



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2017
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

5

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2017
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

5

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.5.2017>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2017

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 5, 2017

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

FOTÓGRAFAS MEXICANAS: IMÁGENES DE DISIDENCIA Y EMPODERAMIENTO

MEXICAN WOMEN PHOTOGRAPHERS: IMAGES OF DISSIDENCE AND EMPOWERMENT

Lucas E. Lorduy Osés¹

Recibido: 20/01/2017 · Aceptado: 11/07/2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.17964>

Resumen

Se estudia la fotografía mexicana moderna (1920-1990) a través de la visión de cuatro fotógrafas, Tina Modotti, Lola Álvarez Bravo, Mariana Yampolsky y Graciela Iturbide, en relación a su posicionamiento sobre la «mexicanidad»: un discurso político, literario y de imágenes visuales que delinearon y dieron forma a personas y paisajes, como representación de la nación y de lo nacional durante gran parte del siglo veinte. Con este fin se realiza un análisis textual de las fotografías de las autoras citadas y en su caso una lectura connotativa de las imágenes, de su significado implícito derivado de su posible estrategia discursiva

En todas ellas se observa la incidencia de la temática de «lo mexicano» con una visión caracterizada por fuertes matices de género, apoyada muchas veces mediante la metáfora visual, con un interés y compromiso social con los sectores populares y marginados de México. Estas fotografías se situarían así al margen de la «mexicanidad».

Palabras clave

Fotografía mexicana; mexicanidad; Tina Modotti; Lola Álvarez Bravo; Mariana Yampolsky; Graciela Iturbide.

Abstract

Modern Mexican photography (1920-1990) is studied through the vision of four photographers, Tina Modotti, Lola Álvarez Bravo, Mariana Yampolsky and Graciela Iturbide in relation to their position in relation to *Mexicanidad*, a political, literary and visual imagery discourse that delineated and shaped people and landscapes, as a representation of the nation for much of the twentieth century. To this end, a textual analysis of the photographs of the mentioned authors and, where appropriate, a connotative reading of the images, of their implicit meaning derived from the possible discursive strategy of the authors is carried out.

1. Departamento de Historia Moderna y Contemporánea. Universidad de Cantabria, España. C. e.: lucaslorduy@gmail.com

In all of them the incidence of the «Mexican thing» is observed with a vision characterized by strong gender nuances, often supported by the visual metaphor, with an interest and social commitment to the popular and marginalized sectors of Mexico. These photographers would be placed apart from *Mexicanidad*.

Keywords

Mexican photography; *Mexicanidad*; Tina Modotti; Lola Álvarez Bravo; Mariana Yampolsky; Graciela Iturbide.

.....

DURANTE LAS DÉCADAS de 1920 y 1930 se desarrolló en México lo que ahora se conoce como «la vanguardia histórica de la fotografía mexicana», un grupo de fotógrafos/as que incorporaron a la imagen elementos y objetos que anteriormente no interesaban, reinterpretando géneros tradicionales como el paisaje, la arquitectura, el retrato, los tipos populares, los conflictos sociales o la vida cotidiana. Se mostrarían imágenes de México libres del pintoresquismo y del estereotipo, siguiendo la estela marcada por la fotógrafa de origen italiano, afincada en México, Tina Modotti (1896-1942) que conjugaba en su obra situaciones y objetos a medio camino entre lo rural y lo urbano, lo prehispánico y lo moderno, transportando al espectador al mundo de lo simbólico. Esta manera de hacer ofrecería una narración personal del mundo que les rodeaba constituyéndose además como un referente para las generaciones posteriores de fotógrafos/as mexicanos/as.

Entre los primeros destacaría, sin duda, Manuel Álvarez Bravo con una obra fotográfica altamente valorada por críticos, estudiosos e instituciones². Otros fotógrafos coetáneos como Emilio Amero, Agustín Jiménez o Juan Rulfo ofrecerían asimismo otras narraciones personales y alternativas del México posrevolucionario.

En el entorno próximo de Manuel Álvarez Bravo, una serie de fotografías como Lola Álvarez Bravo (1907-1993), Mariana Yampolsky (1925-2002) y Graciela Iturbide (1942-), cada una de ellas con sus peculiaridades y especial estilo, asimilarían también la temática de «lo mexicano», como parte esencial de su quehacer artístico, con diversos puntos concordantes, encuentros e influencias comunes, sobre todo al inicio de sus carreras profesionales y durante la consolidación de sus estilos personales. Por otra parte estas artistas serán fundamentales como nexo de unión entre las vanguardias y la fotografía mexicana actual.

El objetivo principal de este trabajo será el estudio de la obra de estas tres fotógrafas, junto a Tina Modotti, a lo largo de las diversas etapas de sus trayectorias artísticas centrándonos en una temática recurrente, «lo mexicano», y en su caso «la mexicanidad» –entendido este concepto como el imaginario colectivo de un conjunto de rasgos y valores que tipificarían el México moderno³–, temas que se irradian y llegan casi hasta finales del siglo veinte. Además estudiaremos su lenguaje fotográfico, tratando de entrever la utilización de la metáfora visual como modo de expresión.

Este estudio exclusivo de fotografías mexicanas y no de otros fotógrafos varones responde a la reflexión «*Why women?*» –¿por qué merecen un estudio separado las mujeres fotógrafas?– que se hace la historiadora de la fotografía Naomi Rosenblum en su obra *A History of Women Photographers*⁴. Para Rosenblum existirían varias respuestas a esta pregunta y varias preguntas más por hacer: ¿Las mujeres y sus fotografías han sido tan visibles como deberían haberlo sido en función de su número e influencia? ¿Las investigaciones sobre sus actividades y su arte han sido tan

2. GONZÁLEZ FLORES, Laura: «Manuel Álvarez Bravo. Sílabas de luz», en VV.AA.: *Manuel Álvarez Bravo*. Madrid/París, Fundación Mapfre/Jeu de Paume, 2013, 16-17.

3. LLINÁS, Edgar: *Revolución y mexicanidad. La búsqueda de la identidad nacional en el pensamiento educativo mexicano*. México, UNAM, 1978, 158.

4. ROSENBLUM, Naomi: *A History of Women Photographers*. New York, Abbeville Press, 2010.

rigurosas y extensas como los estudios de sus colegas varones? ¿Se han entendido sus contribuciones en el contexto del desarrollo general del medio?

La respuesta a todas estas cuestiones sería conjunta y de carácter negativo⁵: las mujeres aparecen escasamente en la crítica y la teoría fotográficas; las antologías actuales incluyen el trabajo de pocas mujeres fotógrafas o teóricas; en cuanto a la recolección museística y exhibición de sus obras, la proporción es escandalosamente baja, reflejándose también esto en el mercado comercial con tasaciones poco equitativas.

En cuanto a las fotógrafas latinoamericanas todos estos déficits se acrecientan. No obstante, en México éstas han creado una cuantiosa e inestimable obra, lo que se refleja especialmente en el grupo de artistas objeto de nuestro estudio, al que une no solo la compenetración con su país sino también la coherencia de los temas tratados en relación con su sexo e identidad personal.

Reconocer las conexiones entre lo que crearon esas fotógrafas y las condiciones económicas, sociales y culturales mexicanas en las que trabajaron, será fundamental para comprender y valorar sus contribuciones. Además, debido a que las posibilidades profesionales y el rol social de las mujeres mexicanas han sido en general limitados, la superación de esas dificultades en el campo de la fotografía saca a la luz otras cuestiones como su interacción con ideologías progresistas y con un activismo social y político. Tales historias iluminarán no sólo las contribuciones excepcionales de estas mujeres fotógrafas, sino también algo sobre la dinámica cultural mexicana.

La idea de «lo mexicano» tras la Revolución (1910-1920) sería fundamental en las políticas de los sucesivos gobiernos federales en su intento de construir una conciencia nacional, rompiendo con las visiones particularistas regionales⁶. Esto daría lugar al desarrollo de la idea de «la mexicanidad» como pieza fundamental de un nacionalismo que estaría basado en la fusión de las razas que unifica el país dándole una personalidad única y diferente a la europea, la estadounidense y la indígena⁷. Se trataría de un discurso avalado por el poder político, que a través de la literatura y artes visuales en concordancia con un aportaciones desde la filosofía, la antropología, la etnografía o el psicoanálisis, crea un relato de la construcción de la nación durante gran parte del siglo veinte⁸, delineando y dando forma a personas y paisajes de un México no siempre real, pero presentado como la esencia de la nación y de lo nacional.

La mexicanidad como discurso político nacionalista imbricaría en gran medida a las artes y al mundo cultural mexicano bajo el peso de un sistema hegemónico de dominación llevado a cabo entre los años 1929 y 1989 por el Partido Revolucionario Institucional (PRI). En este concepto la implicación de artistas se iniciaría con los muralistas, que plasmarían discursos directamente vinculados a sus posturas

5. *Idem*, 7-12.

6. GUTIÉRREZ LÓPEZ, Roberto y GUTIÉRREZ, José Luis: «En torno a la redefinición del nacionalismo mexicano», *Revista sociológica*, 21 (1993), 87-101

7. *Idem*, 48.

8. BARTRA, Roger: *Anatomía del mexicano*. México, Mondadori, 2005, 11-25.

políticas e ideológicas, evocando una regeneración política y social mediante representaciones alegóricas y simbólicas.

No obstante hay que hacer notar que en gran parte de la producción artística del periodo posrevolucionario, tanto literaria como la relacionada con la plástica y la producción de imágenes en general, incluyendo el cine, esa búsqueda de lo nacional, «lo mexicano», dentro o al margen de la mexicanidad sería fundamental. Así, desde los murales de Rivera, Siqueiros y Orozco, la pintura de Frida Kahlo, hasta los ensayos de Samuel Ramos⁹ y de Octavio Paz¹⁰, pasando por los cineastas como Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, o por la producción literaria y fotográfica de Juan Rulfo, las manifestaciones artísticas que transcurren desde la década de los veinte hasta la década de los cincuenta se estructuran en función de las inquietudes y tendencias por configurar y expresar toda una simbología para definir y hacer comprensible esa identidad nacional. Más aún, estas configuraciones artísticas construyeron, en cierta forma, una memoria de «lo mexicano», no sólo en términos de aludir a pasajes históricos –como la representación del México prehispánico en los murales de Rivera, por ejemplo–, sino, justamente, en el sentido de memoria cultural, esto es, como una forma de determinar y definir colectivamente la idea de nación¹¹.

En lo que concierne a la metodología empleada, el estudio de las imágenes fotográficas de las autoras citadas se basará primeramente en el análisis textual de las fotografías –la denotación–, un nivel de sentido de la imagen de tipo informativo, de comunicación, que recogería todos los conocimientos que proporciona la descripción de lo que se observa. Se realizará también una lectura connotativa de las imágenes, de su significado implícito –su significación o sentido simbólico¹²– que sería de tipo intencional, derivado de la posible estrategia discursiva y que puede subyacer en la imagen mediante un lenguaje de símbolos cuyos códigos son conocidos –códigos de connotación de tipo cultural–.

Se iniciará el estudio semiótico con la búsqueda de significados y símbolos en la obra fotográfica de Tina Modotti y posteriormente se intentarán relacionar mediante un hilo conductor con la obra de las restantes fotógrafas, a través de periodos, personajes, acontecimientos, cambios o pervivencias.

Con este fin se seleccionaran fotografías pertenecientes a la temática de «lo mexicano» y «la mexicanidad»¹³, que se delimitará temporalmente entre el final

9. RAMOS, Samuel: «El perfil del hombre y la cultura en México», en ROVIRA, María del Carmen (coord.): *Pensamiento filosófico mexicano del siglo XIX y primeros años del XX*, Tomo III, México, UNAM, 2001.

10. PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982.

11. MARTÍNEZ LOZANO, Consuelo y VILLANUEVA, Rocío: «Fotografía, género y memoria. Fotógrafas como configuradoras de una identidad y conciencia de género», *Memorias del XXVI Encuentro Nacional de la Asociación mexicana de investigadores e la comunicación*, San Luis de Potosí, 2014, 1395.

12. BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 2009, 49-51.

13. La mexicanidad como discurso político fue evolucionando a partir del final de la Revolución en 1917 hasta su práctica desaparición en la década de 1980, conjugando a las artes –pintura, fotografía, grabado, cine y escultura–, en concordancia con aportaciones desde la filosofía, literatura, la antropología, la etnografía o el psicoanálisis, fraguando un relato nacionalista ficticio de los orígenes y de la construcción de la nación desde fines del siglo XIX. Esos rasgos y valores que tipificarían a México quedarían reflejados por Octavio Paz en su ensayo *El laberinto de la soledad* (1950) constituyéndose como pieza clave y permanente para todos los ensayos posteriores sobre mexicanidad. Sin embargo, surgieron otros contradiscursos que se opusieron a esta. Véase, BARTRA, Roger: «Crónica

de la Revolución Mexicana –en 1917– y 1990, lo que abarcaría la actividad artística de las fotografías estudiadas.

Las fotografías utilizadas en este estudio serán seleccionadas por su potencial valor documental y contenido simbólico independientemente de su valor estético y/o técnico. En este sentido se seleccionarán aquellas que aporten rasgos fundamentales de los temas citados.

Utilizaremos a lo largo del presente trabajo interpretaciones ya realizadas de manera aislada en los ámbitos académico, museístico y del comisariado de exposiciones, contenidas en la bibliografía específica de cada uno de las fotografías estudiadas.

TINA MODOTTI: EL COMPROMISO POLÍTICO EN LA FOTOGRAFÍA

Tina Modotti desarrolló su obra fotográfica en la década de 1920, en plena época de la posrevolución mexicana, en el contexto del arte nacionalista. La expresión máxima de este arte y sus ideales era el muralismo, encabezado por Diego Rivera, bajo el paradigma de que el artista puede también tomar parte activa en la lucha de clases como un obrero más, difundiendo a través de su obra los ideales proletarios. Dentro de ese arte social, «lo mexicano» sería un recurso constante sirviendo como elemento clave de reflexión tanto por sus implicaciones culturales como políticas.

Modotti llevó a cabo una recreación fotográfica de los murales de Rivera, mediante la elección de determinados encuadres con vistas a una apreciación específica de ciertos detalles, ritmos, juegos formales y asociaciones; es el caso de las fotografías de los murales de la Secretaría de Educación Pública (1923-1928) en México D.F., como *Alfabetización* (ca. 1927), donde se establece un paralelismo entre los productos de la tierra y la cultura, simbolizado en una niña que recibe un libro y un cesto con espigas¹⁴.

En relación al proletariado realizaría en 1928 fotografías de los murales de José Clemente Orozco, en la Escuela Nacional Preparatoria (Antiguo Colegio de San Ildefonso) de Ciudad de México (1923-1924), centrandose sus imágenes en motivos concretos como por ejemplo la unión de las manos, como símbolo de fraternidad, o la espalda doblada del fraile que abraza a un indígena, alegoría de los movimientos sociales¹⁵.

Se pueden encontrar también paralelismos entre el muralismo y su obra fotográfica más independiente, tanto en la temática que expresaría, entre otros, un discurso de exaltación del socialismo –la contraposición de clases sociales, la constante referencia al trabajo, el enaltecimiento de los trabajadores, la productividad

de un nacionalismo inventado: la condición posmexicana», *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 81 (2002), 21-26. GARCÍA CANAL, María Inés: «La producción de una mirada: La mexicanidad», *Tramas* 39 (2013), 67-83.

14. GONZALEZ CRUZ, Maricela: «Tina Modotti y el muralismo, un lenguaje común», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM*, (78) 2001, 175-188, 180-181. En:

<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So185-12762001000100011> [30.12.2016].

15. RODRÍGUEZ MÉNDEZ-LOZADA, Nieves: «Fotografías inéditas de Tina Modotti», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 93 (2008), 222. En: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v30n93/v30n93a9.pdf>> [30.12.2016].

o la referencia a los líderes sociales– como en su lenguaje artístico, muchas veces cargado de simbología mediante la disposición de elementos icónicos como mazorcas –símbolo maya del mito de la creación de la humanidad–, la hoz, cananas, guitarras, banderas o estrellas con significados diversos¹⁶.

No obstante Tina Modotti se distancia de los muralistas respecto a la vertiente retórica de estos. En la concepción de la imagen del hombre y la mujer del pueblo, también de carácter simbólico, las asocia a espacios íntimos y cotidianos, sin pretensión propagandística. Así, dentro de estos modos de representación, la figura humana y su apariencia se convirtieron en alegorías que exaltaban la afirmación personal y colectiva del mexicano/a¹⁷. Las imágenes alegóricas de Modotti aparecen también en relación a otras categorías como el progreso de México, la mujer y el trabajo, el obrero y el mundo laboral, y la exaltación de la Revolución mexicana.

Por otra parte Modotti introduce la imagen del hombre de la calle, el ciudadano urbano y moderno en espacios públicos, integrándose en el proyecto de futuro y progreso nacionales. Es el caso por ejemplo de *Tanque n.º 1* (1927)¹⁸, donde Modotti muestra una imagen en consonancia con su interés por lo urbano, lo moderno y lo industrial, asociado a la nueva etapa posrevolucionaria; esta fotografía se interpreta a través de la figura del obrero encaramado en lo alto de una escalera que se apoya sobre el tanque de petróleo, con un significado ideológico en cuanto a la importancia de la industria y especialmente en el petróleo nacional y su potencial para proporcionar al obrero mexicano un medio para subir en la escala social y salir de la pobreza¹⁹. También aparecen en las fotografías de Modotti los objetos icónicos como símbolo de la modernidad alcanzada con la Revolución²⁰, como es el caso de *Cables telegráficos* (ca. 1925-1928)²¹.

Las fotografías dedicadas a la representación de la mujer indígena y campesina, enfatizan no sólo el aspecto crítico de su situación, sino también la representación íntima y emotiva de sus modelos, tanto de las mujeres anónimas como de las identificadas por su nombre individual o por su etnia. Las imágenes de las indígenas están tratadas por medio de distintas perspectivas que abarcan un amplio espectro expresivo: desde el símbolo tangible de la pobreza y de la marginación más extrema, como en *Miseria* (1928)²², pasando por retratos de mujeres concretas, como el de *Elisa arrodillada* (1924-1926)²³, hasta llegar a convertirlas en paradigmas de lo femenino, como sinónimos del trabajo, la creación y el activismo político.

16. GONZALEZ CRUZ, Maricela: *Op. Cit.* 176-178.

17. MONSIVÁIS, Carlos: «Tina Modotti y Edward Weston en México», *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 6 (1977), 3-4.

18. En: <<http://ctxt.es/es/20150708/culturas/1659/Fotograf%C3%ADa-m%C3%A9xico-guerra-civil-espa%C3%B1ola-Vitoria-Vidal-Diego-Rivera-Edward-Weston.htm>> [30.12.2016].

19. HOOKS, Margaret: *Tina Modotti*. Barcelona, Phaidon, 2005, 21.

20. LOCKE, Adrián: *México. La Revolución del Arte (1910-1940)*. México, Turner, 2013, 83.

21. En: <<http://ctxt.es/es/20150708/culturas/1659/Fotograf%C3%ADa-m%C3%A9xico-guerra-civil-espa%C3%B1ola-Vitoria-Vidal-Diego-Rivera-Edward-Weston.htm>> [30.12.2016].

22. En: <<http://www2.stile.it/foto/tina-modotti/page/4/index.html>> [30.12.2016].

23. En: <http://gittermangallery.com/artist/Tina_Modotti/works/1700> [30.12.2016].

Respecto a esa primera categoría cabe resaltar *Mujer con olla* (1926)²⁴, donde se muestra el infradesarrollo –por carencia de sistema de distribución de agua en muchos hogares–, y el trabajo de las mujeres pobres de México, privadas de no pocos derechos; esta imagen, cargada de contenido político, sería símbolo a su vez de la opresión sobre la mujer. Por otra parte, a través del recipiente de barro, Tina parece aludir al poder creador de la mujer, pues ese contenedor curvo no sólo es un típico producto artesanal, fruto de un trabajo manual generalmente femenino, sino también una metáfora visual²⁵ del vientre materno y del poder procreador de la mujer.

Igualmente en *Manos lavando* (ca. 1927)²⁶ aparece el trabajo doméstico de la mujer, sin reconocimiento ni pago, en este caso como declaración de clase, ya que esa labor realizada por muchas mujeres indígenas estaba al servicio de las familias acomodadas. Las expresivas manos de la mujer indígena, con todas sus huellas, cicatrices y arrugas dejadas por los largos años de trabajo duro, mostrarían a su vez un poder y una resistencia de género. El recurso retórico empleado, la sinécdoque –la utilización de una parte de la figura para representar el todo–, en este caso las manos como símbolo de la mujer, sería una de las técnicas creativas más utilizada por Tina a lo largo de su carrera²⁷.

Finalmente, la mujer indígena –o mestiza– aparece en su obra como paradigma del activismo político. En este sentido, *Mujer con bandera* (1928)²⁸ es una de las imágenes más emblemáticas, que publicada en diversas revistas cumpliría su objetivo: se erigiría como «un emblema del optimismo y la fe en el proceso revolucionario»²⁹.

En cuanto a las alegorías del trabajo destacaría *Manos descansando sobre una herramienta* (1927)³⁰, con unas manos sucias por el trabajo paradójicamente en descanso, así como *Cargando plátanos* (1928)³¹, una apología de los trabajadores y sus tareas diarias.

Las alegorías de la Revolución mexicana se presentan en imágenes como *Hoz, canana, y guitarra* (1927)³², con tres símbolos en combinación³³: la hoz que en este caso simbolizaría la lucha por la tierra, la canana en bandolera como representación de los ejércitos rebeldes y la guitarra que simbolizaría la música y cultura revolucionaria. De otra manera, la Revolución aparece en metáforas como, la ya comentada, *Mujer con bandera* (1928) donde la figura de una mujer mestiza o indígena aparece en un ambiente urbano, con brillantes zapatos y medias de seda, «avanzando» con gran dignidad y portando una improvisada bandera revolucionaria. En *Campesinos*

24. En: <<http://www.descubrirelarte.es/2016/01/03/tina-modotti-entre-el-arte-y-la-lucha.html>> [30.12.2016].

25. COMISARENCO, Dina: «La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo», *La ventana. Revista de estudios de género*, (28) 2008, 167.

26. En: <<http://cuartoscuro.com.mx/2015/01/fascinacion-modotti-weston/>> [30.12.2016].

27. COMISARENCO, Dina: *Op. Cit.* 167-168

28. En: <<http://www2.stile.it/foto/tina-modotti/page/6/>> [30.12.2016].

29. FIGARELLA, Mariana: *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, 184.

30. En: <<http://cxtx.es/es/20150708/culturas/1659/Fotograf%C3%ADa-m%C3%A9xico-guerra-civil-esp%C3%B1ola-Vitoria-Vidal-Diego-Rivera-Edward-Weston.htm>> [30.12.2016].

31. En: <<http://www.bossy.it/tina-modotti-tension-entre-fotografia-y-politica-en-el-mexico-de-los-anos-20.html>>

32. En: <<http://cxtx.es/es/20150708/culturas/1659/Fotograf%C3%ADa-m%C3%A9xico-guerra-civil-esp%C3%B1ola-Vitoria-Vidal-Diego-Rivera-Edward-Weston.htm>> [30.12.2016].

33. BARCKHAUSEN-CANALE, Christine. *Tina Modotti*. Tafalla, Editorial Txalaparta, 1998, 66.

mexicanos leyendo «El Machete» (1928)³⁴, el tema de la Revolución surge en el propio texto del periódico que leen los campesinos, como alegato –«¡Toda la Tierra, no Pedazos de Tierra!»– de una de sus principales reivindicaciones: la lucha por la tierra. Esta imagen se mostraría también como reivindicación de la cultura –alfabetización– y acceso a la información de las clases populares. También en relación a la cultura y el poder de la palabra, *Máquina de escribir de Mella* (1928)³⁵ –la máquina de Julio Antonio Mella, revolucionario cubano relacionado con Modotti– sería una fotografía simbólica en relación a la consecución de los objetivos revolucionarios; la imagen está atravesada por tres franjas diagonales todas ellas relacionadas con el poder de la palabra y la mecánica de su reproducción. En la imagen se aprecia también una página escrita con una cita de León Trotski sobre la síntesis de arte y revolución; de esta manera dicha fotografía podría interpretarse como un pronunciamiento de Modotti sobre la unión de arte y política.

LOLA ÁLVAREZ BRAVO: LA CONDICIÓN DE GÉNERO Y EL HUMANISMO EN LA FOTOGRAFÍA MEXICANA

La obra fotográfica de Lola Álvarez Bravo (1907-1993) estaría inmersa en el movimiento artístico que abarcaría gran parte del periodo posrevolucionario en México, y que permaneció durante buena parte del siglo veinte: la que reflejaba la identidad y/o definición de «lo mexicano», pero en este caso perfilada con fuertes matices de género³⁶, es decir reflejando o aludiendo a su condición de mujer conforme al contexto cultural e histórico en el que desarrolló su obra, y en especial plasmando su interés y compromiso con los sectores populares y marginados de México.

Así fotografiaría a mujeres indígenas y a mujeres del pueblo –así como a niñas y niños de su entorno–, mediante formas simbólicas para definir sus roles sociales, conformando visualmente una memoria e identidad de lo femenino de acuerdo a ese espacio y tiempo.

En su obra se vislumbra una visión humanista en un afán por capturar la vida cotidiana de la gente, particularmente la de la clase más humilde y marginada, pues como ella misma afirmaba³⁷: «su compromiso era guardar y conservar la belleza de la raza y hacer que ante su indigencia, su abandono, su muerte paulatina y terrible sientan vergüenza los causantes de todas sus miserias [...] Creo que estoy obligada a exponer una realidad de la que todos somos culpables [...] Hablar de eso, hacer ese trabajo duele y es terrible: si tengo el don he de ponerlo al servicio de mi pueblo»; buscaba además «capturar la esencia de los seres y de las cosas, su espíritu, su realidad», pues afirmaba que «el interés, la experiencia propia, el compromiso ético y estético forman el tercer ojo del fotógrafo».

34. En: <<http://www.descubrirelarte.es/2016/01/03/tina-modotti-entre-el-arte-y-la-lucha.html>> [30.12.2016].

35. En: <<http://www.lanacion.com.ar/1479421-la-belleza-de-la-revolucion>> [30.12.2016].

36. MARTÍNEZ LOZANO, Consuelo y VILLANUEVA, Rocío: *Op. Cit.*, 1395.

37. PACHECO, Cristina: «Lola Álvarez Bravo: El tercer ojo», en VV.AA.: *La luz de México: entrevistas con pintores y fotógrafos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 61.

Lola era consciente del valor documental de sus obras, a las que les reconocía, en sus propias palabras³⁸: «El sentido de ser una crónica de mi país, de mi tiempo, de mi gente, de cómo ha ido cambiando México; en mis fotos hay cosas de México que ya no se ven más [...] Si tuve la suerte de encontrar y plasmar esas imágenes, pueden servir más adelante como un testimonio de cómo ha ido pasando y transformándose la vida; imágenes que me llegaron muy hondo, como electricidad, y me hicieron apretar la cámara».

En 1934, Lola en compañía de su entonces marido, el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, y del fotógrafo francés Henri Cartier Bresson (1908–2004), viajó al istmo de Tehuantepec para realizar un reportaje sobre las mujeres zapotecas. Allí realizaría una de sus fotografías más conocidas, *La Visitación* (1934)³⁹, que presenta a dos mujeres abrazándose en el zaguán de una casa; esta imagen se presenta como metáfora de la solidaridad entre mujeres, una de las claves de la singular idiosincrasia de esa sociedad⁴⁰. El título de tipo religioso que dio a esta fotografía explicaría el sentimiento de su autora ante a sus modelos: dos mujeres indígenas de distintas edades que comparten un cariñoso encuentro en un mundo lleno de carencias y sacrificios, pero también afectuoso y gratificante a través de la solidaridad femenina en las distintas edades y etapas de la vida.

Si bien el interés estético y simbólico de las mujeres de Tehuantepec, con sus vistosos trajes y sus formas de vida más independientes y libres que en el resto de México, ya estaba bien establecido en la iconografía de algunos de los más destacados artistas de la época de la posrevolución, como Diego Rivera, Lola aportaría al tema una visión diferente. En lugar de exaltar la exuberancia tropical de la zona y la sensualidad de esas mujeres, como habían hecho la mayor parte de los artistas varones, las reintegraría a la realidad, documentando sus actividades comerciales y artesanales, así como su vida cotidiana, como por ejemplo en *Chica bordando un huipil* (ca. 1934)⁴¹. Posteriormente seguiría fotografiando a las mujeres indígenas, sometidas por la injusta situación social, aportando a las imágenes un carácter íntimo y emotivo, lo que se muestra en *Un descanso, llanto e indiferencia* (ca.1940)⁴² y en *Por culpas ajenas* (ca. 1945)⁴³.

La representación de las mujeres activas en sus distintos y duros trabajos, tanto en el medio rural como en la ciudad, se transformaban en símbolos no solo de su situación de clase, sino principalmente de una fortaleza de género, como se muestra por ejemplo en *La gruta* (ca. 1940)⁴⁴. Otra fotografía netamente reivindicativa sería la

38. ÁLVAREZ BRAVO, Lola : *Recuento fotográfico*. México, Editorial Penélope, 1982. 116-117.

39. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/86/title-asc?t:state:flow=d71b33ea-ccd5-495f-a5b9-d579efdcda8b>> [30.12.2016].

40. COMISARENCO, Dina: *Op. Cit.* 174-175.

41. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/156/title-asc?t:state:flow=a7ee627a-2739-45f4-bad3-2dec238f8fb6>> [30.12.2016].

42. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/67/title-asc?t:state:flow=c33cc4b9-1a2c-4366-ba8b-97f7d03c3e9>> [30.12.2016].

43. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/114/title-asc?t:state:flow=c1c1dc88-1545-45fc-b02b-71198d66fc56>> [30.12.2016].

44. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/81/title-asc?t:state:flow=f5c6fffd1-b756-4973-aa52-41274a508b5d>> [30.12.2016].

titulada *En su propia cárcel* (1950)⁴⁵, en la que muestra a una joven mirando a través de una ventana; se trata de una composición marcada por sombras entrecruzadas que actuarían conformando una metáfora de la mujer como «un ser atrapado»⁴⁶. Por su parte, *El ruego* (1946)⁴⁷ aludiría a la fe y a la religiosidad profunda de la gente del pueblo, y muy particularmente de las mujeres, como refugio espiritual frente al sufrimiento en su vida cotidiana⁴⁸.

Las imágenes de mujeres en relación a la maternidad superarían los estereotipos tradicionales característicos de los artistas del muralismo –la madre mexicana, prolífica, doliente y sacrificada, utilizada muchas veces también como alegoría de la patria– tomando una dimensión más subjetiva y compleja en relación con la propia experiencia femenina⁴⁹, como por ejemplo el retrato de *Alfa Henestrosa y su hija Cibele* (1948)⁵⁰.

Otra imagen de la serie de las maternidades es un desnudo realizado a la artista mexicana *Julia López* (ca. 1960)⁵¹ en la que esta aparece embarazada. El tema resultaría muy vanguardista, pues esta representación de la mujer no era frecuente en la iconografía mexicana; esta fotografía se podría interpretar como una alegoría de la mujer trabajadora –artista– y madre.

De generación en generación (ca.1950)⁵², a diferencia de la mayoría de las maternidades que representan madres centradas en la atención de sus hijos, muestra simplemente a una madre con su hija, a la que sostiene en brazos; no obstante se percibe cierta distancia e independencia entre ellas a través de un efecto visual de movimiento detenido. De ese efecto resultaría una alegoría de la continuidad temporal que caracteriza el papel de la mujer como madre.

También la imagen de la infancia más desfavorecida aparece de manera empática en la obra de Lola Álvarez Bravo, en este caso como denuncia⁵³: «para inquietar sin choquear, desperezar buenas y malas conciencias; trabajar el tema de la miseria, no para herir sino para señalar un estado de cosas». Ejemplo de ello serían: *Ciego* (ca. 1945)⁵⁴, que denuncia el abandono de los niños invidentes, o *El sueño de los pobres 2* (1949)⁵⁵ que se inscribirían en esa tendencia de compromiso social y denuncia de la artista mexicana.

45. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/50/title-asc?t:state:flow=6c1a6c75-030c-49e4-8db7-bba3e3ed37ca>> [30.12.2016].

46. FERRER, Elizabeth: *Lola Álvarez Bravo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006, 47.

47. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/43/title-asc?t:state:flow=43aaacf1-9869-45da-b45d-4757docd40ea>> [30.12.2016].

48. COMISARENCO, Dina: *Op. Cit.* 170-171.

49. *Ibidem*, 166.

50. En: <<http://www.lopezquirola.com/fotos/detalle/10000000-0000-0000-0000-310000000001>>.

51. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/160/title-asc?t:state:flow=81e55112-175a-4fc9-8400-fe29ff006dbe>> [30.12.2016].

52. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/28/title-asc?t:state:flow=e83f909d-b525-4a88-9011-bbc5ec4c5e58>> [30.12.2016].

53. ÁLVAREZ BRAVO, Lola: *Op. Cit.* 19.

54. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/22/title-asc?t:state:flow=e83f909d-b525-4a88-9011-bbc5ec4c5e58>> [30.12.2016].

55. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/47/title-asc?t:state:flow=7eddb5cef-3e65-4973-b962-255d650c6d19>> [30.12.2016].

Por otra parte Lola llevaría a cabo, en su reivindicación del trabajo femenino, una amplia galería de retratos de mujeres: de estudiantes –como en el fotomontaje *Universidad Femenina* (1943)⁵⁶–, de mujeres del mundo cultural, como Guadalupe Amor, Anita Brenner y Judith Martínez Ortega (ca. 1940s), y de numerosas artistas plásticas como Cordelia Urueta, Marion Greenwood, Olga Costa, Alice Rahon, Lilia Carrillo, incluyendo las series realizadas a sus amigas María Izquierdo (1946) y *Frida Kahlo* (ca. 1945)⁵⁷, junto a intelectuales como Rosario Castellanos y *Elena Poniatowska* (1982)⁵⁸.

MARIANA YAMPOLSKY: DOCUMENTAR Y EMOCIONAR

Para Mariana Yampolsky (1925-2002) la fotografía sería «simplemente» documentar y emocionar⁵⁹ a partir de un amplio repertorio visual –el rostro humano, la casa, el paisaje, el trabajo, los festejos, la hermandad, los afectos y la muerte– que comparte con otros fotógrafos mexicanos; sin embargo su obra se diferencia por su intención y su método: una fotografía directa, realizada con voluntad realista y una especie de emoción retenida que da paso a una capacidad de producir empatía en el espectador.

Atraída por la fotografía como nueva forma de expresión artística, tomaría clases con Lola Álvarez Bravo de la que aprendería, más allá de la técnica, la importancia del sujeto fotografiado; en sus palabras⁶⁰, «la fotografía tomó un lugar primordial en mi vida. Lola era una maestra bastante autodidacta y me enseñó a darle más importancia al objeto o a la persona fotografiada que a la técnica».

Mariana Yampolsky aprendería de Lola la toma directa de imágenes de la vida real, a lo que uniría su propio concepto sobre la imagen: la reducción del objeto fotografiado a lo esencial, de acuerdo a la manera de trabajar de los grabadores. A esto se unió su interés por la conservación de las diferencias culturales entre los pueblos como reducto creativo. Ideas que formaban parte de una tradición familiar de tolerancia a partir de las amargas experiencias de expulsión y acoso antijudíos, primero en Rusia, más tarde en el Berlín del nazismo. Desde entonces, Mariana asumiría la misión del resguardo del legado de las culturas ancestrales como uno de los objetivos en su trabajo artístico⁶¹. Así recorrería México fotografiando los paisajes y las gentes del campo, especializándose muy tempranamente en arquitectura popular y comunidades indígenas. En definitiva documentando un mundo en vías de desaparición, con respeto y afecto.

56. En: <http://editorialrm.com/2010/product.php?id_product=250> [30.12.2016].

57. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/57/title-asc?t:state:flow=b6a2b8do-da8d-4d17-bfao-b4570000bccc>> [30.12.2016].

58. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/49/title-asc?t:state:flow=b6a2b8do-da8d-4d17-bfao-b4570000bccc>> [30.12.2016].

59. REYES PALMA, Francisco: «Mariana Yampolsky. La emoción y la mirada», *Ciencias* 67, julio (2002), 76.

60. PONIATOWSKA, Elena: *Mariana Yampolsky y la buganvilla*. México, Plaza y Janés, 2001, 54.

61. REYES PALMA, Francisco: «Mariana Yampolsky, Antropología emocional», en VV.AA.: *Mariana Yampolsky, imagen y memoria*. México, Conaculta-Centro de la Imagen, 1999, 13-46.

Su método de trabajo era de tipo viajero, parando en pueblos y conviviendo con sus gentes, para posteriormente, tras obtener su confianza, tomar fotografías de personas –como en *Esperando al padrecito* (1987)⁶²–, ritos, costumbres –*Cortejo* (1989)⁶³–, arquitectura o artesanía. Tratando siempre de evitar actitudes paternalistas, se mantuvo siempre empática con las comunidades indígenas. Se trataría de una manera de ver y escuchar a los demás, del deseo profundo y sincero de comprender sus emociones, de reconocer su sabiduría y su capacidad creadora, para plasmarlos después en imágenes. Así aparecen fotografías como *La bodega* (s/f)⁶⁴, que transmiten una sensación del orgullo indígena, aunque también de preocupación por sus escasas posibilidades de supervivencia.

La sal se puso morena (1989)⁶⁵ es otra imagen muy representativa, tomada en el interior de una escuela de un municipio del Estado de Puebla, donde se observa a cinco niños en el aula, con una pizarra en la que se lee: «*El bidrio se calentó*» y «*La sal se puso morena*»... Esta fotografía mostraría, mediante las actitudes corporales de sus personajes, el mimetismo del mundo de los niños con el de los adultos, sugiriendo una permanencia intergeneracional de situaciones y actitudes. Es una imagen que resume los cambios que sufrían y sufren estos pueblos, hacia un modo de vida ecléctico –entre una cultura propia y otra impuesta– y aculturizador –respecto a su etnia– que se perpetuó con el proyecto unidad nacional del Estado a partir de la posrevolución⁶⁶.

En *Pisada del Ángel* (1990)⁶⁷ muestra los pies agrietados de un ángel esculpido en madera, deteriorados por el tiempo, que sugieren los pies agrietados de los campesinos. Esta imagen y otras similares, estarían dirigidas a una mirada urbana finisecular, que muchas veces olvida que México tiene una fuerte tradición indomestiza. De la misma manera son recurrentes las fotografías de sitios y elementos arqueológicos –como en *Templo de la simiente* (s/f) o en *Almiar* (1983)⁶⁸ –, herencia de estas etnias prehispánicas, que recopilaría en la exposición «Al filo del tiempo» (1996)⁶⁹.

En relación a la arquitectura popular, Mariana Yampolsky se sintió preocupada por el gran cambio cultural que México estaba sufriendo: «No se acostumbró a ver los letreros de CocaCola, ni los aparadores atiborrados de Mickey Mouse y de Barbies, y siempre se preguntaba cual sería la forma de contrarrestar esta avalancha y entonces tomaba fotos muy mexicanas», y seguía cuestionándose, «¿por qué siendo tan inmensamente vasta y hermosa la arquitectura popular mexicana, crecía tan desmedidamente la arquitectura del horror?», y también la fotografiaba. Para contrarrestar esto dejó un importante legado de fotografías de arquitectura

62. En: <<http://www.fotoespacio.cl/comunidad/index.php/component/k2/item/205-mariana-yampolsky-muestra.html>> [30.12.2016].

63. *Ibidem*.

64. *Ibidem*.

65. En: <<http://www.jornada.unam.mx/2012/05/05/cultura/ao2n1cul>> [30.12.2016].

66. MONROY, Rebeca (2008): «Una mirada empática y lumínica». En: <http://www.marianayampolsky.org/frame_intro_galeria_esp.html> [30.12.2016].

67. En: <https://issuu.com/c_imagen/docs/imagenmemoria/107> [30.12.2016].

68. En: <http://www.marianayampolsky.org/frame_intro_galeria_esp.html> [30.12.2016].

69. REYES PALMA, Francisco (2008): «Al filo del tiempo». En: <http://www.marianayampolsky.org/frame_intro_galeria_esp.html> [30.12.2016].

popular como ejemplo de funcionalidad, sencillez y buen gusto⁷⁰. Así, en 1981, Yampolsky publicaría una recopilación de esta temática en *La casa en la tierra*⁷¹ –la casa indígena, sus constructores y sus habitantes–, con textos de Elena Poniatowska.

La colaboración entre Yampolsky y Poniatowska permanecerá en una amplia bibliografía sobre el indigenismo mexicano, como en su obra conjunta *Mazahuas*⁷². Se trata de un amplio trabajo documental sobre esta etnia extenuada por la sequía y la inmigración a la ciudad. Sus imágenes dignifican a los mazahuas mediante unos planos frontales sobrios y sencillos, especialmente de las mujeres –*Mujeres mazahuas* (1989) o *Caricia* (1989)⁷³–, mostrando una especial forma de documentar desde una óptica humanista. Esta dignidad se pone de manifiesto también en fotografías como *Escuela mazahua* (1989)⁷⁴, donde un grupo de niñas acompañadas de su profesora indígena muestran concentración y empeño en su aprendizaje.

Mariana Yampolsky sería consciente de los profundos cambios que sufren las sociedades indígenas, en vías de desaparición, y la invasión de los espacios tradicionales por símbolos ajenos. Sus últimas fotografías son una denuncia de esta proliferación de iconos extraños, así como testimonio del nacimiento de una nueva identidad mestiza, bajo el signo de lo norteamericano, encarnada en el «chicano» mexicano. Estas imágenes fronterizas ilustran el último libro-crónica de Elena Poniatowska en colaboración con Mariana Yampolsky, *Las mil y una... La herida de Paulina* (2000)⁷⁵, donde se relata y fotografía la tragedia de una adolescente violada en Mexicali (Baja California), su desamparo e incompreensión por parte de la sociedad y autoridades.

El legado de Mariana Yampolsky es una visión amorosa y reivindicativa de un México que quiso interpretar para los propios mexicanos. No estuvo sola en la tarea y sus imágenes se unieron a la memoria, la memoria escrita de Elena Poniatowska. Ambas, de origen extranjero, recorrieron juntas un camino en búsqueda de la raíz del México moderno.

GRACIELA ITURBIDE: HACIA UN ORDEN CULTURAL NUEVO

Graciela Iturbide (Ciudad de México, 1942) inició su formación académica sobre imagen en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, asumiendo pronto la fotografía como medio de expresión artístico y dedicándose a ello en exclusiva. Su obra se basaría en unos valores artísticos vinculados al arte moderno y sobre todo a la diversidad de la cultura

70. AHUMADA, Alicia (2008): «Ponencia para la Exposición *Evocaciones*, Museo Rufino Tamayo, México». En: <http://www.marianayampolsky.org/frame_my_esp.html> [30.12.2016].

71. PONIATOWSKA, Elena y YAMPOLSKY, Mariana: *La casa en la tierra*. México, Instituto Nacional Indigenista (FONAPAS), 1981.

72. PONIATOWSKA, Elena y YAMPOLSKY, Mariana: *Mazahuas*. Toluca, Gobierno del Estado de México, 1993.

73. En: <<http://www.fotoespacio.cl/comunidad/index.php/component/k2/item/205-mariana-yampolsky-muestra.html>> [30.12.2016].

74. *Ibidem*.

75. PONIATOWSKA, Elena (2000): «Las mil y una... (la herida de Paulina)». En: <<http://www.fundacionelenaponiatowska.org/bibliografia/las-mil-y-una-heridas-de-paulina.html>> [30.12.2016].

mexicana⁷⁶. Esto se muestra ya en una de sus primeras y más célebres fotografías: México D.F. (1969)⁷⁷, una imagen de fuerte contenido simbólico relacionado con la decadencia y la muerte en México.

Sus trabajos posteriores tratan sobre la vida cotidiana de campesinos y comunidades rurales, con especial interés sobre las fiestas populares en las que se unen los ritos católicos y las tradiciones indígenas. Esto se expresaría en múltiples imágenes, como *Jano* (1980)⁷⁸, centradas en retratos de personajes individuales que eliminan cualquier detalle que pudiera resultar anecdótico o efectista, y que evocan un aspecto trágico, revelado por las máscaras y disfraces de los personajes.

En relación a las imágenes de esos ritos festivos hace también aparición el tema mexicano de la muerte. Es el caso de fotografías como *Primera comunión* (1984)⁷⁹, donde se pone de relieve la ironía del imaginario mexicano en la representación la muerte; otras imágenes acentuarían el carácter surrealista de estas celebraciones sociales, como por ejemplo *Novia muerte* (1990)⁸⁰.

Dentro de la recuperación del mundo indígena, marginado secularmente, el Instituto Nacional Indigenista de México (INI) encargó, en 1979, a diversos fotógrafos reportajes sobre distintas etnias. Entre ellos se encomendó a Graciela Iturbide la realización de un trabajo sobre el pueblo Seri, en el desierto de Sonora. Allí realizaría principalmente una serie de retratos en los que plasmaría la situación de este pueblo, cuya existencia transcurre entre un pasado ancestral y las nuevas costumbres importadas por el capitalismo, haciendo hincapié en la continua hibridación de la identidad cultural indígena. Así por ejemplo en *Mujer ángel* (1979)⁸¹, se muestra a una indígena seri de espaldas andando por el desierto, con un radiocasete en la mano; se trata de una de sus fotografías más emblemáticas que aún siendo de carácter estrictamente documental, abre las puertas a la interpretación y lectura de la imagen.

Se considera que con el trabajo sobre los indígenas seris, recopilado en el libro «*Los que viven en la arena*»⁸², Graciela Iturbide suscita una reflexión que rebasaría las circunstancias específicas de esa comunidad: trata de la subsistencia de unos sistemas culturales dentro de otros que ejercen una posición dominante y de la escisión que produce vivir inmersos entre dos sistemas de referencias casi antagónicos⁸³; una cuestión compleja que en ese momento ocuparía un lugar central en su obra.

En 1979 Iturbide comenzó un trabajo que la consagraría a nivel internacional, al que dedicaría casi un decenio: *Juchitán de las mujeres*⁸⁴. Juchitán es una singular población indígena del istmo de Tehuantepec (Estado de Oaxaca), centro de la

76. DAHÓ, Marta (com.): «Graciela Iturbide: en la línea de la sombra», en DAHÓ, Marta, VILLORO, Juan y MARTÍN GARCÍA, Carlos: *Graciela Iturbide*. Madrid, Fundación MAPFRE, 2009, 12.

77. En: <<http://exposiciones.fundacionmapfre.org/gracielaIturbide/>> [30.12.2016].

78. En: <<http://exposiciones.fundacionmapfre.org/gracielaIturbide/>> [30.12.2016].

79. En: <<http://www.gracielaIturbide.org/en/muerte/attachment/15/>> [30.12.2016].

80. En: <<http://www.richardharrisartcollection.com/wp-content/uploads/2013/01/LI-RHC-DDP-004c1.jpg>> [30.12.2016].

81. En: <<http://exposiciones.fundacionmapfre.org/gracielaIturbide/>> [30.12.2016].

82. ITURBIDE, Graciela y BARJAU, Luis: *Los que viven en la arena*. México, Instituto Nacional Indigenista-Fonapas, 1981.

83. DAHÓ, Marta (com.): *Op. Cit.*, 13.

84. ITURBIDE, Graciela, BELLATIN, Mario, PONIAKOWSKA, Elena: *Juchitán de las mujeres (1979-1989)*. México, RM Editorial, 2010.

cultura zapoteca y símbolo de la resistencia indígena, que en los años ochenta se organizó activamente a través de la llamada Coalición de obreros, campesinos y estudiantes (COCEI) en lucha por defender los derechos indígenas y el respeto por su cultura⁸⁵; pero Juchitán era también un mundo aparte, con normas sociales totalmente atípicas en comparación con las del resto del país. Allí las relaciones sexo/género eran excepcionalmente horizontales⁸⁶, siendo las mujeres protagonistas de la vida social: oficiando como sacerdotisas en bodas –*Boda* (1986)⁸⁷– o gestionando el mercado, al que no tenían acceso los hombres, exceptuando los *muxés* –homosexuales travestidos–, que lejos de verse estigmatizados estaban integrados en el seno de la comunidad⁸⁸. A esto se uniría una cierta libertad sexual con «mujeres que disfrutaban de un homosocialismo estrecho que les permite bailar entre ellas cual novias y amancebadas y gracias al cual el tradicional machismo mexicano queda inoperante, posibilitando así un comportamiento en/entre hombres que cuestiona la ley de la masculinidad mucho antes que se acuñara la consigna de la crisis de la masculinidad»⁸⁹.

Graciela Iturbide se integraría en la vida de Juchitán de la mano de las mujeres. Se implicó en su vida cotidiana, preparando fiestas y celebraciones, y compartiendo sus experiencias; describiría a estas mujeres como «fuertes, independientes y politizadas»⁹⁰. Sus imágenes, sin preparación ni búsqueda concreta, evitando siempre la idealización de lo indígena, responderían simplemente al resultado de una vivencia en común.

Nuestra Señora de las iguanas (1979)⁹¹ es posiblemente la fotografía de las series de Juchitán más conocida: una mujer se dirige al mercado a vender sus iguanas transportándolas encima de su cabeza. Más allá de su exotismo, esta fotografía parece aludir la interrelación entre la naturaleza y la cultura indígena siendo, por otra parte, su título una especie de posicionamiento ético y estético: «*Nuestra Señora de las iguanas* sería, como las vírgenes cristianas, la encarnación ancestral de la sabiduría»⁹².

Otra de sus fotografías emblemáticas realizadas en Juchitán sería *Magnolia* (1986)⁹³, donde un *muxe* se mira en un espejo pareciendo mostrar su su mejor perfil. Esta imagen trataría de normalizar lo diferente: lo indígena, homosexual, marginal... intentando para dar paso a un orden cultural nuevo, bien distinto al de la mexicanidad.

85. ARIAS CHÁVEZ, María Fabiola (2009): «Movimiento social en el istmo de México. La COCEI en la construcción de dos tipos de discurso: el discurso de clase y el discurso étnico». En <<http://www.historiaoralargentina.org/attachments/article/ehoz2009/Memoriaypolitica/AriasCh%C3%A1vez-Fabiola.pdf>> [30.12.2016].

86. GÓMEZ SUÁREZ, Águeda y MIANO, Marinella: «Dimensiones discursivas del sistema de sexo y género entre los indígenas zapotecas del Istmo de Tehuantepec (México)», *Papers. Revista de Sociología*, 88 (2008), 165-178.

87. En: <<http://www.graciela.iturbide.org/juchitan/13-2/>> [30.12.2016].

88. FLORES, Juan Antonio: «Travestidos de etnicidad zapoteca: una etnografía de los muxes de Juchitán como cuerpos poderosos». En: <<http://revistas.um.es/hojasdewarmi/article/view/158881/138331>> [30.12.2016].

89. FOSTER, David: «Género y fotografía en Juchitán de las mujeres de Graciela Iturbide», *Ámbitos, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 11 (2004), 63.

90. BRADU, Fabienne: *Graciela Iturbide habla con Fabienne Bradu*. Madrid, La Fábrica Editorial, 2003, 25.

91. En: <<http://www.graciela.iturbide.org/juchitan/01-2/>> [30.12.2016].

92. DAHÓ, Marta: *Op. Cit.*, 15.

93. En: <<http://www.graciela.iturbide.org/juchitan/17-2/>> [30.12.2016].

*Juchitán de las mujeres*⁹⁴ cuestionaría la supuesta modernidad de México, uniéndose a la corriente del feminismo naciente que ponía en tela de juicio los paradigmas patriarcales, aunando feminismo y posmodernidad como dos caras de la misma moneda; un feminismo que cuestiona la virilidad y el machismo mexicanos y propone un nuevo posicionamiento de la mujer en México; así *Juchitán* induciría a una nueva mirada de la sociedad mexicana que se aleja mucho de los esquemas patriarcales, presentando posicionamientos de género y sexualidad muy diferentes⁹⁵.

Desde el punto de vista un feminismo volcado hacia la reivindicación de la mujer mexicana, las imágenes de *Juchitán de las mujeres* serían una fuente de optimismo. Desde el punto de vista de la mexicanidad, en declive, que sostenía una jerarquía social indiscutiblemente masculina, este trabajo parecería una rareza o, simplemente, carecería de sentido. La unión de las imágenes de Graciela Iturbide y los textos Elena Poniatowska servirían para puntualizar la existencia de un ambiente social en el que se puede contemplar ese otro orden de cosas.

CONCLUSIONES

Las obras de las fotografías mexicanas estudiadas proyectan una fuerza inusitada respecto al contexto en el que se desarrollan, con múltiples puntos de contacto entre las mismas. Ese poder está inextricablemente asociado a las mujeres protagonistas de las fotografías.

Tina Modotti en la década de 1920 utilizaría en su obra fotográfica el lenguaje metafórico-visual, propio de los muralistas, con idéntico compromiso político y social, pero desmarcándose de las posturas nacionalistas. Muchos de los temas de Tina Modotti, en relación a «lo mexicano» –no de la mexicanidad– serían una constante en su obra. Así presentaría una amplia galería de imágenes con un marcado carácter social, en torno al progreso de México, la mujer y su relación con el trabajo, el mundo laboral y la exaltación de la Revolución.

La identidad y/o definición de «lo mexicano» sería retomado por la fotógrafa Lola Álvarez Bravo de manera distinta, caracterizándose su obra por sus fuertes matices de género. Así, trataría el tema del indigenismo volcándose en imágenes sobre la mujer, mediante formas simbólicas para definir sus roles sociales, conformando visualmente una memoria e identidad de lo femenino en su contexto. Documentaría visualmente sus actividades comerciales, artesanales y vida cotidiana, construyendo alegorías de la mujer trabajadora y madre, manifestando además la importancia de la educación en su futuro. Así el sacrificio y del duro trabajo de las mujeres de las etnias y clases marginadas del país se elevarían a símbolo de fortaleza de género. Además mostraría, mediante metáforas visuales, la intimidad y emotividad de esas mujeres y la solidaridad entre ellas al verse atrapadas por un orden

94. PONIATOWSKA, Elena: *Juchitán de la mujeres*. México, Ediciones Toledo, 1989.

95. SERRET, Estela: «El feminismo mexicano cara al siglo XXI», *El Cotidiano*, 100 (2000), 45-50.

social de desigualdad –hombre/mujer, de clases sociales y de etnias– . Todo ello separaría la obra de Lola Álvarez Bravo, radicalmente, de la mexicanidad.

En un ámbito diferente, la obra de Mariana Yampolsky pretenderá fundamentalmente resguardar el legado de las culturas ancestrales mexicanas documentando, mediante un lenguaje fotográfico basado en la empatía, a las comunidades indígenas y su modo de vida. Este testimonio visual se basaría en la preocupación de la autora por las escasas posibilidades de supervivencia de estos pueblos debido a los cambios sufridos especialmente en el último siglo y que han llevado hacia una hibridación cultural, en realidad un proceso aculturizador respecto a sus etnias, perpetuado con el proyecto de unidad nacional que se propuso el Estado desde la posrevolución.

Así Mariana Yampolsky quedaría totalmente al margen de la mexicanidad. No obstante realizaría fotografías que aún coincidentes con los rasgos de esa ideología –iconografías de «lo mexicano», el tema recurrente de la muerte, de lugares y elementos arqueológicos prehispánicos– se pueden considerar meramente contextuales. Esto se patentiza también en su interés por la mujer indígena –destacando la importancia de la educación– con un carácter eminentemente humanista y reivindicativo, que pone claramente su obra en el polo opuesto al machismo propio de la mexicanidad.

Por su parte la obra fotográfica de Graciela Iturbide, en esencia de tipo documental aunque muy connotativa, estaría en buena parte dedicada a mostrar la vida cotidiana de campesinos y comunidades rurales, con especial interés sobre las fiestas populares en las que se unen los ritos católicos y las tradiciones indígenas, poniendo de relieve, con ironía, el imaginario mexicano, acentuando su marcado carácter surrealista. Así mismo cuestionaría la supuesta modernidad de México –elogiada por la mexicanidad– y se uniría a la corriente del feminismo naciente que ponía en tela de juicio los paradigmas patriarcales, cuestionando no solo la virilidad y el machismo mexicanos sino también rasgos de la mexicanidad como la idea de «ser mujer» en México.

En conjunto estas cuatro fotografías intentarían dar paso a un orden cultural nuevo, distinto al de la mexicanidad, colaborando en la implantación un sistema político capaz de funcionar sin necesidad de acudir a redes mediadoras, imágenes y estructuras simbólicas externas, para la necesaria cohesión social. En ese contexto la mujer mexicana se muestra dueña de sí misma, estandarte de vitalidad personal y psíquica, desafiante y fuerte, sabedora de su poder y dueña de su sexualidad, constituyéndose esto como epicentro de sus obras fotográficas, paradigmas de la creatividad y fuerza espiritual de otro México posible.

BIBLIOGRAFÍA

- AHUMADA, Alicia (2008): «Ponencia para la Exposición *Evocaciones*, Museo Rufino Tamayo, México».
En: <http://www.marianayampolsky.org/frame_my_esp.html> [30.12.2016].
- ÁLVAREZ BRAVO, Lola : *Recuento fotográfico*. México, Editorial Penélope, 1982.
- ARIAS CHÁVEZ, María Fabiola (2009): «Movimiento social en el istmo de México. La COCEI en la construcción de dos tipos de discurso: el discurso de clase y el discurso étnico».
En <<http://www.historiaoralargentina.org/attachments/article/eho2009/Memoriaypolitica/AriasCh%C3%A1vez-Fabiola.pdf>> [30.12.2016].
- BARCKHAUSEN-CANALE, Christine. *Tina Modotti*. Tafalla, Editorial Txalaparta, 1998.
- BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 2009.
- BARTRA, Roger: *Anatomía del mexicano*. México, Mondadori, 2005.
- BARTRA, Roger: «Crónica de un nacionalismo inventado: la condición posmexicana», *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 81 (2002), 21-26.
En: <<http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/num-81-mayo-junio-2002/>> [30.12.2016].
- BRADU, Fabienne: *Graciela Iturbide habla con Fabienne Bradu*. Madrid, La Fábrica Editorial, 2003.
- COMISARENCO, Dina: «La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo», *La ventana. Revista de estudios de género*, (28) 2008, 148-190.
En: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/laven/v3n28/v3n28a8.pdf>> [30.12.2016].
- DAHÓ, Marta: «Graciela Iturbide: en la línea de la sombra», en : DAHÓ, Marta, VILLORO, Juan y MARTÍN GARCÍA, Carlos: *Graciela Iturbide*. Madrid, Fundación MAPFRE, 2009, 11-22.
- GARCÍA CANAL, María Inés: «La producción de una mirada: La mexicanidad», *Tramas* 39 (2013), 67-83.
En: <<http://studylib.es/doc/7873015/la-producci%C3%B3n-de-una-mirada--%E2%80%99Clamexicanidad%E2%80%9D>> [30.12.2016].
- GÓMEZ SUÁREZ, Águeda y MIANO, Marinella: «Dimensiones discursivas del sistema de sexo y género entre los indígenas zapotecas del Istmo de Tehuantepec (México)», *Papers. Revista de Sociología*, 88 (2008), 165-178.
- GONZÁLEZ CRUZ, Maricela: «Tina Modotti y el muralismo, un lenguaje común», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM*, (78) 2001, 175-188.
En: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762001000100011> [30.12.2016].
- GONZÁLEZ FLORES, Laura: «Manuel Álvarez Bravo. Sílabas de luz», en VV.AA.: *Manuel Álvarez Bravo*. Madrid/París, Fundación Mapfre/Jeu de Paume, 2013, 13-32.
- GUTIÉRREZ LÓPEZ, Roberto y GUTIÉRREZ, José Luis: «En torno a la redefinición del nacionalismo mexicano», *Revista sociológica*, 21 (1993), 87-101.
- FERRER, Elizabeth: *Lola Álvarez Bravo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- FIGARELLA, Mariana: *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- FLORES, Juan Antonio: «Travestidos de etnicidad zapoteca: una etnografía de los muxues de Juchitán como cuerpos poderosos».
En: <<http://revistas.um.es/hojasdewarmi/article/view/158881/138331>> [30.12.2016].
- FOSTER, David: «Género y fotografía en Juchitán de las mujeres de Graciela Iturbide», *Ámbitos, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 11 (2004), 63-69.

- HOOKS, Margaret: Tina Modotti. Barcelona, Phaidon, 2005.
- ITURBIDE, Graciela y BARJAU, Luis: *Los que viven en la arena*. México, Instituto Nacional Indigenista-Fonapas, 1981.
- ITURBIDE, Graciela, BELLATIN, Mario, PONIATOWSKA, Elena: *Juchitán de las mujeres (1979-1989)*. México, RM Editorial, 2010.
- LLINÁS, Edgar: *Revolución y mexicanidad. La búsqueda de la identidad nacional en el pensamiento educativo mexicano*. México, UNAM, 1978.
- LOCKE, Adrián (com.): México. La Revolución del Arte (1910-1940). México, Turner, 2013.
- MARTÍNEZ LOZANO, Consuelo y VILLANUEVA URUETA, Rocío: «Fotografía, género y memoria. Fotografías como configuradoras de una identidad y conciencia de género», *Memorias del XXVI Encuentro Nacional de la Asociación mexicana de investigadores de la comunicación*, San Luis de Potosí, 2014, 1389-1402.
- MONROY, Rebeca (2008): «Una mirada empática y lumínica».
En: <http://www.marianayampolsky.org/frame_intro_galeria_esp.html> [18/05/2016].
- MONSIVÁIS, Carlos: «Tina Modotti y Edward Weston en México», *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 6 (1977), 2-4.
- MURCIA, Marisela (2004): «Las fotografías: Graciela Iturbide».
En: <<http://www.librodenotas.com/almacen/Archivos/004589.html>> [30.12.2016].
- PACHECO, Cristina: «Lola Álvarez Bravo: El tercer ojo», en VV.AA.: *La luz de México: entrevistas con pintores y fotógrafos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 44-61.
- PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- PONIATOWSKA, Elena y YAMPOLSKY, Mariana: *La casa en la tierra*. México, Instituto Nacional Indigenista-FONAPAS, 1981.
- PONIATOWSKA, Elena: *Juchitán de las mujeres*. México, Ediciones Toledo, 1989.
- PONIATOWSKA, Elena y YAMPOLSKY, Mariana: *Mazahuas*. Toluca, Gobierno del Estado de México, 1993.
- PONIATOWSKA, Elena (2000): «Las mil y una...(la herida de Paulina)».
En: <<http://www.fundacionelenaponiatowska.org/bibliografia/las-mil-y-una-heridas-de-paulina.html>> [30.12.2016].
- PONIATOWSKA, Elena: *Mariana Yampolsky y la buganvilla*. México, Plaza y Janés, 2001.
- RAMOS, Samuel: «El perfil del hombre y la cultura en México», en ROVIRA, María del Carmen (coord.): *Pensamiento filosófico mexicano del siglo XIX y primeros años del XX*, Tomo III, México, UNAM, 2001.
- REYES PALMA, Francisco: «Mariana Yampolsky, Antropología emocional», en VV.AA.: *Mariana Yampolsky, imagen y memoria*. México, Conaculta-Centro de la Imagen, 1999, 13-46.
- REYES PALMA, Francisco: «Mariana Yampolsky. La emoción y la mirada», *Ciencias 67*, julio-septiembre (2002), 76-77.
- REYES PALMA, Francisco (2008): «Al filo del tiempo».
En: <http://www.marianayampolsky.org/frame_intro_galeria_esp.html> [30.12.2016].
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ-LOZADA, Nieves: «Fotografías inéditas de Tina Modotti», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 93 (2008), 213-224.
En: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v30n93/v30n93a9.pdf>> [30.12.2016].
- ROSENBLUM, Naomi: *A History of Women Photographers*. New York, Abbeville Press, 2010.
- SERRET, Estela: «El feminismo mexicano cara al siglo XXI», *El Cotidiano*, 100 (2000), 45-50.

5 ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Dossier by Avinoam Shalem: *Treasures of the Sea: Art before Craft? · Tesoros del mar: ¿El Arte antes de la destreza?* por Avinoam Shalem

15 AVINOAM SHALEM (GUEST EDITOR)
Introduction · Introducción

35 BARBARA BAERT
Marble and the Sea or Echo Emerging (A Ricercar) · El mármol y el mar o el surgimiento del eco (una búsqueda)

55 KAREN PINTO
In God's Eyes: The Sacrality of the Seas in the Islamic Cartographic Vision · A través de los ojos de Dios: la sacralidad de los mares en la visión cartográfica islámica

81 MATTHEW ELLIOTT GILLMAN
A Tale of Two Ivories: Elephant and Walrus · Una historia de dos marfiles: el elefante y la morsa

107 PERSIS BERLEKAMP
Reflections on a Bridge and its Waters: Fleeting Access at Jacirat b. 'Umar / Cizre / 'Ain Diwar / (Im)mobile displacements · Reflejos sobre un puente y sus aguas: un acceso rápido a Jacirat b. 'Umar / Cizre / 'Ain Diwar

141 HANNAH BAADER
Livorno, Lapis Lazuli, Geology and the Treasures of the Sea in 1604 · Livorno, lapislázuli, geología y los tesoros del mar en 1604

Miscelánea · Miscellany

171 JOAN DURAN-PORTA
Nuevos datos sobre la temprana difusión del ajedrez en los Pirineos, y una reflexión sobre las piezas de Àger · New Evidences on the Early Spread of Chess in the Pyrenees, and a Consideration about the Àger Set

189 BEGOÑA ALONSO RUIZ
La Capilla de la Anunciación en la iglesia de Santa María Magdalena de Torrelaguna (Madrid) en el contexto de la construcción de bóvedas baídas en el siglo XVI · The Chapel of the Annunciation in the Church of Santa María Magdalena in Torrelaguna (Madrid) in the Context of the Construction of Pendentives Vaults in the 16th Century

213 ESTEBAN ÁNGEL COTILLO TORREJÓN
El ciclo mariano de Francisco Caro y Andrés de Leito para la Real capilla de San Isidro en Madrid · Marian Cycle of Francisco Caro and Andrés de Leito for the Royal Chapel of San Isidro in Madrid

247 DAVID CHILLÓN RAPOSO
La sensibilidad estética siciliana en la ciudad de Sevilla a finales del siglo XVII: el origen de la devoción a Santa Rosalía · Sicilian Aesthetic Sensibility in the City Seville at the End of the 17th Century: Introduction of the Devotion to Santa Rosalía

273 DAVID SERRANO LEÓN
La relación del tiempo y la metodología en la pintura del natural. Algunos casos aislados. Euan Uglow y Antonio López · The Relationship between Time and Methodology in Naturalist Painting. Some Isolated Cases. Euan Uglow and Antonio López

289 M^a DEL PILAR GARRIDO REDONDO
Isabel Quintanilla: el realismo de lo cotidiano. ¿Hiperrealismo? · Isabel Quintanilla: The Realism of the Daily Life. Hyperrealism?

315 GUILLERMO AGUIRRE-MARTÍNEZ
La casa como puerta de entrada hacia un orden arquetípico en la obra plástica de Thomas Virnich · The House as an Entrance Door into an Archetypal Order in Thomas Virnich's Sculptural Work

333 LUCAS E. LORDUY OSÉS
Fotógrafas mexicanas: imágenes de disidencia y empoderamiento · Mexican Women Photographers: Images of Dissidence and Empowerment

353 ESTEFANÍA LÓPEZ SALAS
Durán Salgado, de la Sota, Samos: dos proyectos de una granja escuela · Durán Salgado, de la Sota, Samos: Two Projects for a Farm School

391 DANIEL LÓPEZ BRAGADO & VÍCTOR-ANTONIO LAFUENTE SÁNCHEZ
El palacio de los Condes de Alba de Aliste y su transformación en Parador Nacional de Turismo de Zamora · The Palace of the Counts of Alba de Aliste and their Transformation into Parador Nacional de Turismo of Zamora

417 PATRICIA GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ
Vino cargado de materiales y proyectos. El diplomático ecuatoriano José Gabriel Navarro y el Museo del Prado · He Came with a Lot of Projects and Materials. The Ecuadorian Diplomat José Gabriel Navarro and the Prado Museum

451 PABLO ALLEPUZ GARCÍA
El impulso historiográfico y/o arqueológico en España. Génesis, recepción, posibilidades · The Historiographic and/or Archeological Impulse in Spain. Genesis, Reception, Possibilities

473 VERÓNICA CAPASSO
Sobre la construcción social del espacio: contribuciones para los estudios sociales del arte · About social Construction of Space: Contributions for Social Studies of Art

AÑO 2017
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

5



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

Reseñas · Book Review

493 AMPARO SERRANO DE HARO: Algunos libros recientes de arte y género
BARROSO VILLAR, Julia, *Mujeres árabes en las artes visuales*, Zaragoza,
Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.

MÉNDEZ BAIGES, Maite (ed.), *Arte Escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo*, Granada , Comaresarte, 2017.

495 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
PUIG, Isidro; COMPANY, Ximo; GARRIDO, Carmen; HERRERO, Miguel
Àngel, *Francisco de Goya. Carlos IV*. Lleida, CAEM-Universitat de Lleida, 2016.

497 BORJA FRANCO LLOPIS
IRIGROYEN-GARCÍA, Javier: *Moors Dressed as Moors. Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia*. Toronto, University of Toronto Press, 2017.

501 ANTONIO PERLA DE LAS PARRAS
LAGUNA PAÚL, Teresa (coord.): *Facistol de la catedral de Sevilla. Estudios y recuperación*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, Cabildo de la S.M.P.I. Catedral de Sevilla, 2016