

# Reseñas



## *Pissarro en Venezuela*

exposición

por

PAULA NETTEL

Tal vez para algunos no sea una sorpresa, aunque sí para muchos, el saber que el famoso pintor impresionista francés Camille Pissarro comenzó su carrera artística en Venezuela: tal es el tema de la exposición Pissarro en Venezuela, curada por Gloria Carnevali, que se presentó en la embajada de Venezuela en Londres de junio a agosto y luego en el festival de Edimburgo de agosto a octubre de 1997.

El artista nació en la isla de San Thomas en 1830, de padre judío francés y madre dominicana. Comenzó sus primeras clases de dibujo en un internado en Francia, entre otras materias como latín, literatura y matemáticas. A su regreso a San Thomas en 1847 trabajó un tiempo contra su voluntad en el comercio de su padre; en esa época estableció una fuerte amistad con un pintor danés, Fritz George Melby, quien deseaba volver a Venezuela, donde había estado con anterioridad. Pissarro se entusiasmó con el proyecto y partió con él a Venezuela en 1852 a la edad de 22 años. Permanecería dos años en Venezuela, donde por primera vez se dedicó a

dibujar de tiempo completo. De este viaje Pissarro diría tiempo después: “no pude seguir soportando dicha situación y sin pensarlo más me fugué a Caracas para romper de esa manera con las amarras que me ligaban a la vida burguesa”.

A pesar de su determinación, después de casi dos años, bajo la presión de su padre regresó a trabajar en el negocio familiar, pero ya con la determinación de consagrarse profesionalmente a la pintura. En efecto, el ahínco con el que trabajó Pissarro en Venezuela, además de su interés por el arte, tenía la motivación de convencer a su padre de su talento. Pero no es sino hasta un año después de su regreso a la empresa familiar cuando obtuvo el permiso de ir a París a estudiar pintura.

Si esta anécdota conmueve y explica los principios de Pissarro, la importancia de esta exposición no termina en ella. Los dibujos mostrados son piezas raras de su obra, ya que la mayor parte de ellos se perdió cuando fue destruido su taller durante la ocupación prusiana de 1870. Por otra parte, esta exposición reúne obras de diferentes colecciones venezolanas de las cuales algunas fueron localizadas con motivo de la investigación que se llevó a cabo para la exposición y son presentadas por primera vez en Europa. Además, en el catálogo encontramos censados un número significativo de dibujos y acuarelas que se hallan en manos de colec-

ciones institucionales y privadas en Caracas y en el extranjero.

Si, como dice Lucien Pissarro, el Pissarro maduro no daba gran importancia a su obra de juventud, para quien admira al patriarca de los impresionistas es importante conocer la obra de juventud del artista porque nos permite comprender mejor su desarrollo. En efecto, en estas obras —en su mayoría dibujos (lápiz, tinta y sepia), pero también algunas acuarelas— ya encontramos al pintor interesado en la naturaleza y en el ser humano. Así, los motivos elegidos de la vida cotidiana y los estudios de detalle de actitudes se repiten en una búsqueda de maestría.

El interés de Pissarro por el paisaje se concentra en la vegetación de la selva tropical: rocas, palmas, lianas, palmeras. Una de las obras más logradas tiene como motivo la parte inferior de un gran árbol y sus viejas raíces. Los trazos de lápiz vigorosos y precisos muestran ya una gran maestría de la técnica del dibujo. Salta a la vista el gran interés del pintor por las especies vegetales, al grado de que por momentos uno creería estar viendo catálogos de botánica del siglo XIX.

Si es verdad que en las reseñas de obras de juventud de grandes pintores como Pissarro un cliché es tratar de encontrar en las obras tempranas el genio en ciernes, en este caso no se puede dejar de lado el paralelo que indudablemente existe entre estas obras tempranas y la obra consagrada, por lo menos en el interés social que manifiestan. Llama la atención la repetida representación de la vida del pueblo y sus tareas: lavanderas, aguadoras, cocina al aire libre, baile en la posada, serenata, etc. Entre las escenas de la vida cotidiana, las que se repiten más a menudo son las del mercado: vendedoras de fruta, vendedoras de hortalizas, los mar-

chantes y sus clientes en el puesto del mercado, el peluquero de pueblo, mujeres que salen de misa, etcétera.

El interés de Pissarro por un pueblo remoto no lo lleva, sin embargo, al exotismo. Tal vez porque no se trata de un francés citadino sino de un isleño descendiente de una pareja mixta, como ya señalamos. En ninguna de estas representaciones encontramos la exageración presente en otros artistas cuando representan tierras lejanas. Pissarro da cuenta con gran naturalidad de las características de ese pueblo, como si toda su vida hubiera vivido ahí.

Lo primero que imaginé cuando me dirigía a esta exposición fue que encontraría las huellas de la luz impresionista y su inspiración venezolana propiciada por la fuerte luz del trópico. Pero, para gran sorpresa mía, las acuarelas carecen de luminosidad, lo que sin duda se debe a que, al contrario del dibujo, todavía Pissarro no dominaba la técnica de la acuarela. Los colores no son brillantes, se limita principalmente a una gama de verdes y pardos que quieren sobre todo dar cuenta del vegetal; mas todavía no está presente un interés cromático. Así, el efecto que logra en estas acuarelas es el de la iluminación; además, estas obras carecen de la fluidez típica de la acuarela, tal vez debido a un pincel demasiado saturado de pigmento.

Sin embargo, la fuerte luz del trópico no está ausente. No se encuentra en las acuarelas, sino en los dibujos donde la representa con una utilización muy sutil de los blancos del papel. Una de las conclusiones a las que se puede llegar es que su estancia en Venezuela sí contribuyó a fortalecer su interés por la luz, pero no es en el color donde la luz se encuentra mejor representada.



*Arqueología de la imagen.*  
*México en las vistas estereoscópicas*  
 de Carlos A. Córdova

Monterrey, Nuevo León,  
 Museo de Historia Mexicana, 2000

por  
 ARTURO AGUILAR

La historia de la fotografía en México es un área que, dentro de la historia del arte, apenas ha empezado a analizarse por los investigadores. Considerada durante mucho tiempo como una expresión más mecánica que artística, el campo para la investigación resulta incipiente y todavía con amplios espacios por descubrir, en especial debido a los múltiples acercamientos que permite la imagen fotográfica: ya sea a partir de etapas significativas, como las fotografías de la época revolucionaria; de autores, como el caso de Romualdo García; de los géneros, como el retrato; de los aspectos semióticos o de los formatos y las técnicas, que se han abordado en los estudios acerca de los daguerrotipos, por citar algunos ejemplos. Pese a notables avances en los últimos años, son pocos los libros que se editan sobre fotografía mexicana, más aún si es decimonónica. De aquí que el estudio de Carlos Córdova resulte novedoso: en su trabajo convergen tanto un análisis del aspecto técnico, centrado en las estereoscopias, como de género, que se detiene en las llamadas "vistas" o fotografías de paisajes, monumentos o ciudades, muy populares en el siglo XIX. El libro-catálogo es resultado de una exposición realizada en

el Museo de Historia Mexicana de Monterrey, Nuevo León, entre los meses de abril y junio del año 2000, con excelentes reproducciones de imágenes, todas dobles. Recordemos que estas imágenes fueron fotografías del mismo objeto tomadas con una ligera inclinación para provocar un efecto tridimensional al ser observadas a través de un visor estereoscópico, de donde proviene su nombre. Los estereoscopios fueron patentados en 1851, pero sólo a partir de 1855 se hicieron populares en todo el mundo como un medio para conocer infinidad de lugares. Carlos Córdova ha señalado que "Junto a la novela, la estereoscopia abrió los ojos a la burguesía hacia un conocimiento más extensivo del planeta... Estas imágenes en relieve extendían la mirada: vistas callejeras, interiores de palacios, celebridades de toda índole. Un saber más amplio sobre el mundo." Por ello en casi cualquier país se podían encontrar estas vistas sobre sus aspectos más interesantes o significativos, las cuales se vendían como *souvenirs* para turistas.

Quizá por ello el género se haya considerado como simple entretenimiento para la vista, y no se ahonde en las múltiples lecturas que puede ofrecer, propuesta que precisamente encontramos en el libro *Arqueología de la imagen*. El autor estima que su estudio es complejo, con más interrogantes que respuestas, lo que lo ha llevado a considerarlo, según sus propias palabras, "de frontera", donde los conceptos están por precisarse.

Curiosamente, para la historia de la fotografía, el texto de Carlos Córdova resulta más esclarecedor de lo que él mismo ha pensado. Su universo cronológico, aunque no quede definido explícitamente, toca el momento de mayor esplendor de las estereoscopias: de 1851, cuando se inventa, a

1906, periodo en el que empieza a decaer su popularidad, al menos en nuestro país. Los puntos analizados por Córdova son fragmentos de un paisaje que empieza a dibujarse, pero cruciales a la vez para entender su desarrollo: partimos de los orígenes de la técnica en la Inglaterra victoriana, y continuamos con las hipótesis sobre el momento del arribo de los primeros aparatos estereoscópicos a México para seguir con los principales comerciantes y, sobre todo, los fotógrafos de vistas estereoscópicas, como lo fueron Julio Michaud, Alberto Fahremberg, A. Briquet, las agencias Kilburn Brothers o la Sonora News o incluso el guanajuatense Romualdo García, de los cuales se presentan excelentes ejemplos. La integración de este rico material representa en sí mismo un importante avance, pues debemos considerar la enorme dispersión de las fotografías en archivos particulares y públicos, en muchas ocasiones sumamente deteriorados. Un problema para la conservación de las estereoscopias es la visión moderna que se tiene en ocasiones de ellas: al no entenderse que se necesitaba verlas con un estereoscopio se cortaban en dos partes como simples copias. Otro acierto en este libro-catálogo fue incluir un glosario de términos relacionados con las técnicas fotográficas —como placa seca, goma-balsa, etc.—, necesario para la mayoría del público no especializado.

Más allá de este repaso de los aspectos inéditos de la historia de las vistas estereoscópicas, el autor, como hemos dicho, hace una revalorización de lo que significaron los paisajes en el momento de crearlos, no sólo como ejemplo de simple entretenimiento o diversión para escape del *spleen* burgués. En el marco de una modernidad capitalista, el género surgió cuando se tuvo una necesidad ingente de conocer todo lo ancho y largo

del mundo con un instrumento que la ciencia no desdeñaba sino que avalaba por su verosimilitud. No bastaban ya entonces los dibujos o las pinturas, era necesaria una imagen real, que además podía ser vista en tercera dimensión. No gratuitamente Córdova señala desde el inicio: “Formidable instrumento, la estereoscopia abrió los ojos del hombre del siglo XIX a la autoconciencia de su reciente identidad urbana e industrial. La imagen le confirmó la espectacularidad de ciudades como París y Nueva York”, y desde luego la del ancho mundo que se podía conquistar en África, Asia o América Latina, llena de personajes y ciudades exóticas. Por ello José Antonio Rodríguez ha señalado que el principal mérito de Córdova ha sido asumir que esas imágenes dobles vistas por medio de un aparato eran construcciones ideológicas, mensajes codificados, seleccionados y transmitidos para unos consumidores ávidos de verdades aparentes porque, pese a abrirse paso con la carta de la verdad, llevaban un mensaje escondido, sólo entendible en el marco de esas relaciones sociales de las que participaban. Esta situación lleva a preguntarse dónde y quién portaba una foto, cómo se usaba dentro de la galería, el periódico o el taller mecánico. Sólo de esta manera podemos comprender cuáles fueron las ciudades más fotografiadas en cierto momento, los paisajes o monumentos más populares, dependiendo de las circunstancias históricas —como la construcción de una vía férrea— que los hacían de actualidad. Otro horizonte analizado por el autor es saber a quién estaba dirigida la imagen, pues resulta obvio que compañías estadounidenses resaltaron los aspectos exóticos del país: buscaban lugares poblados de nopales, peleas de gallos, mujeres con rebozo o vendedores ambulantes.

Fiel a la premisa de que una imagen merece más que mil palabras, Carlos Córdova comparte las ideas del cineasta Leo Hurwitz, quien prologó el portafolio de imágenes mexicanas de Paul Strand impresas mediante fotograbado en 1940, donde apuntó: “La fotografía es generalmente algo para ser leído, para investigar en su interior... Éste es el material para el arte, no el arte mismo.” Por ello coincidimos con el autor en que su estudio representa un primer acercamiento a la imagen fotográfica, en este caso a las estereocopias, un pequeño rasguño en el enorme material existente que empieza a descubrirse. Resulta una lástima que la edición sea tan reducida —con sólo un tiraje de mil ejemplares—, y aunque aplaudimos la descentralización de las exposiciones, también lamentamos que ésta no haya sido itinerante y que no pudiera ser vista por un público más amplio.



***La eternidad en un siglo: amor, creación y muerte en los hombres del 98***  
de Gilberto Prado Galán

Puebla, Gobierno del Estado de Puebla,  
Secretaría de Cultura, 2001 (Lecturas Históricas)

por

JORGE ABRAHAM ZEPEDA CORDERO

A partir de tres de los grandes temas que dominan la trayectoria de la literatura, Prado Galán emprende en este volumen la exploración de la obra de ocho autores asociados bajo la égida del llamado *problema de Espa-*

*ña* y del 98: Valle Inclán, Azorín, Baroja, Unamuno, Machado, Maeztu, Ganivet y Benavente. No pasará inadvertida al lector la complejidad de un compromiso tal si tiene presente la indeterminación que la propia nómina del grupo ha experimentado merced a la perspectiva del crítico en turno. Este ensayo demuestra que el establecimiento de categorías y taxonomías generales debe sustentarse en la lectura de obras individuales para delinear rasgos singulares potencialmente comunes a un colectivo, corriente o generación literaria determinados.

El título de la obra se despliega a lo largo de los correspondientes capítulos, que recuperan frases y versos de los autores examinados, procedimiento que consigue reunir y potenciar las sugerencias presentes desde esas palabras que son el primer contacto con el libro: *La eternidad en un siglo: amor, creación y muerte en los hombres del 98* encuentra su concreción primera en “La fuente de la piedra” (dedicado al tema del amor), “La eternidad desnuda” (centrado en la creación literaria) y “El camino de todos” (sobre la muerte). Así se pone en evidencia la escritura como puente entre los impulsos *Eros-Thánatos*, extremos a los cuales concilia y trasciende. Desde el umbral, dicha búsqueda y el signo peculiar que le otorgó la generación del 98 quedan cifrados en *eternidad*, término que sugiere, en una primera aproximación, la distancia entre el lector actual y esos hombres; en efecto, cien años son en la práctica una forma de nombrar aquello que no tiene fin y encarna la circunstancia puntual de todos ellos, radicalmente distinta al presente. Por la misma razón se hace patente el segundo sentido que Prado Galán vislumbró al titular su ensayo: la obra de los noventayochistas como superación de esa circunstancia puntual, contra la que definieron sus respec-

tivos proyectos literarios. Y con dificultad pudiese haber sido más acertada la elección del objetivo: amor, creación y muerte para atisbar, compartir y delinear la eternidad de un siglo, la de los hombres del 98.

Tras el establecimiento de intersecciones y linderos temáticos desde las tres vertientes anteriores, el autor participa de una discusión que no podría haber eludido, excepto si se hubiese resignado a dejar incompleto su estudio, que habría quedado así en mero esbozo. Asumido como factor definitorio de la generación noventayochista, el *problema de España* es motivo de toma de posición en el cuarto capítulo (“El esqueleto sensible: la España del 98”) frente a la tradición crítica, donde Prado Galán halla en Guillermo Díaz Plaja el espejo inicial que le permite establecer, a contracorriente, una imagen nítida del grupo, indispensable delimitación para iniciar su labor de análisis, confrontación y síntesis. La obra toda de la generación reivindica una actitud, una manera crítica de ser español, de asimilar el ser español, ya presente en una estirpe ilustre que la precede y conmina a la emulación: Saavedra y Fajardo, Gracián, Jovellanos y Larra son algunos nombres entre los antecesores en la que el autor llama “ruta crítica” y cuyo itinerario traza desde el precursor Ángel Ganivet, quien “ha puesto la inteligente desnudez de su mirada en la justa valoración del propio ser y, todavía más, en una ponderación que privilegia la esencia espiritual —la cultura, la religión y el arte— del pueblo español en su sentido más turbador, más auténtico” (p. 211). Siguiendo la estela de este ideario o *leit-motiv* generacional, el ensayista rastrea sus personales manifestaciones en los textos de los individuos que hicieron de España y su derrota el eje de una postura ante el mundo que fue escenario, fondo y razón de sus respectivas existencias.

En “Encarnación y sobrevida”, quinto capítulo del texto, ocurre el espacio propicio para reivindicar en forma definitiva el énfasis depositado en la individualidad y su vehículo expresivo como constante de examen que contrarresta toda intención de uniformidad. Las conclusiones —si a ellas puede aspirar alguna tarea humana, antítesis de lo definitivo— se esbozan bajo la siguiente premisa: “En cada soñador es perceptible un tinte singular, el colorido que sugiere la pulsación amorosa, el vértigo imaginante o la esperanza significada por el viaje definitivo. El amor y el arte son inventos del hombre por eludir la muerte en la prosa de la vida. No obstante, como nos ha enseñado Unamuno, la muerte es parto, es inmortalizadora” (p. 247). Bajo estas palabras, bajo su divisa, Prado Galán ensaya, se ensaya (tal como Montaigne entendía y practicaba el género) en la obra de los hombres del 98; acaso haya descubierto en sus páginas, desde sus páginas, esa propia y humana sed de eternidad.



### *El imaginario de Luis Márquez*

*Alquimia*, año 4, núm. 10, septiembre-diciembre de 2000

por

LAURA GONZÁLEZ FLORES

Hay una multiplicidad de maneras de aproximarse a una imagen fotográfica. En primer lugar, se la puede considerar como documento, es decir, como evidencia social e histórica. Puede trazarse su relación con la política e ideología de su tiempo y discutirse su idiosincrasia de clase, raza o género. Pue-

de clasificarse según su proceso de génesis técnica o investigarse en tanto manifiesta las intenciones de un autor en relación con su contexto. También puede considerarse en términos estéticos y asociarse a las tradiciones representativas del arte. Y, finalmente, decodificarse como texto semiótico o interpretarse libre y poéticamente.

Todas las anteriores lecturas están presentes en el número 10 de *Alquimia*, dedicado a la fotografía de Luis Márquez. Más que un número monográfico con una intención descriptiva o clasificatoria de la obra de este autor, la revista concibe su fotografía como un campo de lo imaginario: un cruce de circunstancias culturales, creencias y valores diversos. La interpretación de la producción fotográfica de Márquez se construye por medio del contrapunto de voces y puntos de vista distintos. Como consecuencia de esa pluralidad de creencias (teorías...) y deseos (expectativas...), las categorías convencionales de valoración de la imagen —verdad, bondad, belleza— quedan relativizadas. El ámbito de comprensión de la imagen se amplía para abarcar lo social, cultural, histórico, político y económico.

Lejos de ostentar un tono objetivo o de asumirse como una voz autorizada (o autoritaria), las distintas voces de este número de *Alquimia* se proponen como facetas variadas del sentido de la obra. Cada texto ilumina el significado de la producción de Márquez desde alguno de sus aspectos de génesis, efecto, contexto o circulación. El sentido monográfico de la publicación se justifica no por la relevancia de Márquez como fotógrafo o por la importancia de su legado en el Archivo Manuel Toussaint, sino porque la lectura transversal de los distintos textos permite configurar una visión rica y compleja de los modos de producción, con-

sumo, publicación y codificación de la fotografía mexicana de una determinada época.

El texto de Francisco Montellano, “Luis Márquez, el patriarca”, aborda el uso e inserción de las fotos de Márquez en revistas internacionales —*National Geographic* en concreto— y también describe el empleo que productores cinematográficos hicieron de éstas como fuente documental (el “Indio” Fernández en *Janitzio*, Fitzpatrick en *Viajes narrados* y Walt Disney en *Piñata*). En “Las cosas, según como se ven” de Itala Schmelz se aborda el papel protagónico que tuvieron las fotos y la colección de trajes típicos de Márquez en el Pabellón Mexicano de la Feria Mundial de Nueva York en 1939. En “Luis Márquez y el cine”, Aurelio de los Reyes toma prestadas las voces de Márquez y de Justino Fernández para hablar de su paso y participación en el cine mexicano.

Las voces que hablan sobre Márquez en los distintos textos pertenecen a tiempos muy diferentes y, por tanto, a perspectivas contrastantes sobre la obra. La selección de textos sigue una orientación iconológica en la que se contraponen estas visiones y se traza un perfil bastante complejo del autor, su obra y su contexto. El contrapunto de interpretaciones resulta valioso porque realza la evolución de la crítica fotográfica en nuestro país y porque señala sus diferentes funciones. La visión que tenemos en la actualidad de la obra de Márquez, por ejemplo, contrasta fuertemente con la de sus contemporáneos Justino Fernández y Manuel Álvarez Acosta, citados en diferentes textos. Al elogioso texto de Álvarez Acosta de 1970 que gira en torno a la figura de Márquez como “patriarca” se oponen dos enfoques que indagan críticamente en la construcción del imaginario de su obra. El artículo de Deborah Dorotinsky, “El imaginario indio de

Luis Márquez”, analiza las imágenes en sí tomándolas como iconos de una visión arquetípica de lo indígena. Mi texto “Los libros de Luis Márquez: paradigma nacionalista” hace una crítica de la lectura discursiva propuesta en los dos libros de Márquez de 1950 y 1978, y la asocia a la construcción de patrones simbólicos con que se ha ido conformando la imagen de “lo mexicano”.

La fuerza estética de las fotografías de Márquez, editadas impecablemente por Ernesto Peñaloza, complementa la perspectiva teórica de los textos. Como anexo indispensable para el acceso y estudio de la colección de Márquez se incluye un texto de Cecilia Gutiérrez que destaca las características y condiciones del Archivo Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Lograr una publicación tan sólida, congruente y completa dedicada al estudio académico de la fotografía mexicana es una labor que debe resaltarse. Además del trabajo de Ernesto Peñaloza como editor invitado en este número, ha de mencionarse el perseverante cuidado del editor de *Alquimia*, José Antonio Rodríguez, así como el incansable apoyo del Sistema Nacional de Fototecas, encabezado por Rosa Casanova. Este número monográfico representa un éxito no sólo por la calidad de sus textos y la calidez de sus imágenes escogidas, sino porque es una clara manifestación de la capacidad de estudio y análisis de la fotografía en nuestro país. Ante la práctica inexistencia de instancias de seriedad y rigor en la investigación de la fotografía mexicana, este número de *Alquimia* podría considerarse como una joya: un insólito regalo para el gozo de la vista y la mente.



***Tina Modotti y el muralismo mexicano***

de Maricela González Cruz Manjarrez

México, Universidad Nacional Autónoma de México,  
Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999  
(Colecciones del Archivo Fotográfico 1), 161 pp., 115 ils.

por

CECILIA GUTIÉRREZ ARRIOLA

Con el sello del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y fechado en abril de 1999 apareció —aunque no circuló propiamente sino a partir de enero de 2000, debido a los problemas que paralizaron la universidad— el libro *Tina Modotti y el muralismo mexicano* de Maricela González Cruz Manjarrez. De entrada esta obra tiene una virtud, ya que inaugura la serie Colecciones del Archivo Fotográfico y por lo mismo abre el abanico de publicaciones de ese centro de investigación humanística para dedicar así una colección editorial al estudio, conocimiento y difusión del material fotográfico que el Instituto mismo resguarda.

Se trata de un libro de pequeño formato —21 x 15,5 cm—, muy manejable, en papel *couché* mate, de 163 páginas, con buen diseño y que estuvo a cargo del Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas. Presenta una atractiva portada de tono amarillo que contrasta con el blanco y negro de la fotografía, tomada por Tina, del rostro de *La tierra dormida*; al abrirse la solapa del libro, se complementa la imagen con el torso desnudo, del detalle del

mural de Diego Rivera. Inicia con un texto de la autora que trata de la colección de 125 fotografías *vintage* de Tina Modotti, valiosas imágenes del patrimonio universitario que se conservan en el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint. Trata también del trabajo de esta fotógrafa italiana en México y de la importancia que tiene esta serie, tan poco conocida dentro del conjunto de su producción artística; de su impecable calidad técnica y de la probabilidad de que constituyan —ya que fueron tomadas entre 1926 y 1929— el primer y más cercano registro, con 99 fotografías, de la ejecución de los murales que Diego Rivera acababa de pintar en los corredores de la Secretaría de Educación Pública y en la Escuela de Agricultura de Chapingo. Explica, asimismo, otras 25 fotografías sobre obra diversa de caballete y dibujos del mismo pintor, y cinco más, sobre José Clemente Orozco y sus murales en la entonces Escuela Nacional Preparatoria.

Ya Frances Toor en su clásica revista *Mexican Folkways* manifestaba —en el número de octubre-diciembre de 1929— la importancia del trabajo fotográfico de Modotti sobre la obra mural: “ningún pintor acudirá a otro fotógrafo si puede conseguir que Tina reproduzca su obra. Ha logrado las mejores fotos de los famosos frescos de Diego Rivera”. Además, Mariana Figarella, en su estudio *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario* —que, felizmente, en breve publicará el Instituto de Investigaciones Estéticas, acrecentando así sus ediciones sobre estudios de la fotografía en México—, anota que 175 fotografías de Tina ilustrarían el libro de Ernestine Evas, *The Frescoes of Diego Rivera*, 1929, y otras publicaciones en el extranjero. Bastan estas dos menciones para dejar asentado que Mo-

dotti cultivó generosamente este género de obra fotográfica, y no sólo la fotografía *de autor* por la que es reconocida y que fue muy divulgada al ilustrar revistas y periódicos nacionales del momento —*Forma, Mexican Folkways, El Universal Ilustrado, Mexican Life, El Machete* y, del extranjero, en Estados Unidos, Praga, Londres, Berlín. Por lo anteriormente mencionado y por el estudio de Maricela González, se deja entrever que la serie de fotografías de Tina Modotti sobre murales que resguarda el Instituto de Investigaciones Estéticas conforman una colección única, por ser las primeras y más cercanas al momento de la ejecución de las pinturas, por ser testimonio de un quehacer fotográfico muy particular —no considerado antes en estudios sobre Tina—, y porque, como lo señala la autora, “no sólo ejemplifican la interacción de dos manifestaciones plásticas, sino la importancia instrumental de la imagen fotográfica como un medio de difusión del muralismo, ya que sus fotos, realizadas por encargo, mostraron a México y al mundo la calidad y la particular visión estética de los muralistas mexicanos”.

El libro también explica los criterios de clasificación de la colección, su identificación y su ordenamiento. Se refiere asimismo a la intervención —por la autora misma, quien es su curadora— a que fue sometida para su restauración y conservación; a la elaboración de la ficha que la registra, la reprografía para contar con una carpeta para consulta y duplicado. Explica el contenido del catálogo y finalmente reproduce, de manera impecable, las 125 valiosas imágenes, que conservan en la edición la calidad de toda la gama de blancos, grises y negros de la fotografía original. Se anota al final el inventario con las ciento quince fichas que registran el título, las medidas, fecha, número del inventario del Patri-

monio Universitario y algunas observaciones sobre el estado de conservación o deterioro.

De Maricela González, autora de este libro, debemos decir que esta publicación refleja parte de la dedicación que le ha prestado a la fotografía, desde hace muchos años, en su cotidiana labor de catalogación y conservación, de investigación y curaduría, de estudio y difusión, en el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, así también como su particular interés por el estudio de la fotografía producida en México en la primera mitad del siglo xx. Otros ejemplos de esto son la investigación iconográfica que emprendió sobre Siqueiros y que culminó con la exposición fotográfica presentada en el Museo de Arte Moderno y catálogo *Siqueiros en la mira*, coeditado con el Instituto de Investigaciones Estéticas; la curaduría que hizo para la exposición *La fisonomía y el gesto. Retratos de artistas mexicanos*, en el Museo de Arte Mo-

derno, con fotografías de la colección Juan Guzmán del archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas, y, recientemente, su importante estudio, para la tesis de maestría, sobre el fotorreportero alemán llegado a México a fines de los treinta Hans Guttman. Con todo ello ha contribuido al conocimiento de la fotografía mexicana. Su libro *Tina Modotti y el muralismo mexicano*, tanto útil catálogo como breve estudio académico, deberá ser considerado dentro de la ya prolífica bibliografía sobre la célebre fotógrafa y en la historiografía de la fotografía en México.

Finalmente quiero resaltar el acierto del Comité Editorial del Instituto de Investigaciones Estéticas al haber acogido la sugerencia del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint de inaugurar una serie editorial dedicada al estudio y la difusión de las valiosas colecciones fotográficas que la misma institución resguarda.