

# Forma en la cultura de los años veinte

## Ideología, artes plásticas y fotografía

MARICELA GONZÁLEZ CRUZ M.

A mediados del tercer decenio de nuestro siglo, en México las búsquedas de vanguardia se concretaban en variadas tendencias culturales, entre las cuales destacan las de carácter nacionalista, como el muralismo. Estaban abiertas a experimentaciones plásticas diversas y confluían con otros movimientos aparentemente contrapuestos, tales como el formalismo de Edward Weston y Tina Modotti en fotografía y el nuevo cine de Einsestein.

En esas fechas, los únicos medios de comunicación colectiva eran la radio, los diarios y otras publicaciones de distintas orientaciones. No había galerías y los espacios para difundir la obra plástica o la imagen fotográfica eran muy limitados. Entre las revistas relacionadas con las artes plásticas que informaban de aspectos de la actualidad se contaban *Nuestro México* y *Mexican Folkways*. En esta última participaban los propios artistas, ya sea en el consejo editorial o con artículos. Otra, de corta duración, es *Forma*, patrocinada por la entonces Universidad Nacional de México (ya que su autonomía no la logra hasta 1929).

En esta última revista se expresaron muy diversas tendencias artísticas y culturales: las Escuelas de Pintura al Aire Libre, los Centros Populares de Pintura, la Escuela de Escultura y Talla Directa y, en la sección *El renacimiento del fresco en México*, los muralistas, con obras recién creadas —de Orozco y de Siqueiros en la Escuela Nacional Preparatoria (San Ildefonso), de Rivera en Chapingo y de Fermín Revueltas—, así como valoraciones de artesanías y expresiones populares —como los juguetes o la pintura de pulquerías y carnicerías—, técnicas fotográficas antiguas —como los daguerrotipos o foto popular como la practicada en la Villa de Guadalupe— e imágenes de Tina Modotti cercanas

a los planteamientos del estridentismo representado en los poemas de Germán Lizt Arzubide.

La importancia de *Forma* radica en que democráticamente incorpora múltiples corrientes artísticas y una temática miscelánea. Su aparición fue irregular —aunque pretendía ser mensual— y su diseño y el enfoque analítico de sus artículos muy modestos, aunque es notable en ella la numerosa cantidad de ilustraciones y la calidad de la impresión. Su finalidad fue ante todo documental y didáctica.

Entre las imágenes que dio a conocer hay desde sencillas viñetas, dibujos y planos hasta grabados y reproducciones fotográficas de obras prehispánicas y coloniales, óleos, murales, esculturas, monumentos, fachadas y edificios, artesanías, pruebas documentales del trabajo de los niños de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y de las obras ejecutadas en los Centros Populares de Pintura. La cantidad de páginas de la publicación en sus siete números oscila entre 39 y 55. El Fondo de Cultura Económica produjo en 1982 una edición facsimilar de los números de la revista, con un total de 355 páginas; de éstas únicamente 23 no cuentan con ilustraciones y muchas de las restantes sólo contienen como texto el que acompaña a las imágenes, lo cual revela el considerable peso asignado a ellas.

### *La ideología y las artes plásticas*

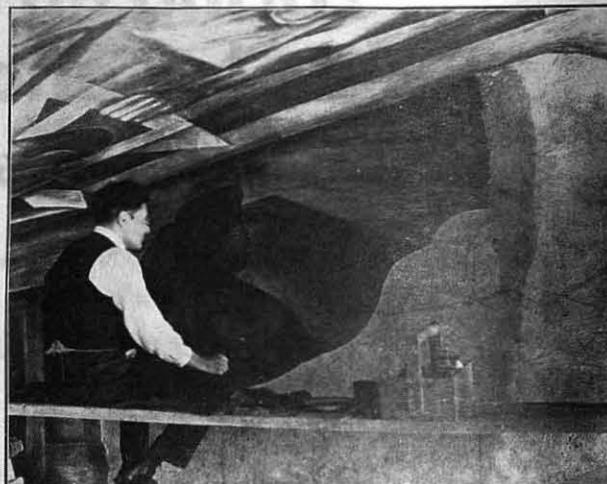
El director de *Forma* fue el pintor Gabriel Fernández Ledesma, miembro del grupo de artistas vinculados a las Escuelas de Pintura al Aire Libre —la primera de ellas fun-

dada en 1913 en Santa Anita y las otras mantenidas en funcionamiento de 1920 a 1933-1934— y también encargado de la nueva Escuela de Escultura y Talla Directa, creada en 1927 e instalada en el patio del ex convento de La Merced. Fernández Ledesma estuvo asimismo al frente del Centro Popular de Enseñanza Artística Urbana de San Antonio Abad (de 1927 a 1933) y de los Centros Populares de Pintura —abiertos entre 1927 y los principios de los años treinta—, que rompieron con el arte académico y el sistema de instrucción formal. Esos centros educativos se ubicaban en espacios urbanos y en zonas fabriles y se dirigían a los trabajadores y los hijos de los obreros. En ellos se privilegiaba el oficio, el trabajo manual y una visión centralista, tendiente al desarrollo industrial y a una modernidad impuesta con un rígido control político, acorde con el nuevo régimen de Calles (1924-1928).

El contexto social de esas instituciones corresponde a una política cultural distinta de la de Obregón (1920-1924); ya no interesa tanto promover obras idílicas como en las Escuelas de Pintura al Aire Libre —localizadas en el medio rural—, ni patrocinar —en un afán conciliador— murales que cuestionaran incluso al propio gobierno. En los Centros Populares de Pintura y la Escuela de Escultura y Talla Directa, así como en el plan de estudios elaborado por Diego Rivera para la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1929, independientemente de sus paralelismos o de sus rupturas con el discurso oficial o de sus propuestas críticas, se parte de un sentido funcional del arte, vinculado con los oficios y las formas artesanales, y se resalta la importancia del trabajo en la sociedad, en especial del sector obrero por ser representante de una industrialización a la que se aspiraba para superar el pasado y consolidar las estructuras de poder.

Curiosamente, junto a ese presupuesto urbano, industrial, “moderno”, se mantiene y desarrolla en forma paralela una concepción que alienta la producción artística popular, impulsa las expresiones de sectores marginados (campesinos, indígenas e incluso presos) y construye un aparato discursivo que revaloriza y mistifica tal tipo de manifestaciones, ya sea desde el Estado o desde sectores medios de artistas e intelectuales. *Forma* también adopta esa perspectiva.

En *Forma* colaboran Villaurrutia, Novo y Lazo, junto con Charlot, Rivera, Weston y Anita Brenner, y en cierto



El pintor José Clemente Orozco, trabajando en uno de los frescos del cubo de la escalera en la Escuela Preparatoria.

## JOSE CLEMENTE OROZCO SU OBRA MONUMENTAL

Especial para “FORMA.”

Por Jean CHARLOT.

HAY un cuento que termina así: “Y el Rey paseaba muy digno por las calles de su capital, creyendo estar vestido con un traje finísimo, por lo mucho que le había costado el hacerlo tejer. Nadie veía vestido ninguno; pero quién se hubiera atrevido a poner en ridículo al Rey: Y el Rey nada decía, no queriendo tener ojos menos buenos que los de sus vasallos. Los cortesanos lo elogiaban y el pueblo lo aclamaba...”

Hasta que gritó un niño: “Mirad al rey encubierto!”

Nosotros los post-cubistas, desde Picasso para abajo, sobre todo abajo, nos pensamos también orgullosos de nuestro vestido algo metafísico: sección de oro, triángulo egipcio, puerta harmónica, cuarta dimensión, historia del arte y una ingeniosidad de-

masiado ingeniosa. Los críticos alaban el vestido. El público queda admirado...

Cualquier apunte de Orozco funge como la voz del niño.

Su gran dicha fue la de no haber hecho jamás el viaje a Europa. Sus fuentes son genuinamente americanas. Los Estados Unidos le dieron los elementos mecánicos de su obra, México los elementos dramáticos. El afán de italianismo que tuvo al empezar su obra monumental, sus ensayos de cubismo, no tienen otro valor que el de revelar a qué punto le importunaba no jurarse a nadie, y cuando se convenció de su impotencia para plagiar, fué casi con resignación que el pintor se dedicó a recorrer un camino enteramente original. Es que el artista grande (Orozco indudablemente lo es) no

32

Orozco trabajando un fresco de la Preparatoria Nacional. Foto: Tina Modotti.  
*Forma*, núm. 6, 1928

sentido en ella se mantiene un discurso nacionalista que reivindica las tradiciones y los objetos populares, considerados parte fundamental de la cultura mexicana, aunque muchas veces los artículos mantienen una línea oficialista que uniforma las creaciones del pueblo, las considera fuera de su contexto y las asocia idealistamente a una supuesta “pureza” racial que prevalece sobre los diversos sectores y grupos étnicos, pese a las contradicciones sociales y culturales.

De cualquier manera, en la revista *Forma* se expresaron también varias manifestaciones culturales y tuvieron cabida propuestas innovadoras como el original planteamiento de Fernández Ledesma de crear un Museo de Arte Latinoamericano (en el número 3, de 1927) o de vanguardia y apertura, como las fotografías de Weston, una de las cuales, correspondiente a un escusado (núm. 7, de 1928), constituyó el pretexto para cancelar el patrocinio a la revista.

Gabriel Fernández Ledesma también formó parte del Grupo ¡30-30! (activo de 1928 a 1930), caracterizado por cuestionar el arte de su momento, por ejemplo al realizar una exposición en una carpa de circo, y por la índole subversiva de sus manifiestos, que reflejaban la conflictiva situación de las artes plásticas, verbigracia en el interior de la Escuela Nacional de Bellas Artes (San Carlos). Pero es interesante señalar que, por las propias condiciones del patrocinio y por el fin de la revista ocurrido en el año en que surge el Grupo ¡30-30!, las referencias a éste se reducen a dos anuncios difundidos en el número 7: se informa que esa agrupación se ha suscrito al periódico y que próximamente se inaugurará una exposición de la misma.

### La fotografía en la revista *Forma*

Aunque en su portada *Forma* se declara una revista de artes plásticas, incluye apartados de pintura, grabado, escultura, arquitectura y expresiones populares, y no menciona expresamente a la fotografía, confiere a ésta un sitio importante en sus páginas, ya que no sólo recurre a ella como un medio para ilustrar o documentar, sino como una manifestación artística válida por sí misma, e incluso en cada uno de cinco de los siete números de la publicación aparece un artículo sobre el tema. Y aun en los volúmenes 1 y 2 se indica, junto a una sencilla ilustración de una cámara fotográfica de estudio, que el fotógrafo de *Forma* es Agustín Jiménez: "el único especialista en trabajos de escultura y de pintura" y también "fotógrafo oficial de la Escuela Nacional de Bellas Artes".

Agustín Jiménez colaboró en la revista *Nuestro México*, alternando con profesionales como Luis Márquez o Manuel Álvarez Bravo. También fue fotógrafo de la revista *Futuro*, fundada en 1933 por Vicente Lombardo Toledano y dirigida en el terreno gráfico por Emilio Amero—quien estaba a la vanguardia, realizó rayogramas<sup>1</sup> e incluyó en la revista un artículo sobre Man Ray—. El propio Agustín Jiménez, en los años treinta, demostró también su proximidad con la fotografía de vanguardia, con imágenes semiabstractas donde había acercamientos poco usuales a objetos de la vida cotidiana, afines a los planteamientos de la moderna fotografía alemana que desta-

<sup>1</sup> El rayograma es el nombre asignado por Man Ray a un fotograma que resultaba de la confluencia de un papel sensibilizado con nitrato de plata y un foco de luz, así como de los objetos colocados sobre el papel, que registraba sus contornos.

caba la objetividad y la prioridad de las formas. Por ejemplo, en el concurso de la fábrica de cemento La Tolteca en que también participaron y ganaron con fotos vanguardistas Manuel y Dolores Álvarez Bravo y Eugenia Latapí, Agustín Jiménez compitió con una foto en contrapicado que engrandece la estructura de los silos de aquella factoría.

Los artículos de *Forma* relacionados con la fotografía son los siguientes: "Los daguerrotipos", de Edward Weston, publicado en el número 1; "La fotografía de la Villa de Guadalupe", de Gabriel Fernández Ledesma, en el 2; "Fotografías de deportes", de Gabriel Fernández Ledesma, en el 3; "La obra de Tina Modotti", de Renato Molina Enríquez, en el 4, y "Fotografía de Weston", de F. Monterde García Icazbalceta, con comentarios del propio Weston, en el 7.

En los artículos de Weston sobre los daguerrotipos y los de Fernández Ledesma sobre la fotografía de la Villa de Guadalupe, encontramos una intención similar de documentar sintéticamente una práctica fotográfica de oficio casi artesanal, donde la foto muy elaborada o artificiosa pierde sentido y sólo interesa la presentación del personaje retratado, aunque sea—como dicen ambos autores—con una "rigidez digna". Para Weston los daguerrotipos son nada más "recuerdos", "documentos de familia", pero "con ellos heredamos hoy de la primera época de la fotografía la más genuina, la más honrada expresión. Una imagen químicamente pura, fuerte y franca y al mismo tiempo refinada..."<sup>2</sup> Hay que recordar que el hermano de Gabriel Fernández Ledesma (Enrique), trató este tema en el libro *La gracia de los retratos antiguos*, con fotos, daguerrotipos y ambrotipos del siglo XIX, aunque se centra más en los personajes que en la fotografía y su proceso, y no publica aquella obra hasta 1950.

El artículo de Gabriel Fernández Ledesma sobre "La fotografía de la Villa de Guadalupe" es interesante porque, entre las siete fotos que contiene, hay una de una niña sentada con un telón de fondo de la Villa que sirve para introducir un juego visual al colocar en la página siguiente, en forma invertida, el negativo de esa misma fotografía. El artículo tiene un sentido documental porque incorpora elementos que acompañan a las imágenes, como inscripcio-

<sup>2</sup> Cfr. *Forma*, núm. 1, vol. I, octubre de 1926. Un daguerrotipo es el resultado del proceso en que una lámina de cobre recubierta de plata reacciona ante vapores de yoduro y, después de una larga exposición, se obtiene con ella un positivo único de gran nitidez. Los daguerrotipos, además, se protegían encapsulados en marcos de latón cuyos acabados se producían con gran cuidado. Llegaron a México hacia 1846-1848 y, debido a su alto costo, su difusión fue limitada.

nes, versos y ornamentos, que les reintegran su sentido religioso y las contextualizan. A diferencia de éste, su artículo sobre "Fotografía de deportes" resulta insignificante.

En los números 4 y 7 se publicaron artículos de Weston y Modotti con cuatro fotografías de cada uno en las que hay coincidencias, pues ambos consideran prioritario el aspecto formal de lo fotografiado.

Se les dedica también a estos fotógrafos mayor cantidad de páginas que a las de los otros artículos sobre el mismo tema. Asimismo, en otros números de *Forma*, aparecen fotos de Tina Modotti sobre los murales de Orozco en San Ildefonso y de Rivera en Chapingo y la Secretaría de Educación Pública. Imágenes de la misma autora y Weston se habían publicado en otros espacios, como *El Machete*, órgano del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (y luego del Partido Comunista Mexicano); en *Mexican Folkways*, de Frances Toor; en *Creative Arts*, de Carleton Beals, y en *Idols Behind Altars* (*Ídolos tras los altares*, publicado en español hasta 1983).

De igual forma se escribieron artículos sobre ellos en otros espacios, como el del número 6 de *Mexican Folkways*, elaborado por Diego Rivera en abril-mayo de 1926; la nota de Siqueiros sobre la exposición de Tina Modotti efectuada en Guadalajara, publicada en *El Informador. Diario Independiente*, el viernes 4 de septiembre de 1925; el texto de la propia Tina Modotti que apareció en *Mexican Folkways* en 1929, donde expresó su particular concepción de la fotografía, y el de Martí Casanovas sobre Tina, en el volumen 10 de la *Revista* ;30-30!, del mismo año.

Renato Molina Enríquez, colaborador de *Forma* con artículos sobre "Fermín Revueltas", "Arte para obreros" y "Lacas de México. Los baúles de Olinalá", elabora uno sobre Tina Modotti donde, de manera concisa, comenta sus fotografías y las sensaciones que le despiertan. Entre otras cosas, afirma que

Por los aspectos imprevistos con que son apreciadas las formas, en las fotografías que nos ocupan, cobran un sentido profundo que parte de las cosas mismas, la luz se encarga de organizar y explicar las masas, sólida y naturalmente articuladas, con un equilibrio al que no es ajena, seguramente, la sensibilidad estética de Tina Modotti.<sup>3</sup>

Las fotografías de esa artista destacan las cualidades formales del objeto y corresponden a un tipo de trabajo fo-

tográfico similar en sus planteamientos al de Edward Weston. La autora italiana deja luego estas búsquedas formales y se orienta a la problemática social y al fotorreportaje, sin perder calidad expresiva.

En *Forma*, las fotos de Tina Modotti corresponden a espacios urbanos y en ellos se ponen de relieve estructuras compositivas y juegos de líneas, de tal manera que, al resaltar un sentido geométrico en las imágenes, algunas parecen casi llegar a la abstracción, como la de unos escalones delimitados por un muro en una diagonal que corta casi por la mitad la fotografía o la de las múltiples líneas en fuga que nacen de un poste telegráfico.

Entre las fotos se cuenta también la de un enorme tanque de gas, cuya dimensión se calcula por la escala humana. Esta imagen es interesante porque, aun en el contexto que resalta el urbanismo o la industrialización y lo formal, sobresale el elemento humano frente al medio material. Aparentemente la figura humana es insignificante, pero la composición la destaca porque se encuentra en la parte superior de una escalera que establece una diagonal poco pronunciada, la cual rompe con la rigidez geométrica del tanque seccionado por líneas horizontales, y porque, además, a la figura humana y la escalera corresponden tonos claros que contrastan con los oscuros del tanque. El equilibrio compositivo se logra con el anuncio "No. 1", ubicado en el extremo derecho y en color blanco.

La última fotografía es más frontal. En el centro de una compleja estructura constructiva, entre andamios, está casi perdido un trabajador, quien, al igual que en la imagen anterior, resulta el elemento que corta lo simétrico de la composición.

Al final del artículo se aclara que las fotografías las realizó Tina Modotti para el libro *El canto de los hombres*, de Germán Lizt Arzubide, integrante del grupo de los estridentistas, que se caracterizó por su clara adhesión a las vanguardias europeas, particularmente al futurismo y el constructivismo, así como por exaltar lo urbano y el dinamismo de la vida moderna.

Por otra parte, el artículo titulado "Fotografías de Weston" incluye los *Conceptos del artista* sobre la fotografía, complementados por un texto de Francisco Monterde García Icazbalceta, quien más que referirse expresamente a las fotos incluidas en el artículo, describe las temáticas (paisajes, desnudos, juguetes, pirámides) del trabajo fotográfico de Weston en México en un tono literario.

En las fotos comprendidas en la revista, el asunto o elemento fotografiado pierde su connotación cotidiana y

<sup>3</sup> *Forma*, núm. 4, vol. 1, 1927, p. 180.

funcional, y adquiere un valor determinado por el puro "goce de ver", logrado gracias a un enfoque fotográfico objetivo y directo.

De ese modo, en las fotografías de Weston se destaca ante todo el sentido plástico de los objetos. Por eso, en las fotos, las líneas curvas y onduladas o las líneas rectas, diagonales y paralelas, intervienen en un juego compositivo armónico donde los objetos como tales pierden relevancia, ya sean una fábrica, un escusado, cuellos de cisnes o cuerpos de peces de juguete, y su materialidad cede ante la expresividad formal de la fotografía, conseguida sin trucos técnicos, sin enfoques pictorialistas, idealizaciones o meros documentos sociales de lo real, como lo plantea el propio Weston aquí:

aparte de desconfiar de lo pictórico, Weston también rechazaba el realismo documentalista y la fotografía vanguardista, es decir Man Ray o Moholy Nagy ... La contribución particular de Weston reside en encontrar una vía distinta: haber fotografiado objetos cotidianos o lugares en un mundo real, clara y directamente, de manera de presentar los valores formales normalmente desdeñados; y ver con una mirada sensible y artísticamente entrenada las composiciones abstractas y formales, así como las texturas de luz y sombra que podían ser obtenidas de la realidad ordinaria para capturarlas con precisión y sin interferencia o mediación en su placa fotográfica.<sup>4</sup>

A pesar de este reconocimiento a la fotografía, expresado directamente por las imágenes de Weston, e incluso reiterado en el texto que las acompaña (*Forma*, núm. 7, vol. II, pp. 17 y 18), la aparición de la fotografía del escusado fue el pretexto para suprimir el patrocinio a la revista. En realidad lo que pasó es que la política se redefinía en esos años y las prácticas de tolerancia—incluidas las culturales—se endurecían de tal manera que el apoyo a manifestaciones democráticas se cancelaban e incluso se reprimían algunas expresiones como las del muralismo de Siqueiros y de Orozco.

Aunque de manera individual se mantienen propuestas experimentales o prácticas vanguardistas, como en el trabajo de Manuel Álvarez Bravo, las manifestaciones culturales no tendrán espacios de difusión más amplios sino hasta después del maximato (1928-1934). Es entonces cuando ciertas formas culturales recuperan algunas aportaciones

vanguardistas como la fotocomposición o el fotomontaje dadaísta, en agrupaciones como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), que en su revista *Frente a Frente* realiza fotomontajes influidos por artistas como Josep Renau o por fotógrafos como Lola Álvarez Bravo, como por ejemplo *El sueño de los pobres*, de 1935, o la fotocomposición, como en el caso de la portada del número 3, de 1936, donde se retorna a la fotografía de Manuel Álvarez Bravo *Obrero en huelga, asesinado*, de 1934, y se establece con ella una composición al colocarla junto a fotos de Hitler, Calles y Mussolini.

En conclusión, la importancia de revistas como *Forma* radica en que aun con su modesta presentación sirvió como un espacio para difundir variadas propuestas que corresponden no sólo a las tendencias ideológicas sino a expresiones culturales, como la fotografía formalista de Weston y Modotti, las realizaciones del movimiento muralista mexicano y las de los Centros Populares de Pintura y la Escuela de Escultura y Talla Directa, todas las cuales representan posturas que, si bien parecen oponerse, confluyen en ese heterogéneo mosaico cultural del México de los años veinte. ♦

### Bibliografía

- Alanís, Judith, *Gabriel Fernández Ledesma*, Escuela Nacional de Artes Plásticas-División de Estudios de Posgrado-UNAM, México, 1983.
- Debroise, Olivier, *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*, Océano, Madrid, 1984.
- Forma. Revista de Artes Plásticas*, núms. 1, vol. I (octubre de 1926); 2, vol. I (noviembre de 1926); 3, vol. I (1927); 4, vol. I (1927); 5, vol. I (1927); 6, vol. I (1928), y 7, vol. II (1928).
- Forma*, edición facsimilar del Fondo de Cultura Económica (Col. Revistas Literarias Mexicanas Modernas), México, 1982, 355 pp.
- González Matute, Laura, *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre y los Centros Populares de Pintura*, INBA-Centro Nacional de Información y de Investigación de Artes Plásticas, México, 1987.
- Mulvey, Laura y Peter Wollen, "Frida Kahlo y Tina Modotti", en el Catálogo *Frida Kahlo y Tina Modotti*, Museo Nacional de Arte-INBA/SEP/SRE, México, 1983.
- Rivera, Diego, "Edward Weston y Tina Modotti", en *Mexican Folkways*, núm. 6, Frances Toor Editora, México, abril-mayo de 1926.

<sup>4</sup> Laura Mulvey y Peter Wollen, "Frida Kahlo y Tina Modotti", en el Catálogo *Frida Kahlo y Tina Modotti*, Museo Nacional de Arte-INBA/SEP/SRE, México, 1983, p. 94.