

color combina armónicamente con las guardas y la camisa. Sólo podríamos agregar que tal vez el diseño de esta camisa no corresponde del todo a la sobriedad de la edición comentada por el diseñador Álvaro Figueroa.

Considero que este libro no sólo es una contribución para la investigación de la fotografía en México, sino que también es ejemplo de una edición bien pensada, con coherencia entre las partes, los discursos y las imágenes, y una indiscutible calidad profesional de los que intervienen en él, lo que es evidente en el reconocimiento de los créditos. Rodrigo Moya acertó en la presentación de su libro:

siento este libro como una buena película en la que participan actores, actrices y comparsas en su papel de fotografías, pero que no hubieran tomado vida sin un guión, sin diálogos, buen argumento, dirección imaginativa, coordinación de todos [...] Mucho de eso lo aportaron los editores Alfonso Morales y Pablo Moya, que equivalen a los directores de la película, asistidos en los diálogos entre el pasado y el presente por Juan Manuel Aurrecochea [...] y también por mí, que aporté esos fantasmas del tiempo que capturé hace muchos años, y que han vuelto para dejarse ver en *Foto insurrecta*. Ellos representan la vida, las esperanzas y las tragedias que hace medio siglo empecé a mirar desde una cámara fotográfica.²

2. Presentación de *Rodrigo Moya: foto insurrecta*, en el Centro de la Imagen, jueves 24 de febrero de 2005.

Las fotografías se reproducen por cortesía de Rodrigo Moya. Reprografía: Maricela González Cruz Manjarrez, Archivo Fotográfico iie-unam.



Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana

Carlos A. Córdova

México, RM, 2005

por

LAURA GONZÁLEZ FLORES

Los buenos libros, como las buenas fotografías, estimulan en nosotros muchos niveles de lectura. De las muchas lecturas que pueden hacerse del libro de Carlos A. Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, escogeré una que se expresa tácita pero poderosamente en el libro. Aunque el título sugiere que el objetivo principal de la obra es el estudio y análisis de la obra fotográfica de Agustín Jiménez, autor prolífico pero poco conocido de la vanguardia mexicana, Córdova rehúye la utilización obvia y convencional de la aproximación biográfica, tentación permanente de la historia del arte desde Vasari y acicate de la construcción de mitos como el de Modotti. Poseedor de una prosa fluida y poética, caracterizada por su uso de giros metafóricos y por un fino sentido del humor, el autor también renuncia a describir y caracterizar la obra de Jiménez mediante juicios estético-formales. En cambio, a partir de la presentación de varias facetas de la obra del fotógrafo, desarrolla una tesis sobre la vanguardia mexicana. Y esto lo hace a través del recorrido del fotógrafo por tres ámbitos distintos del quehacer fotográfico: el de la fotografía de arte, el de la publicación en las revistas ilustradas de la época (la más importante, *Revista de Revistas*) y el

de la foto fija de cine. Limitando su estudio a la década “más promisoría” del fotógrafo (de 1928 a 1938), y alejándose voluntariamente de una narración cronológica y lineal, Córdova estructura su texto en tres “círculos” o capítulos que le servirán para ir aportando al lector piezas claves para armar el rompecabezas de la modernidad fotográfica en nuestro país.

A veces estas claves se encuentran en el mismo texto y pueden constar de opiniones de Córdova o de citas de los contemporáneos de Jiménez; otras veces las claves están en las reproducciones de imágenes o de facsimilares de documentos hemerográficos de época (estos últimos excepcionalmente bien reproducidos con una tecnología de punta que permite leer los pequeños textos facsimilares). El enfoque metodológico y estructural de Córdova permite al lector conocer tanto el concepto editorial de Jiménez como el contexto original de recepción de su obra. En el libro se subraya la condición mediática y comunicativa de la fotografía al no reproducirla como imagen única, como en las monografías de autor, sino como parte de la maqueta original de la publicación en que se reprodujo originalmente. Esto permite al lector acceder a lo que el autor llamará la “sucesión de lecturas disponibles” de *lo fotográfico*. Si bien el mérito y la relevancia historiográfica de este libro no radican únicamente en la publicación de esos hallazgos documentales (otra tentación del historicismo), es más que justo reconocer la enorme aportación de éstos a la comprensión del fenómeno de la recepción de la fotografía mexicana.

A veces, el discurso construido a través de la yuxtaposición de textos, imágenes y documentos parecería tener la intención de provocar una duda en el lector en cuanto a todo lo que conoce y sabe sobre la fotografía

moderna en México. ¿Puede considerarse “moderna” una fotografía que toca temas como la arquitectura revolucionaria, las artes populares, los desfiles de milicia o la publicidad, y que además se difunde a través de un medio de comunicación extra artístico? ¿Dónde inscribir fotografías como las de los retratos de las celebridades, que lucen una estética pictorialista y no una sintaxis vanguardista? ¿Y las de la penitenciaría de Belén, serie en la que Jiménez mezcla varias perspectivas y técnicas sintácticas experimentales, a diferencia de sus colegas americanos de *Life* o *Vue*? ¿Desde dónde podemos pensar la vanguardia fotográfica mexicana —y la participación y responsabilidad de Jiménez en ella— cuando la obra del fotógrafo se decanta en diferentes frentes estilísticos, unos y otros antitéticos?

Ante estas preguntas surge en el lector la sospecha de que, más que intentar casar estos incongruentes especímenes de Jiménez con los paradigmas conceptuales de la modernidad de uno u otro lado del Atlántico, lo que importa en este caso es discutir en profundidad el sentido específico de la modernidad fotográfica en nuestro país. Redefinirla con base en nuestros rasgos locales y propios, y sacarla de ese callejón sin salida que pueden ser los prototipos conceptuales universales en los que pueden encajar algunos fotógrafos como Manuel Álvarez Bravo, pero no como Jiménez. Esto nos lleva a la intuición íntima que alberga Carlos Córdova en el libro y que muy bien podría constituir su argumento central: la fotografía de Jiménez, que se manifiesta de manera igualmente poderosa como arte, ilustración y foto fija, puede entenderse como una expresión prototípica —un “síntoma”— de la fotografía moderna mexicana. Tan híbrida como heterogénea, esta modernidad fotográfica no sólo se vincula

con la consolidación del género de la fotografía artística en nuestro país (identificada ésta las más de las veces con la obra de Manuel Álvarez Bravo), sino con el surgimiento de una noción de “lo fotográfico” (como pretende sugerirnos Córdova, a través de la trayectoria de Agustín Jiménez).

Quisiera subrayar aquí que normalmente tiende a definirse a Álvarez Bravo a través de su obra, mientras que a Jiménez, Córdova nos está proponiendo entenderlo a partir de su trayectoria. Y éste es un acierto historiográfico del libro: mientras que la historia del arte entiende al arte moderno como la sucesión de corrientes caracterizadas por una dinámica de transgresión y cambio, así como por la pretensión crítica de asentar en sus obras “lo esencial” de los géneros artísticos con el fin de consolidarlos como ámbitos autónomos, nuestro autor nos propone una modernidad fotográfica concebida como un mosaico de prácticas que nada tiene que ver con la autonomía —o el purismo— de los géneros. Su estudio incluye desde lo museográfico hasta lo cinematográfico, abordando obras que podrían asociarse tanto al “arte por el arte” como a la comunicación de masas. Con esto, Córdova parece decirnos que las definiciones de modernidad que sirven para otros lados no funcionan para estas tierras; efectivamente sí hubo una vanguardia, pero no como la europea o la estadounidense: en todo caso, la nuestra sería una “vanguardia de nopal”.

Complejo este asunto, el de la modernidad. Si hay una palabra con propensión a producir desconcierto es ésta, y sobre todo en lo tocante al arte. Una confusión común, por ejemplo, se da por la utilización de “modernidad” y “modernismo” como términos intercambiables para referirse a las corrientes diversas que revolucionaron el arte desde

mediados del siglo xix (el “arte moderno”).¹ Cada una de estas corrientes no sólo conceptualizará el arte desde una perspectiva diferente, sino que justificará su propuesta a través de estrategias, agendas y manifiestos propios. De estas corrientes o “ismos”, las vanguardias serán aquellas que, haciendo alarde de una potente lógica de ruptura y avance continuos, se propongan transgredir los límites establecidos para la praxis artística acercando ésta a la vida cotidiana.

Mientras que lo moderno, por lo tanto, podría asociarse con la aspiración de proponer y definir un “arte puro”, desvinculado de ataduras concretas y fines prácticos (“el arte por el arte” de Baudelaire), la vanguardia se vincularía con el intento de desvanecer las fronteras entre arte y vida mediante la conexión de los procesos y los temas de la producción artística con aquellos de la vida urbana industrial y de masas. La modernidad abordaría la definición y autonomía de la obra artística operando por exclusividad y especificidad (algunos dirán: potenciando la cultura civil de la nueva clase burguesa terrateniente),² mientras que la vanguardia se enfocaría a la eficiencia del choque de la propuesta artística en el ámbito cultural y social, a través de estrategias inclusivas e hí-

1. Esta confusión se produce por el uso de “modernismo” como traducción del término anglosajón *modernism*, que alude a “lo moderno” del arte, y no según su acepción castellana, que se refiere a corrientes literarias y artísticas de las postrimerías del siglo xix, caracterizadas por un fuerte tinte ornamental y/o utilitario (como la poesía de Rubén Darío, la arquitectura de Gaudí y Puig i Cadafalch o la pintura de Santiago Rusiñol).

2. Olivier Debroye, “Sueños de modernidad”, en aavv, *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1940*, México, Museo Nacional de Arte, 1991, p. 28.

bridadas. Como sugiere Rita Eder siguiendo a Andreas Huyssen en *El muralismo mexicano: modernismo y modernidad*, “no hay teoría de la vanguardia sin un proyecto social”.³

A partir de estos conceptos, ¿podríamos seguir desarrollando aquella hipótesis que proponía leer la obra de Álvarez Bravo como moderna y la de Jiménez como vanguardista? Me parece que sí, que el libro de Córdova nos provee argumentos suficientes para afirmar que, mientras la circulación de la obra del primero se limita a un circuito económico y crítico relativamente reducido —el mundo de los museos y las galerías—, la intención de circulación masiva del segundo no sólo coloca su obra en ámbitos ajenos a la promoción artística —las revistas ilustradas y el cine comercial—, sino que abre y amplifica el concepto mismo de “arte” al llevar a la práctica el adagio vanguardista de unir la vida y el arte. Es en este sentido de praxis activa en un entorno económico y cultural como podemos entender el “proyecto social” de la obra de Jiménez según el concepto de Huyssen.

Acerca de esta cuestión pueden sacarse interesantes conclusiones del análisis comparativo que Córdova hace en el apartado sobre “Crónica de la mexicanidad” entre las fotos de multitudes con sombrero de Jiménez y de Tina Modotti: mientras que las fotos tendientes a la abstracción simbolizante de Modotti se cierran semióticamente sobre un contenido político bastante claro y evidente, la sintaxis dinámica de Jiménez provoca una apertura de la semiosis de la abstracción. En consecuencia, el rango de

posibles espacios de difusión original de las fotos de Jiménez se dilata: mientras que éstas se difundieron en publicaciones tan diversas como *Revista de Revistas* y en la revista de *The New York Times*, las fotos de Modotti se limitaron al entorno de la revista del Partido Comunista *El Machete*.

Aunque se ha vinculado extensamente la obra de Jiménez con la de Weston y Modotti, e incluso él mismo habla de ellos como parte de “su árbol genealógico”, la semejanza no deja de ser solamente formal. Si bien algunas obras de Jiménez como los retratos, las naturalezas muertas y la arquitectura comparten la sintaxis formal de la “fotografía pura” de la modernidad estadounidense ilustrada por Weston o Stieglitz, en el libro de Córdova descubrimos a un autor con un espíritu y una trayectoria más afines a la del caricaturista y escritor mexicano Marius de Zayas, quien abrió su “Modern Gallery” en Nueva York como una alternativa comercial a los artistas de la famosa galería 291 de Stieglitz, un espacio que se definía a sí mismo como “laboratorio experimental, puro y no lucrativo”.⁴

La trayectoria de Jiménez es, por su expresión social, más parecida a la de artistas de las vanguardias del otro lado del Atlántico, en especial a la de los constructivistas rusos y los dadaístas alemanes como Renger-Patzsch, Moholy-Nagy, Rodchenko y El Lissitzky. Como ellos, nuestro Jiménez también dio al fotomontaje distintas intenciones según su medio de difusión: en consecuencia, a veces sus imágenes se asocian con la crítica social, otras veces con lo estético-decorativo y otras más con el discurso publicitario. Y, como en la de los vanguardistas

3. Rita Eder, “El muralismo mexicano: modernismo y modernidad”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, Museo Nacional de Arte-inba, 1991, p. 75.

4. Debroise, *op. cit.*, pp. 33-34.

Europeos, en su obra se hace patente una doble experimentación técnica y semántica de lo fotográfico.

Respecto a sus vínculos con sus contemporáneos mexicanos, el más importante de ellos, Manuel Álvarez Bravo, podemos alegar que, a pesar de sus similitudes como representantes de la fotografía moderna de nuestro país, las intenciones de experimentación de Álvarez Bravo podrían considerarse centripetas (en tanto tienden a la consolidación de un género moderno en México, la fotografía como arte), mientras que las de Jiménez podrían juzgarse centrifugas (porque abren el medio a múltiples usos y disuelven sus fronteras). El moderno Álvarez Bravo afirma y sintetiza, mientras que el vanguardista Jiménez refuta, mezcla y problematiza.

¿Cómo si no entender la producción híbrida de Jiménez, que incluye imágenes asociables a un pictorialismo trasnochado como el *Autorretrato en el laboratorio* (1930), el retrato de Leopoldo Méndez (1925) o el de Marta Ruel (1934), pero que también comprende fotos constructivistas como *Ensayo óptico I y II* (1929), *Síntesis* (La Tolteca, 1932) o *El hombre de la rueda* (1934) u otras de corte publicitario como *Diario* (1932) o *El estudio evolución* (1934)? Mientras que muchos fotógrafos modernos como Álvarez Bravo sólo escogieron promover de su obra aquella que se asociaba con lo artístico (y rehuyeron mostrar el “trabajo alimenticio”), Jiménez eligió hacer y difundir su obra para los medios masivos de comunicación, no obstante el fin utilitario que éstos le imprimían. Más que una limitación, esta doble exigencia estética y comunicativa funcionó como reto y acicate de su producción. Como parece plantearnos Córdova, el que la fotografía de Jiménez se fuera decantando en el cine simplemente podría verse como una

búsqueda de nuevos retos creativos en otros ámbitos de lo fotográfico.

Sin alejarse de una sintaxis que Carlos Mérida describirá como surgida de una “honrada limitación a la cámara”,⁵ pero experimentando dentro de un paradigma moderno suficientemente amplio como para incluir tanto el lenguaje metálico de las “desalmadas cosas mecánicas”⁶ como el de los nopales, pirules, sauces llorones, jicaras y sombreros, la obra de Jiménez se despliega como un ejemplo clave para entender el carácter híbrido y local de la vanguardia fotográfica mexicana. Una vanguardia más cercana al movimiento Pro Arte Mexicano de Adolfo Best Maugard y a la sensibilidad estridentista de “¡Viva el mole de guajolote!” que a la abstracción y simbolización poética de la fotografía purista de Weston, Modotti y Álvarez Bravo. Carlos Córdova nos presenta a un Jiménez pleno, que mira “por encima de los estrechos cánones locales de la pirotecnia nacionalista, la antropoesía, el documentalismo de la mexicanidad, el retrato de partido y la estetización de la pobreza”.⁷ Un autor cuya obra y sentir podrían resumirse en las proclamas estridentistas de “vivir emocionalmente. Palpitar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro”.⁸ Una obra más compleja y sugerente que clasificable.

5. Carlos Mérida cit. por Carlos Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM, 2004, p. 48.

6. Siegfried Askinasy cit. por Córdova, *op. cit.*, p. 34.

7. *Ibidem*, p. 151.

8. Vicente Quirarte, *Luis Mario Schneider y la vanguardia mexicana*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas [http://bibliol.bibliog.unam.mx/iib/gaceta/enemar2000/gac06.html, febrero 2005].

En definitiva, podemos concluir que mientras que muchos de los estudios monográficos parecen tener el velado fin de incluir la obra de los artistas en una o más categorías estilísticas o axiológicas, el libro de Córdoba apunta en un sentido contrario: más bien sugiere los múltiples y hasta contradictorios nexos de la obra de Jiménez con otras propuestas iconográficas y conceptuales de la fotografía mexicana del siglo xx. Si bien las analogías que Córdoba establece entre la obra de Jiménez con la de fotógrafos posteriores como Barrón, Montiel Klint y Suter a veces se antojan un tanto forzadas, sus asociaciones sirven al objetivo de presentar lo fotográfico como un género fértil y en continua renovación en nuestro país. Acierto definitivo de un libro bello, riguroso y propositivo, el de revalorar la trascendencia histórica de un fotógrafo poco (re)conocido, oculto hasta ahora en la “sombra” que sobre sus contemporáneos proyectó la abrumadora y bien defendida figura de Álvarez Bravo.



*Agustín Jiménez y la vanguardia
fotográfica mexicana*

Carlos A. Córdoba

México, RM, 2005

por

DEBORAH DOROTINSKY

Carlos A. Córdoba nos ofrece su última obra al amparo del título *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*. Un sueño que se concreta en palabras hiladas a través de una es-

tructura igualmente onírica: umbral, primer círculo, segundo círculo, tercer círculo. De primer golpe, la nomenclatura capitular de Córdoba me remitió a los círculos de la *Divina comedia* de Dante. ¿A qué recónditas regiones se prepara para enviarnos este autor? Definitivamente no es al infierno, si bien tampoco al paraíso. Como puede descubrirse en la lectura, Córdoba nos prepara más bien para purgar ciertos conceptos históricos muy arraigados en lo que respecta a la fotografía, la historia del arte, lo fotográfico y la vanguardia mexicana del periodo de entreguerras. Quizás la sensación de un infierno dantesco deriva de imaginar la ardua labor de rescate, recopilación e investigación hemerográfica realizada por nuestro autor, indiscutiblemente un trabajo exhaustivo y uno de los aspectos más admirables de este libro, así como una de sus más contundentes aportaciones a la historia de la fotografía mexicana.

Córdoba no construye su abordaje de la obra de Jiménez a partir de la biografía del fotógrafo, ni respeta en su capitulado una cronología estricta, si bien ésta viene al final, como concesión al público más amplio, o a los necios.

Detengámonos en el umbral, porque ahí justifica Córdoba la naturaleza de la empresa en la que está por embarcarnos. Sin duda, afirma, la fotografía es el arte del siglo xx.¹ Prueba de ello es la vertiginosa sucesión de escuelas o movimientos que trastocaron la estética tradicional, como anunció Walter Benjamin en uno de sus ensayos sobre la fotografía.² No menos importante que el cam-

1. Carlos A. Córdoba, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM, 2005, p. 8.

2. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 32.