

Un paseo
por las
artes
visuales
*en la
colección
Carlos
Monsiváis*





*Coleccionar expresa un deseo
que vuela libremente y se acopla
siempre a algo distinto: es una
sucesión de deseos.* Susan Sontag, *El amante del volcán*



Un paseo por las artes visuales *en la Colección* *Carlos Monsiváis*

Primera edición, 2020

D. R. © 2020 Asociación Cultural El Estanquillo, A. C.
Cerrada de Hamburgo, 7 y 9, Juárez, 06600,
Ciudad de México
T. (52 55) 55 21 30 52
museodelestanquillo.com

D. R. © 2020 Textos
MIRIAM KAISER
ANA CATALINA VALENZUELA GONZÁLEZ
SYLVIA NAVARRETE BOUZARD
ADRIANA WILLIAMS

© 2020 Diseño editorial
TODOBIEN ESTUDIO / BRENDA RODRÍGUEZ

Cuidado de la edición
ANA CATALINA VALENZUELA GONZÁLEZ
MIRIAM KAISER

Corrección de estilo
ALEJANDRA PÉREZ ZAMUDIO

Traducción
PABLO DUARTE SÁNCHEZ
QUENTIN POPE

Reproducción de obra
GLISERIO CASTAÑEDA

ISBN: 978-607-98403-2-7

Todos los derechos reservados.
Queda estrictamente prohibida la reproducción
total o parcial de esta obra por cualquier medio o
procedimiento, comprendidos la reprografía y el
tratamiento informático, la fotocopia o la grabación,
sin la previa autorización por escrito de la Asociación
Cultural El Estanquillo, A. C.

Impreso y hecho en México

Portada
Angelina Beloff, *Mai (Mayo)*, hacia 1912

p. 1
Hugo Brehme, Nieve del Popocatepetl.
Segundo plano, el Iztaccíhuatl, hacia 1940

pp. 8-9
Gerardo Murillo, *Dr. Atl., Los volcanes de México*
(*Les volcans du Mexique*), hacia 1919

pp. 18-19
Hugo Brehme, Popocatepetl, hacia 1918

p. 29
Graciela Iturbide, Carlos Monsiváis manipulando
una maqueta, hacia 1995

pp. 160, 161
Hugo Brehme, Volcán Parícutín, 1943
Hugo Brehme, Volcán Parícutín, 1943

p.192
Gerardo Murillo, *Dr. Atl.*, Figura humana y volcán
(anverso y reverso), 1923-25

Textos

Miriam Kaiser

Ana Catalina Valenzuela González

Sylvia Navarrete Bouzard

Adriana Williams

—

Catálogo de la exposición presentada
en el Museo del Estanquillo del 22 de junio
al 3 de noviembre de 2019



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO

SECRETARÍA
DE CULTURA



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Asociación Cultural
El Estanquillo, A. C.



GALERÍA
ARVIL
51 AÑOS

Contenido

Un paseo por las artes visuales en la colección Carlos Monsiváis <i>Miriam Kaiser</i>	10
Maravillas fotográficas de Carlos Monsiváis <i>Ana Catalina Valenzuela González</i>	20
Covarrubias y Monsiváis <i>Adriana Williams</i>	30
La “sentina” en El Estanquillo <i>Sylvia Navarrete Bouzard</i>	34
English Version	124
Lista catalográfica	162
Créditos y agradecimientos	189



Un paseo por las artes visuales en la colección Carlos Monsiváis

Miriam Kaiser

La frase “la tierra está devolviendo sus misterios”, pronunciada por Gastón García Cantú, director general del Instituto Nacional de Antropología e Historia hacia fines de la década de 1970, fue la misma que leí en una publicación que relataba cuando un grupo de trabajadores de la Compañía de Luz y Fuerza del Centro encontró en mitad de la calle de Tacuba —esa inmensa, en más de un sentido— la Coyolxauhqui, al pie de la pirámide que los mexicas dedicaron a Huitzilopochtli, junto al templo de Tláloc. En aquel tiempo, el joven arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma puso manos a la obra junto con sus entusiastas alumnos para darle a México y al mundo el corazón, el sitio más esencial y profundo de la cultura mexicana que se había aposentado en estas tierras. Se iniciaron las labores de excavación del Templo Mayor en febrero de 1978, y desde entonces no se ha dejado de trabajar en el sitio, donde se han descubierto fascinantes evidencias de esta cultura.

En términos arqueológicos, éste es uno de tantos ejemplos en nuestro país, como en otras partes del mundo, donde los distintos estratos

de la tierra guardan secretos y los arqueólogos están felices de encontrar sus vestigios. En el ámbito de las artes visuales sucede algo parecido. ¿Cuántas veces hemos escuchado que algún investigador, al interior de las propias bóvedas de un museo que posee colecciones varias, descubre casi sin querer una pieza que no ha sido vista en siglos o por lo menos en años? Una obra relevante que de inmediato se pone bajo el escrutinio de otros investigadores, de restauradores, de escritores y de un conjunto de personas relacionadas con el tema.

Una mañana, a mediados de la década de 1980, la investigadora Linda Downs que entonces colaboraba en el Instituto de las Artes de Detroit, llegó a las bodegas de restauración. Mientras esperaba a que le dieran acceso, sus ojos se posaron sobre un altero de papeles amarillentos bien dobladitos que allí se encontraban. Preguntó “¿Qué son estos papeles?”, pero nadie supo responderle. Después pidió que se desplegara uno de estos y su sorpresa fue inmensa: era una de las calcas que sirvieron a Diego Rivera —en su paso por los Estados Unidos entre mayo de 1932 y marzo de 1933— para pintar el mural *La industria de Detroit* en el patio interior del Instituto, a solicitud de Edsel Ford. Entonces, Linda pidió verlos todos: eran once enormes piezas. Allí permanecieron todas las calcas en perfectas condiciones durante más de cincuenta años y nadie se había dado cuenta de su existencia. La investigadora fue de inmediato

con el director del recinto y le contó sobre su hallazgo. Así surgió la idea de celebrar el centenario del Instituto, que coincidía con los cien años del natalicio de Diego Rivera. Mediante una gran exposición que incluía las calcas como material inédito —algo que se convertiría en la gran atracción de la muestra— y un sinnúmero de piezas que se encontraban en colecciones públicas y privadas en distintas partes del mundo, se conformaría una importante muestra de este destacado muralista cuya obra pictórica se exhibiría por primera vez en este espacio. De esta forma, *Diego Rivera. Una retrospectiva* se volvió itinerante visitando, entre otros, el Museo de Arte de Filadelfia (Estados Unidos), el Museo del Palacio de Bellas Artes (México) —donde se celebró de manera exhaustiva el centenario de Rivera—, el Museo Reina Sofía (España) y el Museo Estatal de Berlín (Alemania). Cada uno de ellos resguardaba en sus acervos obras relevantes del artista. Asimismo, y gracias a la suma de esfuerzos, se publicó el catálogo *Diego Rivera. A Retrospective*,¹ que reunió importantes intervenciones de especialistas de talla internacional, acompañadas de reproducciones fotográficas de todo lo exhibido, además de la reproducción de la mayoría de sus murales realizados en México y Estados Unidos, principalmente.

Algo semejante me ocurrió cuando Henoc de Santiago, director del Museo del Estanquillo, me invitó a conocer e investigar las colecciones de Carlos Monsiváis, relativas a las obras pictóricas

1—
Diego Rivera. A Retrospective, Nueva York-Londres, Founders Society Detroit Institute of Arts, en asociación con W. W. Norton & Company, 1986.

para proponer, eventualmente, una exposición. Este museo nos tiene acostumbrados, desde su fundación hace trece años, a asombrar a su público con magníficas exhibiciones temáticas, relacionadas con sus acervos documentales, fotográficos, escenográficos y temas perfectamente definidos. Luego de mis visitas, salí conociendo, por ejemplo, la música y los músicos de cierta época, o las películas de determinado director con el apoyo de un ciclo fílmico; innumerables fotografías, medios audiovisuales, imágenes de recreaciones de sets. O el universo de la caricatura, a través de las acuarelas originales realizadas por Gabriel Vargas para crear su familia Burrón, junto con las escenificaciones o maquetas del vecindario donde ésta habitaba, de su iglesia, sus personajes... O *Rius* (Eduardo del Río) quien, para la muestra *De San Garabato al Callejón del Cuajo*, además de todas las obras expuestas, pintó un acrílico de gran formato² para integrarlo a la exhibición.

Sí se conocía el interés de Carlos Monsiváis por las artes plásticas, sobre todo por su estrecha amistad con Francisco Toledo, Vicente Rojo, Graciela Iturbide, Rafael Doniz, Gabriel Figueroa y numerosos artistas de la lente y/o del pincel. Se han visto en el marco de alguna de las espléndidas muestras exhibidas en el Estanquillo, una o varias obras de estos creadores. El conocimiento de Monsiváis sobre las artes plásticas se manifiesta también a través de las presentaciones de catálogos e incluso de libros sobre los

2—
El último desayuno, acrílico sobre lienzo, 180 x 360 cm.

artistas plásticos. Pero, según me comentó el director del museo, no se había realizado una exposición dedicada a la colección de obras de arte, salvo la muestra *Pasado venidero. Revisiones de la colección fotográfica de Carlos Monsiváis* en diciembre de 2015.

Debo confesar que una vez que acepté este reto, a medida que pasaban los días de trabajo en las bodegas de las colecciones, mi asombro crecía... Gracias al apoyo del personal del museo, en especial de Ana Catalina Valenzuela, Gabriela Guzmán, Danaé Maya y Evelio Álvarez, quienes me acercaron a las obras, me iba percatando de la gran cantidad de diversos estilos, técnicas y soportes que surgían de distintos rincones de las bodegas, que ponían bajo mis ojos. No tengo claro cuántas obras pude ver y, por ende, cuántas no encontraron lugar en la exposición. No por falta de calidad, sino de espacio. No hay obras de gran tamaño, digamos, que rebasen los 150 centímetros. Pero, sin lugar a duda, hay obras en pequeño y mediano formato de óptima calidad, ya sea dibujística, gráfica, fotográfica o pictórica —de esta última, en menor cantidad—. Asimismo, me pude dar cuenta con cuales artistas el escritor tuvo más afinidad por el número de obras que encontré de ellos.

Mientras estudiaba la colección, me imaginaba a Monsiváis en una de sus correrías por los rumbos de La Lagunilla y en algunos otros sitios, donde estaría revisando algún libro o determinadas

revistas, y que de pronto, su ojo se posaría sobre una fotografía o un grabado que le estaría “mandando señales”... Así le sucedería no sólo en la Ciudad de México, sino en sus múltiples viajes a distintas partes de la república y aun en el exterior, cuando dictaba conferencias. O, pongamos por caso, su visita a alguna casa, donde se estarían vendiendo objetos de todo tipo, y de pronto observara algo “fuera de programa”: una pintura, un álbum de fotografías, grabados... Carlos Monsiváis fue un coleccionista obsesivo, con un profundo conocimiento de lo que quería: ese “ojo avizor” que encontraba lo que le gustaba y divertía, o le enseñaba o mostraba algo específico.

Monsiváis reunió en su momento una gran cantidad de obras pictóricas, quizá sin un fin específico como, digamos, lo hacía con periódicos de época o una determinada colección de libros. Se fueron adicionando álbumes de fotógrafos de las primeras décadas del siglo XX, varios de ellos conocidos solamente por un pequeño y experto número de personas. Autores que vivieron de tomarle fotos a actrices de la farándula, por ejemplo, y que aparecieron en algunos periódicos; destacadas fotografías publicadas también en este medio, como es el caso de María Santibáñez. Asimismo, incorporó bellas acuarelas de escenografías o trajes para obras de teatro que se encuentran principalmente en los archivos relacionados con el teatro o el ballet, que muy pocas veces se exhiben:

bocetos de Agustín Lazo y Carlos Neve, entre ellos. Maestros dedicados principalmente a las técnicas del grabado —difícilmente exhibidos—, que tuvieron su periodo de auge en la primera mitad del siglo XX, y que hoy son prácticamente desconocidos para las nuevas generaciones.

Un paseo por las artes visuales en la colección Carlos Monsiváis es justamente eso. Deambulamos observando unos grabados en madera y coloreados a mano de principios del siglo XX, realizados por la jovencita Angelina Beloff, rusa afincada en París, quien fue pareja de Diego Rivera y que terminó viviendo en México hasta su avanzada edad. Trabajó como maestra de grabado, querida y admirada por sus discípulos y amigos.

De manera retrospectiva, recorreremos la muestra admirando una selección de dibujos a tinta, grabados al buril y litografías autoría de Julio Ruelas, de quien Monsiváis posee una amplia gama de obras —no todas expuestas—; y seguimos paseando. Observamos una serie de fotografías de Guillermo Kahlo, quien se abocó a crear y dejar a la posteridad como testimonio histórico, edificios, algunos de ellos ya desaparecidos, otros modificados e iglesias con sus interiores y exteriores. Paisajes de Hugo Brehme y de José María Lupercio. Frente a ellos, una pintura al óleo de 1909, de Germán Gedovius, que representa a una dama de la época.

Este paseo por las artes visuales pretende mostrar, a través del ojo y la sensibilidad de Carlos Monsiváis, manteniendo una cierta congruencia cronológica, lo que los artistas visuales que más le llamaron la atención crearon desde finales del siglo XIX hasta principios del XXI. No dejó, pues, de adquirir obras de arte durante el tiempo que fue coleccionando otras de sus aficiones. Su visión era muy particular. No se puede decir hoy que no tenía interés en otros artistas, pero sí, en los que admiramos en esta ocasión, aunque sea sólo mediante un pequeño dibujo a tinta de Antonio Ruiz *El Corcito*, otro a lápiz, de Alfonso Michel, o una litografía de Francisco Dosamantes o Isidoro Ocampo.

En la exposición no se apreciarán obras de gran formato ni de todos los artistas que conforman el gran catálogo de la obra plástica de México, como encontramos en los museos nacionales. Sin embargo, las obras de la colección de Monsiváis denotan una mirada del coleccionista hacia el arte por el arte mismo en sus numerosas variables. Además, se ponen en valor, por un lado y principalmente, la mirada precisa de este inaudito compilador, amén de todos sus demás quehaceres e intereses; por el otro, y quizá la razón misma de este paseo, el redescubrimiento y la posibilidad de presentar al público la obra de artistas de renombre —capacidades artísticas de primer orden—, que hoy ya no aparecen en la palestra y sólo son el recuerdo y el interés del estudio de investigadores.



Maravillas fotográficas de Carlos Monsiváis

Ana Catalina Valenzuela González

[...] es imprescindible repensar la historia del arte moderno a partir de la llegada de la fotografía, cuyo impacto parece haber sido mucho mayor que lo que la historiografía ha admitido hasta el momento, si se tiene en cuenta el sinnúmero de interpretaciones que ha despertado esta problemática, sobre todo a partir de la década de 1960. | Annateresa Fabris¹

En el primer capítulo de *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, Olivier Debroise plantea el dilema historiográfico de la fotografía como objeto artístico, y cita a Douglas Crimp, quien aseguró que “si la fotografía se inventó en 1839, solo se descubrió en los años sesenta y setenta de este siglo”.² Sin embargo, Miriam Kaiser, curadora de la exposición *Un paseo por las artes visuales en la colección Carlos Monsiváis*, considera que ya no hay lugar para hacer esta distinción y que la fotografía, al igual que el grabado, la escultura o la arquitectura son disciplinas artísticas. Con la fotografía ha habido más reticencia para que sea reconocida como tal. Quizá su condición de reproductibilidad tiene que ver con este desprecio³ y en este sentido, el grabado y la escultura también son reproductibles. La fotografía está asociada a su destino o uso con el que fue creada, pues no es lo mismo la imagen impresa en una publicación periódica que aquella revelada por el autor,

1— Annateresa Fabris, *Fotografía y artes visuales*, México, SerieVe/Ministerio de Cultura de Brasil, 2017, p. 32.

2— Olivier Debroise, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, (col. FotoGGrafía), 2005, p. 13.

3— Para profundizar sobre el tema, véase el ensayo de Walter Benjamín, *Breve historia de la fotografía*, entre otros.

la mayoría de las veces impresa precisamente para ser entregada a los editores, de modo que sirva como original mecánico. Reproducir una pintura en una revista o periódico, en cambio, es algo muy distinto. Se trata de la multiplicación de una obra no diseñada para un soporte de circulación masiva, como sí lo es la fotografía o gran parte de las obras en grabado.

Asimismo, la fotografía para cine es un caso especial, digno de tener en cuenta, pues el cine y la prensa son medios indisociables a la foto y ésta a su vez a la crónica, a la ciudad y a sus costumbres, temas que apasionaban a Carlos Monsiváis. El escritor como coleccionista no quedaba satisfecho sólo con poseer fotografías en un impreso periodístico o como parte de un filme. En su acervo se pueden contar más de 20 mil fotografías que datan de 1840 a 2010. Gran cantidad de estos ejemplares son originales mecánicos, que se reconocen como tales por tener en su reverso y, en ocasiones, en el frente indicaciones de reencuadre para la edición de imprenta. Por ello, estas imágenes en particular han adquirido un aura única.

Por supuesto, no toda fotografía es arte, tampoco lo es cualquier edificio, película, escultura o pintura. Es función del crítico encontrar los valores que hacen a cada objeto insertarse en dicha categoría. De acuerdo a Olivier Debroise, basado en el apelativo que usó Christopher Phillips para referirse a los críticos de arte que

reivindicaron la fotografía, Kaiser fungiría como una “orquestadora de sentidos”, como en su momento lo fue Carlos Monsiváis. El sentido que adoptó *Un paseo por las artes visuales...* fue el de ponderar en primer lugar el carácter artístico de las imágenes, antes que el tema, cuidando siempre de no incurrir en una estetización ajena al propósito de los autores. Se puede pensar que muy pocos de los fotógrafos presentes en esta muestra hubieran imaginado ver sus obras enmarcadas o en vitrinas dispuestas para el goce estético de los visitantes de museos. Lo artístico puede existir a pesar de la conciencia por parte de su artífice.

Hablar de la producción del fotoperiodismo a partir de su carácter artístico puede desatar polémica, debido al sentido documental que conlleva la práctica de este género. Entre los primeros fotodocumentalistas mexicanos que hicieron un registro de los sucesos sociales, puede mencionarse a los hermanos Casasola. Debroyse apunta que fue precisamente Carlos Monsiváis, el fundador del Museo del Estanquillo, quien en los últimos años de la década de 1970 reivindicó la obra de estos fotorreporteros al enunciar que “A partir de ese momento, las fotografías atribuidas a Casasola, hasta ahora pésimamente impresas, ingresan al libro de arte de difusión limitada”.⁴ Estas líneas pertenecen al que posiblemente fue su primer artículo sobre foto. Se trata del prólogo de *Pueblo en armas*, dedicado a los Casasola.⁵

4—
Olivier Debroyse, *op. cit.*,
p. 17.

5—
Carlos Monsiváis, “Prólogo”,
en Juan Manuel Casasola,
Pueblo en armas, México,
Libros de México, 1977.

La historiografía de la foto mexicana puede reconocer a Monsiváis como uno de sus primeros reivindicadores. Otro de sus escritos pioneros, “Notas sobre la historia de la fotografía en México”, fue publicado en 1980 para introducir el catálogo de la Bienal de Fotografía, y un año después apareció en las páginas de la *Revista de la Universidad*. Posteriormente, en 2010, fue retomado como parte de la compilación *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*. En él Monsiváis se enfocó en la disyuntiva de reconocer a este medio como objeto artístico, al tiempo que exploró rasgos de ciertos fotógrafos y la relación de su producción con las exigencias del contexto ideológico de las etapas históricas a las que pertenecieron. Por ejemplo, el escritor comenta que los usos de la fotografía durante el siglo XIX, la alejaban de lo artístico para convertirla en un producto burgués al que se le pedía consagrar las estructuras sociales de desigualdad, pues en ellas el indígena era denostado y sólo apreciado por su pasado glorioso. De los Casasola, Monsiváis nota el alto interés de su público por encontrar las imágenes que hablan de “lo mexicano”, igual que se hacía con todo arte de su tiempo, pero en el caso de los hermanos se debía al carácter documental de su fotografía.

En 1978 después de que el Instituto Nacional de Antropología e Historia adquiriera el archivo Casasola, tuvo lugar el I Coloquio Latinoamericano

de Fotografía y la creación del Consejo Mexicano de Fotografía, en cuyas exposiciones se presentó la obra de autores redescubiertos de épocas pasadas, entre ellos varios de los que se encuentran en la muestra del Estanquillo: Guillermo Kahlo, Natalia Baquedano, José María Lupercio. A decir de Debroise, se trataba de “nombres hasta entonces desconocidos, olvidados”.⁶

En el proceso curatorial de *Un paseo por las artes visuales...* se hizo evidente que la colección fotográfica de Carlos Monsiváis es la más numerosa de su acervo, junto con la de caricatura. Se planteó entonces la posibilidad de incorporar fotografías en el montaje, aunque algunas ya habían recibido un espacio exclusivo en 2015, en *Pasado venidero: Aproximaciones a la colección fotográfica de Carlos Monsiváis*, muestra curada por Alfonso Morales y el equipo del Centro de la Imagen, que estuvo integrada por más de 800 imágenes. Finalmente se incluyó una selección de platas gelatina con el fin de abordar de una manera distinta el objeto fotográfico en relación con las artes de su tiempo, logrando con ello un interesante diálogo entre las diversas disciplinas artísticas desarrolladas en el siglo XX.

Los núcleos temáticos establecidos para la exposición se hicieron de acuerdo a géneros artísticos: paisaje, retrato, reportaje periodístico, y por generación temporal de los autores.

6—
Olivier Debroise, *op. cit.*,
p. 24.

Así, las primeras imágenes en el recorrido visual fueron las vistas arquitectónicas de Guillermo Kahlo, los volcanes —algunos de ellos coloreados— de Hugo Brehme, los paisajes de Chapala por José María Lupercio, los escenarios rurales y urbanos en Puebla de Juan Crisóstomo Méndez, y una toma de la fachada de la joyería La Esmeralda, actual sede del Museo del Estanquillo. Este apartado enfatizó la manera en que cada lente se interesó por algo en particular, haciendo uso de ritmos, tonalidades y composiciones que en conjunto muestran un sello distintivo, un estilo de autor.

La relación entre publicaciones periódicas y puestas cinematográficas se hizo patente en la mayoría de las platas gelatina del siguiente núcleo expositivo, conformado por obra retratística: tres actrices capturadas por la lente de María Santibáñez; dos mujeres que retratadas por Natalia Baquedano visten trajes típicos: uno de China poblana y otro de origen japonés, y cuyas siluetas fueron coloreadas e intervenidas con aplicaciones como la diamantina. Asimismo, un conjunto de obras del enigmático Librado García *Smarth* compuesto por un autorretrato, una imagen de cinco mujeres distintas entre sí y una sesión fotográfica de siete desnudos, en la que se ha identificado a Jesús Reyes Ferreira como el modelo. Aun cuando no se tratara del reconocido Chucho Reyes, esta sesión sigue siendo de valor por el homoerotismo contenido en ella, algo poco común para la época. De

Antonio Garduño vimos a Nahui Olin en un retrato muy particular en el que se muestra a la pintora usando un vestido, a diferencia de otros donde aparece desnuda, ya de sobra difundidos. Cabe mencionar que parte de los objetivos en la curaduría de Miriam Kaiser es ciertamente mostrar los “secretos” de la colección de Monsiváis. Por último, en este núcleo se reservó un espacio para una imagen de seis mujeres que posan frente a la cámara de Luis Márquez, en una composición de marcado sentido nacionalista o folclorista.⁷

El siguiente núcleo está conformado por una selección de imágenes de Manuel Álvarez Bravo y Lola Álvarez Bravo, consideradas las menos conocidas de la colección. Ambos junto con Agustín Jiménez y Gabriel Figueroa, fotógrafos que desarrollaron su arte principalmente en el medio cinematográfico, constituyen referentes obligados dentro de la historia de la fotografía en México.

En la planta alta del Museo del Estanquillo se incluyeron obras de cuatro destacadas fotógrafas: Kati Horna, Mariana Yampolsky, Maya Goded y Yolanda Andrade. Este conjunto variado representó el gusto de Monsiváis por las vistas en apariencia cotidianas, pero en cuyos detalles se enfatiza lo irrepetible de cada momento. Junto a ellas encontramos a los fotoperiodistas Nacho López y Héctor García, figuras clave para las generaciones de reporteros

7—

Sobre el trabajo de Brehme, Santibáñez, Baquedano y Smarth, véase *Alquimia*, núm. 41. *Del pictorialismo y otros olvidos*, SINAFO-INAH, año 14, enero-abril de 2011. Asimismo, los textos y diccionario incluidos en el catálogo de la exposición *Nosotros fuimos. Grandes estudios fotográficos en la Ciudad de México*, presentada en el Museo del Palacio de Bellas Artes en 2015.

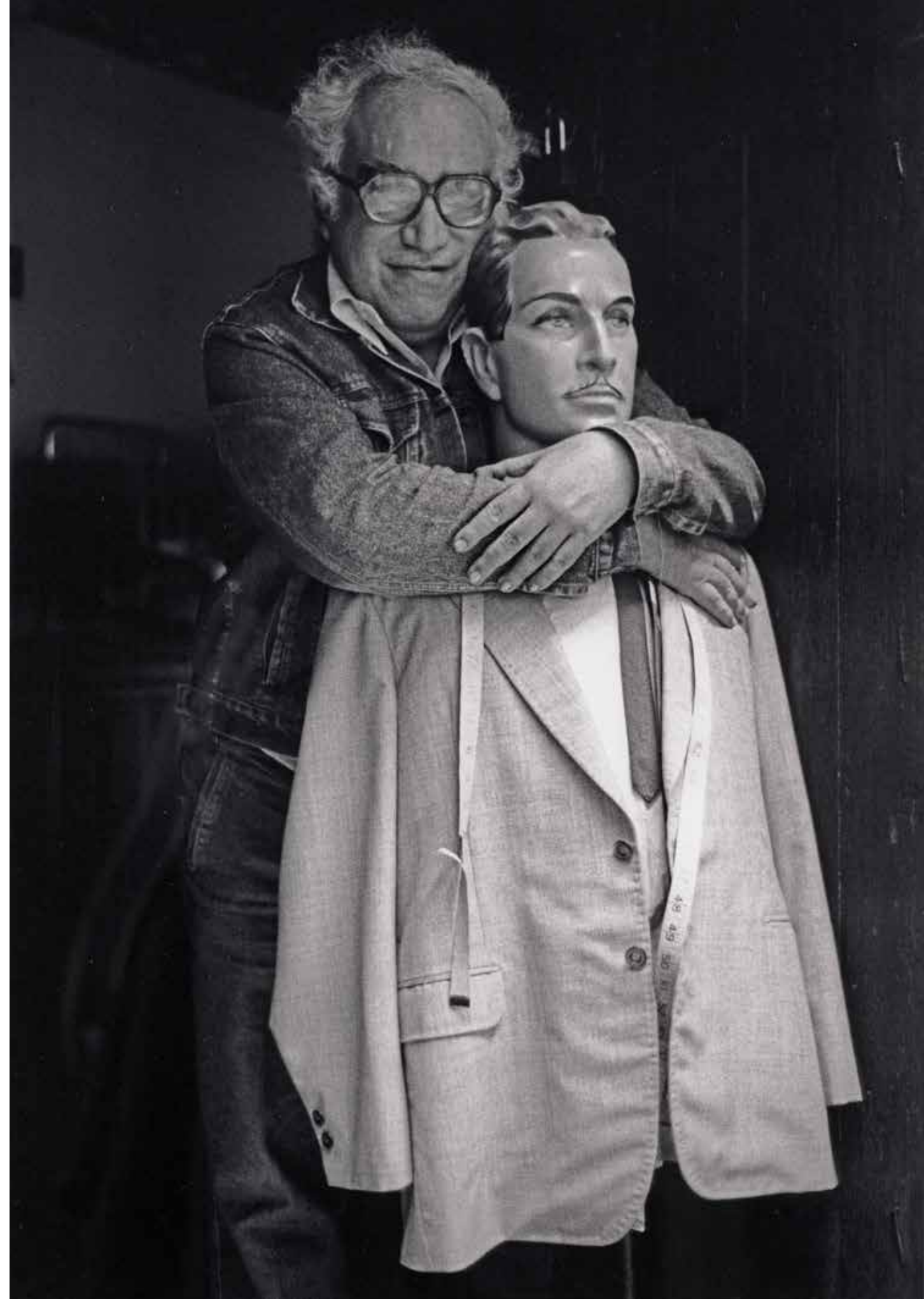
gráficos. De López se seleccionaron cuatro imágenes del fotorreportaje *El país de Liliput* y una de *Filósofos de la noticia*, que debido a su gran belleza se han exhibido en el Estanquillo en contadas ocasiones. De García hay varias fotografías publicadas en distintos momentos: tres de ellas formaron parte del registro de la campaña presidencial de Luis Echeverría. Sin embargo, al estar fuera de contexto, éstas ceden el carácter político por el encanto de los rostros capturados. Otro retrato con fines periodísticos es el de un hombre de origen maya celebrando un ritual. Este núcleo finaliza con la famosa escena urbana de García, donde se ubica una estructura parecida a una alberca, con trampolín, desde la cual un hombre da un salto para ser recibido en un colchón viejo.

En otro apartado se reservó un espacio para las fotografías de Graciela Iturbide, cuya obra tiene una representación importante en la colección —varias de éstas son retratos del propio Monsiváis—. Algo que claramente indica que ella fue una de las creadoras más apreciadas por el escritor desde un plano profesional como afectivo. La exposición cierra con el trabajo de los fotoperiodistas Fabrizio León, Rafael Ortega, Francisco Mata Rosas y Pedro Valtierra, a quienes Monsiváis conoció gracias a su relación con el quehacer periodístico.

En pláticas sostenidas con algunos coleccionistas de arte cercanos a Monsiváis, aseguran

que era tan apasionado en la integración de su acervo, que al enterarse de que alguien más había comprado una obra de su interés, se enojaba muchísimo y le retiraba la palabra. Cuentan también que en lugares como La Lagunilla o Plaza del Ángel, los marchantes consideraban a Monsiváis una especie de radar de novedades. Si sabían que él buscaba algo en específico, ellos hacían lo mismo para cubrir las necesidades del mercado erudito. Además de conocer la historia del país, particularmente la de la ciudad, Monsiváis poseía una sensibilidad estética ampliamente desarrollada con la que pudo distinguir los logros fotográficos que no cualquiera era capaz de percibir.

Por su extensión y relevancia, las colecciones fotográficas de Carlos Monsiváis se antojan como un festín para la creación de un sinnúmero de proyectos curatoriales o editoriales desde una aproximación artística o documental. La mirada del escritor nos ha permitido conocer una vasta iconografía del México contemporáneo a través de notables imágenes fotográficas. Sin duda, *Un paseo por las artes visuales...* crea un precedente en la historia del Museo del Estanquillo, al no tomar como objeto de análisis el tema o el autor de las piezas, sino la calidad artística de las obras. Su curaduría, asimismo, evoca las palabras de Monsiváis respecto al trabajo de Manuel Álvarez Bravo, más que estetizar un paisaje o romantizar a un individuo, “él no capta un tema. Él construye una fotografía”.



Covarrubias y Monsiváis

Adriana Williams

Comencé mi investigación sobre Miguel Covarrubias en 1984, con la intención de reconstruir lo que fue su vida y así, elaborar una biografía. Este trabajo me tomaría nueve años en los que realicé más de cien entrevistas en México, Estados Unidos, Francia e Indonesia, países visitados por el artista. Desafortunadamente en ese periodo no reconocí el interés apasionado que Carlos Monsiváis sentía hacia su obra.

Creador prolífico y adelantado a su época, Covarrubias tuvo enormes inquietudes que lo llevaron a consolidarse como un precursor en diversos campos del arte y la cultura —ilustración, diseño, caricatura, pintura, teatro, música, antropología, etnografía—, revelando mundos nuevos desde su sensibilidad de artista. Su muerte prematura en 1957, a la edad de 53 años, representó una inmensa pérdida para la vida intelectual y cultural de México. Aunque, “había una terrible amnesia alrededor de Miguel”, según palabras de Arnold Belkin,¹ con las que coincidía el antropólogo Daniel Rubín de la Borbolla al afirmar que “nadie en México tenía idea de quién era Miguel”.² Una postura, sin embargo, no compartida por Carlos Monsiváis.

1—
Entrevista a Arnold Belkin
por Adriana Williams,
Ciudad de México, diciembre de 1990.

2—
Entrevista a Daniel Rubín
de la Borbolla por Adriana
Williams, Ciudad de México,
febrero de 1987.

El país tardaría muchos años en descubrir y reconocer lo que sus amigos y colegas ya sabían: Covarrubias llegó a ser uno de los artistas mexicanos más creativos, un verdadero renacentista, debido a las diversas actividades desarrolladas durante su corta vida y a la obra importantísima que realizó.

En 2004, año del centenario de su natalicio, recuperamos parte de esa memoria: volvimos al estudio de su obra y le rendimos un merecido homenaje, conformado por una serie de exposiciones nacionales e internacionales. En lo personal, fue para mí un descubrimiento crucial el hecho de conocer la Colección Covarrubias de Carlos Monsiváis en el Museo Soumaya. Quedé fascinada con las obras y con muchas ganas de conversar con el responsable de reunir estas piezas.

Una de las vertientes que más me interesó de Covarrubias desde un principio fue su labor como coleccionista, pues me considero una coleccionista aficionada. En su adolescencia, a la edad de 17, el artista ya reunía piezas de arte colonial y popular. Su hermano Luis recordaba que para ello Miguel utilizaba los ingresos que recibía por la publicación de sus caricaturas. Otro de sus pasatiempos favoritos era visitar en domingo El Volador, un bazar antiguo del que siempre regresaba con nuevos tesoros. Su dormitorio experimentó transformaciones continuas, pues las piezas antiguas fueron ocupando

cada vez más estantes. Era un joven creador e impetuoso cuya pasión por el coleccionismo mantendría toda su vida.

Covarrubias llegó a conformar una importante colección de arte prehispánico compuesta por más de seiscientas piezas únicas. Entre ellas, un conjunto olmeca, el más valioso en existencia, cuyo arte se consideraba como una de las manifestaciones estéticas más extraordinarias de la cultura del continente americano. La colección entera se presentó en la antigua sede del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México, en las galerías que llevan su nombre, donde actualmente se encuentra y está organizada por culturas y regiones.

Para 1994 estaba consciente de quién era Carlos Monsiváis; había leído numerosos ensayos y algunos de sus libros. Las contadas ocasiones en las que tuve la oportunidad de convivir con el escritor conversamos sobre Covarrubias y lo que significaba ser un coleccionista entregado como él. Me habló de lo mucho que admiraba al artista y por qué se sintió atraído por su obra. Monsiváis empezó en 1972, con pocos fondos, a adquirir bosquejos y dibujos que encontraba en La Lagunilla, en librerías de anticuarios y en otros lugares donde aparecían. Esto ocurrió mucho antes de que otros coleccionistas aceptaran la importancia de la obra del caricaturista. Le debemos un reconocimiento a Monsiváis por conformar la admirable Colección Miguel

Covarrubias, pues fue capaz de encontrar y conseguir caricaturas tempranas del artista realizadas en México antes de que éste viajara a Nueva York. Hoy en día son apreciadas y valoradas junto a otras de sus obras notables en este género.

¿Quién puede olvidarse de las caricaturas de José Juan Tablada, de Adolfo Best Maugard, de Don Catarino o de Guty Cárdenas? Más tarde se incorporaron a la colección caricaturas de Paul Whiteman, Fanny Brice, Walt Disney, así como dibujos de afroamericanos, balineses y chinos. Finalmente quiero mencionar los diseños de vestuario para teatro y ballet, y el gouache *Hombre y mujer con orejeras*, que me parece una maravilla.

Recuerdo a Carlos Monsiváis con admiración y agradecimiento por habernos dejado un legado tan valioso como lo es la Colección Miguel Covarrubias.

La “sentina” en El Estanquillo

Sylvia Navarrete Bouzard

A la memoria de Francisco Toledo

Una proporción considerable del acervo de Carlos Monsiváis refleja la atracción que sentía el escritor por aquello que llamaríamos, en tono acaso desmedidamente grave, la “sentina”. Esta palabra, caída en desuso, proviene del lenguaje de los marineros como muchas otras expresiones coloquiales —una de ellas particularmente preciada en el lenguaje cotidiano: “irse al carajo” —. El Diccionario de Autoridades traza el origen del término.

- Sentina. La cavidad inferior de la nave, que está sobre la quilla. Covarrubias dice, se llamó así porque se hace sentir con su mal olor, pero los marineros dicen, se llamó “sentina” porque en ella se siente si el navío hace agua, y cuánta hace, porque todas las lumbres de los costados derraman en la quilla.
- Sentina. Por extensión se toma por cualquier lugar lleno de inmundicias y mal olor.
- Sentina. Metafóricamente se toma por el sitio o paraje donde se cometen muchos pecados o abominaciones, o es causa de vicios.

De las 30 mil piezas que totalizan los fondos del Museo del Estanquillo, la curadora Miriam Kaiser seleccionó 360 para la presente exposición. En *Un paseo por las artes visuales en la colección Carlos Monsiváis*, al menos 20 artistas —de los más de 70 incluidos— podrían prestarse a una suerte de sociología de la “sentina”, del gozo y de los bajos fondos. Las obras que estos creadores decimonónicos y modernos ejecutaron principalmente en las disciplinas de la pintura y el dibujo, incluyen por cierto una buena cantidad de caricaturas, debilidad o “talón de Aquiles” del Monsiváis lagunillero.

Hace casi 25 años, mucho antes de que abriera sus puertas El Estanquillo, el Museo de Arte Moderno del INBA acogió lo que sería la primera exposición de la colección de Carlos Monsiváis. Bajo la dirección de Teresa del Conde, aquel *Aire de familia* conjuntó dos centenares de litografías, estampas, tintas y óleos de los siglos XIX y XX, que documentan las peripecias de la política, la emergencia de la opinión pública y la construcción de cánones estéticos en el camino de México hacia la modernidad. En su contribución al catálogo, *El Fisgón* así definía a “la campeona de los géneros efímeros”: “La caricatura es fugaz como un chiste (esa carrera de los dos metros de la que hablaba Freud), es volátil como la carrera de un político y caduca tan pronto como un periódico de ayer”.¹ La valoración de que ha sido objeto en décadas recientes desmiente la corta esperanza de vida

1— Rafael Barajas, *El Fisgón*, “Un país que no conoce su rostro está condenado a la caricatura”, en *Aire de familia. Colección de Carlos Monsiváis*, México, INBA/MAM/Pinacoteca Editores, 1995, p. 11.

que tenía cuando nació. En efecto, concurrió a que accediera a la posteridad y se asentara en la memoria colectiva el hecho de que, como Monsiváis lo observó en la misma publicación, resulte “la caricatura [...] doble instrumento, de la política y de la percepción artística”.²

Si bien el lector de hoy no alcanza siempre a reconocer al personaje o la circunstancia histórica que se ridiculiza o se impugna en un cartón satírico de Escalante, Villasana, Santiago Hernández y Jesús T. Alamilla —los maestros de la prensa de oposición porfiriana, juarista, maderista—, sabe el aficionado apreciar ahora la exactitud de sus trazos y su refinamiento formal, deudores de la tradición francesa. El ojo contemporáneo también está entrenado a discernir la influencia de las vanguardias modernas que cimbraban a Europa, el expresionismo y el cubismo en especial, en el antinaturalismo y en las líneas distorsionadas de los artistas posrevolucionarios, desapegados de las reglas académicas y entregados a contravenir “las antiguas perfecciones”.³

Que no quepa duda, en este festín visual la caricatura es la que se lleva la “tajada del león”. Otros géneros predilectos de Monsiváis demuestran, sin embargo, altos grados de pericia técnica y se inscriben en las tendencias plásticas que trastornaron ambos siglos. El simbolismo más refinado está protagonizado por Julio Ruelas,

2—
Carlos Monsiváis, “La distorsión es la semejanza (caricatura y dibujo satírico en México)”, *op. cit.*, p. 29.

3—
Ibíd, p. 33.

uno de los autores favoritos del escritor. En pintura y en gráfica, Monsiváis se interesó quizá menos por el surrealismo (Leonora Carrington) y la abstracción (Gunther Gerzso, Vlady, Vicente Rojo), que por el agresivo realismo de Leopoldo Méndez y por la figuración de raigambre picassiana que revitalizó la vanguardia pictórica en México (Emilio Amero, Agustín Lazo, Julio Castellanos, Emilio Baz Viaud, Alfonso Michel). Accesoriamente, Monsiváis hizo buen acopio de bocetos para vestuario de teatro (Agustín Lazo, Carlos Neve, Miguel Covarrubias...). En lienzos y obras sobre papel, se constata un predominio de los paradigmas indigenistas (Adolfo Best Maugard, Carlos Mérida, Fermín Revueltas, Alfredo Zalce, Ramón Valdiosera) que ponen de relieve la reivindicación de las capas sociales más despreciadas: los pobres, los de abajo.

Semejante función crestomática cobra la fotografía en el acervo, en la medida en que recapitula los nombres y las prácticas más importantes de su historia: vistas de arquitectura (Guillermo Kahlo), panorámica rural (Hugo Brehme, José María Lupercio) y urbana (Juan Crisóstomo Méndez), retrato (Manuel Álvarez Bravo), fotografía construida (Lola Álvarez Bravo, Graciela Iturbide) y surrealista (Kati Horna), *stills* de cine (Gabriel Figueroa) y mucho fotorreportaje (Héctor García, Fabrizio León, Francisco Mata Rosas, Pedro Valtierra).

Los templos del placer

Para volver a nuestro tema, lo que transmiten las imágenes de los artistas proclives a frecuentar la “sentina” es un agudo deseo de pertenecer y encarnar la esencia de la metrópoli que crece cual hormiguero y se transforma inexorablemente. A la vuelta del siglo, la Ciudad de México no es del todo antinómica del campo, aunque así la supongan sus habitantes, y sobre todo los artistas. Las variaciones de esta rama del costumbrismo moderno se desgranán en las situaciones y los epicentros de la vida nocturna (antros, tugurios, cantinas, privados de restaurante), así como en los nuevos tipos urbanos que engendran la Revolución y la acelerada transfiguración de la capital del país. Las pinturas murales y de caballete posteriores a 1920 habían introducido la presencia del campesino y del obrero, de la maestra rural y la soldadera, papeles fundacionales en la construcción de la identidad nacional. En adelante, en la “comedia de costumbres” que urden el dibujo y la gráfica —de argumento testimonial tras la intención puramente plástica—, hacen su aparición el peladito y el lagartijo, el cinturita y la rotita, el soldado raso y el invertido, la coqueta y la *femme fatale*, “el Tarzán de arrabal [y] la criadita con moñotes”.⁴ Corolario de la conciliación nacionalista que homologa a las clases sociales en el concepto de pueblo, estos personajes convergen con la burguesía en los nuevos hábitos de solaz y esparcimiento, más o menos pecaminosos: el teatro de revista, el mundo del

4—
Ibíd, p. 35.

espectáculo, “echar novio” los domingos en la Alameda, acudir “a los cabarets o a las corridas de toros para disfrutar el arrebató de la fama o del anonimato”.⁵

5—
Ibíd, p. 37.

Entre las piezas emblemáticas de este elogio de la diversión, destaca en el acervo de Monsiváis la litografía *Interior de cabaret (Leda)*, de Roberto Montenegro, que comprime las figuras abocetadas en una composición estructurada como escenario: al frente, la multitud se hacina en el abrazo colectivo que dispensa el sudoroso bailongo; al fondo, una enorme jeta de fauces vampirescas está por engullir a la concurrencia ebria y lúbrica. Por su parte, *Pareja bailando danzón*, de Miguel Covarrubias, elimina el contexto del congá y, con impecable economía de medios, restituye la suave cadencia erótica de dos cuerpos embarrados. Igual síntesis formal se advierte en *El rey Bolito (tahúr)* y en los estudios de figuras del mismo artista, lucidoras del desenfreno jazzístico y cumbanchero que él descubrió en los clubes de Harlem y de Cuba. Dicho sea de paso, el virtuosismo de Covarrubias se desata en su versión del músico Paul Whiteman como platillo de percusión, a la vez caricatura y retrato altamente experimental.

Se entiende que Angelina Beloff realizó bajo encargo publicitario o literario su linoleografía acuarelada *La danse* (ca. 1940), en recuerdo de su prolongada estancia en París junto a Diego Rivera: es un sobrio anuncio de alguno de los

bailes públicos y *musette* de mala fama (Moulin Rouge, Mabilie, Bullier, Tabarin) que proliferaron desde la Belle Époque hasta la entreguerra, lanzando la moda del cancan, la polka y la java, y que conchababan a malandrines, obreros, lavanderas y costureras de barrio con burgueses urgidos de “encanallarse”, como los inmortalizaron Toulouse-Lautrec y Édouard Manet. A todas luces ilustración literaria, pero en una vena mitológica que imita los frisos en las vasijas negras de la Antigüedad, la *Danza griega*, de Montenegro presenta una hilera de hetairas en trance dionisiaco.⁶

José Chávez Morado realiza en 1936 una secuencia de estampas con temas abruptos, en la que se solaza con la factura un poco tosca, primitivista, de una técnica añeja: la xilografía. Sus ritmos angulosos, perspectiva en picada y ariscos contrastes de blanco y negro se avienen bien con ciertas soluciones plásticas del expresionismo alemán, y acaso con “los climas de cine negro (las penumbras de donde surge el crimen)”⁷ que fascinaban a Monsiváis. Todos los ingredientes de las tentaciones y los peligros nocturnos conspiran para dar a estas tres pequeñas piezas la atmósfera de un set de película sórdida. *El amor y el crimen* describe un cuarto de hotel de paso, en que el asesino hurga en el armario de una famélica prostituta que yace, degollada, junto a un florero tirado y una bacinica. *La salida del teatro* combina fachadas oscuras,

6— Aunque pocas de ellas se incluyen en esta exposición, numerosas piezas comprenden el acervo de Monsiváis que acusan una iconografía de raigambre homosexual, desde las fotografías de *Smarth* para las cuales posó desnudo Chucho Reyes en 1925, hasta el explícito autorretrato erótico que dibujó Nahúm B. Zenil en 2000.

7— *Ibíd.*, p. 40.

el letrero de hotel de mala muerte, las puertas “de vaivén” de cantina, el chulo, la ramera, el indito dormido en el suelo. *Bailarina en teatro* muestra una barraca de feria con su pregonero en la taquilla, en el estrado una tiple semidesnuda levantando alto la pierna frente a una horda de varones boquiabiertos y desorbitados; desde afuera, un par de niños fisgonean por un agujero en el tabique. Toda una elaboración de un mundo ficticio que parece verdadero.

Flaco, ojeroso y demoniaco posa el fotógrafo Gustavo Silva para su colega Antonio Garduño. En este *dandy* desgredado reencarna el arquetipo del poeta maldito, del bohemio al más puro estilo del decadentismo finisecular. La bohemia es el lugar por excelencia de la disolución. Julio Ruelas, si no quién, está para recordárnoslo, a través de numerosas estampas lascivas; también en su *Retrato de Bernardo Couto*: estrella fugaz de la literatura mexicana (murió de “desgaste” a los 22 años de edad), cuentista y cofundador con Ruelas de la *Revista Moderna*, lo exhumó recientemente Rafael Pérez Gay en la novela *Perseguir la noche*; una errancia en las calles del Centro Histórico que culmina con el asesinato de una prostituta, por ahorcamiento durante el coito, en que estuvieron involucrados Couto y el grupo de los poetas modernistas. Monsiváis adquirió 44 obras de Ruelas, de las cuales 32 están incluidas en esta exposición.

Venus crapulosas

En la década del veinte, señala Monsiváis, “se incorporan a la caricatura la plena frivolidad y la modernidad entendida como un carnaval, un chiste memorizable, una serie *art nouveau*, un desfile de modas, una historieta, una *flapper* cortejada por un viejo, un pelado que representa al pueblo en diálogo con un catrín que también representa al pueblo... Persiste la visión jerárquica que coloca en primerísimo término a la política, pero ya se le concede suficiente espacio a la vida social, a los personajes de la nueva mitología que compiten con caciques y caudillos, a las *mujeres modernas* que representan las variedades de la moral”.⁸

8—
Ibíd, p. 34.

¿Cómo conciben los artistas a estas *mujeres modernas*? Candidatas a la lujuria, casi todas parecen serlo en las figuraciones de aquello que, si bien intenta reflejar los cambios de la época y, a la par, las licencias de la creación artística, no desentona con la consabida idea del “eterno femenino”. Epítome de la voluptuosidad sádica, Julio Ruelas se especializa en antagonizar la feminidad apaciguada y maternante. Siempre acciona el dúo mujer-noche, mujer-alcohol, mujer-música, y por otro lado, la equivalencia sexo-dinero y deseo-perversión. Sus inigualables *femmes fatales* (él radicó en Francia, debió saber que allá les decían “Venus crapulosas”) viven el momento de esplendor de la galantería antes de la estrepitosa caída en la miseria. La distancia es tan corta entre la

prostituta talonera y la cortesana de altos vuelos como la que separa al padrote del protector acaudalado, y la que media entre la miseria y el esplendor. Al arrojar al amante en la espiral del libertinaje hacia las “regiones tropicales del amor”,⁹ no son promesas de decrepitud física las que deparan las *femmes fatales* (el chancro verde es monopolio de las prostitutas de poca monta) cuanto garantías de perdición moral. En *Un noctámbulo* (1901) se adivina por cierto un autorretrato de Ruelas en el primer plano del aquelarre de prostíbulo.

Olga Costa retoma el concepto de amor vernal en el motivo de la cortesana en *négligé* (y de Salomé), reminiscencia de las *demi-mondaines*, que en el Segundo Imperio en Francia constituían una tribu flotante entre la aristocracia y la burguesía. En ese mundo de valores trastocados, porque dictados por las mujeres ilegítimas, se encumbraba a aquellas suficientemente hábiles para arruinar al más distinguido de los protectores, poner en jaque su fortuna, su dignidad y su honor. Ésa fue la lección que dio la inolvidable Naná de Émile Zola: la prostitución no es estado ni destino. Es un oficio.

Una refrescante antítesis local de la *femme fatale* decimonónica lo proporciona la *Changuita*, de Covarrubias, interpretada con ternura y sentido del humor. Sonrisa incitadora, ojeada cálida, pantorrillas rollizas y trenzas infantiles: su presencia toda es simpática, alegre. Desde

9—
Dixit Balzac, refiriéndose en su novela *Beatrix* al “secreto deseo de libertinaje” y “atracción hacia nuestro ceno primitivo” de las mujeres virtuosas y casadas. Véase Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, París, Gallimard, 1996, p. 221.

luego, esta jovencita estará posiblemente desflorada y su don de ubicuidad trotando en las calles con mujeres de escasa virtud. Pero su gracioso poder de seducción indica que si se entrega, quizás no sea por dinero, interés u obligación, sino ¡tanto peor! por puro placer. Cosa casi excepcional para la época, no hay sumisión y mucho menos disimulo en esta figura.

La mujer que ejercía de modelo, en vivo, en talleres de pintores puede haber inspirado a Gabriel Fernández Ledesma para su óleo *Hombre arrodillado frente a maniquíes femeninos*, y a Francisco Dosamantes en su litografía *Remate*. Por supuesto, aquí la carga erótica no resulta explícita, pero el maniquí de torso para costura que usaban los modistos funge como fetiche de la mujer-objeto. No olvidemos que en la literatura del pasado, las modistas a menudo oficiaban de alcahuetas: expertas en adulterio, reclutaban a las jovencitas indefensas en la calle. La percha curvilínea como sucedáneo del contacto carnal, no sólo es una proyección imaginaria de la codicia sexual: pierde cualquier posibilidad de identidad, se vuelve mercancía. También remite a los aparadores de las boutiques en las arterias elegantes de la capital.¹⁰ En suma, a la incipiente industria de la moda que responde a nuevas necesidades de consumo de las ciudadinas, que ganan autonomía económica al salir diario al mercado... del trabajo.

10— Cabe la comparación con el implacable cuadro al óleo *Verano* (1937), de Antonio Ruiz *El Corcito*, en el cual una pareja de indígenas con overol y rebozo contempla petrificada una vitrina con maniquíes rubios en traje de baño y accesorios de playa.

Carne en oferta, se vale regatear

Las prostitutas merecen un renglón aparte. En vísperas de inaugurar en el Museo de Arte Moderno la citada exposición *Aire de familia*, Teresa del Conde, directora del museo, le preguntó a Monsiváis por qué no tenía en su acervo dibujo alguno de José Clemente Orozco; él le contestó: “No toques esa herida”.¹¹ Por lo visto, pronto enmendó Monsiváis esa laguna. Lejos queda este lápiz sobre papel de las matronas con carnes fofas y del envilecimiento del burdel de *La casa del llanto* (1912-1914), una serie de acuarelas terribles que anteceden esta pieza de una década. Aquí no prevalece la degradación, sino el cotorreo de un par de prostitutas entre dos clientes; no reduce Orozco, como acostumbra, a las prostitutas a su función de herramienta sexual, sino que las capta en un instante de mimos, de intimidad amistosa, quizá estimulada por un par de pulques, como lo indica la “X”, algo inestable que describe su abrazo relajiento. Monsiváis acierta cuando señala: “Orozco crea al tiempo que su atroz zoológico político, una galería social que no adula ni denigra. En los dibujos de Orozco circula el pueblo, los contingentes que la Revolución ha conducido a la superficie con su autobiografía a cuestas, su linaje consignado en un maravilloso gesto obsceno, los léperos que existen en la burla y el duelo a cuchilladas, las estatuas móviles de vendedoras callejeras y policías, las sombras de tugurios y pulquerías, los indios enredados en su sarape y las ‘huilas’ en su soledad ancestral”.¹² Esta

11— Teresa del Conde, “Entrada no tan libre”, en *Aire de familia*, *op. cit.*, p. 26.

12— Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 33.

pieza, si bien desprovista del ánimo sombrío que caracteriza a Orozco, resume la irreducible lógica y ética interna de la colección de Monsiváis y confirma la sagacidad de su mirada crítica: “En la comprensión orozquiana de lo popular, la solidaridad implícita desmiente las burlas y los enconos explícitos hacia la gleba. Orozco, juez de la burguesía, es el recreador del vulgo. El que imagina apocalípticamente al pueblo como a la muchedumbre de Polifemos abyectos, es quien con más ternura y veracidad se acerca a sus representantes específicos”.¹³

13—
Ibíd.

Un epígono de Orozco, Luis García Guerrero, hace un curioso paréntesis en su producción dedicada a la naturaleza muerta clásica, con *Prostitutas I, II y III* (tintas chinas y aguada, 1947). ¿Quién creería que fuera capaz de equiparables recursos gráficos al adoptar el modo grotesco y panfletario de Orozco? Esta secuencia inesperada es un ejemplo más del infalible instinto de Monsiváis por conseguir lo insólito, lo desechado por estar fuera de norma, el tropezón, el intersticio donde se cuela la chispa de genio: el hallazgo irremplazable, pues.

La savia vital del jolgorio

Como pocos otros acervos debidos al esfuerzo de un particular, el de Carlos Monsiváis posee lo que se llama *personalidad*. Cada lectura que El Estanquillo ha realizado desde su apertura subraya la singular simbiosis de la colección con la curiosidad intelectual, el temperamento, los afectos y los gustos de su progenitor. Entre muchas otras cualidades —una de ellas, y no la menor: el amplio espectro estético que se esmera en mantener—, la inclinación de Monsiváis por “lo raro” lo guió a la hora de elegir las obras para aquello mismo que, a la postre, se convertiría en un patrimonio que constituye la más interesante y exhaustiva crónica visual de la sociedad mexicana, y de la propia Ciudad de México, y un reflejo prismático de la producción plástica en los últimos doscientos años. Yo entresaqué de ese inagotable fondo algunas imágenes del “vivir en el margen”, con la intención de trazar correlaciones con nuestra mirada actual —que supongo desprejuiciada, pese a la ola de puritanismo que aqueja nuestro principio del siglo XXI—, y para aquilatar la pertinencia de este escaso tipo de coleccionismo: antológico y a la vez de excepción.

Al cabo, es irreversible la valorización que hemos logrado de la vida aventurera —y en ello, Monsiváis tiene su parte de responsabilidad— por encima de la lástima o la denuncia de los extravíos que en el pasado hizo estragos. Ya no nos obstinamos en discriminar o considerar con

ojo censor, lo cual nos diferencia de los ideólogos, moralistas e higienistas de antaño, obnubilados por el estupro y el fango. El sustantivo “sentina” del título de este escrito es anacrónico, no así el contenido de las imágenes de la mayoría de las obras con las que Monsiváis convivió, volviéndose nuestro Chacharero Mayor y ojo estético privilegiado. Con ellas nos identificamos. Mentira: nos regocijamos.

Julio Ruelas

Zacatecas, México, 1870 – París, Francia, 1907

Ruelas, en el dibujo y en el grabado, es tan poderoso y vehemente como los mejores poetas de su generación, y por eso no es sólo la figura más alucinante entre los que combinan la autodestrucción con la ambición de nuevas vías expresivas, sino el adelantado del “salto de mentalidades”, del fin de lo “impensable”, de los tabúes temáticos y formales.

Carlos Monsiváis, “La entrada de Julio Ruelas al modernismo”, en *El viajero lúgubre, Julio Ruelas modernista 1870-1907*



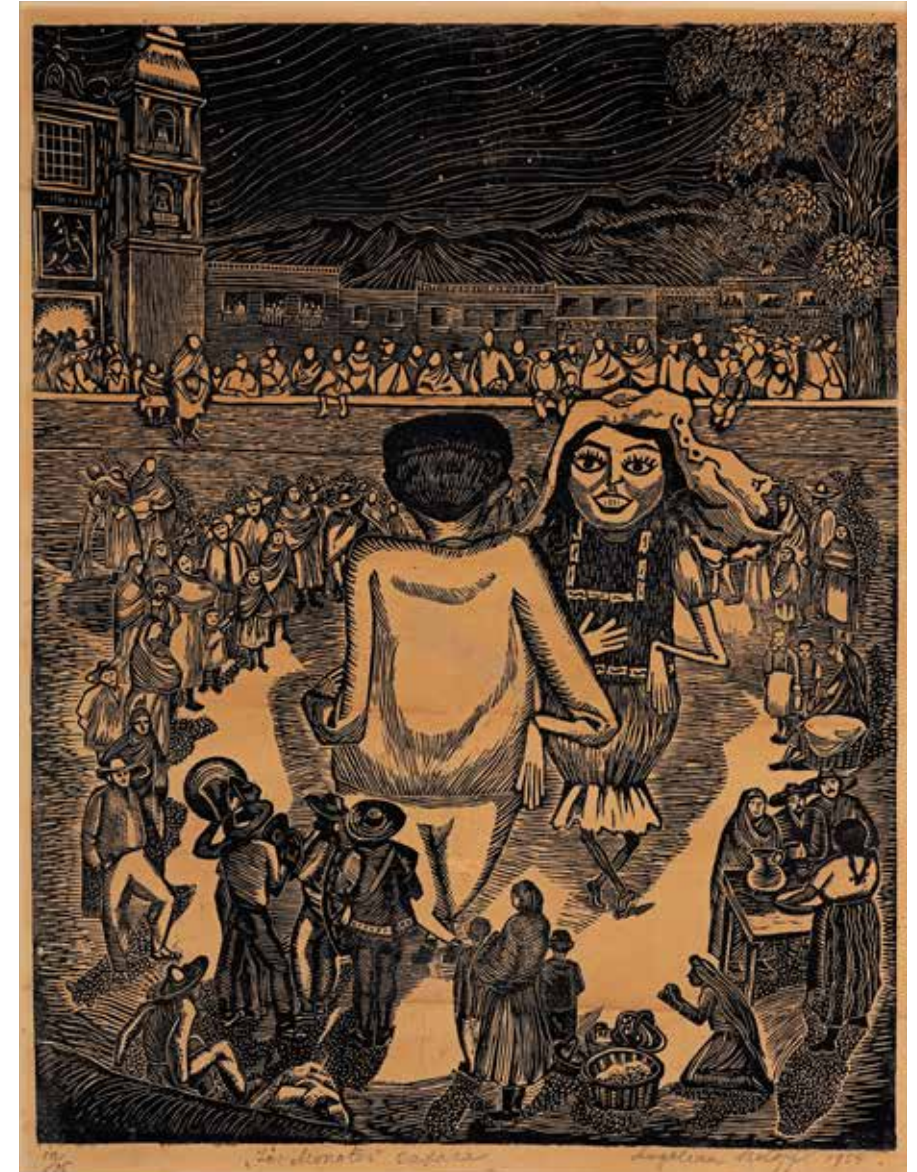
Germán Gedovius

Ciudad de México, 1867
– *San Luis Potosí, 1937*



Angelina Beloff

San Petersburgo, Rusia, 1879
– *Ciudad de México, 1969*



Guillermo Kahlo

Pforzheim, Imperio Alemán, 1872
– Ciudad de México, 1941

[...] llega a México en 1891 y se concentra en joyas arquitectónicas,
los espacios de devoción (lo barroco en primer término) [...]
La técnica es excepcional y lo obtenido es magnífico.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



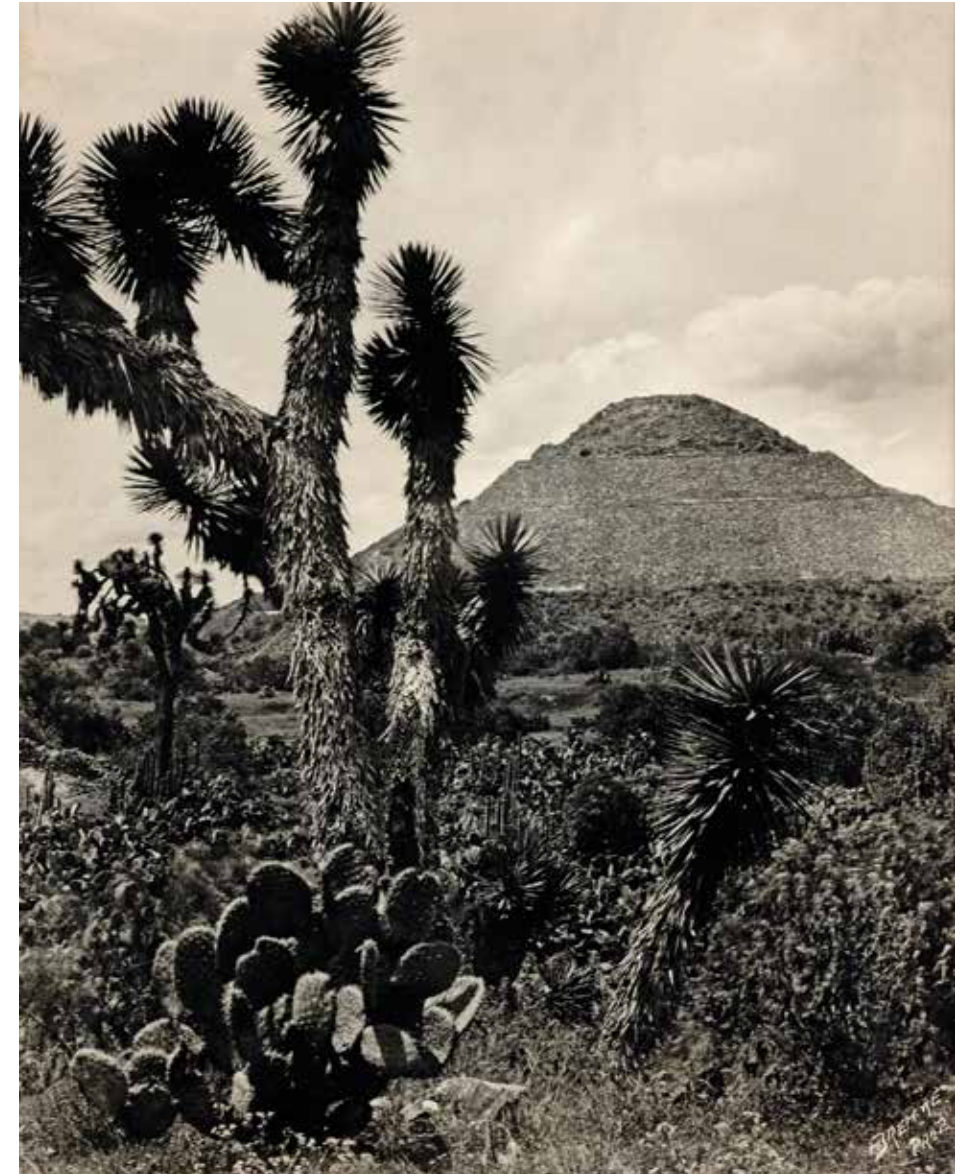
Vestíbulo de la Secretaría de Relaciones Exteriores, entre 1904-1941

Hugo Brehme

Eisenach, Gran Ducado de Sajonia-Weimar-Eisenach, 1882 – Ciudad de México, 1954

En sus fotos no quiso ofrecer “entraña nacional” alguna, sino ubicar a los grupos humanos que una técnica, una época o una revolución van conduciendo a la superficie.

Carlos Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron.*
La fotografía en México



Pirámide de la Luna en Teotihuacán (vista lateral), hacia 1908

José María Lupercio

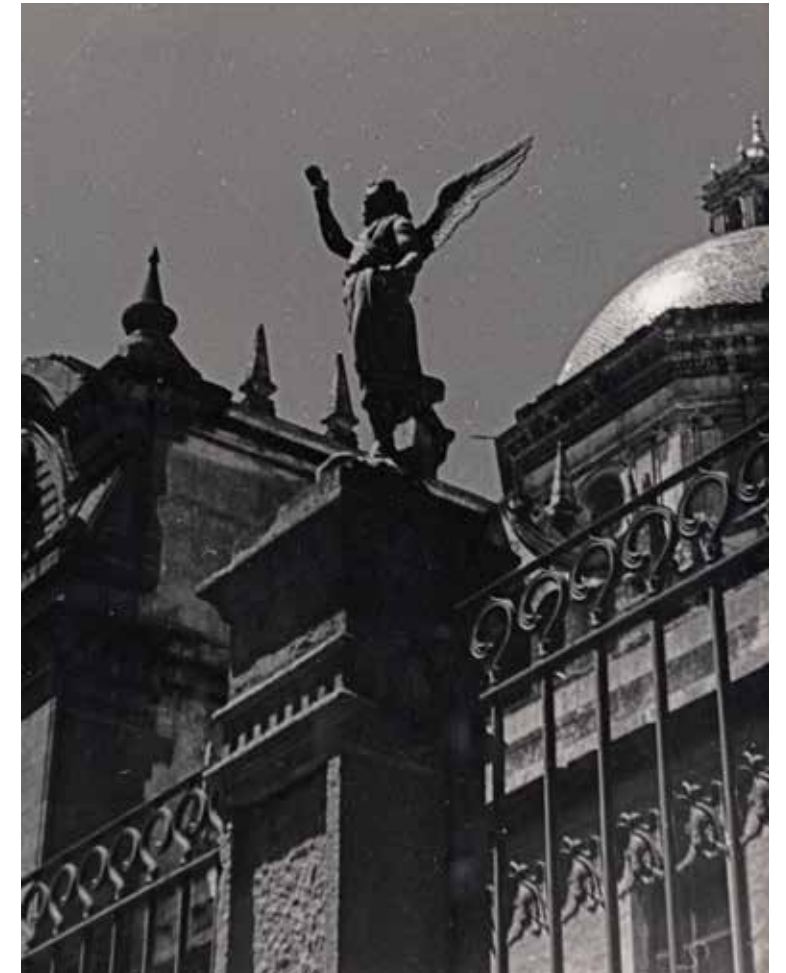
Guadalajara, 1870 – 1929



Niños y toros en el lago Chapala, Jalisco, hacia 1910
Salto de Juanacatlán, Jalisco, hacia 1895

Juan Crisóstomo Méndez

Puebla, 1885 – 1962



Detalle de la reja principal de la Catedral de Puebla,
hacia 1955

Adolfo Best Maugard

Atenas, Grecia, 1891 – Ciudad de México, 1964



Autor no identificado, Adolfo Best Maugard
leyendo una revista, s/f

Diego Rivera

Guanajuato, 1886 – Ciudad de México, 1957



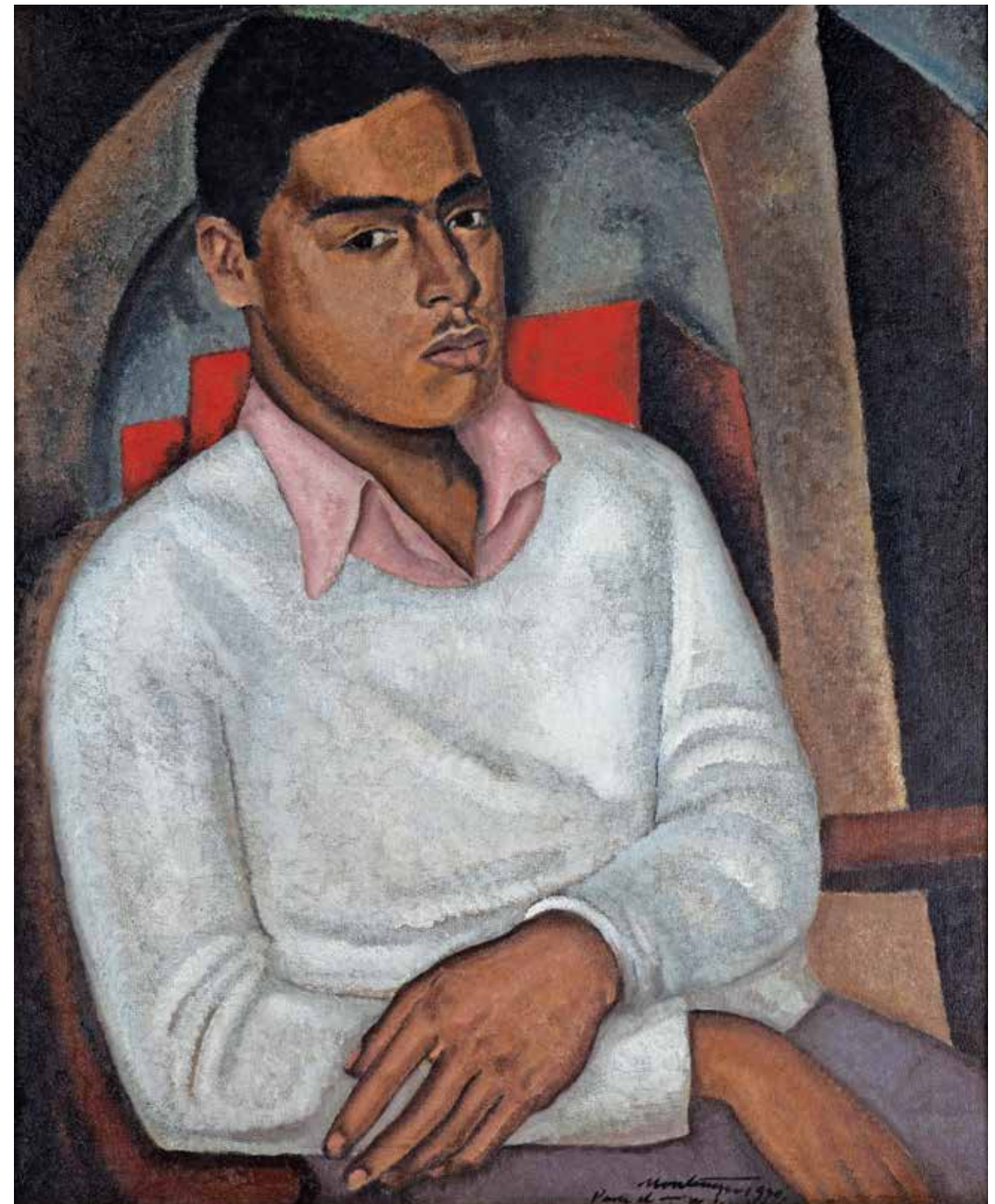
Georges Yves Massart, Diego Rivera pintando
a Silvia Pinal, 1956

Roberto Montenegro

Guadalajara, 1887 – Ciudad de México, 1968

A lo largo de su vida, Montenegro vive en “el desconcierto de las intenciones” y oscila entre el amor por lo clásico y el gusto incontenible por lo moderno, y esta oscilación o esta duda, traducidas pictóricamente, contribuyen a la injusticia crítica con su obra.

Carlos Monsiváis, *Imágenes de la tradición viva*



Carlos Mérida

Quetzaltenango, Guatemala, 1891 – Ciudad de México, 1984

En Mérida, su obsesión americana es la clave de su universo pictórico. En el espacio donde la creación complementa el proceso de las ideas (y viceversa), él no hace distinciones entre las reflexiones sobre sus orígenes y su quehacer artístico. Al regresar de Europa, disipada cualquier duda sobre su formación primordial, recrea la tradición autóctona en la que se siente plenamente moderno o gozosamente antiguo. Y su gusto por rituales y atavíos indígenas, lo lleva entre 1915 y 1917, a proponer junto con el escultor Rafael Yela Gunther, un movimiento indigenista en arte y etnología.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



José Clemente Orozco

Ciudad Guzmán, Jalisco, 1883 – Ciudad de México, 1949

El más aislado o el menos activo políticamente de los muralistas, es un radical de filo anarquista que pinta de manera inmisericorde a los obispos, los burgueses, los generales. Magnífico grabador y pintor de caballete, profundiza en las formas y temas que son complejidad y perturbación, el recinto de las alegorías.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



María Santibáñez

Oaxaca, 1895 – 1966?



Natalia Baquedano

Querétaro, 1872 – Ciudad de México, 1936



Librado García Smarth

Activo en la primera mitad del siglo XX

[...] varios de sus retratos son excepcionales, de finura *art nouveau*, en un juego de luces y sombras que convierte a las retratadas en madonas.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



Gloria Rubio, 1949



Blanquita Stapelli de Cervantes, 1930

Autorretrato, 1921



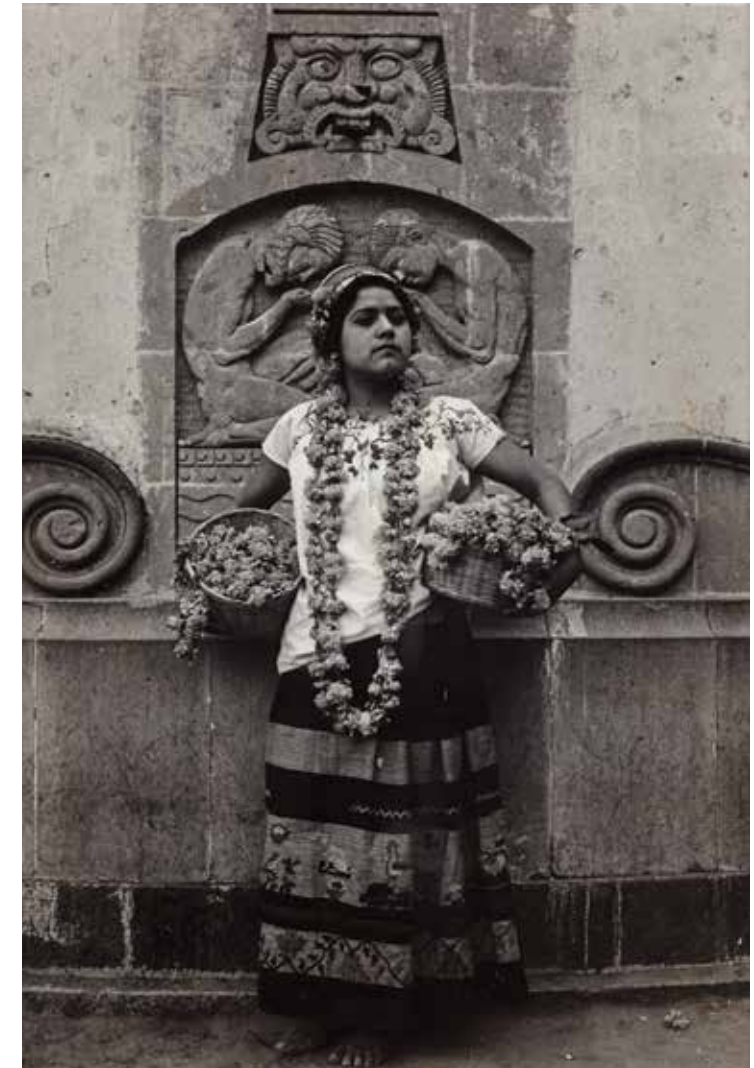
Antonio Garduño

Activo en la primera mitad del siglo XX



Luis Márquez Romay

Ciudad de México, 1899 – 1978



Gabriel Fernández Ledesma

Aguascalientes, 1900 – Ciudad de México, 1983



Hombre arrodillado frente a maniqués femeninos, s/f

Alfonso Michel

Colima, 1897 – Ciudad de México, 1957

[...] notoriamente excéntrico en el arte y en los atavíos, de obra discontinua por los arrebatos de su temperamento, simpatiza con el expresionismo y con el neobarroco, y elige una vía particularísima: la de ir de las reminiscencias a los vaticinios desgarrados.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



Mujer abrazando tres bebés, 1940

Germán Cueto

Ciudad de México, 1893 – 1975

Los poetas del movimiento son previsibles, pero los artistas —Germán Cueto (1893 - 1975), Ramón Alva de la Canal (1892 - 1985), Fermín Revueltas (1901 - 1935) y Leopoldo Méndez (1902 - 1969)— sí llevan la renovación más allá de las provocaciones. De ellos el único vanguardista radical es Cueto, un escultor asombroso recién apenas valorado.

Carlos Monsiváis, *Imágenes de la tradición viva*



74 Autorretrato, 1946

Fermín Revueltas

Santiago Papasquiaro, Durango, 1901 – Ciudad de México, 1935

Fermín sí relaciona la “nueva sintaxis del color” con el deseo de agregarle opciones de la forma y el colorido al ámbito donde las proezas del proletariado y la voluntad organizativa de los revolucionarios utilicen las visiones y las revisiones de la geometría y el volumen.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



75 Tres mazorcas con nube, hacia 1925

Leopoldo Méndez

Ciudad de México, 1902 – 1969

Méndez, uno de los grabadores más notables del siglo XX, describe su labor: “Enlazo mi obra con la lucha social. Pero como mi principal arma en esta lucha es esta obra mía, la tomo muy en serio y hago lo posible por ennoblecerla”.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



Antonio Ruiz *El Corcito*

Texcoco, Estado de México, 1895 – Ciudad de México, 1964

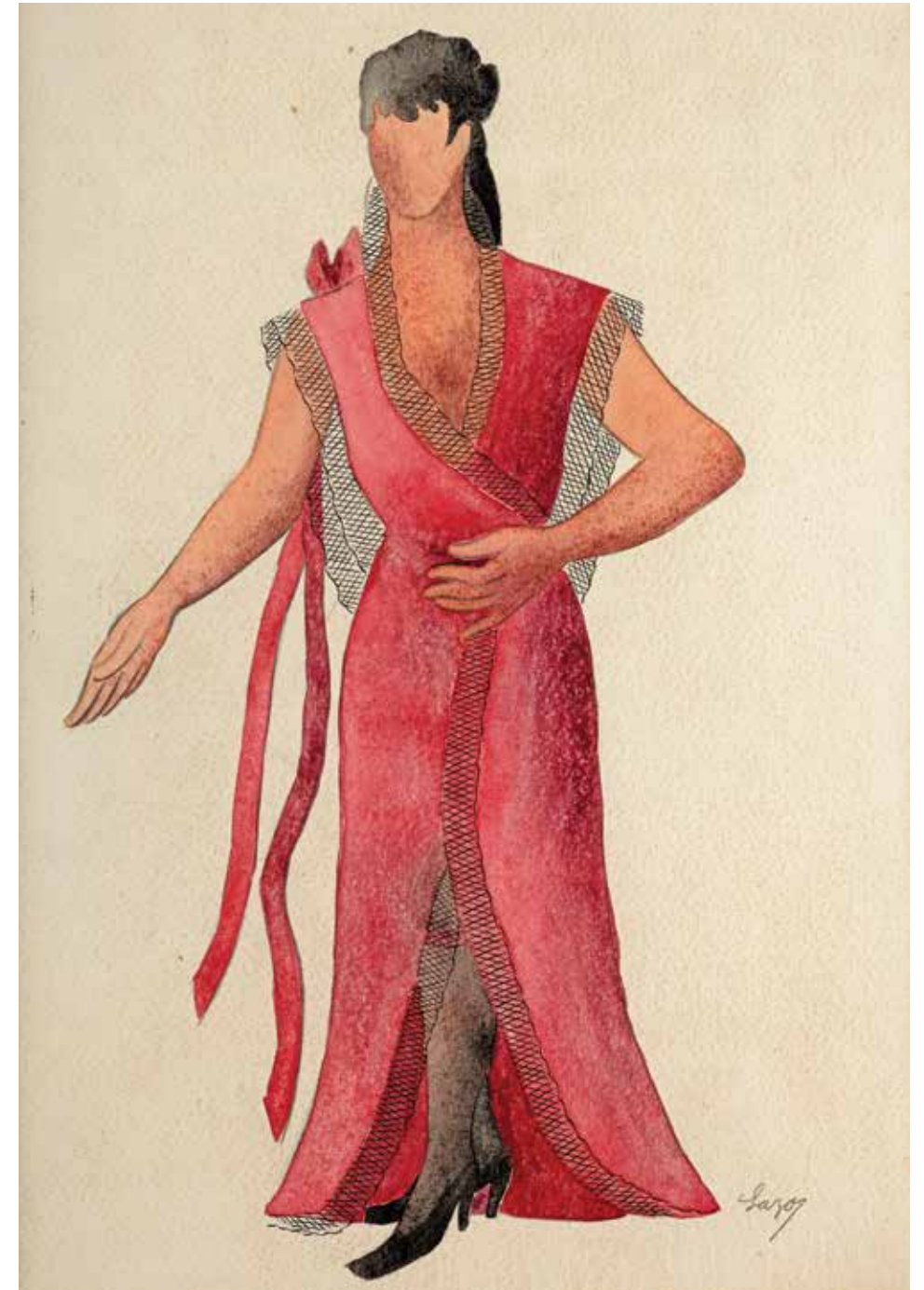
[...] En su obra se confunden la fantasía (su veta más fértil) y el surrealismo, con el que sólo tiene vínculos superficiales, al no disponer sus sueños de “la lógica del inconsciente”. Con sentido del humor, insólito en su generación, con brillantez, con dislocamientos de la realidad, produce imágenes que usan la paradoja, el choque de contrastes, el equilibrio entre realidad y fantasía.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



Agustín Lazo

Ciudad de México, 1897 – 1971



Miguel Covarrubias

Ciudad de México, 1904 – 1957

Son múltiples los oficios de Miguel Covarrubias, caricaturista, pintor (de caballete y muralista), etnólogo y arqueólogo autodidacta (pero no aficionado), cineasta, organizador de exposiciones de primer orden, cartógrafo, escenógrafo, grabador (pocas veces), impulsor de la danza moderna, estudioso y divulgador del gran arte indígena de México, Centroamérica y Bali, promotor infatigable de la cultura en México. En cada una de estas disciplinas o pasiones o vocaciones, Covarrubias es en verdad excepcional.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



Manuel Álvarez Bravo

Ciudad de México, 1902 – 2002

Antes que poeta (Diego Rivera llamaría a su obra fotopoesía), Álvarez Bravo es un creyente en los poderes autónomos de la fotografía y, por eso, en su obra lo más evidente es el modo en que la luz descubre o sitúa o manifiesta el tema; es el método que el paisaje incorpora a las figuras; es el impulso que la sutileza de plata y sales les otorga a los personajes.

Carlos Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron.*
La fotografía en México

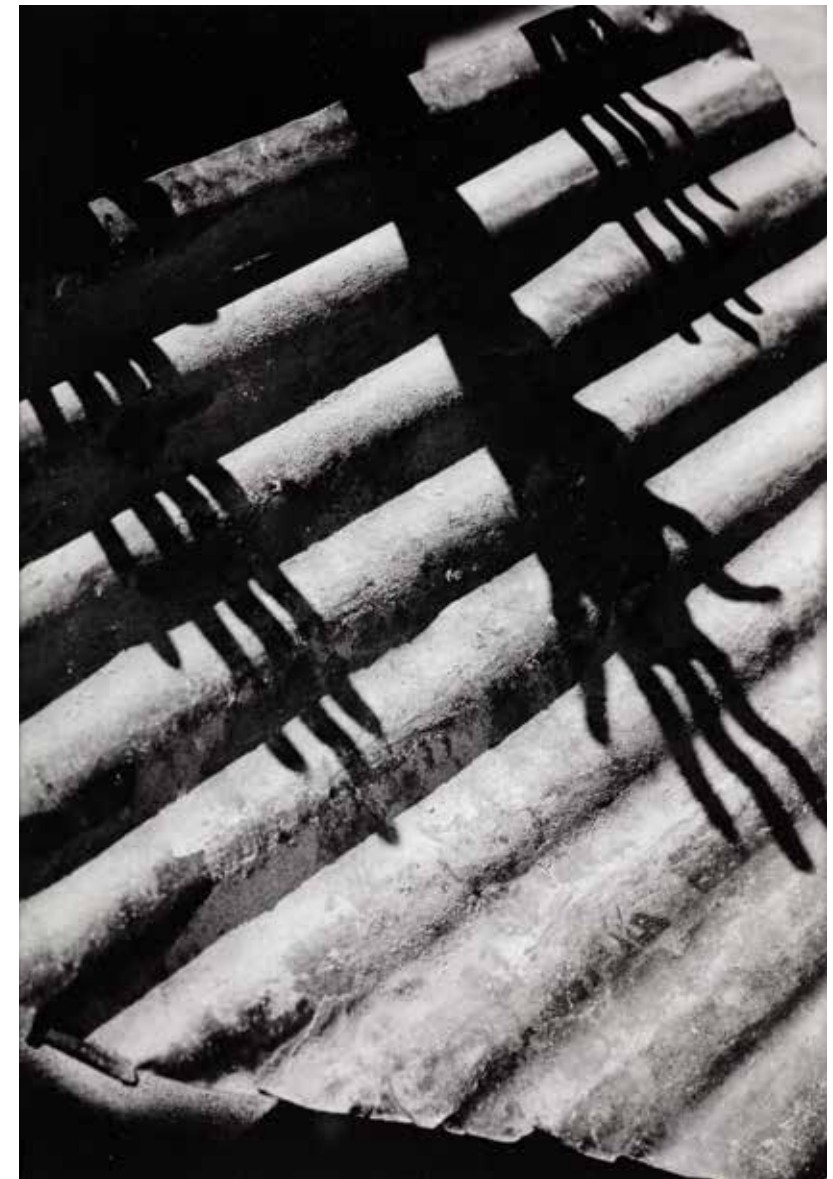


Agustín Jiménez

Ciudad de México, 1901 – 1974

Como fotógrafo es notable, de un vanguardismo no entendido como tal en un medio desdeñoso de la fotografía y apenas advertido en las publicaciones donde colaboró. Es un gran retratista, y sus experimentos con la repetición de los objetos son excepcionales.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



Lola Álvarez Bravo

Lagos de Moreno, Jalisco, 1907 – Ciudad de México, 1993

A Lola no le da la gana ser impositiva, no tiene sentido intimidar al espectador con grandezas ideológicas o escenas nacionales; mejor que contemple sin presiones las formas, los rostros, los paisajes. Casi imperceptiblemente, una obra considerable se hace, se rehace, se esencializa en medio del reconocimiento indiferente.

Carlos Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron.*
La fotografía en México



Gabriel Figueroa

Ciudad de México, 1907 – 1997

La pasión estética de don Gabriel lo lleva al encuentro con los paisajes que nadie había visto así, con la fisonomía popular inexplorada, con los semblantes a la vez únicos y expropiables.

Carlos Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron.*
La fotografía en México



Carlos Jurado

Ciudad de México, 1929 – 2020



Alfredo Zalce

Ciudad de México, 1908 – 2003



José Chávez Morado

Silao, Guanajuato, 1909 – Ciudad de México, 2002

José Chávez Morado pertenece a la segunda generación de muralistas y es una referencia de la continuidad de la Escuela Mexicana de Pintura. Sus murales son irregulares, aunque hay algunos excepcionales, los de Ciudad Universitaria y el Museo de la Alhóndiga de Granaditas, por ejemplo. En la pintura de caballete alterna logros con lugares comunes. Sus grabados, sobre todo los de la primera época, son magníficos.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



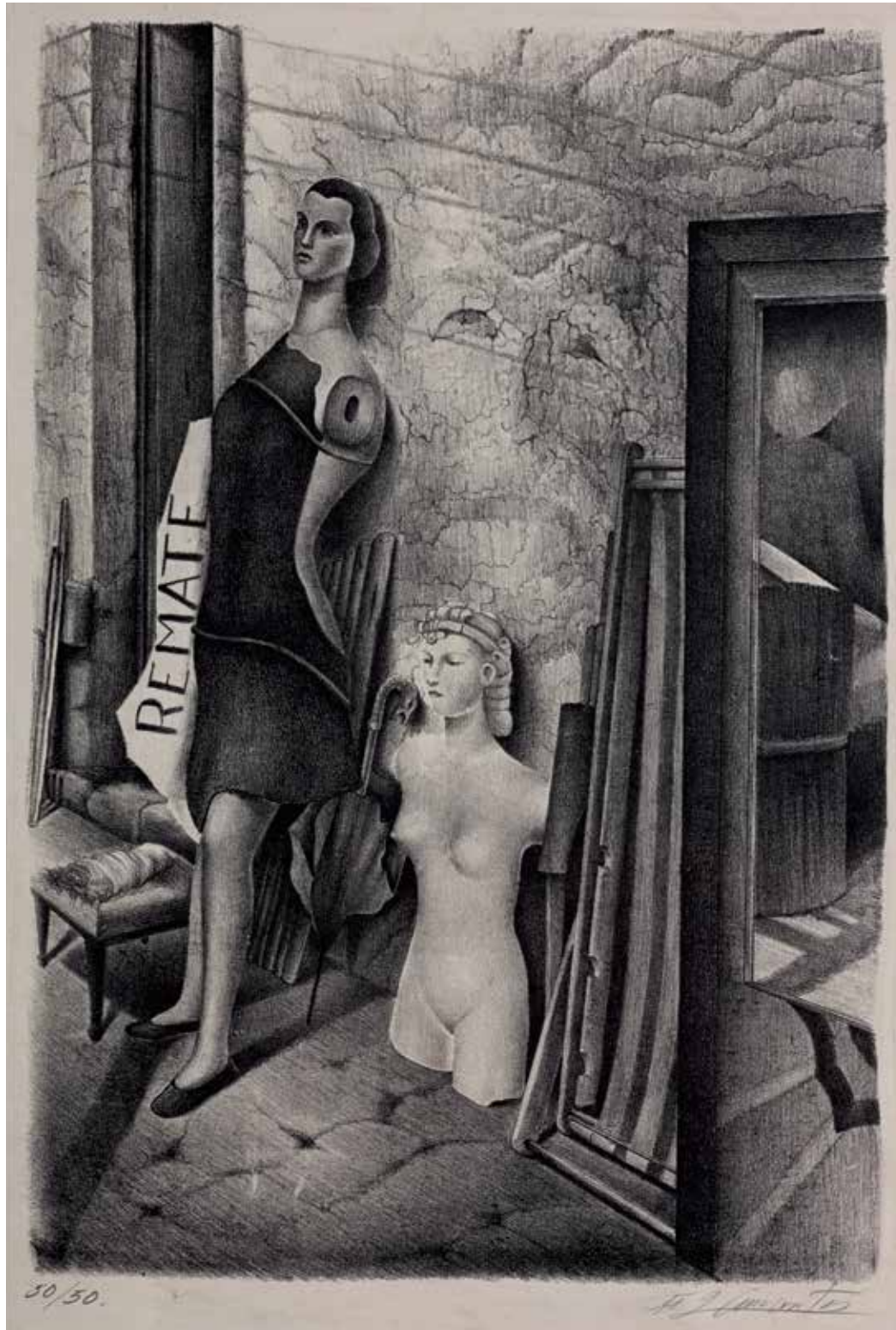
Emilio Baz Viaud

Ciudad de México, 1918 – ¿? 1991



Francisco Dosamantes

Ciudad de México, 1911 – 1986

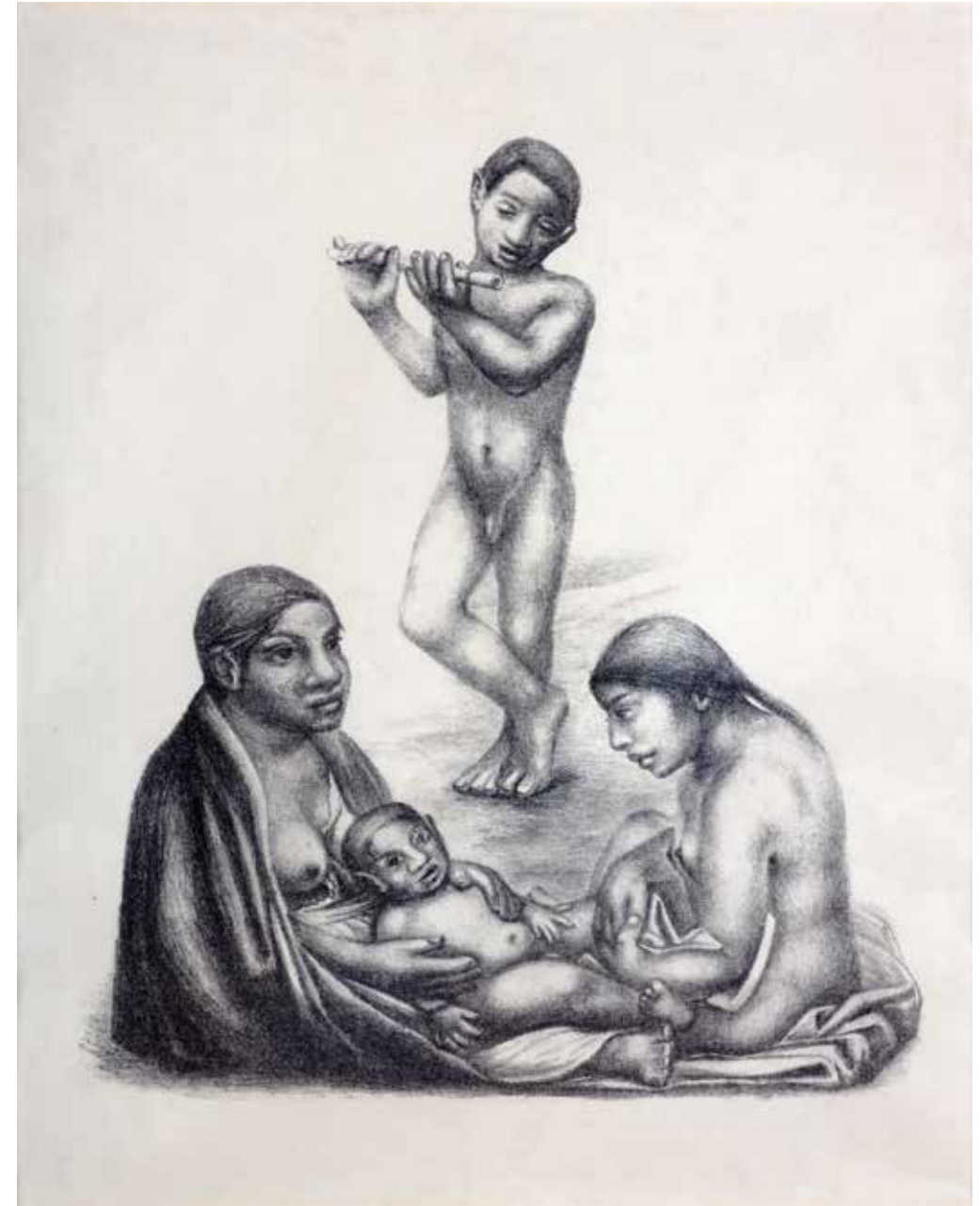


Julio Castellanos

Ciudad de México, 1905 – 1947

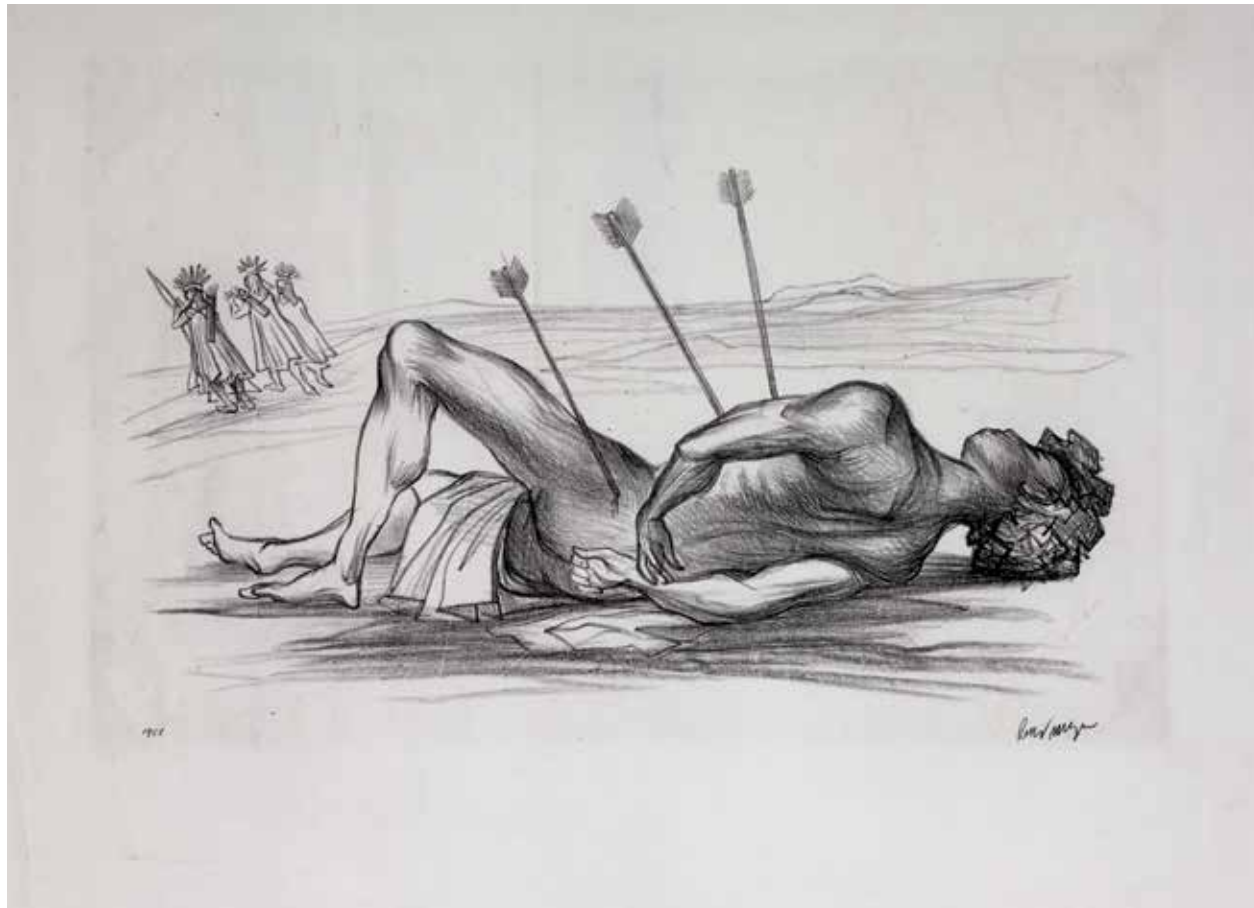
Dibujante de primer orden, seguidor de Picasso, extrema su delicadeza en cuadros de calidad excepcional: *Los ángeles robachicos*, *El diálogo* y *El bohío maya*.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



José Reyes Meza

Tampico, 1924
– *Ciudad de Méxcio, 2011*



Emilio Amero

Ixtlahuaca, Estado de México, 1901
– *Ciudad de México, 1976*

Emilio Amero ejemplifica la vanguardia que tarda mucho en ser apreciada. Moderno y, a la manera norteamericana, modernista, Amero coincide en varios trabajos con la Escuela Mexicana de Pintura. Su fervor renacentista apenas se conoce. Es pintor, grabador, fotógrafo y cineasta, además de un litógrafo consumado que funda talleres de impresión donde trabajan artistas como Mérida, Francisco Dosamantes, Alfredo Zalce, Chávez Morado, Jean Charlot, Carlos Orozco Romero y Francisco Díaz de León.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



Kati Horna

Szilasbalhás, Hungría, 1912 – Ciudad de México, 2000

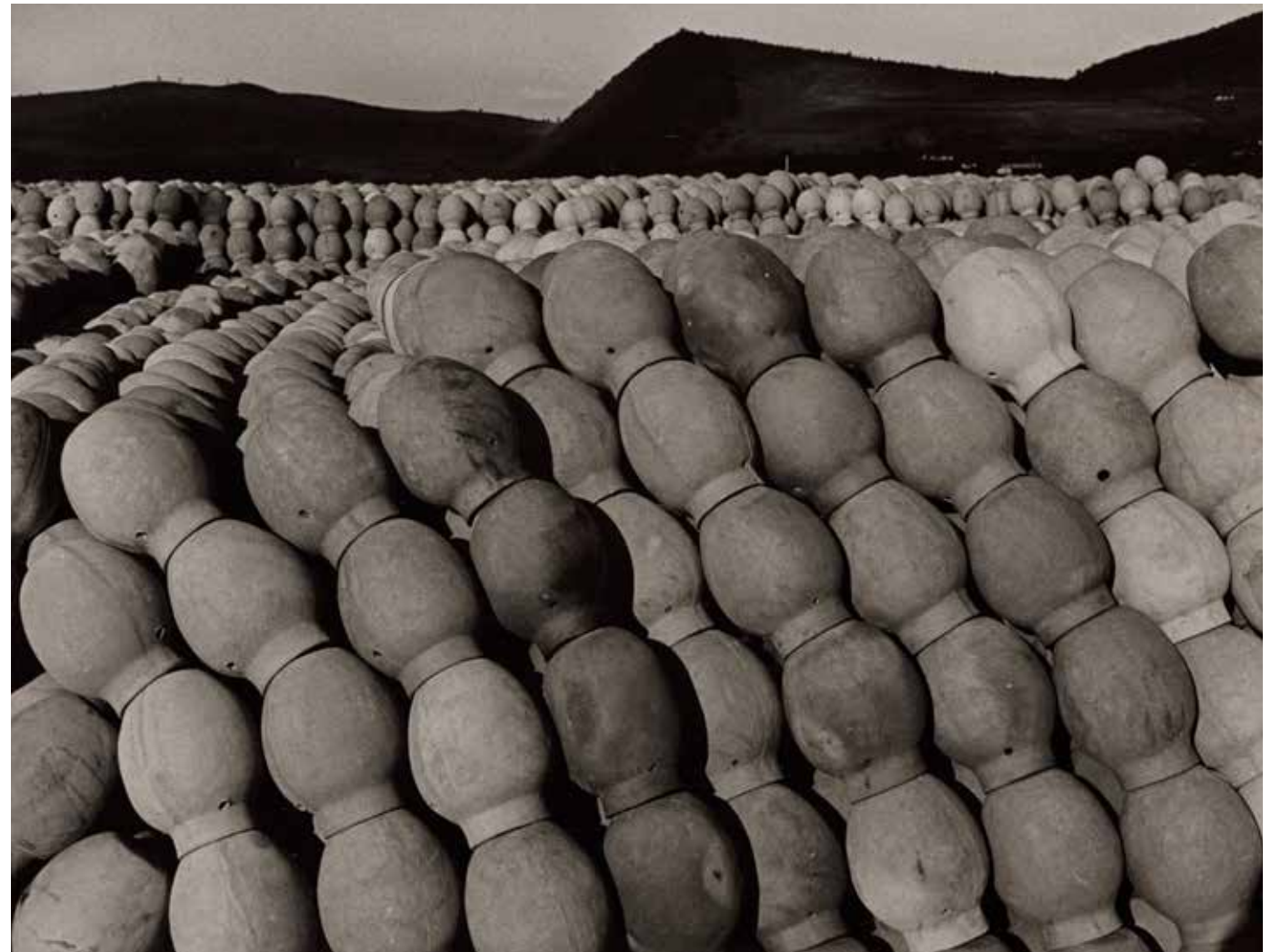


Mariana Yampolsky

*Chicago, Estados Unidos, 1925
– Ciudad de México, 2002*

Mariana Yampolsky merece sobradamente ser conocida y reconocida por la variedad y perfección de su obra [...] fue y en su obra sigue siendo, una artista radical convencida del arte público. Ante las dificultades o imposibilidades de esta tendencia, decidió librarse de las ilusiones de soledad y superioridad y se enfrentó a sus dilemas estéticos con el candor de quien prefiere un arte destinado a los convencidos de la sencillez y la complejidad, expresiones simultáneas de lo real.

Carlos Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron.*
La fotografía en México

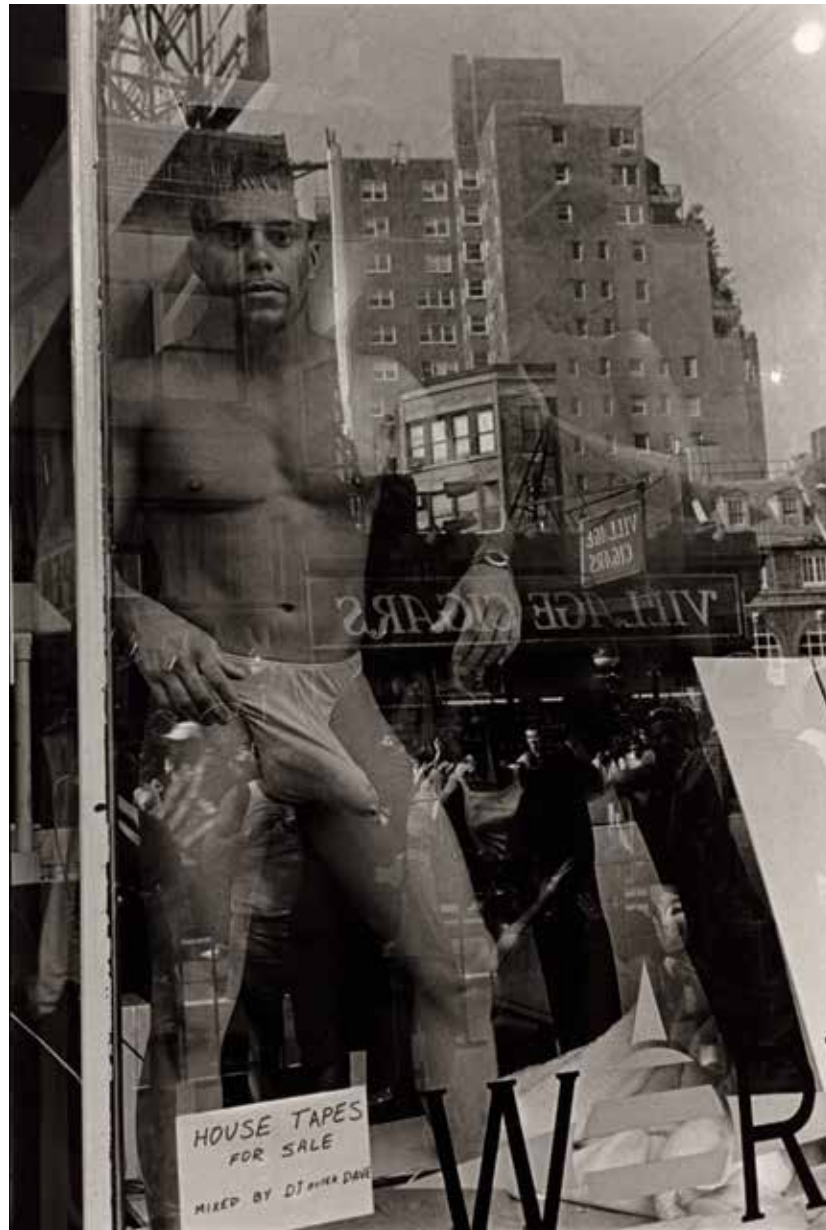


Yolanda Andrade

Villahermosa, Tabasco, 1950

Yolanda Andrade, fotógrafa excepcional, cree a la vez en el significado fotográfico y en la voluntad de autonomía de la imagen. Mujer en la muchedumbre, artista desde la muchedumbre, Yolanda confía en la coexistencia de la imágenes y mensajes y hace suya la fe en el orden secreto (que será público) de la nueva naturaleza de la acumulación y la creatividad en medio del despojo.

Carlos Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron.*
La fotografía en México



Ese oscuro objeto del deseo,
Nueva York, 1999

Maya Goded

Ciudad de México, 1967



Mujer recostada en una cama,
de la serie *Tierra Negra*, hacia 1992

Nacho López

Ignacio López Bocanegra

Tampico, 1923 – Ciudad de México, 1986

Nacho toma su primera foto en 1933, pero apenas en 1949 ya recopila su trabajo. Vive una etapa de severa influencia nacionalista, no la proclamación chovinista, sino la seguridad muy extendida: de los elementos de la vida mexicana se desprende, para quien lo desee, una estética radical, donde lo popular resulta heroísmo desconocido, y en lo relegado socialmente hay expresiones poderosas [...]

Carlos Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron.*
La fotografía en México



Héctor García

Ciudad de México, 1923 – 2012

Héctor García, como todo buen fotógrafo, se aprovisiona, en la espera. Él, fotorreportero habituado a la celeridad, también es el artista de la larga paciencia: El azar, mezcla de la vigilancia y la sabiduría de este exacto segundo, mantiene su consigna: *Carpe diem*, atrapa el instante, la imagen está a punto de irse o a punto de llegar.

Carlos Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron.*
La fotografía en México



Frida Kahlo

Ciudad de México, 1907 – 1954

Elevada a niveles míticos por la índole de su obra, sus padecimientos físicos y su relación con Diego Rivera, Frida en su (muy autobiográfica) pintura, tan deudora de los exvotos y del tuteo agradecido con vírgenes y santos, celebra el dolor y la alegría de estar viva, la ternura y el suplicio.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima. La cultura mexicana en el siglo XX*



Olga Costa

Leipzig, Alemania, 1913 – Guanajuato, México, 1993

Durante sesenta años, alejada de la voluntad y proyecto pictórico de cualquiera de las tentaciones del mercado artístico, Olga Costa se concentra en su obra, con los inevitables desniveles, y con los elementos garantizados de continuidad. La energía depende del matiz, la delicadeza es función de serenidad, y el temperamento se ha educado, al mismo tiempo, en la contención, en el equiparamiento de atmósferas y estados de ánimo y en el humor que ni es ni deja de ser un juicio tajante sobre la que le rodea.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



Leonora Carrington

Lancashire, Inglaterra, 1917 – Ciudad de México, 2011

Leonora Carrington es una gran cultivadora del surrealismo, en este caso la técnica onírica que estimula su ironía y su vigorosa y divertida lógica interna. Ella justifica de manera original términos como “surrealismo/arquitectura o narrativa fantástica/realidad alternativa”. Sin embargo, su labor no se deja atrapar por lugares comunes, y los cuadros, los grabados, las esculturas, son piezas de la variada y fértil imaginación de Carrington, cuya libertad evocativa es también anticipatoria. Ella observa con serenidad animosa los animales de la zoología inverosímil y los seres medievales, los rabinos transfigurados, los castillos que levitan y las escenas donde, por ejemplo, un alquimista convierte en pintura lo que se acumula en su mesa de trabajo.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



Joy Laville

Ryde, Inglaterra, 1923 – Morelos, México, 2018



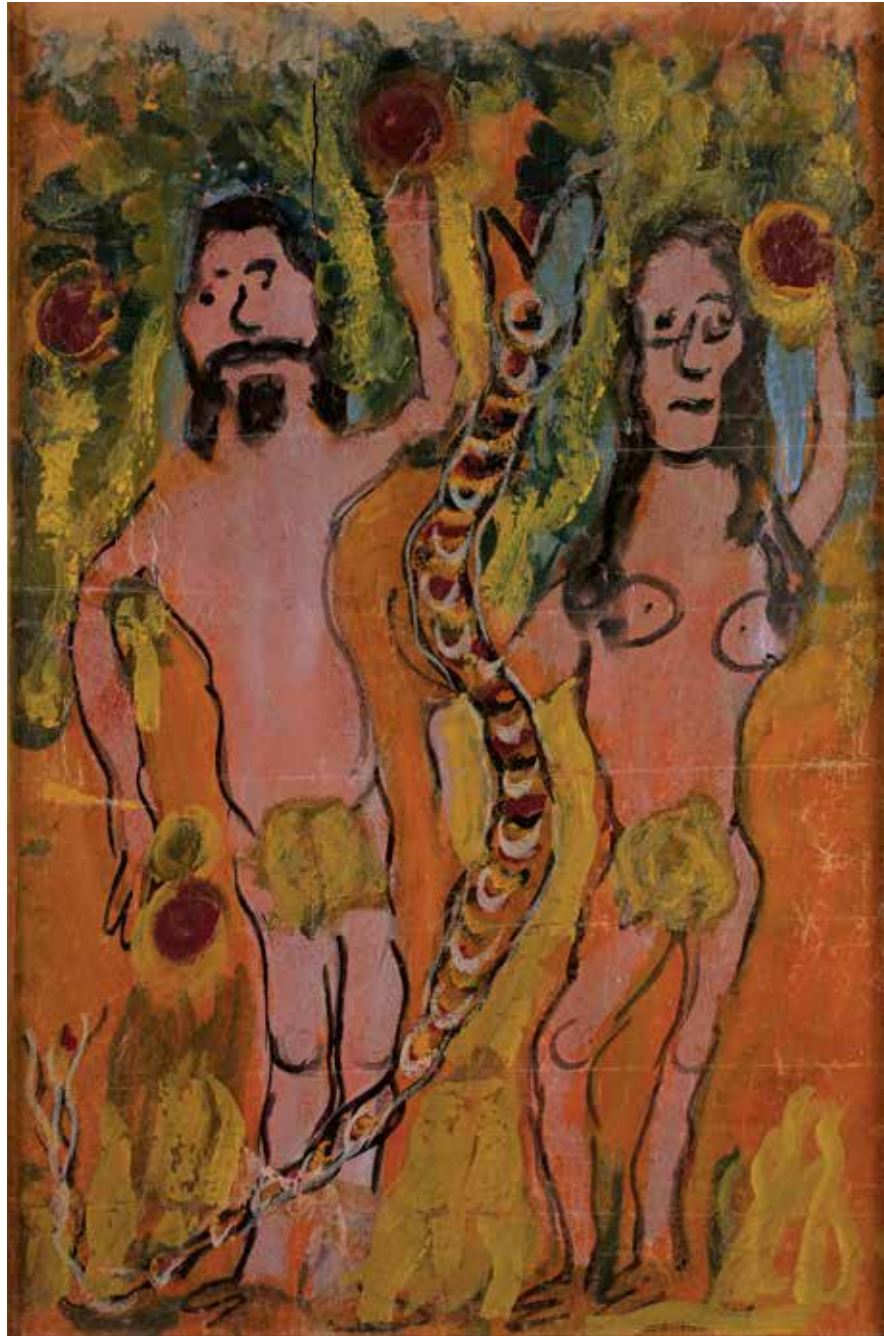
Chucho Reyes

Jesús Reyes Ferreira

Guadalajara, 1882 – Ciudad de México, 1977

[...] Chucho Reyes obtiene de 'lo popular' el cúmulo de formas y colores que lo vuelven previsible, virtuoso, memorable...

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



Luis García Guerrero

Guanajuato, 1921 – Ciudad de México, 1996

Con supremo refinamiento, García Guerrero pregona la significación del Universo desde las representaciones de 'lo insignificante'; vislumbra cosmogonías secretas en los acoplamientos del color; realza las proezas de los sentidos que iluminan la gloria que fueron (y siguen siendo) un árbol o una roca.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



Jesús Guerrero Galván

Tonalá, Jalisco, 1910 – Cuernavaca, 1973

Jesús Guerrero Galván es un excelente retratista de la niñez y la vida popular. La ausencia de sus óleos en museos ha contribuido al relativo olvido de su trabajo.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



Hombre bajando las estrellas, s/f
Paraíso, s/f
El regreso de Quetzalcóatl, s/f
Los augurios de Moctezuma Xocoyotzin, s/f

Ricardo Martínez

Ciudad de México, 1918 – 2009

Ricardo Martínez despliega su entusiasmo por las figuras del arte prehispánico, rodeadas de brumas de colorido refulgente; es un ‘pintor escultórico’.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*



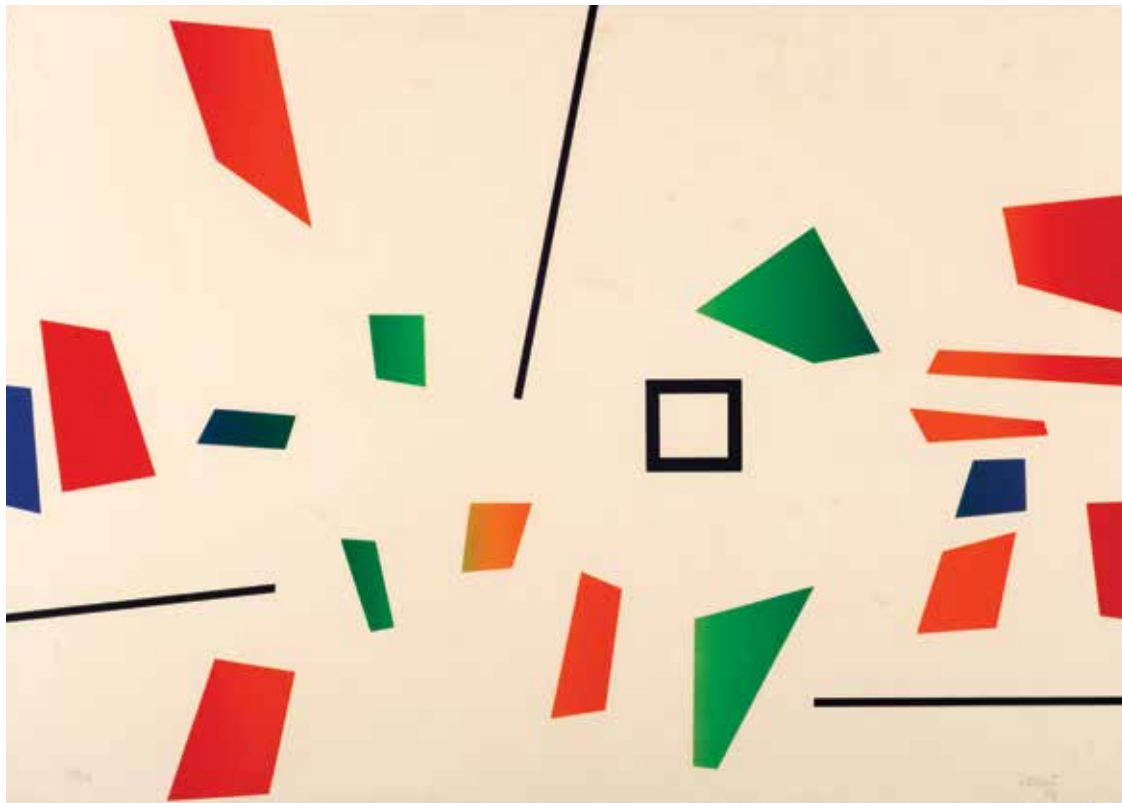
Dos cuerpos entrelazados
(con dedicatoria del autor: *Para Carlos Monsiváis con afecto y admiración*), 1978

Gunther Gerzso

Ciudad de México, 1915 – 2000

Si el cubismo le facilita a Gerzso manejar los vínculos entre formas y colores, poniendo de relieve la calidad formal del color, el surrealismo le permite el despliegue de obsesiones culturales y tensiones anímicas. Gerzso acepta el aforismo de Pierre Reverdy: “La imagen es una creación pura del espíritu”, y toma muy en cuenta las aportaciones de los sueños y las tesis de Freud, el “derecho a saludar a los desconocidos”, la ruptura con la lógica pictórica en la que se educó.

Carlos Monsiváis, “Gunther Gerzso”, *Letras Libres*



Vlady

Vladimir Kibálchich Rusakov

Petrogrado, Rusia, 1920 – Cuernavaca, México, 2005

Su formación es estrictamente europea y lo que le interesa como artista no pasa por el camino de las nacionalidades. Su interés va más bien por el lado del erotismo, la pasión del cuerpo, la dramatización, el refinamiento de la expresión. Pero no cree en el paisaje. Por lo menos, no en el sentido mexicano.

Carlos Monsiváis, *Vlady el excéntrico, Vlady: de la Revolución al Renacimiento*



Juan Soriano

Guadalajara, 1920 – Ciudad de México, 2006

Soriano, según insiste, confía en la separación entre vida y obra, y rechaza la pretensión de hacer biografía con la pintura [...] Sin embargo, es tan amplio el sitio del retrato en el trabajo de Soriano que, sin forzar la interpretación, se advierte en esos cuadros una carga autobiográfica.

Carlos Monsiváis, *Juan Soriano, sucesión de leyendas*



José Luis Cuevas

Ciudad de México, 1934 – 2017

Sin deudas con el surrealismo, José Luis Cuevas crea un mundo donde el énfasis lo diluye la delicadeza del trazo, que incursiona en lo erótico, lo “monstruoso” y lo alucinante. Muy precoz, se inicia como dibujante, aprovecha lecciones de Orozco, se familiariza con el expresionismo alemán, y en él la energía del trazo viene de la imaginación y de las figuras circundadas por el sentido del humor que incluye escenas de cine cómico en paisajes de desolación.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*

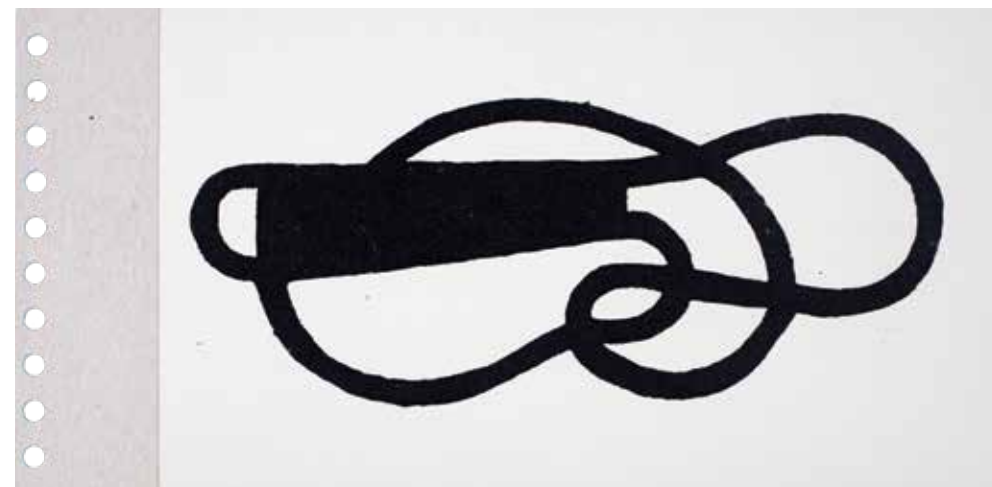
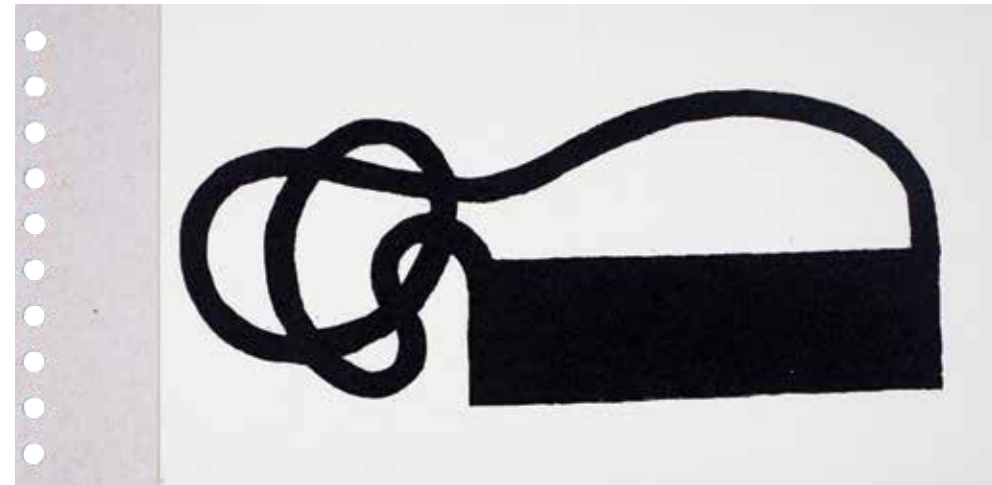
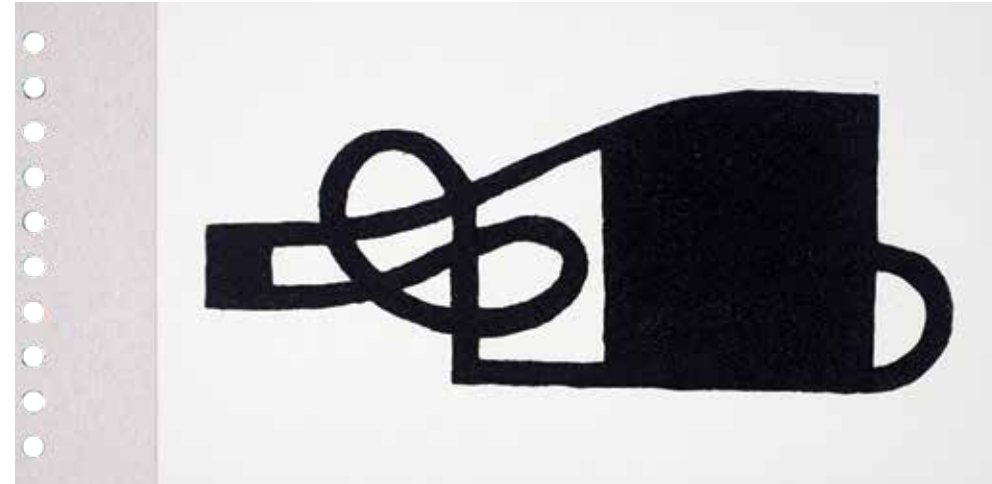


Vicente Rojo

Barcelona, España, 1932

Tan alejado del hermetismo como de la divulgación, Rojo sujeta su obra al alejamiento de los símbolos (por su dependencia literaria) y organiza la eliminación de lo superfluo, de lo ocasional. [...] el ideal de Rojo consiste en expresar la totalidad por medio de una simple raya en la que se fundan el nihilismo, el reto, el afán destructor, el lirismo y la angustia.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima. La cultura mexicana en el siglo XX*



Francisco Toledo

Oaxaca, 1940 – 2019

El autoengaño de la crítica, dada a situar de una vez y para siempre a un pintor, se transparenta ante la decisión fabuladora de Toledo, ante sus piezas donde al hecho artístico se le añaden los hechos narrativos detenidos en un instante de quietud o exaltación.

Carlos Monsiváis, *Historia mínima. La cultura mexicana en el siglo XX*



Rogelio Naranjo

Morelia, 1937 – Ciudad de México, 2016

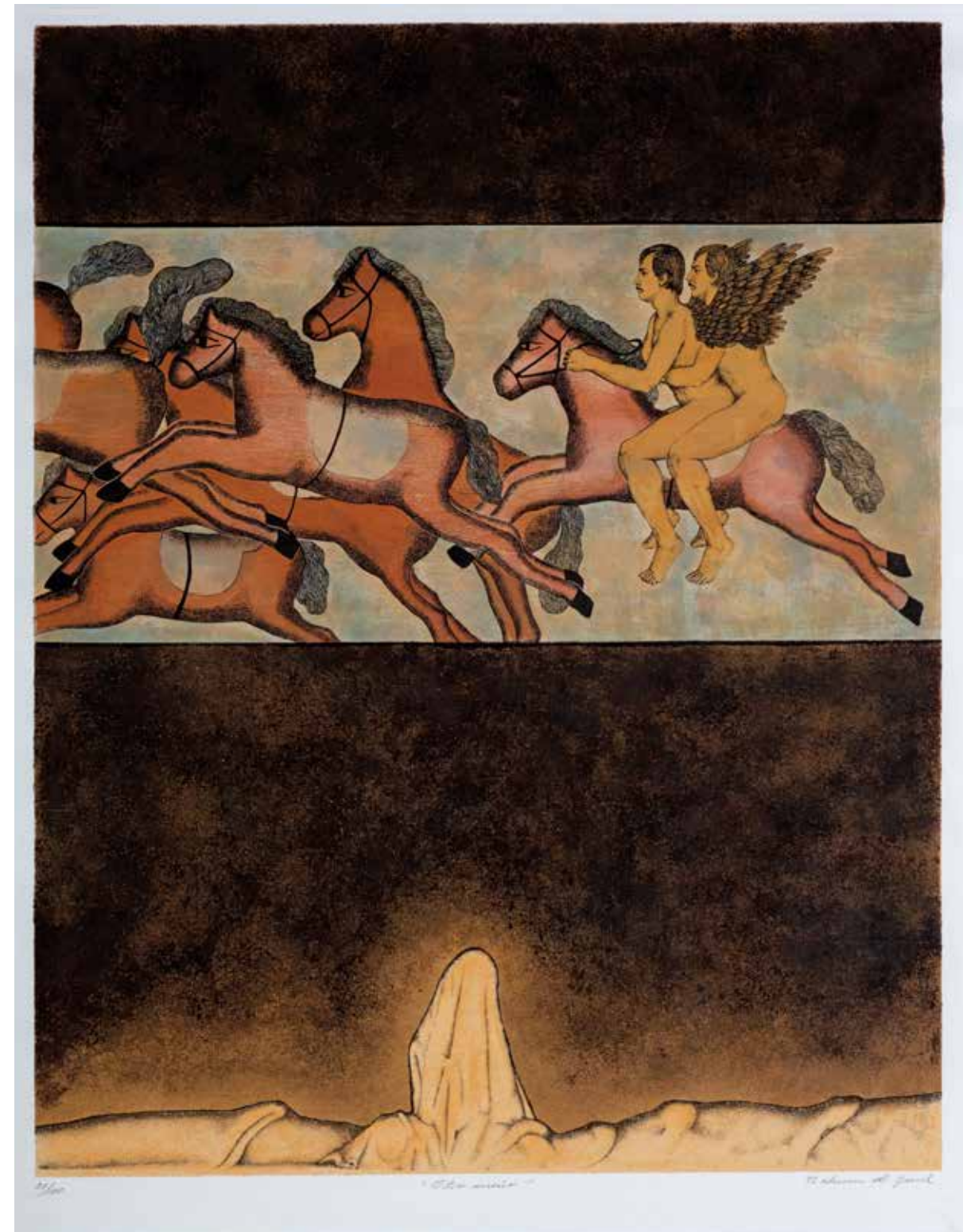
La técnica aquí ya no es gratuidad. Naranjo, asombroso dibujante, le declara a Elvira García. “Mi intención es presentar la pobreza de un hombre a través de la ausencia o de la pobreza de líneas, para que, más que risa, provoque lástima, dolor. En cambio, para presentar a un ricachón, a un industrial, me inclino más hacia el dibujo depurado estilísticamente. Afirmando la línea logro hacer grotesco al personaje”.

Carlos Monsiváis, *Imágenes de la tradición viva*



Nahúm B. Zenil

Chicontepec, Veracruz, 1947



Graciela Iturbide

Ciudad de México, 1942

Graciela ha pensado la fotografía de manera radical y sabe, digamos, que hay más en la trivialidad, en lo observado con indiferencia, en lo segregado, de lo que suele creerse y admitirse. Por eso no jerarquiza, para darle la oportunidad a las imágenes aún no tomadas y elaboradas.

Carlos Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron.*
La fotografía en México



Na' Lupe, Juchitán, 1986
Madonna, La Villa, 1980

Francisco Mata Rosas

Ciudad de México, 1958

Francisco Mata es un fotógrafo profesional, lo que entre otras cosas quiere decir entregado a la disciplina que hace de cada imagen una visión de un conjunto.

Carlos Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron.*
La fotografía en México



Raúl Ortega

Ciudad de México, 1963



Pedro Valtierra

Fresnillo, Zacatecas, 1955

En su deambular por países y movimientos, Valtierra ha entendido lo básico: si se quiere encontrar el instante perfecto es preciso no buscarlo obsesivamente, dejar que llegue a través del acoso y de la reiteración, no hay que permitirle a la inercia que se apodere del punto de vista.

Carlos Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron.*
La fotografía en México





A Walk Through the Art Collection of Carlos Monsiváis

Miriam Kaiser

“The earth is revealing its mysteries” said by Gastón García Cantu, Director General of the National Institute of Anthropology and History, at the end of the 1970’s, was the same sentence I read in a publication telling the story about a group of workers from the Central Light and Power Company, who found in the midst of Tacuba street the immense—in more than one sense— Coyolxauhqui monolith, at the base of the pyramid Mexicas dedicated to Huitzilopochtli, next to Tlaloc’s temple. As a result, a young archeologist, Eduardo Matos, began working with his enthusiastic students to give Mexico and the world, the heart, the essential and most meaningful site of the Mexica Culture living in these lands. They began excavating the Templo Mayor in February 1978, and since then, there has been constant work done in the premises, uncovering fascinating evidences of that culture. In archeological terms, this is one of many examples in our country, as it happens in other as well, regarding the secrets the different strata keep; archeologists are more than happy to find traces of them.

In the field of the visual arts, something similar happens. How many times have we heard that

a researcher has discovered in the vaults of a museum, sometimes by accident, a work of art that had not been seen for centuries, or years at least? The relevant work is immediately scrutinized by other researchers, restorers, writers and people interested in the subject.

One morning in the mid 1980s, researcher Linda Downs who worked at the Detroit Institute of Arts in Detroit, Michigan, visited the restoration area. While she waited, her gaze came to rest on some yellow folded papers. She asked, “what are those papers?,” but no one could give her an answer. She asked they be extended and to her immense surprise they were all the tracing papers Diego Rivera used—during his stay in Detroit hosted by Edsel Ford— to paint his mural *Detroit Industry*, in the internal Garden Court of the Institute, in 1931. Then, Linda asked to see them all: eleven huge pieces in different sizes. The tracing papers had remained there, in perfect conditions, for more than fifty years, with no one realizing it. Miss Downs told the director about her find. That is how the idea of celebrating the Institute’s centenary along with Diego Rivera’s birth centenary came about. With a grand exhibition that included the tracing papers as never before seen items—something that would become the exhibition’s main attraction—, and numerous other works by Diego Rivera from private and public collections from all over the world: an important retrospective of this great Mexican muralist

was shown for the first time. *Diego Rivera. A Retrospective* then became an itinerant exhibition, visiting the Philadelphia Museum of Art, the Museo del Palacio de Bellas Artes—where Diego Rivera’s centenary was widely celebrated—the Museo Reina Sofía in Madrid, Spain, and the State Museum in Berlin, Germany. Each of these museums housed in their collection important works by the artist. Likewise, the catalogue *Diego Rivera. A Retrospective*¹ was published with the participation of several specialists, along with photographs of every item exhibited, plus most of his murals painted mainly in Mexico and the United States.

Something similar happened to me when Henoc de Santiago, director of the Museo del Estanquillo, invited me to take a look at Carlos Monsiváis’ visual art collection in order to propose, in the end, an exhibition. This museum is constantly wowing its audiences with their magnificent thematic exhibitions regarding its numerous archival documents, photographs, stage designs and many other perfectly defined subjects. In my visits to the Museum since its opening thirteen years ago, I have learned about the music and musicians of a certain period, or the films of famous directors, their biographies, accompanied by many different related items such as stills, stage designs, attires, together with films cycles. Or the universe of caricatures through the original watercolors created by Gabriel Vargas for his Familia Burrón comics,

1—
Diego Rivera. A Retrospective, New York-London, Founders Society Detroit Institute of Arts, in association with W. W. Norton & Company, 1986.

along with stage designs and miniatures of the tenement house it was set in, the church, the characters... Or *Rius* (Eduardo del Río)’s work who, for the *De San Garabato al Callejón del Cuajo*, apart from all the exhibited works, painted a large acrylic mural² to be integrated into the exhibition. Just to mention some major exhibitions along all these years.

Carlos Monsiváis’ interest for visual arts was already well known, especially given his close friendship with Francisco Toledo, Vicente Rojo, Graciela Iturbide, Rafael Doniz, Gabriel Figueroa and other photographers, painters, along his life. As part of some of the splendid exhibitions at the Museum, some of these works had been shown.

Monsiváis knowledge on visual arts is also evident through the presentations and whole books he wrote about several artists. But according to the museum’s director, there had not been an exhibition dedicated exclusively to the works of art included in the collection apart from the *Pasado venidero. Revisiones de la colección fotográfica de Carlos Monsiváis (The Past to Come: Revisions of the Carlos Monsiváis Photography Collection)* exhibition, in December 2015.

I must confess that once I accepted the challenge, every day working in the vaults, my astonishment grew. Thanks to the Museum’s staff, specially Ana Catalina Valenzuela, Gabriela Guzmán, Danae Maya and Evelio Álvarez, who

2—
El último desayuno, acrylic on canvas, 180 x 360 cm.

showed me all that wealth, I understood the large amount of diverse styles, techniques, and formats kept in the vaults. I am uncertain how many works came under my gaze, from which I had to make a selection. Not because of a lack of quality, but because of space in the Museum. There are no large format works—not bigger than 150 centimeters. But, undoubtedly, there are works of small and medium format of great quality, either drawings, photographs etchings or paintings—less of these. Likewise, I was able to realize which artists were closer to the writer’s sensibility, due to the amount of his works in the collection.

While I studied the collection, I imagined Monsiváis in his trips to *La Lagunilla* flea market and other places where he might have been checking out some books or magazines, and suddenly his eyes would catch a photograph or an engraving that was “sending him signals”... That happened not only in Mexico City, but in his different trips around the country, and even when abroad to give a lecture. Or, let us suppose, he visited a home that was selling every sort of objects, and suddenly he found something “out of program:” a painting, a photographic album, engravings... Carlos Monsiváis, as an obsessive collector with a deep understanding of what he wanted: that “watchful eye” finding what caught his fancy, or that revealed something specific.

Monsiváis collected a large amount of art works, perhaps without a defined meaning, as he did

with old newspapers or with a particular book collection. Photographic albums from the first decades of the 20th century were added, several of them by photographers only known to a small and expert number of people. Authors who made a living taking pictures of actresses or singers for some newspapers; women photographers published in this media, like for instance María Santibáñez. Also, he included several beautiful watercolors of set designs or costumes related to theater or ballet and which are almost never shown: Agustin Lazo and Carlos Neve’s sketches among them. Artists dedicated mainly to engraving—and hardly ever exhibited— who had their heyday during the first half of the 20th century, and who are practically unknown for the young generations.

A Walk Through the Art Collection of Carlos Monsiváis is precisely that. We stroll our way through woodcut engravings that were hand colored at the beginning of the 20th century, made by a young Angelina Beloff, Russian residing in Paris who became romantically linked with Diego Rivera. She came to Mexico in the decade of the early 40s, and began to teach the different processes of engraving, and was deeply admired and cherished by friends and students, until her death.

Retrospectively, we move through the show admiring a selection of ink drawings, engravings and lithographs by Julio Ruelas, a wide variety

of his work is included in Monsiváis collection —not all of them in exhibition—, and we continue our tour, looking at Guillermo Kahlo's photographs, who dedicated himself to create and record a historical testimony of buildings and churches interiors and exteriors in the first decade of the 20th century; some of those buildings have disappeared and others have been modified. Landscapes by Hugo Brehme —some hand colored— and Jose Maria Lupercio. In front of them, an oil painting by German Gedovius, 1909, representing a lady of that period.

This tour around visual arts attempts to convey, through the eye and the sensibility of Carlos Monsiváis, with a chronological order, the works created at the end of the 19th until the beginning of the 21st century, by the visual artists whom he most admired. He never stopped collecting works of art while he assembled other items. His vision was very keen. We cannot say that he had no interest in other artists, however, we are able to confirm he had it for those most liked, even a small unique ink drawing like in the case of Antonio Ruiz *El Corcito*, or one done in pencil by Alfonso Michel, or a lithograph by Francisco Dosamantes or Isidoro Ocampo.

The exhibition does not show large format works, and not all the artists that are included in the great catalogue of visual works in Mexico are present, as they are in other national museums. However, the works in Monsiváis' collection

show, on the one hand, a collector's gaze just "for art sake": the precise point of view of this unprecedented collector is something to be valued, especially regarding all his other endeavors and interests; and, on the other hand, and perhaps it is one of the reasons behind this "walk through the collection," the rediscovery of renowned artists that are being shown to the public—artists in the prime of their abilities— who now are no longer in the spotlight and remain only in the memory and interest of particular researchers and specialists.

Photographic Marvels in Carlos Monsiváis' Collection

Ana Catalina Valenzuela González

[...] it is essential to rethink modern art history starting from the arrival of photography, whose impact seems to have been much more decisive than historiography has been willing to admit nowadays, if we consider the innumerable interpretations the subject has caused, especially after the 1960s. | Annateresa Fabris¹

In the first chapter of Olivier Debroye's *Mexican Suite: A History of Photography in Mexico*, he states the historiographic dilemma of photography as an artistic object and quotes Douglas Crimp, who asserted "if photography was invented in 1839, it was only discovered in the 60s and 70s."² However, Miriam Kaiser, curator of the exhibition *A Walk Through the Art Collection of Carlos Monsiváis*, considers that there is no more place for such a differentiation, and that photography, like engraving, sculpture or architecture, is an artistic discipline. With photography there is still a resistance to recognize it as such. It might be due to its reproducible condition that causes this contempt,³ and in that sense engraving and sculpture are reproducible as well. Photography is linked to its destiny or to the use it was created for, since a printed photography for a periodical is not the same thing as one that is developed by the author, most times printed to be handed over to the editors to serve as a mechanical original. Reproducing a painting in a magazine or a

1— Annateresa Fabris, *Fotografía y artes visuales* (Photography and Visual arts), México, SerieVe/Ministerio de Cultura de Brasil, 2017, p. 32.

2— Olivier Debroye, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México* (Mexican Suite: A History of Photography in Mexico), Barcelona, Gustavo Gili, (col. fotoGGrafía), 2005, p. 13.

3— For an indepth look at the subject, see Walter Benjamin's essay, *Breve historia de la fotografía* (A Short History of Photography), among others.

newspaper, however, it is something very different; in this case it has to do with the multiplication of a work that was not designed for a large circulating format, unlike photography or a large number of engravings.

Likewise, photographs used in cinema is a different issue, and should be considered as such since movies and the press are inseparable from photography, and the latter is linked as well with chronicles, with the city and its habits; both subjects were some of Carlos Monsiváis' passions. The writer however was not satisfied with just possessing the photographs printed in a newspaper or those used in a movie. In his archives one can count more than 20,000 photographs that range from 1840 to 2010. A large amount of those copies are mechanic originals, and are recognized as such because they show in the back, and on occasions, in the front, evidence of being reframed to be used in the printed edition. That is why these images, in particular, have acquired a unique aura.

Of course, not all photography is art, just as not every building, movie, sculpture or painting is. It is the critic's job to find the values that make each object a part of such a category. According to Olivier Debroye, based on the epithet used by Christopher Phillips to refer to art critics who defended photography, Kaiser would operate as an "orchestrator of meanings," in the way Carlos Monsiváis did.

The meaning that *A Walk Through...* conveyed was firstly, to consider the artistic nature of the images, prior to the subject matter, always being careful not to aestheticize the author's intent. One might think that very few photographers present in the exhibition would have imagined their works would be framed and/or displayed in glass cases for the aesthetic enjoyment of museum visitors. Art can exist even despite its creator not being conscious of it.

It can be controversial to speak about photojournalism from the perspective of its artistic nature, because of its documentary meaning. Among the first Mexican photojournalists who recorded social habits, one can mention the Casasola brothers. Debroise notes that it was Carlos Monsiváis precisely, the founder of the Museo del Estanquillo, who in the last years of the 1970s recognized these photojournalists' job by saying "from this moment on, the photographs attributed to Casasola, terribly printed until now, will enter the book of limited distribution art."⁴ These lines were written in his probably first article on photography; namely the prologue to *Pueblo en armas*, dedicated to the Casasola brothers.⁵

Mexican photographic historiography might recognize Monsiváis as one of the pioneers to recognize it. Another of his pioneering writings, "Notes on the History of Photography in Mexico" was published in 1980, as an introduction to

4—
Olivier Debroise, *op. cit.*,
p. 17.

5—Carlos Monsiváis,
Prologue in Juan Manuel
Casasola, *Pueblo en armas*,
México, Libros de México,
1977.

the Photography Biennale's catalogue, and a year later it was printed in the pages of the *National University Magazine*, and in 2010, it was published again as part of the *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*. In it, Monsiváis focused on the dilemma of recognizing photography as an artistic object, and at the same time, explored certain photographers' features and their relation between their production and the ideological context taking into account the historical stages in which they worked. For example, the writer talks about the use of photography during the 19th century, when the artistry was pushed away being considered a bourgeois product, registering the unequal social structures, where a native Mexican was denigrated and appreciated only in terms of a "glorious ancient past." Monsiváis, when speaking of the Casasola brothers, talks about the interest their public had for finding images referring to "what is Mexican," as was the usual in all artistic expressions in those days. But in the case of the Casasola brothers, it was due to the documental nature of their photography.

In 1978, after the National Institute of Anthropology and History acquired the Casasola Archives, the first Latin American Photography Colloquium took place, as well as the creation of the Mexican Council of Photography, which organized exhibitions of rediscovered authors from the past, some of them included in the show in the

Estanquillo Museum such as Guillermo Kahlo, Natalia Baquedano, Jose Maria Lupercio among others. In Debroise's words, they were "names until then unknown, forgotten."⁶

6—
Olivier Debroise, *op. cit.*,
p. 24.

During *A Walk Through...* curatorial process, it became evident that Carlos Monsiváis' photography collection, along with the caricatures, made up the largest part of his archives. The possibility of including photographs in the exhibition was considered, although some had been already shown, in an exclusive space, in 2015 during the *The Past to Come: Revisions of the Carlos Monsiváis Photography Collection*, a show curated by Alfonso Morales and the Centro de la Imagen team, which included more than 800 images. In the end, it was decided to present an important selection of silver gelatin plates to consider the photographic object from a different perspective in relation with the arts of their time, that way an interesting dialogue was established between different artistic disciplines in the 20th century.

The themes established for the exhibition were organized according to artistic genre: landscape, portrait, journalism, as well as by chronological order. So, the first images in the tour are the architectural views of Guillermo Kahlo, Hugo Brehme's volcanos—some of them hand colored—, Chapala Lake landscapes by José María Lupercio, Puebla's rural and urban settings by Juan Crisóstomo Méndez, and one shot of La

Esmeralda jewelry store building, the current location of the Museum. This section emphasized the way in which every lens focused on something in particular, taking into account their rhythms, tones and compositions, in order to exhibit a distinctive signature: the author's style.

The relationship between periodical publications and cinema is evident in the gelatin silvers, in the next exhibition theme, made up of portraits: three actresses caught by María Santibáñez's lens; two women portrayed by Natalia Baquedano dressed in traditional garb: one as a *China poblana*, and the other one in a Japanese dress, hand colored and silhouettes, glitter applied to the edges. Likewise, the group of works by the enigmatic photographer Librado Garcia *Smarth* includes a self-portrait, an image of five different women and a session of seven male nudes — Jesus Reyes Ferreira has been identified as the model. Even if he was not yet the famous artist and antiquarian Chucho Reyes, this session is valuable because of the homoeroticism in it, something really uncommon for that time. We see Nahui Olin shot by Antonio Garduño in a very particular portrait using a dress, unlike the series, much more well-known, where she poses naked. We should mention that part of Miriam Kaiser's curatorial purposes was undoubtedly to show the "secrets" inside Monsiváis' collection. Lastly, group of six women modeling for Luis Marquez camera, in a composition with a decided nationalistic or folklorist intent.⁷

7—
About Brehme, Santibáñez, Baquedano and *Smarth's* work, see *Alquimia*, núm. 41. *Del pictorialismo y otros olvidos*, SINAFO-INAH, year 14, January-April 2011. Also, the texts and dictionary included in the catalogue for the exhibition *Nosotros fuimos. Grandes estudios fotográficos en la Ciudad de México*, presented at the Museo del Palacio de Bellas Artes in 2015.

The next nucleus is made up of a selection of images by Manuel Álvarez Bravo and Lola Álvarez Bravo, considered their least well-known images of the collection. Both, along with Agustín Jiménez and Gabriel Figueroa, photographers who worked mainly for the cinema industry, but are crucial referents in the history of Mexican photography.

At the Museum top floor the images of prominent four women photographers' works: Kati Horna, Mariana Yampolsky, Maya Goded and Yolanda Andrade. This group represents Monsiváis' *gusto* for images that seem quotidian but in which the unique is emphasized through certain details. Alongside we find photojournalists Nacho López and Hector García, key figures for generations of photojournalists. By López, four images of the *Liliput's Country*, and one of *The News Philosophers* series were included; because of their theme and beauty they have been shown at the Museum several times. There are various photographs by García: three of them from the photographic political campaign of Luis Echeverría for president; however, being out of context, they are stripped of their political character and the beauty of the faces is highlighted. Another portrait with journalistic purposes is one of a Mayan man performing a ritual. This group ends with the famous urban scene shot by Garcia where we see what seems a pool with a springboard from which a man is jumping towards an old mattress.

Another section includes Graciela Iturbide's photographs, whose works are an important part of the collection—several of these are portraits of Monsiváis himself, looking at his collection with awe. They convey how greatly she was appreciated by the writer, both professionally and personally. The exhibition ends with the work of photojournalists Fabrizio Leon, Rafael Ortega, Francisco Mata Rosas and Pedro Valtierra, who Monsiváis met thanks to his personal journalistic endeavors.

In conversations with several art collectors who were close to Monsiváis, they have mentioned how passionate he was in consolidating his archives, and when he found out someone else had bought a piece he was interested in, he got really angry and stopped speaking to that person. They also commented how in places like La Lagunilla flea market or the Plaza del Ángel Antique Center, the merchants considered Monsiváis a kind of a “novelty radar.” They knew that if he was looking for something specific, they should do the same to accommodate the needs of the cultured market. Apart from knowing intimately the country's history, Mexico City's in particular, Monsiváis had a highly developed aesthetic sensibility that helped him identify photographic achievements that not everyone could appreciate.

Due to its amplitude and relevance, Carlos Monsiváis' photographic collections are a feast

for creating countless curatorial or editorial projects from an artistic or documentary perspective. The writers' gaze has allowed us to get acquainted with a huge iconography: a contemporary Mexico through relevant photographic images. Undoubtedly, *A Walk Through...* creates a precedent in the Museum's history, by not making the author or theme of the pieces the object analyzed, but essentially their artistic qualities. The curatorial effort reminds us of Monsiváis' words regarding Manuel Álvarez Bravo's work: more than beautifying a landscape or romanticizing an individual, "he does not capture a theme. He constructs a photograph."

Covarrubias and Monsiváis

Adriana Williams

I began my research into Miguel Covarrubias in 1984, with the intention of reconstructing his life and creating a biography. This work took nine years and I conducted more than a hundred interviews in Mexico, the United States, France, Indonesia, and other places visited by the artist. Unfortunately, during those years I did not know of Carlos Monsiváis’ passionate interest for his work.

A prolific creator and someone who was ahead of his time, Covarrubias had strong interests that lead him to become a precursor in fields within the arts and culture—illustration, design, cartooning, painting, theater, music, anthropology, ethnography—, revealing new worlds through his creative sensibility. His premature death in 1957 at the age of 53, was an immense loss for Mexico’s intellectual and cultural life. Even though there has been a “terrible amnesia surrounding Miguel,” as Arnold Belkin¹ said, and anthropologist Daniel Rubín de la Borbolla agreed saying “no one in Mexico had any idea who Miguel was.”² Carlos Monsiváis, however, did not agree.

The country would still delay many years before discovering and recognizing what his friends

and colleagues already knew: Covarrubias was one of the most creative Mexican artists, a true renaissance man thanks to all of the activities he did during his brief life and the important work he did.

In 2004, year of the centenary of his birth, we recovered a part of that memory: we went back to his work and payed him a well-deserved tribute in a series of national and international exhibitions. Personally, discovering Carlos Monsiváis’ Covarrubias Collection at the Museo Soumaya was crucial. I was fascinated by the works included there and was keen on talking to the collector of those pieces.

One of the aspects that interested me the most in Covarrubias was his work as collector, since I consider myself an amateur collector. In his adolescence, at 17, the artist was already collecting popular and colonial works of art. His brother Luis remembered that Miguel used the money he earned publishing cartoons for this. Another one of his hobbies was visiting on Sundays the El Volador bazaar, an old marketplace where he always found new treasures. His bedroom was in constant transformation, since the old pieces took up more and more space. He was a young and impulsive creator whose passion for collecting would remain with him throughout his life.

Covarrubias ended up with an important collection of Prehispanic art which included more than

1—
Interview with Arnold Belkin by Adriana Williams, Mexico City, December 1990.

2—
Interview with Daniel Rubín de la Borbolla by Adriana Williams, Mexico City, February 1987.

six hundred unique pieces. Among them, the Olmec ensemble, the most valuable in existence, considered one of the most extraordinary aesthetic representations of that culture in the continent. The whole collection was exhibited at the old Museo Nacional de Antropología in Mexico City, in the galleries that have his name, where it is now housed and organized according to culture and region of origin.

By 1994, I was aware of who Carlos Monsiváis was; I had read many essays and some of his books. The few times I was able to get together with the writer we talked about Covarrubias and about what it meant to be a devoted collector like him. He talked to me about his admiration for the artist and the attraction he felt towards his work. Monsiváis began in 1972, with few funds, acquiring sketches and drawings found in La Lagunilla, in second-hand bookstores and other places. This happened long before other collectors accepted the cartoonist's importance. We owe praises to Monsiváis for creating the outstanding Covarrubias Collection, since he was able to track and acquire early cartoons done by the artist in Mexico before he travelled to New York. Today, those are appreciated and valued along with his most famous works in this genre.

Who can forget José Juan Tablada, Adolfo Best Maugard, Don Catarino or Guty Cárdenas' cartoons? Later on, cartoons of Paul Whiteman,

Fanny Brice and Walt Disney were included in the collection, as well as drawings he made of African-Americans, Balinese, and Chinese people. Finally, I would like to mention the costume design for theater and ballet he did and the work in gouache *Hombre y mujer con orejeras* which I find to be marvelous.

I remember Carlos Monsiváis with great admiration and gratitude for having left us with such a valuable legacy as the Miguel Covarrubias Collection.

Bilge in the Estanquillo Museum

Sylvia Navarrete Bouzard

In memory of Francisco Toledo

Much of Carlos Monsiváis’s collection reflects the writer’s predilection for what we might call, perhaps with undue solemnity, “bilge”, or *sen-tina* in Spanish. This word, now virtually obsolete, hails from the nautical world, as does so much slang (in Mexican Spanish, you tell someone to go to hell by sending them to the crow’s nest—*al carajo*). In the case of bilge, the dictionary provides the following etymology:

- Bilges: The lowest internal portion of a ship’s hull at the keel. [In Covarrubias’ 17th-century Spanish dictionary], *sen-tina* derives its name from the fetid stench that can be sensed (“*sentido*”) in this part of a vessel, though sailors say it refers to the sense of whether the ship is taking on water, and how much, because all the water entering the hull collects in the keel.
- Bilges: By extension, anywhere filthy and malodorous.
- Bilges: Metaphorically, a place of many sins and abominations, or the cause of vice.

The curator of this exhibition, Miriam Kaiser, chose 360 works from the Estanquillo Museum’s permanent collection of 30,000. In *A Walk Through the Art Collection of Carlos Monsiváis*, at least 20 artists of the more than 70 included overall could qualify for a kind of sociological study into the disreputable and joyous world of “bilge.” The works by these 19th-century and more modern artists are mainly paintings and drawings, but also include many caricatures and cartoons—a particular weakness of Monsiváis, an avid explorer of the Lagunilla flea market.

Almost 25 years ago, long before the Estanquillo Museum opened its doors, INBA’s Museum of Modern Art assembled what would be the first exhibition of the Carlos Monsiváis Collection. Directed by Teresa del Conde, *Aire de familia* was a collection of some two hundred lithographs, prints, ink drawings, and oil paintings from the 19th and 20th centuries. They record political incidents, the emergence of public opinion, and the development of aesthetic canons on Mexico’s path to modernity. In a piece written for the exhibition catalogue, *El Fisgón* defined caricatures and cartoons as the “undisputed champions of ephemeral art”: “[They] are as fleeting as a joke (the two-meter race that Freud spoke about), as volatile as a politician’s career, and as short-lived as yesterday’s newspaper.”¹ More recent appraisals challenge the initial prediction for their short lifespan. Indeed,

1—
Rafael Barajas, *El Fisgón*, “Un país que no conoce su rostro está condenado a la caricatura”, in *Aire de familia. Colección de Carlos Monsiváis*. Mexico City, INBA/MAM/Pinacoteca Editores, 1995, p. 11.

he ended up agreeing that—as Monsiváis observed in the same publication—“the caricature or cartoon [should play] a dual role as something political and of artistic perception,” making a longer-lasting impact and securing its place in the collective memory.²

Today’s observer may not always be familiar with the character or historical event being ridiculed or derided in satirical cartoons by Escalante, Villasana, Santiago Hernández, or Jesús T. Alamilla—the *maestros* working in the opposition press during the governments of Porfirio Díaz, Juárez, and Madero. However, we can still appreciate their artistic skill and refinement, a legacy of the French tradition. Contemporary viewers can also discern the influence of modern avant-garde art, particularly expressionism and cubism, that was causing a stir in the European art scene. This can be seen in the anti-naturalism and distorted lines of the post-revolutionary artists who had shifted away from academic strictures and were intent on repudiating the “perfections of yesteryear.”³

Let there be no doubt: in this visual feast, the lion’s share belongs to caricatures and cartoons. But Monsiváis’s other favorite genres are also on display, showing expert technique and representing artistic trends that caused a huge impact in both centuries. Julio Ruelas—one of the writer’s favorite artists—is the most refined exponent of symbolism in the collection. Surrealism

2—
Carlos Monsiváis, “La distorsión es la semejanza (caricatura y dibujo satírico en México)”, in *Aire de familia*, p. 29.

3—
Ibid, p. 33.

(Leonora Carrington) and abstractionism (Gunther Gerzso, Vlady, Vicente Rojo) held less interest for Monsiváis than the forceful realism of Leopoldo Méndez or traditional, Picasso-esque figurative work that breathed new life into Mexico’s avant-garde (Emilio Amero, Agustín Lazo, Julio Castellanos, Emilio Baz-Viaud, Alfonso Michel). Monsiváis was also a keen collector of sketches of theatrical dress (Agustín Lazo, Carlos Neve, Miguel Covarrubias, and more). The works on canvas and paper predominantly ennoble Mexico’s indigenous themes (Adolfo Best Maugard, Carlos Mérida, Fermín Revueltas, Alfredo Zalce, Ramón Valdiosera), highlighting how the author championed the country’s underclass, the poor and disadvantaged.

The collection’s photographs play a similar anthological role by bringing together some of this discipline’s most important names and works: architectural images (Guillermo Kahlo), rural landscapes (Hugo Brehme, José María Lupercio), and city scenes (Juan Crisóstomo Méndez), portraits (Manuel Álvarez Bravo), staged photography (Lola Álvarez Bravo, Graciela Iturbide), surrealism (Kati Horna), movie stills (Gabriel Figueroa), and several examples of reportage (Héctor García, Fabrizio León, Francisco Mata Rosas, Pedro Valtierra).

Dens of Iniquity

Returning to our theme, the images by artists fond of descending into the murky depths of

“bilge” show a strong desire to belong to and embody the essence of the city that grows like an anthill and changes relentlessly. At the dawn of the 20th century, Mexico City was not the complete opposite of the countryside, despite what its citizens (and especially artists) may have thought. The variations in this branch of modern *costumbrismo* or genre art multiply in nocturnal scenes and locations (nightclubs, dive bars, restaurant’s private backrooms), as well as in new kinds of urban characters created by the Revolution and the Mexican capital’s dizzying transformation. Murals and easel paintings after 1920 had ushered in campesinos and factory workers, women rural teachers and camp followers, roles that lay at the heart of the nation’s identity. From that point on, drawing and graphic arts combined to create a “comedy of manners” with a testimonial storyline behind the purely artistic intent. This introduced us to the lovable rogue (*peladito*), the male gold digger (*lagartijo*), the unscrupulous macho figure (*cinturita*) and the woman who lives off presumption and poverty (*la rotita*), the common soldier and the queer, the flirt and the femme fatale, “the Tarzan of the slums [and] the maid wearing large ribbons.”⁴ These characters—a corollary of nationalist reconciliation that evens out the class distinctions among the general public—mingle with the bourgeoisie to partake in new, somewhat-disreputable recreational activities: variety shows, showbusiness, public flirting on Sundays at the Alameda, visiting

4—
Ibid, p. 35.

“cabarets or bullfights to experience the whirlwind of fame or anonymity.”⁵

5—
Ibid, p. 37.

Roberto Montenegro’s lithograph *Interior de cabaret (Leda)* stands out among the collection’s works that celebrate pleasure-seeking. It compresses the sketched figures in a staged composition: in the foreground, the crowd huddles together in the collective embrace of a sweat-drenched dance; to the rear, an enormous face with vampire-like jaws threatens to devour all the entire drunken, lascivious revelers. Miguel Covarrubias’s *Pareja bailando danzón* excises the context of the brothel and with remarkable economy conveys the slow erotic cadence of two bodies intertwined. The same artist produced studies and *El rey Bolito (tahúr)* that show the jazz-infused hedonism that he discovered in the clubs of Harlem and Cuba. Covarrubias also displayed his virtuoso skills in his depiction of Paul Whiteman-as-cymbal, a work that is both caricature and a highly experimental portrait.

Angelina Beloff’s watercolored linocut *La danse* (ca. 1940) appears to be the result of a commission from a book publisher or advertiser as a souvenir of the time she spent in Paris alongside Diego Rivera. This work is a sober advertisement for one of the many public dances and notorious cabarets and ballrooms (Moulin Rouge, Mabilie, Bullier, Tabarin) that existed from the Belle Époque until the interwar period. These

places introduced the world to the can-can, polka, and java dances, and were frequented by a motley crew of scoundrels, day laborers, washerwomen and seamstresses mixed with a bourgeois clientele—as immortalized by Toulouse-Lautrec and Édouard Manet—looking to enjoy some base pleasures. Though clearly a book illustration, Montenegro’s *Danza griega* has a mythological edge, reminiscent of the friezes adorning the ancient Greek amphoras by presenting a row of hetaeras in a Dionysian trance.⁶

In 1936, José Chávez Morado created a series of prints on stark themes. They have a rough, primitive quality, and are made using the time-honored wood engraving technique. Their angularity, vertiginous perspectives, and uncompromising black-and-white contrasts have a certain affinity with some German expressionist works, and perhaps with “the atmospheres of noir cinema (criminals looming out of the shadows),”⁷ so beloved of Monsiváis. The following three works have all the ingredients of nocturnal temptations and dangers to give them the feel of the set of a sordid movie. *El amor y el crimen* describes a room of love motel, in which a killer rummages around in the closet of an emaciated prostitute who is sprawled out beside a vase and a chamber pot with her throat slit. *La salida del teatro* combines gloomy façades, the sign of a sleazy hotel, batwing doors, the pimp, the whore, the indigenous man asleep on the ground. *Bailarina en teatro* depicts

6—

Although this exhibition only includes a few of these works, the Monsiváis collection includes many examples of traditionally homosexual iconography, from Smarth’s series of photographs of Chucho Reyes posing naked (1925) to Nahúm B. Zenil’s explicitly erotic self-portrait (2000).

7—

Ibid, p. 40.

a venue with the announcer calling out from the ticket booth, while on the platform a scantily-clad chorus girl raises one leg in front of a horde of frenzied, open-mouthed men; outside, a couple of boys peep through a gap in the bricks. They show a very realistic yet fictitious world.

Gustavo Silva looks thin, devilish, and with bags under his eyes while posing for his fellow-photographer, Antonio Garduño. This unkempt dandy re-embodies the archetype of the dissolute poet, the classic bohemian of *fin de siècle* decadence. Bohemia is the natural home for debauchery. Julio Ruelas (who else?) is there to remind us, through various lascivious prints and also in *Retrato de Bernardo Couto*: a Mexican author who burned brightly for a short while as a star in the Mexican literary firmament (he died of “exhaustion” at the age of 22). He wrote short stories and co-founded *Revista Moderna* with Ruelas, and was recently brought back to life by Rafael Pérez Gay in the novel *Perseguir la noche*; a wander through the streets of Mexico City’s historic center that ends up with the murder of a prostitute, strangled during sex, an incident involving Couto and the group of modernist poets. Monsiváis acquired 44 works by Ruelas, 32 of which are included in this exhibition.

Dissolute Goddesses

In the 1920s, Monsiváis wrote, “caricatures and cartoons incorporate utter frivolity and

modernity understood as a carnival, a memorable joke, a series of art nouveau works, a catwalk, a comic book, an old man hitting on a flapper, a rogue representing the nation in conversation with a dandy, who also represents Mexico... There is always this hierarchical view that always puts politics at the top, but now enough space is being given to the social scene, to new mythological characters who are competing with the powerful *caciques* and *caudillos*, to *modern women* who represent new moral alternatives.”⁸

8—
Ibid, p. 34.

How do artists conceive these “modern women”? They are almost all seen as objects of lust in the imaginings of what may attempt to reflect the changes and, at the same time, the license of artistic creation, without clashing with the well-known idea of “eternally feminine” qualities. The epitome of sadistic voluptuousness, Julio Ruelas specializes in antagonizing the meek and motherly version of womanhood. Instead he chooses to show women at night with alcohol or music, and drawing a line between sex and money, desire and perversion. His peerless *femmes fatales* (he lived in France, and must have known that there they were called “Libertine Venuses”) enjoy the moment of wonderful gallantry before the dramatic descent into squalor. The distance between the prostitute on the street and her high-flying counterpart is as short as it is between the pimp and the wealthy guardian, or between poverty and

riches. By sending a lover into debauchery, plunging down to the “tropical regions of love,”⁹ *femmes fatales* don’t face physical decline (syphilis is the reserve of low-level prostitutes) but guaranteed perdition. *Un noctámbulo* (1901), for example, is a self-portrait of Ruelas in the foreground of a brothel’s orgiastic scene.

Olga Costa revisits the concept of venal love in the theme of the high-level prostitute wearing a *négligée* (and Salome), reminiscent of the *demi-mondaines*, who constituted a tribe floating between the aristocracy and the bourgeoisie during the Second French Empire. In that world of disrupted values, ruled by illegitimate women, praise was heaped on those who were skillful enough to destroy even the most distinguished guardian, jeopardizing their fortune, dignity, and honor. This was the lesson taught by Émile Zola’s unforgettable Naná: prostitution is neither a condition nor a destiny, but a trade.

Covarrubias’s *Changuita* offers a refreshing local counterpoint of the 19th-century *femme fatale*, depicted with a tender and light-hearted touch. Her coquettish smile, warm gaze, plump calves, and childlike braids give her a friendly, carefree look. Of course, this young thing has possibly been deflowered and is probably often seen alongside women of the night. But her gentle seductive power gives the idea that if she offers herself, it may not be for money, self-interest, or under duress, but (heaven forbid!)

9—
According to Balzac, whose novel *Beatrix* referred to virtuous and married women’s “secret desire of debauchery” and “desire to satisfy their carnal urges.” See Nathalie Heinich, *États de femme. L’identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris: Gallimard, 1996, p. 221.

purely for pleasure. Something almost extraordinary for the period, there is no submission and no pretense in this figure.

The woman who modeled for life paintings in studios might have inspired Gabriel Fernández Ledesma's oil painting, *Hombre arrodillado frente a maniquíes femeninos*, and Francisco Dosamantes's *Remate* lithograph. Of course, the erotic charge is not explicit, but the bare-chested mannequin used by couturiers serves as a fetish of the woman-object. We should not forget that in classic literature fashion designers doubled up as matchmakers: experts in adultery, they recruited vulnerable young girls on the street. The shapely clothes hanger as a substitute for bodily contact is not simply an imaginary projection of sexual lust: it removes any possibility of identity and becomes an item of merchandise. It also brings to mind the shop displays in the capital's elegant boutiques.¹⁰ In short, the burgeoning fashion industry that responds to female citizens' new needs, who gain financial independence by going out each day to the (job) market.

Bodies for Sale, Offers Accepted

Prostitutes deserve a special mention. Shortly before the inauguration of the *Aire de familia* exhibition at the Museum of Modern Art, Teresa del Conde asked Monsiváis about the lack of José Clemente Orozco drawings in his collection; he answered her by saying: "it's a sore

10—
Compare this *Verano* (1937) by Antonio Ruiz *El Corcito*, a brutal oil painting of an indigenous couple in overalls and a shawl standing immobile before a window display with blond dummies wearing swimming costumes surrounded by beach paraphernalia.

point."¹¹ Monsiváis appears to have remedied the situation soon enough. This pencil-on-paper drawing is a world away from the saggy-fleshed matrons and the brothel's squalor in *La casa del llanto* (1912-1914), a series of shocking watercolors he painted a decade earlier. This is not so much about debauchery as the interaction of a couple of prostitutes with two clients; Orozco does not reduce the prostitutes to their role as sexual accessories, as he usually did, but instead captures them at a moment of pampering and friendly intimacy, perhaps under the influence of a couple of *pulques*, as indicated by the "X," something unstable conveyed by her slackened arm. Monsiváis hits the mark when he wrote: "At the same time as creating his frightful political zoo, Orozco produces a social gallery that neither adulates nor denigrates. In Orozco's drawings the working class is present, the groups the Revolution has helped bring to the surface, along with their autobiographies, their lineage recorded in a marvelous obscene gesture, the uncouth exist in taunts and knife fights, the movable statues of street sellers and cops, the shadows of brothels and *pulquerías*, the indigenous dressed in their *sarapes* and the *huilas* in their ancient solitude."¹² This work, although lacking Orozco's characteristic gloom, sums up the internal ethic and logic of the Monsiváis collection, and confirms the acuity of his critical gaze: "In Orozco's understanding of the people, the implicit solidarity rejects the taunts and animosity shown towards ordinary

11—
Teresa del Conde, "Entrada no tan libre", in *Aire de familia*, op. cit., p. 26.

12—
Carlos Monsiváis, in *Aire de familia*, op. cit., p. 33.

folk. Orozco, a judge of the bourgeoisie, also recreates the masses. The man who takes an apocalyptic view of common people as a crowd of wretched Polyphemuses, is the same one who portrays their specific representatives most sympathetically and truthfully.”¹³

13—
Ibid.

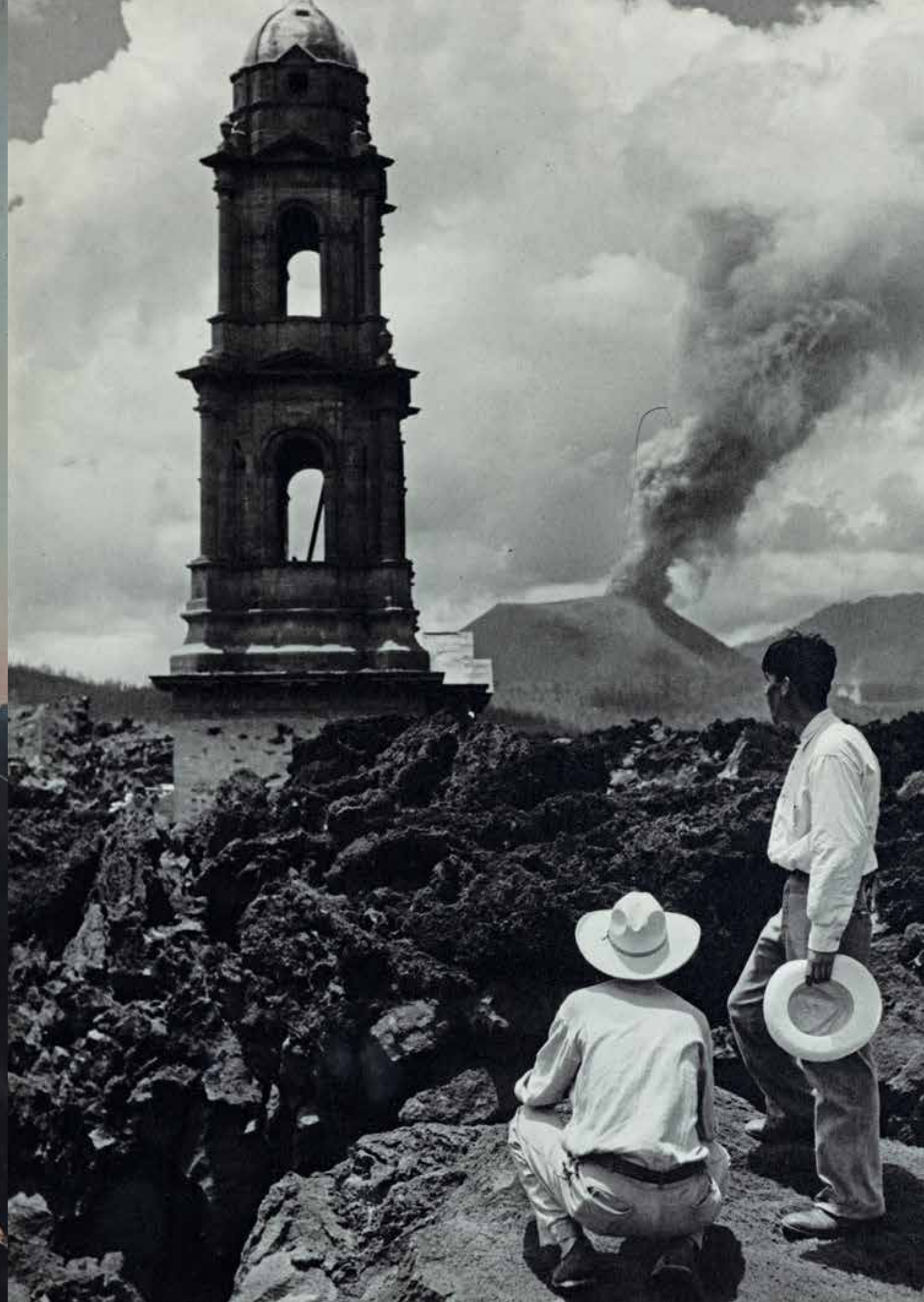
An epigone of Orozco, Luis García Guerrero, makes a curious pause in his work on classic still-life paintings, with *Prostitutas I, II y III* (India ink and wash, 1947). Who would have thought he had the painterly skills to emulate Orozco’s grotesque and propagandist style? This unexpected sequence is another example of Monsiváis’s infallible instinct to lay his hands on unusual works, overlooked because they were misfits, happy accidents, spaces in-between where the spark of genius sneaks in: one-of-a-kind discoveries.

The Vigor of Revelry

Unlike other collections assembled single-handedly, this one put together by Carlos Monsiváis has *personality*. Every reading made by the Estanquillo Museum since its inauguration underlines the unique symbiosis between the collection and its creator’s intellectual curiosity, temperament, feelings, and tastes. Among its many other qualities—one of which, and by no means the most insignificant, being its broad range of art—is Monsiváis’s inclination toward the “other” that guided his hand when choosing paintings that would end up becoming a legacy

that forms the most interesting and complete visual chronicle of Mexican society and Mexico City itself, and a prismatic reflection of art produced in the last 200 years. From this treasure trove, I picked some images of “outsider life,” with the idea of making connections with our current gaze—which I imagine is now free of prejudice, despite the wave of puritanism gaining ground in the early 21st century—to assess the relevance of this scarce type of collecting that is both anthological and exceptional.

Ultimately, our love of adventure (and Monsiváis bears some of the responsibility for that) now overrides any pity or complaints that wrought havoc in the past. No longer are we discriminatory or censorious. This sets us apart from the ideologues, moralists, and puritans of former times, whose vision was clouded by filth and depravity. The word “bilge” in the title is anachronistic, unlike the contents of the most of the images that accompanied Monsiváis during his lifetime. He became our rummager-in-chief and enhanced our aesthetic gaze. We identify ourselves in these works. No, I tell a lie: we rejoice in them.



Julio Ruelas 1870—1907



1-3. Tres estudios del natural, hacia 1900
Litografía



4. Carrera, 1904
Tinta china



5. Bernardo Couto Castillo, 1901, Aguada



6. Manuel José Othón, 1900, Aguada



7. Ahorcados, 1901
Tinta china



8. Gatos en una azotea, 1902, Tinta china



9. Duende con gato, 1902
Tinta china



10. Estudio de gato, 1896
Lápiz



11. La caída del Imperialismo, 1903
Tinta china



12. Escritor en su estudio, 1903, Tinta china



13. El culto de los muertos, 1903, Tinta china



14. Demonio, 1903
Aguada



15. Escena de La mulata de Córdoba, 1898
Aguafuerte



16. La muerte llegó de improviso, 1906
Aguafuerte



17. Fuegos fatuos, 1906
Aguafuerte



18. El suplicio de la Reina Mora, 1906
Aguafuerte



19. La crítica (autorretrato), 1906, Aguafuerte



20. El reposo del trovador, hacia 1906, Aguafuerte



21. La esfinge, 1906
Aguafuerte



22. Medusa, hacia 1906
Aguafuerte



23. Exlibris de Jesús E. Luján, 1900, Impresión



24. El poema de la locura, 1901, Tinta china



25. Carmen, 1901
Tinta china



26. Esperanza, 1902
Tinta china



27. Revelación, 1904
Tinta, Colección particular



28. Un noctámbulo, 1901, Tinta china

Germán Gedovius 1867—1937



29. Mujer vestida de negro, 1909, Óleo sobre tela

Guillermo Kahlo
1872—
1941

Vistas arquitectónicas
tomadas entre 1904
y 1941, Plata gelatina



33. Edificio del Centro
Histórico



34. Edificio del diario
Excelsior



35. Vestíbulo de la
Secretaría de Relaciones
Exteriores



36. Banco de México. *Gran
Hall* Aspectos del palco de
operaciones



37. Iglesia de Loreto
Plata gelatina



38. Iglesia del Carmen,
San Luis Potosí



39. Colegiata de Ocotlán,
Tlaxcala



40. Interior de la Iglesia
del Carmen, Celaya



41. Púlpito de la Iglesia
de La Enseñanza



42. Interior de la Iglesia
de Santa Clara



43. Coro de la Catedral
de la Ciudad de México

Hugo Brehme
1882—
1954



44. Volcán Parícutín, 1943
Plata gelatina



45. Volcán Parícutín, 1943
Plata gelatina



46. Popocatepetl, hacia
1918, Plata gelatina
coloreada



47. Nieve del Popocatepetl.
Segundo plano, el Iztaccíhuatl,
hacia 1940, Plata gelatina



48. Pirámide de la Luna
en Teotihuacán (vista
lateral), hacia 1908, Plata
gelatina



49. Vista de Santa Catarina
en el Lago de Texcoco,
hacia 1937, Plata gelatina



50. Cuatro vistas
fotográficas de la Ciudad
de México, 1937
Plata gelatina

José María Lupericio
1870—
1929

Colodión



51. Vista nocturna de la
fachada iluminada del
Palacio de Gobierno de
Guadalajara, hacia 1910



52. Dos botes en el lago
de Chapala, hacia 1910



53. Vista del lago
de Chapala, hacia 1895



54. Niños y toros en el lago
de Chapala, Jalisco, hacia
1910



55. Salto de Juanacatlán,
Jalisco, hacia 1895



56. Vendedor de sandías
frente al lago de Chapala,
hacia 1910



57. Casa a orillas del lago
de Chapala, Jalisco, hacia
1910

Juan Crisóstomo Méndez
1885—
1962

Plata gelatina, realizadas
hacia 1955



58. Gente dentro de
un estanquillo mirando
al fotógrafo



59. Mujeres vestidas
de gitanas en un carro
alegórico



60. Volador subiendo
a un asta



61. Vista de casa
campirana



62. Paisaje rural



63. Cabañas en una
serranía



64. Cabañas y árboles
en una serranía



65. Paisaje campirano



66. Cementerio



67. Vista de una iglesia



68. Detalle de la reja
principal de la Catedral
de Puebla



69. Vista de un pueblo

Estudio Casasola



70. Edificio La Esmeralda, Centro Histórico, hacia 1910, Plata gelatina



80. Adolfo Best Maugard (1891-1964) leyendo una revista, s/f, Plata gelatina

Sergei Eisenstein 1898—1948



81. Adolfo Best Maugard (1891-1964), hacia 1934 Plata gelatina

Autor no identificado



71-73. Tres retratos de Gerardo Murillo, *Dr. Atl* (1875-1964), hacia 1960 Plata gelatina



Roberto Montenegro 1887—1968



82. *Platanares*, hacia 1918 Aguafuerte, Colección particular



83. *Cabaret*, s/f, Litografía

Jorge González Camarena 1908—1980



74. Gerardo Murillo, *Dr. Atl* (1875-1964), y el ingeniero García Chávez, 1923, Plata gelatina

Gerardo Murillo, Dr. Atl 1875—1964



75. *Los volcanes de México* (*Les volcans du Mexique*), hacia 1919, *Pochoir*, Colección Beatriz Sánchez Monsiváis



84. Retrato, 1930 Óleo sobre tela



85. Retrato de mujer, 1922 Lápiz sobre papel



86. *Cristo yacente*, 1943 Tinta china



87. *Veneciana en traje de carnaval*, s/f, Tinta sobre cartón, Colección Beatriz Sánchez Monsiváis



76. *Figura humana y volcán* (anverso y reverso), entre 1923-1925, *Pochoir*



Adolfo Best Maugard 1891—1964



77. *Muestra de bordado*, s/f, Acuarela sobre papel



88. *Danza griega*, s/f Tinta china



89. *Las desencantadas*, hacia 1924, Tinta china



90. *Mujer sobre pedestal*, 1940, Tinta



91. Ilustración para el poema *La vida y la muerte* de Rubén Darío, 1907 Tinta, Colección Beatriz Sánchez Monsiváis

Miguel Covarrubias 1904—1957



78. Adolfo Best Maugard (1891-1964), hacia 1945 Tinta china y gouache

Autor no identificado



79. Adolfo Best Maugard (1891-1964), hacia 1939, Plata gelatina

Emmy Lou Packard 1914—1998



92. Diego Rivera (1886-1957) *at Lunch in Coyoacán*, 1941, Plata gelatina

Hermanos Mayo

ACTIVOS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX



93. Diego Rivera (1886-1957) pintando a María Félix, hacia 1949 Plata gelatina

Georges
Yves
Massart
1932—
¿?



94. Diego Rivera (1886-1957) pintando a Silvia Pinal), 1956, Plata gelatina

Autor no
identificado



95. Diego Rivera, Fernando Gamboa y David Alfaro Siqueiros, hacia 1940



106. *Dos matachines*, hacia 1945, Impresión a color



107. Proyecto para una pintura (dedicado), 1974
Lápices grasos de color sobre albanene
Colección particular



108. Boceto, 1977
Lápices de color



109. *Estela maya*, 1960
Petroplástico sobre masonite, Colección Galería Arvil

Agustín
Jiménez
1901—
1974



96. Homenaje a Diego Rivera (1886- 1957) en el Museo Anahuacalli, 1956

Autor no
identificado



97. Diego Rivera (1886-1957) dando un discurso, 1936, Plata gelatina

José
Clemente
Orozco
1883—
1949

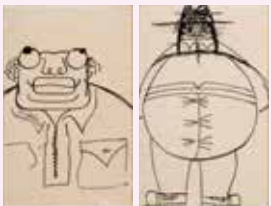


110. *Prostitutas*, hacia 1925, Lápiz sobre papel



111. Autocaricatura, hacia 1940, Tinta china

Miguel
Covarrubias
1904—
1957



98. Retrato de Diego Rivera (1886-1957), anverso y reverso, s/f, Tinta china

José
Verde
1917—
2016



99. Carlos Mérida (1891-1984), s/f
Plata gelatina
Colección particular

Autor no
identificado



112-114. Tres retratos de José Clemente Orozco (1883-1949), 1932
Plata gelatina



Miguel
Covarrubias
1904—
1957



100. Carlos Mérida, 1925
Tinta china

Carlos
Mérida
1891—
1984



101. Trajes regionales de México, 1945
Serigrafía

Héctor
García
1923—
2012



115 José Clemente Orozco (1883-1949), s/f
Plata gelatina

José
Clemente
Orozco

Edmundo Sánchez Gutiérrez (compilador)



116. Álbum de J. C. Orozco, 1941
Impresión



102. Charro y sarape de Saltillo, Estado de Coahuila, 1945, Estampa



103. *Danza de la Zandunga*, Tehuantepec, Oaxaca, s/f
Lápiz y gouache



104. Trajes de San Cristóbal, Totonicapán, hacia 1945, Impresión a color



105. De la serie *Trajes regionales mexicanos*, hacia 1945, Impresión a color

María
Santibáñez
1895—
1966?



117. Retrato femenino, 1915, Plata gelatina



118. Honoría Suárez (foto autografiada), 1923
Plata gelatina



119. María, hacia 1927
Plata gelatina

Natalia Baquedano 1872—1936



120. Mujer sentada con arreglo floral, hacia 1890 Colodión mate coloreado a mano



121. Mujer de pie vestida de china poblana, hacia 1890, Colodión brillante coloreado a mano

Librado García Smarth

ACTIVO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX



122. Autorretrato, 1921 Plata gelatina



123-124. Sesión de siete retratos de Jesús Reyes Ferreira (1880-1977), hacia 1925, Plata gelatina



125. Gloria Rubio, 1949 Plata gelatina



126. Blanquita Stapelli de Cervantes, 1930 Plata gelatina



127. Mujer con traje de tul, hacia 1925, Plata gelatina



128. Mercedes, hacia 1921 Plata gelatina



129. Mujer, hacia 1925 Plata gelatina

Antonio Garduño

ACTIVO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX



130. Nahui Olin (1893-1978), 1927, Plata gelatina



131. Gustavo Silva, hacia 1928, Plata gelatina



132. Gustavo Silva en tres cuartos de perfil, hacia 1928, Plata gelatina



133. Gustavo Silva con su esposa y su hijo, hacia 1928, Plata gelatina

Luis Márquez Romay 1899—1978



134-139. Sesiones con seis mujeres modelando indumentaria tradicional de Guerrero y Oaxaca, entre 1932-1939, Plata gelatina



Gabriel Fernández Ledesma 1900—1983



140. Vestigios arqueológicos, 1944 Litografía (22/50)



141. Hombre arrodillado frente a maniqués femeninos, s/f Óleo sobre cartón



142. Morro de Santa Teresa, 1924 Xilografía



143. Hermanas, 1928 Xilografía



144. La mancerina, 1924 Xilografía



145. La mancerina, 1924 Plancha en cedro rojo

Germán Cueto 1893—1975



146. Máscara de Isabel Villaseñor, hacia 1935 Modelado en terracota



147. Autorretrato, 1946 Lápices de color

Fermín Revueltas 1901— 1935



148. *Tres mazorcas con nube*, hacia 1925
Tinta china y acuarela



149. *Chozas, milpa y nube*, 1925, Tinta china y acuarela

Antonio Ruiz El Corcito 1895— 1964



150. *Dos personas platicando*, s/f
Tinta china

Alfonso Michel 1897— 1957



151. *Mujer abrazando tres bebés*, 1940, Lápiz

Agustín Lazo 1897— 1971



152. *Guajolote*, 1954
Óleo sobre tela
Colección Galería Arvil



153. *Boceto para una escenografía*, s/f, Gouache



154. *Eliante* (boceto de vestuario), s/f, Gouache



155. *Sr. Moreau* (boceto de vestuario), 1947
Gouache



156. *Conde: Sr. Massé* (boceto de vestuario), s/f
Gouache



157. *Boceto de vestuario*, s/f, Gouache

Carlos Neve 1890— 1962



158-160. *Vestuario histórico para teatro*, s/f
Tinta china



Miguel Covarrubias 1904— 1957



161. *Diseño para The Captain Mr. Powers* (boceto para vestuario), s/f, Acuarelas



162. *Diseño para vestimenta de soldado troyano*, s/f, Acuarelas



163-165. *Cuatro estudios de vestuario para el Ballet Tozcatl*, 1952, Lápiz y gouache



Donald Cordry 1907— hacia 1978



166. *Rosa y Miguel Covarrubias (1904-1957) en Tehuantepec*, hacia 1947

Miguel Covarrubias 1904— 1957



167. *Rosa Covarrubias (1895-1970)*, 1935
Plata gelatina

L.F. Esteban

ACTIVO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX



169. *Miguel Covarrubias*, 1930, Tinta china, aguada y acuarela



168. *Autorretrato*, hacia 1925, Lápiz

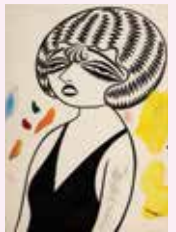
Miguel Covarrubias 1904— 1957



170. *Ruby Helder*, hacia 1927, Carboncillo



171. *Paul Whiteman*, hacia 1925, Lápiz y acrílico



172. *Corinne Griffith*, hacia 1929, Tinta china



173. *Bueyes en Bali* (carabao), entre 1930-1937 Aguada



174. *Balinés con pañuelo en la cabeza*, entre 1930-1937, Lápiz



175. *Balinesa*, entre 1930-1937, Tinta china, acuarela y lápices de colores



176. *Aventuras de un esclavista africano* (Adventures of an African Slaver), 1928, Tinta china



177. *Estudios para Coomba, princesa de Guinea*, 1936, Lápiz



178. *Estudio de dos figuras para danza*, s/f, Lápiz



179. *Portada del libro Mulas y hombres* (Mules and Men), 1935, Carboncillo, tinta china y acuarela



180. *Mujer de Harlem*, hacia 1925, Lápiz



181. *Tres estudios de rostros*, s/f, Lápiz



182. *El rey Bolito* (Tahúr), 1927, Lápiz grueso y grafito



183. *Mujer con niño en brazos*, s/f, Lápiz y gouache



184. *Pareja bailando danzón*, 1946, Tinta china



185. *Changuita*, s/f Tinta china, acuarela y gouache



186. *Tehuanas*, hacia 1947 Impresión



187. *Escena en calle mexicana*, hacia 1943 Litografía

Manuel Álvarez Bravo 1902—2002



188. *El peluquero*, 1924 Plata gelatina



189. *El payasito*, 1929 Plata gelatina



190. *Figuras en el castillo*, 1920, Plata gelatina



191. *Lola Álvarez Bravo* (1907-1993), 1947 Plata gelatina



192. *Xavier Villaurrutia* (1903-1950), s/f Plata gelatina



193. *Sergei Eisenstein* (1898- 1948), s/f Plata gelatina

Agustín Jiménez 1901—1974



194. *Árbol y mujeres lavando*, s/f Plata gelatina



195. *Órgano*, 1937 Plata gelatina



196. *Ramas de un árbol*, s/f Plata gelatina



197. *Biznagas*, s/f Plata gelatina



198. *Nivel inferior de una escalinata*, s/f Plata gelatina



199. *Nivel superior de una escalinata*, s/f Plata gelatina



200. *Niña y jícara*, Estado de Michoacán, s/f Plata gelatina



201. *Mujer en cucullas*, s/f Plata gelatina



202. *Mujer con jícaras*, Chiapa de Corzo, s/f Plata gelatina



203. *Fábrica de vidrio*, s/f Plata gelatina



204. *Escena de El escándalo*, 1932 Plata gelatina



205. *Tortillera*, s/f Plata gelatina



206. *Mano con canicas*, s/f Plata gelatina



207. *Manos tocando piano*, s/f, Plata gelatina



208. *Sombras de tres manos*, s/f, Plata gelatina

Lola Álvarez Bravo 1907— 1993



209. *Computadora 2*, s/f
Fotomontaje



210. *Hombre y niña con
paraguas caminando por
una vereda empedrada*, s/f,
Plata gelatina



211. *En su propia cárcel* (11
am), 1950
Plata gelatina



212. *Fanny Rabel* (1922-
2008), 1942, Plata gelatina



213. *Unos suben y otros
bajan*, 1940, Plata gelatina



214. *Fotógrafo y modelo*,
hacia 1950, Plata gelatina

Gabriel Figueroa 1907— 1997



215. *Escena de la película
Distinto amanecer*, 1943
Plata gelatina



216. *Escena de la película
Salón México*, 1948
Plata gelatina



217. *Escena de la película
Víctimas del pecado*, 1950
Plata gelatina

Leopoldo Méndez 1903— 1969



218. *El tren de la
Revolución*, s/f, Litografía



219. *La toma de Tlatelolco*,
s/f, Litografía



220. *Maternidad*, 1964
Aguafuerte



222. *Niña escribiendo*, s/f
Litografía



222. *Niña escribiendo*, s/f
Litografía



223. *Médanos de Veracruz*,
1928, Lápis



224. *Ladrillera*, 1931
Lápis

221. *Bocetos*, s/f
Aguafuerte



225. *El fotógrafo de La
Villa*, hacia 1942, Lápis



226. *Preparando la
barbacoa*, hacia 1950
Lápis



227. *Par de ancianos
sentados*, 1962, Lápis



228. *Estudio del natural*,
1952, Carboncillo

Carlos Jurado 1929— 2020



229. *Grupo para fotógrafo*
(2a. versión), 1965
Óleo sobre yute



231. *Morelia*, 1972
Mezzotinta y puntaseca
(40/100)



232. *Mujer leyendo un
diario*, 1941, Impresión



233. *Público observando
un cráneo de animal
prehistórico*, 1941,
Impresión



234. *Niño*, s/f
Linoleografía 3/5 P.T.

José Chávez Morado 1909— 2002



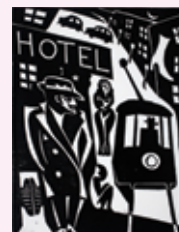
235. *Sincretismo religioso*,
s/f, Litografía



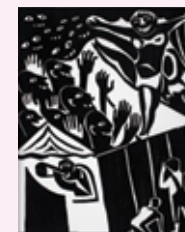
236. *Boceto para mural*, s/f
Lápis y retoques con pluma



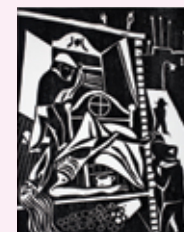
237. *Aquelarre*, 1939
Lápis y retoques con pluma



238. *La salida del teatro*,
1936, Xilografía



239. *Bailarina en teatro*,
1936, Xilografía



240. *El amor y el crimen*,
1936, Xilografía



241. *La feria popular*, 1936
Xilografía



242. *Por esas calles*, 1936
Xilografía



243. *La conspiración*, 1936
Xilografía

Máximo Pacheco 1905— 1992



244. *Escena rural*, s/f
Lápiz

Ángel Bracho 1911— 2005



255. *Paisaje marino de Isla Mujeres*, 1965,
Linoleografía

Iker Larrauri 1929



256. *Tameme*, s/f
Litografía

Emilio Baz Viaud 1918— 1991



245. *Peluquero zurdo*,
hacia 1949, Litografía

Francisco Dosamantes 1911— 1986



246. *Remate*, s/f
Litografía 50/ 50

Emilio Amero 1901— 1976



257. *Retrato de mujer*, s/f
Lápices de color

Ramón Valdiosera Bergman 1918— 2017



247. *Totonaca, Hueleque y Mujer en Papantla*,
Veracruz, s/f, Tinta china
y acuarela



248. *Totonacas*, s/f
Tinta china y acuarela



249. *Mujer montando un caballo y mujer con flores*,
1938, Tinta china

Kati Horna 1912— 2000



258. *Gato*, s/f
Plata gelatina



259. *Muñecas*, hacia 1960
Plata gelatina

Julio Castellanos 1905— 1947



250. *Caída de los ángeles*,
s/f, Tinta, Colección
particular



251. *La cirugía casera*,
1933, Litografía



252. *Niño indígena tocando la flauta para un bebé*, s/f
Litografía

Mariana Yampolsky 1925— 2002



260. *Piñatas apiladas*, San
Juanico, Estado de México,
1988

Yolanda Andrade 1950



261. *Ese oscuro objeto del deseo*, Nueva York, 1999

José Reyes Meza 1924— 2011



253. *Hombre flechado yacente sobre el suelo*,
1951, Litografía

Isidoro Ocampo 1910— 1983



254. *Noche*, 1930
Aguafuerte 4/10

Maya Goded 1967



262. *Mujer recostada en una cama*, de la serie *Tierra Negra*,
hacia 1992
Plata gelatina

Nacho
López
1923—
1986



263. *Fiesta en Liliput*, 1953
Plata gelatina



264. Joaquín Tejera
Crespo, 1953
Plata gelatina



265-266. Dos vistas de una
marioneta de María
Victoria, 1953
Plata gelatina



267. Repartidor
de periódicos, 1951
Plata gelatina

Héctor
García
1923—
2012



268. Hombre de perfil,
1969, Plata gelatina



269. Mujer de perfil, 1969
Plata gelatina



270. Mujer con la mano
en el pecho, 1969
Plata gelatina



271. Del reportaje *Mayas*,
hacia 1963, Plata gelatina



272. Hombre brincando a
un colchón, hacia 1950
Plata gelatina

Autor no
identificado



273. Frida Kahlo (1907-
1954), hacia 1930
Plata gelatina



274. Frida Kahlo, Dolores
del Río, Xavier Villaurrutia,
Adolfo Best Maugard y
Rodolfo Usigli, hacia 1943
Plata gelatina

Frida
Kahlo
1907—
1954



275. *Dos mujeres*,
ilustración del libro *Caracol
de distancias*, 1925
Linoleografía
Colección Beatriz Sánchez
Monsiváis

Leonora
Carrington
1917—
2011



276. *Cocodrilos*, 1974
Litografía 27/100

Olga
Costa
1913—
1990/3



278. *Salomé*, s/f
Tinta y gouache



281. *Cortesana*, 1939
Tinta

Chucho
Reyes
1880—
1977



284. *Adán y Eva*, s/f
Anilinas sobre papel de
china, Colección particular



286. *Prostitutas II*, 1947
Tinta china

Joy
Laville
1923—
2018



277. Hombres recostados,
1985, Serigrafía 9/100



279. Anteprojecto para
mural decorativo, s/f
Lápiz



282. Jesús Reyes Ferreira
(1880-1977), hacia 1960,
Plata gelatina



280. *El baño*, s/f
Gouache



283. Jesús Reyes Ferreira
(1880-1977) pintando,
hacia 1940, Plata gelatina

Luis
García
Guerrero
1921—
1996



285. *Prostitutas I*, 1947
Tinta china



287. *Prostitutas III*, 1947
Tinta china



288. *Primera Comunion*,
1951, Tinta china

Jesús Guerrero Galván 1910— 1973



289. *Los augurios de Moctezuma Xocoyotzin*, s/f Tinta china



290. *El regreso de Quetzalcóatl*, s/f Tinta china



291. *Paraíso*, s/f Tinta china



292. *Hombre bajando las estrellas*, s/f, Tinta china

Ricardo Martínez 1918— 2009



293. *Dos cuerpos entrelazados*, 1978 Pastel y lápiz

Gunther Gerzso 1915— 2000



294. *Ilusión óptica*, 1977 Serigrafía 3/30



295. *Homenaje a Casimiro*, 1974, Serigrafía 16/20



296. *Paisaje metafísico*, 1993, Aguafuerte 21/25

Vlady 1920— 2005



297. *Un atardecer nebuloso sobre el mar bravío*, 1970 Óleo



298. *Una estampa del Museo Carnavalet de París*, 1951, Óleo

Manuel Álvarez Bravo 1902— 2002



299. *Rufino Tamayo* (1899-1991), hacia 1935 Plata gelatina



300. *Rufino Tamayo*, s/f Plata gelatina Colección particular

Rufino Tamayo 1899— 1991



303. *La guerra*, 1990 Mezzotinta

Juan Soriano 1920— 2006



301. *Perro aullando*, 1960 Litografía, Colección Galería Arvil

Daisy Ascher 1944— 2003

303. *La guerra*, 1990 Mezzotinta



305. *Ave XIII*, 1997 Serigrafía 51/400

José Luis Cuevas 1934— 2017



304. *José Luis Cuevas* (1934-2017), hacia 1979 Plata gelatina



306. *Retrato de Lupe Marín*, 1962, Litografía



302. *Hablando por teléfono*, 1978 Litografía 5/60 Colección Galería Arvil



307. *Mujer de pie vista de perfil*, 1961, Lápiz y tinta



308. *Elena Poniatowska a caballo*, 1995, Tinta china



309. *Mujer con guitarra*, 1963, Tinta china

Rogelio Naranjo 1937— 2016



310. *Diego Rivera y Elena Poniatowska*, 2004 Tinta china



311. *David Alfaro Siqueiros* Tinta china



312. *Martín Luis Guzmán* Tinta china



313. Juan Rulfo
Tinta china



314. Luis Cabrera
Tinta china



315. Luis G. Urbina,
Manuel José Othón y
Amado Nervo, Tinta china



316. Ramón López Velarde
elaboradas entre 1975
y 1980, Tinta china

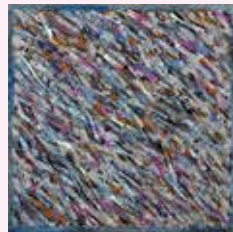
Vicente Rojo 1932



317. México bajo la lluvia,
s/f, Serigrafía



318. La patria agradecida,
1963, Collage



319. México bajo la lluvia,
R47, 1986, Collage



320. Pirámides y volcanes,
1990, Aguatinta y gofrado

Rogelio Cuéllar 1950



321. Vicente Rojo, s/f
Plata gelatina

Vicente Rojo

(Ilustración)

David Huerta
(Poemas)



322. Lluvias de noviembre
(con dedicatoria a Carlos
Monsiváis), 1983, Serigrafía
sobre papel amate



323. Aforismos para Carlos,
2010, Serigrafía

Mario Martín del Campo 1947



324. Perro, 2004
Aguafuerte 10/100

Nahúm Bernabé Zenil 1947



325. De la lucha de Jacobo
y el ángel, 2000,
Tinta y acrílico
Colección particular



326. Otro sueño, s/f
Serigrafía 21/100

Jorge Claro León



327-328. Dos retratos
de Francisco Toledo
(1940-2019), hacia 1995
Plata gelatina



Francisco Toledo 1940— 2019

(Ilustración)
Carlos Monsiváis / (Texto)
Arvil Gráfica / (Editorial)



329. Nuevo catecismo para
indios remisos, 1981
Álbum impreso
Colección Galería Arvil



330. Papalote conmemorativo,
2008, Fumage sobre papel
con micas orgánicas
Colección particular

Graciela Iturbide 1942



331. Madonna, La Villa,
1980, Plata gelatina



332. Ciudad de México,
1969, Plata gelatina



333. Casa de la Muerte,
1975, Plata gelatina

Vicente Rojo 1932



334. Na' Lupe, Juchitán,
1986, Plata gelatina



335. Torito, 1983
Plata gelatina



336. Señor enmarcado,
Ciudad de México, 1972
Plata gelatina



337. Bloques de hielo
y pinzas, 2004, Plata
gelatina

Fabrizio
León
1963



338. *Ferrería Azcapotzalco*, 1991, Plata gelatina



339. *Tráfico nocturno*, 1991, Plata gelatina

Raúl
Ortega
1963



340. *La sonrisa y el fusil*, 1994, Plata gelatina

Francisco
Mata
Rosas
1958



341. *Sábado de Gloria*, hacia 1994, Plata gelatina



342. *Mictlán*, de la serie *Tenochtitlán*, hacia 1989, Plata gelatina

Pedro
Valtierra
1955



343. *Tragafuego*, hacia 1980, Plata gelatina



344. *Bandera de México en el estadio*, hacia 1986, Plata gelatina

Graciela
Iturbide
1942



345. Carlos Monsiváis (1938- 2010) abrazando un maniquí, hacia 1995, Plata gelatina



346. Carlos Monsiváis (1938- 2010) manipulando una maqueta, hacia 1995, Plata gelatina



347. Monsiváis en su cuarto de juegos, 2006, Plata gelatina

Rogelio
Cuéllar
1950



348. Carlos Monsiváis (1938-2010), s/f, Impresión digital

Autor no
identificado



349. Luis Cardoza y Aragón (1901-1992) y Carlos Monsiváis (1938-2010), 1988, Plata gelatina

Daisy
Ascher
1944—
2003



350. Carlos Monsiváis (1938-2010) y Juan Rulfo, s/f, Plata gelatina



Gerardo Murillo, *Dr. Atl., Los volcanes de México*
(*Les volcans du Mexique*), hacia 1919

Créditos y agradecimientos

GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Jefa de Gobierno
Claudia Sheinbaum Pardo

Secretario de Cultura
José Alfonso Suárez
del Real y Aguilera

**FIDEICOMISO PÚBLICO
MUSEO DEL ESTANQUILLO**
Director General
Henoc de Santiago Dulché

Coordinador de Operaciones
Enrique Jiménez Cordero

**Subdirector de Administración
y Finanzas**
Edgar Valdez Soriano

**Conservación y Control
de Colecciones**
Evelio Álvarez Sanabria

Difusión y Relaciones Públicas
Aldo Sánchez Ramírez

**Investigación y Gestión
de Exposiciones**
Ana Catalina Valenzuela González

**Servicios Educativos
y Atención al Público**
María Sofía García Romo

**Seguridad y Enlace de la Oficina
de Información Pública**
Fidel Vázquez Cortés

Diseño Gráfico
Brenda Rodríguez Aguado

Contabilidad
Juan Manuel Ortiz

Sala de Lectura
Ana Laura Peña Aguilar

**ASOCIACIÓN CULTURAL
EL ESTANQUILLO, A.C.**
Presidente
Víctor Acuña García

Apoderado legal
Gerardo Estrada Rodríguez

Tesorero
Armando Colina Gómez

Secretaria
Beatriz Sánchez Monsiváis

Vocales
Julia de la Fuente Vidal
Rafael Barajas Durán
Rafael Matos Moctezuma
Carlos Arturo Bonfil Santana
José Jorge García Hernández

AGRADECIMIENTOS
Gobierno de la Ciudad de México
Secretaría de Cultura
del Gobierno Federal
Secretaría de Cultura del Gobierno
de la Ciudad de México
Asociación Cultural El Estanquillo, A.C.
Fundación del Centro Histórico
de la Ciudad de México, A. C.
Biblioteca de México
José Vasconcelos
Galería ARVIL
Beatriz Sánchez Monsiváis
Víctor Acuña
Armando Colina
Javier Castrejón

**EXPOSICIÓN UN PASEO
POR LAS ARTES VISUALES
EN LA COLECCIÓN
CARLOS MONSIVÁIS**
Curadora
Miriam Kaiser

Textos en salas
Carlos Monsiváis
Miriam Kaiser

Registro de obra
Gabriela Guzmán Reséndiz
Danaé Maya Solís
Ana Sofía Armenta Gómez

Montaje
Rubén Pompa Tovar
Osiris Ortiz
Obed Martínez

Restauración de obra
David Estrada Barrientos
Ximena de la Sancha Pérez
Ana Karen Vargas López
Angélica Millán Suárez
Beatriz Aguilar Sánchez
Patricia Méndez
Ricardo Paquini

Diseño Museográfico
Livier Jara García
Francisco Rivas Penney

Producción Museográfica
Domo Educativo
Heriberto Ortega
José Luís Ruíz Guerrero



Este libro se terminó de imprimir en mayo de 2020, en los talleres de Offset Rebosán, Ciudad de México, para su composición se utilizaron las tipografías Helvética Neue y Tiempos Text, se imprimió sobre Bond Inspira de 150g y Couché mate de 135g

Se tiraron 1,000 ejemplares



Cuando se trata de Carlos Monsiváis, quien ha reunido un poco de todo (es un decir, porque más bien es un mucho de todo) y que gracias a la labor que ha llevado a cabo el Museo del Estanquillo durante varios años, hemos podido conocer lo que a él le llamó la atención, en lo que se refiere a las artes visuales del siglo XX (pintura, dibujo, grabado y fotografía, principalmente).

Miriam Kaiser



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO

SECRETARÍA
DE CULTURA



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Asociación Cultural
El Estanquillo, A.C.



MUSEO
DEL
ESTAN-
QUILLO
51 AÑOS

