

está en la génesis de la conciencia histórica nacional y de sus potenciados argumentos para conformar lo que, desde los albores del siglo XIX, llamamos la nación o “una comunidad imaginada” —y profundamente sentida— por todos aquellos que al menos en teoría habitamos estos territorios septentrionales de América.



Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution

Rubén Gallo

Cambridge, Massachusetts Institute
of Technology Press, 2005

por

FABIOLA HERNÁNDEZ FLORES

Este libro escrito por Rubén Gallo, profesor de estudios culturales en la Universidad de Princeton, es un análisis sobre la otra Revolución mexicana y se refiere a las transformaciones culturales provocadas por las nuevas tecnologías que irrumpieron tanto en el arte como en los medios de comunicación al terminar el conflicto armado de 1910 a 1920. Gallo plantea su argumento principal a partir del texto *Gramophone, Film, Typewriter* de Friedrich A. Kittler,¹ adaptado a la situa-

ción de México para emprender una historia cultural de los medios que a través de imágenes, sonidos y palabras sincronizaron la producción cultural con la velocidad de la incipiente modernidad de aquellos años. El análisis comprende tres premisas. Primera: las nuevas tecnologías de representación introdujeron una percepción de la realidad radicalmente nueva (p. 19). Segunda: los medios tecnológicos no son meras herramientas al servicio de la representación; al contrario, perfilan, definen y determinan las posibilidades de representación (p. 20). Tercera: los medios están determinados históricamente, son culminaciones de un proceso histórico y cultural (p. 21).

El texto se divide en cinco capítulos dedicados a las cámaras fotográficas, las máquinas de escribir, la radio, el cemento y los estadios, respectivamente. De acuerdo con el autor, dicha selección obedece a que estos medios iluminan debates sobre la representación de la tecnología, las transformaciones tecnológicas de la representación y las repercusiones culturales de estos procesos, pues, así como la fotografía fue un nuevo medio para diseminar imágenes y la radio para transmitir el sonido, el cemento y los estadios constituyeron nuevas tecnologías para difundir mensajes políticos entre audiencias de miles de espectadores (p. 27). De tal manera, en su conjunto, la historia cultural de cámaras, máquinas de escribir, radio, cemento y estadios presenta un panorama de comprensión sobre la cultura del México posrevolucionario en la era

original del texto en alemán, *Aufschreibesysteme*, se publicó en 1985 y es un libro canónico para la historiografía de los medios. Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Múnich, Fink, 1985.

1. Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, 1999. La edición

de la reproducción mecánica, cuyos discursos conllevan a otra insurrección en México, una revolución estética que fue peleada con los artefactos de la modernidad (p. 28).

La propuesta de Gallo es atractiva y un tanto refrescante para la historia del arte en México, poco habituada a los estudios culturales sobre medios. Sin embargo, las interpretaciones de esquemas y discursos visuales, sobre todo de pintura y fotografía, son en ocasiones tendenciosas. Esto se advierte desde la introducción, donde el autor recurre al mural *Detroit Industry* de Diego Rivera para demostrar la diferencia entre el arte que sólo aborda la tecnología como tema, caso de la obra citada, y los trabajos de artistas y escritores que exploraron los efectos ópticos de la tecnología. Según el autor, a pesar de su entusiasmo por las máquinas y sus beneficios para la agricultura hasta la conciencia de clases, Rivera parece haber utilizado poco la tecnología en su propio arte. En un momento en que los artistas en México y el resto del mundo experimentaban con la mecanización de la producción artística por medio de la fotografía, el cine, la radio, la transmisión, el gramófono, las grabaciones y la adopción de un *collage* de otras técnicas que desplegaron el proceso industrial como cortar y ensamblar, Rivera eligió una forma de arte —la pintura mural— que parece más conveniente para ilustrar antiguas escenas bíblicas que para exaltar las virtudes de la maquinaria del siglo xx (p. 7). La lectura es tendenciosa porque Gallo se ampara en el trabajo de Rivera para generalizar la pintura mural como un medio retrógrada carente de relación con la tecnología, sin explorar las propias posibilidades sintácticas y discursivas de la pintura mural posrevolucionaria para las masas analfabetas, en el marco de

la influencia de la reproducción mecánica. Por ejemplo, un buen caso para contrastar el uso de la pintura mural en el Renacimiento y el siglo xx es el estudio de Renato González Mello sobre los murales de José Clemente Orozco en el Instituto Cultural Cabañas de Guadalajara, donde se demuestra que la monocromía de dichas pinturas es una solución plástica derivada de la resolución visual de la propaganda política.² También se pudo mencionar la experimentación con materiales industrializados de David Alfaro Siqueiros, cuyo uso de la tecnología adquiere asimismo un trasfondo ideológico.³

Lo más preocupante de los argumentos de Gallo es que llega a plantear que la fotografía es superior a la pintura, en virtud de sus posibilidades de reproducción, sin matizar el proceso de hibridación de ambos medios y sin analizar en el nivel sintáctico la transferencia de esquemas visuales.⁴ Dicha postura prevalece en el primer capítulo, dedicado a las cámaras fotográficas. Aquí, el autor apunta que Tina Modotti fue el parteaguas que introdujo la mirada moderna en la práctica fotográfica en México, donde predominaba la óptica pictorialis-

2. Renato González Mello, "José Clemente Orozco en blanco y negro", en Georges Roque (coord.), *El color en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, pp. 225-244.

3. Véase María Constantino, "Disección técnica e interpretación de una obra de Siqueiros", en *Imágenes. Revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2006, http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/rastros/ras_constantino02.html; consultado el 9 de abril de 2012.

4. Un estudio que problematiza la imbricación entre pintura y fotografía en el arte de vanguardia se encuentra en Laura González, *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

ta de fotógrafos como Hugo Brehme, Rafael Carrillo, Rafael García, Luis Márquez y Ricardo Mantel. Para Gallo, los trabajos de Modotti y Paul Weston son modernos porque rechazaron los retoques de las impresiones pictorialistas; por tanto, sus fotografías emergieron como representaciones índice, producidas por medio de procesos mecánicos (pp. 42-45). Tal evaluación se basa en una aplicación discutible de los postulados de Walter Benjamin, Rosalind Krauss y Denis Hollier, teóricos involucrados con las diferencias entre pintura y fotografía, entre iconos e índices (p. 60). En particular sorprende que se reitere una interpretación equivocada de Walter Benjamin al decir que, a diferencia de la pintura, la fotografía tiene el potencial de alcanzar a miles de observadores y lectores; éste fue uno de los beneficios de destruir el aura de las obras de arte, de acuerdo con Walter Benjamin (p. 65). Cuando sabemos que esta tesis es por demás peligrosa, en tanto los medios de reproducción mecánica no necesariamente destruyen el aura, la aumentan.

El esfuerzo de Gallo por demostrar que cualquier rastro de pintura hace a una representación icónica, mientras una fotografía “pura” es aquella que conserva su carácter de índice, se convierte en un elogio a Tina Modotti, que lejos de hacer nuevas aportaciones nos devuelve a la historia del artista como genio creador. En mi opinión, Gallo desaprovechó la oportunidad de explorar la repercusión de la fotografía en otros medios, como la pintura estridentista, los grabados del Taller de Gráfica Popular, el fotomontaje y el cine, porque, si bien su marco teórico se nutre de historiadores y teóricos internacionales, carece de estudios básicos sobre arte en México para abordar el

debate en torno a la compleja “lucha de imágenes” ocurrida durante la posrevolución.⁵

No obstante los problemas teóricos del primer apartado, en el resto del texto Gallo desarrolla líneas de investigación más sugerentes a partir del cruce entre fuentes literarias y visuales, como en el segundo capítulo sobre máquinas de escribir donde contrasta descripciones de textos de Mariano Azuela, Luis Guzmán, Manuel Maples Arce y otros literatos con anuncios publicitarios de la época, para delimitar las connotaciones culturales que adquirieron las marcas Olivetti, Remington y Underwood, al punto de convertirse en aparatos de propaganda política (pp. 68-115). Bajo una lógica similar, el tercer capítulo resulta el más consistente; Gallo ofrece un panorama de la radio en México como un medio informativo, educativo y publicitario; a su vez, articula el impacto de la radio en la producción de textos, sonoridades e imágenes. Los ejes temáticos abarcan el vínculo de los estridentistas y los contemporáneos con la radio y su incursión en la primera estación informativa de México, *El Universal Ilustrado*, puesta al aire en 1923 (p. 123); el proyecto del gobierno posrevolucionario para combatir el analfabetismo y educar a las masas por medio de la estación

5. Por ejemplo, *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1950* (catálogo de la exposición), México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte, 1991; Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, t. III, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001; Renato González Mello et al., *Los pinceles de la historia: la arqueología del régimen, 1910-1955* (catálogo de la exposición), México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.

de radio CUE, fundada en 1924 (p. 125), y la campaña publicitaria de la estación de radio El Buen Tono, auspiciada por la compañía tabacalera del mismo nombre, con el objetivo de convertir a todo fumador en un radio-escucha, y cuya propuesta visual realizaron miembros del grupo estridentista (p. 141).

Los capítulos cuatro y cinco sobre cemento y estadios son complementarios, ya que ambos se consideran nuevas tecnologías de la construcción que mecanizaron el lenguaje de la arquitectura (p. 170). El estudio del cemento se centra en el pensamiento del publicista Federico Sánchez Fogarty y su campaña para difundir el material por medio de la creación del Comité para Propagar los Usos del Cemento y las revistas *Cemento* y *Tolteca*. A continuación, Gallo presenta una interesante comparación de la novela *Cemento* del soviético Fyodor Gladkov, publicada en 1925, cuya visión del material aparece como un símbolo del ideal comunista de construir una sociedad fraterna, en oposición al concepto de Sánchez Fogarty más bien inspirado en ideas mercantilistas (p. 179).

En relación con la producción de obras arquitectónicas vinculadas a la difusión del cemento, se cita la construcción del estadio de Xalapa, orquestada por Heriberto Jara, gobernador de Veracruz. En este punto, tal vez faltó profundizar en la alianza entre la industria cementera y el Estado, así como un análisis de los contenidos de *Cemento* y *Tolteca* relativos a otros proyectos arquitectónicos públicos y privados, construidos en aquellos años. Ampliar dicho panorama era conveniente porque la conclusión sugiere que las posturas a favor del cemento de Federico Sánchez Fogarty y Heriberto Jara fueron iniciativas aisladas, al centrarse sólo en

estos dos personajes y decir que las obras de Jara fueron la culminación de los esfuerzos de Sánchez Fogarty por estetizar el cemento (p. 197).

Por último, el capítulo cinco toma como estudio de caso la construcción del Estadio Nacional. De acuerdo con Gallo, los estadios modernos fueron diseñados como escarapates para albergar a las naciones y exhibir su progreso tecnológico y cultural ante el resto del mundo por medio de la fotografía, la radio y el cine, medios que hicieron de los espectáculos deportivos, eventos accesibles para la audiencia mundial. Sin embargo, los estadios de México no fueron construidos para impresionar a la comunidad internacional o exponer una imagen nacional, sino para el consumo cultural dirigido al público mexicano; fueron símbolos de la nueva modernidad posrevolucionaria, monumentos al progreso (pp. 201-203). A partir de estas ideas, Gallo desarrolla una lectura oportuna donde interpreta el Estadio Nacional en relación con las ideas expuestas por José Vasconcelos en *La raza cósmica*. Advierte la tensión del estadio como una celebración al triunfo de la educación física en beneficio de la raza y un dispositivo de violencia, mientras prácticas como las formaciones gimnásticas, a la vez que educaban al ciudadano, eliminaban su individualidad para reproducir la lógica de la producción industrial. En este contexto, los espectáculos de los estadios extendieron el proceso de taylorización al cuerpo humano (pp. 221-225).

En suma, a pesar de que el desarrollo de algunos contenidos es discutible, *Mexican Modernity* es un libro que plantea una interesante propuesta historiográfica y cuenta con un copioso trabajo de archivo, análisis comparativos con fuentes internacionales y argu-

mentos que pueden motivar ideas sugerentes para el estudio del arte, las tecnologías, los medios y el *marketing* de la modernidad pos-revolucionaria.

✻
*Memoria documental
 y narración testimonial:
 Tiempo de fractura*
 Rita Eder

México, Universidad Autónoma Metropolitana/
 Universidad Nacional Autónoma de México-Museo
 Universitario Arte Contemporáneo/Miguel S. Escobedo,
 2010

por
 MARISOL LUNA CHÁVEZ*

En 2010 se publicó el libro de Rita Eder titulado *Tiempo de fractura. El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, resultado de una investigación acuciosamente documentada, que a lo largo de casi 200 páginas ilustra visual y narrativamente la importancia que adquirió el proyecto cultural cuyo centro fue el Museo de Arte Moderno (MAM) cuando Helen Escobedo asumió su dirección, tras la experiencia que la artista había tenido dirigiendo el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA). La curadora e historiadora Rita Eder narra de forma ágil y precisa los acontecimientos, fenómenos y contextos ocurridos den-

tro y fuera del MAM cuando Helen Escobedo y su equipo de trabajo decidieron reformular el discurso museístico que hasta entonces había gobernado las salas del museo.¹

Como muestra Rita Eder a través de su propia experiencia y su memoria personal, *Tiempo de fractura* no sólo es una versión documentada de los años transcurridos en el MAM, sino también la revaloración, tanto personal como grupal, de la experiencia adquirida al protagonizar uno de los proyectos cuya efervescencia cultural marcaría definitivamente el inicio de su década y trascendería hasta nuestros días. Al leer las primeras páginas de la exposición de Eder, reconocemos la importancia que tuvo el trabajo en equipo no sólo en los años del MAM, sino en la época en que los protagonistas de esta experiencia se reunieron para articular este libro. Algunos participantes aportaron la parte documental, otros colaboraron con su testimonio y un tercer grupo se encargó de delimitar los campos teóricos que dieron uniformidad y coherencia a los planteamientos críticos del texto. Por tanto, *Tiempo de fractura* es un ejercicio colectivo en el cual la autora ejerció su dirección, plenamente consciente de que uno de sus principales objetivos era cubrir un importante hueco en la historia del arte contemporáneo en México. En este hueco se desarrolló la que fue la principal preocupación de Helen Escobedo: la transformación de un museo convencional en un museo interactivo cuyos límites estuvieran más allá de sus paredes y cuyas propuestas

* Becaria del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

1. Este equipo estuvo formado por Andrea Córdoba, Debora Dunn, Rita Eder, Mariana Frenk, Emma Cecilia García, Margarita González Arredondo, José Carlos González y Graciela Schmilchuk.