroyse planteó, junto con Teresa del Conde, Karen Cordero, Rita Eder, Jorge Alberto Manrique y Francisco Reyes Palma “Sueños de modernidad”, una exposición

que tomara en cuenta y evidenciara divergencias, efectos de la situación particular de los artistas mexicanos del siglo XX, y asumiera las contradicciones y las tensiones inherentes a la dinámica específica. [con]... la perspectiva de la inserción del arte mexicano del siglo XX entre las corrientes consideradas como modernas en Europa, primero, y en Estados Unidos más tarde, así como redefinir en esta perspectiva los elementos constitutivos, tanto formales como ideológicos, de la “Escuela Mexicana de

⁷² Debroyse, *op.cit.*, 2005, p. 107.

pintura” considerada como moderna –e inclusive vanguardista- por el público mexicano.⁷³

En el texto de este catálogo, el autor analiza las diferentes concepciones del arte moderno, contemporáneo y conceptos como vanguardia, modernidad, modernización; cómo han sido utilizados por la crítica del arte, la europea principalmente, la francesa, anglosajona y mexicana, así como en la construcción de la historia del arte nacional. Asimismo, aborda las diferentes polémicas conceptuales, artísticas, ideológicas y políticas que tuvieron lugar en México alrededor del arte moderno. Al delimitar la situación histórica de la primera década del siglo XX y de las prácticas artísticas plásticas, en conjunto con el análisis de las categorías señaladas. Debroise establece las particularidades del arte moderno mexicano frente al referente europeo y estadounidense. Este interés estará también presente en sus estudios sobre fotografía mexicana, principalmente en *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, publicado años después en 1994 y reeditada en 1998, 2001 y 2005.

Además del ejercicio de la práctica curatorial, en el mismo año (1991), Debroise fue parte del colectivo de teóricos y artistas⁷⁴ que fundaron *Curare. Espacio crítico para las artes*⁷⁵ y en el que entre otros temas, se reflexionaba en aquellos años sobre el surgimiento y fortalecimiento de la figura y la función del curador,⁷⁶ sobre su relación con la obra de arte, los artistas, los museos y las disciplinas de la crítica y la historia del arte. Debroise desempeñó esta función durante gran parte de su carrera.⁷⁷ En la sección “Dogmas” del primer número, el colectivo apunta:

Curador tiene la acepción de cuidador y, en términos legales, significa “persona que se nombra para administrar los bienes de un incapacitado” (diccionario Casares). Asumimos, por lo tanto, la incapacidad del arte para cuidarse a sí mismo. El curador es el ideólogo de una exposición, quien define sus contenidos, elige las obras en función de lo que pretende demostrar y supervisa la manera en que van a ser apreciadas por el público,

⁷³ Olivier Debroise, “Introducción” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, México, Museo Nacional de Arte, INBA, 1991, pp. 19, 20.

⁷⁴ Los fundadores fueron Karen Cordero, Olivier Debroise, Rina Epelstein, James Oles, Ana Isabel Pérez Gavilán, Francisco Reyes Palma y Armando Sáenz. Posteriormente se integraron Pilar García, Cuauhtémoc Medina y George Roque. Olivier Debroise (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, catálogo de la exposición en MUCA/UNAM, México, UNAM, 2006, p. 408.

⁷⁵ “Curare es un juego de palabras, que se nos ocurrió en los días en que, ya decididos a formar una asociación alternativa (no nos da miedo resucitar esta palabra setentera en desuso) buscábamos un nombre que definiera el rango de nuestras actividades futuras; el chiste se impuso y, al fin y al cabo, nos significa: nos situamos, en efecto, entre Curare, voz caribe (y no amazónica) que denota a un alcaloide vegetal particularmente potente que los nativos de América utilizaban para paralizar a sus enemigos, y de empleo común ahora en anestesia, y curaré, futuro inmediato del verbo curar = sanar, cuidar, según la Academia de la Lengua, tomado aquí en su bárbara acepción anglosajona de conservar.” *Curare*, núm., 1, 1991, s/p.

⁷⁶ Respecto a la Bienal de Whitney en 1993, Arthur C. Danto señala: “Los artistas siempre han creado para mecenas: para príncipes y cardenales en una época, para hombres de negocios. La nuestra es cada vez más, la era del comisario. El propio comisario ha dejado de ser alguien que, etimológicamente se cuidaba del arte para convertirse en alguien cuya imaginación ostenta por derecho propio un papel artísticamente activo: un espíritu emprendedor que crea discurso con las exposiciones y buscar mejorar la conciencia cultural general, un espejo para el yo moderno. Algún historiador reseguirá un día la intrincada ruta por la que los comisarios sustituyeron a los reyes y los cardenales que fueron mecenas en otras épocas, y pasaron a definir el modo en que nuestra sociedad iba a ver el arte del futuro inmediato es decir cuáles van a ser los intereses de los comisarios.” Danto, *op.cit.*, p. 175.

⁷⁷ Ver Olivier Debroise, “Perfil del curador independiente de arte contemporáneo”, en *Curare*, núm. 12, nueva época, enero-junio, 1998, pp. 8-14.

desde el diseño de la museografía y del catálogo, hasta -en algunos casos- la campaña publicitaria. [...] El oficio del curador se supedita, por supuesto, a la producción de los artistas, aunque no pocas veces los curadores intervienen en mayor o menor medida en las obras mismas -esto forma parte de su labor de selección- y sólo la ética personal determina hasta dónde debe o puede influir a los artistas. Este punto es particularmente crucial tratándose de exposiciones de arte contemporáneo, cuando el curador trabaja en cercana comunicación con los productores. La curaduría es un oficio relativamente nuevo, producto de la reestructuración de los museos y del sistema de galerías; hasta cierto punto, se trata de un oficio arquetípico de las sociedades postindustriales y de la revaluación del tiempo libre. Se desprende casi naturalmente de la crítica y la historia del arte. El oficio se inició en los museos, particularmente cuando la diversificación de las formas artísticas indujo a la creación de diversos departamentos en estas instituciones. [...] la profesión se ha convertido en una función indispensable, en parte porque permite reducir el personal de planta del museo, sin dejar de lado el rigor académico. Además, con el auge del mercado del arte en los últimos diez años y con la multiplicación de espacios de exhibición alternativos, numerosos críticos e investigadores adoptaron una posición anti o no-institucional y se erigieron en productores independientes de exposiciones.⁷⁸

El boletín de apertura de la nueva publicación trimestral presentó un discurso que marcó el contenido, línea editorial, teórica e ideológica de *Curare*, sobre crítica de arte, curaduría, la situación de las galerías, las publicaciones e investigaciones sobre arte, las polémicas y discusiones del medio. Asimismo, se abocó al análisis de la situación de los museos en México, fuertemente afectados por las crisis de los años de 1980, que modificaron el mundo del arte en todos sus ámbitos: en la gestión de museos y en la práctica artística mexicana contemporánea e internacional. En México se acentuó la falta de presupuesto para los museos y la búsqueda de nuevos financiamientos; en 1989, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes creó el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes para conseguir fondos provenientes del sector privado. *Curare* asume una posición crítica respecto a la forma en que este modelo⁷⁹ se desarrolló en el país y pone el acento en las dificultades de las nuevas relaciones entre museos, empresarios y el estado mexicano. *Curare* desarrollaría entonces, de acuerdo con sus postulados, una labor de periodismo independiente y fuera del discurso institucional (rasgo ideológico y político característico de Debroyse, señalado por muchos de quienes lo conocieron)⁸⁰ para completar los diversos órganos de crítica, difusión cultural y artística. En la primera época de la revista (1991-1993) se publicaron cinco números con circulación limitada. En septiembre de 1993, se inauguró una segunda etapa en coedición con

⁷⁸ “Dogmas”, *Curare*, no. 1, 1999, s/p.

⁷⁹ Ver: Armando Torres Chibrás, “Políticas culturales”, *Educación artística*, num. 7, México, noviembre-diciembre, 1994, pp. 16-19. El autor propone tres modelos de intervención estatal en la cultura, en concreto en los museos relativos a Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos.

⁸⁰ Ver la semblanza de James Oles a Debroyse, publicada en *Anales* en 2008 en la que delinea vida y obra del historiador, como “cartógrafo visionario.” Cuauhtémoc Medina señala, en otra semblanza, que “En un mundo de intelectuales orgánicos y academias fosilizadas, Olivier vio el ciclo de derrumbes que fue el siglo XX como la oportunidad de ejercer la cultura como cadena de aventuras [...] El inventor de la noción de curador como político cultural izquierdista, virus crítico de la globalización y agente de una continua eferescencia intelectual.” Medina, *op.cit.*, s/p. Jaime Cuadriello, quien fue mi asesor durante la estancia de investigación en el Munal, también me refirió repetidamente el trabajo y la actitud concientemente *anti institucionalista* de Debroyse.

el periódico *La Jornada*, con lo que llegó a nuevos públicos.⁸¹ En marzo de 1995 se terminó con esta colaboración y la revista continuó su publicación de forma independiente.⁸² En otoño de 1996, con el número 9 de la nueva época y la revista ya es encuadernada. Debroise asumió su dirección hasta 1997.

La década de 1990 fue especialmente activa para Debroise. La fotografía fue uno de los muchos temas sobre los que escribió (ver Anexo 2). Una de las mayores aportaciones de *Curare* para el ámbito de la historia del arte en México, fue el proyecto de revisión de la disciplina en nuestro país, con la convocatoria publicada en el número 2 de la 2ª época (febrero de 1994), que desembocó en la serie de cuatro tomos *Hacia otra historia del arte en México* coordinada por Esther Acevedo y Stacie Widdifield, así como el espacio que dedicó a la discusión y publicación de investigaciones en curso sobre arte en México.

Uno de los últimos grandes proyectos de Olivier fue *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997* en 2007. Junto con Cuauhtémoc Medina y Álvaro Vázquez, Debroise concibió este proyecto curatorial y de investigación desarrollado a través de la Coordinación de Difusión Cultural y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. La exposición tuvo lugar en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA Campus) de febrero a septiembre de 2007. El catálogo fue coordinado por Debroise y cuenta con textos de diversos autores.⁸³ En el texto en colaboración con Cuauhtémoc Medina, “Genealogía de una exposición”, los autores explican la estrategia curatorial y su interés por estudiar el arte mexicano de las últimas tres décadas del siglo XX. Ante una revisión crítica de la historia del arte del periodo, se preguntan:

¿Cómo se escribe la historia de lo que fue mantenido al margen de la historia? [...] Ante el descuido institucionalizado del periodo, era necesario plantear una exhibición que operara como activación y socialización de la memoria. [...] Nuestra tarea tenía que ser a la vez académica y emocional: debíamos fomentar la investigación sobre el periodo. [...] Expulsadas de la “cultura

⁸¹ “La edición de este boletín, al principio reservada a los miembros de nuestra asociación, despertó suficiente interés [...] como para determinarnos a buscar los medios para alcanzar mayor difusión: Carlos Payán, director de *La Jornada*, recogió con entusiasmo nuestra propuesta [...] *Curare*, en efecto, debe abrirse a un público menos especializado, sin dejar su perfil ni su función de órgano de una institución que plantea la crítica, no como un mecanismo complaciente al servicio de intereses diversos, sino como diálogo intelectual abierto, reflexión sobre el devenir de las artes en su contexto social y, en determinados casos, trinchera de opiniones y arma de lucha. [...] Nuestra labor es selectiva, desde la misma postura crítica que adoptamos. En primera instancia, queremos ofrecer, a los lectores herramientas necesarias de comprensión del quehacer artístico, y recoger de la manera más fluida posible, tanto un panorama de las nuevas corrientes artísticas como noticias acerca de los discursos académicos en que, muchas veces, se sustentan.” *Curare*, núm. 1, nueva época, septiembre 1993, p. I.

⁸² “La magnitud de este fenómeno [la crisis financiera y económica] no deja de ser preocupante: no sólo debe comprenderse, en efecto, como simple resultado de la situación interna de México; refleja claramente una tendencia general que afecta la vida intelectual y académica, la creación artística y la producción cultural. [...] Esta situación desemboca en un repliegue generalizado de la creación y de la reflexión en extremo grave.” Sin embargo, se destaca que a pesar de reducir el formato y el tiraje, los integrantes de *Curare* consideran importante “mantener abierto, a toda costa, este foro de expresión, de reflexión crítica de la vida cultural mexicana, enfocado a las artes visuales.” *Curare*, núm. 5, nueva época, México, enero-marzo, 1995, p. I.

⁸³ Debroise escribe, junto con Medina “Genealogía de una exposición” e individualmente “El dandy kitch”, (el dandy es una figura- personaje- temática en el mundo del arte de interés ya manifiesta en su novela *Diego de Montparnasse* de 1979) “Toledo insurgente”, “Me quiero morir” y “Puntos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992.” Debroise, Olivier (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, catálogo de la exposición en MUCA/UNAM, México, UNAM, 2006.

nacional” estas obras y esas historias debían ser convocadas desde otra orilla de los deseos y saberes sociales.⁸⁴

Así, Olivier tuvo un fuerte interés por la historia del arte que recupera y propone periodos, temas y enfoques no desarrollados, cuestión central en su propuesta histórica de *Fuga mexicana*, como señalaremos más adelante.

La no-colección de Olivier Debroise en *Un banquete en Tetlapayac*

Con relación a la estética indigenista cinematográfica y fotográfica analizada por Debroise en varios de sus trabajos aquí referidos, al autor le interesa especialmente la iconografía del tlaquichero, de la cultura y de la industria del pulque. Su representación ha sido una suerte de *constante estructural* -según sus términos-, que podemos encontrar a lo largo de la cultura visual y artística mexicana: tiene raíces prehispánicas y presencia durante la colonia, el siglo XIX y el XX, tanto en la pintura, como en la fotografía, la litografía y el cine en México. Esta iconografía es central en su archivo fotográfico y en su película *Un banquete en Tetlapayac* (2000),⁸⁵ documental-ficción acerca de *¡Qué viva México!* (filmada en 1931 en la ex hacienda de Tetlapayac, Hidalgo) del cineasta ruso, Sergei Eisenstein.

En *Fuga Mexicana*, Debroise apunta que:

El tlaquichero- quizá la imagen más célebre de esta serie- representa un caso límite. [...] su oficio lo relaciona con una industria floreciente en el siglo XIX, que sólo es marginada por razones de tipo moral [...] Mezcla de tradiciones prehispánicas y de adelantos técnicos modernos, esta cultura, además no tiene equivalencia en el mundo. [...] el tlaquichero se convierte en el parangón del tipo mexicano. Cruces y Campa no son, ni remotamente, los creadores de una mitología, pero le otorgan una nueva visibilidad: no hay fotógrafo en el siglo XIX y la primera mitad del XX que no lo haya retratado. Charles B. Waite, Abel Briquet, José María Lupercio, Hugo Brehme, Sergei Eisenstein y Edouard Tissé, entre muchos otros, utilizarán esta figura característica de una cultura finalmente en vías de desaparición. Los fotógrafos del siglo XX no agregan mucho a la imagen creada por Cruces y Campa, pero, de cualquier modo, se toman la pena de llevar su cámara a los llanos del estado de Hidalgo. De espaldas o de perfil, el tlaquichero seguirá siendo un personaje anónimo, el “tipo” perfecto.⁸⁶

En la colección encontramos un lote de 93 postales de haciendas pulqueras de Hidalgo (núm. 77 a 169) que son un ejemplo de la formación azarosa y accidentada de la *no-colección*: James Oles las adquirió. Sin embargo, no hay claridad de si fue antes, después o durante la filmación de *Un banquete en Tetlapayac*. En este lote se registra la vida en haciendas y ranchos desde diferentes ángulos. En ellas, hay un claro interés por documentar las actividades laborales, los roles sociales, el paisaje rural y de los sembradíos, y la hacienda misma. Todas son de autores no identificados y fueron tomadas entre 1917 y 1920. Muchas

⁸⁴ Debroise y Medina, *op.cit.*, p. 20.

⁸⁵ Agradezco a David Gutiérrez que me haya proporcionado una copia de este material.

⁸⁶ Debroise, *op.cit.*, 2005, p.183.

contienen inscripciones en la parte posterior, que dan información sobre la fecha de toma y el lugar: Rancho “El Ocote”, “Tinacal de la hacienda”, “Plaza del reloj (Pachuca)”, etc. Ninguna presenta nombres o identificaciones de los sujetos retratados ni del fotógrafo.

Además, en este lote encontramos otros rasgos interesantes que nos dan pistas sobre la actividad de la fotografía en la época y de cómo pudo haberse realizado esta práctica entre los personajes retratados en las haciendas, mismos que pertenecían a diferentes grupos sociales. Por ejemplo, algunos individuos son retratados en más de una ocasión: un hombre mayor posa a caballo y con sombrero en mano, frente a un enorme maguey (núm. 99); y en otra imagen, el mismo hombre posa de pie frente a un maizal (núm.100). En otro caso, dos parejas jóvenes, intercambian lugar para posar frente al mismo maguey que tiene una penca cortada. Los vemos sonrientes y con los ojos fruncidos frente al sol; una de las muchachas incluso los tiene cerrados, lo que nos habla de las condiciones de luz y de las características técnicas de la cámara que, a una velocidad alta, pudo registrar su parpadeo (fotos núm.94 y 95). ¿Quién fue el fotógrafo? Por su vestimenta, ellas parecen ser trabajadoras domésticas de la hacienda; ellos, portan traje.

Otra pareja de imágenes con características similares (fotos núm. 78 y 79): dos retratos de conjunto. Vemos a un grupo de personas, tal vez una familia, que se retrata en un paisaje boscoso. Los personajes son los mismos en las dos fotos, excepto dos hombres que cambian papeles, probablemente para hacer la toma y aparecer cada uno en una imagen. Por las condiciones de luz, el lugar y las posiciones casi sin variaciones de los personajes, notamos que se realizaron una después de otra. Las mínimas diferencias dan cuenta del tiempo transcurrido entre una y otra y nos permiten reconstruir el cambio de personaje y fotógrafo que se da entre ellas. Como apunta Olivier en *Fuga mexicana*, el personaje ante la cámara y ante el fotógrafo –el comúnmente aceptado autor y director de la fotografía- asume actitudes, poses y en algunos casos, disfraces que modifican el resultado final de la fotografía.

Por otro lado, en la película dirigida por Debroise, *Un banquete en Tetlapayac* (2000), se utilizaron la serie de imágenes del archivo identificadas en el apéndice como el grupo de “Sergei Eisenstein, fotografías de *¡Qué viva México!* (fotos núm. 170 a 185).” La mayoría son de autores no identificados; encontramos dos de Agustín Jiménez y una de Lola Álvarez Bravo. “This is a film about a film that become a legend”, leemos en un epígrafe al inicio. Ésta es una película de gran complejidad en la que se mezclan géneros cinematográficos, tiempos, idiomas, narraciones, discursos fílmicos, pictóricos, literarios, fotográficos, etc. Hay una constante *representación de la representación*, como escuchamos decir a una voz en *loop* que señala uno de los problemas centrales de *¡Qué viva México!*, problema que su vez se recrea en *Un banquete en Tetlapayac*. Los actores, intelectuales y artistas reunidos por Debroise para la ocasión, interpretan a personajes de la película de Eisenstein, de su equipo fílmico y al mismo tiempo, se interpretan a sí mismos como

investigadores de la imagen o artistas que reflexionan, en 1998 sobre lo ocurrido en la hacienda en 1931.

Se puede hablar de una diversidad de temas contenidos en *Un banquete en Tetlapayac*, así como de derivaciones de los mismos. La película puede ser entendida como la síntesis de las preocupaciones teóricas, estéticas, políticas, ideológicas, e incluso, sexuales de Debroise sobre el arte mexicano de los primeros años del siglo XX. Uno de los temas relacionados con su colección fotográfica es justamente la presencia de las fotografías *vintage* que Debroise y Oles encontraron y fueron utilizadas en el filme.⁸⁷ Vemos éstas y otras fotos (pertenecientes a otros archivos, o fotografías de dibujos hechos por Eisenstein) mientras escuchamos narraciones sobre el director, sobre Diego Rivera, sobre la vida social de la hacienda, o sobre el tema de la indefinición sexual del director ruso, el análisis de los historiadores sobre su relación con la política de la Rusia comunista, etc.

Para *Un banquete en Tetlapayac*, se realizó una extensa investigación y búsqueda en archivos. La fotografía, junto con cartas, diarios, dibujos, es un documento de valor sustancial, que permite a los realizadores llevar a cabo la recreación y reconstrucción de lo sucedido en Tetlapayac para, como se apunta hacia el final, entenderlo. La fotografía nos permite ver a los personajes que estuvieron presentes durante la estancia del director ruso en Hidalgo y en México (fotos núm. 178, 179, 181, 182, 183, 184, 200) y observar su actividad filmando (fotos núm. 171, 172, 173); vemos al *torito* una y otro vez: lo vemos en las escenas de *¡Qué viva México!*, en una secuencia de una cámara que se mueva por el horizonte en *Un banquete en Tetlapayac*, en una de las fotografías de la colección que, a su vez, es usada por Debroise en la película y reproducida en la edición de 2001 de *Fuga Mexicana* (núm. 170). Vemos fotografías de lo ocurrido al margen de la filmación, en las que los personajes están en otros espacios (núm. 180); o que pudieron haber sido usadas como pruebas de las actividades de Eisenstein en México (fotos núm. 174, 185) con intereses políticos y financieros por los productores norteamericanos que pagaron el proyecto, o por los gobiernos de México o Rusia que siguieron de cerca la estancia del director en nuestro país.

Así, en 1931 o en 1998, la fotografía es usada como una fuente de información, de registro; un testimonio de lo ocurrido en los años treinta que, permitió al historiador mezclar narrativas, lenguajes visuales y artísticos.

⁸⁷ De acuerdo con Oles, algunas fueron adquiridas por Debroise a través de Spencer Throckmorton en 1998 y otras provienen del archivo de Elsa Rogo, esposa del pintor Stefan Hirsch, quien probablemente estuvo presente durante la filmación de la película.

Primeros escritos sobre fotografía

Una forma de abordar los estudios sobre fotografía en México desarrollados por Olivier Debrouse es a partir de su división en dos momentos. El primero va desde los primeros escritos a inicios de la década de 1980, hasta la primera edición de *Fuga Mexicana* en 1994. El segundo momento corresponde la aparición de *Fuga Mexicana*. James Oles señala al respecto que esta obra es la culminación y conjunción de una serie de investigaciones de carácter menos general, con la que Debrouse dio una especie de *cierre* a sus intereses sobre la fotografía para así continuar dedicándose a investigaciones en otros campos del arte. Como más adelante puntualizaré, podemos ver en *Fuga Mexicana* el tratamiento más profundo de algunos temas y preocupaciones que se vislumbran en los primeros textos, así como el abandono de temáticas o la utilización de algunas como ejes conceptuales para su historia de la fotografía en México. Todas estas primeras investigaciones fueron realizadas en el contexto de su desarrollo como historiador del arte mexicano, de su interés por temas diversos y sus curadurías.

En el Anexo 2 enlisto en orden cronológico, los textos publicados sobre fotografía y paralelamente, los principales artículos e investigaciones sobre arte y curadurías a fin de ubicar comparativamente los intereses del autor en diversos momentos. Podemos observar que entre los años de 1989 y 1994 se concentran la mayor parte de sus publicaciones sobre fotografía. En 1983 aparece en la revista *Siempre!* un texto sobre Tina Modotti, fotógrafa que, junto con Lola Álvarez Bravo, será de las predilectas de Debrouse. En 1994, el autor presenta su investigación *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, en la que encontramos sus primeros acercamientos a la fotografía, así como una colaboración de gran importancia con Lola Álvarez Bravo a quien le dedica el texto. En la primera hojas se reproduce un retrato que la fotógrafa le hizo hacia 1980 (núm. 218).

En noviembre de 1987, publica con Rosa Casanova “Fotógrafo de cárceles. Usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX”, artículo con el que dará inicio una importante relación de colaboración académica con la historiadora. Los autores presentan una historia de las cárceles en México, de las regulaciones del sistema penitenciario, sus carencias y deficiencias; la evolución de la legislación y las teorías criminalísticas del siglo XIX desarrolladas en Europa, así como su adopción en nuestro país con el objetivo de constituirse en mecanismos de control y regeneración social. Posteriormente, analizan la entrada de la fotografía a las cárceles como medida de identificación y control más eficaz sobre los presos, así como las vicisitudes de la implantación y sistematización de este proceso.⁸⁸ En este texto encontramos los rostros, las

⁸⁸ Los autores refieren episodios que nos sorprenden, pero que dan cuenta de que la hoy tan interiorizada práctica de la fotografía de identificación, tuvo inicios accidentados. “En 1873, Díaz González solicita la instalación de un verdadero taller de fotografía en la Cárcel de Belem, porque trabajaba en el *tránsito por ser el único local que se*

prácticas y el uso de una fotografía que no aparece en investigaciones previas como la de Fernández Ledesma. El tema de este artículo es muy significativo dentro de la trayectoria y los intereses de Debroise y será retomado después, tanto en *Sobre la superficie bruñida de un espejo* como en *Fuga Mexicana*. Refiriéndose a esta *cárcel de papel*, los autores culminan señalando que “De esta manera se fueron consignando en un registro los rostros de los ciudadanos que, por su labor, debían ser identificados, conocidos o reconocidos”⁸⁹, idea y preocupación recuperada en *Fuga Mexicana*.

Por otro lado, la investigación de Debroise más conocida de esta primera época corresponde a la ya referida segunda colaboración con Rosa Casanova, *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX* (1989). En muchos sentidos, esta obra es una base importante para *Fuga Mexicana*, aunque también presenta diferencias importantes de estructura, temas y enfoques y análisis de la imagen. El primer texto se aboca únicamente a la historia de la fotografía en el siglo XIX. La narración es de carácter más cronológico que en *Fuga*, sin que se trate de una sucesión de hechos. En *Fuga Mexicana* el manejo de los tiempos no es del todo lineal, sino que corresponde a una visión de procesos, algunos simultáneos, con larga duración que atiende la evolución de temas, a su continuidad y discontinuidad, a quiebres y rupturas. En *Sobre la superficie bruñida de un espejo* también existe una visión de proceso, que pone acento en las condiciones, mecanismos y dinámicas de llegada e implantación de la fotografía desde Francia y Estados Unidos a México, así como de su paulatino asentamiento, expansión y usos en nuestro país durante el siglo XIX. Asimismo, encontramos un interés por el desarrollo de los procesos históricos, sociales y económicos del medio, así como por el de los géneros fotográficos, de los estilos de representación y del gusto, muy en relación con el avance de la técnica, de los formatos y de las modificaciones en el consumo de la fotografía en la heterogénea sociedad mexicana decimonónica.

Al igual que *Fuga Mexicana*, no se trata de una historia de la fotografía desde el punto de vista estético, por lo que los usos y funciones sociales son un elemento central para los autores: la fotografía utilizada en la incipiente arqueología, principalmente por viajeros extranjeros y comisiones científicas, algunas con abiertos intereses colonialistas; el retrato de estudio como mecanismo de reconocimiento social;⁹⁰ con las primeras escenas de guerra a través de retratos al daguerrotipo que los soldados enviaban a sus familiares; como medio de identificación y control de presos y prostitutas; el desarrollo del estudio fotográfico y sus

presta, se amontonan a ver los reos y los curiosos y esto hace que los mortifiquen o les llamen la atención [...] en el lugar en donde trabajo están pasando continuamente entre el retratado y la cámara, interrumpiendo de este modo las operaciones [...]”, Rosa Casanova y Olivier Debroise, “Fotógrafo de cárceles... usos de la fotografía en las cárceles de la Ciudad, de México en el siglo XIX”, *Nexos*, México, núm. 117, noviembre de 1987, p. 19.

⁸⁹ Casanova y Debroise, *op.cit.*, 1987, p. 21.

⁹⁰ “El retrato fotográfico se convertirá en el instrumento ideal de las apariencias sociales, servirá para demostrar a los demás y a sí mismo los progresos alcanzados. En este sentido, su historia puede, eventualmente, servir de indicador de la evolución de la sociedad.” *Ibid.*, p. 51

modos de representación, así como del asentamiento y evolución de la industria fotográfica en México, del consumo y de su clientela, ligada al proyecto político liberal y moderno.⁹¹

Los autores concluyen con las siguientes ideas, mismas que serán retomadas posteriormente por Debroise en *Fuga Mexicana*:

Un análisis de la inserción de la fotografía en la sociedad del siglo XIX debe valorizar aquellas imágenes en extremo estereotipadas, todas parecidas entre sí, que revelan, por ello mismo, la voluntad de afirmación de una sociedad. A diferencia de los grandes autores, que se separaban deliberada y conscientemente de las convenciones (piénsese, por ejemplo, en la estatización del paisaje y del rostro indígena que introdujo el alemán Hugo Brehme a la vuelta del siglo), el fotógrafo profesional del siglo XIX se apegó a una serie de reglas y cánones invariables. “La fotografía no sólo sirvió a la afirmación de una élite que se observaba con deliberada complacencia, sino al reconocimiento de todos aquellos que no pertenecían a ella, sirvientes y trabajadores, obreros y agremiados de toda clase, más tarde, prostitutas, sirvientes. “Representó el estado de la sociedad de la misma manera que las novelas costumbristas de Ignacio Manuel Altamirano o José Tomás de Cuellar; acompañó a los expedicionarios, sirvió de reconocimiento geográfico y estratégico, siguió ejércitos, multiplicó los puntos de vista, abrió horizontes, definió vocaciones y, no pocas veces, ofreció soluciones.”⁹²

Los autores destacan desde el inicio que “no hay un único inventor de la fotografía”⁹³, sino que se trata de una necesidad social y colectiva del siglo XIX, que fue posible gracias a que el conocimiento de la óptica y la química *permitían teóricamente retener las imágenes*. Sin embargo, hay un interés por las figuras representativas, tanto inventores como fotógrafos y editores, por sus aportaciones y las relaciones establecidas entre éstos, y por su papel en la conformación, proliferación y especificidades del medio en México. Así, podemos encontrar respuestas a algunas de las preguntas establecidas por el equipo coordinado por Eugenia Meyer en 1977: las condiciones de establecimiento de contratos entre el fotógrafo y el cliente; la evolución de la figura del fotógrafo: de técnico y comerciante a artista. Además, el texto tiene como base una importante y rigurosa investigación hemerográfica y el uso de fuentes originales para la reconstrucción de la época.

Finalmente, la obra incluye un “Directorio de daguerrotipistas, ambrotipistas y fotógrafos” que detalla información de casi cien personajes y establecimientos relacionados con la fotografía. En términos historiográficos, es interesante observar las diferencias con la “Nómina de los más notables daguerrotipistas, ambrotipistas y fotógrafos que trabajaron en la Ciudad de México y en otros lugares del país, de 1845 a 1880” de Enrique Fernández Ledesma presentada en *La gracia de los retratos antiguos*. La diferencia de rigor histórico entre una y otra salta a la vista. La primera consigna los nombres de los fotógrafos, las direcciones en las que ejercían en oficio y la ciudad, sin aportar fechas u otros datos –con

⁹¹ “[...] la fotografía se implanta rápidamente en México [...] En parte porque el desarrollo de la industria fotográfica se vincula a una idea de modernidad promovida por los grupos ilustrados de cualquier credo político, pero sobre todo porque se adhiere a la evolución de un gusto burgués, a la creación de una estética que se promueve y se extiende por el país.” *Ibid.*, p. 42.

⁹² *Ibid.*, p. 53.

⁹³ *Ibid.*, p. 10.

muy pocas excepciones como la de Agustín Velasco de quien Fernández Ledesma señala que fue el “primer manipulador en el país que toma fotografías de noche (1865)”.⁹⁴ Mientras que el directorio de Casanova y Debroise contiene nombres, fechas, datos biográficos y técnicos que dan cuenta de la envergadura de la investigación histórica realizada y que representa un referente obligado para el estudioso de la fotografía de la época. Por último, Casanova y Debroise hacen homenaje al texto de Fernández Ledesma al titular su investigación a partir de una frase de *La gracia de los retratos antiguos*.⁹⁵

En cuanto a las imágenes contenidas en el texto, encontramos la reproducción de diversos grabados y esquemas explicativos del mecanismo de la cámara oscura que acompañan a los de daguerrotipos y ambrotipos. Se trata de viñetas de 1856: bustos de los *inventores e invencioneros* o de escenas concernientes a la dinámica fotográfica del siglo XIX. No hay una correspondencia con el modelo de Fernández Ledesma, en el que la imagen tiene mayor peso sobre el texto. No se reproduce ninguna imagen de la *no-colección* hoy en Munal. Los autores elaboran puntuales análisis de algunas imágenes, como el del daguerrotipo de la amputación de la pierna de un militar en 1847, imagen ya emblemática en la historiografía. Al final, encontramos un listado de pies de foto que consigna la autoría, el título o título descriptivo, técnica y colección de procedencia de cada imagen.

También durante 1989, Debroise publicó en la *Colección 150 años de la fotografía en México*,⁹⁶ el texto *Claude Desiré Charnay*, texto contemporáneo a *Memoria del tiempo* de Reyes Palma y Yampolsky, perteneciente a la misma colección. Aquí, Debroise se aboca a la figura de uno de los fotógrafos más importantes de la primera época de la fotografía en México. Al igual que los textos antes mencionados, esta investigación presenta uno de los temas que después será retomado en *Fuga Mexicana*. También tiene una forma de estructuración del discurso y de presentación de la investigación histórica y análisis de los personajes que es parecida a estudios como *Figuras en el trópico*. Suele ser de la siguiente forma sin que sea una regla o un esquema. Primero, presenta los orígenes y procedencia del fotógrafo (o artista) a analizar: antecedentes profesionales, académicos y artísticos, personales, su pertenencia a grupos o sociedades, su afiliación política e ideológica. Después, el contexto general de la época y la situación de la fotografía. En seguida, cómo se dio su relación e interés con la fotografía: estudios, intereses comerciales y en qué condiciones la

⁹⁴ Fernández, *op.cit.*, p. 157.

⁹⁵ Los historiadores citan el fragmento de Fernández Ledesma: “Fotografías de fines de los cuarenta o de principios de los cincuenta: daguerrotipos de Balbotin, de Halsey, de Jacobi, únicos en su singularidad, como es único el ejemplar de una miniatura: daguerrotipos encantadores, en los que la efigie, presa en una lámina de cobre argentada, parece emerger de la bruñida superficie de un lago o de un espejo.” Fernández *apud* Casanova y Debroise, *op.cit.*, 1987, p. 53.

⁹⁶ El Comité Organizador de los 150 años de la fotografía fue presidido por Manuel Álvarez Bravo. Pablo Ortiz Monasterio fue el Coordinador General, Emma Cecilia García, la Coordinadora, Agustín Martínez Castro, el Secretario Técnico y el Comité estuvo integrado por Olivier Debroise, Graciela Iturbide, José Luis Neyra y Eleazar López Zamora.

practicó. También presenta los nexos del sujeto con otros ámbitos de conocimiento (pintura, literatura, arqueología, arquitectura, óptica, química, según corresponda), aspecto que interesa especialmente a Debroise pues imprimirá un carácter específico al trabajo del fotógrafo en cuestión. Después, en el caso de los extranjeros como Charnay, nos habla de su llegada a México y de su práctica del oficio en nuestro país: sus aportaciones, su mirada particular o *voz*, la multiplicidad de voces que *cantan* un mismo tema a diferentes intervalos –según la fuga musical-, así como su contacto con otros fotógrafos, editores, comerciantes de la fotografía, su lugar social y económico en el medio.

En este texto, Debroise nos refiere el siguiente episodio sobre de las vicisitudes de Charnay en Veracruz. En este fragmento encontramos un ejemplo del método histórico de Debroise:⁹⁷ la recuperación de aspectos triviales o inusitados de la vida cotidiana de los personajes a los que estudia y de su momento histórico, que nos ayudan a recrear el contexto de las situaciones y de la historia cultural, característica que tiene que ver con el problema acerca de lo que entra en la historia y lo que no.

A principios de marzo de 1859, Charnay sigue su viaje rumbo a Tuxtepec, Alvarado y Veracruz, hace unas cuantas semanas transformada en capital provisional por Juárez y su gobierno liberal. De esta época son, probablemente algunas placas excepcionales que se conservan en el *Musée de l'Homme* de París y muestran varios aspectos del puerto sitiado: la plaza, la iglesia de Santo Domingo desde entonces en ruinas, las Atarazanas. Subido en lo alto de un edificio, es acusado de espionaje y se le encarcela durante dos semanas. El 30 de abril, toma un barco con destino a Yucatán.⁹⁸

Este fragmento nos remite al propio archivo de Debroise que cuenta con nueve postales anónimas del Puerto de Veracruz, de la aduana y del mar, de inicios del siglo XX (fotos núm. 61 a 69), que aunque medio siglo más tarde de las del fotógrafo francés, tienen cierta relación. Por Veracruz llegaron las primeras cámaras para hacer daguerrotipos y fue el primer sitio fotografiado en México en diciembre de 1839 por Louis Préliet, quien “Apenas desembarca en Veracruz organiza –así como lo había hecho Daguerre unos meses antes- una demostración pública en el puerto, y [el Palacio de la Plaza de Armas, los edificios principales de ésta con sus portales; parte de la calle real, el Convento de San Francisco, la bahía y el Castillo de Ulúa], los médanos al oeste de la Ciudad [son] transmitidos a láminas”.⁹⁹ Estas imágenes son fundacionales en la historia de la fotografía en nuestro país y constituyen una

⁹⁷ También en el ensayo biográfico *Diego de Montparnasse*, vemos la utilización de este método que integra la investigación histórica, ciertos rasgos de la novela y la ensayística: “Con todo, la vida en Montparnasse era algo monótona, hay que confesarlo; si la historia sólo consigna una leyenda que parece novela de capa y espada, llena de ruido y furiosos, la realidad era algo distinta. Montparnasse tuvo sus escándalos [...] como la acusación lanzada contra Apollinaire y Picasso en 1911, pocos días después del robo de la Gioconda en el Louvre: los dos amigos habían guardado unas estatuillas africanas robadas años antes a ese museo por un secretario de Guillaume; no pasaron más que unos días en prisión mientras la prensa chauvinista armaba gran escándalo en torno a sus nombres, y la multitud se apresuraba a Louvre para admirar... ¡los clavos donde habían estado colgada la célebre Mona Lisa!” Debroise, *Diego de Montparnasse*, México, FCE/SEP, Lecturas Mexicanas, Núm. 83, 1985, p. 31.

⁹⁸ Olivier Debroise, *Claude Desiré Charnay*, México, Centro Cultural Santo Domingo/ CONACULTA/INBA, Colección 150 años de la fotografía en México, 1989, p. 7.

⁹⁹ Casanova y Debroise, *op.cit.*, 1989, p.19.

referencia iconográfica primordial. Muchas de estas vistas serán ampliamente reproducidas como litografías a lo largo del siglo XIX; son un ejemplo de la abundancia y repetición en la fotografía antigua de las que Debroise nos habla en *Fuga Mexicana*. Probablemente por esta significación encontramos este conjunto de postales en su colección.

Finalmente, Debroise analiza la producción del fotógrafo analizado: el tipo de fotografía que realiza, su estética, sus principales obras o publicaciones, la evolución de su obra, su relación con otras imágenes propias o de otros fotógrafos y ofrece lecturas de imágenes concretas, pocas en este texto.

En 1860, después de una breve estancia en Estados Unidos, Charnay volvió a Yucatán. Tomó varias vistas de la plaza de Mérida [...] una espléndida panorámica de la procesión del día Corpus Christi, que muestra en una sola imagen a la población de la ciudad: los indígenas, todos vestidos de blanco agrupados alrededor de un crucifijo llevado en hombros, los criollos, de frac negro o amplios vestidos de color oscuro en la periferia de la aglomeración.¹⁰⁰

Otro texto de Debroise publicado en 1989 es “José María Velasco y el paisaje fotográfico decimonónico (apuntes para un paralelismo)”, sobre la práctica del pintor mexicano como fotógrafo y las “modificaciones estilísticas que insensiblemente la fotografía impuso a las demás artes visuales,”¹⁰¹ ideas que también serán recogidas en *Fuga Mexicana*.

A partir de 1991, con la aparición de *Curare*, Olivier Debroise comenzará a publicar artículos y reseñas sobre fotografía en los que, de igual forma, encontramos bases importantes para su obra posterior. En este primer año, aparecen dos artículos sobre Tina Modotti y una reseña al trabajo de Christine Barckhausen Canale, “Leyenda y verdad de Tina Modotti”, en el que el historiador hace una fuerte crítica al estudio sobre la fotógrafa italiana en una perspectiva que será característica de Debroise y que recuperará en *Fuga Mexicana*.

[...] la manera de investigar de Christine Barkhausen-Canale, que se podría calificar, quizás, de “método ingenuo” [...] La búsqueda de objetividad pasa por la extrema personalización del relato y la expresión continua de los sentimientos propios. En el caso de Tina -como en el de Frida- los sentimientos cuentan más que la historia en sí, y la visión del biógrafo se impone por encima de “las verdades”. Habrá, sin duda, quien califique este método de “femenino”: aunque no es privilegio de las autoras, ellas fueron las que han desarrollado este “yoismo” intelectual, quizás con base en ciertas teorías feministas de los años sesenta acerca de “lo privado es público” [...].

Por otro lado, la gran cantidad de fotografías de Modotti publicadas en revistas norteamericanas y europeas, así como un análisis (incompleto) de los archivos de la Embajada Soviética en México, indican que Tina tomó muchas más fotografías de las que, habitualmente, se le atribuyen, y permiten vislumbrar una fotógrafa revolucionaria aún desconocida.¹⁰²

¹⁰⁰ Debroise, *op.cit.*, 1989, p. 9.

¹⁰¹ “José María Velasco y el paisaje fotográfico decimonónico (apuntes para un paralelismo)”, *José María Velasco. Homenaje*, México, UNAM, 1989, pp. 103-121.

¹⁰² Olivier Debroise, “Christine Barckhausen Canale: Leyenda y verdad de Tina Modotti”, *Curare*, Boletín 1, 1991, s/p.

Esta crítica a las biografías que se centran en la vida pública y personal del artista y dejan de lado la obra, es una de las partes más contundentes en *Fuga Mexicana*. Debroise la desarrollará principalmente en estudios sobre Lola Álvarez Bravo y Frida Kahlo.

Asimismo, 1991 es un año importante para Debroise por sus actividades curatoriales. Como ya referí, en estas fechas se exhibió en el Munal la muestra *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960* de la que Debroise fue co-curador, junto con Karen Cordero, Teresa del Conde, Rita Eder, Jorge Alberto Manrique y Fernando Reyes Palma. También se publica el catálogo con textos del historiador: “Sueños de modernidad”; el catálogo *El corazón sangrante. The bleeding Heart*, exposición organizada por el Institute of Contemporary Art de Boston en 1991, de la que Debroise también fue co-curador junto con Elisabeth Sussman y Mathew Teitelbaum.

Por último, cabe mencionar el texto “Del paisaje” publicado en *Luna Córnea* en 1995. Aunque es posterior a la primera edición de *Fuga Mexicana*, lo menciono como parte de sus trabajos previos porque hay una relación muy estrecha con las ideas presentadas en 1994 respecto al paisaje, tema al que el autor dedica dos capítulos en su obra como veremos más adelante. En el artículo, Debroise analiza la relación foto y pintura, da una explicación sobre los orígenes sociales de este género pictórico, para después referirse a las particularidades del paisaje fotográfico.¹⁰³

Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México

Fuga Mexicana ha sido publicada cuatro veces por diferentes editoriales: dos mexicanas, una norteamericana y una española; en español e inglés, con diversos estilos editoriales en los que el texto y las imágenes se presentan de manera diferenciada. En este sentido, las ediciones representan varias maneras de hacer libros de arte y de apreciar las relaciones entre lo escrito y las fotografías.

La primera edición se publicó en 1994 en la serie Cultura Contemporánea en México por CONACULTA. Fue elaborada entre 1988 y 1994, años en los que se concentra la mayor parte de la producción sobre fotografía de Debroise. Es una publicación de lujo: formato grande y pasta dura con un gran número de imágenes publicadas en blanco y negro

¹⁰³ “Detrás del invierno de la fotografía, se encuentra la tradición franco-holandesa del paisaje, motor, podríamos decir, del “arte de fijar imágenes” género menor y casi marginal del siglo XVIII, el paisaje pintado adquiere de repente un status privilegiado. Este cambio de función se debe, entre otras causas, a lo que acostumbramos llamar Revolución Industrial, y se relaciona con el repentino despegue de una nueva clase social, la burguesía urbana industrial [...] Los temas del paisaje fotográfico, sobre todo en las primeras décadas, delatan las especulaciones de la burguesía en el momento de su triunfo: paisajes con ruinas (Charles Nègre, Gustave Le Gray, Los Hermanos Bisson, Maxime du Camp), paisajes paulatinamente invadidos por máquinas (Edouard-Denis Baldus, Carleton Watkins), paisajes en mutación y en el límite (William Henry Jackson, Timothy O’Sullivan, el joven Edward Muybridge) utilizados deliberadamente para precipitar la “marcha hacia el oeste”, el intenso desarrollo de los “nuevos” territorios al oeste de los Apalaches.” Olivier Debroise, “Del paisaje”, http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea/numero6/olivier_debroise.html. Agosto de 2010.

provenientes de diversos archivos y colecciones públicas y privadas. El inicio de cada capítulo se acompaña de una fotografía a página completa o a doble página. Las imágenes acompañan al texto y tienen relación directa con los temas abordados. Se reproducen seis obras de la *no-colección* de Debroise: dos albúminas de Cruces y Campa, *Retrato de una dama, ca. 1865* (apéndice núm. 1) y *Francisco Díaz de León, 1868* (núm. 2); *Jilotepec, 1976* de Renata Hanffstengel (núm. 2). De Lola Álvarez Bravo: *En su propia cárcel, ca. 1940* (núm. 2), *Indiferencia, ca. 1940* (núm. 225) y *En las montañas, ca. 1940* (núm. 230), todas del archivo de la fotógrafa, pero con copias en la *no-colección* Debroise. También encontramos tres fotografías reproducidas en las revistas *El Fotógrafo Mexicano* (fotos núm. 243-260), y al menos una fotografía de la colección de James Oles, la albúmina del *Angelito, ca. 1870*, referida en la nota al pie 22 en el capítulo 1.

El éxito de esta edición hizo que en 1998 se reeditara por CONACULTA, en la serie Lecturas Mexicanas, en un formato más económico y de bolsillo. En ésta, hay un mucho menor número de fotografías y están reunidas, una por página, al final de texto. Todas se publicaron en la edición de 1994, no hay ninguna nueva. De la colección de Debroise sólo encontramos dos de Lola Álvarez Bravo: *En su propia cárcel* y *En las montañas* y dos de la colección de James Oles: *Angelito, ca. 1870* y la de la portada del libro, un retrato de estudio del siglo XIX de un fotógrafo con su equipo, también citada en la nota 22. Aquí, leer el discurso sin imágenes que lo acompañen y viceversa, tiene otro el sentido al de la primera edición, pues éstas están desvinculadas y no hay información que remita del texto a la imagen o al revés.

En 2001 se publicó la edición en inglés por la University of Texas Press, traducida por Debroise y Stella de Sá Rego. Es también un libro de formato grande, parecido al de 1994, muy ilustrado. En general, se reproducen las fotografías bajo el mismo criterio que en la primera versión, algunas veces ocupan una página completa; algunas fotos no aparecen, pero son sustituidas por otras parecidas a las de la serie Cultura Contemporánea. Un rasgo distintivo del texto de 2001, es la presencia de archivos y colecciones estadounidenses, por lo que hay fotos que sólo podemos ver en esta ocasión. Las fotos del archivo de Debroise son *Jilotepec*, *En su propia cárcel*, *Indiferencia* (copia de The University of Arizona Foundation), *En las montañas* (Colección privada, ciudad de México, probablemente se trata de la de su *no-colección*). Además, dos fotos más que no aparecen en las versiones anteriores: *Filming the "Torito" scene in ¡Qué viva México!*, 1931, de autor no identificado (Colección privada, ciudad de México) que también es usada en *Un banquete en Tetlapayac* y de Manuel Álvarez Bravo, *Sobre el invierno, ca. 1939-40* (cortesía de Manuel Álvarez Bravo). Ésta es la imagen que se reprodujo en la portada del catálogo de la *Exposición internacional del surrealismo, 1940* y que fuera de la *no-colección* de Debroise. Probablemente sea la misma copia.

La última versión, otra vez en castellano, fue publicada en 2005 en la serie FotoGGrafía de la editorial española Gustavo Gili. En cuanto al peso dado a la imagen, esta versión es intermedia entre la de 1998, poco ilustrada y con las fotos reunidas al final, y las de 1994 y 2001. Como en todas las ediciones, se mantiene un núcleo básico de imágenes, pero se agregan algunas más, sin llegar a ser el número de las de 1994 y 2001. Se intercalan con el texto y algunas veces van a página completa. La única fotografía de su *no-colección* es *En su propia cárcel* de Lola Álvarez Bravo. Encontramos un calotipo de Antón Bruehl, *Vendedores de cuerda, Amanalco*, 1933, del que hay una copia en el Fondo Comfot del Patronato del Munal. Probablemente se trate de la misma copia que fue adquirida a la Galería Throckmorton, Nueva York, a través de James Oles, entre 2001 y 2003, como parte del programa de adquisiciones de obra fotográfica en el que ambos historiadores participaron.

Para este trabajo me basé especialmente en la versión de 2005 debido a que el texto incorpora actualizaciones y fragmentos nuevos, aunque en general, el discurso de todas las versiones, es el mismo y no tiene modificaciones sustanciales.

En esta obra Debroise pone especial acento en los usos y funciones que la fotografía ha tenido a lo largo de la historia, así como en sus modificaciones y sus motivos. El autor observa la recepción del medio por los diferentes sectores sociales, tanto en el ámbito privado como en el público, y analiza su valor y estatus. Debroise apunta que el surgimiento de la fotografía y su llegada a México, se da en un momento con condiciones sociales, políticas e ideológicas muy específicas, diferentes a las de Francia o Estados Unidos países, que son sus principales comparativos, por lo que su recepción y desarrollo no serán iguales.

Fuga Mexicana es una historia de la fotografía a partir de una ordenación temática, genérica e iconográfica. El libro está dividido en once capítulos y cada uno aborda un tema específico desde el punto de vista de los procesos no lineales ni cronológicos, sino múltiples, heterogéneos y en algunos casos, simultáneos. Así, estos temas-problemas, se constituyen en géneros fotográficos. Ésta es una de las mayores aportaciones de la obra de Debroise. La identidad de cada género no está dada únicamente por el objeto o disciplina motivo de la fotografía: no es fotografía de paisaje o de arquitectura aislada, sino enmarcada en sus usos y motivaciones diversas. A partir de esto, la imagen, su lectura e historización se inscriben en un terreno más amplio que el puramente formal o estético, o el basado en géneros tradicionales de la pintura que no siempre corresponden con las especificidades fotográficas; las imágenes se arraigan en el terreno de lo social, lo político, lo ideológico, lo simbólico, etc.

El título del libro refleja la estructura y elaboración del discurso de la obra. Es una metáfora que asocia la teoría musical con la teoría de la historia, como ya referí. Así, el manejo de los tiempos históricos, las transiciones entre épocas, las continuidades y rupturas pueden corresponderse al género de la fuga musical, en el que voces simultáneas interpretan un mismo tema a intervalos de tiempo diferentes. En ciertos momentos, dos o más voces

pueden aparecer al mismo tiempo y fusionarse. Puede haber momentos en los que una voz destaque sobre las demás o momentos de silencio. Algunas pueden estar más acentuadas o ser más protagónicas. A lo largo del desarrollo de la fuga, las primeras voces van siendo sucedidas por las subsecuentes, y algunas pueden reaparecer, iguales o con variaciones. No necesariamente todas cantan lo mismo, pues aunque comparten tema, cada voz presenta una elaboración particular de éste, en ocasiones reconocible, pero al mismo tiempo, con su particular tono, afinación, ritmo, interpretación y técnica. Puede ser una voz cantada, un instrumento de cuerdas, de viento, una percusión.

Conforme avanzamos en la lectura del texto, esta forma del discurso es reconocible, al igual que en el género de la fuga musical. El capítulo introductorio es básicamente metodológico e historiográfico. Los primeros capítulos se abocan a los inicios de la fotografía y a su llegada a México y predominan los contenidos sobre el siglo XIX y en los últimos, los del siglo XX y décadas recientes. Aunque Debrouse presenta esta ordenación cronológica, propia del desarrollo histórico y característica de la tarea histórica, ésta no se reduce a una sucesión lineal y etapista que narra los hechos conforme a su fecha de surgimiento. En cada capítulo, hay una vuelta a los inicios de la práctica, género o tema en cuestión y se atiende a su evolución,¹⁰⁴ que puede o no prolongarse al siglo XX dependiendo del caso. Cada capítulo es una unidad en sí misma acerca del proceso analizado y sus diversos componentes, dinámicas, actores, usos y funciones de la y de las fotografías, por un lado y, por otro, con objetos fotográficos particulares, lenguajes iconográficos, estilos de representación y estéticas. En este sentido, cada uno puede ser leído dentro o fuera del discurso completo sin que esto signifique perder coherencia o inteligibilidad. Pero si se observa dentro del conjunto, cada unidad permite al autor construir su narración en el sentido señalado y al lector, apreciar una propuesta de historización sugerente y muy compleja.

Además, la narrativa no lineal también se observa en la forma en que Debrouse articula los capítulos sin seguir un orden cronológico. Por ejemplo, con los géneros del retrato, paisaje y arquitectura: dedica dos capítulos a cada uno, pero que no son inmediatos.

¹⁰⁴ Por ejemplo, recuperando el trabajo de los historiadores franceses Jean François Chevrier y Jean Sagne, Debrouse analiza el retrato anónimo y semianónimo del siglo XIX de estudio y la relación de poder fotógrafo-retratado. Apunta su relación con la puesta en escena y el disfraz (ver apéndice fotos 28 a 36: personajes vestidos con atavíos prehispánicos. Queda pendiente la investigación sobre estas imágenes), otra forma en la que se conforma la representación asumida por el retratado y su relación con el discurso de la identidad. En este apartado, como en mucho otros, podemos observar la manera en la que Debrouse sigue la evolución de una práctica fotográfica: comenzando con los retratos anónimos de *carte-de-visite* de los primeros años del siglo XX, en los que el retratado asume una identidad que no es la suya, y establece una relación con las prácticas contemporáneas de fotógrafos como Cindy Sherman o Antonio Patiño y Eugenia Vargas. El enfoque está puesto en el proceso fotográfico y social que ha atravesado la práctica y no en la sucesión cronológica de obras o artistas. En un sentido parecido, Ariel Arnal señala que el proceso fotográfico es una puesta en escena durante la que se produce, en términos de Foucault, una “anatomía política”, una “mecánica del poder”. “La disciplina fotográfica somete al cuerpo a posturas bajo el peso de ciertas normas establecidas convencionalmente, dicta qué tipo y en qué circunstancias se debe adoptar determinada postura, todo con el fin de reproducir la verdad del sujeto fotografiado [...] se conforma la unidad precisa que conduce a que el sujeto fotografiado se asemeje a sí mismo.” “La fotografía en la historia: ¿una fuente?”, Ariel Arnal, Boris Berenson, *et al.*, *Historiografía, herencias y nuevas aportaciones*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia/Ediciones La Vasija, pp. 279-296.

Primero analiza el retrato de estudio (*Canon*); inmediatamente después, el paisaje natural (*Pastoral*); paisaje urbano y relacionado con el progreso (*Oratorio*); la fotografía de arquitectura prehispánica, ruinas y monumentos (*Réquiem*); la fotografía de arquitectura colonial (*Capricho*); posteriormente también el retrato –y en general la fotografía, pero de tipo etnológico y antropológico (*Tocata*); la fotografía de prensa e imagen impresa (*Contrapunto*); la fotografía moderna (*Danzón*) y, finalmente, la experimentación en historia de la fotografía (*Fantasía*).

La narración va y viene, de vuelta a los orígenes y avanza a través del desarrollo de las prácticas fotográficas y de los acontecimiento históricos, sus diferentes usos y estilos de representación. Así, destaca las diferencias entre el retrato de estudio representante de la ideología burguesa incipiente mexicana que se fotografía como forma de reconocimiento privado y público, frente al retrato de tipo etnológico analizado en otro capítulo que son representaciones de la identidad mexicana de raíz indígena, idealizada e impuesta ideológicamente. En el retrato etnológico también hay componentes ideológicos, marcadamente colonialistas, con cualidades de exotismo y primitivismo en las que no importa tanto el sujeto retratado, sino el modelo o tipo que representa.¹⁰⁵

En el caso de la fotografía de arquitectura, el autor primero aborda el tema de las ruinas y monumentos prehispánicos y posteriormente, la foto de edificaciones coloniales. Como en los capítulos dedicados al paisaje y el retrato, Debrouse divide el tema genérico en dos grupos (lo prehispánico y lo relativo a la colonia), diferentes no sólo por las cuestiones formales, iconográficas o de estilo de representación, sino sobre todo por los motivos ideológicos a los que responde cada grupo de imágenes. Así, el autor postula que hay dos géneros diferentes de fotografía de arquitectura. “[...] la revalidación del periodo prehispánico por medio de las imágenes favorece una idea de continuidad entre los primeros habitantes de Mesoamérica y el México moderno, mientras la exaltación de la etapa colonial introduce una nostalgia que sirve, como su nombre lo indica, a intereses conservadores, al reafirmar los lazos del país con la Madre Patria y la Iglesia Católica.”¹⁰⁶

Por otro lado, en el tipo de narración de *Fuga Mexicana*, observamos el análisis de procesos simultáneos en el ámbito de la fotografía, particularmente en el siglo XIX en México: paralelamente a la consolidación del retrato y a la preeminencia del estudio, encontramos la realización de fotografías de arquitectura de paisaje por personajes como

¹⁰⁵ En la explicación iconográfica que Debrouse hace sobre los orígenes de este estilo de representación fotográfica, señala: “Estos retratos pseudo-etnológicos [de Paul- Émile Miot y de Teoberto Maler]. se someten, por lo tanto, a una idea del primitivismo y del exotismo tropicales muy común en el siglo XIX, tipificada por los pintores orientalistas desde Delacroix e Ingres hasta Manet y MaTissé en el siglo XX, quienes mostraron a las bellas [indígenas semidesnudas], en esta rara mezcla de erotismo e idealización de los otros que se llamó exotismo, y que conforma un género en sí. Criticado por sus evidentes lazos con la ideología del colonialismo decimonónico, el exotismo es, asimismo, una manera de ver, de comprender el mundo no con indiferencia sino con sensualidad. Por ello subraya caracteres sexuales que no son siempre literales y obvios [...]”, Debrouse, *op.cit.*, 2005, p. 173.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 165.

Charnay, en su *Álbum fotográfico Mexicano* (ca.1860) editado y distribuido por Julio Michaud. A su vez, Charnay mismo también realizó viajes de exploración a Oaxaca, Chiapas, Campeche y Yucatán por las mismas fechas y publicó fotografías de monumentos prehispánicos en el álbum *Cités et ruines Américaines* (1862). Asimismo, hacia mediados de la década de 1860, se crean las leyes para fotografiar a los presos como medida de identificación y control estatal.

Dentro de esta pluralidad de voces y tiempos, Debroise acentúa su interés por las prácticas, las dinámicas y los fotógrafos que pueden considerarse marginales, no por una valoración cualitativa sino por el tratamiento que ha tenido la historiografía de la fotografía con estos temas o porque la fotografía retrata actores o prácticas situados en el campo del margen social, cultural, ideológico, político o legal. Como él mismo señala, aborda y analiza los casos notables, pero también los que no ha sido visto como tales. Por ejemplo, al referirse a la década de 1860, con el incipiente uso de la fotografía ligado a la identificación y control sobre los sectores sociales considerados peligrosos y susceptibles de vigilar: los presos, las prostitutas. El autor observa que dentro de estos sectores marginales, hay grupos marginados doblemente. Los homosexuales, suelen ser incluidos en el álbum de presos sin especificar el delito o falta y tácitamente tienen un tratamiento aparte, aspecto que nos puede hablar de las prácticas habituales de no reconocimiento y marginación de los presos pertenecientes a esta inclinación sexual.

Debroise analiza el trabajo de fotógrafos y artistas, cuya obra le ha dado visibilidad a los sectores sociales no hegemónicos. El interés por lo marginal marca, de acuerdo con el autor, una continuidad entre el trabajo de fotógrafos del XIX como Hugo Brehme, o dentro del XX, Héctor García, o durante 1970 y 1980, el trabajo del grupo de Los fotógrafos Independientes (fundado por Adolfo Patiño, Adolfotógrafo), de gran importancia para la fotografía contemporánea¹⁰⁷ con la presencia de fotógrafos como Fabrizio León (y una gran lista), quien ofrece una “imagen de México desde los márgenes”.¹⁰⁸ En este mismo orden de cosas, Debroise habla de la fotografía urbana, de la identidad y contradicciones del *chilango*:

Los “tipos” de Aubert, Cruces y Campa, y Lupercio eran personajes marginales de una ciudad de México en continua transformación, y por lo tanto parangón de la modernización del país, como ya lo subrayó Luis González. [...] Luego, en los ochenta, todo se vuelve apocalíptico. [...] al ritmo de las mutaciones de una ciudad que se convierte en fenómeno, los capitalinos emergen en la fotografía mexicana. Nosotros

¹⁰⁷ Ver: Laura González Flores, “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar”, en Benítez, Issa María (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, México, Conaculta, Arte e imagen, 2001, pp. 79-108.

¹⁰⁸ Al referirse al trabajo del fotógrafo Pedro Meyer, Debroise deja escapar uno de los pocos comentarios en *Fuga Mexicana* que remiten a su vida personal, en este caso, a su identificación social dentro de una postura auto asumida, dentro del margen: “El mundo que observa Meyer es difícilmente “estetizable”, superficialmente “mexicano”, lo que menos le importa es, justamente estetizarlo. Por el contrario, insiste –con saña– en revelar sus tics, sus pequeñas mezquindades. Pedro Meyer empieza por su propia casa [...] con esa (auto) crítica el tono está dado: de ahora en adelante, Meyer se dedica a llevar esta mirada afuera, a las calles, los restaurantes, las fiestas, los centros nocturnos y las discotecas (¡Qué miedo encontrarse con él en el desaparecido Bar 9, sintiéndose en la mira, y sabiendo que algún día esa fotografía sería publicada!...)” Debroise, *op.cit.*, 2005, p. 231.

también somos diferentes desde el preciso momento en que aceptamos vivir en este monstruoso Distrito Federal inmerso en la contaminación ambiental, con sus basureros inconmensurables, sus colas infinitas, la muerte y la solidaridad.¹⁰⁹

En cuanto al análisis de la imagen, Debroyse aborda la producción de fotógrafos mexicanos y extranjeros en diferentes épocas, resaltando sus estilos de representación y destaca algunas imágenes cuya significación histórica e iconográfica marcan el desarrollo del medio en México y cuyas influencias son relevantes, como por ejemplo la pirámide del sol en Teotihuacán. Debroyse se concentra en el interés que despertó entre los fotógrafos extranjeros durante los siglos XIX y del XX, quienes desde la perspectiva arqueológica, hasta la estética modernista de Weston, la han hecho su motivo. El autor destaca la importancia iconográfica de esta “piedra vieja” y las diferentes miradas que la han fotografiado. Analiza varias imágenes emblemáticas y respecto a *La Pirámide del Sol*, de Weston, apunta que:

En noviembre de 1923 Edward Weston visitó Teotihuacán junto con Tina Modotti y sus amigos Rafael y Mona Salas, y tomó una imagen de la Pirámide del Sol al atardecer que, en el momento, no le gustó particularmente. Esta imponente masa compacta de piedra, de textura granulosa, se volverá, sin embargo, un icono, casi un emblema del periodo mexicano del fotógrafo californiano. Tanto por su composición descentrada como por la insistencia en el volumen achatado y en las diagonales algo pesadas, marca un hito en la representación fotográfica: primera expresión de una curiosa analogía entre las formas modernas que se derivan del cubismo y la estilización de la arquitectura y las decoraciones prehispánicas, particularmente las de la cultura teotihuacana. Weston supo percibir [...] las posibilidades plásticas de estas tensiones, que influirían más tarde en las obras de algunos creadores importantes.¹¹⁰

Con relación a la importancia del estudio de la obra de un artista, Debroyse profundiza su crítica respecto a la historiografía sobre Tina Modotti y Frida Kahlo, previamente desarrollada en un artículo de *Curare* (1991) como ya referí. En *Fuga Mexicana*, Debroyse apunta que “En el caso particular de Tina Modotti, la abundante literatura no discute jamás su obra, se sirve simplemente de ella para ilustrar la biografía, de la misma manera en que el historiador se sirve de la fotografía para ilustrar su texto.”¹¹¹ Debroyse critica de manera muy dura, por un lado, el que la obra de un artista, en este caso una fotógrafa, no sea la base del análisis. Por otro, critica la utilización de la fotografía como demostración o acompañamiento de tesis o ideas que se desarrollan ajenas a la fotografía misma. Con esto, Debroyse nos ofrece su propuesta de lo que debe ser el estudio de un artista, en particular del género de la biografía; la relación que se debe establecer entre vida y obra dentro de este tipo de estudios y toca el tema relacionado (e independiente de este caso) de la autonomía de la fotografía como disciplina artística, no reducible a ilustración. Para Debroyse, la imagen es parte de tema abordado –o el tema mismo- y no es nunca un adorno para el texto. En este sentido, Debroyse

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 228.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 152.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 316.

coincide con otros historiadores de la fotografía como Boris Kossoy, quien apunta al respecto que

Con la “revolución documental” de las últimas décadas, y con el ensanchamiento conceptual que el término *documento* adquirió, la fotografía comenzó a ser tratada de otra forma. [...] Para los estudiosos de la historia social, de la historia de las mentalidades y de los más diferentes géneros de la historia, así como para los investigadores de otras ramas del conocimiento, las imágenes son documentos insustituibles cuyo potencial debe ser aprovechado. Sus contenidos, sin embargo, jamás deberán ser entendidos como “meras ilustraciones al texto”.¹¹²

En el análisis de la fotografía moderna y del siglo XIX, Debroyse trasciende el plano de lo fotográfico e inserta el estudio de la obra, la trayectoria y las influencias de fotógrafos, artistas, editores, comerciantes, en una perspectiva más amplia de la época. En el caso de la obra de Lola y Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti y Edward Weston, ésta es estudiada entendida con relación al arte (décadas de 1920 y 1930) y contextualizada en relación, por un lado, con la pintura en México, principalmente con la Escuela Mexicana de Pintura, y por otro, con la situación política, cultural e ideológica de tales años. Indudablemente, éste es uno de los puntos originales del trabajo de Debroyse y de la manera en que aborda el estudio de la fotografía mexicana. Debroyse presenta muchas de sus preocupaciones centrales sobre foto y arte en general: temas, iconografías, usos sociales, relaciones entre fotografía y ramas de conocimiento científico y artístico. En *Fuga Mexicana* podemos encontrar muchos de sus intereses sobre arte mexicano de los años veinte y treinta, más ampliamente trabajados en *Figuras en el trópico* o en curadurías como *Modernidad y modernización en el arte mexicano*. Algunas de estas preocupaciones son la creación de una estética desde el cine y la fotografía con el caso de Eisenstein y Paul Strand, misma que retomará en *Un Banquete en Tetlapayac*, como ya referí.

Un aspecto muy relevante es el análisis que Debroyse hace sobre el género de los *tipos mexicanos* fotográficos, muy extendido a lo largo del siglo XIX. Según Debroyse, hacia 1865 encontramos al primer fotógrafo que realizó esta clase de fotografías: François Aubert. La representación de tipos populares no surgirá con la fotografía; se trata de un género pictórico propio del siglo XVI: el *cuadro de costumbres*, de acuerdo con Debroyse. Sin embargo, a través de la mirada de fotógrafos mayoritariamente extranjeros, el medio permitirá la circulación de estas *imágenes-tipo* dentro y fuera México, con lo que este fenómeno de representación social ayudará a la formación de una idea del mexicano urbano pues “definen una repartición social relativamente nueva en la época de la industrialización que acaba con los gremios artesanales y obliga a una reorganización global de la sociedad (y/o de la imagen que esta nueva sociedad se hace de sí misma).”¹¹³ Estos retratos, pretendidamente realistas, representan la imagen “del mexicano común” en su entorno urbano. Sin embargo, su carácter

¹¹² Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, La Marca, Biblioteca de la Mirada, 2001, p. 26.

¹¹³ Debroyse, *op.cit.*, 2005, p.179.

idealizado consiste, entre otras cosas, en que son puestas en escena tomadas en estudio y que se trata de personajes social y económicamente marginados del incipiente desarrollo y modernización del México decimonónico, aunque determinantes para el mismo. Están fuera de la nueva ordenación social y “ante la imposibilidad de identificarlos como individuos, la iconografía organiza una tipología.”¹¹⁴

A Debrouse le interesa especialmente la iconografía del tlaquichero que ha sido, una suerte de *constante estructural*, de repetición que podemos encontrar a lo largo de la historia de la fotografía en México. La iconografía de la industria y la cultura del pulque está muy representada en su archivo fotográfico; me refiero al lote de las postales de haciendas pulqueras de Hidalgo (ver apéndice imágenes 77 a 169 y 263), así como a su película *El banquete en Tetlapayac*, acerca de *¡Qué viva México!* de Sergei Eisenstein.

Debrouse también destaca el uso de la fotografía con intenciones científicas por las recientes ciencias de la etnología y la antropología, así como sus funciones en el proceso de construcción de *lo nacional* y la identidad mexicana en el siglo XIX. Para el enfoque de Debrouse, este punto es central, pues para la perspectiva de la Nueva Historia del Arte, las explicaciones de contenido social permitirán nuevas interpretaciones de la obra. Asimismo, es uno de los argumentos que sostiene el enfoque no basado en premisas estéticas que Debrouse asume desde los inicios de *Fuga Mexicana*.¹¹⁵ Así, Debrouse aborda la obra de figuras como León Digué, Frederick Starr, Carl Lumholtz y Summer W. Matteson.

Por otro lado, el autor nos refiere el papel de los artistas e intelectuales de los años veinte que, como parte del proyecto de José Vasconcelos, llevan a cabo una recuperación de las artes populares, expresiones marginales, fuera de la alta cultura y las bellas artes. Este tema lo desarrolla más profundamente en trabajos como *Figuras en el trópico*. Debrouse señala la importancia de este proceso que tuvo lugar en México hacia las primeras décadas del siglo XX, que marcó el desarrollo del arte en nuestro país con figuras como Diego Rivera, Roberto Montenegro, Miguel Covarrubias, el Doctor Atl, Fernando Leal, los hermanos Revueltas, entre otros. La fotografía indigenista es uno de los temas de mayor interés para Debrouse, por ejemplo el género de tipos populares.

Desde Cruces y Campa, Lorenzo Becerril, Summer W. Matteson, Hugo Brehme, José María Lupercio y Edward Weston, la fotografía en México es, fundamentalmente, “indigenista”, y se ocupa, a la sombra de la antropología (de las antropologías), de “capturar el alma nacional”, algo tan inconsistente y volátil, efímero y variable como las modas intelectuales e ideológicas que lo sustentan. Sin embargo, las fotografías sostienen estas teorías [...] la fotografía se convierte, sobra decirlo, en instrumento privilegiado, y participa también de esa construcción llamada México: al igual que los pintores, los escultores, los escritores y los filósofos, ciertos fotógrafos se convierten al mexicanismo, y algunos mexicanistas se convierten asimismo a la fotografía. No se ha insistido lo

¹¹⁴ *Ibid.*, p.180.

¹¹⁵ Otros estudios importantes en la historiografía de la fotografía que no parten del parámetro estético son: Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, 208 pp., y Pierre Bourdieu, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, 413 pp.

suficiente en esta íntima relación de la fotografía mexicana de los años veinte a cincuenta con la antropología; sin embargo, algunas de las obras más importantes no sólo se desprenden de expediciones e investigaciones científicas, sino que serán su principal vínculo de difusión.¹¹⁶

Otro de los usos de la fotografía que interesan a nuestro historiador es el que han hecho los pintores. Como el caso de José María Velasco, quien se apoyó en fotografías para trabajar perspectivas. Debrouse se refiere también al caso de Frida Kahlo, quien utilizó *matrices fotogénicas*, en su obra *Mi vestido cuelga ahí*, de la que encontramos varias reproducciones de obra de Lola Álvarez Bravo en la *no-colección* de Debrouse.¹¹⁷ “Esta artista no fue, ni de lejos, la primera en servirse de la fotografía en la pintura [...] usó la fotografía como tal, por sus funciones representativas, a fin de complementar la obra pintada e introducir cambios bruscos de escala y alteraciones de las perspectivas en su obra. En la historia de la pintura, no existen, a mi entender, antecedentes de esta particular manera de servirse de la fotografía.”¹¹⁸



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Sin título [Fotografía de la pintura de Frida Kahlo,
Mi vestido cuelga ahí, 1933], s/f
Plata sobre gelatina, impresión de época
Colección OD-Munal

El último capítulo del libro, dedicado al tema de la experimentación en la historia de la fotografía es, quizá, en el que encontramos mayores referencias con la pintura y la fotografía moderna y contemporánea. Debrouse analiza la evolución de esta práctica, desde la época del Segundo Imperio, con el árbol genealógico de los Habsburgo, la obra de Emilio Amero en los años veinte, Lola Álvarez Bravo y sus fотомontajes, de los que encontramos 4 copias del original en la *no-colección* de Olivier Debrouse (ver fotos 236 a 239) y a los que el autor analiza puntualmente en *Fuga Mexicana* (de los pocos casos de fotografías del archivo que son analizadas o publicadas en la investigación). Además, la obra de fotógrafos como Josep Renau, o contemporáneos como Carlos Jurado, Gerardo Suter, Lourdes Almeida, Javier Hinojosa. La narración sobre la evolución del género en este tema es especialmente interesante, pues Debrouse además analiza el estado actual de la práctica fotográfica, y de

¹¹⁶ Debrouse, *op.cit.*, 2005, p. 196.

¹¹⁷ “*Mi vestido cuelga ahí* fue realizado, aparentemente en Nueva York en 1933, mientras Rivera trabajaba en el controvertido mural del Rockefeller Center. Lola Álvarez Bravo, sin embargo, conserva un negativo de la obra en proceso que deja entrever la posibilidad de que el cuadro haya sido pintado o terminado en México.” *Ibid.*, p. 343.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 344.

algunos de los conceptos teóricos y prácticas que la marcan, como la *fotografía compuesta*, que la acercan a otras prácticas artísticas visuales o plásticas o el análisis de la escultura o de prácticas *neoconceptuales*.

[...] el fotomontaje ha sido marginado hasta fechas muy recientes de la historia de la fotografía, porque los [compuestos] así realizados están ideados –como la pintura y las artes gráficas no fotográficas- a partir de un concepto [...] El purismo fotográfico, codificado por el grupo de Alfred Stieglitz en la primera década del siglo XX y reivindicado notablemente por el fotoperiodismo, sostiene, por el contrario que la fotografía debe ser absolutamente fiel a la realidad, no solo en su forma (en su estética), sino en su contenido (en su ética). [...] Todo [trucaje], toda manipulación, están por lo tanto abolidos [...] Este ideal en cierta forma autoritario tiene aún numerosos defensores, pero ha sido relativizado no solo por las prácticas de algunos fotógrafos interesados en desbordar los límites aparentes del medio, sino por discursos críticos de toda índole.¹¹⁹

En otro sentido, Debrouse destaca la función de la fotografía dentro de la conformación misma de la historia en tanto documento y fuente visual e impresa, tema central por su contenido historiográfico. “El fotógrafo deja de ser espectador y se convierte, entonces, en partícipe de la historia, y a veces, en su creador.”¹²⁰ De acuerdo con el autor, uno de los acontecimientos en que constatamos este papel del fotógrafo, así como un cuestionamiento sobre la construcción de la historia misma, es la Revolución Mexicana, hecho “intensamente observado y tan extensamente representada”¹²¹. El autor analiza por un lado, a la Revolución Mexicana en tanto movimiento complejo y contradictorio y, por otro, la historia de su fotografía, marcada por la *piratería* de imágenes, por el contenido violento y por una multiplicidad de miradas.

[...] la Revolución Mexicana [...] desde sus inicios dependió en extremo de sus representaciones, y en particular de las fotográficas. ¿Qué necesidad simbólica [...] motivó esta relación específica con la imagen? [...] ¿O es ésta, acaso, una visión *a posteriori*, fomentada por la necesidad del aparato del Estado de fijar y comprender cierta situación caótica?¹²²

Por otro lado, Debrouse acude a fuentes originales, incorpora información de primera mano de investigadores o fotógrafos con los que tuvo relación cercana, muy especialmente con Lola Álvarez Bravo y los mencionados en “Obertura”, en donde el autor destaca el carácter colectivo de la investigación: podemos leer un nutrido grupo de investigadores, historiadores, artistas, curadores y museógrafos de diversos orígenes académicos y que hacen estudios de fotografía y arte.

Así, en *Fuga Mexicana* observamos una historia de la fotografía en México basada en temas-problemas, definidos en relación con sus usos sociales y sus principales estilos de

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 344.

¹²⁰ Además, Debrouse apunta que “Manuel y Lola Álvarez Bravo no sólo han sido protagonistas ineludibles de la historia de la fotografía en México, también fueron sus primeros historiadores, una afición compartida con sus amigos Felipe Teixidor y Gabriel Fernández Ledesma. Sus recuerdos, en este sentido, no sólo han sido precisos, sino preciosos.” *Ibid.*, p. 255, 298.

¹²¹ *Ibid.*, p. 255.

¹²² *Ibid.*, p. 258.

representación y su evolución como prácticas de reproducción gráfica y artística. Además, la recuperación de muchos temas previamente investigados en sus primeros escritos, que en conjunto, conforman una narración de la historia de la fotografía desde un punto de vista muy atractivo.

Fuga Mexicana y la no-colección como obras colectivas

El trabajo conjunto que Olivier Debroise estableció con fotógrafos, historiadores y estudiosos de la imagen en *Fuga Mexicana* es subrayado por el autor. Por otro lado, como ya referí, la conformación de la *no-colección* también fue resultado de una serie de acciones colectivas. Lola Álvarez Bravo fue uno de los personajes centrales para Debroise que introdujo, fomentó y colaboró en su labor y particularmente en su interés por la fotografía mexicana. La mayor parte de las fotografías del archivo de Debroise son de la autoría Lola Álvarez Bravo (255 de 476). Hacia los últimos años de vida de la fotógrafa, hubo entre ella y el historiador una importante relación de amistad, que de alguna manera es una de las explicaciones sobre la cantidad de sus fotografías en el fondo. En el documento de donación elaborado por James Oles y entregado al Munal, podemos observar la anotación que hace con relación a la fotografía *Niño bizantino* (núm. 220). De acuerdo con Oles, esta fotografía, montada y firmada, fue la primera que la fotógrafa le obsequió a Debroise, así como *a la que más importancia le dio*.

En *Figuras en el trópico, Plástica mexicana 1920-1940* (1984), podemos rastrear uno de los inicios del interés de Debroise por la fotografía, así como la importancia y estima hacia Lola Álvarez Bravo a quien le dedica el texto. El retrato de Debroise que se publica a inicios del libro fue tomado por Lola Álvarez Bravo y es igual al único retrato del historiador en su *no-colección*, incluso podría tratarse de la misma copia (apéndice foto 218).

En cuanto a los historiadores, encontramos una relación importante con Rosa Casanova con quien realizó las investigaciones “Fotógrafo de cárceles. Usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX” (1987) y *Sobre la superficie bruñida de un espejo* (1989). Por tratarse de una obra en colaboración, evidentemente no se encuentra en ella sólo la voz de Debroise. En 2006, el INAH publicó el catálogo selectivo de la Fototeca, coordinado por Casanova y con el prólogo de Debroise. La relación y colaboración con Pablo Ortiz Monasterio también fue fundamental. En 1985, con la celebración de los 150 años de la fotografía, establecieron importantes discusiones sobre el medio. Como parte de las investigaciones en este marco, Debroise publicó el libro *Claude Desiré Charnay* en la colección *150 años de la fotografía*, en la que también apareció la investigación y exhibición de Francisco Reyes Palma y Mariana Yampolsky *Memoria del tiempo*, uno de los textos fundamentales dentro de la historiografía de la fotografía de acuerdo con Debroise y del que recuperó elementos muy significativos para sus propias investigaciones. Asimismo, en este

contexto hubo en el Munal tres exhibiciones: *Un lápiz de luz. William Henry Fox Talbot; Nostalgia y seducción: Desnudo femenino de principios de siglo y Tina Modotti: Objetividad y oficio*. El catálogo de la primera, incluyó textos de Graciela de la Torre, Karen Cordero y Pilar García.

Un banquete en Tetlapayac (1999), es una especie de testimonio en este sentido: Debroise invita a historiadores y artistas con los que tuvo coincidencias teóricas, temáticas, relaciones académicas importantes: Cuauhtémoc Medina, Alfonso Morales, Silvia Gruner, James Oles, Antonio Saborit, entre otros.

Por otro lado, con relación a la conformación de la *no-colección*, como ya apunté al inicio, James Oles fue la segunda mirada que intervino en su acumulación, hecho que marca el origen y sentido del conjunto de fotografías. En una semblanza a Lola Álvarez Bravo escrita por James Oles a la muerte de la fotógrafa y publicada en la primera plana del primer número de la segunda época de *Curare*, en 1993, el historiador aborda estos temas de una manera crítica y puntual, en la que hace una reivindicación del valor de la obra de la artista. El texto no sólo significa un reconocimiento a la fotógrafa que nos deja ver el aprecio que Oles le tiene. Además, pone sobre la mesa, una serie de problemas metodológicos de la labor histórica –en especial de la historia oral-, así como cuestiones algunas de las éticas que atraviesan la tarea del historiador.

Con la muerte de Lola Álvarez Bravo, el pasado primero de agosto, perdimos uno de los pocos lazos que quedaban con la “edad de oro” de la cultura mexicana, los años veinte y treinta. Ya no pueden ir a entrevistarla, para sacar información sobre Frida, Diego, sobre Tina, sobre Villaurrutia o Novo, o sobre sí misma. Para todos los que trabajan este periodo, en cualquier país, sobre cualquier tema, la fragilidad de la historia oral es más que evidente, [...] Los recuerdos y los chismes de los “sobrevivientes” de una época histórica nos ayudan tanto como nos hacen daño. A veces, resulta imposible suprimir nuestras relaciones personales con estos informantes privilegiados. ¿Criticaremos con toda libertad su obra o sus memorias? ¿Podemos ver con suficiente distancia lo que ellos significaban histórica o culturalmente? Si hay una tragedia en la muerte de Lola Álvarez Bravo, es que su vida fue más reconocida (o más bien utilizada) como fuente de historia o documentación [...], y mucho menos como artista, y que sólo ahora, al elevarse los precios de sus fotografías y el interés de los coleccionistas vendrá su “homenaje” en Bellas Artes y los “elogios” (o a veces, “anti-elogios”, como los de una conocida directora de un museo mexicano) de todo el mundo.¹²³

Las relaciones académicas que un historiador establece con sus colegas marcan en mayor o menor medida su labor pues a partir de esto se establecen diálogos e influencias que nutren el trabajo individual o que propician colaboraciones. Debroise mismo cumplió un papel fundamental como guía, mentor, aglutinador teórico y de estrategias, un *agente cultural* en el México contemporáneo. En el caso de su *no-colección*, el tema de la acumulación como un proceso compartido, es fundamental y representa un problema metodológico de abordaje y de planteamiento de los términos de la cuestión. ¿Cómo abordarlo? ¿Cómo se ha estudiado esta relación desde y en la historia del arte? De la misma manera que es necesario observar el

¹²³ James Oles, “Lola Álvarez Bravo (1907-1993)”, *Curare*, México, segunda época, no. 1, septiembre, 1993, p. 1.

perfil de Debroise más allá de sus estudios de fotografía, también es necesario hacerlo con estas relaciones por lo que nos dicen de sus obras y de la historia cultural de México. Tema que requiere estudios más profundos.

Conocí a Debroise principalmente por sus obras sobre fotografía y *no-colección*. Sólo tuve contacto con él una vez en una sesión sobre fotografía contemporánea en 2004.¹²⁴ Así que cuento con una distancia que ha jugado cierto papel en este trabajo. Pero algunas de las personas que han nutrido esta investigación lo conocieron y tuvieron con él relaciones más o menos profundas y ellos han aportado elementos –y materiales- que de otra forma me hubiera sido imposible conocer.

¹²⁴ En el “Seminario de fotografía contemporánea” del Centro de la Imagen, en donde el autor nos habló sobre las actualizaciones e incorporaciones que haría al capítulo dedicado a la experimentación en fotografía, para la edición de 2005 de *Fuga Mexicana*, que estaba próxima a publicarse.

Capítulo 4. La colección y el Munal

Olivier Debroise en el Munal

Olivier Debroise tuvo una relación muy importante con el Munal. Participó en su conformación en 1982; fue co-curador de importantes exhibiciones como *Modernidad y modernización en el arte mexicano (1920-1960)* en 1991 y *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros. 1930-1940*, en 1996.

Bajo la dirección de Graciela de la Torre, fue parte del Consejo Académico compuesto por especialistas como Esther Acevedo, Ery Cámara, Rosa Casanova, Karen Cordero, Jaime Cuadriello, Rita Eder, Renato González Mello, James D. Oles, Fausto Ramírez, Rogelio Ruiz Gomar. Fue asesor especialista en fotografía mexicana de 2000 a 2008. Participó en el *Proyecto Munal 2000*, iniciado en 1997, en el que los asesores académicos del museo Rita Eder, Karen Cordero, Fausto Ramírez y Jaime Cuadriello, llevaron a cabo una reelaboración el guión curatorial anterior, para hacerlo más acorde con la historiografía del arte actual y acentuar el carácter del museo como espacio cultural abierto de comunicación, así como de contemplación, goce e interpretación de la obra de arte.¹²⁵

Cuando el museo abrió sus puertas en 1982, bajo la dirección de Jorge Alberto Manrique, su guión museológico dispuso las siguientes salas: 1. Historia del Palacio de Comunicaciones, 2. y 3. Arte Prehispánico, 4., 5. y 6. Arte Novohispano, 7. La Academia, 8. Artistas Viajeros, 9. Estampa, 10. Pintura religiosa, 11. Pintura de historia, 12. Grabado. Siglo XIX, 13. Costumbrismo/Retrato/Arte no académico, 14. Escultura. Siglo XIX, 15. Grabado. Siglo XX, 16. Velasco y sus contemporáneos, 17. Pintura sentimental y literaria, 18. Simbolismo, 19. Escuela al Aire Libre, 20. Escuela Mexicana, 21. Arte Popular, 22. Exposiciones temporales.¹²⁶

Con *Munal 2000* se elaboró un nuevo proyecto museológico: *El guión histórico-artístico: Arte en México, 1550-1954*, actualmente vigente.

Con la historia como un marco de referencia que permite entender y contextualizar el pasado próximo o remoto, se plantea mantener el discurso histórico-artístico como idea rectora, para dotar de un concepto temporal a la producción plástica y facilitar con ello la aproximación del visitante. [...] La colección se agrupó en tres grandes bloques que manifiestan procesos históricos determinantes para la producción artística [*Asimilación de Occidente: la pintura en la Nueva España (1550-1821)*, *Construcción de una Nación (1810-1910)* y *Estrategias plásticas para un México moderno (1900-1954)*]. La reconsideración de los límites temporales propició traslapes necesarios entre las secciones que permiten atender más los procesos artísticos que periodizaciones tajantes y arbitrarias. El guión histórico-artístico procuró entretenerse cronológica y estéticamente

¹²⁵ Claudia Barrón y Rafael Sámano, "Proyecto museológico MUNAL 2000", *Memoria Munal 2000*, México, Museo Nacional de Arte/CONACULTA/INBA, 2001, 133 pp.

¹²⁶ *Museo Nacional de Arte*, México, INBA/SEP, 1982, 47 pp.

para favorecer conjuntos que evidencien rompimientos y continuidades en las formas de concebir y entender el arte.¹²⁷

Como parte de los dos últimos bloques del recorrido histórico-artístico señalados, se incluyeron cuatro salas más pequeñas para exhibir estampa y fotografía. Los llamados *Gabinetes de Fotografía de los siglos XIX y XX*, fueron curados por Olivier Debroise. En 2000, Claudia Barrón y Rafael Sámano señalaron los criterios para la conformación de estos espacios y el estado de la colección fotográfica del museo, una realidad que hoy, 10 años después de *Munal 2000* es un tanto distinta.

[...] la necesidad de valorar este medio de representación dentro de un Museo Nacional de Arte. Dado que el acervo Munal carece casi absolutamente de obras fotográficas, la iniciativa obligó a la conformación de un fondo de adquisiciones para incrementar su presencia en las salas de exhibición. La sala de *Fotografía del siglo XIX* consideró tanto a autores representativos como las diversas técnicas de reproducción, para mostrar su asimilación y desarrollo desde la llegada del daguerrotipo hasta finales del siglo XIX en nuestro país. Por su parte la sala de *Fotografía del siglo XX*, incluyó a reconocidos autores, cuyos encuadres y propuestas plásticas hicieron de esta accesible y popular técnica de registro una obra de arte.¹²⁸

En la reinauguración del museo en noviembre de 2000, se exhibieron en estas salas las muestras curadas por Debroise: *Panorama del desarrollo de la fotografía durante el siglo XIX* y *Panorama del desarrollo de la fotografía durante el siglo XX*. A partir de entonces, bajo la coordinación de Olivier Debroise, se llevó a cabo un programa de exposiciones con ciclos primavera/verano y otoño/invierno.¹²⁹ Algunas de las exposiciones para el Gabinete de Fotografía del siglo XIX fueron: *Héroes y valentones. Col. Carlos Monsiváis* (2001), *Donaciones y nuevas adquisiciones del Fondo Comfot* (2001-2002), *Vistas fotográficas del Distrito de Chalco. Abel Briquet* (2002-2003), *Claude- Désiré Charnay. Álbum Fotográfico Mexicano* (2003). Para el Gabinete de Fotografía del siglo XX: *Mariana Yampolsky* (2001), *Donaciones y nuevas adquisiciones del Fondo Comfot* (2001-2002), *Hermanos Mayo. Adquisiciones recientes del Fondo Comfot* (2002), *Fotografías de México: Paul Strand* (2002-2003), *1913. La ciudad de la metralla. Imágenes de la Decena Trágica* (2003).

El nuevo guión histórico-artístico también incluyó las salas del *Recorrido Alternativo*: una sala de Exposiciones temporales, dos Salas Monotemáticas. La primera, *Arqueología reinterpretada*, en exhibición de enero a septiembre de 2001, también fue curada por Olivier Debroise, con la que se “buscó confrontar el arte prehispánico con las representaciones surgidas de las primeras excursiones arqueológicas de fines del siglo XVIII y que repercutieron en la estética del arte mexicano hasta nuestros días.”¹³⁰ La segunda, curada por Karen Cordero fue *El artista: creador de objetos, objetos de creación*. También se incluyeron 3 Salas Hipertextuales: *El diálogo de opuestos*, *La escultura revelada* y *De cómo la noche*

¹²⁷ Barrón y Sámano, *op.cit.*, pp. 63, 64.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 65.

¹²⁹ Agradezco a Araceli Soto su apoyo para reunir esta información.

¹³⁰ Claudia Barrón y Rafael Sámano, *op.cit.*, pp. 67. Como vimos en el capítulo anterior, este tema fue uno de los que más interesó a Debroise en *Fuga Mexicana*.

venció el día; una Sala de Colecciones Especiales y dos Salas de Orientación para fomentar la interacción de los visitantes.

A partir de *Munal 2000* se comenzó a desarrollar un programa de adquisición de obra fotográfica de los siglos XIX y XX a partir del que se creó el Fondo Comfot del Patronato del museo. Como asesor de fotografía, Debroise junto con James Oles, estuvo al frente de este proyecto. El fondo cuenta con un total de 290 piezas, de las cuales 235 son fotografías y 55 son litografías de José Guadalupe Posada. Entre 2000 y 2003, los historiadores adquirieron imágenes de colecciones como la de Keith Lellis Gallery (Nueva York), Throckmorton Gallery (Nueva York), A. Smith Inc. Gallery (San Francisco California), entre otros.

Los fotógrafos representados en este fondo son Manuel y Lola Álvarez Bravo, Edward Weston, Tina Modotti, Héctor García, Lorenzo Becerril, Abel Briquet, Antón Bruehl, Cruces y Campa, Agustín Casasola, Maurice Bratter, C.B. Waite, Valletto y Cía, William Henry Jackson, Hugo Brehme, Martín Ortiz, Emilio Lange, Fritz Henle, Henry Ravel, Schlattman Hnos., Charles Fletcher Lummis, Máximo Pacheco, entre muchos autores no identificados. Además, ambos realizaron donaciones de Guillermo Kahlo, José Ma. Lupercio, Torres y Cía. Fotógrafos, Scout Winfield, Mariana Yampolsky, Lorenzo Becerril, Manuel y Lola Álvarez Bravo, Luis Pérez, entre otros.

Estas adquisiciones nutrieron las muestras de los gabinetes de fotografía antes referidas.

La relevancia de la donación para el museo: Conservación, restauración, préstamo, difusión, investigación y curaduría

Al recibir el Munal la donación hecha en 2008 por la hermana del historiador, Veronique Debroise, la colección fotográfica del museo, formada años antes con la asesoría de Debroise y Oles, incrementó de manera importante. La curadora del Munal, Dafne Cruz y el investigador de fotografía, Luis Adrián Vargas, elaboraron un primer estudio de la colección para determinar sus características, procedencia y estado básico de conservación. El estudio señala, entre otras cosas, que el acervo corresponde casi en su totalidad a la vocación temporal del museo y destaca las posibilidades y aportaciones que el acervo representa para el recinto.¹³¹

¹³¹ Algunas de las posibilidades abiertas por la donación del archivo en el documento descrito son: “Incrementar su acervo fotográfico, con obras y autores de los siglos XIX y XX que darán mayor representatividad a nuestra colección. Incrementar el número de negativos e impresiones de época (*vintages*) de la colección. Al contar con un nutrido acervo fotográfico, será posible la renovación constante de los dos Gabinetes de Fotografía (XIX y XX) con que cuenta el museo. Asimismo, se podrán realizar exposiciones temporales dentro del programa “Munal” en los estados”. A la fecha, las exhibiciones han sido esencialmente pictóricas; una sola fue dedicada a la fotografía de Tina Modotti. Con el acervo Debroise se podrían generar más proyectos de exhibición fotográficos.” Luis Adrián Vargas, “Acervo fotográfico Olivier Debroise (1952-2008)”, p. 1. Hasta la fecha, algunas obras de la colección en el Munal ha formado parte de exhibiciones como *Predilecciones de un coleccionista*, Gabinete de fotografía del siglo XX, *Canon*, Gabinete de fotografía del siglo XIX, Munal, curadas por el investigador Luis Adrián Vargas, dentro del homenaje que el museo rindió a Debroise después de su fallecimiento. También se

Entre las consideraciones de este estudio, dos son especialmente relevantes por su potencial impacto en el perfil y la vocación del museo, así como en sus labores de investigación y curaduría. La primera señala que “El ingreso de estas fotografías al museo afianza la labor de estudio de la fotografía mexicana en miras de convertir a nuestra institución en un importante centro de investigación y difusión del arte nacional; al tiempo de elaborar nuevas relecturas sobre la historia de la fotografía mexicana.” La llegada de la colección, además de sumar obra fotográfica al acervo, puede fortalecer la continuidad en los estudios de fotografía mexicana realizados en el museo, en los que Olivier Debrouse, como asesor experto en fotografía, fue uno de sus iniciadores, así como los principales promotores de investigaciones y de adquisición de obra fotográfica.

Como destaca Luis Adrián Vargas, la llegada de este fondo presenta oportunidades para, diseñar y establecer una línea de investigación dedicada específicamente a la fotografía mexicana -sin que se limitarse a ella- y que pudiera abarcar ampliamente el estudio de la disciplina artística y de su historia correspondiendo a la vocación del Munal. Además, se abrió la posibilidad de dar difusión a las obras y las investigaciones desarrolladas por el museo. Desde mi punto de vista, esta labor recogería la perspectiva teórica e historiográfica delineada por Olivier en *Fuga mexicana* para la elaboración de *nuevas relecturas de la historia de la fotografía mexicana*.

La segunda consideración destacable sobre la relevancia de la llegada de la colección al museo, plantea que “podrán desarrollarse investigaciones y curadurías sobre las relaciones entre pintura y fotografía, pues gran parte del acervo incluye tomas de Lola Álvarez Bravo sobre la producción de artistas representados en Munal como María Izquierdo, José María Estrada, Julio Castellanos, Rufino Tamayo, Diego Rivera, Manuel Rodríguez Lozano, Juan Soriano, Francisco Goitia, etc.” En tanto material que documenta su obra, constituyen un importante archivo documental.

En el caso de las reproducciones de obra, la colección fotográfica de Debrouse ejemplifica una de las situaciones que el autor describe en *Fuga Mexicana*: la abundancia de imágenes. Éstas son una fuente y un documento de estudio para el investigador del arte. Este es un punto central que le otorga un sentido específico a la producción de estas imágenes de Lola Álvarez Bravo ya que en algunos casos hay más de una copia de la misma imagen. Desde el punto de vista de la fotógrafa, podemos entender la multiplicidad de impresiones de una misma imagen, debido a que es un rasgo que distingue al medio. El trabajo de impresión en el laboratorio es, después de la toma y del revelado, un tercer momento de elaboración de la fotografía en la que se pueden controlar algunos elementos de la imagen: luz, encuadre, contraste, grano, etc. Para obtener una copia final se realizan diversas copias a modo de

presentaron una serie de fotografías antes pertenecientes a Debrouse en la muestra *La imagen del mexicano* en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, en febrero de 2010, curada por Dafne Cruz y Luis Adrián Vargas.

prueba y una vez que se cuenta con la deseada, se pueden repetir innumerablemente copias con las mismas características. Algunas de las fotografías de reproducción de obra tomadas por Lola Álvarez Bravo, hoy en la colección donada al museo –todas impresiones de época–, probablemente fueron las copias de trabajo para la investigación de *Figuras en el trópico*. Las 4 que se reproducen en ella son:



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Sin título [Fotografía de la pintura de Frida Kahlo,
Autorretrato, ca. 1938], s/f
Plata sobre gelatina, impresión de época
Colección OD-Munal



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Sin título [Fotografía de la pintura de Frida Kahlo,
Alas de patate, ca. 1938], s/f
Plata sobre gelatina, impresión de época
Colección OD-Munal



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Sin título [Fotografía de la pintura de Frida Kahlo,
El avionazo, ca. 1938], s/f
Plata sobre gelatina, impresión de época
Colección OD-Munal



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Sin título [Fotografía de la pintura de Rufino Tamayo,
Perros ladrando, 1941], s/f
Plata sobre gelatina, impresión de época
Colección OD-Munal

Oles refiere que ambos conservaron muchas de estas reproducciones de obra para que no se perdieran. De igual forma, Debrose adquirió para el museo, reproducciones de obra de la Sillería de San Agustín, que también encontramos en la donación de 2008.

En todo caso, lo que este archivo nos ofrece es una serie de imágenes que dan cuenta de la tarea de Lola no sólo como fotógrafa artista y creadora, sino como fotógrafa de registro de otras creaciones artísticas, en este caso de pintores mexicanos pertenecientes a la Escuela Mexicana de Pintura y que en tanto registros, constituyen documentos.

Por ejemplo, en la colección encontramos un amplio conjunto de fotografías de registro de obra arte, copias de época. Una de ellas registra la pintura de Juan Soriano, *Retrato de María Asúnsolo, mujer y niña* (1941), obra que forma parte del acervo del Munal. Además, una fotografía de un dibujo preparatorio de dicha pintura, y una tercera que registra otra obra del pintor tapatío: un retrato al óleo de Lola en 1945.



Juan Soriano (1920-2006)
Retrato de María Asúnsolo, mujer y niña, 1941
 Óleo y temple sobre tela
 Colección Munal



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
 Sin título [Fotografía de la pintura de Juan Soriano,
María Asúnsolo, mujer y niña, 1941], s/f
 Plata sobre gelatina, impresión de época
 Colección OD-Munal



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
 Sin título [Fotografía del boceto de Juan Soriano
 de *María Asúnsolo, mujer y niña*, 1941], s/f
 Plata sobre gelatina, impresión de época
 Colección OD-Munal

A partir de esto, podemos abordar algunas de las relaciones que se pueden establecer entre la fotografía y la pintura: la fotografía como obra de arte, como registro y reproducción

de obra y como documento para la investigación.¹³² Estas fotos nos hablan, por un lado, de la condición versátil del medio fotográfico: la diversidad de usos y funciones como técnica de creación de imágenes más allá de fines expresivos y subjetivos. La pintura, junto con las demás artes, ha sido históricamente objeto del registro fotográfico.¹³³ En tanto registros, estas fotos se convierten en documentos de la historia del arte y son copias de trabajo.¹³⁴ En los museos, el uso de la foto de registro es una práctica básica y recurrente como herramienta de control, investigación, curaduría, museografía, etc. Además, este tema ha sido analizado por teóricos de la fotografía como Walter Benjamin, quien en su paradigmático ensayo de 1936, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, reflexiona en torno a la historia de la fotografía y a los efectos en la modificación de los usos y funciones sociales, de recepción y de representación en la obra de arte a partir de la posibilidad de su reproducción en masa con la aparición de la fotografía. Gracias a esto, el valor original de culto de la obra de arte se transforma en valor de exhibición, transformación que trastoca al arte en sí, a su reflexión y funciones sociales.

Aunado a esto, las fotos mencionadas nos dan pistas sobre la labor de Lola Álvarez Bravo no sólo como fotógrafa artista y creadora, sino como fotógrafa de registro de obra de arte pictórica.¹³⁵ De acuerdo con la historiadora de fotografía Claudia Canales, en 1941 “Por encargo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional, Lola Álvarez Bravo fotografía la sillería del coro del antiguo templo de San Agustín, pero rechaza entregar a la institución los negativos originales por ser de su autoría y propiedad, un rasgo precursor de la defensa de los derechos del fotógrafo sobre su obra.”¹³⁶ La fotógrafa *de planta* del Instituto comentó a Manuel Fernández Perera:

¹³² Agradezco a Luis Adrián Vargas sus comentarios para la elaboración de este ejercicio.

¹³³ Por otro lado, el uso de la fotografía por los artistas como apoyo para la pintura y las artes históricamente se ha dado. Debroise señala que “En 1878, José María Velasco introdujo la fotografía en la clase de Perspectiva, y permitió a sus alumnos copiar la imagen (algunas de las cuales habían sido tomadas, probablemente, por él mismo, en los alrededores de la ciudad de México) en vez de copiar directamente de la naturaleza. Al respecto, Velasco hacía suyas las ideas comunes de sus contemporáneos: si la fotografía reproducía “mecánicamente” la realidad, no había inconveniente en copiarlas como si fueran la naturaleza misma.” Debroise, *op.cit.*, 2005, pp.47, 48. Además, el caso de Frida Kahlo ya referido.

¹³⁴ A propósito de la posibilidad de reproducción de la imagen que significó la calotipia, técnica posterior al daguerrotipo, patentada en 1841 por Fox Talbot, Debroise reflexiona en torno a la importancia de la *noción de copia*: “La posibilidad de obtener múltiples copias, casi idénticas y poco costosas, influyó no obstante en la constitución de un fetichismo del original. Asimismo, proporcionó las herramientas pedagógicas para la conformación, por ejemplo, de una moderna historia del arte que se apoya más en las reproducciones fotográficas que en la experiencia de primera mano que ofrece el original.” *Ibid.*, p. 51. Este tema también es discutido por Michael Ann Holly quien señala que para estudiar la obra, debemos tener contacto directo con ella.

¹³⁵ “Creo que la mayor parte de mis logros se los debo a una educación plástica. Si yo no hubiera seguido tan de cerca el trabajo de pintores y estudiado tanto, al estar reproduciendo sus cuadros y murales, el sentido de la composición y del equilibrio, tal vez hubiera tardado más en hacer las fotos que hago. El estudio de la plástica me sirvió muchísimo para darme una idea mucho más completa, mucho más precisa, de la gran importancia de la luz, de la composición, de los volúmenes. El haberme habituado a la pintura me facilitó mucho el problema de componer.” Citado en Raquel Tibol, “Apostillas en torno a Lola Álvarez Bravo”, *Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas. 1934-1985*, México, Fundación Cultural Televisa, 1992, pp. 53.

¹³⁶ Canales, *op.cit.*, s/p. James Oles señala que estas fotografías pudieron haber sido para un libro publicado por la Secretaría de Educación Pública. Para referencias sobre el tema de la propiedad de derechos de autor en la fotografía mexicana ver: Garay, Andrés, “¿Qué con los derechos de autor?”, *Memoria. Crónicas fotográficas. I*

Lo del Generalito [el salón de actos de la entonces Escuela Nacional Preparatoria, Antiguo Colegio de San Ildefonso] fue una odisea. Tuve que improvisar todo el andamiaje para poder trabajar. Ponía una mesa, encima de la mesa otra mesa, encima de la otra mesa, una silla. Bueno, algo horrible, porque no había suficientes cosas para subirme y llegar a la altura media de los tablones. Para fotografiar los tablones tenía que poner mi cámara a la altura media, y qué no usé para armar mi tinglado y tomar aquello. Y luego los reflectores que se me hacían como charamusca. Me costó mucho pero lo conseguí.¹³⁷



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Sin título [Fotografía de la Sillería
de San Agustín, 8/46], 1941
Plata sobre gelatina
Colección OD-Munal



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Sin título [Fotografía de la Sillería
de San Agustín, 7/46], 1941
Plata sobre gelatina
Colección OD-Munal

Además de 46 copias de época de la sillería de San Agustín, encontramos en la colección, algunos retratos tomados a Lola Álvarez Bravo. En el primero, vemos a la fotógrafa sosteniendo su cámara de placas (posiblemente una 4x5 o 5x7) montada en un tripí, hacia los años cincuenta en sus clases en San Carlos. En la segunda, Rogelio Cuellar la retrata, aproximadamente 30 años después, en un jardín sin ver a la cámara. Podemos ver a la autora en dos momentos de su vida desde la mirada de dos fotógrafos.

Foto México-Estados Unidos, Veracruz, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, pp. 71-72; Almeida, Lourdes, "La SAOF y el derecho de autor" y Garay, Andrés, "Modus vivendi del fotógrafo" en *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, pp. 229-230 y 231-232.

¹³⁷ Citado en Tibol, *op.cit.*, pp. 47, 48. En este artículo, Tibol relata y documenta las acciones de la fotógrafa en defensa de sus negativos ante las instituciones para las que fotografió.

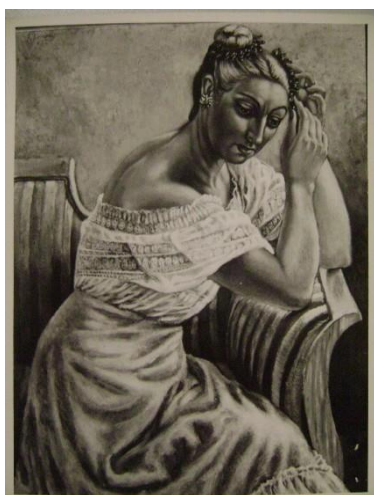


Raúl Abarca
En clase, la fotógrafa, 1947
Plata sobre gelatina
Colección OD-Munal

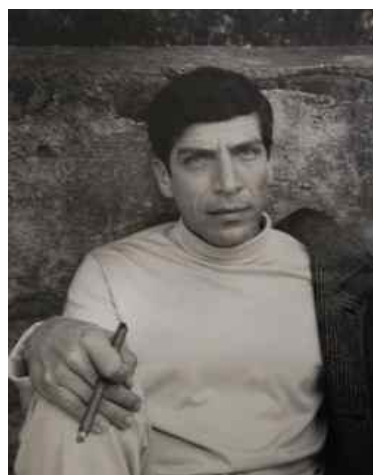


Rogelio Cuellar (1950)
Lola Álvarez Bravo en un jardín, ca. 1980
Plata sobre gelatina
Colección OD-Munal

Por último, encontramos una serie de fotografías que nos proporcionan información de índole histórica relevante pues podemos constatar que Lola y Juan Soriano sostuvieron una relación de amistad ya que sus retratos mutuos dan cuenta de ello. La fotógrafa en la pintura; el pintor en la fotografía: los dos artistas se retratan uno a otro. En la primera, hay dos niveles de relación: es una fotografía de Lola que registra el retrato al óleo que Juan Soriano le hizo. La segunda, es un retrato fotográfico que Lola Álvarez Bravo hace a Soriano en los años setenta.¹³⁸ Así, las fotografías son documento para estudiar a la comunidad artística mexicana, sus lazos, intercambios e incluso influencias, es decir, una parte de la historia cultural del México de la primera mitad del siglo XX.



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Sin título [Fotografía de la pintura de Juan Soriano
Retrato de Lola Álvarez Bravo], s/f
Plata sobre gelatina
Colección OD-Munal



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Sin título [Juan Soriano], ca. 1970
Plata sobre gelatina
Colección OD-Munal

¹³⁸ En la colección hay diez retratos que la fotógrafa hizo a Soriano de esta misma época. En *Fuga Mexicana* Debroise señala que entre el pintor y la fotógrafa hubo una importante relación de amistad.

La catalogación de la colección

Dentro del contexto de un museo, una de las tareas iniciales frente a una colección y de la que en gran medida se desprende el resto, es la catalogación de las obras.¹³⁹ Durante mi estancia en el museo apoyé y trabajé con el investigador de fotografía, Luis Adrián Vargas Santiago, realizando una propuesta acorde con las necesidades del museo.¹⁴⁰ Los objetivos fueron diseñar una base de datos para catalogar la colección Olivier Debroise a fin de sistematizar, recuperar y registrar la información técnica básica, de procedencia, conservación, investigación razonada e historial y de control interno de cada pieza del fondo y así constituirse en material de consulta para el estudio e investigación del fondo y para la generación de propuestas curatoriales.

La conceptualización de los campos de la base de datos tuvo que estar en relación con los objetivos y estructura de los inventarios del museo y de las normas del INBA. Esta propuesta inicial también estuvo pensada para que posteriormente pudiera aplicarse al resto de los fondos fotográficos del Museo. El modelo estaba compuesto por cuatro grupos catalográficos, cada uno con por un número variable de campos individuales con posibilidad a incrementarse según futuras necesidades. Estos grupos tienen como objetivo llevar un registro detallado y exhaustivo de cada una de las fotografías en tanto obras de arte pertenecientes a una colección heterogénea compuesto a su vez por varios lotes.

La aportación significativa de nuestra propuesta se dio en la incorporación de campos específicos para un fondo fotográfico. Nuestro punto de partida fue la especificidad de la colección: las características propias de la fotografía en tanto arte visual e imagen plasmada en un soporte fotosensible de diversas características. Los campos propuestos responden estas necesidades específicas de la fotografía, siendo necesario así proponer algunos que no estaban contemplados para la catalogación de otro tipo de obras de la Colección Munal.

¹³⁹La catalogación constituye una problemática teórica en tanto forma de organización, clasificación y jerarquización que busca dotar de orden a un conjunto de elementos que, normalmente comparten algunos atributos cualitativos. Rosalind Krauss reflexiona en torno a las dificultades de esta tarea y a los peligros de imponer clasificaciones no correspondientes con lo que llama “espacios discursivos” originales de la obra y aplicados por su autor. Nos dice sobre las investigaciones para descifrar el sistema de catalogación del fotógrafo francés del siglo Eugène Atget (1857-1927) cuyo archivo asciende a 10,000 fotografías. “El sistema de codificación aplicado por Atget a sus imágenes deriva del sistema de catalogación de las bibliotecas y de las colecciones topográficas para las que trabajaba. [...] Una catalogación es más que una idea, una metatesis, un sistema de organización que depende no tanto de un análisis intelectual como de un análisis socio-cultural. Parece claro que el trabajo de Atget es el producto de una catalogación que el fotógrafo no inventó y, por lo tanto, no cabe hablar de autoría. El estatuto normal de autor que el Museo [Museum of Modern Art de Nueva York] desea mantener tiende a venirse abajo a la luz de dicha observación, lo cual nos conduce a una reflexión más bien sorprendente: el Museo se lanzó a descifrar el código numérico de los negativos de Atget para descubrir en ellos una conciencia estética y, en su lugar, encontró una catalogación.” Rosalind Krauss, *op.cit.*, p. 55.

¹⁴⁰ En esta tarea conjunta hubo varias discusiones para el desarrollo conceptual de la propuesta, coordinada por Dafne Cruz. Ana Celia Villagómez, jefa de estudio del acervo del museo, colaboró con nosotros enriqueciendo nuestra tarea y orientándola en numerosas ocasiones.

Como referencia revisamos modelos de catalogación de fotografía que marcan pautas internacionales, como el catálogo de SEPIADES¹⁴¹, las normas catalográficas ISAD-G (General International Standard Archival Description, de la International Council on Archives), o nacionales, como las normas catalográficas del INBA y del Sistema Nacional de Fototecas, SINAFO, del INHA; además, la Fototeca digital *Fotógrafos y editores franceses en México. Siglo XIX*, del Instituto Mora y del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y propuestas teórico-metodológicas de catalogación de autores como Boris Kossoy en *Fotografía e historia* (2001) y de Juan Miguel Sánchez Vigil en *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones* (2006).

El primero de los cuatro grupos de catalogación contiene los campos de información técnica básica como ficha técnica (autor o autores, título, fecha, técnica, medidas), más unos complementarios. Para el caso de fotografía, sugerimos agregar 17 campos específicos: título descriptivo, técnicas antiguas, soportes varios, impresor, editor, álbum fotográfico, lugares de circulación, textos, fecha y lugar de toma y de impresión, número de copias en el archivo, proceso de toma, proceso de impresión, encabezados de materia, tipo o género fotográfico, imagen del reverso, entre otros.

El segundo grupo de catalogación integra la información de investigación razonada e historial de la obra. Está dirigida al público especializado y recoge información más específica y primordialmente de índole histórica e historiográfica. Aquí propusimos los siguientes 6 campos: procedencias anteriores (de la obra en donación, adquisición o comodato), copias en otras colecciones, citas, lugares/edificios identificados en la imagen, personajes identificados, ángulo de toma.

El tercer grupo es el de control interno, que concentra los datos de inventario, conservación, restauración, derechos de uso, estatus, ubicación y avalúos de las obras. Nuestras sugerencias de campos para el fondo fotográfico fueron: derechos de reproducción, propietario de los derechos. El último grupo, registra los datos del capturista y de las actualizaciones de la base.

¹⁴¹ “SEPIADES is a multilevel data element set to catalogue photographic collections [...] were developed in the framework of the SEPIA (Safeguarding European Photographic Images for Access) project, an EU-funded Project on preservation and digitalization of photographic collections that ran from 1999 until 2003.” En: <http://www.knaw.nl/ecpa/publ/pdf/2719.pdf> Última consulta: marzo de 2010.

Conclusiones

Olivier Debrouse fue uno de los personajes fundamentales en el ámbito de la historia y la teoría del arte mexicano de las últimas tres décadas. Desarrolló importantes estudios desde las disciplinas de la historia y la crítica del arte. Junto con figuras como Karen Cordero, Rina Epelstein, James Oles, Ana Isabel Pérez Gavilán, Francisco Reyes Palma, Armando Sáenz, Pilar García, Cuauhtémoc Medina y Georges Roque, fue parte del colectivo que formó en 1991, *Curare. Espacio crítico para las artes* y fue su director de 1991 a 1997. Este órgano de crítica y difusión del arte en México, fue una de las plataformas para la renovación de los estudios de arte en nuestro país: sin apoyos institucionales de origen, propició y fomentó el debate e impulsó investigaciones de autores que hoy en día son parte sustancial del campo. La serie de publicaciones *Hacia otra historia del arte en México*, fue uno de los muchos frutos de *Curare*. Hacia mediados de los años noventa, éste se consolidó como un espacio abierto y necesario en los albores del siglo XXI, debido en gran parte a la generalizada crisis económica de las décadas de 1980 y 1990, a la creciente globalización y al modelo neoliberal que dejaba cada vez más de apoyar y financiar el estudio y difusión de las manifestaciones artísticas.

Asimismo, Debrouse escribió ensayos, novelas y realizó, entre 1997 y 1998, *Un banquete en Tetlapayac*, filme entre documental y ficción sobre el proyecto inconcluso del cineasta ruso Sergei Eisenstein, *¡Qué viva México!* (1931). Realizó importantes curadurías nacionales e internacionales sobre arte mexicano y reflexionó sobre la figura del curador contemporáneo en diversos foros, su función y responsabilidad para con el arte.

Debrouse fue uno de los críticos de arte y críticos del sistema, que desde el ejercicio de un alto rigor intelectual, se comprometió como agente cultural –en palabras de James Oles– y realizó una importante tarea de estudio, difusión y conservación del arte moderno y contemporáneo y de la cultura visual en México.

En su vertiente como coleccionista, Debrouse se preocupó de diferentes formas por el resguardo y la conservación del patrimonio artístico de México. En este ensayo busqué hacer un acercamiento a este punto a partir de la colección que fue donada al Munal en 2008, después de su muerte el 6 de mayo de ese año, por su hermana Veronique Debrouse. Como parte de la estancia de investigación que hice en 2009 en el museo, me sumé a los trabajos que la curadora Dafne Cruz y Luis Adrián Vargas, estaban comenzando a realizar sobre la colección.

Al inicio, la colección me parecía sólo un conjunto de imágenes con poca coherencia entre sí, algunas más atrayentes estéticamente que otras; algunas totalmente desvinculadas con el resto. Esta investigación me permitió abordar distintos puntos: primero, cuestionarme

sobre la pertinencia de términos y categorías como colección, coleccionismo y coleccionista para un caso como éste. A partir de las características de este conjunto de imágenes, de su proceso de acumulación y del personaje que lo reunió, propuse el término *no-colección* que buscó dar cuenta de este problema teórico, metodológico y terminológico. Aquí, las observaciones que mis asesores Dafne Cruz y James Oles me hicieron, fueron determinantes. Ambos tuvieron, de una u otra forma, contacto con Debroise, con la colección y con su llegada al museo, por lo que gracias a sus testimonios y orientaciones pude establecer los términos del problema en el sentido en que lo hice. Si la colección hubiera sido donada mucho tiempo atrás o si ningún personaje pudiera dar cuenta de ella, seguramente mi estudio hubiera iniciado por otro camino. Esto nos da cuenta de la importancia de los testimonios y de la historia oral para este tipo de investigaciones.

La pregunta sobre Debroise como coleccionista tuvo que pasar primero por un proceso de desmitificación. Nuestro historiador y su archivo mantuvieron relaciones no siempre ideales. Solemos pensar que los historiadores deben ser metódicos, sistemáticos, rigurosos, pero también pueden ser azarosos, subjetivos, selectivos. Tienen gustos y caprichos; llevan a cabo acciones que, para quienes nos asomamos después a observarlos – también como historiadores-, no son siempre explicables de una manera del todo comprobable, clara y absoluta. Debroise acumuló su colección como historiador, pero sobre todo como alguien a quien le gustaban las imágenes, la cultura visual, el arte, los mercados de antigüedades; alguien que sin mucha diferencia con cualquiera de nosotros, compró, intercambió y conservó fotografías. Con más ojo y conocimiento, sí, pero realizando una práctica que no es exclusiva de un gran coleccionista de arte o de un historiador riguroso. Y esto tiene mucho que ver con el carácter mismo de la fotografía: un medio sumamente accesible a casi cualquiera que quiera producirlo o poseerlo; sumamente arraigado en la vida social privada y pública en la actualidad como práctica de reproducción de imágenes, de emanación de lo ausente, de preservación de la memoria, de registro de lo “relevante”, de control e identificación, cargado de valor simbólico, ideológico y político. Todos tenemos fotografías en el cajón, en la sala, en el estudio. Debroise las tuvo, las buscó algunas veces, algunas veces las recibió. Muchas ocasiones las utilizó como documentos para la investigación y en este sentido es posible encontrar una relación directa o comprobable para explicar su existencia en la colección; pero con muchas otras no se dio esta relación, por lo que abordarlas desde la perspectiva de haber sido fuentes de investigación, no hubiera correspondido con la realidad.

Así, su *no-colección*, por una parte es azarosa, no es algo del todo ordenado; recuperando las ideas de Frinkelde, es moderna. Y también se originó como parte de un proceso de vida compartido con James Oles; es reflejo de su vida intelectual: heterodoxa, no

cerrada en géneros. Y además, no estuvo nunca catalogada, inventariada. Y esto se liga con el siguiente punto que este ensayo me permitió abordar: un estudio incipiente sobre las colecciones fotográficas en un museo mexicano como el Munal. En concreto, los mecanismos de conformación de las colecciones como son las donaciones, adquisiciones; los planteamientos teóricos, históricos y artísticos sobre la importancia de las colecciones de foto; los requisitos de conservación y restauración. Además, la relevancia del museo como institución legitimadora que junto con los historiadores, los coleccionistas y los artistas, forma parte de los agentes que validan lo que es arte.

Algunas de las albúminas del siglo XIX que pertenecieron a Debroise, se encontraban en puestos de mercados de antigüedades hacia finales del siglo XX; después fueron parte de una colección *sui generis* y ahora están en las bodegas de uno de los museos de arte que es pilar en nuestro país.

La llegada de este *corpus* al museo, que forma parte de la historia fotográfica de nuestro país, es muy relevante por varias razones. Una de ellas es porque las piezas en sí tienen un valor histórico, estético y artístico. Existen en la colección fotografías en técnicas antiguas muy valiosas y poco conocidas. Encontramos material documental de primer orden: fuentes primarias de época como las revistas *El fotógrafo Mexicano* y las fotografías de registro de obra de Lola Álvarez Bravo. Lotes como el de Eisenstein tienen un gran valor en los tres sentidos señalados. En este caso, de acuerdo con autores como Antonio Saborit, antes de su muerte, Debroise se encontraba realizando otro proyecto sobre Eisenstein. ¿Cuál será la continuidad que el museo hará de este tema?

Por otra parte, la llegada de esta colección es importante porque representa una oportunidad para que se enriquezcan los conocimientos sobre el medio. En particular, sobre la práctica fotográfica en los siglos XIX y XX, entendida como un *servicio gráfico* –en palabras de Debroise–, que a lo largo de los años ha tenido diferentes usos y funciones relacionados con la vida social, económica y política de México. La fotografía ha formado parte de la construcción de la historia misma al ser un documento que registra y difunde ciertos acontecimientos y que al mismo tiempo, deja fuera otros. Es un mecanismo de representación de valores y símbolos culturales, identitarios e ideológicos. Es un medio de información. También, una forma de reproducción de imágenes que, de manera muy fiel, más no fidedigna, reproduce a través de un fenómeno químico y óptico, aquello a lo que la cámara, siempre al servicio de un sujeto con decisión, apunta. Y es un medio de expresión artística que a lo largo de la historia ha desarrollado diversas retóricas, lenguajes, estéticas, que además, puede reproducir obras de arte y servir como herramienta de control y de estudio del arte desde el ámbito de los museos, galerías, archivos, etc.

El Munal debe continuar implementando una política de adquisición de fotografía mexicana y hecha en México. Una de las tareas fundamentales para el Museo Nacional de Arte de nuestro país es continuar con un programa de adquisiciones como en el que participó Debroise. Debe continuar exhibiendo toda su colección fotográfica en los Gabinetes, así como seguir generando y promoviendo investigación sobre estos materiales.

Por otro lado, este ensayo me permitió hacer una valoración de la principal historiografía de la fotografía mexicana de los últimos años en México y ubicar las aportaciones que tuvo Olivier Debroise en este campo. La fotografía fue uno de los grandes intereses dentro del trabajo que Debroise desarrolló sobre la imagen y la cultura visual en México. *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* es su obra de mayor envergadura sobre este tema. En ella, se recogen asuntos y autores analizados en muchos de sus textos previos sobre fotografía. El particular enfoque de análisis histórico que Debroise cristaliza en *Fuga Mexicana*, se ve en algunos casos vislumbrado en sus escritos anteriores. Esta obra, historia crítica de la fotografía, es un modelo historiográfico que surge de la problematización de las historias del medio basadas en enfoques estéticos. Debroise, en cambio, se aboca a los usos y funciones sociales, privadas y públicas del medio, a los estilos de representación y a su evolución, sin dejar de lado la vertiente de expresión artística y estética de la fotografía para establecer géneros temáticos, así como lo que él mismo llamó “las razones de toma, selección y publicación de las imágenes.”¹⁴²

Además, al realizar este ensayo puede sumarme a una investigación del Munal sobre un archivo como la Colección Olivier Debroise y con la invaluable ayuda de James Oles, colaborar con el rastreo de sus orígenes. Asimismo, propuse una catalogación que buscó cruzar textos e imágenes. Los escritos de Debroise sobre fotografía, fueron la relación casi obligada que me permitió sugerir un sentido a este material hoy en Munal. Después de hacer esta agrupación, la colección tuvo otro sentido para mí, así como una coherencia que antes no percibí y que está relacionada con el amplio perfil e intereses de Debroise. Todas las fotos fueron ubicables dentro de esta catalogación, por lo que fueron también ubicables dentro del modelo histórico de Debroise.

Sin embargo, en este ensayo no pude agotar muchos puntos que quedaron pendientes. Algunas líneas de investigación a abordar y profundizar son: el tema del coleccionismo de fotografías en México, el mercado de fotografías antiguas, de foto moderna y contemporánea. La conformación de colecciones fotográficas en museos mexicanos privados y públicos en el INBA y el INAH. En particular para el Munal, la de su propia colección fotográfica. Reunir y sistematizar la obra de Olivier Debroise: crítica de arte en periódicos, su archivo documental hoy en el MUAC, por ejemplo. La investigación de la colección para elaborar un catálogo

¹⁴² Debroise, *op.cit.*, 2005, p. 25.

comentado más a profundidad. Entrevistar a historiadores, artistas, teóricos y críticos del arte que trabajaron de cerca con Debroise como Rosa Casanova, Pablo Ortiz Monasterio, Cuauhtémoc Medina entre muchos otros.

Bibliografía

- Acuña, Patricia, “Imágenes con futuro. La preservación fotográfica”, *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, CONACULTA, 1996, pp. 223-224.
- Almeida, Lourdes, “La SAOF y el derecho de autor”, *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, CONACULTA, 1996, pp. 229-230.
- Alquimia*, núm. 32, “Acervos fotográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México”, México, año 11, Enero-abril 2008, Sistema Nacional de Fototecas, Dirección de Publicaciones, INAH, 87. pp.
- Arnal, Ariel, “La fotografía en la historia: ¿una fuente?”, Berenson, Boris et al., *Historiografía, herencias y nuevas aportaciones*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia/Ediciones La Vasija, pp. 279-296.
- Ann Holly, Michael, “Telling a picture”, *Past Looking. Historical Imagination and the Rethoric of the Image*, Londres, University Press, 1996, p. 1-28
- Barra Maoulain, Paula Alicia, *Normas catalográficas*, Sistema Nacional de Fototecas, México, INAH, CONACULTA, 2005, 55 pp.
- Baxandall, Michael *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Heaven and London, Yale University Press, 1985, 147 pp.
- _____, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, trad. Carmen Bernardez, Madrid, Hermann Blume, 1989, 170 pp.
- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos*, Obras maestras del pensamiento contemporáneo, Barcelona, Planeta Agostini, 1994, pp. 15-57.
- Bolton, Richard (comp.), “Introduction”, *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, MIT Press, 1992, pp. ix-xix.
- Bourdieu, Pierre, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, 413 pp.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, 285 pp.
- Canales, Claudia, “Cronología”, Rosa Casanova y Del Castillo, Alberto, *Imaginarios y fotografía en México*, España, CONACULTA/INAH/Lunwerg, s/p.
- Casanova, Rosa, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890”, Casanova, Rosa, Del Castillo, Alberto (et.al), *Imaginarios y fotografía en México*, España, CONACULTA/INAH/Lunwerg, pp. 3- 23.
- Casanova, Rosa y Olivier Debrouse, “Fotógrafos de cárceles: usos de la fotografía en las cárceles de la Ciudad, de México en el siglo XIX”, *Nexos*, México, núm. 117, noviembre de 1987, pp. 16- 21.
- _____, *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*, México, FCE, Colección Río de Luz 1989, 111 pp.

Crimp, Douglas, "The Museum's Old/The Library's New Subject", Bolton, Richard (comp.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, MIT Press, 1992, pp. 3-13.

Danto, Arthur C., "Belleza y política", *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 155- 180.

Debroise, Olivier, *Claude Désiré Charnay*, México, Centro Cultural Santo Domingo/ CONACULTA/INBA, Colección 150 años de la fotografía en México, 1989.

_____, "Del paisaje", *Luna Córnea*, México, núm. 6, 1995, México, CONACULTA.

_____, *Diego de Montparnasse*, México, FCE/SEP, Lecturas Mexicanas, Núm. 83, 1985, 135 pp.

_____, *Figuras en el trópico, plástica mexicana. 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1984, 215 pp.

_____, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA, Cultura Contemporánea de México, 1994, 223 pp.

_____, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA, Lecturas Mexicanas, 1998, 393 pp.

_____, "José María Velasco y el paisaje fotográfico decimonónico (apuntes para un paralelismo)", *José María Velasco. Homenaje*, México, UNAM, 1989, pp. 103-121.

_____, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, 380 pp.

_____, *Mexican Suite: A History of Photography in Mexico*, Texas, University of Texas, 2001.

_____, "Monsieur Marcel tiene la culpa", *Curare, Espacio Crítico para las Artes*, México, segunda época, núm. 5, Enero-marzo de 1995. p. 16-18.

Directorio de archivos, fototecas y centros especializados en fotografía, México, Centro de la Imagen, 2001, 146 pp.

Dorronsoró, Josune, "Balance de la investigación histórica de la fotografía latinoamericana, desde fines de la década del setenta hasta la fecha." *Memorias del 4º Encuentro de Fotografía Latinoamericana*, Caracas, 1993, pp. 23-27.

"Editorial", *Curare, Espacio Crítico para las Artes*, México, segunda época, núm. 5, Enero-marzo de 1995, p. I.

Escorza Rodríguez, Daniel, *Fotografía e historia. Un modelo para armar. Elementos básicos para la investigación en fotografía*, México, INAH, Cuadernos del Sistema Nacional de Fototecas, núm. 11, 2000, 36 pp.

Fernández, Miguel Ángel, *El coleccionismo en México*, Monterrey, Museo del Vidrio, 2000, 286 pp.

Fernández Ledesma, Gabriel, *La gracia de los retratos antiguos*, Prólogo de la edición original (1950) de Marte R. Gómez, Presentación de Aurelio de los Reyes, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005, 159 pp.

Finkelde, Dominic, “Problematizar la colección. A partir de Walter Benjamin: [Desembalando mi biblioteca- Un discurso sobre el coleccionismo]”, *Curare*, no. 24, Julio-diciembre de 2004, pp. 55- 66.

Frérot, Christine, “¿A dónde va la historia del arte? Objetos, métodos y territorios, (Trad. de Olivier Debrouse), *Curare, Espacio Crítico para las Artes*, México, segunda época, núm. 5, Enero-marzo de 1995, p. 16-18.

Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, 208 pp.

García, Emma Cecilia, “Una posible silueta para una futura historiografía de la fotografía en México”, *Artes visuales*, Museo de Arte Moderno, México, núm. 12, octubre-diciembre, 1976, pp. 2-6.

Garduño, Ana, “Disyuntivas del coleccionismo: el destino de los acervos”, *Curare, Espacio Crítico para las Artes*, México, segunda época, núm. 24, Julio-diciembre, 2004, pp. 47-53.

Garay, Andrés, “Modus vivendi del fotógrafo”, *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, CONACULTA, 1996, pp. 231-232.

_____, “¿Qué son los derechos de autor?”, *Memoria. Crónicas fotográficas. I Foto México-Estados Unidos*, Veracruz, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, pp. 71-72.

González Flores, Laura, “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar”, Benítez, Issa María (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. Disyuntivas (1960-2000)*, México, Conaculta, Arte e imagen, 2001, pp. 79-108.

Guía. Museo Nacional de Arte, México, Munal/CONACULTA/INBA, 2006, 291 pp.

Höweler, Casper, *Enciclopedia de la música. Guía del melómano y del discófilo*, Barcelona, Noguer, 2004, 525 pp.

“Índice de Artículos por Revista”, *Curare, Espacio Crítico para las Artes*, México, segunda época, núm. 18-19, Junio 2001- Julio 2002, México, pp. 179-206.

Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, La Marca, Biblioteca de la Mirada, 2001, 123 pp.

Krauss, Rosalind, “Los espacios discursivos de la fotografía”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 40-59.

Memoria, Revista del MUNAL, núm. 1, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Otoño/invierno 1989, 103 pp.

Memoria, Revista del MUNAL, núm. 2, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1990, 104 pp.

Memoria, Revista del MUNAL, núm. 3, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1991, 123 pp.

Memoria, Revista del MUNAL, núm. 4, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1992, 139 pp.

Memoria, Revista del MUNAL, núm. 5, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1994, 125 pp.

Memoria, Revista del MUNAL, núm. 6, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1995, 128 pp.

Memoria, Revista del MUNAL, núm. 7, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Otoño/invierno 1998, 141 pp.

Memoria MUNAL 2000, México, Museo Nacional de Arte/CONACULTA/INBA, 2001, 133 pp.

Meyer, Eugenia (Coord.), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH/SEP, 1977.

Muñoz, Horacio, "Problemática en torno al préstamo de obra y función de la fotografía como apoyo museográfico", *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, Conaculta, 1996, pp. 221-222.

Museo Nacional de Arte, México, INBA/SEP, 1982, 47 pp.

Museo Nacional de Arte, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 2003, 222 pp.

Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía: desde sus orígenes hasta nuestros días*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1983.

Oles, James, "Chismes en plata sobre gelatina", Ortiz Monasterio, Pablo (et.al), *Frida Kahlo: sus fotos*, México, Editorial RM, 2010, 247-259.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, 392 pp.

_____, "Renacimiento": ¿Autodefinición o autoengaño?", *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1975, pp. 31- 81.

Phillips, Christopher, "La fotografía en el banquillo de los acusados", *Luna Córnea*, núm. 23, 2002, México, Conaculta, pp. 110-129.

Sánchez Vigil, Juan Miguel, *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*, Gijón, Ediciones Trea, 2006, 404 pp.

Suárez, Hugo José, "Cómo descifrar sociológicamente una fotografía. Elementos teórico-metodológicos", *Temas Sociológicos*, Santiago de Chile, núm. 10, Universidad Católica Silvia Henríquez, 2005, pp. 17-47.

Tibol, Raquel, "Apostillas en torno a Lola Álvarez Bravo", *Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas. 1934-1985*, México, Fundación Cultural Televisa, 1992, pp. 45- 61.

Torres Chibrás, Armando, "Políticas culturales", *Educación artística*, núm. 7, México, noviembre-diciembre, 1994, pp. 16-19.

Hemerografía

Debrouse, Olivier, "Imagen contra palabra", *Curare, Espacio Crítico para las Artes y La*

Jornada, coedición, México, núm. 2, segunda época, 25 de febrero de 1994, p. I.

_____, “La fotografía de Vida Yovanovich”, *Curare, Espacio Crítico para las Artes y La Jornada*, coedición, México, núm. 1, segunda época, 21 de septiembre de 1993, p. XI.

“Editorial”, *Curare, Espacio Crítico para las Artes y La Jornada*, México, coedición. núm. 1, segunda época, 21 de septiembre de 1993, p. I.

Oles, James D., “Carla Rippey: el sueño que come al sueño”, *Curare, Espacio Crítico para las Artes y La Jornada*, coedición, México, núm. 1, segunda época, 21 de septiembre de 1993, p.II.

_____, “Lola Álvarez Bravo (1907-1993)”, *Curare, Espacio Crítico para las Artes y La Jornada*, coedición, México, núm. 1, segunda época, 21 de septiembre de 1993, p.I.

_____, “Variaciones desde una lente única”, *Curare, Espacio Crítico para las Artes y La Jornada*, coedición, México, núm. 1, segunda época, 21 de septiembre de 1993, p. VI.

Catálogos

Debroise, Olivier (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, catálogo de la exposición en MUCA/UNAM, México, UNAM, 2006, 469 pp.

_____, *Laura Cohen. Albercas*, México, Conaculta, Círculo de Arte, 2004, pp. 9-30.

Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960, catálogo de la exposición en MUNAL, México, México, Museo Nacional de Arte, INBA, 1991, 184 pp.

Manuel Álvarez Bravo. Parábolas ópticas, catálogo de la exposición organizada por The J.Paul Getty Museum, Los Ángeles, Textos de Roberto Tejada, Patronato del Munal/Fundación Televisa/CONACULTA/INBA, México, 2002, 126 pp.

Reyes, Palma Francisco, *Memoria del tiempo. 150 años de la fotografía en México*, catálogo de la exposición en MAM, México, Museo de Arte Moderno, INBA, CONACULTA, 1989, 91 pp. (Colección 150 años de la fotografía)

Un lápiz de luz. William Henry Fox Talbot (1800-1877), México, Textos de: Graciela de la Torre, Karen Cordero y Pilar García, catálogo de la exposición en MUNAL, Museo Nacional de Arte, México, 1990, 65 pp. (Colección 150 años de la fotografía)

Archivos

Colección Fotográfica Olivier Debroise, Museo Nacional de Arte, INBA, México.

Inventario del Patronato del Museo Nacional de Arte, INBA, México.

Inventario de obra de la Colección del Museo Nacional de Arte, INBA, México.

Películas

Un banquete en Tetlapayac, Largometraje, color, 100 min.

Dir. Olivier Debroyse
 Investigación: Olivier Debroyse, James D. Oles,
 CONACULTA, The John Simon Guggenheim Memorial Foundation.
 México, 1999.

¡Qué viva México!

Dir. Sergei Eisenstein
 México, 1931.

Edición de Grigori Aleksandrov (1979)

Web

“Índice de artículos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vols. XIII- XXXII, núm. 45- 96, años 1976 a 2010, México, IIE/UNAM.

<<http://www.analesiie.unam.mx/revista/numant.html>>

Última consulta: agosto de 2010.

Monroy Nasr, Rebeca, “Los acervos documentales y la reconstrucción fotohistórica”, *Discurso visual*, Revista digital del Cenidiap, CNA/INBA/CONACULTA, Nueva época, núm., 5, enero/abril 2006.

<<http://discursovisual.cenart.gob.mx/anteriores/dvwebne05/agora/agorebeca.htm>>

Última consulta: agosto de 2010.

Luna Córnea, núm. 1-32, invierno 1992/1993- Sep/dic 2008, México, Centro de la Imagen/Centro Nacional de las Artes

<<http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea.html>>

Última consulta: agosto de 2010.

Revista Alquimia, núm. 1-37, 1998-2009, México, INAH/Sistema Nacional de Fototecas.

<<http://www.gobiernodigital.inah.gob.mx/mener/index.php?contentPagina=11>>

Última consulta: agosto de 2010.

Sánchez, Verónica, “Donan al MUAC el archivo del crítico de arte Olivier Debroyse”, en *La Crónica de hoy*, México, 15 de febrero de 2009, en:

<http://www.cronica.com.mx/especial.php?id_tema=1226&id_notas=414913>

Última consulta: agosto de 2010.

Críticas, reseñas y semblanzas sobre Olivier Debroyse

Del Conde, Teresa, “Olivier Debroyse, *in memoriam*”, en *La Jornada*, México, 13 de mayo de 2008, en:

<<http://www.jornada.unam.mx/2008/05/13/index.php?section=opinion&article=a06a1cul>>

Última consulta: agosto de 2010.

“El corazón no perdona”, 31 de agosto de 2008,

<http://sersensato.typepad.com/my_weblog/>.

Última consulta: agosto de 2010.

Loisel, Clary, “*Lo peor sucede al atardecer* de Olivier Debroyse, como una novela antidetektivesca metaficcional”, en *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, núm. 22, julio/diciembre 2000, pp. 173-184 en: www.escritos.buap.mx/escr22/clarylloisel.pdf

Última consulta: agosto de 2010.

Medina, Cuauhtémoc, “Debroyse: 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.

“Olivier Debroise in-memoriam”, en *Universes in Universe. Artes visuales de las Américas, Asia y África en el contexto artístico internacional*, mayo 2008, en:
http://universes-in-universe.org/esp/magazine/articles/2008/olivier_debroise/
Última consulta: agosto de 2010.

Oles, James, “Olivier Debroise (1952-2008)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, núm. 93, otoño 2008, UNAM, pp. 227-231.

Rodríguez, Judith, “Descanse en paz, Olivier Debroise”, en *Artes en México*, en:
< http://www.arts-history.mx/semanario/index.php?id_notas=07052008173044>
Última consulta: agosto de 2010.

Saborit, Antonio, *Revista Nexos*, núm.372, diciembre de 2008, en:
< http://historico.nexos.com.mx/vers_imp.php?id_article=1762&id_rubrique=798>
Última consulta: agosto de 2010.

Documentos del Munal

Casanova, Rosa, et.al, “Olivier Debroise y su legado a la fotografía mexicana”, Munal, Salón de Recepciones, diciembre de 2008. Documento en word perteneciente al Munal.

Cruz Porchini, Dafne y Vargas Santiago, Luis Adrián, “Acervo fotográfico Olivier Debroise (1952-2008).” 2008. Documento en word perteneciente al Munal.

Oles, James, “Inventario Archivo fotográfico Olivier Debroise”. Documento entregado al Munal con la donación de la colección en 2008.

Vera, Nadine, “Diagnóstico técnico y propuesta de conservación-restauración de las fotografías del Fondo Olivier Debroise”, México, Febrero de 2010. Documento en PDF perteneciente al Munal.

Entrevistas

González Flores, Laura, Entrevista a Alejandro Navarrete, *Imágenes y palabras, Entrevistas a fotógrafos mexicanos contemporáneos*. IIE-UNAM, 6 de noviembre de 2008.

Anexo 1

Biografía Olivier Debroise¹⁴³ (1952- 2008)

Se nombre completo fue Olivier Marie François Edgar Maurice Debroise Gigout. Nació en 1952 en Jerusalén. Fue hijo de un diplomático francés, motivo por el cual vivió en países como Francia, Polonia, Marruecos, Costa Rica y Brasil durante su niñez y juventud. En 1959 estudió en el Liceo Franco Brasileño en Río de Janeiro. En 1971, a la edad de 17 años, llegó a México a estudiar en el Liceo Franco Mexicano y se estableció unos años después en el país. Fue traductor, novelista, crítico de arte, curador pionero en México, cineasta, ensayista, historiador del arte y de la fotografía, agente cultural activo y crítico, catalogador de obra. Autor de numerosos libros sobre arte mexicano. Escribió en suplementos culturales de periódicos de circulación nacional (1979-2004), revistas y catálogos de exposiciones. Participó como curador y co-curador en diversas exhibiciones nacionales e internacionales.

Fundó espacios como *Curare. Espacio crítico para las artes* (1991) del que fue su director de 1991 a 1997; *Teratoma* (2000-2008) y la Cámara Nacional de Industrias Artísticas, CANAIA (2001-2004).

Realizó diversos proyectos con el apoyo de órganos diversos como The Rockefeller Foundation, The John Simon Guggenheim Memorial Foundation y de Conaculta.

Estudió la obra del cineasta ruso Sergei Eisenstein en México y en 1999 filmó la película *Un banquete en Tetlapayac*.

Fue integrante del Comité Académico asesor del Museo Nacional de Arte (Munal) desde 2000. Estuvo a cargo del programa para adquirir obra fotográfica del siglo XIX y primera mitad del XX para el Fondo Comfot del Patronato del Museo. Curó diversas exhibiciones de plástica mexicana moderna. Curó los Gabinetes de Fotografía siglos XIX y XX, dentro del proyecto de renovación museológica y museográfica *MUNAL 2000* y coordinó las exhibiciones de los mismos.

En 2004, a través de la Dirección de Artes Visuales de la UNAM, fue nombrado curador del programa de adquisiciones para el proyecto del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). Curó *La Era de la Discrepancia. Arte y Cultura Visual en México*, 1968, 1997. Entre enero y marzo de 2008 fue académico invitado en el Instituto Getty en Los Ángeles.

¹⁴³ Para más detalle, ver las semblanzas referidas en la bibliografía y el Anexo 2, una selección de sus publicaciones.

Anexo 2

Selección de publicaciones, curadurías y películas de Olivier Debroise

En este anexo presento una selección de publicaciones, curadurías y películas¹⁴⁴ de Olivier Debroise, principalmente en México, ordenada por años (1979 hasta 2008) y dividida en tres grupos a fin de resaltar la simultaneidad de los trabajos. Aunque el criterio de las fechas de publicación puede no coincidir siempre con las de elaboración (no señaladas aquí), esta ordenación nos permite identificar las temáticas que el autor trabajó hacia determinados años, cómo se relacionan, las épocas de mayor producción y los medios en los que circularon sus escritos. Por ejemplo, en el ámbito de la fotografía podemos ubicar una ausencia de publicaciones en revistas mexicanas como *Alquimia*, que contrasta con una participación un poco más nutrida en *Luna Córnea*. También, que durante los primeros siete años de *Curare* (1991- 1998), Debroise escribió poco sobre fotografía en este espacio y cuando lo hizo, se concentró en fotógrafas como Lola Álvarez Bravo, Tina Modotti y Vida Yovanovich. Asimismo, podemos observar que algunos de los temas que reúne en *Fuga Mexicana*, fueron previamente investigados y publicados como artículos o libros más pequeños. La primera versión de esta investigación, se realizó entre 1988 y 1994, como él mismo señala en el prólogo a la edición de 2005. En estos años, Debroise escribió textos importantes como *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX* (1989), junto con Rosa Casanova; participó en el “Comité Organizador de los 150 años de la fotografía en México”, presidido por Manuel Álvarez Bravo y coordinado por Pablo Ortiz Monasterio y Emma Cecilia García. En esta conmemoración se organizaron foros de discusión, se publicó una colección de textos y catálogos de exposición presentadas en el Munal y el Museo de Arte Moderno.

Hacia 1991 y 1992 notamos una participación más activa como curador en muestras como *Modernidad y modernización* en el Munal y *El corazón sangrante* en Boston, una amplia publicación de reseñas y crítica de arte en *Curare*.

El primer grupo abarca los textos sobre fotografía mexicana, individuales y en colaboración, publicados en forma de libros y artículos en revistas, periódicos o catálogos de exposiciones. El segundo contempla los temas de arte en general, crítica de arte, periodismo cultural, participaciones en catálogos de exposición como curador o colaborador, películas y novelas. El tercer grupo reúne algunas de las principales curadurías y co-curadurías, así como la coordinación de exhibiciones, principalmente como asesor en el Munal. Es muy probable

¹⁴⁴ Agradezco a Álvaro Vázquez la información sobre la película de Debroise *Elementos para una ruptura definitiva* de 1980.

que muchos textos no estén incluidos en esta selección, debido a que se trata de un primer acercamiento que continuará aumentando.

Fotografía mexicana	Plástica, artes visuales, crítica de arte, novelas, cine	Curadurías
---------------------	--	------------

1979

	Debroise, Olivier, <i>Diego de Montparnasse</i> , México, FCE, Vida y pensamiento de México, 1979.	
	Artículos de crítica de arte en el suplemento <i>La Cultura en México</i> , revista <i>Siempre!</i> (1979 a 1984)	

1980

Debroise, Olivier, “Impresiones sobre papel sensible”, <i>Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Fotografía 1980</i> , México, INBA, 1980.		Olivier Debroise, director, <i>Elementos para una ruptura definitiva</i> , película formato Super 8, 1980.
--	--	--

1982

<i>Lola Álvarez Bravo. Recuento fotográfico.</i> Textos de José Joaquín Blanco, Olivier Debroise, Manuel Fernández Perera y Luis Zapata, México, Editorial Penélope, 1982.		
--	--	--

1983

Debroise, Olivier, “Tina Modotti, fotógrafa. Una evaluación.” <i>La cultura en México</i> , suplemento de <i>Siempre!</i> , núm. 1107, 31 de agosto de 1983.		
--	--	--

1984

	Debroise, Olivier, <i>Figuras en el trópico, plástica mexicana. 1920-1940</i> , Barcelona, Océano, 1984, 215 pp.	
	Artículos de crítica de arte en el periódico <i>La Jornada</i> (1984 a 1992).	

1985

	Debroise, Olivier, <i>Diego de</i>	
--	------------------------------------	--

	<i>Montparnasse</i> , México, 2ª edic. FCE/SEP, Lecturas Mexicanas, Núm. 83, 1985. 135 pp.	
<i>Elogio de la fotografía: Lola Álvarez Bravo</i> , Catálogo de la exposición en el Centro Cultural Tijuana, 30 de enero al 15 de febrero de 1985. Texto de Olivier Debroise, Tijuana, Centro Cultural de las Fronteras/SEP Cultura, 1985.		

1986

	Debroise, Olivier, <i>En todas partes, ninguna</i> , México, Océano, 1986, 121 pp.	
	Debroise, Olivier, <i>Diego Rivera: Pintura de caballete y dibujos</i> , textos y selec. de pinturas de Olivier Debroise, México, Fondo editorial de la plástica Mexicana, 1986, 158 pp.	
	Rojo, Alba y Olivier Debroise, <i>Rivera. Iconografía personal</i> , México, FCE, 1986, 103 pp.	

1987

Casanova Rosa y Olivier Debroise, "Fotógrafo de cárceles. Usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX", en <i>Nexos</i> , núm. 119, México, noviembre de 1987, pp. 16- 21.	Debroise, Olivier, <i>Arturo Rivera, el rastro del dolor</i> , México, SEP, 1989,96 pp.	
---	---	--

1989

Casanova Rosa y Olivier Debroise, <i>Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotografos del siglo XIX</i> , México, FCE, 1989, 111 pp.		Coordinación de la exhibición doble en el marco de la celebración de los 150 años de la Fotografía: <i>Nostalgia y seducción: Desnudo femenino de principios de siglo y</i> <i>Tina Modotti: Objetividad y oficio</i> Munal, Otoño/invierno 1989.
Debroise, Olivier, <i>Claude Desiré Charnay</i> , Colección 150 años de		Coordinación de la exhibición que

la fotografía, Pablo Ortiz Monasterio (coord.), México Centro Cultural Santo Domingo, INBA, 1989, 33 pp.		clausuró la celebración de los 150 años de la Fotografía: <i>Un lápiz de luz. William Henry Fox Talbot (1800-1877).</i> Munal, 22 de noviembre de 1989 a 22 de enero de 1990.
Debroise, Olivier, “José María Velasco y el paisaje fotográfico decimonónico (apuntes para un paralelismo)”, Moysén, Xavier (comp.), <i>José María Velasco. Homenaje</i> , México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1989, pp. 103-121.		
Miembro del Comité Organizador de los 150 años de Fotografía.		

1990

	Debroise, Olivier, <i>Lo peor sucede al atardecer</i> , México, Cal y Arena, 1990.	
--	--	--

1991

Debroise, Olivier, “Christine Barckhausen Canale: Leyenda y verdad de Tina Modotti”, <i>Curare</i> , México, núm. 1, primera época, 1991, s/p.	Debroise, Olivier, “Introducción”, <i>Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960</i> . (Olivier Debroise, co-curador), México, Munal/INBA, 1991, pp.19-25.	<i>Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960</i> , Munal/INBA, México, 1991. Curador invitado: Olivier Debroise. Asesores curatoriales: Karen Cordero, Teresa del Conde, Rita Eder, Jorge Alberto Manrique, Francisco Reyes Palma.
Debroise, Olivier, “Pedro Meyer, fotografió lo que recuerdo”, <i>Curare</i> , México, núm. 2, primera época, 1991, p. 71.	Debroise, Olivier, “Sueños de modernidad”, <i>Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960</i> , México, Munal/INBA, 1991, pp. 27-41.	
	Debroise, Olivier, Elisabeth Sussman, Matthew Teitelbaum (co-curadores), <i>El corazón sangrante. The bleeding Heart</i> , catálogo de la exposición en el Institute of Contemporary Art, Boston, Mass., University of Washington Press, 1991, 176 pp.	<i>El corazón sangrante. The bleeding Heart</i> , The Institute of Contemporary Art, Boston, Mass. Co-curadores: Olivier Debroise, Elisabeth Sussman, Matthew Teitelbaum.

	Reseñas y artículos en <i>Curare</i> , núm. 1 a 5, primera época, 1991 a 1993, en las secciones: <i>Reseñas, Museos, Dogmas, Galerías, Fotografía, Publicaciones, Video, Documentos, Instalaciones, Tianguis, Glasnost.</i>	
	Debroise, Olivier, <i>Alberto Castro Leñero: premio promocional de pintura 1989</i> , texto de Olivier Debroise, introd. Teresa del Conde, México, Fomento Cultural Casa de Bolsa, 1991, 94 pp.	

1992

Debroise, Olivier, “Las fotografías de Tina Modotti”, <i>Curare</i> , núm. 4 / 5, México, 1992, p. 12.	Debroise, Olivier (co-curador), <i>Alfonso Michel: El desconocido</i> , México, CNCA/ERA, 1992.	Colaboración en la exhibición y catálogo de <i>Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas, 1934-1985</i> , México, Centro Cultural/Arte Contemporáneo. Octubre de 1992 a enero de 1993.
Canales, Claudia y Raquel Tibol, <i>Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas, 1934-1985</i> , texto de Olivier Debroise, México, Fundación Cultural Televisa, 1992.	Debroise, Olivier (et.al), <i>La colección de pintura mexicana de Jacques y Natasha Gelman: Centro Cultural Arte Contemporáneo A.C., Junio-Octubre 1992</i> , México, Fundación Cultural Televisa.	Colaboración en la exhibición y catálogo <i>La colección de pintura mexicana de Jacques y Natasha Gelman: Centro Cultural Arte Contemporáneo A.C., Junio-Octubre 1992</i> , México, Fundación Cultural Televisa.
	Fletcher, Valerie (coord.), <i>Crosscurrents of Modernism: Four Latin American Pioneers: Diego Rivera, Joaquin Torres-García, Wilfredo Lam, Matta</i> , texto de Olivier Debroise, Smithsonian Institution Press, 1992, 295 pp.	

1993

Debroise, Olivier, “La fotografía de Vida Yovanovich”, <i>Curare</i> , y <i>La Jornada</i> , coedición, núm. 1, México, segunda época, 21 de septiembre de 1993, p. XI.	Debroise, Olivier (et.al), <i>Juan Rodrigo Llaguno: Retratos</i> , Monterrey, Museo de Monterrey, 1993.	
---	---	--

1994

Debroise, Olivier, <i>Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México</i> , Cultura Contemporánea de México, México, 1994.	Debroise, Olivier, “¡30-30!”, y <i>La Jornada</i> , coedición, núm. 2, México, segunda época, 25 de febrero de 1994, p. IV.	Colaboración en la muestra <i>Lola Álvarez Bravo: In Her Own Light</i> , Center of Creative Photography-University of Arizona, 1994.
Debroise, Olivier, “Imagen contra palabra”, <i>Curare</i> , y <i>La Jornada</i> , coedición, México, núm. 2, segunda época, 25 de febrero de 1994, p. I.	Debroise, Olivier, Comentario sobre museos, sección Glasnost, <i>Curare</i> , y <i>La Jornada</i> , coedición, núm. 2, México, segunda época, 25 de febrero de 1994.	Colaboración en la muestra <i>Jesús Guerrero Galván: 1910-1973, De personas y personajes</i> , Galería Fernando Gamboa, Museo de Arte Moderno, 2 de junio al 18 de septiembre de 1994.
Debroise, Olivier, <i>Cantos rituales, Gerardo Suter, fotografía y objetos</i> , México, Galería OMR, 1994.	Debroise, Olivier y Elizabeth Fuentes Rojas, <i>La composición en México en el siglo XX</i> , México, CONACULTA, 1994.	Colaboración en la muestra <i>Carla Rippey: El uso de la memoria</i> , Museo de Monterrey, 2 de junio al 7 de agosto de 1994.
Debroise, Olivier, <i>Lola Álvarez Bravo: In Her Own Light</i> , (trad. James Oles) Tucson, Center of Creative Photography- University of Arizona, 1994, 85 pp.	<i>Jesús Guerrero Galván (1910-1973)</i> , Texto de Olivier Debroise, México, Museo de Arte Moderno, 1994, 71 pp.	
Debroise, Olivier, <i>Fragmentos completos</i> , Fotografías de Vida Yovanovich, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, 16 pp.	<i>Carla Rippey: El uso de la memoria</i> , Monterrey, Museo de Monterrey, 1994, 140 pp.	
	Debroise, Olivier, “The Paradise Garden Murals of Malinalco. Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico, de Jeanette Favrot Peterson”, en <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i> , vol. XVI, núm. 65, otoño de 1994, pp. 218-220.	

1995

Debroise, Olivier, “Del paisaje”, en <i>Luna Córnea</i> , no. 6, México, 1995.	Debroise, Olivier, “Hotel Bristol, Tverskaya 39”, <i>Curare</i> , núm. 5, México, segunda época, p. 4-7.	
Debroise, Olivier, “La ciudad silenciosa”, en <i>Luna Córnea</i> , no. 8, México, 1995.	Debroise, Olivier, “Insólito: el arte conceptual encuentra sus caminos”, <i>Curare</i> , núm. 5, México, segunda época, p. 14.	

	Debroise, Olivier, Frérot, Christine. (Trad. Olivier Debroise), “¿A dónde va la historia del arte? OBJETOS, MÉTODOS, TERRITORIOS”, <i>Curare</i> , núm. 5, México, segunda época, p. 16-18.	
	Debroise, Olivier, “Monsieur Marcel tiene la culpa”, <i>Curare</i> , núm. 5, México, segunda época, p. 19.	
	Debroise, Olivier, “IV Foro Internacional de Arte Contemporáneo”, <i>Curare</i> , núm. 6, México, segunda época, p. 18.	
	Debroise, Olivier, “Los colores de Benetton”, <i>Curare</i> , núm. 6, México, segunda época, p. 11.	
	Debroise, Olivier, “No soy crítico”, <i>Curare</i> , núm. 6, México, segunda época, p. 14.	
	Yard, Sally (ed.) <i>A Binational Exhibition of Installation and Site-specific Art: inSITE94</i> , textos de Debroise, Olivier (et.al), San Diego, Installation Gallery, 1995, 178 pp.	

1996

	Debroise, Olivier, “Arte acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta”, en Debroise, Olivier y James Oles (co-curadores), <i>Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros. 1930-1940</i> , Catálogo de la exposición, México, Munal/INBA/Patronato del Munal, 1996, pp. 19- 67.	Olivier Debroise y James Oles (co-curadores), <i>Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros. 1930-1940</i> , México, Munal/INBA/Patronato del Munal, 1996.
	Debroise, Olivier, “Un nuevo contrato”, <i>Curare</i> , núm. 7/8, México, segunda época, p.12.	<i>Lola Alvarez Bravo: In Her Own Light</i> , Americas Society Art Gallery, New York.
	Debroise, Olivier, “Thomas Glassford: Sus paisajes”, <i>Curare</i> , núm. 9, México, segunda época, p. 28.	
	Sánchez Blanco, Maco (et.al), <i>Otras rutas hacia Siqueiros</i> (Simposio organizado por <i>Curare</i>), México,	

	Munal/Patronato Munal, 1996.	
	Magali Arriola, <i>Antoni Tapies: puerta abierta entre figuración y abstracción</i> , prólogo de Olivier Debroise, México, Agujón del asombro, 1996, 66 pp.	

1997

	Debroise, Olivier, "Cebollazo", <i>Curare</i> , núm. 10, México, segunda época, p. 3.	<i>inSITE97</i> . Curadores: Jessica Bradley, Olivier Debroise, Ivo Mesquita y Sally Yard. San Diego y Tijuana. Installation Gallery.
	Debroise, Olivier, "La línea del horizonte", <i>Curare</i> , núm. 11, México, segunda época, p. 33.	

1998

Debroise, Olivier, <i>Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México</i> , México, Lecturas Mexicanas, Cuarta Serie, CONACULTA, 1998, 393 pp.	Debroise, Olivier, <i>Crónica de las destrucciones (in nemiuhyantiliztlatolotl)</i> , México, Era, 1998, 251 pp.	
	Debroise, Olivier, "Perfil del curador independiente", <i>Curare</i> , núm.12, México, segunda época, p. 8.	
	Debroise, Olivier, <i>Traidor, ¿y tú? Memorias de Stefan Leonard Dabrowski</i> . Manuscrito inédito.	

1999

	<i>Un banquete en Tetlapayac</i> , Largometraje, color, 100 min. Dir. Olivier Debroise CONACULTA, The John Simon Guggenheim Memorial Foundation. México, 1999.	
--	--	--

2000

	Debroise, Olivier, "Soñando en la pirámide", <i>Curare</i> , núm.17, México, segunda época, p. 85.	Curadurías de Olivier Debroise en el marco de la inauguración del Munal (aperturas de los Gabinetes de fotografía siglos XIX y XX). Gabinete de fotografía del siglo XIX:
--	--	---

		<p><i>Panorama del desarrollo de la fotografía durante el siglo XIX.</i> Gabinete de fotografía del siglo XX: <i>Panorama del desarrollo de la fotografía durante el siglo XX</i> Noviembre/diciembre 2000.</p>
	Artículos de crítica de arte en el periódico <i>Reforma</i> (2000 a 2004).	
	Debroise, Olivier, "David Alfaro Siqueiros: <i>Cipriano Alfaro</i> " (sección: Piezas del mes), en <i>Memoria del Museo Nacional de Arte</i> , núm. 8, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 2000, pp. 85-86.	

2001

Debroise, Olivier, <i>Mexican Suite: A History of Photography in Mexico</i> , (trad. Olivier Debroyse y Stella de Sa Rego) Austin, University of Texas, 2001, 291 pp.	Debroise, Olivier, "La nueva sala de <i>Arqueología reinterpretada</i> en el Museo Nacional de Arte", en <i>Arqueología mexicana</i> , México, 2001, vol. 9 núm. 49, mayo/junio, pp. 74-77.	<i>Arqueología reinterpretada</i> , curaduría de Olivier Debroyse, Munal, Sala Monotemática. Enero a septiembre 2001.
	<i>VII Salón de Arte Bancomer: tendencias</i> , (co-curadores: Luis-Martin Lozano, Olivier Debroyse, Luz María Sepúlveda), México, Fundación BBVA, Bancomer, 2001, 95 pp.	Coordinación de las exhibiciones: <i>Héroes y valentones. Col. Carlos Monsiváis.</i> Gabinete de fotografía del siglo XIX y <i>Mariana Yampolsky.</i> Gabinete de fotografía del siglo XX. 20 de junio al 28 de octubre de 2001, Munal.
	Debroise, Olivier, "La pantalla vertical" en <i>Heterotopías, Medio siglo sin lugar: 1918-1968</i> , Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 232-233.	Coordinación de las exhibiciones: <i>Donaciones y nuevas adquisiciones del Fondo Comfot.</i> Gabinetes de fotografía del siglo XIX y siglo XX. 8 de diciembre de 2001 al 10 de marzo de 2002

2002

	Debroise, Olivier, “De la vida secreta de un cineasta incómodo”, en <i>Luna Córnea</i> , no. 25, México, 2002.	Coordinación de las exhibiciones: <i>Hermanos Mayo. Adquisiciones recientes del Fondo Comfot.</i> Gabinete de fotografía del siglo XX. 11 de mayo al 22 de septiembre de 2002
Oles, James D., <i>Superficies coloreadas = Colored Surfaces: Mariana Yampolsky, Lourdes Grobet, Melanie Smith, Claudia Fernández</i> , (trad. de Olivier Debroise), México, SRE, 2002, 96 pp.	Debroise, Olivier et.al, <i>Axis Mexico: Common Objects and Cosmopolitan Actions</i> , San Diego Museum of Art, 2002, 156 pp.	Coordinación de las exhibiciones: <i>Vistas fotográficas del Distrito de Chalco. Abel Briquet.</i> Gabinete de fotografía del siglo XIX. <i>Fotografías de México: Paul Strand.</i> Gabinete de fotografía del siglo XX. 19 de octubre de 2002 a 1 de marzo de 2003
	Debroise, Olivier, “De to moderno a to internacional: los retos del arte mexicano/From Modern to International: The Challenges for Mexican Art”, Ramirez, Mari Carmen (ed.), <i>Collecting Latin American Art for the 21 st Century</i> , Museum of Fine Arts, Houston, Texas, 2002, 191 pp.	Asesoría académica, documentación de obra y guión museográfico de la exhibición <i>Manuel Álvarez Bravo. Parábolas ópticas</i> , organizada por The J.Paul Getty Museum, Los Ángeles. Curadores: Mikka Gee conway y Roberto Tejada. 2002.
	Ponencia en el <i>II simposio de arte contemporáneo en la Universidad de las Américas Puebla</i> , “El malestar de la curaduría”, 15 de noviembre de 2002.	

2003

		Coordinación de las exhibiciones: <i>Claude- Désiré Charnay. Álbum Fotográfico Mexicano.</i> Gabinete de fotografía del siglo XIX. <i>1913. La ciudad de la</i>
--	--	--

		<i>metralla. Imágenes de la Decena Trágica.</i> Gabinete de fotografía del siglo XX. 29 de marzo al 31 de agosto de 2003
--	--	--

2004

	Debroise, Olivier (et.al), <i>Luciano Matus</i> , Turner, 2004, 240 pp.	
--	---	--

2005

Debroise, Olivier, <i>Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México</i> , Gustavo Gili, Barcelona, 2005.		
--	--	--

2006

Casanova, Rosa y Adriana Konzevik, <i>Luces sobre México: catálogo selectivo de la Fototeca Nacional del INAH</i> , (prólogo de Olivier Debroise), México, CONACULTA, 2006, 295 pp.	Debroise, Olivier y Cuauhtémoc Medina, "Genealogía de una exposición", <i>La era de la discrepancia</i> , México, UNAM, 2006, pp. 18-24.	<i>La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997</i> , (co-curadores: Olivier Debroise, Cuauhtémoc Medina, Álvaro Vázquez, Pilar García), México, UNAM, 2006, 469 pp.
	Debroise, Olivier, "El dandy kitch", <i>La era de la discrepancia</i> , México, UNAM, 2006, pp. 200-203.	
	<i>A Story of Deception / Historia de un desengaño</i> . Patagonia 2003 - 2006, Francis Alÿs, Olivier Debroise, Malba - Colección Constantini, Buenos Aires, 2006.	
	Llanos, Fernando, <i>Cursiagridulce</i> , Selección de dibujos: Olivier Debroise, textos: Felipe Ehrenberg, Guillermo Arriaga y Pacho Paredes. Fotografías de Mauricio Alejo, México, TRILCE, 2006.	

2007

	Debroise, Olivier (et.al), <i>Dynamic Equilibrium: in Pursuit of Public Terrain</i> , Installation Gallery UNAM,	
--	--	--

	San Diego University of California, 2007.	
	<i>Francis Alÿs. A Story of Deception: Patagonien 2003-2006.</i> Textos de Olivier Debroise, et.al., Christoph Keller Revolver Verlag, 2007, 100 pp.	
	Debroise, Olivier, <i>En los dedos de la Mariposa</i> , México, Era, 2007, 280 pp.	
	Debroise, Olivier, <i>Mexico. A Photographic History</i> , Editorial RM, 2007, 296 pp.	

2008

	Debroise, Olivier (ed.) <i>Informe MUAC: Museo Universitario Arte Contemporáneo</i> , México, UNAM, 2008, pp. 248	
	Debroise, Olivier, et.al, <i>Melanie Smith: Parres</i> , Turner/A&R Press, 2008, 105 pp.	

Apéndice

Propuesta de agrupación-catalogación de la colección a partir de *Fuga Mexicana*

A continuación presento una agrupación del archivo de Olivier Debroise basada en los grupos temáticos o géneros, según estilos de representación, usos y funciones de la fotografía de acuerdo con lo visto en *Fuga Mexicana*. De las 476 obras, no estoy tomando 212 que corresponden: 210 a reproducciones de obra pictórica tomadas por Lola Álvarez Bravo¹⁴⁵, una fotografía atribuida probablemente a un alumno de la fotógrafa y un dibujo estilo Best Maugard de Carolina Castañeda. El *corpus* de agrupación es de 264 obras: 245 fotografías y diecinueve impresos. Hay tres casos de agrupaciones por fotógrafo, debido a que se trata de trabajos de autor que a su vez divido al interior en subgrupos genéricos o temáticos.

A partir de esta agrupación, podemos ver que en el archivo hay cierta representatividad de la mayoría de los géneros fotográficos de los que nos habla Debroise. La fotografía de prensa sería la menos representada. Asimismo, gracias a este ejercicio me fue posible entender algunas imágenes desde otro punto de vista, más allá de su autor o su técnica al relacionarlas con el posible uso y función al que pudieron haber respondido en su momento. Siguiendo el punto de vista de nuestro autor, los grupos no se organizan cronológicamente, sino alrededor de una práctica que a lo largo de su evolución, mantiene rasgos característicos a pesar de que se hayan modificado aspectos como los formatos o los soportes. En las fotografías de prensa, esto es muy claro: tenemos una fotografía de François Aubert, una vista del lugar del fusilamiento de Maximiliano en 1867 junto con una imagen de la agencia International News Photos que registra varios cadáveres de personas muertas en el terremoto de 1957 en la ciudad de México. Aunque muy distantes en el tiempo, dentro de su época cumplen la misma función informativa sobre un hecho histórico relevante y susceptible de difundir y documentar.

¹⁴⁵ De los pintores: Rufino Tamayo, Juan Soriano, Frida Kahlo, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Francisco Goitia, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, José María Estrada, Jorge González Camarena, Juan Cordero, Alberto Durero y Alonso Sánchez Coello. Además, de la Sillería de San Agustín, ahora en San Ildefonso.

Género: Retrato
Lote: Retrato de estudio
Imágenes: 001 a 013

Posados, puesta en escena y con escenografía idealizada y elaborada para el retrato. Representación de un individuo o individuos asociados a valores que lo hacen reconocible como perteneciente a un grupo social, cultural o económico determinado.

001



Cruces y Campa (estudio activo entre 1862 y 1877)

Retrato de una dama, 1868
 Tarjeta de visita, Albúmina
 5.9 x 5.5 cm.

Género: Retrato
Lote: Retrato de estudio

Comentarios:

De las favoritas de Debroise.
 Inscripción al reverso.
 Publicada en la edición de 1994 de *Fuga Mexicana*.
 Soporte: 10.6 x 6.2 cm.

002



Cruces y Campa (estudio activo entre 1862 y 1877)

Francisco Díaz de León, ca. 1870
 Tarjeta de visita, Albúmina
 9.2 x 5.7 cm.

Género: Retrato
Lote: Retrato de estudio

Comentarios:

De las favoritas de Debroise.
 Publicada en la edición de 1994 de *Fuga Mexicana*.
 Medidas de soporte: 10.6 x 6.2 cm.

003



Ramón Díaz (activo en el último tercio del siglo XIX)

Retrato de hombre con bigote, ca. 1890
 Tarjeta de visita, Albúmina
 9.6 x 5.8 cm.

Género: Retrato
Lote: Retrato de estudio

Comentarios:

Soporte: 10.5 x 6.3 cm.

004



Autor sin identificar
 Dos hombres, ca. 1870
 Albúmina
 13.2 x 10.1 cm.

Género: Retrato

Lote: Retrato de estudio

Comentarios:

Adquirida por Debroise.

Inscripción al reverso.

En la colección del Museo de Arte Moderno encontramos una albúmina que retrata dos hombres en un estilo muy parecido a ésta.

006



Autor sin identificar
 Retrato de hombre con sarape, ca. 1890
 Tarjeta de visita, Albúmina
 9.6 x 5.6 cm.

Género: Retrato

Lote: Retrato de estudio

Comentarios:

Soporte: 10.5 x 6.4 cm.

005



V. Wolfenstein (Activo finales siglo XIX y primera mitad del siglo XX)

Retrato de María E. Escalante y Sens, 1889

Albúmina

16.4 x 10.7 cm.

Género: Retrato

Lote: Retrato de estudio

Comentarios:

Autor referido en *Fuga Mexicana*, capítulo III

007



Martín Ortiz (estudio activo entre 1914 y 1948)

Retrato de mujer con banca, ca. 1915

Plata sobre gelatina

13.4 x 9.3 cm.

Género: Retrato

Lote: Retrato de estudio

008



Martín Ortiz (estudio activo entre 1914 y 1948)
Retrato de niño parado en una esquina, 1928
Plata sobre gelatina
13.3 x 9.1 cm.
Género: Retrato
Lote: Retrato de estudio

010



Napoleón (Adolfo de Porta, activo en la primera mitad del siglo XX)
Niña vestida de china poblana, ca. 1920
Plata sobre gelatina
13.7 x 9.5 cm.
Género: Retrato
Lote: Retrato de estudio

Comentarios:
Soporte: 27.2 x 17.4 cm.

009



Autor sin identificar
Retrato de hombre parado con sombrero en mano [Tehuacan, Puebla], 1905
Tarjeta de visita
Aristotipia (Plata, colodión, impresión POP).
9 cm. x 5.6 cm.
Género: Retrato
Lote: Retrato de estudio

Comentarios:
Soporte: 13.5 x 9.1 cm. Inscripción al reverso.

011



Autor sin identificar
Fotografía Art Nouveau, Retrato de hombre con niña, ca. 1920
Plata sobre gelatina
16.2 x 9.6 cm
Género: Retrato
Lote: Retrato de estudio

012



Gustavo F. Silva (atribuido)
Retrato de hombre, 1923
Plata sobre gelatina
14.4 x 8.4 cm.

Género: Retrato

Lote: Retrato de estudio

Comentarios:

Con inscripción manuscrita en la imagen:
Inscripción manuscrita sobre la imagen: "A
Margot como ella sabe. Héctor. 1923"
Soporte: 14.5 x 19.3 cm.

En las versiones de 1994 y 2001 de *Fuga Mexicana* se publican retratos de Gustavo F. Silva: *Portrait of Lola Álvarez Bravo*, 1922 y *Portrait of Manuel Álvarez Bravo*, 1922, muy similares a éste en encuadre, pose, iluminación y ángulo.

013



Enrique Vélez Ponce, (Foto "Estrella")
Retrato de policía, 1937
Plata sobre gelatina
24.9 x 20 cm.

Género: Retrato

Lote: Retrato de estudio

Comentarios:

Con inscripción manuscrita en la imagen con
fecha 1937

Género: Retrato
Lote: Objeto personal de culto
Imágenes: 014 a 016

La imagen frontal del retratado tiene un valor de culto pues posibilitan la emanación de lo ausente. Gran valor de la imagen como icono. Uso durante los primeros años de la fotografía.

015



Autor sin identificar
 Retrato de niño, ca. 1900,
 Fotografía montada en botón, plata sobre
 gelatina, recubierta con barniz
 15 cm. de diámetro
Género: Retrato
Lote: Objeto personal de culto

014



Autor sin identificar
 Retrato de mujer, ca. 1890
 Fotografía montada en botón, plata sobre
 gelatina, recubierta con barniz
 14.8 cm. diámetro
Género: Retrato
Lote: Objeto personal de culto

016



Autor sin identificar
 Retrato de mujer, ca. 1890
 Ivoritype o crystoleum (albúmina coloreada
 adherida a vidrio coloreado)
 13.3 x 10 cm.
Género: Retrato
Lote: Objeto personal de culto

Comentarios:

Soporte: 15.8 x 12.6 x 0.5 cm.

Género: Retrato
Lote: Retrato de pertenencia social
Imágenes: 17 a 27

Suele ser de conjunto y posado. Hay un escenario natural con el que sí se vinculan los retratados y suele significar la pertenencia al grupo.

018



Autor sin identificar
Familia con jaula, ca. 1880
 Albúmina
 8.5 x 6.3 cm.
Género: Retrato
Lote: Pertenencia social

Comentarios:
 De las favoritas de Debroise
 Soporte: 16.5 cm. x 10.7 cm.

017



Autor sin identificar
Hacendada a caballo, ca. 1860
 Tarjeta de visita, Albúmina
 8.2 x 5.6 cm.
Género: Retrato
Lote: Pertenencia social

Comentarios:
 De las favoritas de Debroise
 Soporte: 9.9 x 6.1 cm.

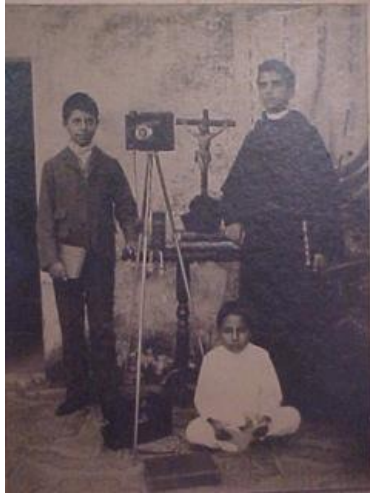
019



Autor sin identificar
Hombres con rifles frente a una puerta, ca. 1865
 Albúmina
 6.4 x 6.7 cm.
Género: Retrato
Lote: Pertenencia social

Comentarios:
 De las favoritas de Debroise.
 Adherida a papel negro y tarjeta de presentación de Debroise.

020



Autor sin identificar
Tres hermanos con cámara fotográfica, ca.
 1900
 Plata sobre gelatina
 12.3 x 9.2 cm.
Género: Retrato
Lote: Pertenencia social

Comentarios:
 Soporte: 19.1 x 13.4 cm.

021



Autor sin identificar (distribuida por Guillermo Blumenkron)
 Soldados norteamericanos posando en Veracruz, 1914
 Plata sobre gelatina
 17.8 x 12.7 cm.
Género: Retrato
Lote: Pertenencia social

Comentarios:
 Colección James Oles. Reproducida en:
 James Oles, *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1914-1947*
 (Smithsonian Institution Press, 1993). Con sello del distribuidor.

022



Autor sin identificar
 Hombre posando, ca. 1915
 Plata sobre gelatina
 17 cm. x 11.6 cm.
Género: Retrato
Lote: Pertenencia social

023



Autor sin identificar
 Interior de un despacho de productos eléctricos, Septiembre 1910
 Plata sobre gelatina
 12.9 x 17.9 cm.
Género: Retrato
Lote: Pertenencia social

024



Autor sin identificar
 Probable inauguración de la Unión
 Panamericana, [William Howard Taft (con
 pala), Adrew Carnegie y otros, Washington
 DC], s/f
 Albúmina
 19 cm. x 24 cm.
Género: Retrato
Lote: Pertenencia social

Comentario: Fotografía encontrada en la
 Lagunilla, ciudad de México, de acuerdo con
 James Oles.

026



A. Martínez
 Ferrocarrileros en Nonoalco, 28 de julio de
 1937
 Plata sobre gelatina
 12.9 x 17.8 cm.
Género: Retrato
Lote: Pertenencia social

Comentario: Inscripción manuscrita

025



Guillermo Kahlo
*Clínica obstétrica de 2º año, 15 de mayo de
 1922, 1922*
 Plata sobre gelatina
 40.2 x 50.7 cm.
Género: Retrato
Lote: Pertenencia social

027



Autor sin identificar
 Reunión de presidentes en la playa en
 Cancún, ca. 1980
 Plata sobre gelatina
 18 x 26 cm.

Comentario:
 Regalo de James Oles a Debroise. "Fue una
 especie de broma cuando Olivier estaba
 trabajando como traductor en Cancún en esa
 época". (Entrevista con Oles, septiembre 2010)
 Montada y enmarcada: 25.6 x 42.7 cm.

Género: Retrato
Lote: Retrato etnológico/indigenista
Imágenes: 028 a 036

Serie de retratos de estudio de personajes con vestimentas prehispánicas que posan en actitudes solemnes. Representación del indígena anterior a la conquista, puesta en escena, pose.

Pudieron documentar la celebración de un evento histórico relevante como el Centenario de la Independencia. Deboirse se refiere al uso de disfraces en los retratos, lo que implica

029



Autor sin identificar
 Personaje sentado y personaje de pie, de la serie Vestuarios prehispánicos 2/9, ca. 1910
 Negativo de nitrato de celulosa
 12.3 x 17.4 cm.

Género: Retrato
Lote: Retrato etnológico/indigenista

028



Autor sin identificar
 Personaje de perfil, de la serie Vestuarios prehispánicos, 1/9, ca. 1910
 Negativo de nitrato de celulosa
 17.4 x 12.2 cm.

Género: Retrato
Lote: Retrato etnológico/indigenista

Comentario:

Únicamente uno está formado por G. Morgan; el resto de negativos no contienen fechas ni inscripciones.

030



Dos personajes con tocados de plumas e instrumentos musicales, de la serie Vestuarios prehispánicos, 3/9, ca. 1910
 Negativo de nitrato de celulosa
 17.4 x 12.4cm.

Género: Retrato
Lote: Retrato etnológico/indigenista

031



Autor sin identificar
 Dos personajes de pie; de la serie Vestuarios prehispanicos, 4/9, ca. 1910
 Negativo de nitrato de celulosa
 17.2 x 12.2 cm.
Género: Retrato
Lote: Retrato etnológico/indigenista

033



Autor sin identificar
 Personaje hincado con escudo, de la serie Vestuarios prehispanicos, 6/9, ca. 1910
 Negativo de nitrato de celulosa
 17.4 x 12.4cm.
Género: Retrato
Lote: Retrato etnológico/indigenista

032



Autor sin identificar
 Mujer de frente, de la serie Vestuarios prehispanicos, 5/9, ca. 1910
 Negativo de nitrato de celulosa
 17.4 x 12.4cm.
Género: Retrato
Lote: Retrato etnológico/indigenista

034



Autor sin identificar
 Personaje de pie con escudo, de la serie Vestuarios prehispanicos, 7/9, ca. 1910
 Negativo de nitrato de celulosa
 17.4 x 12.4cm.
Género: Retrato
Lote: Retrato etnológico/indigenista

035



Autor sin identificar
 Personaje de pie con tocado de plumas, de la serie Vestuarios prehispánicos, 8/9, ca. 1910
 Negativo de nitrato de celulosa
 17.4 x 12.4cm.
Género: Retrato
Lote: Retrato etnológico/indigenista

036



Autor sin identificar
 Dos personajes de pie con tocados de plumas, de la serie Vestuarios prehispánicos, 9/9, ca. 1910
 Negativo de nitrato de celulosa
 17.4 x 12.4cm.
Género: Retrato
Lote: Retrato etnológico/indigenista

Género: Retrato
Lote: Retrato de estrellas de cine
Imágenes: 037 a 040

Actrices y actores de cine norteamericano famosos durante los años de 1930 que posan de acuerdo con el tipo de representación de la mujer y el hombre guapo y símbolo sexual. Las imágenes nos remiten a la industria y al estudio cinematográficos de Hollywood y a una estética de cine de la primera mitad del siglo XX en blanco y negro.

038



Autor sin identificar, [MGM]
 Jean Harlow, [foto promocional], ca. 1936
 Plata sobre gelatina
 25.9 x 20.2 cm.
Género: Retrato
Lote: Retrato de estrellas de cine

037



Autor sin identificar [Warner Bros.]
 Bette Davis in "Dangerous" [foto promocional], 1935
 Plata sobre gelatina
 25.4 x 20.5 cm.
Género: Retrato
Lote: Retrato de estrellas de cine

039



Autor sin identificar, [Paramount Productions]
 Carole Lombard, [foto promocional], 1937
 Plata sobre gelatina
 25.7 x 20.3 cm.
Género: Retrato
Lote: Retrato de estrellas de cine

040



Autor sin identificar, [Paramount Productions]

Gary Cooper [foto promocional], 1936

Plata sobre gelatina

25.5 x 20 cm.

Género: Retrato

Lote: Retrato de estrellas de cine

Género: Retrato
Lote: Retrato comercial o publicitario
Imágenes: 041 a 043

Retratos que acompañan el anuncio de una marca.

042



Autor sin identificar
 Demsrevil, ca. 1910
 Plata sobre gelatina, coloreado con acuarela
 6.5 x 4.9 cm.
Género: Retrato
Lote: Retrato comercial o publicitario

041



Autor sin identificar
 Lucille Hill, ca. 1910
 Plata sobre gelatina, coloreado con acuarela
 6.4 x 4.9 cm.
Género: Retrato
Lote: Retrato comercial o publicitario

043



Autor sin identificar
 Sin título [Pola Negri], ca. 1910
 Plata sobre gelatina, coloreado con acuarela
 6.5 x 5 cm.
Género: Retrato
Lote: Retrato comercial o publicitario

Género: Paisaje natural
Lote: Paisaje natural
Imágenes: 044 a 046

Vistas de espacios naturales abiertos sin presencia humana ni señas asociadas a la civilización que suelen acentuar la majestuosidad de la naturaleza. Suelen presentar rasgos de la estética del romanticismo del siglo XIX en donde se resalta el componente sensible.

045



Autor sin identificar
 Paisaje con riachuelo, s/f
 Plata sobre gelatina
 12.2 x 10.1 cm.
Género: Paisaje natural
Lote: Paisaje natural

044



Autor sin identificar
 Hombres con canoas frente a un lago, s/f
 Plata sobre gelatina
 11.3 x 17 cm.
Género: Paisaje natural
Lote: Paisaje natural

Comentarios:

Probablemente en Estados Unidos, de acuerdo con James Oles.

046



Compañía Industrial Fotográfica, (activa entre 1915 y 1940), atribuido
 Vista panorámica de Xochimilco, ciudad de México, ca. 1920
 Plata sobre gelatina
 8 x 26.3 cm.
Género: Paisaje natural
Lote: Paisaje natural

Comentarios:

Soporte: 8.8 cm. x 27 cm.

Género: Paisaje y cultura del progreso.

Lote: Obras urbanas, industrialización y modernización.

Imágenes: 047 a 051

Documentan los trabajos urbanos de modernización en el siglo XIX. Tienen usos y funciones de registro, documentación, conmemoración y promoción. Puede haber personajes públicos que posan asociados con la obra pública.

48



Autor sin identificar

Obras realizadas por la P.M. Benett Co. (No. 22), ca. 1910

Plata sobre gelatina

21.5 x 16.5 cm.

Género: Paisaje y cultura del progreso

Lote: Obras urbanas, industrialización y modernización.

Comentarios: Inscripción en la imagen.

047



Autor sin identificar

Obras realizadas por la P.M. Benett Co. (No. 17), ca. 1910

Plata sobre gelatina

16.5 x 21.2 cm.

Género: Paisaje y cultura del progreso

Lote: Obras urbanas, industrialización y modernización.

Comentarios: Inscripción en la imagen.

049



Autor sin identificar

Obras realizadas por la P.M. Benett Co. (No. 25), ca. 1910

Plata sobre gelatina

21.5 x 16.5 cm.

Lote: Obras urbanas, industrialización y modernización.

Comentarios: Inscripción en la imagen.

050



Compañía Industrial Fotográfica (activa entre 1915 y 1940), atribuido
 Vista panorámica desde la torre de la Catedral, ciudad de México, ca. 1915
 Plata sobre gelatina
 8.1 x 27 cm.

Género: Paisaje y cultura del progreso

Lote: Obras urbanas, industrialización y modernización.

Comentarios:

Por el ángulo de la imagen y la ubicación real de los edificios, probablemente está impresa en espejo.

Soporte: 8.9 x 27.8 cm.

051



Autor sin identificar
 Construcción de la Lotería Nacional, ca. 1936
 Plata sobre gelatina
 25 x 17.4 cm.

Género: Paisaje y cultura del progreso

Lote: Obras urbanas, industrialización y modernización.

Género: Paisaje y cultura del progreso.

Lote: Paisaje natural y obras de modernización.

Imágenes: 052

Tienen los mismos usos y funciones que las anteriores, pero son en espacios naturales en los que las obras de modernización (como puentes o ferrocarriles) aparecen en el paisaje natural.

052



Charles B. Waite (activo entre 1896 y 1913)
Río Grande Bridge Laredo Texas [Puente Río Grande Laredo Texas], ca. 1910

Albúmina
12.7 x 20.3 cm.

Género: Paisaje y cultura del progreso

Lote: Paisaje natural y obras de modernización.

Comentarios: Con sello.

Género: Paisaje y cultura del progreso.

Lote: Vistas estereoscópicas.

Imágenes: 053 a 057

Imágenes de gran atractivo visual y formal. Los motivos suelen ser monumentos, paisajes naturales y escenarios célebres. Se observaban con un visor estereoscópico y tienen un efecto de tridimensionalidad. Hacia el último tercio del siglo XIX se inició la venta de vistas estereoscópicas en nuestro país. La comercialización de éstas estuvo en manos de pocas compañías extranjeras como la Kilburn, Underwood & Underwood, International y Keystone.

054



Autor sin identificar

President Díaz's Palace, ca. 1910

Tarjeta estereoscópica

Proceso a color: Aditive Screen Plate (proceso aditivo de patrón)

7.6 cm. x 15.2 cm.

Género: Paisaje y cultura del progreso

Lote: Vistas estereoscópicas

053



Griffith and Griffith

The cathedral, City of Mexico, ca. 1910

Tarjeta estereoscópica

Proceso a color: Aditive Screen Plate (proceso aditivo de patrón)

7.6 x 15.2 cm.

Género: Paisaje y cultura del progreso

Lote: Vistas estereoscópicas

055



Autor sin identificar

Scene in Mexico, ca. 1910

Tarjeta estereoscópica

Proceso a color: Aditive Screen Plate (proceso aditivo de patrón)

7.1 x 15.2 cm.

Género: Paisaje y cultura del progreso

Lote: Vistas estereoscópicas

056



Autor sin identificar
Scene in Mexico, ca. 1910
 Tarjeta estereoscópica
 Proceso a color: Aditive Screen Plate (proceso
 aditivo de patrón)
 7.1 x 15.2 cm.

Género: Paisaje y cultura del progreso
Lote: Vistas estereoscópicas

057



Autor sin identificar
Sacrificial Stone in Court of the Museum
 [Piedra del Tizoc], ca. 1910
 Tarjeta estereoscópica
 Proceso a color: Aditive Screen Plate (proceso
 aditivo de patrón)
 8.8 x 17.7 cm.

Género: Paisaje y cultura del progreso
Lote: Vistas estereoscópicas

Género: Paisaje y cultura del progreso.
Lote: Vistas urbanas generales.
Imágenes: 058 a 060

Vistas que documentan la vida cotidiana urbana y a sus habitantes.

059



Autor sin identificar
Paseo Cívico 16 de septiembre de 1920,
 Chalchicomula, Puebla, 1920
 Plata sobre gelatina
 18.7 x 23.3 cm.

Género: Paisaje y cultura del progreso
Lote: Vistas urbanas generales.

Comentarios: Montada

058



Charles B. Waite (activo entre 1896 y 1913)
Hauling Freight in Veracruz [Acarreando la carga en Veracruz], ca. 1910
 Aristotipia (impresión POP, barita coloreada verde).
 12.7 x 20.3 cm.
Género: Paisaje y cultura del progreso
Lote: Vistas urbanas generales

060



Autor sin identificar
 Fachada de edificio moderno, ca. 1950
 Plata sobre gelatina
 7.8 x 10.6 cm.

Género: Paisaje y cultura del progreso
Lote: Vistas urbanas generales

Género: Paisaje y cultura del progreso.

Lote: Postales del Puerto de Veracruz

Imágenes: 061 a 069

Vistas del Puerto de Veracruz y de la aduana, muy parecidas a las primeras tomas de Abel Briquet y Prélief. En el apartado “Recuentos y conmemoraciones” del capítulo V, en las ediciones de 1994 y 2005 de *Fuga Mexicana*, se publican fotografías de A. Briquet parecidas en ángulo y composición a algunas postales de este lote.

062



Autor sin identificar
Aduana de Veracruz, edificación con arcos, de la serie Postales del Puerto de Veracruz, 1914
Plata sobre gelatina
7.9 x 11.8 cm.

Género: Paisaje y cultura del progreso

Lote: Postales del Puerto de Veracruz

061



Autor sin identificar
Aduana de Veracruz, construcciones, muelle y mar al fondo, de la serie Postales del Puerto de Veracruz, 1914
Plata sobre gelatina
8.8 x 11.9 cm.

Género: Paisaje y cultura del progreso

Lote: Postales del Puerto de Veracruz

063



Autor sin identificar
Aduana de Veracruz, de la serie Postales del Puerto de Veracruz, 1914
Plata sobre gelatina
8.7 x 11.7 cm.

Género: Paisaje y cultura del progreso

Lote: Postales del Puerto de Veracruz

064

Autor sin identificar
 Barco "El México" y el acorazado inglés
 "Hermione" frente a Sanidad, de la serie
 Postales del Puerto de Veracruz, 1914
 Plata sobre gelatina
 7.9 x 10.5 cm.
Género: Paisaje y cultura del progreso
Lote: Postales del Puerto de Veracruz

Comentarios: Inscripción al reverso: "El
 México" y el "Hermione" (acorazado inglés)
 frente a Sanidad. Veracruz. Fbro. de 1914"
 Fotografía de registro de baja calidad.

066

Autor sin identificar
 Grúas en muelle, de la serie Postales del
 Puerto de Veracruz, 1916
 Plata sobre gelatina
 8.2 x 10. 3 cm.
Género: Paisaje y cultura del progreso
Lote: Postales del Puerto de Veracruz

065

Autor sin identificar
 Mar de Veracruz y muelle en el horizonte, de la
 serie Postales del Puerto de Veracruz, 1914
 Plata sobre gelatina
 7.8 x 10.7 cm.
Género: Paisaje y cultura del progreso
Lote: Postales del Puerto de Veracruz

067

Autor sin identificar
 Playa, mar y barco a lo lejos, de la serie
 Postales del Puerto de Veracruz, 1916
 Plata sobre gelatina
 8.2 x 10. 6 cm.
Género: Paisaje y cultura del progreso
Lote: Postales del Puerto de Veracruz

Comentarios: Fotografía de registro de baja
 calidad.

068



Autor sin identificar
 Monumento a los héroes del 21 y 22 de abril,
 de la serie Postales del Puerto de Veracruz,
 1916
 Plata sobre gelatina
 10.7 x 8.1 cm.
Género: Paisaje y cultura del progreso
Lote: Postales del Puerto de Veracruz

Comentarios: Fotografía de registro poco visible.

069



Autor sin identificar
 Vista desde un balcón] de la serie Postales del
 Puerto de Veracruz, 1914
 Plata sobre gelatina
 10.8 x 8 cm.
Género: Paisaje y cultura del progreso
Lote: Postales del Puerto de Veracruz

Género: Monumentos y ruinas prehispánicas.
Lote: Ruinas arqueológicas.
Imágenes: 070 a 071

Fotografía de arquitectura prehispánica de finales del siglo XIX que muestran las edificaciones encontradas en las primeras excavaciones arqueológicas en nuestro país. En estas exploraciones el fotógrafo solía ser un personaje habitual y necesario para realizar el registro. Solía colocarse a personajes para que posaran en la fotografía para que proporcionaran escala.

071



Autor sin identificar
Ruinas de Malinalco, ca. 1900
 Albúmina
 19.9 x 25.4 cm.
Género: Monumentos y ruinas prehispánicas.
Lote: Ruinas arqueológicas.

Comentarios:
 Soporte: 27.6 x 35.2 cm

070



Teoberto Maler
Cempoala, ca. 1877
 Plata sobre gelatina, copia del original
 20 x 29.8 cm.
Género: Monumentos y ruinas prehispánicas.
Lote: Ruinas arqueológicas.

Comentarios:
 De las favoritas de Debroise.

Género: Monumentos y ruinas prehispánicas.
Lote: Monumentos.
Imágenes: 072

Restos arqueológicos que en el siglo XIX solían nombrarse “monumentos.” Imágenes de registro de los primeros arqueólogos en México.

072



Albel Briquet (activo entre 1854 y 1902)
Sala de monolitos, Museo Nacional, ca. 1895
Albúmina
13 x 19.8 cm.
Género: Monumentos y ruinas prehispánicas.
Lote: Monumentos.

Comentarios:
Soporte: 20.1 x 25.3 cm.

Género: Arquitectura colonial
Lote: Iglesias coloniales
Imágenes 073 a 074

Interiores de iglesias coloniales, sin personas. Suelen representar un discurso ideológico conservador de exaltación del pasado colonial.

074



Renata Von Hanffstengel
Jilotepec, 1976
 Plata sobre gelatina
 29.6 x 29.6 cm.

Género: Arquitectura colonial.
Lote: Iglesias coloniales

Comentarios: Reproducida en *Fuga Mexicana* ediciones 1994 y 2001. Firmada. De las favoritas de Debroise. Soporte: 40 x 32.2 cm.

073



Charles B. Waite (activo entre 1896 y 1913)
Interior of Church on Top of Pyramid of Cholula, ca. 1910
 Aristotipia (impresión POP, barita coloreada verde).
 12.7 x 20.3 cm.

Género: Arquitectura colonial.
Lote: Iglesias coloniales

Comentarios: Sellada

Género: Fotografía de prensa e informativa

Lote: Reporteros imperiales:
François Aubert
Imágenes 075

Imágenes noticiosas que suelen ser encargadas por agencias o editores para dar cuenta de algún acontecimiento político, social, económico, etc. relevante y de actualidad. Estas imágenes suelen circular en los medios de comunicación de la época.

Género: Fotografía de prensa e informativa

Lote: Fotoperiodismo
Imágenes 076

Imágenes noticiosas con las mismas características que las anteriores, pero con fines ya muy claros y establecidos. El fotógrafo es un reportero profesional que da cuenta, a través de fotografías, de las noticias relevantes ocurridas.

075



François Aubert
Fusilamiento de Maximiliano: la espera, 1867
RC (copia reimpresión moderna)
17.7 cm. x 23.9 cm.

Género: Fotografía de prensa e informativa
Lote: Reporteros imperiales: François Aubert

Comentarios: Copia del original en el Musée de l'Armée, Bruselas.

076



International News Photos
A rescue worker tries to identify some of the dead killed in the earthquake, 1957
Plata sobre gelatina
17.8 cm. x 23.2 cm.

Género: Fotografía de prensa e informativa
Lote: Fotoperiodismo

Género: Postales de haciendas de Hidalgo: documentación y registro

Lote: Retrato de conjunto
Imágenes 077 a 096

Retratos de conjunto de carácter conmemorativo. En la colección hay grupos de personas, familias hacendadas, algunas con trabajadores domésticos o peones, posando en espacios abiertos. Hay referencia al contexto de la hacienda, pero no es muy explícita en todos los casos.

Estas postales fueron adquiridas por James Oles en la década de 1990.

077



Trece personas frente a fachada y puerta con inscripción "El milagro", de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
7.1 x 9.9 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Soporte: 7.6 x 10.5 cm.

078



Autor sin identificar

Retrato de conjunto familiar en la huerta "El Milagro", El Chico, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1919

Plata sobre gelatina
7.6 x 10.5 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Inscripción al reverso: Huerta "El Milagro". El Chico, Abril, 1919

079



Autor sin identificar

Retrato de conjunto en la huerta "El milagro" del Rancho "El Chico", de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1919

Plata sobre gelatina
7.6 x 10.4 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Inscripción al reverso: Huerta "El Milagro". El Chico, Abril, 1919

080



Autor sin identificar
Retrato de conjunto en paisaje boscoso frente a carreta y dos caballos], de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
7.2 x 10 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo

Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Soporte: 7.5 x 10.5 cm.

082



Autor sin identificar
Familia y tres hombres con armas posando sobre rocas en la Peña del Cuervo, Mineral de El chico, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1919
Plata sobre gelatina
7.5 x 10.4 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo

Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Inscripción al reverso: "La Peña del Cuervo. Mineral de El Chico. Edo. de Hgo, Abril de 1919"

081



Autor sin identificar
Personas con carreta al fondo en El garrote, Mineral del rancho El Chico, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1919
Plata sobre gelatina
7.8 x 10.3 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo

Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Inscripción al reverso: "El garrote. Mineral de El Chico, Edo. de Hgo. Abril, 1919."
Fotografía de registro de baja calidad.

083



Autor sin identificar
Personas en una ladera de la Peña del Cuervo, El Chico, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1919
Plata sobre gelatina
7.6 x 10.4 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo

Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Inscripción al reverso: "La Peña del Cuervo. Mineral de El Chico. Edo. de Hgo, Abril de 1919"
Fotografía de registro de baja calidad.

084

Autor sin identificar
 Desayuno en la barranca de Tepozoyuca, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1920
 Plata sobre gelatina
 9.5 x 12.1 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Inscripción al reverso: "Desayuno en la barranca de Tepozoyuca. Stre. de 1920"
 Fotografía de registro de baja calidad.

086

Autor sin identificar
 Tres mujeres de pie y dos hombres sentados, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 7.9 x 10.4 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca

085

Autor sin identificar
 Retrato de conjunto de cuatro mujeres sentadas en una ladera, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 7.6 x 10.5 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca

087

Autor sin identificar
 Retrato de conjunto con torre eléctrica al fondo, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 8.3 x 10.6 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca

088



Autor sin identificar
Pareja posando de pie debajo de árbol, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
10.5 x 7.8 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca

090



Autor sin identificar
Tres mujeres en un jardín, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
7.9 x 10.4 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca

089



Autor sin identificar
Dos mujeres y tres hombres en un jardín, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
8.2 x 10.8 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca

091



Autor sin identificar
Tres mujeres jóvenes posando de pie frente a fachada de hacienda, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
10.6 x 7.9 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca

092



Autor sin identificar
 Dos mujeres y un niño frente a una fachada con ventana y arcos, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 10.7 x 8.2 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca

094



Autor sin identificar
 Hombre y mujer posando frente a un maguey, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 10.6 x 8.3 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca

093



Autor sin identificar
 Tres mujeres, un hombre y un perro, frente a una puerta, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 10.5 x 8 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca

095



Autor sin identificar
 Pareja posando delante de maguey, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 10.8 x 8.2 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca

096



Autor sin identificar

Mujer sentada en un balcón, de la serie
Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-
1920

Plata sobre gelatina

10.6 x 7.9 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo

Lote: Retrato de conjunto

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El
Chico", Pachuca

Género: Postales de haciendas de Hidalgo: documentación y registro

**Lote: Retrato e identidad
Imágenes 097 a 113**

Retratos de personajes que posan y dan cuenta de la composición social de la hacienda y de su lugar en ella: peones, hacendados, mujeres trabajadoras, capataces. Estas fotografías pudieron ser usadas con fines de registro y documentación.

097



Autor sin identificar
Hombre mayor vestido de charro, con sombrero en mano, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
10.8 x 8.2 cm
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato e identidad

Comentarios:

El mismo personaje que en la fotografía 098. Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca

098



Autor sin identificar
Hombre mayor posando frente a maguey, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
10.8 x 8.2 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato e identidad

Comentarios:

El mismo personaje que en la fotografía 097. Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca

099



Autor sin identificar
Anciano a caballo junto a maguey, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
8.3 x 10.8 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato e identidad

Comentarios:

El mismo personaje que en la fotografía 100. Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca

100



Autor sin identificar
Anciano posando en maizal, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
10.9 x 8.3 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato e identidad

Comentarios:

El mismo personaje que en la fotografía 099. Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca

102



Autor sin identificar
Ocho jinetes el patio de una hacienda, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
7.8 x 10.6 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato e identidad

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca

101



Autor sin identificar
Ocho jinetes formados junto a un árbol, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
7.6 x 13.3 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato e identidad

Comentarios:

Soporte: 8 x 13.7 cm.

103



Autor sin identificar
Jinete con sombrero, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
10.4 x 7.5 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato e identidad

104



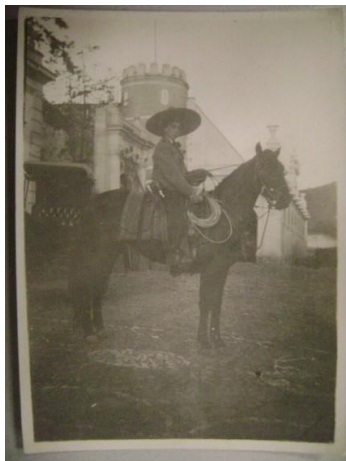
Autor sin identificar
 Jinete y caballo afuera de iglesia, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 10.4 x 7.6 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato e identidad

106



Autor sin identificar
 Adolescente a caballo en patio de hacienda, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1919
 Plata sobre gelatina
 10.5 x 7.8 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato e identidad

105



Autor sin identificar
 Jinete adolescente, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 7.6 x 10.7 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato e identidad

107



Autor sin identificar
 Jinete frente a árboles, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 10.4 x 7.8 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato e identidad

108



Autor sin identificar
 Jinete de perfil junto a un estanque, de la serie
 Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-
 1920
 Plata sobre gelatina
 10.6 x 7.8 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato e identidad

110



Autor sin identificar
 Hombre dentro de automóvil, de la serie
 Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-
 1920
 Plata sobre gelatina
 8.3 x 10.8 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato e identidad

109



Autor sin identificar
 Hombre posando junto a automóvil, de la serie
 Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-
 1920
 Plata sobre gelatina
 8.2 x 10.3 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato e identidad

111



Autor sin identificar
 Mujeres entre rocas vestidas con rebozos], de
 la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca.
 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 8.2 x 10 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato e identidad

112



Autor sin identificar
 Hombres frente a muro con arcos, de la serie
 Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-
 1920
 Plata sobre gelatina
 8.2 x 10.8 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato e identidad

113



Autor sin identificar
 Niño y hombre frente a caballos y burros, ca.
 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 7.5 x 10 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Retrato e identidad

Comentarios: 8.2 x 10.2 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo: documentación y registro

Lote: Escenas de trabajo

Peones, hacendados y capataces realizando labores agrícolas y ganaderas en la hacienda. Registran y documentan las actividades cotidianas en la jornada de trabajo.

Imágenes: 114 a 130

115



Autor sin identificar
Jinetes y portales al fondo, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
7.6 x 10.5 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Escenas de trabajo

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca.

114



Autor sin identificar
Hombre posando junto a carreta, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
8.2 x 10.7 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Escenas de trabajo

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca.

116



Autor sin identificar
Dos hombres y un niño frente a muro con arcos, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
8.2 x 10.8 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Escenas de trabajo

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca.

117



Autor sin identificar
 Personas con caballos y una carreta, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 7.6 x 10.3 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Escenas de trabajo

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca.

119



Autor sin identificar
 Dos jinetes en sembradío, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1919
 Plata sobre gelatina
 7.6 x 10.5 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Escenas de trabajo

Comentarios:

Inscripción al reverso: "Tierras de la hacienda de Tepozoyuca. Fro. de 1919"

118



Autor sin identificar
 Hombres herrando una vaca en el herradero del rancho "El Ocote", de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1917
 Plata sobre gelatina
 8.1 x 10.6 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo

Lote: Escenas de trabajo

Comentarios:

Inscripción al reverso: Herradero en el rancho "El Ocote", Julio de 1917

120



Autor sin identificar
 Rebaño de ovejas y burros, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1917
 Plata sobre gelatina
 8.2 x 10.8 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Escenas de trabajo

Comentarios:

Inscripción al reverso: Ganado lanar. "El Ocote". Septiembre de 1917

121



Autor sin identificar
 Personas con tractor en la hacienda de Tepozoyuca, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1919
 Plata sobre gelatina
 10.5 x 7.7 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Escenas de trabajo

Comentarios:

Inscripción al reverso: "Tractor de la hacienda de Tepozoyuca. Fro 1919."

123



Autor sin identificar
 Dos hombres con rebaño de ovejas, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 7.5 x 10 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Escenas de trabajo

Comentarios:

Soporte: 8.2 x 10.7 cm.

122



Autor sin identificar
 Siete hombres junto a un tractor, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 7.2 x 10 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Escenas de trabajo

Comentarios:

Soporte: 7.7 x 10.5 cm.

124



Autor sin identificar
 Rebaño de ovejas entrando a casco de hacienda en el rancho El Ocote], de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1917
 Plata sobre gelatina
 8.2 x 10.7 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Escenas de trabajo

Comentarios:

Inscripción al reverso: "Ganado lanar. "El Ocote". Julio de 1917."

125



Autor sin identificar
 Vacas y fachada de hacienda en el rancho "El Ocote", Hidalgo, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1917
 Plata sobre gelatina
 8.3 x 10.8 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Escenas de trabajo

Comentarios:

Inscripción al reverso: "Vacas del rancho "El Ocote". Agosto de 1917"

127



Autor sin identificar
 Personas en el ladrón de la presa del rancho "El Ocote", de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, Julio de 1917
 Plata sobre gelatina
 8.2 x 10.7 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Escenas de trabajo

Comentarios:

Inscripción al reverso: "Ladrón de la presa del rancho "El Ocote". Julio de 1917."

126



Autor sin identificar
 Personas y carretas frente a la fachada de la casa del rancho "El Ocote", de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, octubre de 1917
 Plata sobre gelatina
 8.3 x 10.6 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Escenas de trabajo

Comentarios:

Inscripción al reverso: "Carros y fachada de la casa del Rancho "El Ocote". Otbre. de 1917."

128



Autor sin identificar
 Fachada con personas y una barda, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 8.1 x 10.8 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Escenas de trabajo

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca.

129



Autor sin identificar
 Patio de hacienda y arcos, de la serie
 Haciendas en el estado de Hidalgo, septiembre
 de 1917

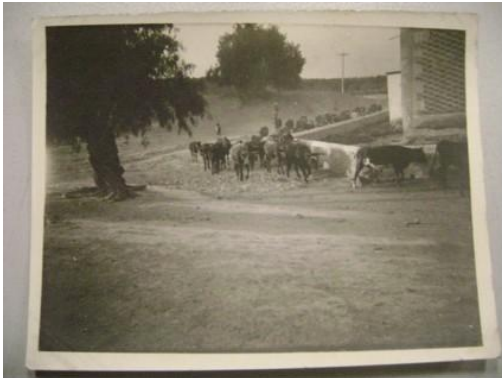
Plata sobre gelatina
 8.2 x 10.7 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Escenas de trabajo

Comentarios:

Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El
 Chico", Pachuca.

130



Autor sin identificar
 Ganado vacuno en camino de terracería, de la
 serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1917
 Plata sobre gelatina
 8.2 x 10.8 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Escenas de trabajo

Comentarios:

Inscripción al reverso: "Ganado vacuno. "El
 Ocote". Septiembre de 1917"

Género: Postales de haciendas de Hidalgo: documentación y registro

Lote: Personajes y paisaje

Imágenes: 131 a 141

Personajes inmersos en el paisaje rural de las haciendas: magueyes, maizales, etc.

132



Autor sin identificar

Rostro de niño entre sembradío de maíz], de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920

Plata sobre gelatina

7.5 x 10.2 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo

Lote: Personajes y paisaje

Comentarios: Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca.

Fotografía de registro de baja calidad.

131



Autor sin identificar

Niño en sembradío de cebada, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1919

Plata sobre gelatina

10.5 x 7.7 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo

Lote: Personajes y paisaje

Comentarios: Inscripción al reverso: "El Ocote". Cebada de 1919. Agosto de 1919.

133



Autor sin identificar

Niños señalando, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920

Plata sobre gelatina

10.4 x 7.9 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo

Lote: Personajes y paisaje

Comentarios: Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca.

Fotografía de registro de baja calidad.

134



Autor sin identificar
Tres jinetes y un maguey en primer plano], de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
7.8 x 10.5 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Personajes y paisaje

Comentarios: Probablemente en el Rancho "El Ocote", "El Chico", Pachuca.

136



Autor sin identificar
Personas y construcción a lo lejos en El Chico, Hgo., de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, abril de 1919
Plata sobre gelatina
7.6 x 10.4 cm
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Personajes y paisaje

Comentarios: Inscripción al reverso: El Chico. Edo. de Hgo. Abril de 1919. Fotografía de registro de baja calidad.

135



Autor sin identificar
Maguey, ganado y personas en la Tierra de San Cayetano, "El Ocote", Hidalgo], de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1917
Plata sobre gelatina
8.4 x 10.7 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Personajes y paisaje

Comentarios: Inscripción al reverso: Tierra de Sn. Cayetano. "El Ocote". Julio de 1917

137



Autor sin identificar
Hombre y caballo a la orilla de un estanque en el rancho "El Ocote", de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, septiembre de 1917
Plata sobre gelatina
8.1 x 10.7 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Personajes y paisaje

Comentarios: Inscripción al reverso: Jagüey Blanco. "El Ocote". Septiembre de 1917. Fotografía de registro de baja calidad.

138



Autor sin identificar
 Jinete a la orilla del estanque (jagüey) de la Angelina en Tepozoyuca], de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, febrero de 1919
 Plata sobre gelatina
 10.3 x 7.6 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Personajes y paisaje

Comentarios:

Inscripción al reverso: Jagüey de la Angelina. Tepozoyuca. Fro, 1919.
 Fotografía de registro de baja calidad.

140



Autor sin identificar
 Cuatro hombres en el aljibe del rancho "El Ocote", de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, Julio de 1917
 Plata sobre gelatina
 8.1 x 10.8 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Personajes y paisaje

Comentarios:

Inscripción al reverso: Aljibe del rancho de "El Ocote". 40 x 30 mtros 2. Julio de 1917.
 Fotografía de registro de baja calidad.

139



Autor sin identificar
 Dos jinetes a la orilla de un estanque, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 10.5 x 7.8 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Personajes y paisaje

141



Autor sin identificar
 Hombre a caballo y personas frente a una presa, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1917
 Plata sobre gelatina
 8 x 10.7 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Personajes y paisaje

Comentarios: Inscripción al reverso: Presa del Rancho "El Ocote". Julio de 1917.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo: documentación y registro

Lote: Vistas de las haciendas

Registran la arquitectura: fachadas, patios, aljibes, etc.

Imágenes: 142 a 151

143



Autor sin identificar
Fachada de la hacienda de Tepozoyuca, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1919
Plata sobre gelatina
7.6 x 10.4 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo

Lote: Personajes y paisaje

Comentarios: Inscripción: Hacienda de Tepozoyuca. Fro. de 1917.

142



Autor sin identificar
Fachada del tinacal de la hacienda Tepozoyuca, Pachuca, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1917
Plata sobre gelatina
7.9 x 10.7 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo

Lote: Personajes y paisaje

Comentarios: Inscripción: Tinacal de la hacienda de Tepozoyuca. Fro. de 1917.

144



Autor sin identificar
Sin título [Sembradío, casa habitación y tinacal con arcos al fondo en el rancho El Ocote], de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1919

Plata sobre gelatina
7.8 x 10.4 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo

Lote: Personajes y paisaje

Comentarios: Inscripción al reverso: "El Ocote". Casa habitación y tinacal. Agosto de 1919.

145



Autor sin identificar
Barda en primer plano y al fondo fachada de hacienda, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1919
Plata sobre gelatina
7.8 x 10.4 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Personajes y paisaje

Comentarios: Inscripción al reverso: Hacienda de Xochihuacan. Fro. de 1919.

147



Autor sin identificar
Camino y construcciones en las eras del rancho El Ocote y una mula], de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1917
Plata sobre gelatina
8.1 x 10.3 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Personajes y paisaje

Comentarios: Inscripción al reverso: Una de las eras del rancho "El Ocote". Octubre. De 1917.

146



Autor sin identificar
Camino en esquina y construcción, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
8.3 x 10.9 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Personajes y paisaje

148



Autor sin identificar
Ganado cabrío en la era del rancho "El Ocote"], de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, octubre de 1917
Plata sobre gelatina
8.1 x 10.7 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Personajes y paisaje

Comentarios: Inscripción al reverso: Ganado cabrío en la era del rancho "El Ocote". Octubre. De 1917.

149



Autor sin identificar
 Jagüey, en "El Ocote", de la serie Haciendas
 en el estado de Hidalgo, 1919
 Plata sobre gelatina
 7.9 x 10.7 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Personajes y paisaje

Comentarios: Inscripción al reverso: "El
 Ocote". El Jagüey. Agosto de 1919.

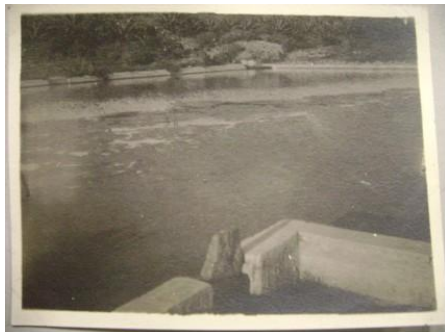
151



Autor sin identificar
 Corrales de adobe en "El Ocote", de la serie
 Haciendas en el estado de Hidalgo, 1919
 Plata sobre gelatina
 7.7 x 10.4 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Personajes y paisaje

Comentarios: Inscripción al reverso: "El
 Ocote". Corrales. Agosto de 1919.

150



Autor sin identificar
 Aljibe con barda, piedra y magueyes, de la
 serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca.
 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 8 x 10.7 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Personajes y paisaje

Comentarios: Inscripción al reverso: "El
 Ocote". Aljibe. Agosto de 1919.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo: documentación y registro

Lote: Paisaje natural

Imágenes: 152 a 162

Vistas de campo abierto del paisaje hidalguense: magueyes, barrancas, montañas, caminos de terracería.

153



Autor sin identificar

Camino de terracería con magueyes, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1917
Plata sobre gelatina

8.2 x 10.8 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo

Lote: Paisaje natural

Comentarios: Inscripción: Tierra de Sn. Cayetano. "El Ocote". Agosto de 1917.

152



Autor sin identificar

Vista de la barranca del Sol y la Luna. "El Ocote", de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1917

Plata sobre gelatina

8.1 x 10.7cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo

Lote: Paisaje natural

Comentarios: Inscripción al reverso: Barranca del Sol y la Luna "El Ocote". Julio de 1917. Fotografía de registro de baja calidad.

154



Autor sin identificar

Barranca con arbustos y montaña al fondo, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1917

Plata sobre gelatina

10.7 x 8.2 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo

Lote: Paisaje natural

Comentarios: Inscripción al reverso: Barranca de "El Sol y la Luna". "El Ocote". Septiembre de 1917.

155



Autor sin identificar
 Vista de hacienda y paisaje con arbustos y montaña, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1917
 Plata sobre gelatina
 8.1 x 10.3 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Paisaje natural

Comentarios: Inscripción: Panorama del casco de la finca "El Ocote". Septiembre de 1917.

157



Autor sin identificar
 Paisaje con magueyes y sembradío en el rancho El Ocote, 1919
 Plata sobre gelatina
 8 x 10.6 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Paisaje natural

Comentarios: Inscripción al reverso: Maguey del rancho "El Ocote". Stbre. De 1919.

156



Autor sin identificar
 Panorama de "El Ocote" visto desde el cerro del Tecolote, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, septiembre de 1917
 Plata sobre gelatina
 8 x 10.8 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Paisaje natural

Comentarios: Inscripción al reverso: Panorama de "El Ocote" visto desde el cerro del Tecolote. Septiembre de 1917.

158



Autor sin identificar
 Camino de terracería y montaña al fondo, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1917
 Plata sobre gelatina
 8.2 x 10.7 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Paisaje natural

Comentarios: Inscripción al reverso: Panorama y carril de la hacienda Tepozotlán. Otbre. de 1917 .

159



Autor sin identificar
 Vista de la ranchería de la hacienda de Tepozotlán, Hidalgo], de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1917
 Plata sobre gelatina
 8.3 x 10.7 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Paisaje natural

Comentarios: Inscripción al reverso: Ranchería de la hacienda de Tepozotlán. Octubre de 1917.

161



Autor sin identificar
 Panorama del mineral de El chico, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1919
 Plata sobre gelatina
 7.7 x 10.5 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Paisaje natural

Comentarios: Inscripción al reverso: Panorama del mineral del Chico. Edo. de Hgo. Abril de 1919.

160



Autor sin identificar
 Panorama de sembradíos del pueblo de Epazoyucan], de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1917
 Plata sobre gelatina
 8.2 x 10.9 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Paisaje natural

Comentarios: Inscripción al reverso: Panorama de las vegas del pueblo de Epazoyucan. Octubre de 1917

162



Autor sin identificar
 Paisaje con Ganado y montículo, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
 Plata sobre gelatina
 8.3 x 10.7 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Paisaje natural

Género: Postales de haciendas de Hidalgo: documentación y registro

Lote: Paisaje y cultura del progreso

Imágenes: 163 a 169

Vistas de la incipiente urbanización: cableado eléctrico, plazas, edificios, calles, automóviles, gente paseando.

163



Autor sin identificar
Vista de calle, plaza y poste de luz, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920

Plata sobre gelatina
7.6 x 10.4 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo

Lote: Paisaje y la cultura del progreso

164



Autor sin identificar
Casero y calle en Real del Monte, Hidalgo, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1920

Plata sobre gelatina
7.9 x 10.4 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo

Lote: Paisaje y la cultura del progreso

Comentarios: Inscripción al reverso: Una calle en Real del Monte. Nobre. de 1920.

165



Autor sin identificar
Plaza principal con reloj del pueblo de Epazoyucan], de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1917

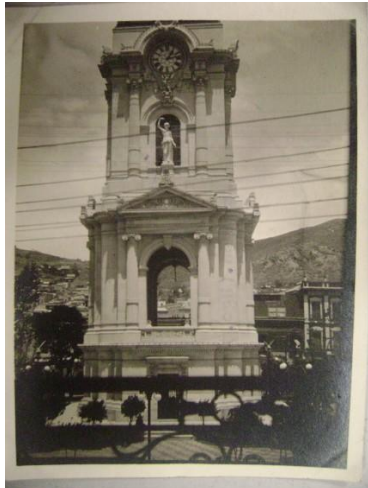
Plata sobre gelatina
8.2 x 10.7 cm.

Género: Postales de haciendas de Hidalgo

Lote: Paisaje y la cultura del progreso

Comentarios: Inscripción al reverso: Plaza del pueblo de Epazoyucan. Septiembre de 1917. Fotografía de registro de baja calidad.

166



Autor sin identificar
Reloj en la plaza de Pachuca, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, septiembre de 1917
Plata sobre gelatina
10.8 x 8.2 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Paisaje y la cultura del progreso

Comentarios: Inscripción al reverso: Relox público en la plaza de Pachuca (Hgo.). Julio de 1917.

168



Autor sin identificar
Plaza del Jardín; personas y carros jalados por caballos, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, ca. 1917-1920
Plata sobre gelatina
8 x 10.6 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Paisaje y la cultura del progreso

Comentarios: Inscripción al reverso: Plaza del Jardín. Agosto de 1919.

167



Autor sin identificar
Plaza del Jardín, Pachuca, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1919
Plata sobre gelatina
7.7 x 10.2 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Paisaje y la cultura del progreso

Comentarios: Inscripción al reverso: Pachuca. Plaza del Jardín. Agosto de 1919.

169



Autor sin identificar
Estación de tren y locomotora, de la serie Haciendas en el estado de Hidalgo, 1919
Plata sobre gelatina
7.8 x 10.6 cm.
Género: Postales de haciendas de Hidalgo
Lote: Paisaje y la cultura del progreso

Comentarios: Inscripción al reverso: Estación de Xochihuacan. F.C. de Hidalgo. Fro. de 1919.

Género: Sergei Eisenstein, fotografías de *¡Qué viva México!*
Lote: Fotografías de la filmación
Imágenes: 170 a 185

Fotografías de época: foto fija y durante la filmación. Retratos del director, camarógrafo y artistas presentes en el rodaje o durante la estancia de Eisenstein y su equipo en México. La mayoría son de autores sin identificar y dos son de Agustín Jiménez. Fueron utilizadas en la película de Debroise *Un banquete en Tetlapayac*. El autor analiza el trabajo de Eisenstein y su influencia dentro de la estética fotográfica y cinematográfica en México en *Fuga Mexicana* y *Figuras en el trópico*. James Oles señala las procedencias.

170



Agustín Jiménez (1901-1973)
Filmando con "Torito", escena de ¡Qué viva México!, 1931
 Plata sobre gelatina
 11.6 x 16.5 cm.
Género: Sergei Eisenstein, fotografías de *¡Qué viva México!*
Lote: Fotografías de la filmación

Comentarios:

Martín Fernández como Sebastián (debajo del *Torito*), Edouard Tissé (con cámara), Gregory Alexandrov (al fondo), Agustín Aragón Leyva y Sergei Eisenstein (a la derecha).
 Publicada en *Fuga Mexicana*, edición 2001.
 Copia utilizada con fines documentales en *Un banquete en Tetlapayac*. La imagen aparece en varias escenas.
 Procedencia: archivo de Elsa Rego (NY), esposa del pintor Stefan Hirsh, probablemente presente en la filmación de *¡Qué viva México!*

En el archivo Jiménez del Museo de Arte Moderno hay otras fotografías de esta serie.

171



Autor sin identificar
 Eisenstein filmando con tehuanas, ca. 1931
 Plata sobre gelatina
 11.3 x 16.2 cm.
Género: Sergei Eisenstein, fotografías de *¡Qué viva México!*
Lote: Fotografías de la filmación

Comentarios: Copia utilizada con fines documentales en *Un banquete en Tetlapayac*. La imagen aparece en varias escenas.
 Procedencia: archivo de Elsa Rego (NY), esposa del pintor Stefan Hirsh, probablemente presente en la filmación de *¡Qué viva México!*

172



Autor sin identificar
 Eisenstein y Edouard Tissé durante la filmación de tres santos en Los Remedios, ca. 1931
 Plata sobre gelatina
 7.7 x 11.8 cm.

Género: Sergei Eisenstein, fotografías de *¡Qué viva México!*
Lote: Fotografías de la filmación

Comentarios:

Copia utilizada con fines documentales en *Un banquete en Tetlapayac*. La imagen aparece en varias escenas. Procedencia: archivo de Elsa Rego (NY), esposa del pintor Stefan Hirsh, probablemente presente en la filmación de *¡Qué viva México!*

173



Autor sin identificar
Gregory Alexandrov con mujer indígena en
Tehuantepec, ca. 1931
Plata sobre gelatina
11.3 x 8.1 cm.

Género: Sergei Eisenstein, fotografías de
¡Qué viva México!

Lote: Fotografías de la filmación

Comentarios:

Copia utilizada con fines documentales en *Un banquete en Tetlapayac*. La imagen aparece en varias escenas. Procedencia: archivo de Elsa Rogo (NY), esposa del pintor Stefan Hirsh, probablemente presente en la filmación de *¡Qué viva México!*

174



Autor sin identificar
Bacanal en Tetlapayac, ca. 1931
Plata sobre gelatina
11.5 x 16.3 cm.

Género: Sergei Eisenstein, fotografías de
¡Qué viva México!

Lote: Fotografías de la filmación

Comentarios:

Copia utilizada con fines documentales en *Un banquete en Tetlapayac*. El uso de esta foto en *Un banquete* es ejemplo de cómo su guión recrea secuencias de *¡Qué viva México!* y su contexto: esta foto aparece enmarcada y colgada en el muro bajo la escalera detrás de los personajes, mientras James Oles, uno de los protagonistas del filme de Debroise, se pregunta sobre el origen de esta fotografía, que es muy diferente al resto del archivo

fotográfico. Una de las hipótesis es que ésta es una especie de prueba de los componentes de homosexualidad, política y comunismo en el contexto de la filmación. Soporte: 12 cm. x 16.9 cm. Procedencia: adquirida a través de Spencer Throckmorton (NY) en 1998, de un archivo de alguien cercano a la esposa de Sinclair, productor de la película.

175



Autor sin identificar
Paisaje en Tehuantepec, ca. 1931
Plata sobre gelatina
11.2 x 16.3 cm.

Género: Sergei Eisenstein, fotografías de
¡Qué viva México!

Lote: Fotografías de la filmación

Comentarios: Fotografía fija muy parecida a una escena de de *¡Qué viva México!*
Procedencia: archivo de Elsa Rogo (NY), esposa del pintor Stefan Hirsh, probablemente presente en la filmación de *¡Qué viva México!*

176



Autor sin identificar
Coatlicue en el Museo Nacional. Foto fija de la
película *¡Qué viva México!*, ca. 1931
Plata sobre gelatina
9.9 x 7.1 cm.

Género: Sergei Eisenstein, fotografías de
¡Qué viva México!

Lote: Fotografías de la filmación

Comentarios: Soporte: 10.3 x 8.2 cm.
Revelada en Foto Mantel. Procedencia:
archivo de Elsa Rogo (NY), esposa del pintor
Stefan Hirsh, probablemente presente en la
filmación de *¡Qué viva México!*

177



Autor sin identificar
Xochipilli en el Museo Nacional. Foto fija de la película *¡Qué viva México!*, ca. 1931
Plata sobre gelatina
10.4 x 7.4 cm.
Género: Sergei Eisenstein, fotografías de *¡Qué viva México!*
Lote: Fotografías de la filmación

Comentarios:

Soporte: 11.2 x 8.2 cm. Revelada en Foto Mantel. Procedencia: archivo de Elsa Rogo (NY), esposa del pintor Stefan Hirsh, probablemente presente en la filmación de *¡Qué viva México!*

178



Autor sin identificar
Eisenstein in the summer of 1930 at the home of King Gillete, Calabasas, California (Eisenstein en el verano de 1930, casa del Rey Gillete, Calabasas, California], 1930
Plata sobre gelatina
14.9 x 9 cm.
¡Qué viva México!
Lote: Fotografías de la filmación

Comentarios:

Copia utilizada con fines documentales en *Un banquete en Tetlapayac*. Procedencia: adquirida a través de Spencer Throckmorton (NY) en 1998, de un archivo de alguien cercano a la esposa de Sinclair, productor de la película.

179



Autor sin identificar
Matha Gellhorn, Frida Kahlo, Diego Rivera, Frances Flynn Paine y Sergei Eisenstein en Coyoacán, ca. 1931
Plata sobre gelatina
7.8 x 11.4 cm.
Género: Sergei Eisenstein, fotografías de *¡Qué viva México!*
Lote: Fotografías de la filmación

Comentarios:

Copia utilizada con fines documentales en *Un banquete en Tetlapayac* Soporte: 8.8 x 12.8 cm. Procedencia: adquirida a través de Spencer Throckmorton (NY) en 1998, de un archivo de alguien cercano a la esposa de Sinclair, productor de la película.

180



Autor sin identificar
Eisenstein en casa de Moisés Sáenz en Taxco con Gregory Alexandrov y Edouard Tissé (?), ca. 1931
Plata sobre gelatina
7.3 x 9.5 cm.
Género: Sergei Eisenstein, fotografías de *¡Qué viva México!*
Lote: Fotografías de la filmación

Comentarios:

Copia utilizada con fines documentales en *Un banquete en Tetlapayac*. Procedencia: archivo de Elsa Rogo (NY), esposa del pintor Stefan Hirsh, probablemente presente en la filmación de *¡Qué viva México!*

181



Autor sin identificar
Diego Rivera, Frida Kahlo y Sergei Eisenstein
riendo en un jardín en Coyoacán [formato horizontal],
ca. 1931
Plata sobre gelatina
7.8 x 9.7 cm.
Género: Sergei Eisenstein, fotografías de
¡Qué viva México!
Lote: Fotografías de la filmación

Comentarios:

Copia utilizada con fines documentales en *Un banquete en Tetlapayac* Soporte: 9.7 x11.6 cm. Procedencia: adquirida a través de Spencer Throckmorton (NY) en 1998, de un archivo de alguien cercano a la esposa de Sinclair, productor de la película.

182



Autor sin identificar
Diego Rivera, Frida Kahlo y Sergei Eisenstein
riendo en un jardín en Coyoacán [formato
vertical], ca. 1931
Plata sobre gelatina
7.8 x 9.7 cm.
Género: Sergei Eisenstein, fotografías de
¡Qué viva México!
Lote: Fotografías de la filmación

Comentarios:

Copia utilizada con fines documentales en *Un banquete en Tetlapayac* Soporte: 9.7 x11.6 cm. Procedencia: adquirida a través de Spencer Throckmorton (NY) en 1998, de un archivo de alguien cercano a la esposa de Sinclair, productor de la película.

183



Agustín Jiménez (atribuido)
Alexandrov o Tissé con cactus, 1931
Plata sobre gelatina
7.5 x 11.4 cm.
Género: Sergei Eisenstein, fotografías de
¡Qué viva México!
Lote: Fotografías de la filmación

Comentarios:

Copia utilizada con fines documentales en *Un banquete en Tetlapayac*. Procedencia: archivo de Elsa Rogo (NY), esposa del pintor Stefan Hirsh, probablemente presente en la filmación de *¡Qué viva México!*

184



Autor sin identificar
Alexandrov o Tissé montado a caballo, ca.
1931
Plata sobre gelatina
12.6. X 6.8 cm.
Género: Sergei Eisenstein, fotografías de
¡Qué viva México!
Lote: Fotografías de la filmación

Comentarios:

Copia utilizada con fines documentales en *Un banquete en Tetlapayac*. Procedencia: archivo de Elsa Rogo (NY), esposa del pintor Stefan Hirsh, probablemente presente en la filmación de *¡Qué viva México!*

185



Autor sin identificar

Hombre en la playa, probablemente

Alexandrov o Tissé, ca. 1931

Plata sobre gelatina

8.2 x 13.4 cm.

Género: Sergei Eisenstein, fotografías de
¡Qué viva México!

Lote: Fotografías de la filmación

Comentarios:

Copia utilizada con fines documentales en *Un banquete en Tetlapayac*. Soporte: 9.2 x 14.3 cm. Procedencia: adquirida a través de Spencer Throckmorton (NY) en 1998, de un archivo de alguien cercano a la esposa de Sinclair, productor de la película

**Agrupación por autor: Manuel
Álvarez Bravo**
Lote: Fotomontajes
Imágenes: 186

**Fotografía del catálogo de la
Exposición Internacional del
Surrealismo en la Galería de Arte
Mexicano (1940).**

186



Manuel Álvarez Bravo
Sobre el invierno, ca. 1939-1940
Plata sobre gelatina. RC
12.6 x 17.6 cm.
Agrupación por autor: Manuel Álvarez Bravo
Lote: Fotomontajes

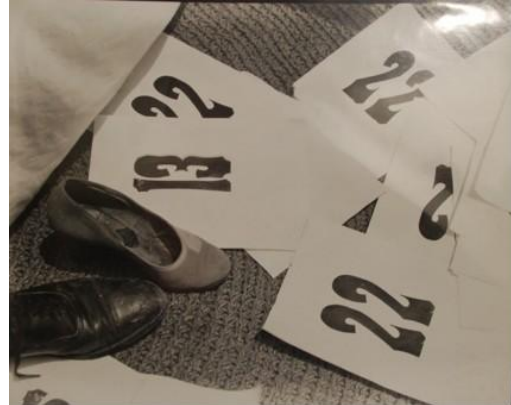
Comentarios:

Referida en *Figuras en el trópico*; analizada en *Fuga Mexicana* y publicada en la edición de 2001.

Agrupación por autor: Manuel Álvarez Bravo
Lote: Fotografía fija de películas
Imágenes: 187 a 188

Tomas cenitales de escenas de la película "Viaje a la luna" de Emilio Amero (ca. 1930)

188



Manuel Álvarez Bravo
 Foto fija de la película *Viaje a la luna* de Emilio Amero, close-up: zapatos y números en el suelo, s/f
 Plata sobre gelatina
 20.1 x 25.2 cm.

Agrupación por autor: Manuel Álvarez Bravo
Lote: Fotomontajes

187



Manuel Álvarez Bravo
 Foto fija de la película *Viaje a la luna* de Emilio Amero, habitación con cama y números, s/f
 Plata sobre gelatina
 10.4 x 23.8 cm.

Agrupación por autor: Manuel Álvarez Bravo
Lote: Fotomontajes

Comentarios:

Impresión posterior del negativo.

Comentarios:

Impresión posterior del negativo. Olivier Debrouse refiere en *Fuga Mexicana* el gusto de Manuel Álvarez Bravo por los números y su trabajo como contador.

Agrupación por autor: Manuel
Álvarez Bravo Martínez
Lote: Vida cotidiana
Imágenes: 189

189



Manuel Álvarez Bravo Martínez
Hipopótamo (Zoológico de Chapultepec), ca.
1980

Plata sobre gelatina
20.2 x 25.2 cm.

Agrupación por autor: Manuel Álvarez Bravo
Martínez

Lote: Vida cotidiana

Comentarios:

Firmada

Agrupación por autor: Walter Reuter
Lote: Retrato etnológico
Imágenes: 190 a 193

En el género de retrato etnológico o indigenista la identidad étnica o racial del sujeto predomina como tema de la fotografía. Vemos a indígenas retratados en un contexto identificable como propio. Puede haber rasgos de exotismo en el personaje, en sus costumbres, vestimenta, etc. El punto de vista del fotógrafo puede ser ideologizado y subrayar la condición de otredad. En esta serie no se ve un componente colonizador, ni ideologizado.

190



Walter Reuter
 Retrato de joven, ca. 1990
 RC
 25.2 x 20.2 cm.
Agrupación por autor: Walter Reuter
Lote: Retrato etnológico

Comentarios:
 Impresiones de la década de 1990 con sellos de autor. Diferentes fechas.

191



Walter Reuter
 Joven fumando, ca. 1990
 RC
 25.2 x 20.2 cm.
Agrupación por autor: Walter Reuter
Lote: Retrato etnológico

Comentarios:
 Impresiones de la década de 1990 con sellos de autor. Diferentes fechas.

192



Walter Reuter
 Niño fumando, ca. 1990
 RC
 25.2 x 20.2 cm.
Agrupación por autor: Walter Reuter
Lote: Retrato etnológico

Comentarios:
 Impresiones de la década de 1990 con sellos de autor. Diferentes fechas.

193



Walter Reuter
Retrato de niña, ca. 1990
RC
25.2 x 20.2 cm.

Agrupación por autor: Walter Reuter

Lote: Retrato etnológico

Comentarios:

Impresiones de la década de 1990 con sellos de autor. Diferentes fechas. Los bordes se deben a que la fotografía registra otra fotografía.

Agrupación por autor: Walter Reuter
Lote: Vida cotidiana
Imágenes: 194 a 196

Escenas de la vida cotidiana, personajes y su entorno.

195



Walter Reuter
 Personaje atravesando un río ca. 1990
 RC
 25.2 x 20.2 cm.

Agrupación por autor: Walter Reuter
Lote: Vida cotidiana

Comentarios:

Impresiones de la década de 1990 con sellos de autor. Diferentes fechas. Los bordes se deben a que la fotografía registra otra fotografía.

194



Walter Reuter
 Niños en feria, ca. 1990
 RC
 20.2 x 25.2 cm.

Agrupación por autor: Walter Reuter
Lote: Vida cotidiana

Comentarios:

Impresiones de la década de 1990 con sellos de autor. Diferentes fechas.

196



Walter Reuter
 Día de muertos en cementerio, ca. 1990
 RC
 25.2 x 20.2 cm.

Agrupación por autor: Walter Reuter
Lote: Vida cotidiana

Comentarios:

Impresiones de la década de 1990 con sellos de autor. Diferentes fechas.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de Lola Álvarez Bravo (autores varios)
Imágenes: 197 a 199

Retratos hechos a Lola Álvarez Bravo por fotógrafos como Raúl Abarca, Rogelio Cuellar y uno de autor sin identificar, en diversos momentos de la vida de la fotógrafa. Documentan su actividad como fotógrafa, así como su relación con Diego Rivera.

197



Raúl Abarca
 Lola Álvarez Bravo con cámara en su clase en San Carlos, ca. 1950
 Plata sobre gelatina
 29 x 22 cm.
Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de Lola Álvarez Bravo por varios autores

198



Autor sin identificar
 Diego Rivera y Lola Álvarez Bravo en Palacio Nacional, ca. 1950
 Plata sobre gelatina
 20.3 x 25.3 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de Lola Álvarez Bravo por varios autores

199



Rogelio Cuellar (1950)
Lola Álvarez Bravo en un jardín, ca. 1980

Plata sobre gelatina
 16.9 x 25.7 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de Lola Álvarez Bravo por varios autores

Comentarios: Firmada. Regalo de Cuellar a Debroise.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo

Lote: Retratos de artistas e intelectuales.

Imágenes: 200 a 218

Retratos de artistas y fotógrafos contemporáneos a Lola Álvarez Bravo como María Izquierdo, Frida Kahlo (una en su lecho de muerte), Sergei Eisenstein (probablemente es la copia utilizada por Debroise en *El banquete en Tetlapayac*), Henri Cartier-Bresson, Juan Soriano, Olivier Debroise y del equipo de producción de la película de Emilio Amero, "Viaje a la luna" (ca. 1930). Debroise señala la relación de amistad entre Álvarez Bravo y Soriano en *Fuga Mexicana* y analiza la obra de algunos de estos pintores en *Figuras en el trópico*.

200



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Retrato de Sergei Eisenstein, ca. 1939
Plata sobre gelatina
25.4 x 20.2 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

Comentarios:

Copia utilizada con fines documentales en *Un banquete en Tetlapayac*.

201



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
María Izquierdo, 1947
Plata sobre gelatina
24.2 x 19.1 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

Comentarios: Firmada. Debroise estudia la obra de María Izquierdo en obras como *Figuras en el trópico*. Soporte: 25.3 x 20.2 cm.

202



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Frida Kahlo en una exposición, ca. 1950
Plata sobre gelatina
28 x 36.5 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

Comentarios: Debroise estudia la obra de Frida Kahlo en obras como *Figuras en el trópico*, *Fuga Mexicana*. Montada.

203



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
 Estudio de Frida Kahlo, 1954
 Plata sobre gelatina
 28 x 36.5 cm.
Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

Comentarios: Montada.

205



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
 Frida Kahlo en su lecho de muerte, 1954
 Plata sobre gelatina
 28 x 36.5 cm.
Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

Comentarios: Montada.

204



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
 Frida Kahlo con la mano en la frente, ca. 1950
 Plata sobre gelatina
 24.1 x 19.1 cm.
Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

Comentarios: Montada: 28.3 cm. x 36.5 cm.

206



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
 Retrato de Henri Cartier-Bresson, 1963
 Plata sobre gelatina
 23.8 x 18.1 cm.
Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

Comentarios:
 Soporte: 25.4 x 20.4 cm.

207



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
 Retrato de Juan Soriano 1/10, recargado en
 una reja 1/4, ca. 1975
 Plata sobre gelatina
 25.4 x 20.2 cm.
Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

209



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
 Retrato de Juan Soriano 3/10, recargado en
 una reja 3/3, ca. 1975
 Plata sobre gelatina
 23.7 x 18 cm.
Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

208



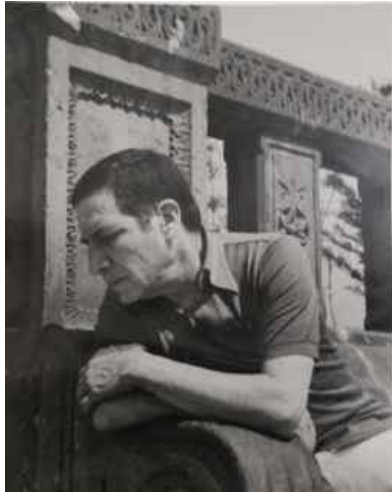
Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
 Retrato de Juan Soriano 2/10, recargado en
 una reja 2/4, ca. 1975
 Plata sobre gelatina
 25.4 x 20.3 cm.
Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

210



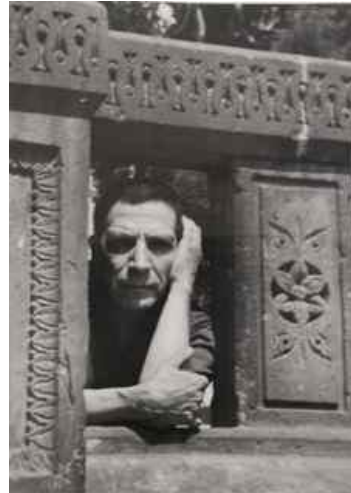
Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
 Retrato de Juan Soriano 4/10, recargado en
 una reja 4/4, ca. 1975
 Plata sobre gelatina
 25.2 x 20.5 cm.
Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

211



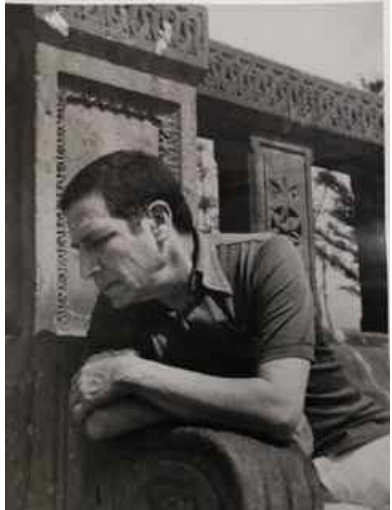
Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
 Retrato de Juan Soriano 5/10, sentado en una banca 1/2, ca. 1975
 Plata sobre gelatina
 21.4 x 17.6 cm.
Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

213



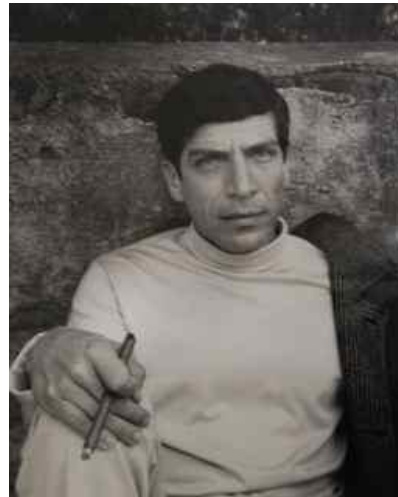
Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
 Retrato de Juan Soriano 7/10, asomado entre una balastrada, ca. 1975
 Plata sobre gelatina
 20.2 x 14.5 cm.
Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

212



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
 Retrato de Juan Soriano 6/10, sentado en una banca 2/2, ca. 1975
 Plata sobre gelatina
 25.4 x 20.2 cm.
Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

214



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
 Retrato de Juan Soriano 8/10, con un puro en la mano, ca. 1975
 Plata sobre gelatina
 25.4 x 20.2 cm.
Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

215



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
 Retrato de Juan Soriano 9/10, con el brazo
 derecho recargado en la pared, ca. 1975
 Plata sobre gelatina
 21.6 x 18 cm.
Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

217



Lola Álvarez Bravo (1907-1993) (atribuido)
 Producción de la película "Viaje a la luna":
 Federico Canessi, Emilio Amero, Manuel
 Álvarez Bravo, Federico Marín, Director Emilio
 Amero, s/f
 Plata sobre gelatina
 20 x 25.3 cm.
Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

Comentarios:

Impresión posterior del negativo. Enmarcada.

216



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
 Retrato de Juan Soriano 10/10, sentado en el
 suelo entre las ruedas de una carreta, ca. 1975
 Plata sobre gelatina
 19.1 x 23.7 cm.
Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

Comentarios: deporte: 19.7 X 25.7 cm.

218



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
 Retrato de Olivier Debroyse, ca. 1980
 Plata sobre gelatina
 22.3 x 17.2 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos de artistas e intelectuales

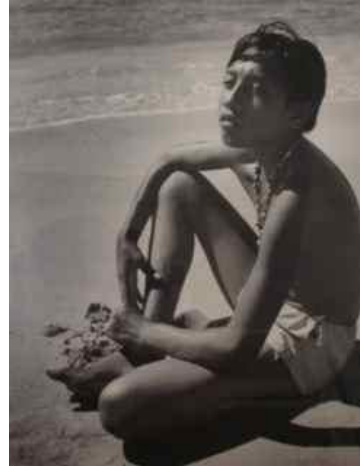
Comentarios: deporte: 37.3 cm. x 29 cm.

Enmarcada y firmada. Esta copia aparece en
Figuras en el trópico.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos
Imágenes: 219 a 221

Retratos no frontales en los que el personaje no ve a la cámara y se encuentra en escenas estáticas, pero no forzadas.

220



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Niño bizantino, 1950
 Plata sobre gelatina
 21.7 x 16.9 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos

Comentarios: Firmada y enmarcada. 44.9 x 35 cm. El primer regalo que la fotógrafa dio a Debroise para quién ésta era la fotografía más importante de las que tenía. La tenía siempre a la vista en su casa.

219



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Tres hombres en la playa, ca. 1940
 Plata sobre gelatina
 20.1 x 25.2 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos

221



Lola Álvarez Bravo (1907-1993),
Del tríptico de los martirios, Acapulco, 1949
 Plata sobre gelatina,
 23.3 cm. x 18.8 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Retratos

Comentarios: "En la playa de Acapulco, tres mujeres se sacrifican al deseo [...]" (Debroise, *Fuga Mexicana*, Barcelona, 2005, pp. 324). Soporte: 25.2 x 20.4 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Escenas urbanas y denuncia social
Imágenes: 222 a 228

“La obra de Lola Álvarez Bravo es tan extensa como multifacética, pero debe insertarse en una corriente que se relaciona temática y estilísticamente tanto con el modernismo fotográfico como con la llamada “escuela mexicana de pintura.” Comparte con Diego Rivera, María Izquierdo, Rufino Tamayo, Julio Castellanos y Antonio Ruiz, cierta manera de ver México. Utiliza una materia pictórica que se llama México sólo porque, como ella misma dice, ‘eso es lo que la vida me puso enfrente’. Observa al país como los demás lo pintan o lo describen, desde el punto de vista de una ética: el humanismo criollo surgido con la Revolución de 1910, definido y reglamentado por José Vasconcelos y los participantes de la revolución cultural mexicana de los años veinte. El mundo indígena, que antes se trataba de ocultar –por “denigrante”– hasta el punto de que el propio gobierno evitaba que los turistas lo fotografieran, emerge en el primer plano de la pintura mural y en las fotografías de Edward Weston, Tina Modotti, José María Lupercio, Antonio Reynoso, Manuel Álvarez Bravo y Lola Álvarez Bravo. (Debroise, *Fuga Mexicana*, Barcelona, 2005, pp. 323).

222



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Psiquiatras populares 2, ca. 1930
 Plata sobre gelatina
 25.3 x 20.4 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Escenas urbanas y denuncia social

Comentarios: Impresión posterior del negativo.

223



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
El baño, ca. 1940
 Plata sobre gelatina,
 20.2 x 25.3 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Escenas urbanas y denuncia social

Comentarios: Impresión posterior del negativo.

224



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
El panteoncito [Guanajuato, ca. 1945,
Plata sobre gelatina
33.4 x 29.9 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Escenas urbanas y denuncia social

Comentarios: Impresión de época realizada para exposición en Estados Unidos. Montada: 22.4 x 19.1 cm.

226



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Por culpas ajenas, ca. 1945
Plata sobre gelatina
18 cm.x 23 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Escenas urbanas y denuncia social

225



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Indiferencia, ca. 1945
Plata sobre gelatina
24.2 x 18.8 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Escenas urbanas y denuncia social

Comentarios: Enmarcada: 41.7 x 36 cm.
Reproducida en las ediciones de 1994 y 2001 de *Fuga Mexicana*.

227



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Vecindad, ca. 1950
Plata sobre gelatina
25.4 x 20.3 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Escenas urbanas y denuncia social

Comentarios: Con título escrito por la fotógrafa.

228



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)

El duelo, 1950

Plata sobre gelatina

18.7 cm. x 24 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo

Lote: Escenas urbanas y denuncia social

Comentarios: Enmarcada: 43.8 cm. x 32 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Escenas rurales
Imágenes: 229 a 230

Escenas cotidianas de la vida rural.

229



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Redes, ca.1950
 Plata sobre gelatina
 20.8 x 19.7 cm.
Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Escenas rurales

230



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
En las montañas, ca.1955
 Plata sobre gelatina
 22.9 cm. x 18.5 cm
Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Escenas rurales

Comentarios: Copia reproducida en las ediciones 1994,1998 y 2001 de *Fuga Mexicana*. Es de las pocas fotografías de la colección que Debroise analiza en esta obra: "[...] En las montañas, los perros hambrientos acechan el gesto del carnicero que destaja una res que cuelga, como crucificada..." (Debroise, *Fuga Mexicana*, Barcelona, 2005, pp. 323, 324). Impresión posterior del negativo. Soporte: 25.5 x 20.1 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Ruinas arqueológicas y figuras prehispánicas.
Imágenes: 231 a 235

Tomas abiertas de ruinas prehispánicas y registro de figurillas prehispánicas. Carácter de registro y documentación.

232



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Templo de las Inscripciones y Palacio, Palenque, s/f
 Plata sobre gelatina
 20.2 x 25.2 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Ruinas arqueológicas y figuras prehispánicas

231



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Pirámide, Tula, s/f
 Plata sobre gelatina
 20.2 x 25.3 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Ruinas arqueológicas y figuras prehispánicas

233



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Paisaje fabricado, Teotihuacán, 1951
 Plata sobre gelatina
 17 x 19.5 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Ruinas arqueológicas y figuras prehispánicas

Comentarios: soporte: 47.4 x 57.8 x 2.7 cm.

234



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Fotografía de figurilla prehispánica femenina,
s/f

Plata sobre gelatina
25.4 x 20.8 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo

Lote: Ruinas arqueológicas y figuras
prehispánicas

235



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Fotografía de Escultura de cabeza de hombre,
s/f

Plata sobre gelatina
22.6 x 18 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo

Lote: Ruinas arqueológicas y figuras
prehispánicas

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Fotomontaje
Imágenes: 236 a 239

Fotomontajes con motivos urbanos, modernos e industriales. Fotomontaje publicitario para marca. Estas 4 fotografías de la colección de Debroise son analizadas en *Fuga Mexicana*, pero no aparecen publicadas. “La práctica del fotomontaje se extendió a partir de los años veinte, en Alemania y la Unión Soviética, donde fue utilizada principalmente con fines propagandísticos en revistas de izquierda. [...] Lola Álvarez Bravo se convirtió, a mediados de los treinta, en pionera de este género en el país. [...] En 1935 María Izquierdo encabezó un proyecto de fomento a la pintura entre mujeres y organizó, paralelamente una primer muestra de carteles de propaganda realizados por sus discípulas [...] Lola Álvarez Bravo participó en la muestra con dos fotomontajes [...] tardó varios años antes de volver a realizar montajes [...] A diferencia de los anteriores, no son ejercicios surrealistas, ni exponen contenido ideológico alguno. Solicitados por diversas empresas o instituciones gubernamentales, se asimilan a la categoría de carteles publicitarios, para ser reproducidos y expuestos en formato grande. [...] En sus fotomontajes, más que en sus fotografías directas, revela su conocimiento de la composición pictórica y, sobre todo, una lectura inteligente y

comprensiva de la lectura mural.

(Debroise, *Fuga Mexicana*, Barcelona, 2005, pp. 338, 339)

236



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)

Hilados del norte 1

Plata sobre gelatina. Fotomontaje

48 x 58 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo

Lote: Fotomontaje

Comentarios:

Impresión posterior de Jesús Sánchez Uribe.

Soporte: 48 x 58 x 2.5 cm.

“Lola Álvarez Bravo documenta y acumula de manera regular piezas de maquinaria, elementos arquitectónicos, fragmentos de estatuas: torsos, brazos. etc. En sus fotomontajes, más aún que en sus fotografías directas, revela su conocimiento de la composición pictórica y, sobre todo, una lectura inteligente y comprensiva de la pintura mural. [...] Hay que atribuir la breve incursión de Lola Álvarez Bravo en el terreno del fotomontaje al clima moral e ideológico de los años del cardenismo: la necesidad de llevar el discurso cultural a todas las esferas del país y, en particular, a las clases menos favorecidas, impulsó, entre otras cosas, el segundo renacer del muralismo. [...] *“Hilados del norte*, realizado para esta fábrica textil de Monterrey, por sus proporciones mismas, le permite organizar su espacio a la manera de un mural.” (Debroise, *Fuga Mexicana*, Barcelona, 2005, pp. 339, 340)

237



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)

Computadora 1, ca.1954

Plata sobre gelatina

Fotomontaje

24.6 x 17.6 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo

Lote: Fotomontaje

Comentarios:

Impresión posterior de Jesús Sánchez Uribe.

Soporte: 57.8 x 47.9 x 2.6 cm.

“En otro de sus montajes, *Computadora*, aparecen datos temáticos similares a los del mural de Rivera: los médicos practicando una operación, la torre radial, la mezcla de motivos prehispánicos y de maquinaria moderna.” (Debroise, *Fuga Mexicana*, Barcelona, 2005, pp. 340)

238



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)

Anarquía arquitectónica de la ciudad de México, ca.1953

Plata sobre gelatina

Fotomontaje

29 x 23.7 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo

Lote: Fotomontaje

Comentarios:

Impresión posterior de Jesús Sánchez Uribe.

Soporte: 51.3 x 41.1 cm.

Una de las fotografías favoritas de Debroise.

“*Anarquía urbana de la ciudad de México* [...] en este fotomontaje premonitorio, realizado a mediados de los cincuenta, Lola Álvarez Bravo introduce un pedregal agresivo en el primer plano, susceptible de recuperar el dominio sobre el elegante horizonte de la ciudad moderna. El control de la naturaleza por la ciencia y la organización fabril, finalmente, se revela frágil en extremo.”

(Debroise, *Fuga Mexicana*, Barcelona, 2005, pp. 340)

239



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)

Sirenas del aire, ca.1958 [Anuncio para Olivetti] ca. 1958

Plata sobre gelatina

Fotomontaje

14.2 x 18.4 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo

Lote: Fotomontaje

Comentarios:

Impresión posterior de Jesús Sánchez Uribe.

Soporte: 20.3 x 25.3 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Experimentación visual
Imágenes: 240 a 242

Fotografías directas en las que hay una experimentación de los elementos formales, la composición y el encuadre. La luz y los reflejos son parte importante del motivo.

240



Lola Álvarez Bravo (1907-1993),
En su propia cárcel (11 a.m.), ca. 1950
 Plata sobre gelatina,
 18.5 x 22 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Experimentación visual

Comentarios: Soporte: 47.4 x 57.8 x 2.7 cm.
 La única fotografía de la colección reproducida en las 4 ediciones de *Fuga Mexicana*.
 "Lola Álvarez Bravo equilibra sus fotografías distribuyendo los volúmenes alrededor de ejes diagonales. Buscar líneas de fuerza precisas y, tal vez, sin quererlo, aplica las leyes clásicas de la composición. En *El Rapto* y *11 a.m.*, por ejemplo, las sombras proyectadas por objetos situados fuera del campo de la cámara se yuxtaponen a los objetos visibles. Las dos "proyecciones" no concuerdan, pero las zonas oscuras recortan las masas, crean un ambiente que se prolonga hacia afuera de la imagen." (Debroise, *Fuga Mexicana*, Barcelona, 2005, pp. 324, 325)

241



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Hombre rana, Acapulco, 1949
 Plata sobre gelatina
 22.9 x 18.5 cm.

Agrupación por autor: Lola Álvarez Bravo
Lote: Experimentación visual

Comentarios: Soporte: 23.2 x 20.2 cm.

242



Lola Álvarez Bravo (1907-1993)
Entre la luz y la sombra o El ciego, [Escuela de ciegos] ca. 1945
 RC mate
 25.5 cm. x 20 cm.

Lote: Experimentación visual

Comentarios: Publicada en *Figuras en el trópico*.

Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía

Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

Imágenes: 243 a 260

Revista de finales del siglo XIX e inicios del XX, impresa por la principal distribuidora de material fotográfico en México, la American Photo Supply Co., que anuncia los materiales a la venta y los avances técnicos. Es un medio de difusión con fines principalmente comerciales y publicitarios.

244



El Fotógrafo Mexicano, T. I, núm. 4, Octubre de 1899

Impreso

21.7 x 14 cm.

Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía

Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

243



El Fotógrafo Mexicano, T. I, núm. 3,

Septiembre de 1899

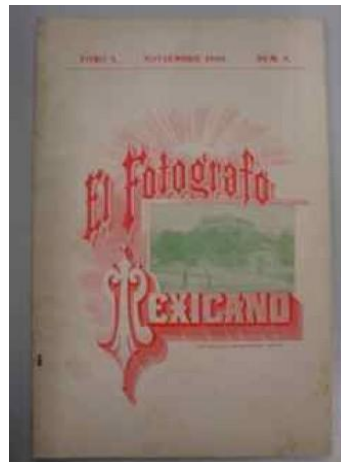
Impreso

21.7 x 14 cm.

Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía

Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

245



El Fotógrafo Mexicano, T. I, núm. 5, Noviembre de 1899

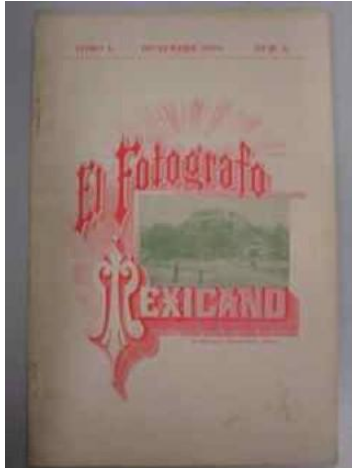
Impreso

21.7 x 14 cm.

Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía

Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

246



El Fotógrafo Mexicano, T. I, núm. 6, Diciembre de 1899

Impreso

21.7 x 14 cm.

Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía

Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

248



El Fotógrafo Mexicano, T. I, núm. 10, Abril de 1900

Impreso

21.7 x 14 cm.

Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía

Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

Comentarios: En las ediciones de 1994 y 2001 de *Fuga Mexicana* se publican una fotografía contenida en este número.

247



El Fotógrafo Mexicano, T. I, núm. 9, Marzo de 1900

Impreso

21.7 x 14 cm.

Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía

Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

249



El Fotógrafo Mexicano, T. I, núm. 11, Mayo de 1900

Impreso

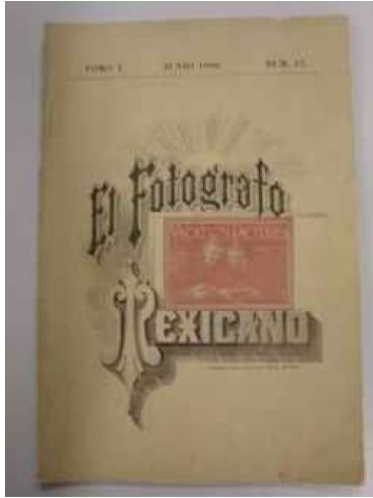
21.7 x 14 cm.

Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía

Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

Comentarios: En la edición de 1994 de *Fuga Mexicana* se publica una fotografía contenida en este número.

250



El Fotógrafo Mexicano, T. I, núm. 12, Junio de 1900
Impreso
21.7 x 14 cm.
Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía
Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

252



El Fotógrafo Mexicano, T. II, núm. 7, Enero de 1901
Impreso
21.7 x 14 cm.
Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía
Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

251



El Fotógrafo Mexicano, T. II, núm. 3, Septiembre de 1900
Impreso
21.7 x 14 cm.
Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía
Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

253



El Fotógrafo Mexicano, T. II, núm. 9, Marzo de 1901
Impreso
21.7 x 14 cm.
Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía
Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

254



El Fotógrafo Mexicano, T. II, núm. 10, abril de 1901
Impreso
21.7 x 14 cm.
Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía
Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

256



El Fotógrafo Mexicano, T. III, núm. 1, Julio de 1901
Impreso
21.7 x 14 cm.
Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía
Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

255



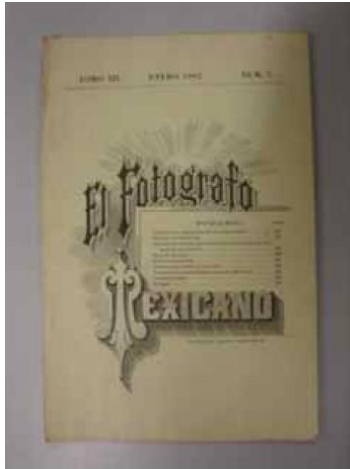
El Fotógrafo Mexicano, T. II, núm. 12, junio de 1901
Impreso
21.7 x 14 cm.
Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía
Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

257



El Fotógrafo Mexicano, T. III, núm. 6, Diciembre de 1901
Impreso
21.7 x 14 cm.
Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía
Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

258



El Fotógrafo Mexicano, T. III, núm. 7, Enero de 1902
 Impreso
 21.7 x 14 cm.
Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía
Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

260



El Fotógrafo Mexicano, T. III, núm. 9, marzo de 1902
 Impreso
 21.7 x 14 cm.
Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía
Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

259



El Fotógrafo Mexicano, T. III, núm. 8, Febrero de 1902
 Impreso
 21.7 x 14 cm.
Género: Publicaciones periódicas para la difusión de la fotografía
Lote: Revista *El Fotógrafo Mexicano*

Género: Documentos
Lote: Fotografías de documentos
Imágenes: 261

Fotografía de un documento del estudio Hermanos Valleto, uno de los preferidos de Debroise en su colección.

Género: Documentos
Lote: Documentos impresos históricos
Imágenes: 262

Un impreso *Manifiesto Zapatista*.

261



Autor sin identificar
 Fotografía de un documento con escudo de águila e inscripción *Valleto*, ca. 1880
 Tarjeta de visita
 Albúmina
 21.6 cm. x 13 cm.
Género: Documentos
Lote: Fotografías de documentos

262



Autor sin identificar
 Manifiesto Zapatista *Al pueblo mexicano*, Milpa Alta, 1914
 Impreso
 35 x 20.7 cm.
Género: Documentos
Lote: Documentos impresos históricos

Género: Vistas interiores

Lote: Espacios de trabajo

Imágenes: 263

Fotografías que dan cuenta de espacios de trabajo sin presencia de personas. Suelen ser una forma de registro de actividades laborales y económicas.

263



Cox & Carmichael

Tinacal de una hacienda pulquera, ca. 1900

Albúmina

12.8 cm. x 25.5 cm.

Género: Vistas interiores

Lote: Espacios de trabajo

Comentarios: Iconografía de la industria del pulque. En una secuencia de *Un banquete en Tetlapayac* podemos ver el tinacal de la ex hacienda de Tetlapayac en la que los muros también tienen murales como en esta fotografía. Puede ser una relación accidentada.

Género: Vistas interiores

Lote: Espacios privados

Imágenes: 264

Fotografías de espacios privados sin haber personas. A través de estos espacios se puede observar la pertenencia social y económica de los personajes a los que alude

264



Autor sin identificar

Casa del arqueólogo Leopoldo Bartres, ca. 1910

Plata sobre gelatina

12.2 cm x 16.7 cm.

Género: Vistas interiores

Lote: Espacios privados