



Peter Galassi, Alexander Stuart, Antonio
Muñoz Molina

El ojo cíclope e insomne de Brassai*

Brassai: el ojo de París (Barcelona/Madrid/ San Francisco/
Ciudad de México: Mapfre/Secretaría de Cultura-
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura-Palacio de
Bellas Artes/Fundación Mary Street Jenkins, 2019)

por

REBECA MONROY NASR**

Brassai el ojo de París es el título de la exposición que se presentó en el Palacio de Bellas Artes del 14 de marzo al 16 de junio de 2019, en la que se mostró, por primera vez en México la obra completa de Gyula Halász (1899-1984), es decir, de aquel fotógrafo, artista, escritor e inquieto joven húngaro, quien en los años posteriores a la primera gran guerra adoptó un nombre de batalla que aludía al hecho de ser originario de Brassó, distrito que perteneció a la Transilvania húngaro-europea y que acabó formando parte de los acuerdos que se tomaron en ese tiempo, al ceder territorio como una de las negociaciones políticas en el contexto del *revisionismo territorial*.¹

* Texto recibido el 27 de septiembre de 2019; devuelto para revisión el 28 de mayo de 2020; aceptado el 27 de noviembre de 2020.

Gyula Halász dejó su tierra natal en 1922, a los veintitrés años y, en su honor, eligió el seudónimo, *Brassai*, nombre con el que se dio a conocer. Como hombre de su tiempo, el convulso siglo xx, Brassai se vio forzado a huir de un entorno que se caracterizaba por su conservadurismo, para buscar otros lugares donde realizar sus sueños y sus anhelos. (13) A lo largo de su vida mantuvo sus intereses, gustos y convicciones, los cuales llevó consigo para convertirse en su propio lugar, y con ello cumplir cabalmente lo que Pita Amor decía: “Yo soy mi propia casa”.

Brassai no fue el único que debió salir de su país de origen, al igual que él lo hicieron muchos de sus contemporáneos como André Kertész (Kertész Andor, 1894), un poco mayor que él, Robert Capa (Endré Friedmann, 1913), pareja de Gerda Taro (Gerta Pohorylle, 1910), Klára Lenz (1910), Emerico Weisz, conocido como Chiki Weisz (1911), y Kati Horna (1912) —nuestra Kati—, entre otros, quienes por su condición de judíos perseguidos, escaparon durante la segunda gran guerra. Eran, en este caso, artistas, los que lograron salir de su país en busca de una vida y un destino mejores.

** Instituto Nacional de Antropología e Historia-Dirección de Estudios Históricos.

1. Nándor Dreszger, ed., *Hungary in the Age of Total War, 1938-1948*, East European Monographs (Nueva York: Columbia University Press, 1998).

Si bien, como lo señalan los autores del libro-catálogo, el joven Gyula conocía ya los sabores y aromas parisinos —pues acompañó a su padre cuando impartió clases de literatura durante un año sabático en dicha ciudad—, en un primer momento realizó una estancia artística en Berlín en diciembre de 1920, y fue en febrero de 1924 cuando decidió emigrar a París. Ante él estaba la Ciudad Luz, donde se daba cabida al arte, a las vanguardias, a la emigración, donde era posible una nueva forma de vida, que no le ofrecían ni su tierra natal ni Alemania: una existencia relajada y al mismo tiempo estrepitosa y mucho más estimulante, opuesta a la de su pasado inmediato. Es decir, una ciudad vibrante, abrumadoramente vital, donde la noche era el día, y los emigrados sin papeles, sin identidad evidente, se visibilizaban a pesar de las brumas, entre las estrellas *vangoghianas*, en los antros, los cabarets y los muros descarapelados que ocultaban sus carencias, sus virtudes distorsionadas, sus carcajadas batientes, por encima del humo del cigarro y los vapores del alcohol. En ese entorno, Brassai se procuró mejores condiciones de vida, aun en una Europa que experimentaba las migraciones forzadas, la presencia de un arte vanguardista, pletórico de rupturas y atmósferas impensables, que alentaba el surgimiento de los escenarios diversos que se gestaban en un siglo xx conflictivo, arduo, impenetrable, enmarcado por las guerras y las posguerras.

En los ensayos que conforman este libro-catálogo los autores estudian a profundidad al artista Brassai; sus investigaciones, que se advierten de largo aliento, parten de documentos de primera mano que corresponden a su archivo personal,² aunados a su propia

historiografía reflejada en los múltiples libros editados por el propio fotoautor.³ Además, recurren a las cartas que le dirigió a sus padres y amigos cercanos. Me parece que estos testimonios, de gran valor, aportan elementos clave para acercarnos a la personalidad del fotógrafo, a sus sentimientos y su percepción de la realidad que lo circundaba, a los problemas que enfrentaba respecto de la fotografía y su falta de entusiasmo hacia su quehacer. Nos permiten ver también los momentos que construyeron su mito, su nombre, su trabajo, sus deseos, sus anhelos y sus contradicciones; son registros valiosos que nos brindan datos de índole personal, los cuales derivan en honduras de las que de otra manera no tendríamos noticia.

Además, la publicación presenta varios enfoques analíticos respecto de nuestro personaje cuyo amplio abanico de habilidades artísticas muestra su capacidad creativa, y su constante conflicto entre el lenguaje visual y el escrito. En el primer ensayo de este volumen, Peter Galassi, curador y museógrafo de la muestra, así lo caracteriza a lo largo de las más de sesenta páginas de su texto (10 a 70), en el que devela muchos de los sueños del artista, su capacidad de aprendizaje, sus ne-

se ha hecho cargo de su legado desde 2004. Para consultar unas 200 obras del fotoautor véase <https://ar.pinterest.com/marielamaldo/brassa%C3%AF/>, así como de Óscar Colorado Nates en https://oscarenfotos.com/2012/11/15/galeria_brassai/, consultados el 11 de octubre de 2020.

3. Entre los libros más celebres de Brassai están *Paris de nuit* (París: Arts et Métiers Graphiques, 1932), con 62 fotografías del autor; *Camera in Paris*, Kraszna-Krausz, ed., Serie Masters of the Camera (Londres: Focal Press, 1949); *Graffiti* (París: Les Éditions du Temps, 1961); *Paris secrets des années 30* (París: Editions Gallimard, 1976). Entre muchos otros que fueron traducidos a varios idiomas.

2. Al parecer el archivo de Brassai se encuentra resguardado por su sobrino Phillippe Ribeyrolles, quien

cesidades de introyección, de conocimiento y de sobrevivencia, aspectos que lo llevaron, sin proponérselo realmente, a ser fotógrafo. Nos da noticia de la primera vez que el joven húngaro empleó una cámara fotográfica, en 1929 —que le prestó una amiga—, y cómo gracias a ello se le abrieron las puertas para trabajar un género que despuntaba en esos años con gran vigor: la fotografía para las revistas ilustradas. Según Galassi, esto le atrajo fama rápidamente y contribuyó a forjar un nombre en los años treinta. Era la época de oro de las revistas ilustradas y la fotografía era parte sustancial de ese triunfo de la imagen sobre las letras, de las noticias políticas, de las actualidades sociales, de la moda, todo aquello que emergió como publicable en los años de entreguerras. Las imágenes del fotógrafo Brassai se adecuaron a ese mercado de bienes y productos en el día a día, con un rasgo distintivo: tenían un halo de documentalismo convincente, no obstante ser posadas las imágenes; en ello radicaba su logro, su valor.

Ante la necesidad de independizarse económicamente de sus padres, Brassai aceptó trabajar para esas revistas y, en pocos años, encontró una importante fuente de ingresos: llegó a cobrar desde mil hasta tres mil francos por un par o una tercia de imágenes (81). Galassi deja en claro cuáles fueron las virtudes del fotógrafo y cómo resolvió en esos años sus necesidades de ser un artista a la par de hacer una puesta en escena fotográfica. Cuando trabajaba de noche capturaba imágenes fuera de toda norma, poco convencionales, que representaban la realidad tangible de las sombras y las noches parisinas, imágenes que no se habían considerado como parte del repertorio de una visualidad compartida, editada, publicada, y que llegaron a tener tal impacto en las revistas que le merecieron un lugar privilegiado en el mundo editorial y

publicitario. Es importante señalar que estas fotografías no sólo aportaron valor documental y estético en su momento, incluso ahora durante su exhibición en el Palacio de Bellas Artes, siguen siendo vigentes como se ve en las copias *vintage* colocadas en los muros que ilustran la estética que procuró el fotógrafo a partir del registro cándido, de la toma momentánea, de la fisura de la pose manida —que desde los años veinte realizaba Erich Salomon, conocido como *Herr Doktor*—, y que Brassai desarrolló con gran pulso y fuerza icónica.⁴ Recordemos que ese tipo de fotografías no eran comunes en los años previos, pues ni la técnica lo permitía, dados los largos tiempos de exposición o la falta de películas más fotosensibles, que implicaban fotografías posadas con imágenes congeladas para evitar que salieran movidos los personajes. En el caso de *Herr Doktor*, y que coincide con uno de los elementos que trabajó Brassai con gran habilidad, captaba a sus fotografiados en un momento inusual, los sorprendía, con lo que lograba tomas más naturales y espontáneas.

De esta manera, podemos reconocer al hombre de la cámara que deambulaba por la noche y que, sin intimidar a sus personajes, los llevaba a mostrarse sin ambages frente a su lente. Así, las parejas de homosexuales permitieron que se retratase sus rostros alegres, juguetones, o los enamorados que dejan ver sus cuerpos amorosos; porque el fotógrafo captaba en un segmento de segundo las esencias de esos amores clandestinos con los reflejos de la intimidad, de la clandestinidad, de las noches en vela, con un toque de documentalismo, a pesar de que muchas veces se

4. Para más información al respecto véase Petr Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo xx. De la fotografía artística al periodismo gráfico* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978).

trataba de imágenes construidas. Me parece que en ello estriba el valor de las fotografías de Brassai, pues lograba obtener una imagen fotodocumental en momentos preconcebidos y dirigidos. Y en la naturalidad de sus personajes está la clave de su ingreso y de su éxito en las revistas ilustradas. De ese talante es la serie que se presenta de *Amantes en la Gare Saint-Lazare*, 1937 (319) —al igual que las de Nacho López en la calle de Madero y su fotoensayo *Cuando la Venus se fue de juerga*. La mencionada fotografía de Brassai antecedió a *El beso* (1950), de Robert Doisneau, esta última es una escena recreada y posada en el París de entonces por dos incipientes actores que se amaban y besaban, llamados Françoise Delbart y Jacques Carteaud, y se pensaba que era una imagen meramente documental. Nuestro autor, sin prisa y con buena fortuna, coloca a los personajes de acuerdo con sus requerimientos y, al tener un ojo educado en la tradición de las Bellas Artes, crea composiciones clásicas que incluso rompe, ante la necesidad de cubrir sucesos y captar personajes; esta habilidad le permitió retratar esa peculiar vida cotidiana.

Brassai dedicó largas noches de desvelos a su trabajo, para poder dejar el testimonio material de un mundo que hasta ese momento no se veía, ni se difundía de una manera tan explícita y cruda como él lo hizo. Por otro lado, el medio técnico de las cámaras cambió; a partir de la primera guerra mundial los aparatos se mejoraron, se redujo su tamaño, además se hicieron películas más fotosensibles con mejores soportes. Sobre las cámaras de Brassai y de sus aficiones técnicas destaca su gusto por el formato de 35 mm y el formato medio. Se sabe que en los años treinta usaba una cámara con chasis para veinticuatro placas que disparaba todo el rollo en cuestión de minutos (75); es conocido el hecho de

que después compró una cámara Leica y que tenía algunas consentidas; al igual que Henri Cartier-Bresson, con esa pequeña y discreta cámara silente logró penetrar en la bruma nocturna, en los rincones donde encontró a los personajes más inusuales para plasmarlos con la fuerza viva en los granos de plata. La Ciudad Luz vista de día y de noche fue también el tema de dos libros. Estos proyectos, que tuvieron una muy buena acogida en su momento, con seguridad respondían a su interés por los libros de arte que tanto observó. De esto da cuenta Galassi, al abordar la infancia, adolescencia y madurez de Brassai, con atisbos de sus necesidades estéticas, plásticas y literarias, así como de su renegar de su profesión de fotógrafo, y de su pasión por las otras artes. En las pinturas que realizó se nota ya su interés por la composición en picada y contrapicada, recurso que usó con gran habilidad en la fotografía; pero más aún, esto se evidencia en sus dibujos de gran carácter y fuerza, con una calidad de línea y firmeza en el pulso de tono expresionista, como se constata en la exposición y en el catálogo.⁵ Galassi da cuenta puntual de sus libros, exposiciones y de los diversos trabajos que tuvo que llevar a cabo para mantenerse en el ámbito de la fotografía documental y de las revistas ilustradas en esos años.

El segundo ensayo del libro-catálogo es del también curador y fotohistoriador Stuart Alexander (72-87), quien nos propone un análisis de las imágenes de Brassai en la prensa ilustrada. El autor narra la manera cómo

5. Algunos ejemplos nos los proporciona el mismo catálogo como lo podemos ver en su dibujo (1921-1922) de la página 270 y en el grabado en madera (1918) de la página 271, trazo que recuerda claramente la fuerza del expresionismo alemán de la época.

nuestro personaje se introdujo en ese medio y cómo a los 22 años desde su estancia berlinesa, escribía y hacía fotografías para dos periódicos húngaros. Ahí Brassai definió con claridad sus intereses como periodista, editor y fotógrafo, pues dio una estructura literaria a su quehacer de ahí en adelante, incluso después de abandonar la fotografía. De alguna manera a su destino lo marcó el trabajo como fotógrafo de sendas publicaciones que lo adoptaron por el ojo lúcido, la mirada particular que ejercía con su cámara. Ese ojo mecánico que nunca descansa —como señaló Cardoza y Aragón sobre la fotografía en 1933 en la revista *Todo*—, le valió ser llamado por revistas como *Vu* y haberse iniciado en las más importantes de su tiempo como las alemanas *Illustrierte Zeitung* y *Münchener Illustrierte*. Aunado también a los cambios tecnológicos de las imprentas que permitían una mayor calidad en la reproducción con costos más bajos y con tirajes muy altos, que permitieron que la fotografía alcanzara gran relevancia editorial. Brassai descubrió que en el mundo de las revistas ilustradas el pago era extraordinario, además de que las imágenes podían usarse varias veces o bien le solicitaban artículos ilustrados, muy bien remunerados, que le permitían una vida más holgada en términos económicos, por lo que estaba a la caza de imágenes que podían satisfacer las necesidades visuales de sus editores, como les comentó en una carta a sus padres (17 y 18). Si bien al principio colaboró con algunas revistas de corte surrealista como *Minotaure*, su primer trabajo de encargo fue para el periódico *Paris-Soir*, en el que a solicitud expresa montó una escena para fotografiarla. También participó en revistas de tintes más sexuales y de noticias de actualidad como *Paris Magazine* y colaboró con otras como *Voilá*, *Regards*. En un segundo momento trabajó

para *Lilliput*, *Coronet* y con *Harper's Bazaar*, para las que entregaba sólo las series que él decidía, ¡así de cotizado se volvió su ojo! En 1957, trabajó el color para *Realities* y el semanario *Sports Illustrated*. Señala Peter Galassi:

En noviembre de 1936, mientras trabajaba en un catálogo de cuarenta y ocho páginas de encendedores, ceniceros, relojes, lámparas y jarrones, se quejaba en su diario: “¡Qué difícil es fotografiar bien un mechero!”

Sin embargo, el éxito profesional nunca fue un objetivo prioritario para Brassai y tampoco tenía la intención de dedicarse a la fotografía, que, como la mayoría de los aspirantes a pintores, había mirado con desprecio. A pesar de la extraordinaria productividad y del ímpetu creativo de su trabajo fotográfico, siguió sintiéndose profundamente incómodo con la idea de abandonar las artes tradicionales (17).

Su quehacer como fotógrafo le permitió interactuar de manera conjunta con sus editores, ya que comprendía las necesidades del momento; propuso imágenes poco usuales e incluso muy provocadoras, como la serie de prostitutas en la calle, en la que algunas parecen ignorarlo mientras que otras lo miran de frente, retadoras, o le sonríen complacientes (53 y 182 a 186); también están las fotos de los desnudos publicadas en *Minotaure* (170). Estas imágenes conforman en el catálogo la sección de “Los placeres II”, ahí vemos a un trío de mujeres desnudas de “Chez Suzy”, colocadas de espaldas al espectador, pero de frente al cliente que elegirá a la mujer que desea para esa noche —mientras Suzy, la matrona dueña del lugar, se cubre el rostro—; en otras también aparecen de espaldas con vestidos traslúcidos que muestran su trasero de manera clara; o aquella otra que posa frente al espejo a la vez que esconde su

rostro dándole la espalda al fotógrafo. También las hay en pleno acto sexual en uno de los cuartos de la casa de Suzy (190 a 197). Todas estas imágenes trasgresoras de una moral, pero producto claro del periodo de entreguerras.

Así, gracias a la capacidad del fotógrafo húngaro de asombrar a los editores y al público en general, obtuvo trabajos de primera línea; realizaba puestas en escena y armaba sus composiciones con los modelos y lograba una apariencia de fotografía documental. Después de hacerse de un nombre logró incluir las imágenes que él deseaba y combinaba con gran habilidad sus intereses formales y estéticos con las peticiones de los editores. De ello fue haciendo en el camino series y temas que publicaba en libros, esto lo diferenciaba de otros de sus coetáneos y contemporáneos, pues él tuvo la visión de abrir una importante veta para los fotógrafos con los fotolibros. Es el caso de *Paris de nuit*, creado en 1932, el cual tendió un vínculo con el arte que los editores encontraron conveniente. También realizó fotografías en las peluquerías y estéticas parisinas en diferentes momentos, y aunque no gozaba tanto con este tipo de trabajo, logró mantenerse en el medio de la revista *Coiffure de Paris*, que, además, le pagaba muy bien. Sabemos que Robert Capa, Cartier-Bresson, Robert Doisneau, David Seymour, entre otros, formaron el Grupo Magnum en 1947, el cual operaba en París, Londres, Nueva York y Tokio, y que tuvo una importante influencia mundial; ellos eran los especialistas de la imagen internacional de guerra, eran los documentalistas y fotoperiodistas de otras tesis, muy diferentes a los fotógrafos de las revistas ilustradas.⁶ Los vasos comunicantes en México eran

mayores, más compartidos porque la profesión no era bien pagada, y había que dedicarse a diferentes variantes de la fotografía para mantener un estatus profesional y un ingreso más o menos digno.

La revista *Harper's Bazaar* le dio renombre y sustento a las imágenes de Brassai, revitalizada en 1933 bajo la mirada de su dueño, el conocido empresario editorial William Randolph Hearst, con quien trabajó hasta 1939 cuando Francia fue ocupada por los alemanes. El fotógrafo se alejó de la cámara, y tiempo después se reconcilió con su labor para continuar recorriendo el mundo acompañado de su esposa, esto sucedió una vez que perdió el miedo a que los agentes de migración en Francia no lo dejaran retornar. Al lado de Gilberte Mercédès Boyer —20 años menor que él, que por cierto se conocieron en 1946 y se casaron en 1948—, recorrió el mundo; con ella viajó a fotografiar Australia, Grecia, Italia, Marruecos, España, Suiza, Turquía, hasta llegar por primera vez a los Estados Unidos en 1957. Tres meses que dejaron una honda huella en las películas de plata y gelatina de la cámara del fotógrafo húngaro.

Fue 1959 el principio del fin de su participación en las revistas ilustradas, como lo señala Alexander. Las experiencias siguientes no fueron tan gratas por lo que dejó de trabajar por encargo para dedicarse a preparar libros, manuscritos, textos, aunados a las últimas fotografías realizadas entre 1962 y 1965, como son los retratos que hizo de Alberto Giacometti justo antes de la muerte de este artista y escultor. Finalmente, su parte de editor, que siempre lo habitó, encontró en los libros el uso social que necesitaba para mostrar sus fotografías y publicó: *Le Paris se-*

(Londres/Barcelona: Thames & Hudson/Lunwerg Editores, 2008).

6. Gemma Salvà Santanachs, *Magnum Magnum*

cret des années 30, Les Artistes de ma vie, y el libro sobre *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, el cual terminó poco antes de morir en 1997.

En un tercer ensayo, el multipremiado escritor español Antonio Muñoz Molina analiza al fotógrafo Brassai desde la perspectiva de la historia de las mentalidades, y con la información que nos brinda podemos inferir algunas de sus interacciones profesionales (88-99). Si bien no hace un recuento de sus amistades más allá de la presencia de André Kertész en su vida profesional, ya que no brinda mayores detalles de su relación amistosa o laboral con fotógrafos de la talla de Cartier-Bresson, Robert Capa, Gerda Taro, entre otros, sí se dibuja su capacidad de socializar con quienes lo rodeaban en su vida cotidiana. Con el título “Espíritu literario de la fotografía”, conocemos a un Brassai peculiar e interesante que no disfrutaba del todo su labor con la cámara, y que gracias a la literatura, a sus escritos, cobró mayor sentido su vida. Según Picasso, no estaba satisfecho con su trabajo, y le comentó a Françoise Gilot que: “Los dentistas y los fotógrafos no están jamás satisfechos de su trabajo. Los dentistas quieren ser médicos y los fotógrafos quieren ser pintores” (90). El autor del ensayo señala contundente: “Es la incertidumbre, la mezcla de inclinaciones contradictorias, la innata extranjería, el dejarse llevar de un lado a otro, lo que confiere una profunda paradójica unidad de estilo a todo lo que hizo Brassai” (92). Así, el autor encauza el análisis del fotógrafo a partir del carácter incierto y periférico de su oficio, que correspondía a sus mundos nocturnos y que le permitía moverse con soltura en esos bajos fondos. Para Molina, el libro *Conversaciones con Picasso* le da a la obra de Brassai la necesaria intertextualidad entre literatura y fotografía, ya que: “Es la memoria elaborada, con la claridad de la re-

trospectiva y la nostalgia del paso de los años, es una crónica de los tiempos más oscuros de Europa, es un libro de fotografía, es un retrato verbal y visual de Picasso” (96). Lo cierto es que Brassai dejó de fotografiar y evitó reciclar sus imágenes, para darle paso a su creatividad en el ámbito de las letras. Ahí ambas disciplinas se complementaron, y dieron lugar a un Brassai más complejo en términos de su ser profesional y creativo.

El libro-catálogo que aquí se reseña fue posible gracias a la participación de Mapfre, la Fundación Mary Street Jenkins y del Palacio de Bellas Artes —bajo el sello de la Secretaría de Cultura—; destaca por la alta calidad visual e impecable reproducción de las obras presentadas en México, que nos permiten ser testigos de la vida cotidiana de la Ciudad Luz, sobre todo de sus noches turbias, desgarbadas, irredentas y, por ello, entrañables; descubrimos en ellas la moda que esta ciudad lanzaba al mundo, las nuevas tendencias y estilos de confección, de peluquería; el ejercicio de trabajar con los modelos *in situ*; el espíritu provocativo de aquella realidad imperceptible al ojo no entrenado, todo ello distintivo de la obra de Brassai. Además, apreciamos en estas imágenes el recurso de la composición en ángulos oblicuos; los reflejos del azogue, con los que gustaba jugar continuamente en los espejos; la estética del fragmento al proponer sólo elementos mínimos de la presencia humana, seres entrecortados de apariencia poco usual. Es así como captó a la cantante *Kiki de Montparnasse* en el Cabaret des Fleures (102), donde, en un recuadro que parece salirse del fotograma, aparece en segundo plano su amante, André Laroque, tocando el acordeón. En esta imagen, resuelta con ángulos poco convencionales, se representa a los personajes con poca profundidad de campo, con un desenfoque evidente, producto de la lente abierta

en todo su diafragma para exponer la imagen y evitar el uso del *flash*. Estas características se condensarán en otras imágenes, como el recurso del fuera de foco y la escasa profundidad de campo al abordar a sus personajes, y la descolocación de la mirada al ubicar el primer plano fuera de foco, a pesar de tratarse de la imagen principal, y situar a sus modelos o personajes en un punto áureo aparentemente espontáneo, tal como lo solían hacer los fotodocumentalistas y fotoperiodistas de la época.⁷ Con sus habilidades y su cultura visual, el fotógrafo húngaro rompía los esquemas y convenciones del retrato de gabinete, y proponía un retrato documental, al asumir y generar elementos visuales e iconográficos de vanguardia, propios de su época, como lo hacían los pintores, los escultores, incluso los fotógrafos de arte y los fotoperiodistas.

Una de las peculiaridades del trabajo de Brassai, justamente, constituye un elemento de enlace entre el fotodocumentalismo, el fotoperiodismo y la fotografía de autor. Sus imágenes comparten esos tres estamentos de la fotografía y dan la pauta de la apariencia de una nota o noticia gráfica cuando son imágenes muchas veces construidas y posadas. De tal suerte que, el abrazar con esa generosidad y talento la construcción de las imágenes, representó rupturas y continuidades, lo que para los editores significó el inicio de una forma publicitaria que tardaría muchos años más en desarrollarse, involucrando escenas, personajes y objetos de la vida real y no confeccionados a propósito en un set especial. Este tipo de imágenes fueron por ende muy acogidas y apreciadas en esos años de traslados de la visualidad. Ahí aparecen las pros-

titutas que no parecen serlo, las noches de juerga, las parrandas insalvables, la vida dura, indómita y oculta que coexistía con la publicidad y la venta de peinados y trajes.

Observamos, así, el *París íntimo* que se dejó capturar por el ojo cíclope de la cámara de Brassai, quien no quería ser fotógrafo y lo fue ya que consideró que era el mejor medio para captar la esencia de su momento. Sin duda, Brassai fue uno de los mejores fotógrafos de su época; sus imágenes, paradigmáticas, aprehenden la realidad tangible y son testimonios silentes, no invasivos, capaces de legar una huella definitiva y transformadora de las conciencias mundanas. Gracias al esfuerzo conjunto de varias instituciones, se presentó en suelo mexicano una de las mejores exposiciones internacionales, a la que se suma este libro-catálogo de notable calidad editorial. Importa destacar que los tres ensayos que contiene son de gran calidad; no obstante, considero que faltó investigar aún más los lazos del artista con otros fotógrafos contemporáneos y coetáneos, sus encuentros o desencuentros profesionales, porque sin duda se cruzaron en ese París nocturno; de ello no hay indicios claros en el libro ni de las redes sociales que pudieron servir de agentes detonantes o no en la vida cultural y laboral de ese momento, lo cual aportaría luz sobre un periodo de gran movilidad en Europa y más aún al ser el destino esa ciudad cosmopolita y pluricultural.

El Palacio de Bellas Artes albergó una obra que, en su momento, respondió a las necesidades editoriales de las revistas y los diarios; imágenes que no tenían ni por asomo el estatus de bellas artes, pues se consideraban como producto de un arte menor. Hoy, de nuevo se recupera a la fotografía por sus aportaciones al arte y a la técnica, y se le analiza desde una mejor escala estética. Ello nos permite obser-

7. Joaquín Moya, Miquel Galmes y Jordi Gumí, "La composición", *Fotografía para profesionales* (Madrid: Techne, 1976).

var que nuestra historia visual está compuesta de imágenes inéditas e irredentas de un pasado mediato —parafraseando a Cardoza y Aragón—, desde el ojo cíclope, mecánico e insomne, de Brassäi, el creador y gestor de formas de la vida nocturna, en las que el ojo de la cámara perpetuó una mirada insoslayable en esos tiempos de cambios constantes, de observación de las mutaciones, y de apertura que gestaron transformaciones profundas en la fotografía y que ahora retoman los estudios de cultura visual y de la historia de la mirada. Al tener la obra de Brassäi en los muros de uno de los recintos culturales más importantes del

país, esas fotografías *vintage* cobran una gran fuerza expresiva como los *graffitti* de las paredes que parecen recordarnos a las cuevas de Altamira, así como los materiales inéditos de sus dibujos y su gráfica de gran fuerza gestual, aunados a las ediciones periódicas de época creadas por y para Brassäi. Este catálogo nos permite conocer, aprender y rescatar a uno de los más importantes exponentes de la fotografía que alimentó la cultura del siglo xx, y que ahora casi a cien años de distancia nos lega una impronta sustancial porque mantuvo su identidad creativa y una autenticidad más allá de los lineamientos y normas visuales de su época.