



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA DE DOCTORADO:
ARTE, PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN

LA IMAGEN EXPANDIDA
CUERPO, TIEMPO Y ESPACIO
EN LA FOTOGRAFÍA MEXICANA
(1994 -2014)

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
JUAN PABLO MENESES GUTIÉRREZ

DIRIGIDA POR:
DR. D.
JOSÉ LUIS CUETO LOMINCHAR
DRA. D.
LAURA MARÍA GONZÁLEZ FLORES

VALENCIA, ESPAÑA
29 DE ENERO 2016

La imagen expandida. Cuerpo, tiempo y espacio en la fotografía mexicana
(1994-2014).

Prólogo	5 - 7
Introducción	8 -14
Hipótesis	15
Metodología	16 - 31
Capítulo 1. Cuerpo / Performance en la fotografía mexicana. Acciones frente a la cámara fotográfica.	
Imágenes del Capítulo 1	33 - 55
1.1 Performance y Performático	56 - 62
1.2 El cuerpo y Feminismo en México; una aproximación	63 - 65
1.3 El performance y las acciones frente a la cámara en la fotografía mexicana de los noventa	66 - 91
1.4 Lo performático en la fotografía mexicana en la actualidad	92 - 105
Capítulo 2. El Tiempo en la fotografía mexicana. Acciones frente a la cámara fotográfica	
Imágenes del Capítulo 2	107 - 132
2.1 Aura y Temporalidad	133 - 160
2.2 Memoria y Muerte	161 - 173
2.3 El Archivo como dispositivo de la memoria	173 - 191
2.4 El Tiempo expandido	191 - 202
Capítulo 3. Espacio / Instalación en la fotografía Mexicana	
Imágenes del Capítulo 3	204 - 228
3.1 El espacio y la instalación como recurso artístico	229 - 237
3.2 La instalación como montaje en la fotografía en México de los noventa	238 - 260
3.3 Multidisciplina, espacio y fotografía del siglo XXI	260 - 270
3.4 La Instalación en función del Paisaje: Espacios Intervenidos	271 - 282
3.5 Nuevos Autores del Paisaje en México	283 - 293
Conclusiones	294 - 301
Fuentes Consultadas	302 - 311
Anexos	
Resumen en Castellano	312 - 313
Resum en Valencià	314 - 315
Summary in English	316 - 317
Datos biográficos de los autores	318 - 328
Transcripciones de las entrevistas	329 - 580

Agradecimientos

A Marcela y Paula por su infinito apoyo y amor.

A la memoria de mi madre.

A mis tutores los doctores Laura González Flores y José Luis Cueto
Lominchar.

A Teresa Chafer por su apoyo a la distancia.

A Laura Rodríguez Moscatel, Joel Alba, Sergio Grande y Antonio Arroyo y
a todas las personas que entreviste por su valiosa aportación.

Prólogo

Desde mis inicios como fotógrafo de autor y estudiante de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en el año 2000 me he interesado en la exploración y reflexión de los límites y fronteras entre las disciplinas artísticas. Desde entonces, una constante en mi trabajo como fotógrafo es la realización de puestas en escena, intervenciones de sitios específicos y acciones frente a la cámara. Conforme producía y exhibía mis proyectos me daba cuenta de que la fotografía bidimensional — aquella que se producía en plata sobre gelatina y se enmarcaba con *passe-partout*—, quedaba corta con relación al espacio y el significado del mismo a la producción contemporánea. Desde entonces me cuestiono los límites de las prácticas fotográficas en el arte.

Involuntariamente experimenté con tres distintas estrategias de producción que caracterizaron mi quehacer artístico. Empecé a producir obras con pertinencias con el espacio, tiempo y cuerpo. Conforme me cuestionaba respecto a los límites disciplinarios, me involucraba cada vez más en la instalación y al performance. Lo que ocurrió es que expandía los límites estáticos de mi producción fotográfica.

Un punto importante para hacer consciente este proceso fue estudiar el Máster en Artes Visuales y Multimedia en la Universidad Politécnica de Valencia, ya que durante mi estancia comprendí que mis inquietudes sobre la imagen fotográfica eran lo que generaban esa expansión de sus posibilidades. Por esto decidí hacer mi tesis doctoral en un Centro Educativo Valenciano, desde la inquietud de mostrar las relaciones que la fotografía mexicana contemporánea tiene con manifestaciones artísticas como la instalación y el performance.

Me parece pertinente hacer una investigación que analice la influencia de manifestaciones artísticas como la instalación en la producción de fotografía de autor en México. Me interesa analizar los cruces disciplinarios que influyen la manera de producir, difundir y percibir

a la fotografía actual. El doctorado “Arte, Producción e investigación”, me ofreció una oportunidad inigualable. Me interesa que esta tesis no sea realizada en una universidad mexicana por intereses personales ya que es interesante que se muestre la magnífica producción fotográfica en México desde parámetros académicos en Valencia me resulta muy interesante.

México es un país con una amplia producción fotográfica. Desde los inicios de la foto en México, ésta ha estado marcando distintas etapas históricas. Me parece pertinente hacer una tesis que reflexione acerca de la producción fotográfica mexicana, que es de altísimo nivel y que posee características propias. Este país tiene una gran tradición fotográfica: pensar la fotografía en México es hablar de los Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Héctor García; Nacho López, Graciela Iturbide, y muchos más. También es de hablar de extranjeros que cambiaron su forma de ver, y modificaron la forma de pensar a México, como Edward Weston, Tina Modotti, Henri Cartier-Bresson; Guillermo Kahlo, Hugo Brehme, Joseph Renau; etcétera.

Esta investigación pretende reivindicar a la producción fotográfica mexicana en el contexto internacional y, de paso, ser un documento para futuras consultas. Además, pretende hacer visible la basta y excelente producción fotográfica contemporánea en México. Es importante contextualizar a la fotografía autoral en este país, desde los cambios históricos y de paradigmas por los sistemas culturales de la época. La producción fotográfica en México ha sido cambiante. Desde el inicio del siglo XX con la Vanguardia Fotográfica¹ en México² se mostraron como autores. La década de los cincuenta y sesenta en cuanto a la producción

¹ A fines de los años veinte, la fotografía mexicana abandonó su condición de Cenicienta de las artes. Al arribo al país de grandes pioneros de la lente modernista como Paul Strand, Eduard Tissé, Tina Modotti, Henry Cartier-Bresson, Antón Bruehl o Edward Weston se unió una generación de fotógrafos mexicanos de la vanguardia, que igualaron con sus poderosas imágenes a tan prestigiados maestros: Manuel Álvarez Bravo, Aurora Eugenia Latapí, Lola Álvarez, Emilio Amero, Luis Márquez y, muy especialmente, Agustín Jiménez.

² Carlos A. Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM, 2005, p. 8.

fotográfica en México fue marcada por la fotografía de prensa sobretodo con cuatro autores: Nacho López, Héctor García, Rodrigo Moya y Berenice Kolko³ y también importante la consolidación de una asociación como el Club Fotográfico de México. En las décadas de los sesenta y setenta surgieron nuevas generaciones, marcada por la Generación de los grupos y el surgimiento de autores como: Pedro Meyer, Lázaro Blanco, Enrique Bostelman o Lourdes Grobet⁴, estas dos décadas significan experimentación con soportes y medios.

³ Armando Cristeto Patiño. Dentro del curso “Historia de la Fotografía en México en el siglo XX, periodos de 1930 – 1980” en el seminario integral de Fotoguanajuato, Centro de las Artes de Guanajuato, 2005.

⁴ Ibid.

Introducción

En la investigación sobre fotografía en México es importante destacar los esfuerzos de comisarios, historiadores, académicos, fotógrafos y artistas visuales que han escrito sobre fotografía mexicana. La investigación sobre fotografía mexicana contemporánea es amplia, por la prolífica producción de imágenes potentes con un discurso innovador y creativo pero dispersa. Principalmente se pueden encontrar textos críticos sobre el tema en escritos no académicos, como textos de catálogos de exposiciones, ensayos breves publicados en internet, compilaciones audiovisuales, textos en revistas y periódicos. Es un mar de información es muy complicado sistematizar, analizar e investigar. La historiografía sobre fotografía mexicana contemporánea esta diseminada y poco articulada, por lo cual es necesario aglutinar, jerarquizar e indagar en los textos que se escriben en México para poder entender a la producción fotográfica de este país.

Mi tesis doctoral es una oportunidad de producir un documento verosímil que sirva de punto de reflexión y análisis acerca de la producción que se ha realizado en los últimos años en esta disciplina en mi país. A la fecha existe mucha inquietud por desarrollar investigaciones y textos críticos que generen documentos teóricos o históricos que discutan la producción fotográfica actual en el país. México es un país donde existe una gran cantidad de fotógrafos con producciones de alta calidad, pero alrededor de cuyas obras existen pocos textos académicos, lo cual complica considerablemente mi estudio dada la falta de sistematización de la información.

Un personaje fundamental como productor de textos históricos sobre fotografía mexicana⁵ es Oliver Debroise, quien fue un novelista, historiador y crítico de arte preocupado por la difusión de textos críticos de arte. En cuanto a fotografía, destaca su magnífico texto *Fuga Mexicana*,

⁵ Oliver Debroise. *Fuga Mexicana*, un recorrido por la fotografía de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

un recorrido por la fotografía de México este libro se publicó antes por Conaculta, luego en EEUU y finalmente por la editorial Gustavo Gilli. En donde analiza y describe a la fotografía mexicana desde sus inicios en el siglo XIX, hasta las revisiones de autores contemporáneos como Gerardo Suter o Gabriel Orozco. Debe mencionarse que, desafortunadamente, no alcanza a revisar a profundidad a la actualidad de la fotografía en México, aunque sin duda es el mejor texto histórico que engloba una buena parte de la producción fotográfica nacional hasta antes del siglo XXI. El enfoque metodológico que siguió Debrouse en este libro fue a partir de explicar la fotografía mexicana del siglo XIX e inicios del XX y con análisis menos somero de la producción fotográfica de los noventa.

Desde el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), destacan Laura González Flores y Deborah Dorotinsky. Entre las investigaciones de González Flores destaca: *Imágenes y palabras, Fotografía en México* son una serie de videos que recapitulan información audiovisual que son el resultado surgido de trabajo colegiado e interdisciplinar del Seminario de Investigación en Fotografía del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en el año 2010. Del año 2006 al 2012 investigo sobre la fotografía, arte y tecnología en su investigación: *Análisis de la producción transgénica mexicana entre las vanguardias y la posmodernidad*. Desde el 2007 ha escrito sobre autores importantes mexicanos como: Gerardo Suter, Yolanda Andrade, Adela Goldbard, Patricia Martín, entre otro más.

Por su parte, el trabajo de Dorotinsky está centrado en estudios sobre la fotografía, cultura visual, historia de la antropología, Ambas teóricas son fundamentales para la investigación de las últimas dos décadas sobre fotografía mexicana. También del IIE cabe mencionar a Iván Ruiz, quien recientemente ha investigado y publicado textos críticos sobre la fotografía mexicana. Fue organizador del Encuentro Nacional de Investigación en fotografía y artes visuales: *Genealogías, Cuestionamientos, Horizontes* en Agosto 2014 en San Luis Potosí. En el

2015 ha impartido ponencias que alguna la nombró: EQUIDISTANCIA: no ficción y fotografía en torno al narcotráfico.

Es también destacable la incansable labor de José Antonio Rodríguez, quien ha prologado muchos libros sobre fotografía. Entre sus diversos libros y catálogos publicados se encuentran *Agustín Jiménez: memorias de la vanguardia* (Museo de Arte Moderno/ RM, 2008), edición en inglés y español; y en coautoría y coedición: *Carlos Jurado y el arte de la aprehensión de las imágenes* (Universidad Veracruzana, 2010) y *Nacho López, ideas y visualidad* (INAH-Universidad Veracruzana-FCE, 2012). Autor, igualmente, de *Fotógrafas en México, 1872-1960* (Turner, Madrid, Fomento Cultural Banamex, 2012).⁶

Rodríguez ha escrito columnas sobre crítica e historia de la fotografía mexicana en periódicos y revistas nacionales como La Jornada y Milenio. De octubre de 1990 a octubre de 2010 ejerció semanalmente la crítica fotográfica en el diario El Financiero, con la columna “Clicks a la distancia⁷”, una labor de crítica fotográfica. Como curador ha realizado diversas exposiciones en México, Estados Unidos, Sudáfrica y Europa.

En su reciente “Revisiones⁸” trabajo ha organizado muestras temáticas e históricas en la galería privada Patricia Conde, en la Ciudad de México, en donde desarrolla una revisión de la fotografía mexicana de 1991 al 2006. José Antonio Rodríguez es uno de los pocos críticos mexicanos que ha escrito durante más de veinte años sobre fotografía, con un espíritu analítico que ayuda a explicar el fenómeno de la fotografía mexicana.

⁶ <http://revistareplicante.com/colaboradores/jose-antonio-rodriguez/> consultada el 29 de Septiembre del 2015.

⁷ De Octubre de 1990 a Octubre del 2010 escribió semanalmente en el periódico “El Financiero” de México su columna sobre crítica e historia de la fotografía, que en su mayoría fue sobre la producción fotográfica en México.

⁸ La manera de hacer estas curadurías por parte de José Antonio Rodríguez es a partir de ejes temáticos: El paisaje fotográfico en México, El cuerpo en la fotografía contemporánea mexicana y el tema del objeto que aun no se ha publicado ni expuesto.

Dos investigadores y críticos importantes en México son Rebeca Monroy y Juan Antonio Molina, quienes durante los últimos 15 años se han dedicado a la crítica y a la investigación sobre fotografía contemporánea. Quitar eso, no es relevante. En cambio sí falta decir qué textos han escrito y por qué son importantes para la fotografía después de los años 80. Sus textos principalmente se han publicado en revistas del INAH⁹. En cambio, Molina ha elaborado textos sobre fotografía latinoamericana.

Publicaciones de libros sobre fotografía mexicana como “160 años de fotografía en México¹⁰”, de Elsa Treviño, de la editorial océano del 2011, “Imaginarios y Fotografía en México 1839 – 1970¹¹”, de Rosa Casanova, de la editorial Lunwerg en el 2005; el texto publicado en la Editorial Gustavo Gili en el año 2007, “Conversaciones con fotógrafos mexicanos¹²”, de Claudí Carreras; “Mujeres detrás de la lente, 100 años de creación fotográfica en México 1910- 2010¹³”, de Emma Cecilia García Krinsky, que derivó en un libro y una exposición, además de varios libros monográficos de autores mexicanos, crean una cartografía de la fotografía mexicana, aunque aún dispersa y no incluyente, sobre todo para los autores emergentes. También catálogos de distintos certámenes como las bienales de fotografía del Centro de la Imagen, la Bienal Nacional de Artes Visuales de Yucatán, la Bienal Femsa de Monterrey, publicaciones digitales de creación en movimiento del FONCA o los libros de Fotoseptiembre, han ayudado a difundir la producción fotográfica de México.

⁹ Instituto Nacional de Antropología e Historia

¹⁰ Estela Treviño. *160 años de fotografía en México*, Editorial Océano, México 2004.

¹¹ Rosa Casanova, Rebeca Monroy, Alfonso Morales y Alberto del Castillo. *Imaginarios y fotografía en México 1839 – 1970*, Ludwerg editores, México 2005.

¹² Claudí Carreras. *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, Editorial Gustavo Gili, España, 2007.

¹³ Emma Cecilia García Krinsky. *Mujeres detrás de la lente, 100 años de creación fotográfica en México 1910 – 2010*, CONACULTA, México 2012.

Un espacio de difusión y crítica de fotografía es la revista – libro de fotografía “Luna Córnea¹⁴”, editada por el Centro de la Imagen, la cual ha sido importante para difundir textos de investigaciones importantes. En sus inicios fue dirigida por Pablo Ortiz Monasterio que a su vez dirigió “Río de Luz”, otra buena publicación sobre fotografía editada por el Fondo de cultura económica con una colección de 20 libros.

Luna Cornea que es una publicación bilingüe y que cuenta con 34 números, en sus inicio se publicaban 3 ediciones por año, inicio en 1993 con el primer número. Actualmente está dirigida por Alfonso Morales con una significativa labor en la catalogación y difusión de archivos fotográficos. Se han abordado distintas temáticas a lo largo de su existencia editorial como: el paisaje, lucha libre, el retrato, fantasmas, el circo entre muchas otras. En el número 33 de Luna Córnea se publico parte de la tesis doctoral de Gerardo Suter¹⁵ sobre imagen expandida.

Morales ha sido curador de la colección de Fundación Televisa¹⁶. Tanto Ortiz Monasterio como Morales son fundamentales para entender las publicaciones sobre fotografía en México. También importantes son las revistas Alquimia dirigida por José Antonio Rodríguez que desde 1997 a la fecha publican la revista por medio del Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Sistema Nacional de Fototecas de México.

¹⁴ *Luna Córnea* es una publicación bilingüe (español/inglés) que se plantea como un espacio de reflexión y análisis de la fotografía. Se han editado hasta la fecha 34 números en los que se han abordado las más diferentes temáticas: el Paisaje, el Retrato, Fantasmas, la Ceguera, el Museo, el Circo y la Lucha Libre, entre otros. En sus páginas han colaborado algunos de los más importantes fotógrafos y estudiosos de la fotografía mexicana y mundial.

¹⁵ Gerardo Suter *Análisis Teórico-Práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010

¹⁶ La colección fotográfica de Fundación Televisa abarca desde 1840 hasta el 2010, siendo un importante acervo para México.

En cuanto a exposiciones de fotografía mexicana son muy importantes las Bienales de Fotografía¹⁷ así como exposiciones exhibidas en el extranjero: *Escenarios Rituales* en las Islas Canarias en Tenerife dentro del marco de Foto noviembre en 1991, Photographie México 1920 – 1992 expuesta en Bruselas, Bélgica en 1992, además de algunas otra en *Le Mois de la Photo* de Montreal, en París y en Madrid.

En la última década cabe mencionar la curaduría de Pedro Meyer y Francisco Mata, *45 Miradas*¹⁸, expuesta en el 2007 en Guangdong Museum of Art en Guangdong, China. Recientemente, Javier Ramírez Limón y Sergio de la Torre, realizaron la curaduría de *Existe lo que tiene nombre: Contemporary Photography in México*¹⁹ para San Francisco Camera Work en abril del 2015. Así mismo es sobresaliente el esfuerzo de La Hydra Plataforma Fotográfica (LHPF), conformada por los fotógrafos Ana Casas Broda, Gerardo Montiel Klint y Gabriela González Reyes, quienes han desarrollado propuestas de curaduría de fotografía emergente en México, generando exposiciones y publicaciones. *Develar y Detonar*²⁰ es una muestra de lo anterior. Consiste en una curaduría de 53 autores mexicanos que participarán en Photoespaña 2015. Además de la exposición mencionada, LHPF propicia el consumo de fotógrafos jóvenes con el proyecto de micro-coleccionismo, donde se incluyen fotógrafos noveles.

¹⁷ La Bienal de Fotografía es un certamen bianual que convoca a fotógrafos y artistas visuales de distintas partes del país con el propósito de fomentar e impulsar la producción fotográfica mediante las diversas formas en que los autores, en su mayoría jóvenes, se aproximan al medio. Así, permite entender la escena fotográfica contemporánea en el contexto nacional. Tiene sus orígenes en la Sección Bienal de la Gráfica del Salón Nacional de Artes Plásticas, donde se dedicó por primera vez un lugar a la fotografía en 1979, impulsando la creación de la Bienal Nacional de Fotografía en el Auditorio Nacional, al año siguiente. Con la inauguración del Centro de la Imagen en 1994 este certamen pasa a ser parte fundamental del programa expositivo, como un espacio de diálogo entre diferentes agentes de la práctica fotográfica que da cabida a amplios procesos creativos y reflexivos en torno a la imagen.

¹⁸ Pedro Meyer y Francisco Mata Rosas. *45 Miradas Mexicanas. 45 Mexican Photographers*. Guangdong Museum of Art. China. 2007.

¹⁹ SF Camerawork y Galería de la Raza Fotografía contemporánea en México. Organizado por la curadora sede en San Francisco Sergio De La Torre y comisario de Tijuana Javier Ramírez Limón, la exposición se podrá ver en SF Camerawork a partir del 2 de abril hasta el 23 de mayo 2015.

²⁰ Ana Casas Broda, Gerardo Montiel Klint y Gabriela González Reyes. *Develar y Detonar*, fotografía en México ca. 2015, Editorial RM, 2015.

Otros comisarios que han trabajado en selecciones de exposiciones que incluyen trabajos fotográficos son Daniel Garza Usabiaga, Irving Domínguez y Marcela Quiroz.

Garza Usabiaga es actualmente el director artístico de ZONA MACO²¹ y también destaca como comisario en la exposición *Confluencia Topográfica* en la Casa del Lago²² de Alex Dorfsman en la Casa del Lago en 2015. Domínguez participo en enero del 2010 participó del Encuentro de críticos e investigadores de fotografía del foro Trasatlántica, organizado por el Festival PhotoEspaña en la Ciudad de México. Su ponencia fue incluida en el volumen recopilatorio de textos críticos “El tiempo expandido” (PHE Books, 2010), destaca su última exposición como comisario en el Museo del Chopo: Las apariencias engañan, exploraciones a partir de la fotografía en México en el mes de septiembre del 2015. Quiroz actualmente colabora como editora externa de la Dirección General de Publicaciones de Conaculta e imparte diversos seminarios de arte contemporáneo, filosofía y literatura en el posgrado en Teoría crítica de 17, Instituto de Estudios Críticos. Vive y trabaja en la Ciudad de México.

Dada la poca organización, sistematización y análisis de la investigación que existe en esta materia en México, tuve que consultar distintos Centros de Documentación de museos como el Museo de Arte Universitario (MUAC)²³, Centro de la Imagen (CI), Museo de Arte Carrillo Gil (MACG)²⁴ y Ex -Teresa Arte Actual (EXTA)²⁵, así como Centros de Investigación de Universidades como el IIE.

²¹ La feria de arte contemporáneo mexicana tuvo sus inicios en 2002, primero como MUESTRA, en la ciudad de Monterrey, y el siguiente año como MUESTRA 2, con sede en la Cd. de México.

²² El 15 de septiembre de 1959 se llevó a cabo la inauguración formal de Casa del Lago como centro cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, se ubica dentro del bosque de Chapultepec.

²³ Museo de arte contemporáneo de la UNAM, ubicado en la zona universitaria al sur de la ciudad de México.

²⁴ El Dr. Carrillo Gil puso especial empeño en establecer que no fuera fragmentada, razón por la cual se conservan las piezas que pertenecieron al pediatra yucateco hasta su donación.

El archivo activo “Pinto mi Raya²⁶” ha sido de mucha utilidad ya que concentra notas periodísticas justamente del periodo histórico que reviso en mi tesis. Además de la anterior búsqueda de bibliografía tuve que recurrir a entrevistas con historiadores, curadores, fotógrafos y artistas visuales. Estas entrevistas fueron necesarias porque, como he mencionado, existe información poco sistematizada, analizada y sobre todo porque son pocas las reflexiones escritas que vinculen de manera teórica la producción autoral de la fotografía en México.

Hipótesis

Propongo la hipótesis de que, en la década de los noventa en México –década fuertemente influida principalmente por el **performance y la instalación**- la fotografía mexicana de autor perdió sus cualidades distintivas lejos de ser un registro icónico de la realidad social -fotografía documental-, los fotógrafos comenzaron a utilizar otros recursos y disciplinas del arte para dilatar sus límites y campos de producción, y de tal modo la fotografía comenzó a redefinirse como imagen expandida. Personalmente considero que la fotografía es una técnica que requiere de un instrumento tecnológico, ya sea analógico y/o digital (cámara fotográfica, escáner, ampliadora, dispositivo móvil, cámara oscura, etc.), que por medio de la luz y a través del encuadre de la elección del autor, hace un registro de las apariencias de la realidad.

²⁵ Ex Teresa Arte Actual es un recinto y proyecto cultural del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), cuya sede se localiza en lo que fuera el Templo de Santa Teresa La Antigua. Espacio de diálogo y exhibición de prácticas artísticas ligadas a la experimentación sonora, a la instalación, al arte acción y al video. Desde 1993, fecha de su surgimiento, ha sido sede de la Muestra Internacional de Performance.

²⁶ En mayo de 1991 Mónica Mayer y Víctor Lerma comenzaron a conformar el archivo de *Pinto mi Raya*. Veinte años después cuenta con aproximadamente 40,000 textos.

Según *Roland Barthes*, “sea lo que sea que ella ofrezca a la vista y sea cual sea la manera de emplearla, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos”²⁷. *La fotografía* era intrínseca a la verdad y no necesariamente vincula al índice como característica fotográfica, lo cual me parece incierto. Por ende, el acto fotográfico forzosamente implica una postura o ideología ante el mundo, que para fines prácticos, suprime gran parte de lo que no se reproducirá en la imagen, por lo cual es una construcción subjetiva de la realidad. Según *Laura González*, “lo importante de la imagen fotográfica no es su iconicidad sino su constructividad semántica”.²⁸ Me interesa no sólo la forma y cualidades técnicas de la imagen fotográfica, más bien me centro en el contenido o conceptualización, en lo representado en la imagen como esencia del análisis. Para lo anterior, me baso en el método para crítica de las artes visuales del maestro *Carlos Blas Galindo* del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas (CENIDIAP). El método contempla la etapa inicial en donde se identifican tres componentes:

1. *Estéticos: Fuerza Expresiva.*
2. *Temáticos:* Motivo o asunto principal, Tratamiento temático, Postura del autor ante su obra, Opinión del autor sobre su tiempo, Implicaciones psicológicas y la Eficacia comunicativa.
3. *Artísticos:* Madurez de estilo individual, Originalidad, Repertorio técnico y manera de aplicarlo, Materiales y procedimientos. Justificación, Calidad de factura, Soluciones de composición, cromáticas y la Relación de la obra con el contexto artístico.²⁹

²⁷ Roland Barthes, *La Cámara Lúcida. Notas sobre Fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1989, p. 34.

²⁸ Laura González Flores. “Algunas Aproximaciones Metodológicas.” III Encuentro Nacional de Investigación en Fotografía del Centro de la Imagen San Luis Potosí agosto, 30, 2014.

²⁹ Carlos Blas Galindo. *Elementos estéticos, temáticos y artísticos un método para la crítica de artes visuales*, ensayos abrevian, 2005.

Los tres componentes deben de tener una coherencia entre todos y una articulación con la expresividad, color, composición, tema e innovación. Para este método de crítica de artes visuales es importante establecer una comparativa entre las pretensiones del artista con el resultado obtenido (Lo fortuito y la voluntad).³⁰

Para mí es fundamental el espectador para que la fotografía tenga cualidades sígnicas. Es una relación recíproca; no existe una obra de arte sin alguien que lea la pieza; sus cualidades técnicas, estéticas y conceptuales. La obra se completa con la lectura del consumidor de arte. Marcel Duchamp describe que no son los pintores los que hacen cuadros, sino que son los espectadores los responsables de la creación. Lo anterior es aplicable a cualquiera de las manifestaciones de las artes visuales. El espectador completa la forma y el contenido; lo codifica a través de su experiencia.

La fotografía depende del autor —creador de imágenes —, del instrumento tecnológico — cámara fotográfica — y del espectador que decodifica las imágenes. Todo lo anterior sumado a un contexto histórico, social y político específico. *En este sentido* me interesa estudiar la fotografía donde el autor realiza su obra a partir de intereses estéticos, conceptuales y técnicos, y donde se realizan entrecruzamientos entre distintas disciplinas y manifestaciones artísticas, cruces que enriquecen el significado y el discurso de las mismas, ampliando fronteras y llevándolas más allá de la fotografía —imagen expandida—.

Al establecerse esta interconexión entre lenguajes diversos, las estructuras narrativas particulares de cada uno de los lenguajes se desintegran y se crea una nueva estructura que permite trazar flujos narrativos interconectando lenguajes diferentes, y donde la cuestión espacial-arquitectónica juega un papel decisivo ya que el espectador puede transitar ese espacio, puede incorporar un ritmo personal de desplazamiento y en ese sentido el factor tiempo que utiliza el espectador en su acercamiento a la obra es un elemento más de la obra en cuestión. La obra no se construye únicamente cuando se le contempla, sino que se construye a

³⁰ Op cit.

partir de recorrerla, esta cuarta dimensión temporal y que implica distintos puntos de vista resulta clave.³¹

*Como describe Andre Rouillé: “No sólo fotografiamos el objeto, el fotógrafo interviene en el objeto, es el objeto a través de nuestra esencia, nuestra experiencia, siempre cada encuentro con los objetos, es una singularidad. La fotografía es hacer un objeto fotografiado”.*³² En la fotografía autoral, al igual que en el arte contemporáneo, es difícil definir los límites disciplinarios. No obstante, la importancia de las obras reside en las cualidades técnicas, estéticas y conceptuales antes que definir los campos disciplinarios, es decir, lo importante es el valor artístico de la misma y no las disciplinas que lo conforman.

Al confundirse cada vez más los límites disciplinarios, se fue llegando a un arte más plural, a una fotografía cada vez más cercana a un enfoque multidisciplinar: esto hasta llegar al punto en que el cruce disciplinarios se volvió una característica casi inherente de la producción fotográfica: la imagen expandida.

Para definir imagen expandida parto de dos antecedentes: primero, del concepto de cine expandido³³ de Gene Youngblood, que propone este término para aquel cine que busca una experiencia viva con el espectador, no pasivo, a través del uso de nuevos medios que auxilien a renovar y potenciar el discurso artístico. Youngblood se refiere a la interacción del espectador con el medio, más que a la construcción de la imagen expandida en cuanto al uso de distintas disciplinas para un fin específico.

³¹ Gerardo Suter *Análisis Teórico-Práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010, p. 143.

³² Andre Rouillé. “Arte y Devenir.” Conferencia en la Cátedra Olivier Debrouse. Imágenes, dispositivos, producción y crítica de la UNAM Ciudad de México, 11 de marzo de 2014.

³³ Gene Youngblood. *Expanded Cinema*. Nueva York: P. Dutton, 1970, p. 31.

En segundo lugar, es importante mencionar el concepto de campo expandido propuesto desde la escultura³⁴ por Rosalind Krauss, autora fundamental para comprender al campo “expandido”. Rosalind describe que distintas disciplinas del arte como la escultura han sufrido una “elasticidad” en su práctica artística. Según mi punto de vista, ambos autores describen el ensanchamiento de los límites del arte y explican la búsqueda de los artistas por encontrar nuevas maneras de construir sus propuestas desde distintas disciplinas. El campo expandido se refiere a la ampliación de las maneras de representar la imagen, en donde una misma disciplina tiene distintas formas de expresión. Esta concepción permitió perturbar e incomodar las formas tradicionales de representación del arte:

Categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, demostrando la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa. Y aunque este estiramiento de un término como el de escultura se realiza abiertamente en nombre de la estética de la vanguardia —la ideología de lo nuevo— su mensaje encubierto es el del historicismo. Lo nuevo se hace cómodo al volverse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado.³⁵

Es complejo describir si los artistas producen fotografía en el sentido estricto y literal de la disciplina; es más factible saber si es fotografía a partir de los soportes y dispositivos con los que se exhiben las obras artísticas. A pesar de lo anterior, es posible discernir si sus prácticas artísticas se describen en campos expandidos. La imagen expandida comienza de manera más clara en el mundo con el arte de la Posguerra — Las llamadas Neovanguardias, por Peter Bürger en su Teoría de la Vanguardia de 1974³⁶— Que comprende el arte de la posguerra desde 1945 en donde el arte empieza a tener características efímeras y cuando comienza la producción de obras en que no importa la materialización y durabilidad de las mismas; manifestaciones artísticas

³⁴ Rosalind Krauss. *La escultura en el campo expandido*. Barcelona: Paidós, 1979, p. 60.

³⁵ Rita Mc Bride. *Transacción pública*, Museo de Arte Rufino Tamayo, CONACULTA, México p 3.

³⁶ Peter Bürger, *Teoría de la Neo vanguardia*, Editorial Los Cuarenta, 1974.

como el *happening*, *performance* e instalación, donde los límites entre la Modernidad y la Posmodernismo empiezan a diluirse.

[...]Se lleva a cabo una reformulación sobre la propia verdad en la fotografía, dado que se plantea la siguiente cuestión: ¿hasta qué punto no será toda escenificación, toda la ficción, naturalmente ficticia y estará estimulada por un fondo de verdad? ¿No será el trabajo sobre la apariencia de la realidad el camino más adecuado para destacar la realidad de la apariencia.³⁷

Lo mismo ha ocurrido con la fotografía; sus campos de representación han cambiado radicalmente y poco a poco ese cambio se torna familiar. Describo a la imagen expandida como las nuevas posibilidades discursivas, conceptuales y de soporte que articulan las prácticas posmodernistas; como una estrategia de producción de las artes visuales en donde las formas tradicionales modernistas (bidimensionales, enmarcadas, exhibidas en el muro y, en el caso de la fotografía, con soportes de plata y tendencias documentales) están siendo sustituidas, cada vez en mayor medida, por manifestaciones tridimensionales (instalaciones, performance, intervenciones, etc.), donde la clasificación de las distintas manifestaciones del arte es muy compleja.

En el caso de la fotografía expandida me refiero a imágenes creadas con soportes digitales/análogos que se exhiben como instalaciones y/o performances y que son resultado del contexto histórico y la evolución tecnológica. Es importante diferenciar que hablo de imagen expandida y no fotografía expandida, porque considero que esas mismas fronteras están diluyéndose; me parece mucho más preciso hablar de cruces disciplinarios que dan como resultado imágenes expandidas antes que fotografías expandidas.

³⁷ Sergio Mah. *El Tiempo Expandido*, Madrid: La Fábrica, 2010, p. 18.

El principio de los noventa estaba dominado por la fotografía documental y la fotografía en blanco y Negro. La fotografía documental ya había ampliado o había redefinido ciertos temas; el indigenismo seguía pero el tema cambió. Desde finales de la década de los ochenta y con mucha más fuerza en los noventa, existe una mayor exquisitez en definición y profundidad de ciertos temas documentales, mayormente urbanos, y de repente coexiste y convive, sobretodo en la bienal y en varias exposiciones colectivas, todo ese mundo de la ortodoxia. En ese momento de la fotografía documental a blanco y negro, soporte análogo, hasta cuadro completo, gelatina bromuro. Si bien la producción de fotografía documental tradicional en México era la estrategia de producción que dominaba, en los noventa surgieron autores como: Marianna Dellekamp, Mauricio Alejo, Laura Barrón, Gerardo Montiel Klint o Ximena Berecoechea que rompieron estos esquemas y ampliaron la manera de hacer fotografía.

Veníamos de una fuerte tradición fotográfica muy delimitada — fotografía documental, en su mayoría impresa en blanco y negro, con temáticas como el folklore, los usos y costumbres, el indigenismo, etcétera. Aunque desde la década de los cincuenta autores como Manuel Álvarez Bravo hacia color así como imágenes que no se caracterizaban por la delimitada fotografía documental. También se desmarcan se esa concepción de la fotografía los autores abstractos y formalistas como Nacho López, Reynoso o Lázaro Blanco. En México se empiezan a expandir los límites de la fotografía en la década de los ochenta —aunque yo estudio los cambios a partir de los noventa, es importante tener el antecedente de la década anterior, por ser los primeros intentos de desmarcarse de una fotografía que trata de registrar la verdad.

Los ochenta en México estuvieron marcados por grandes crisis sociales, políticas y económicas. Esta década comienza con una gran crisis económica en 1982, Durante ese año México cayó en su mayor crisis económica desde la Revolución. En febrero, el gobierno devaluó el peso, es decir, reconoció que valía menos que otras monedas. En agosto,

la situación se agravó. El gobierno se quedó sin dinero y el país suspendió el pago de su deuda externa. El presidente López Portillo decidió nacionalizar la banca. El peso volvió a devaluarse. Bajó a 70 pesos por dólar y luego a 150. El optimismo petrolero terminó convertido en pesimismo de la sociedad. En este año fue elegido el nuevo presidente, Miguel de la Madrid (1982-1988).

San Juanico Ixhuatepec en el 84, la trágica consecuencia de fallas en los sistemas de almacenamiento de gas que provocaron una serie de explosiones que devastaron a San Juan Ixhuatepec, en Tlalnepantla, Estado de México, y dejaron 498 muertos y cuatro mil 248 heridos³⁸. y con el desastre del terremoto del 85, que sacudió terriblemente al país, principalmente a la Ciudad de México. También importante el terremoto en la Ciudad de México en 1985, por este lamentable suceso se dio la portada de un mexicano en la revista LIFE.

En cuanto a la producción de fotografía que se apegaba a una construcción simbólica de la verdad contrapuesta por estrategias de producción ligadas a la escenificación y construcción de imágenes fotográficas, este sería el primer antecedente de fotografía expandida en México: las estrategias de producción fotográficas que las llamaron fotografía construida, puesto que es esta contraposición la que ayuda a dilatar las posibilidades de la fotografía documental, tanto en la producción como la exhibición de piezas, logrando poco a poco el posicionamiento y haciendo visibles a este tipo de producciones.

La expansión de las propuestas visuales en México hicieron sentir su repercusión en tres ámbitos: la producción artística (los artistas), la difusión (espacios de exposición) y el consumo (el espectador). Como los pioneros de esta expansión de los límites de la imagen, están los artistas

³⁸ Excélsior en la Historia: San Juanico, a 30 años del infierno consultada el día 19 de septiembre del 2015 en <http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2014/11/15/992495>

que en su época llamaban a su práctica artística “fotografía construida” — en los ochentas destacan autores como: Gerardo Suter, Jesús Sánchez Uribe, Laura González Flores o Eugenia Vargas y en los noventas autores como: Marianna Dellakamp, Mauricio Alejo, Gerardo Montiel Klint o Laura Barrón. La fotografía construida es un tipo de fotografía que no utiliza las formas documentales y parte de una puesta en escena realizada por los autores, para después fotografiarla; una manera antagónica de producir fotografía, contraria a las practicas documentales asociadas con la construcción de verdad —. Considero a los precursores de este tipo de expresión a Jesús Sánchez Uribe, Salvador Luttheroth, Lourdes Grobet, Enrique Bostelman, Adolfo Patiño, Gabriel Orozco, Rubén Ortiz Torres, interesados en formas alternativas de producir y difundir a la fotografía autoral. Muchos de estos autores producían sus obras a partir de la instalación, el performance y la imagen escenificada, despegándose de la tradición fotográfica documental mexicana e introduciendo nuevas maneras de representar al mundo por medio de la fotografía.

Producían fotografía que no se desmarcaba de los lenguajes documentalistas de la fotografía, pero cuestionaban —y no por tener características políticas, sino por la experimentación plástica que realizaban en su fotografía— la naturaleza de la técnica fotográfica. De tal modo, rompen con la naturaleza documental, abriendo camino a nuevas posibilidades técnicas, estéticas y conceptuales, pero principalmente a nuevas formas de construir mundos; es decir, construyendo escenarios, haciendo collage o nuevas formas de crear imágenes llenas de potencia, con salidas de exposición menos tradicionales y con una punzante inquietud por los procesos experimentales y soportes fotográficos.

Ya que los límites de la imagen estática han llevado a algunos artistas contemporáneos a desarrollar propuestas experimentales que parten de la esencia de la fotografía, pero transitan por caminos cercanos a la desaparición, a la imagen efímera que se borra lentamente como una amnesia que la visión fracturada de la fotografía imposibilita percibir.³⁹

³⁹ María Wills Londoño. *El Tiempo Expandido, El Tiempo Expandido*, Madrid: La Fábrica, 2010, p252.

Los pioneros en México en romper los criterios de la fotografía y el index son : Guillermo Kahlo, Manuel Ramos, Hugo Brehme, Álvarez Bravo, Tina Modotti, Joseph Renau, Lola Álvarez Bravo, Enrique Gutmann, Antonio Reynoso, Nacho López y Lázaro Blanco que fue desde los inicios del siglo XX. En la década de los ochenta destaca Jesús Sánchez Uribe es uno de los pioneros de la fotografía experimental, que en su tiempo llamaron fotografía construida—una paradoja en la definición de fotografía construida escenificada, ya que considero que cualquier fotografía es una construcción o representación visual del autor; bajo esta premisa, cualquier fotografía es construida—:

En ese sentido, de no ir en contra de mi naturaleza, acepté mis imágenes y fui separándome del carácter documental de la fotografía; comprendí que podía dotar a las imágenes con una expresión personal, de modo que —en un principio— intenté más que ilustrar, esconder. Lamentablemente, por más que uno esconda, siempre se muestra algo”⁴⁰

Las definiciones de instalación y performance se describirán y explicarán en los tres capítulos de la tesis. Como referente teórico, retomo la tesis doctoral *Análisis teórico – práctico del vacío y silencio en la producción artística contemporánea* falta cita⁴¹, de Gerardo Suter Latour, de la Facultad de Bellas Artes de la UPV. Sin duda Suter es un referente en México tanto por su trabajo como productor como lo es desde la investigación, centrada en estudiar la imagen expandida, haciendo una reflexión desde la teoría y la práctica.

En esta tesis hice una distinción entre artistas pertenecientes a grupos: Un primer grupo trabaja utiliza la fotografía como herramienta y soporte de sus obras, y el cruce disciplinario que los autores hacen con la fotografía y performance e instalación que utilizan a la fotografía como único soporte de sus creaciones. El segundo grupo incluye a los autores

⁴⁰ Jesús Sánchez Uribe, "Fotografía Rejega." Instituto Nacional de Antropología e historia. <http://www.inah.gob.mx/boletin/6-museos-y-exposiciones/7210-la-fotografia-rejega-de-jesus-sanchez-uribe-es-la-fototeca-nacional> Consulta Julio 21, 2014.

⁴¹ Gerardo Suter *Análisis Teórico-Práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010,

que parten de la fotografía y que con la evolución de su estilo, transitan entre distintas disciplinas y articulan su discurso a partir de éste tránsito. A simple vista, los autores revisados pudieran parecer divergentes en cuanto a sus posturas, sin embargo, si los analizamos con detenimiento, a profundidad y consciencia podemos encontrar que tienen numerosos puntos de contacto. Todos los autores de esta tesis persiguen conseguir el que sus obras tengan coherencia los motivos iconográficos, la relación compositiva entre estos, su cruce retórico. Además, ambas posturas piensan y comprenden a la fotografía desde los mismos usos y alcances: la expresión artística. Mi interés en realizar esta intersección fue con el fin de reflexionar en torno de la fotografía, no sólo como fenómeno aislado, sino como una manifestación del arte incluyente y transformadora. Al analizar a la fotografía desde estos dos puntos de vista puedo hacer un estudio más aproximado de la imagen fotográfica como medio expandido.

En un principio pensé en delimitar geográficamente a México con el fin de conocer que se estaba haciendo regionalmente, lo cual por supuesto constituye un absurdo, ya que los proyectos artísticos no pueden delimitarse sólo a un espacio geográfico. Conforme avancé en la comprobación de la hipótesis, me di cuenta de que sería un error, ya que la producción fotográfica en México no obedece a delimitaciones territoriales, sino a intereses particulares. Es una realidad que la producción de fotografía ya no sólo se centraliza en la Ciudad de México; la República Mexicana tiene una extensión de 1 964 375 km², un país tan grande en territorio como en intereses estéticos y conceptuales al investigar a la fotografía autoral.

El corte temporal de mi tesis abarca de 1994 al 2014. Comienzo con los primeros años de los noventa en México, sobre todo por el contexto socio-político. La década de los noventa en México estuvo marcada por muchos cambios sociales, políticos y culturales. Algunos ejemplos son el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas, la desastrosa devaluación del peso mexicano, y el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá.

En el aspecto cultural, el gobierno de Carlos Salinas de Gortari le resta poder al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y crea al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en el año 1994. A partir de lo anterior se fundan espacios como el CI. Su primera directora fue Patricia Mendoza, en cuya gestión se creó el Festival de Fotografía “Fotoseptiembre” en el año 1993⁴²

Además el Museo de Arte Carrillo Gil, en el sur de la Ciudad de México, tuvo la apertura de exponer manifestaciones artísticas como la instalación o el performance durante la dirección de Silvia Pandolfi. En esta década surgen los denominados espacios alternativos, que eran lugares donde se reunían artistas que exhibían y producían piezas artísticas “alternativas”, que en realidad, en su mayoría, tenían una fuerte influencia del arte conceptual y de manifestaciones como la instalación, el performance y el arte objeto.⁴³

La Bienal de Fotografía⁴⁴ ha sido uno de los eventos indicadores de fotografía autoral en México. La VI Bienal de Fotografía en el año 1994⁴⁵ fue un certamen distinto a las ediciones anteriores —ganadas por fotógrafos documentalistas—. Los tres premios de adquisición de Marco Antonio Pacheco, Eugenia Vargas y Gilberto Chen, tenían un vínculo con la utilización del cuerpo. En el acta del jurado se lee:

Hubo un claro predominio de los trabajos experimentales, orientados al performance y a la construcción de imágenes. Esto lo confirman las tres obras premiadas. En correspondencia con su rica tradición en nuestro medio, la participación de la foto directa o

⁴² En 1993 en México comenzó a organizarse un festival de fotografía llamado Fotoseptiembre, coordinado por el Centro de la Imagen. Hasta 2005 se habían realizado siete ediciones y se habían hasta entonces se presentaron 3,000 exposiciones, visitadas por millones de personas. Actualmente foto.mx sustituye a Fotoseptiembre.

⁴³ Armando Cristeto Patiño. "Historia De La Fotografía Mexicana." Entrevista por Juan Pablo Meneses. 19 Marzo de, 2013.

⁴⁴ La Bienal de Fotografía surge en la Ciudad de México en 1980 y desde 1994 la organiza. el Centro de la Imagen.

⁴⁵ Emma Cecilia García. VI Bienal de Fotografía, 1994, Centro de la Imagen, México.

documental fue elevada y de buena factura, como lo prueba la selección general".⁴⁶

Los tres premios de adquisición son proyectos en donde la imagen expandida es evidente —en los siguientes capítulos me extenderé en precisar la importancia de esta bienal— .

Otro acontecimiento fundamental para comprender el inicio del uso de la imagen expandida en México es la exposición *Anáhuac, Radiografía de un Valle* de Gerardo Suter en 1995 en el Centro de la Imagen, la cual constituye una muestra muy importante para entender a la imagen expandida en la producción de fotografía en México. En esta exhibición, Suter utilizó impresiones de gran formato en materiales transparentes, estableció un continuo dialogo con el espacio y realizó una interesante experimentación con las nuevas tecnologías, utilizando sonido, imagen en movimiento, fotografía y textos; elementos que iban más allá de la imagen.

Me interesa revisar a la fotografía mexicana, entendida como aquellas prácticas vinculadas al arte y realizadas por productores que, más que tengan un pasaporte mexicano, son los que realizan imágenes en México, y que trabajan desde discursos personales. En mi investigación no pretendo documentar los usos y costumbres de mi país, que si bien son creados en el contexto geográfico de México, no necesariamente hablan de lo mexicano. —

Además, a principios de los noventa surgieron autores como Gerardo Montiel Klint, Laura Barrón, Mariana Dellekamp, Ximena Berecoechea y Mauricio Alejo, quienes buscaban una fotografía despegada de la tradición fotográfica mexicana documental. Estos cinco autores tenían propuestas estéticas y conceptuales desmarcadas de la fotografía documental, en que empleaban soluciones más escenificadas y

⁴⁶ Graciela Iturbide, Adolfo Patiño y Hermann Bellinghausen. "Acta del jurado de la VI Bienal de Fotografía 1994." Centro de la Imagen. 2010.
<http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/bienal/6/acta.html>. Acceso 2de mayo de 2015.

utilizaban distintas disciplinas. La dilatación de los campos de representación de la imagen fotográfica tuvo muchos cambios con estos autores, en quienes comenzamos a encontrar fotografía desinteresada de la búsqueda de la verdad a partir de la imagen.

Metodológicamente la tesis la hice a partir de distintos recursos, además de los bibliográficos, para obtener información: como la elaboración de entrevistas, visitas a estudios o talleres de fotógrafos, asistencia a distintos coloquios sobre investigación, asistencia a Centro de Documentación y Bibliotecas especializadas en arte y fotografía.

Las entrevistas, son parte medular de la investigación de mi tesis, por medio de la visita a los estudios o talleres de diversos artistas, comisarios e historiadores fue como pude aproximarme más a su obra y sobretodo a la conceptualización y argumentación de la mismas. El contacto con los espacios cotidianos y de trabajo de los artistas, me dio otro punto de vista, más subjetivo y sobretodo más humano. Las entrevistas me dieron la información que no encontré en catálogos, reseñas de periódicos y textos de exposiciones, ya que conocí las inquietudes e intenciones artísticas de los autores. Los recursos audiovisuales también fueron fuentes de información importantes, las colecciones de vídeos como: “Las siete nuevas artes” de Lorena Wolfer producidos por la UNAM, Los 10 DVD de entrevistas: “Imágenes y Palabras, Fotografía en México” realizadas por la doctora Laura González Flores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

También la visita a distintos Centros Documentales, Bibliotecas y Archivos hizo que obtuviera información muy valiosa para mi investigación, entre los espacios que visite están: Arkeia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Centro Nacional de Investigación, Documentación e información de las Artes Plásticas CENIDIAP, Centro de Documentación del Museo Ex Teresa Arte Actual, Museo Carrillo Gil,

Fototeca Nacional, Archivo Pinto mi raya, entre otros. La información recabada en estos espacios fue de gran utilidad para mi investigación.

Otro aspecto importante para comprender y analizar al fenómeno de la fotografía autoral en México fue a través de la revisión de Concursos y certámenes importantes de fotografía en México. La Bienal de Fotografía en México que desde el año 1980 hasta la actualidad — La última emisión de la XVI Bienal del 2014, el 2016 saldrá nuevamente la convocatoria — es un importante termómetro, que indica algo de la producción fotográfica en el país. Cuando inició la Bienal, prácticamente era el único certamen que existía sobre fotografía de autor, con los años han surgido más y muestran la producción fotográfica en la actualidad en México. En cuanto al vínculo del arte contemporáneo y la fotografía están concursos como: La Bienal Femsa, La Bienal Nacional de Artes Visuales de la ciudad de Yucatán, La Bienal de Puebla organizada por la Universidad Iberoamericana, Encuentro Nacional de Arte Joven en Aguascalientes. En cuanto a becas de producción artística también revisé las otorgadas por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes FONCA, a través del programa de jóvenes creadores.

Para el análisis de la imágenes utilicé el método de crítica de artes visuales del maestro Carlos Blas Galindo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el método consiste en describir y analizar tres elementos principales: 1. *Estéticos: Fuerza Expresiva*, 2. *Temáticos*: Motivo o asunto principal, Tratamiento temático, Postura del autor ante su obra, Opinión del autor sobre su tiempo, Implicaciones psicológicas y la Eficacia comunicativa. y 3. *Artísticos*: Madurez de estilo individual, Originalidad, Repertorio técnico y manera de aplicarlo, Materiales y procedimientos. Justificación, Calidad de factura, Soluciones de composición, cromáticas y la Relación de la obra con el contexto artístico.

Enfocar los elementos estéticos de una obra artística visual equivale a realizar una explicación intelectual de la reacción sensible que

los destinatarios experimentan ante ellos. Los componentes temáticos implica la identificación y la explicación de los contenidos. El tema es el primer aspecto de este rubro y cabe recordar que toda obra tiene un motivo o asunto principal, así como uno o más subtemas complementarios. Analizar estos elementos en una obra artística visual consiste en realizar una explicación intelectual de las características formales y técnicas de la misma.

Con el fin de poder comprender y clasificar de mejor manera las prácticas fotográficas artísticas, propongo dividir a mi tesis en tres ejes temáticos: El espacio, Cuerpo y Tiempo/Memoria. A estos tres apartados los estudiaré a partir de la década de los noventa, en donde encuentro una discrepancia de los fotógrafos hacia las prácticas documentales.

En el primer capítulo **Cuerpo / Performance en la fotografía mexicana**, abordo principalmente el vínculo existente entre el performance y la fotografía como metáfora de construcción de significado, estrechamente vinculado con posturas feministas, y donde, evidentemente, el discurso de género es una característica. Al igual que en el capítulo de espacio pretendo analizar a la fotografía no sólo como registro, sino como soporte final de un proceso performático.

En el segundo capítulo abordo el último eje temático: **Tiempo/Memoria**, vinculado a la puesta en escena, la nostalgia, la huella y la indagación de archivos como apropiación de la memoria. En este capítulo analizo autores que vinculan la fotografía con prácticas como la instalación o el arte objeto. En las conclusiones podré, con certeza, hacer un análisis de fotógrafos desde 1994 a 2014, y seré capaz de vincular a la fotografía mexicana con la imagen expandida desde una reflexión teórica e histórica.

En el tercer capítulo de mi tesis **Espacio / Instalación en la fotografía Mexicana**, abordo las prácticas artísticas vinculadas al espacio como parte significativa de la obra, específicamente con cruces

disciplinarios con la instalación y con la intervención del paisaje, en donde la fotografía ya no sólo se utiliza como un medio de obtener registro visual de la realidad, sino como una interpretación simbólica de la misma. Los fotógrafos comienzan a vincular a la instalación en su proyectos y es en donde detecto una expansión de la imagen en el modo de producir obras, por el uso del espacio como parte intrínseca de la pieza, donde se cruzan disciplinariamente la fotografía y la instalación. Mi interés se centra en cómo los fotógrafos y artistas visuales dilataron o expandieron los campos de la producción artística desde la fotografía a través de otras disciplina.

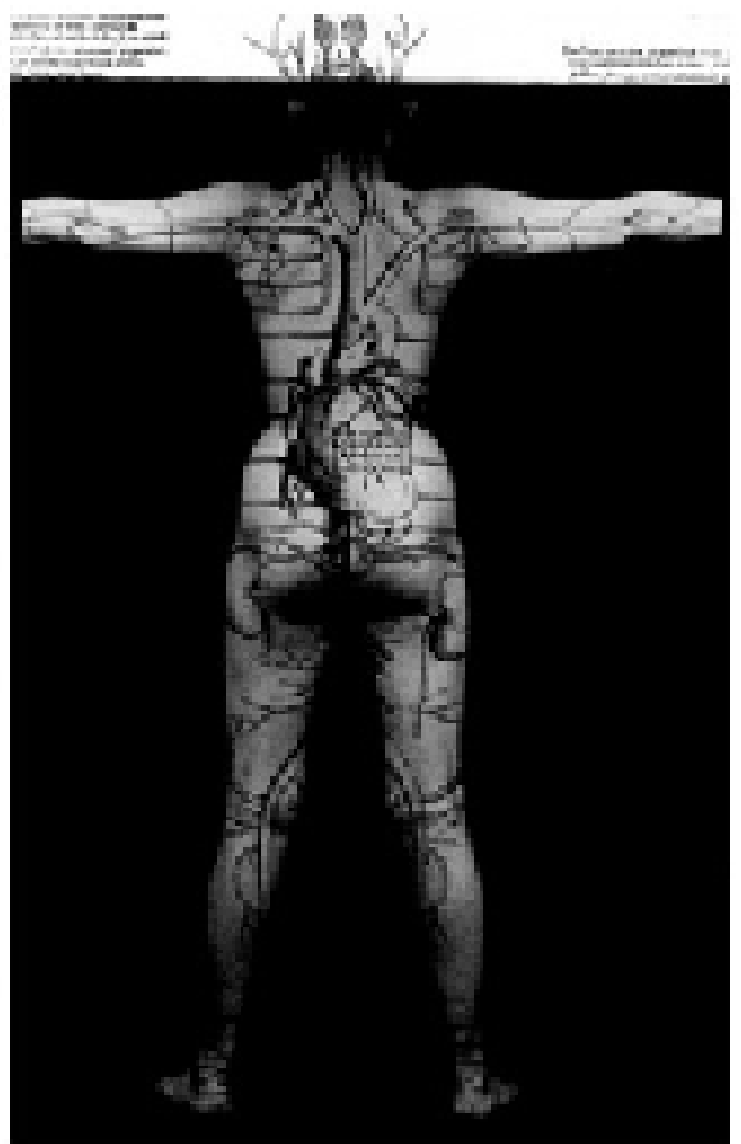
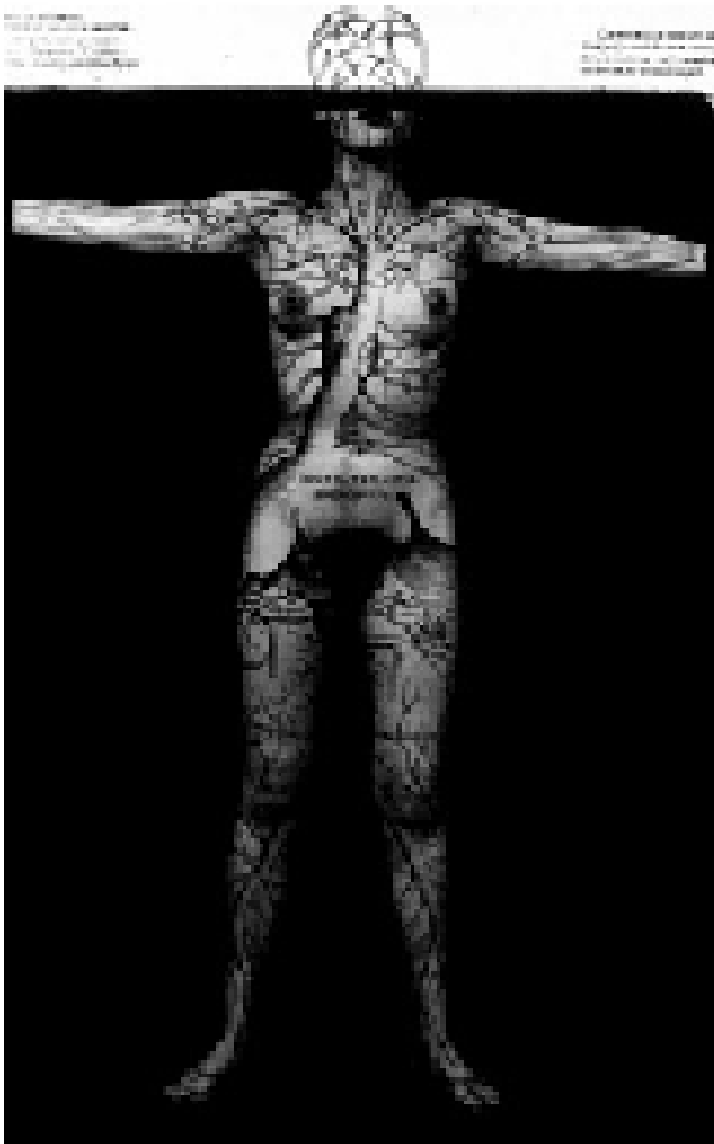
CAPITULO 1. CUERPO / PERFORMANCE EN LA FOTOGRAFÍA MEXICANA.
ACCIONES FRENTE A LA CÁMARA FOTOGRÁFICA



Eugenia Vargas
Las Chicas buenas no disparan
2014



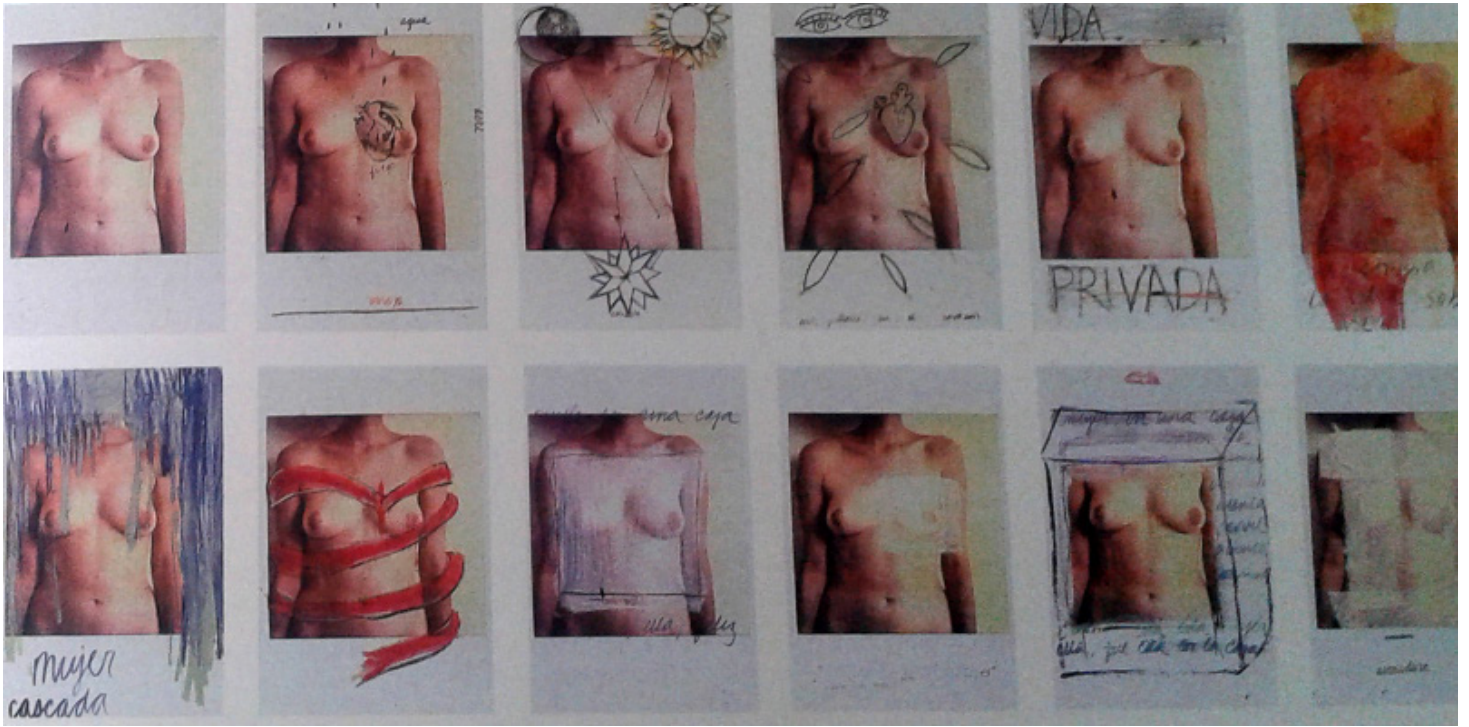
Eugenia Vargas
Tan sólo una ilusión
2003



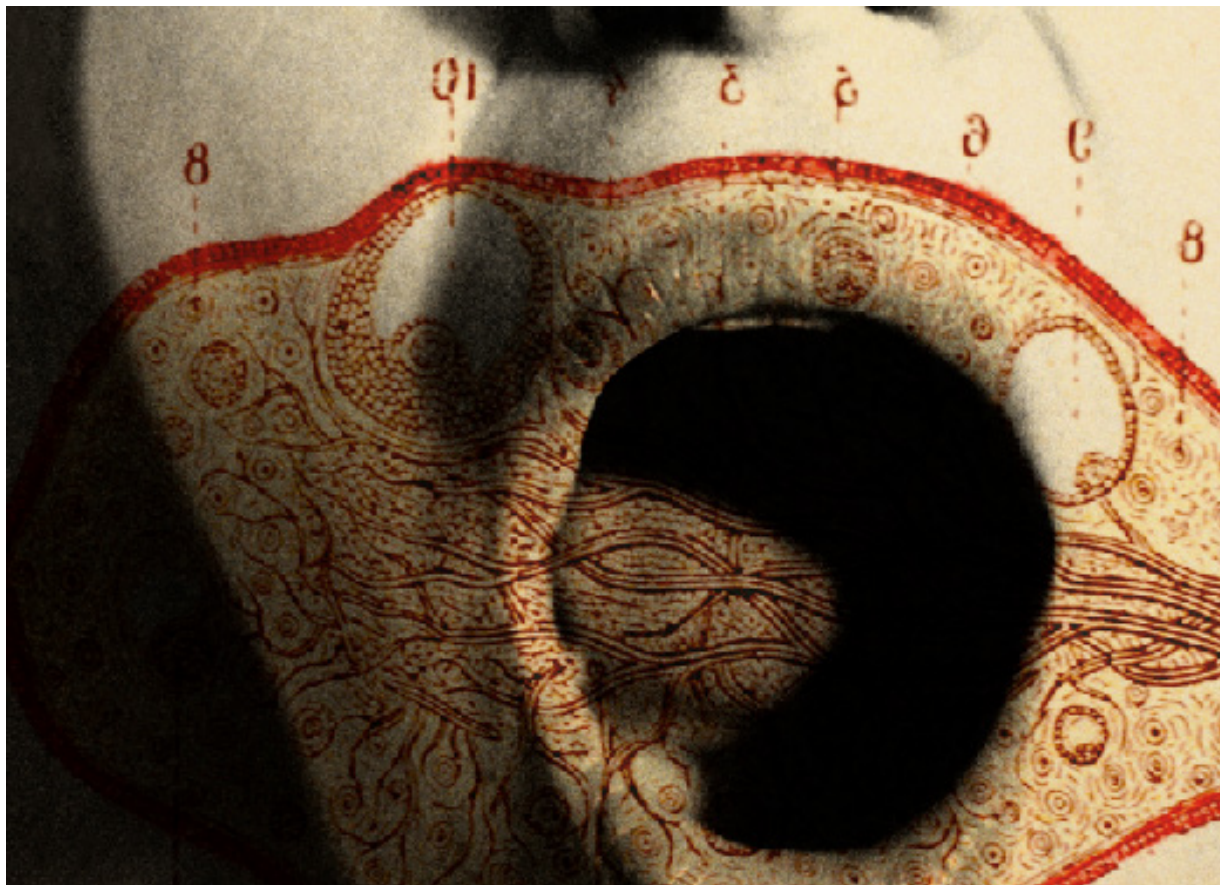
Adriana Calatayud
Monografías
1995- 1996



Adriana Calatayud
Desdoblamiento
1996- 1997



Laura González Flores
Diario del Cuerpo
1989



Tatiana Parcero
Cartografía Interior
1996



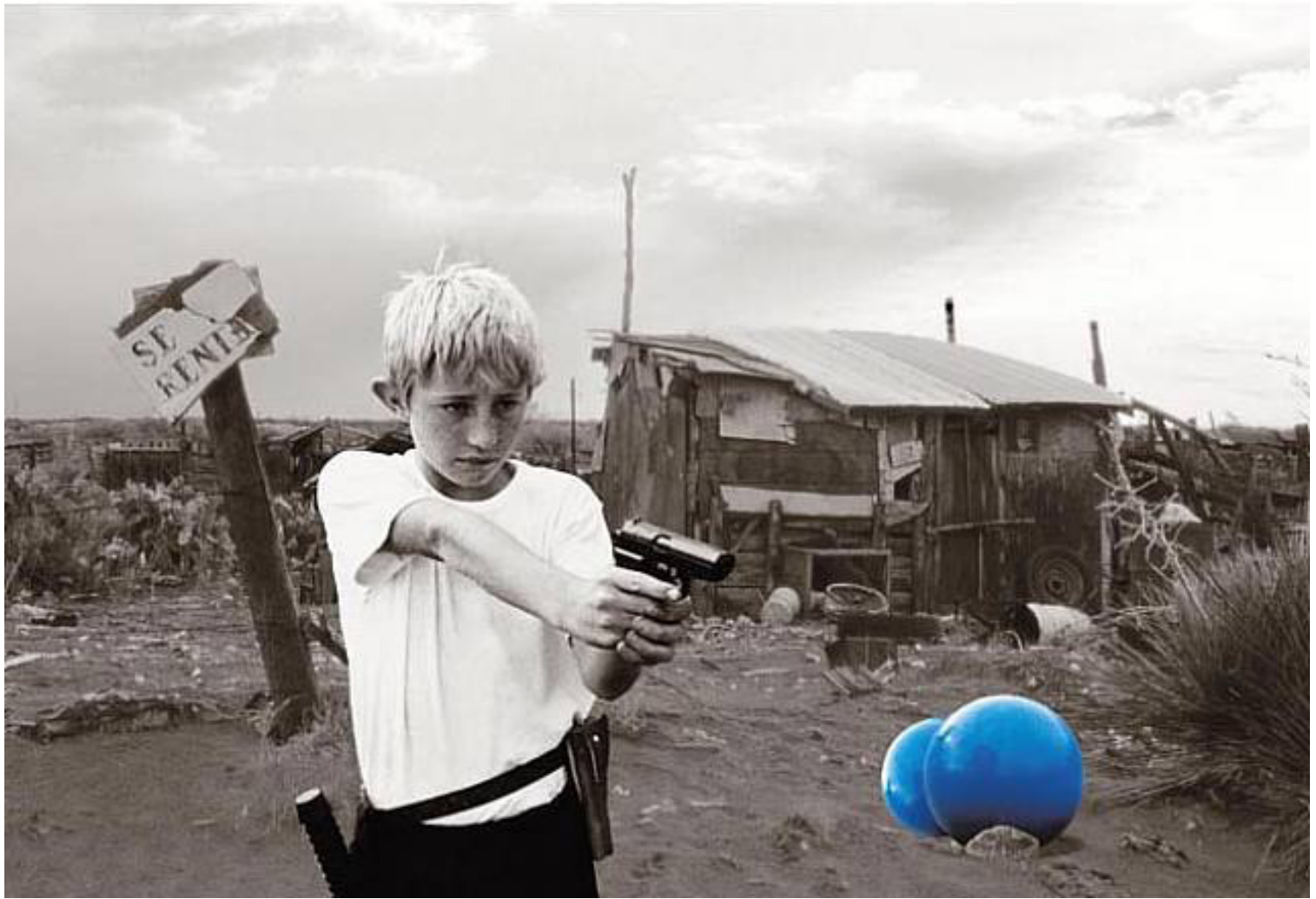
Tatiana Parcero
Universus
2014 - 2015



Ambra Polidori
El subcomandante Marcos, de la serie ¿Quién protege la historia de la Historia?, 1998.



Ambra Polidori
Chiapas, enero 1994, de la serie Público y privado, 1998.



Ambra Polidori
El subcomandante Marcos, de la serie ¿Quién protege la historia de la
Historia?,
1998.



**Ana Casas Broda
Kinderwunsch**



Ana Casas Broda
Kinderwunsch



Marta María Pérez Bravo
Eshu Guardiero
1997



Marta María Pérez Bravo
Como si fuera...
2004



Daniela Edburg
Drop dead gorgeous
2005



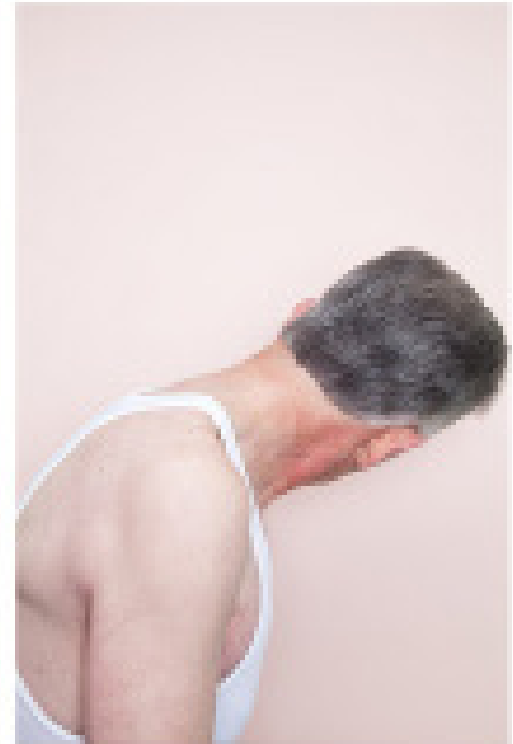
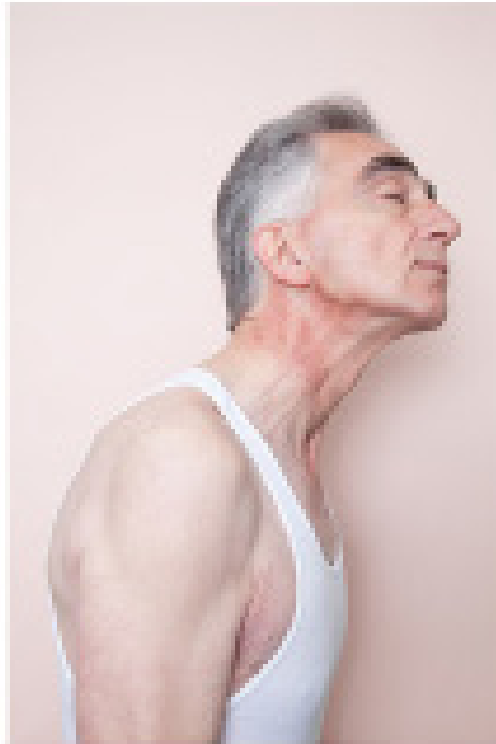
Daniela Edburg
Knit
2009



Kenia Narez
De la serie Sadismo
Cabritos
Patos
2006



Carol Espíndola
La corteza de Venus
2014 - 2015



**Mariela Sancardi
Moisés
2014**



Karina Juárez
Acciones para recordar
2011



Karina Juárez
Acciones para recordar 2011



Lizette Abraham
Encuentro conmigo
2014



Lizette Abraham
Encuentro con la incertidumbre
2014

Mi cuerpo es mi propio laboratorio de emociones sin restricciones, es material (...) es parte de la instalación, es parte activa de ella. Es el medio por el cual reafirmo el discurso que construyo a través de la experiencia de vida en relación a la enfermedad. Este es el medio para decir sin sospecha lo que muchos otros no se atreven a decir

Ángela Neira Muñoz, El cuerpo en el performance

1.1 Performance y Performático

En este capítulo me centro en la revisión de trabajos de fotografías, dado que es en ellas donde encuentro los trabajos más trascendentes e importantes en cuanto a elementos performáticos, así como al uso de la fotografía como evidencia de las acciones.—Esto, empero, no significa que no existan hombres que trabajen la misma área, sin embargo, en mi consideración, su trabajo resulta menos detonante en las generaciones subsecuentes.— Además, las autoras que se tratarán son pioneras en expandir los límites de la imagen fotográfica a partir del uso del cuerpo no sólo como una anécdota corpórea, sino como acciones performáticas con intencionalidades estéticas y conceptuales.

La performance es la manifestación artística que surge en la década de 1920, con los Futuristas, pero fue aceptada hasta la década de los setenta. Como principales precursores deben mencionarse a Allan Kaprow, Joseph Beuys y Mariana Abramovich. En México también se le conoce al performance como arte acción se empieza a desarrollar con la Generación de los Grupos mayor empuje y potencia el performance, principalmente con el trabajo del No Grupo⁴⁷, quienes realizaron experimentaciones en distintas disciplinas, destacó Melquiades Herrera con lo que denominó “Montajes de momentos plásticos”, los cuales consistían en acciones con intenciones estéticas y conceptuales,

⁴⁷ Colectivo de la llamada Generación de los grupos integrado por: Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Rubén Valencia y Alfredo Núñez trabajaron desde 1977 a 1983.

haciendo una analogía con las reflexiones de Lucy Lippard, quien analizó el concepto de la desmaterialización del arte. En los sesenta y setenta se buscaba la creación artística despegada de la elaboración de objetos, es decir, no se buscaba la realización de un objeto irrepetible y único, más bien se buscaba vincular al público por medio del performance. Como Gloria Picazo describe: "...Uno de los puntos más indiscutibles del arte de la performance: el artista deviene su propia obra de creación".⁴⁸ Los artistas del performance hacen de su cuerpo la obra, ahí se contiene lo técnico, lo estético y lo conceptual.

Los artistas de la performance no buscan la representación de la realidad, buscan generar emociones a través de su cuerpo y su historia. No buscan representar a algún personaje, buscan articular un discurso por medio del cuerpo y la interacción con el público. Tampoco buscan generar objetos artísticos, más bien indagan en el objeto como pieza artística y muchas veces exponen sus trabajos performáticos por medio de documentos artísticos que registran a dichas acciones, tales como la fotografía y el vídeo. Su intención es la de crear y presentar acciones en un lugar y tiempo determinado. El concepto en sí mismo de performance es fluido y cambiante, va modificándose con los avances tecnológicos y artísticos; no puede categorizarse de una manera final dada su íntima relación con el tiempo que se vive y las posibilidades artísticas que el mismo ofrece al artista en materia de creación. En el arte contemporáneo realizado por mujeres son frecuentes las referencias que se realizan al cuerpo como un desafío a los cánones establecidos.

Con el fin de comprender y diferenciar el uso de la fotografía ya sea para el registro documental o como soporte final de la obra, es importante describir artistas muy conocidas, las cuales utilizan a la fotografía como registro documental. Una artista fundamental de la performance y su documentación fotográfica es Ana Mendieta que destacó con piezas

⁴⁸ Gloria Picazo. *La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta Estudios sobre performance*. Centro Andaluz de Teatro Productora Andaluza de Programas. Junta de Andalucía: Sevilla, 1993 pp. 13-30.

como; “Silueta” 1973 – 1980. Hannah Wilke con su proyecto “S.O.S. Starification Object Series, 1974-82”, Carolee Schneemann con su serie “Portrait Partials, Self-shot” de 1963, Tania Bruguera con “Tributo a Ana Mendieta” 1986 -1986. Utilizan la cualidad documental de la fotografías para testimoniar o servir de crónica de sus performances y las diferencias con aquellas en las que la fotografía es indisociable de la obra.

Según, Tracey Warr y Amelia Jones, ----Desde el performance, los artistas buscan distintas aproximaciones al cuerpo, que bien podríamos entender en cuatro grupos:

1. Los que dejan huella. Este grupo abarca a los artistas que utilizan al cuerpo con el fin de dejar una impronta. Un buen ejemplo podemos encontrarlo en la obra de Yves Klein en 1960, en su obra “Antropométrie de la periode bleue”, en donde el artista dirigió a mujeres desnudas para que empaparan sus cuerpos con pintura y posteriormente pintaran con ellos.

2. Los gestuales. En ésta categoría de lo performativo se hace referencia a los happenings como el de Joseph Beuys, “I like America and America likes Me”, que exhibió en la inauguración de la nueva René block Gallery de Nueva York. Beuys vivió cinco días con un coyote en el espacio.

3. Los Ritualistas y Transgresores, como los performances de Hermann Nitsch, en donde utiliza viseras y sangre de animales para lograr la representación de lo sagrado según su cosmovisión.

4. Transgresores, en donde los artistas buscaban vulnerar al cuerpo, llevándolo al límite, como representación de la identidad, los ausentes y los prolongados y protésicos.⁴⁹

⁴⁹ Tracey Warr. y Amelia Jones. *El cuerpo del artista*, Phaidon Press, Nueva York, 2006, pp 05 – 25.

En el caso mexicano, las artistas pioneras que centraron su obra en la realización de acciones frente a una cámara fotográfica, detecto que la intención se centra prácticamente, en la mayoría de los casos, en la representación e investigación de la identidad. Eugenia Vargas, Laura González Flores, Adriana Calatayud, Tatiana Parceró, Ambra Polidori, Ana Casas Broda y Marta María Pérez Bravo.

Los criterios para la selección de estas autoras se basan en el juicio de su originalidad con base en su contexto de producción. Con una trascendencia artística y cultural importante, con propuestas innovadoras y creativas que favorecieron el uso del cuerpo en todos los niveles: estéticos, temáticos y artísticos. Todas estas mujeres artistas se encuentran activas en la actualidad, no sólo en la producción artística sino en la investigación, como es el caso de Laura González Flores, quien trabaja en el IIE de la UNAM. Eugenia Vargas es la, más vinculada a las artes visuales que a la fotografía, pero con el uso frecuente de la fotografía en sus muestras. Eugenia es una artista que se ha internacionalizado. Todas las demás tienen una sólida trayectoria como fotógrafas a nivel nacional e internacional.

Como paréntesis de los pioneros del uso del cuerpo en la fotografía mexicana de los noventa, no puedo dejar de mencionar la labor de Gerardo Suter. Al ser este un capítulo exclusivamente centrado en el estudio de la labor artística de mujeres no lo abordo, sin embargo bien vale la pena revisar concienzudamente su trabajo. En el capítulo 3, donde se habla sobre el espacio y la instalación, hablo de él a profundidad. Debe mencionarse, no obstante, que Suter es un artista que bien puede caber en los tres capítulos de esta tesis doctoral.

[...] "El cuerpo del artista se utiliza a modo de superficie de inscripción de un lenguaje visual de identificación, tanto del real como el proyectado a partir de estereotipos. Las ideas del yo y la identidad se interpretan en público o se revelan a través del atrezo [...] Los códigos de género y raza a través de la representación y la adopción de una identidad mediante el uso

de signos y significados aceptados como la ropa, el maquillaje y los atributos físicos simulados.⁵⁰

La gran diferencia entre Performance y Performático radica en los soportes, medios y contextos con los que se presentan. Lo performativo es una condición del lenguaje propuesta por J.I. Austin en “como hacer cosas con palabras” y el performance es un género de producción artística. cualquier lenguaje artístico puede ser performático.

Mientras las artistas del performance están interesadas en crear acciones efímeras frente a al público, acciones que se deslindan de la producción de un objeto artístico, en algunos casos irreproducibles, utilizan a la fotografía como documento artístico del registro de los performances. En cambio las fotógrafas que hacen acciones frente a cámara fotográfica no utilizan a la fotografía como método de registro de la obra, sino que la emplean como soporte final. Es una paradoja el hecho de que, mientras los artistas del performance no buscan la creación de un objeto artístico, para las fotógrafas en eso consiste precisamente la búsqueda.

Para mi investigación me interesan las autoras que no sólo entienden a la fotografía como mecanismo de registro, sino aquellas que la comprenden como el soporte final de la obra. Aquellas artistas que realizan las acciones pensando en que finalmente lo que se exhibirá serán fotografías. Un punto de convergencia entre ambas es el uso del cuerpo para generar acciones con finalidades estéticas y conceptuales. “A grandes rasgos el performance subraya la importancia del cuerpo y la acción como factores esenciales en la interacción del individuo con el mundo, haciendo visible las mediaciones materiales que determinan nuestra imagen del mundo y sobre las que se construyen los significados

⁵⁰ Op cit.

sociales. Los medios y sus procesos pasan a ocupar el centro de la nueva “escena” de la realidad”.⁵¹

El cuerpo es recepción de memoria, que quiere decir la historia. Nuestras cicatrices cutáneas, siempre aparentes, y las laceraciones que no se ven, son parte de la memoria. Nuestro cuerpo es historia. Que ahí está, profundamente, a veces recordándonos, evitando el olvido, el pasado que no se va de nosotros. se forja como tal a partir de que nos reconocen a nosotros mismos, solitarios —o acompañados —, en el baño o el espejo.⁵²

La fotografía se expande por el uso del performance y por medio de las acciones frente a la cámara poseen estas características vinculadas al detonador de la fotografía como un conservador de la memoria (una suerte de incubadora). Se realizan acciones para ser recordadas, no para ser registradas por medio de la fotografía, y aunque existe una correlación intrínseca, el concepto es radicalmente distinto. En este capítulo es notoria una gran paradoja, ya que las acciones performáticas para posar ante una cámara fotográfica se aproximan al registro icónico -característica de la fotografía documental- a la vez que se expande a la fotografía con el uso de distintas estrategias de producción. La acción se vuelve obra por medio de la fotografía, y se objetualiza por medio de soportes fotográficos.

La relación icónica de la fotografía con las acciones performáticas frente a cámaras fotográficas establece una paradoja; la fotografía de lo performativo hace un registro icónico de la realidad, siendo el proceso de la construcción de la obra — acciones performáticas frente a la cámara — en donde se encuentra el argumento de la pieza de arte y la fotografía es el soporte de exhibición. Es decir, no se busca captar a la realidad tal

⁵¹ Óscar Cornago Bernal. “Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso” en Revista Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico. Año 19, número 38, noviembre de 2004.

⁵² José Antonio Rodríguez. "Revisiones IV: El Cuerpo." Galería Patricia Conde. Acceso Junio 13, 2015.
http://www.patriciacondegaleria.com/PCG/Catalogos/Entries/2015/2/16_Revisiones_IV.html

cual, como tiene por objetivo la fotografía documental, sino que se busca documentar y complementar a lo performático; se busca registrar y lograr la perduración del acto performático.

Las acciones pueden no pueden ser visibles y tangibles sin la fotografía, ya que no existe público que esté involucrado. La cámara fotográfica es el mecanismo de confidencia, sin embargo no pueden existir las acciones frente a la cámara fotográfica sin la relación del cuerpo entre lo icónico y la escenificación. Lenguaje corporal; el performance reivindica el cuerpo auténtico vinculado a la percepción de las autoras. El vínculo entre el performance y las acciones frente a la cámara fotográfica es la identidad como materia prima, las diferencias consisten en los tintes políticos que a veces el performance tiene.

Hay una tradición, llamémosle así, dentro de la gestación del arte contemporáneo, especialmente en acciones dirigidas a la cámara, de foto performance. Digamos que en su génesis histórica sí existen lugares, acontecimientos, autores que marcaron una forma pionera justamente de entender la fotografía con otras disciplinas. La cuestión es que hoy esa herencia histórica tiene que ser revalorada con un planteamiento global de las artes, que ya no basta con saber que hubo estos antecedentes en México, sino que es necesario comprender la dinámica, podríamos decir impura, de estas prácticas globalizadas y en prácticas hipermediales, si siempre lo fotográfico esta como en riesgo de perderse.⁵³

La performance influye en la fotografía mexicana a dos estrategias de producción:

1. Las acciones frente a la cámara fotográfica como estrategia en donde el cuerpo crea metáforas.
2. La yuxtaposición de imágenes que tienen como hilo conductor el uso del cuerpo; una superposición de imágenes con fotografías de cuerpo.

⁵³ Iván Ruiz. "Campo expandido y fotografía", entrevista personal, San Luis Potosí, 25 de marzo 2015.

1.2 El cuerpo y Feminismo en México; una aproximación.

*Arte Feminista es aquél en el que las artistas
se asumen como tal y lo defienden
ideológicamente, pero también en términos
artísticos.*

Mónica Mayer, Rosa Chillante, 2004

El cuerpo es un contenedor de significado, rastro y extensión de la actividad humana, expresada desde distintos rituales en diferentes latitudes del planeta hasta la representación de la identidad de los sujetos. Fundamentales son los trabajos de Mónica Mayer, Maris Bustamante, Pola Weiss, Magali Lara y Lourdes Grobet — Esta última resulta una artista notable por su tránsito entre disciplinas y es conocida en gran medida por su trabajo fotográfico documental —. Todas las autoras mencionadas surgieron entre las décadas de los setentas y ochentas.

En el mundo al arte, el feminismo tuvo sus orígenes con la ola del pensamiento feminista en la década de los setenta, con artistas como Judy Chicago, Mary Kelly, Barbara Kruger, Marta Rosler y Guerrilla Girls, entre muchas otras, quienes hicieron obras que reflejaban su ideología sustentándose en teorías feministas.⁵⁴ En México, Lourdes Grobet, mencionada en el capítulo anterior, tuvo gran influencia de un par de maestros: Gilberto Aceves Navarro⁵⁵ y Mathias Goeritz⁵⁶. Grobet es una pionera del arte contemporáneo mexicano con la creación de instalaciones, performances, poesía concreta⁵⁷ y fotografía.

⁵⁴ Tracey Warr. y Amelia Jones. *El cuerpo del artista*, Phaidon Press, Nueva York, 2006, pp 05 – 25.

⁵⁵ El maestro de maestros de generaciones de pintores y artistas de la Academia de San Carlos, con su gestualismo incontenible y sensual, su expresionismo intuitivo ("piensen con la punta del lápiz", nos decía, exaltando el uso del lado derecho del cerebro) y su academia antiacadémica. O describe así Rubén Ortiz Torres.

⁵⁶ Mathias Goeritz fue un pintor y escultor alemán que trabajó principalmente en México.

⁵⁷ La Poesía Concreta tiene sus raíces en los principios de diseño racional del Constructivismo ruso. Los poetas concretos como Eugen Gomringer rechazaban la forma del poema tradicional en su búsqueda por lograr un nivel más alto de inteligibilidad lógica en sus obras; de manera similar a como lo hicieron los artistas concretos, que eran muy cercanos a ellos (con quienes se asociaban), en sus pinturas y esculturas. Al igual que los anuncios espectaculares o los carteles, los poemas concretos buscan un máximo de eficacia con un mínimo de palabras.

En sus primeros performances, en 1975 en la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec, Grobet realizó la acción “Hora y Media”, que reunió tres fotografías del artista polaco radicado en Ciudad de México, Marcos Kurtzycz, las cuales estaban montadas a través de un marco de papel metálico. Las fotografías fueron ampliadas al tamaño del cuerpo de Lourdes Grobet. En el mismo sitio se revelaron las imágenes sin ponerles fijador, de tal manera que cuando encendieron las luces las fotografías se velaban. De esta manera la artista estableció una reflexión de los límites de la imagen fotográfica y la condición del cuerpo visible. A estas acciones Grobet le llamo “photo -performance”, un claro indicio de interdisciplina.



Imagen 1, Lourdes Grobet, Hora y media, photo-performance, Casa del Lago, México D. F., 1975.

Grobet repite los gestos de un artista de vanguardia, pero queda sumergida en la evanescencia. Esto representó el borrado de un paso importante en la historia técnica de la fotografía; la posibilidad de fijar la imagen, lo que le permite trascender el tiempo. Con este dispositivo, basado en un proceso técnico, Grobet activó y promulgó la nueva cuestión como un problema en ese momento del cómo representar un cuerpo. El segundo disco, que forma parte del actual archivo del artista (la fotografía de la fotografía que desaparece), nos permite reconstruir la forma en que esta imagen intervino, articulando los intersticios sensibles de un debate que se mantuvo difuso: el debate se centró en las mujeres que intervinieron en el campo de las imágenes artísticas representadas por un repertorio de lenguajes y procesos creativos, así como en la transformación de los espacios legitimadores. La imagen restaura el campo de posiciones inestables que

también habían desarrollado los participantes del simposio en el Museo de Arte Moderno, pero en una clave visual.⁵⁸

Otra de las pioneras del arte y el feminismo es Pola Weiss, nacida en 1947 en la Ciudad de México. Estudió literatura inglesa y Comunicación en la UNAM y es pionera del videoarte en México. Su último año de producción fue en 1989, y en 1990 se suicidó. Mónica Mayer y Maris Bustamante fundaron Polvo de Gallina. De 1983 a 1993 integran el primer grupo de arte feminista.

El feminismo es un modo de práctica ideológica que informa la producción artística. Particularmente me interesa el cuerpo como obra, como representación simbólica, como formato para las acciones performáticas no sólo registradas por una imagen fotográfica, sino como soporte final de la presentación de la pieza. Desde La Generación de los Grupos, en la década de los setentas, representó un nuevo cambio de paradigma. Sus bases rescataban los objetivos del muralismo pero bajo una nueva perspectiva, no les interesaba educar o convertir al arte en una experiencia pedagógica; su interés se concentró en convertir al arte en una herramienta de comunicación social. La presente investigación comprende el período de La ruptura y la generación de los grupos, en un esfuerzo por comprender los valores estéticos del arte en México durante el siglo XX y cómo estos han incidido en el arte actual.⁵⁹

Las obras del activismo feminista también giran alrededor de la pérdida en el centro de la subjetividad social, específicamente a través del activismo y/o la representación del cuerpo en el ámbito de las relaciones sociales. Por tanto, aquí entran en juego una serie de rechazos nuevos: de la conversión en fetiche y objeto, de la proyección de nosotros mismos en objetos tecnológicos⁶⁰

Dentro del imaginario feminista el cuerpo es un poderoso instrumento del activismo; por medio de éste y el arte se transgreden las ideas

⁵⁸ Andrea Giunta. *Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975 – 1987*, University of Texas, p4.

⁵⁹ Pamela Ballesteros, *La Generación de los grupos*, Gastv, México.

⁶⁰ Elaine Scarry. *The body in the paint*. Nueva York: Oxford University Press, 1985 pp4 – 7.

1.3 El performance y las acciones frente a la cámara en la fotografía mexicana de los noventa

*Nuestra corporalidad es un requisito necesario
para nuestra identidad social*

Bryan Turner, *Body and Society. Explorations
in Social Theory*

A partir de la década de los noventa, la práctica del performance y la fotografía han estado estrechamente ligados en México. Aunque esta no es una práctica exclusiva de las mujeres, la gran mayoría de los artistas interesados en la representación y uso del cuerpo como argumento son autoras femeninas. Algunos fotógrafos utilizaron al performance y a la fotografía como disciplinas para la producción, tal es el caso de Eugenia Vargas, Laura González Flores, Adriana Calatayud, Tatiana Parceró, Ambra Polidori, Ana Casas Broda y Marta María Pérez Bravo interesadas en el uso del cuerpo en discursos artísticos.

Después de una intensa búsqueda de referentes como pioneros del uso del cuerpo en la fotografía mexicana en la década de los noventa, decidí que fuera un capítulo exclusivo de mujeres. Decidí lo anterior por tres motivos: en primer lugar, por la calidad tanto estética, técnica y conceptual de las artistas. En segundo lugar, por las propuestas vinculadas al cuerpo al establecer acciones corporales y, por último, con el fin de realizar un homenaje a tantas mujeres artistas en México que no son realmente valoradas. Sumados los tres motivos, obtuve como resultado a artistas que expanden los límites de la imagen fotográfica a través del uso del cuerpo de una manera no tradicional —No están interesadas en registrar la realidad social, cultural e ideológica a través de la fotografía documental— la fotografía, el cuerpo y la yuxtaposición de imágenes son cómplices que ayudan a la construcción tanto simbólica como conceptual de la identidad de estas mujeres y su contexto.

Estas autoras dejaron un legado a las nuevas generaciones que están interesadas en el cuerpo como receptáculo de signos. Las fotografías en México surgidas en los últimos 15 años, asumen la intensidad de lo performático como parte medular de sus discursos, generado desde una estrategia de producción asumida. Las nuevas generaciones abordan al cuerpo también desde la identidad, desde lo íntimo, pero con un lenguaje fotográfico nutrido de millones de estímulos visuales, sonoros, táctiles, textuales, etcétera, que día a día fortalecen a la mirada.

Desde principios de los años noventa artistas como Laura González, Gerardo Suter, Gilberto Chen, Marco Antonio Pacheco, cambiaron la manera de ver el cuerpo sustancialmente por la autorreferencialidad y el acto simbólico. Narrarse a partir del cuerpo se volvió una acción para expulsar a los demonios, los desencuentros, las desolaciones, pero también una nueva manera de revisar los antiguos mitos. Y no sólo eso, se dio también una multidiversidad de las representaciones en donde el cuerpo fue el eje de la narrativa visual en donde todo sucedía alrededor de él: la sensualidad en solitario de Silvia González de León; la evidencia de las repercusiones políticas y sociales sobre lo corporal en Ambra Polidori; la reconfiguración de la figura ideal en Marianna Dellekamp; el dramatismo en Bruno Bressani; o Patricia Martín y sus imágenes como acto de desaparición doliente. O bien he ahí a una fotoperiodista, Elsa Medina, de nuestro clasicismo contemporáneo -como todos los aquí reunidos-, quien aquí vuelve a circular una obra fotoperiodística de singular repercusión en su momento.⁶¹

La fotografía expande sus límites desde la década de los noventa en México con el uso del performance se establece un vínculo entre el cuerpo del artista y la cámara fotográfica; este vínculo es de corte confesional e intimista. Las artistas utilizan y entienden a la fotografía como espectador de las acciones más que como a un mero mecanismo para la captura. Los rasgos icónicos de la fotografía no desaparecen con las acciones frente a la cámara fotográfica, por el contrario, se acentúan,

⁶¹ José Antonio Rodríguez. "Revisiones IV: El Cuerpo." Galería Patricia Conde. Acceso Junio 13, 2015.
http://www.patriciacondegaleria.com/PCG/Catalogos/Entries/2015/2/16_Revisiones_IV.html

Lo performático y el performance trastocan los límites, lo expandido hace referencia, entre otras cosas, a la multiplicidad de dispositivos, medios y soportes que se utilizan para la creación artística. Así como Rosalind Krauss habla de las categorías o géneros de la escultura, en el caso del performance y la fotografía funciona de la misma manera. Por poner un ejemplo pensemos en la obra de Cindy Sherman; ¿Es un trabajo de corte más fotográfico o lo es más de corte performance? En realidad es ambos. Las categorías de presentación se expanden, porque utilizan distintas disciplinas con un mismo fin estético y conceptual. Del mismo modo funciona el arte contemporáneo; las barreras entre disciplinas están prácticamente diluidas y es complejo, por no decir imposible, determinarlas. Lo que sí se pueden evaluar son los valores estéticos, artísticos y conceptuales de una obra de arte.

En México la performance ha influido notablemente en las nuevas generaciones. De hecho, en nuestro país el performance es más utilizado que la instalación. En éste capítulo describo a artistas que utilizan un estrecho vínculo entre la fotografía con lo performático. La fotografía se vuelve el público para que las acciones guarden sus atributos intimistas. Eugenia Vargas, Laura González Flores, Adriana Calatayud, Tatiana Parceró, Ambra Polidori, Ana Casas Broda y Marta María Pérez Bravo cimentaron el uso del cuerpo para generar acciones frente a la cámara fotográfica. Utilizando la identidad como principal motor y argumento. El uso del cuerpo como estrategia de producción y reivindicación de la fotografía como medio tecnológico que documenta los mundos de mujeres creadoras, hacen que la fotografía sea más interesante. Utilizan al cuerpo como cartografía de lo emocional y de lo íntimo, con un estrecho vínculo con el imaginario colectivo de los individuos que pueden comprender y analizar a la fotografía desde lo interior para exponerse en un espacio expositivo de arte.

Un ejemplo de esto es Eugenia Vargas, autora chilena quien vivió desde 1985 hasta mediados de la década de los noventa en la Ciudad de México. Vargas es una artista con claros intereses disciplinarios en la

instalación, el vídeo, el performance y la fotografía. En su estancia en México Vargas obtuvo el premio de adquisición de la VI Bienal de Fotografía, con un políptico de imágenes de su cuerpo en su obra: *Mural Rojo* de 1993 organizada por el Centro de la Imagen y además colaboro en Insite⁶² en 1994. Un proyecto muy interesante que demuestra cómo el performance y la fotografía expanden los límites de la imagen. Un referente del proyecto de Vargas es la obra “Histoire des robes”, de Annette Messenger de 1990, en donde utiliza vestidos, dibujo al pastel, fotografías en blanco y negro, madera y vidrio. Una analogía por la utilización de prendas de ropa con la inserción de fotografías en blanco y negro.

Vargas mostró inquietudes hacia la utilización del cuerpo como eje de expresión. Su obra significa un salto de la imagen tradicional a una producción en donde la instalación y el performance están totalmente ligados al acto fotográfico. La diferencia entre los trabajos de Vargas y Pola Weiss es la utilización de distintos recursos para su producción artística, mientras Vargas utiliza la fotografía y al cuerpo como soporte y Weiss el Vídeo destacando los trabajos sobre lo público y lo privado teniendo como soporte la televisión. como recurso principal de sus obras.

Eugenia Vargas dejó una huella en la producción fotográfica del país. Aunque actualmente sigue produciendo de prolífica manera, existe una gran diferencia entre los trabajos producidos en México con los trabajos actuales, la principal diferencia es la utilización de los soportes, en México utilizaba una mezcla de recursos entre el performance y la fotografía y en la actualidad se centra más en la instalación y el vídeo, aunque el hilo conductor de su producción es el cuerpo.

⁶² Iniciado en 1992, **inSite** es el proyecto continental de mayor trayectoria en el campo del arte público. Y para la escena mexicana, para los artistas y sus instituciones, federales y fronteras, **inSite** —por su inicial naturaleza binacional, entre México y Estados Unidos.

Para Eugenia Vargas la cultura mexicana es fundamental, para su desarrollo artístico, es importante destacar la pieza *Déjeuner sus l'herbe* de 1989 una obra colaborativa de Laura González, Eugenia Vargas y Nereyda García Ferráz, en donde realizan un performance y lo van registrando por medio de fotografía. En una entrevista de Vargas con Eugenia Valdez Figueroa afirma que:Estoy muy influenciada por la cultura mexicana; muchas de las cosas que aparecen en mi obra están retomadas de la cultura popular en México. En ese sentido sí me acerco a los artistas de éste país, pero visualmente, intelectualmente, no creo que tenga mucho que ver con ellos. Quizá con algunos mexicanos que han trabajado fuera de México, como es el caso de Silvia Gruner, con cuyo quehacer me identifico.⁶³



Imagen 2, Eugenia Vargas, Imagen No.5,Sin titulo, 1993, políptico, Técnica: Ektacolor.

⁶³ Eugenio Valdez Figueroa. *Territorios, El cuerpo como una esponja, Entrevista con Eugenia Vargas*. Tenerife: Memoria digital de Canarias, 2006 p4.

La fotografía construida me permite un proceso intelectual e intuitivo a la hora de planificar escenas solamente para la cámara. Este género, es fundamental para mi producción de imágenes. Yuxtaponer objetos, lenguaje y conceptos disimiles que me permite difuminar las fronteras entre la realidad y la ficción. Trabajar en serie me facilita organizar, plantear ideas y en el proceso una imagen informa a la siguiente, resultando en una narrativa que puede ser coherente o incoherente. También transito por otras disciplinas que me permiten considerar una variedad de materiales, objetos y dispositivos que me ayudan a de-construir los significados sociales y culturales. Poder comentar y ponderar sobre los problemas que afectan a nuestra cultura, y que como individuo trato de entender, darle un sentido al tiempo que nos toca vivir. ⁶⁴

“Poder de actos de dominio irrevocable” del año 1995, es un proyecto de Vargas fotográfico en donde yuxtapone objetos por medio de *performance* que reflexiona acerca del sentido de pertenencia de los objetos, buscando que el espectador decodifique y se vincule con estos objetos. En este proyecto la artista logra su objetivo a través del uso de impresiones fotográficas, zapatos dentro de bolsas de plástico llenos de agua y siempre utilizando la relación del cuerpo: tanto de forma física como representado a través de una fotografía.

“Tan solo una ilusión” es una obra que expuso en el 2015 en la galería Patricia Ready de Santiago de Chile es una muestra que consiste en cuatro fotografías digitales de gran formato que reflexionan en torno de la hiperconectividad de nuestra era y cómo ésta afecta nuestras relaciones humanas. Eugenia Vargas utiliza su cuerpo como conexión con la era digital. Reflexiona en torno de las relaciones humanas a través de las redes sociales y nuevas tecnologías, en donde muchas veces el cuerpo femenino se utiliza para incrementar las ventas de productos. Este proyecto es la evidencia de un personaje que se apropia de la tecnología y sus circunstancias, y de cómo esto afecta en la desconexión con el mundo real. La artista se enreda cables, o audífonos, recordando la célebre película de David Cronenberg, “eXistenZ”, película de ciencia-ficción, cuya trama se basa en un videojuego que se conecta de manera orgánica con los humanos.

⁶⁴ Eugenia Vargas, Patricia Ready Galeria, Santiago de Chile, marzo 2015.

Eugenia Vargas presentó la pieza en la Bienal de Venecia en el año 2003, representando a Chile. Muestra obra que produjo fuera de México con el fin de entender la evolución de su trabajo en donde utilizó soportes fotográficos y expandió los límites de la imagen. Colabora con el fotógrafo Luis Maldonado que operaba cámara fotográfica de principios del siglo XX. La idea era vincular el centro de Santiago de Chile y la isla de Giudecca, El concepto curatorial de la pieza radica en el vínculo entre dos ciudades y su influencia con la pintura. Los cicloramas utilizados para las fotografías son pinturas de Juan Mochi, pintor Chileno influenciado por la pintura Veneciana de 1800, con esto hace una conexión entre la pintura tradicional, la fotografía y el performance, haciendo una conexión histórica entre artes tradicionales con manifestaciones contemporáneas.

Otra autora fundamental para entender las prácticas fotográficas que rompen con la tradición de fotografía mexicana es Laura González Flores. En los noventa se distinguió como una destacada artista que involucraba su cuerpo desnudo como metáfora del dolor, además utilizó fotografías intervenidas como acción performática. Su obra "Son del Corazón" del 1991, es una en la que va describiendo cómo dibuja en su cuerpo desnudo un corazón, poco a poco lo desvanece y lo vuelve a dibujar; un ejemplo de fotografía narrativa. Encuentro un antecedente en Duane Michaels, el estupendo fotógrafo norteamericano que buscaba que la fotografía tuviera una narrativa, es decir varias fotografías narrativas, en donde se presentaban imágenes con una cronología determinada. La relación entre fotografía y pintura en la obra de Laura González es fundamental, utiliza su cuerpo como lienzo y que finalmente por medio de fotografía se plasma la intensidad.

Muy importante es el trabajo de González Flores como antecedente de las acciones frente a la cámara fotográfica, en quien se puede hallar un indicio de expansión de los límites de la imagen. Me parece que esta autora está infravalorada. También importantes son las cianotipias de hombres desnudos de la bienal del 86, aquí también hay manipulación y *performance*, no necesariamente autorreferencial, pero sí hay una

inversión de la figura del género. Es más reconocida como investigadora, aunque en mi punto de vista es fundamental mencionarla como pionera del arte de acción en México, que utilizó la fotografía como soporte. También la considero muy importante para entender cómo los límites de la fotografía se expandían, sobre todo con el uso del performance. “Trato de entender lo que vi y la forma visual del tiempo, usando mi mano como fotocopiadora y la cámara como lápiz”⁶⁵ Laura González utiliza al cuerpo como soporte y a la fotografía como pretexto de documentaciones de sus acciones performativas.



Imagen3, Laura González Flores, Son del Corazón 1991,
Libro de artista/impresión digital.

Ambas artistas ejemplifican el modo en que varias artistas reivindican la desnudez como medio de investigación poética. La desarticulación, la fragmentación y el desmembramiento (y la expansión) del cuerpo femenino representado, su laceración – que llega incluso, como en el caso de Laura González, a la mutilación real del cuerpo – es el ingrediente metafórico como de estos autorretratos anatómicos, opuestos a la visión del desnudo femenino como proyección del deseo masculino.⁶⁶

También en los ochenta surge el trabajo fotográfico de Marta María Pérez Bravo nació en La Habana, Cuba, en 1959. Desde 1984 utiliza a la fotografía como práctica artística. Pérez usa su cuerpo como

⁶⁵ Laura González Flores. Photographie México 1920 – 1992 Photographie, Belgica, Europalia International 1992. (Traducción libre del texto en francés).

⁶⁶ Olivier Debrouse. *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968 -1997*. México, Universidad Autónoma de México, 2007, p 306.

principal y único protagonista de su obra. Su tópico más recurrente es el acercamiento a distintas manifestaciones religiosas de origen africano que, con sincretismos católicos, conforman una buena parte la ideología y cultura cubana, desde donde establece un paralelismo entre el mundo espiritual y el campo artístico.

Para Marta María Pérez Bravo los rituales tienen mucha importancia en la significación de sus obra

“De los objetos rituales me interesa extraer un significado más allá de la forma, aunque la elaboración plástica de los mismos está hecha con toda referencia a los originales y el uso que se les da en las prácticas religiosas. Aunque mi fotografía es siempre en blanco y negro, uso los colores originales en la elaboración de estos objetos como respeto a estas prácticas y objetos litúrgicos reales, sin embargo, no me interesa que el espectador se distraiga en esos colores, sino que centre su atención en los símbolos y sus significados, que aunque no los conozca del todo (pues son temas de estudio aparte y análisis profundo) mi intención es que resulten evocadores de ideas, sugieran y provoquen sensaciones a la hora de interpretar cada imagen, cuyo título es además parte fundamental de cada pieza”.⁶⁷



Imagen 8, “..” Marta María Pérez Bravo

⁶⁷ Marta María Pérez Bravo. Un símbolo de la verdad, entrevista de zonezero, Diciembre 11 2014.

Marta María retoma elementos intrínsecos de su natal Cuba, como la santería, que tiene sus orígenes en los sincretismos de las creencias religiosas de África y Europa. Al respecto de su trabajo, Juan Antonio Molina observa lo siguiente: Marta María no retrata iconos o atributos religiosos, sino que los simula, utilizando lo que en su obra es la materia prima fundamental: su propio cuerpo. Así, las connotaciones de placer, violencia, equilibrio, vigilancia, salud, memoria, y otras que portan las *orishas* mencionadas por Marta María, son transmitidas a través del cuerpo que se abstrae de sus marcas sociales y raciales, un cuerpo que actúa, en el sentido histriónico del término, y luego se desdobra en lo representado.⁶⁸

Una década después de Vargas y González surge otra fotógrafa que utilizó el cuerpo como metáfora fue Adriana Calatayud, quien nació en 1967 en la Ciudad de México. Tanto a niveles técnicos como conceptuales, su obra parte de la reflexión en torno de la tecnología y el cuerpo humano. Calatayud es una artista que cambió la concepción del vínculo cuerpo/fotografía en México, expandió los límites disciplinarios de la fotografía y los trasladó hacia una nueva comprensión, una nueva mirada en donde establece metáforas visuales a través del cuerpo femenino.

Al respecto de Calatayud, la investigadora Linda Attach sostiene que: Heredera de las reflexiones de los fotógrafos que darían pie a las más subversivas tendencias en la disciplina a nivel nacional y configurarían una novedosa y más imaginativa práctica de la fotografía en la década de los setentas y parte de los ochentas, me refiero, entre otros más, a Adolfo Patiño, Lourdes Almeida y Gerardo Suter. Adriana Calatayud ocupa la pauta fotográfica como un vehículo de aglutinación de ideas, de búsquedas, de luchas expresivas. Haciendo gala de un pleno conocimiento de las técnicas digitales, los collages o los montajes,

⁶⁸ Juan Antonio Molina e Iván de la Nuez. *Mapas Abiertos, Fotografía Latinoamericana 1991 - 2002*. Barcelona: Lundberg Editores, 2003, p96.

Adriana pone en evidencia su condición femenina, jamás como un agravante, si no como una herramienta de realización.⁶⁹

El proyecto *Monografías* 1995 – 96 que es una serie fotográfica en blanco y negro en donde manipula trazos de dibujo a mano alzada y los inserta en fotografías, los coloca dentro fotografías del cuerpo, convirtiéndolas en láminas con una estética de estudios médicos; sistemas nerviosos, óseos y vasculares interviniendo el cuerpo, una metáfora entre lo interior con el exterior del cuerpo humano. Su obra permite visualizar nuestros órganos sobrepuestos en un cuerpo desnudo y de tal manera permite evidenciar nuestra constitución orgánica. Éste proyecto revela nuestra cartografía a través de la exposición de sutiles fotografías intervenidas con dibujos. Los dibujos que yuxtapone Calatayud son esquemas del cuerpo humano, específicamente láminas del sistema óseo y nervioso, existe una conexión entre las fotografías manipuladas de Laura González de Diario del Cuerpo por el vínculo entre anatomía y mapas, es la idea de cartografía espacios sobre el cuerpo con el fin de usar el propio cuerpo como discurso. El cuerpo es un receptáculo y pareciera un contenedor de imágenes renacentistas en la obra de Calatayud. Su noción del cuerpo se aproxima al pensamiento de esa época, empata de manera interesante esquemas corpóreos con fotografías de cuerpos.

[...] Sus esquemas o modelos corporales son representados a partir de lo que se piensa en torno a su constitución, sus balances, medidas, puntos, etc. Sus cartografías están basadas en la experiencia y en sus creencias cosmológicas o míticas y, por lo tanto, su percepción, en cuanto al funcionamiento de su cuerpo, se basan en ellas y cuando éste es representado gráficamente inventan trazos, medidas, coordenadas. Crean un cuerpo en el que vive el alma, el cual es receptáculo de nosotros mismos. Su interior no es visible, se intuyen los órganos, su posición y su supuesto funcionamiento.⁷⁰

⁶⁹ Linda Atach. *Los cuerpos femeninos de Adriana Calatayud: discontinuidades históricas*.

⁷⁰ Edgardo Ganado Kim. *Las Pielas del Interior*. Ciudad De México: Desdoblamiento, 1998.



Imagen 4, Adriana Calatayud, Venas Vs Nervios, Plata sobre gelatina 1997.

Se adivina en las imágenes de Adriana Calatayud la huella de cosmogonías ancestrales, las reminiscencias de antiguas civilizaciones esplendorosas y hazañas de exploradores que se adentraron por tierras salvajes. Como la película de Peter Greenaway, *“The Pillow Book”*, el cuerpo es aquí el soporte de la escritura y la memoria. Cuerpos marchitos que recuerdan el polvo que deposita la historia de los hechos. Cuerpos fragmentados, recompuestos en una calidoscopio de espacio y de tiempo. [...]El cuerpo no es ahora sólo pantalla para referencias de su propia arquitectura y geografía sino que sobre él proyecta viejos mapamundis, cartas astrales, ilustraciones religiosas, esquemas de tratados de cirugía y otras manifestaciones de las diferentes formas de aproximarse al conocimiento. [...] ⁷¹

En *Codex* del 2002, a través de fotografías blanco y negro yuxtapuestas con códices de la historia prehispánica de México representan la escritura del pasado de México. Utiliza símbolos prehispánicos en donde pone un cúmulo de imágenes simbólicas que representan la cosmovisión del México antiguo. A estos códices los proyecta en cuerpos de personas adultas en donde la huella del tiempo pasado es evidente: arrugas y piel flácida. La práctica de delinear el cuerpo en las culturas prehispánicas en México fue importante. Se relacionaba sobre todo con prácticas religiosas. Por medio de la

⁷¹ Joan Fontcuberta. *Mapas Abiertos, Fotografía Latinoamericana 1991 - 2002*. Barcelona: Lundberg Editores, 2003, p110.

fotografía, Calatayud vincula al pasado con el presente haciendo uso del cuerpo humano como principal motivo.

En cuanto a la identificación nacional de la producción fotográfica de los noventa puede observarse una oscilación de la actitud de la década pasada hacia su polo opuesto: los fotógrafos no estarán interesados en que su producción se asimile a lo mexicano si no, por lo contrario, en que ésta se integre a un paradigma global.⁷²

Tatiana Parceró Su obra versa sobre el cuerpo como una forma de reconstruir experiencias y símbolos, y lo trabaja desde conceptos como la identidad, la memoria y el territorio. En su obra *Cartografías* de 1995 -96, divide en dos partes el proyecto: La primera, en donde utiliza en su mayoría su cuerpo con imágenes yuxtapuestas con diagramas médicos y anatómicos, y una segunda parte en que mezcló imágenes de códigos prehispánicos de la cosmovisión de los pueblos antiguos del territorio mexicano. De tal manera establece un dialogo entre la auto-referencialidad mediante su cuerpo e interpretaciones de lo corpóreo desde la medicina y el pensamiento pre-colonial en México. Una conexión simbólica existe entre Parceró y Calatayud, ya que ambos utilizan imágenes códigos prehispánicos para intervenir el cuerpo humano.

⁷² Issa Benítez. *Hacia otra historia del arte en México, Disolvencias (1960-2000) Tomo IV. Imagen y cultura* ed. Ciudad De México: CONACULTA - CURARE, p107.



Imagen 5, Tatiana Parceró, Cartografías, 1995.

Para *Nuevo mundo* producida de 1998 – 2000, es una serie de fotografías a color impresas en acetatos en donde Parceró utiliza su propio cuerpo para explorar lo que hay debajo de la piel, sus emociones. En una yuxtaposición de imágenes del cuerpo contrapuestas con mapas, Parceró utiliza a la fotografía como cartografía, como ruta o como mapa. Muchas de sus obras son de varias capas, donde una imagen transparente flota sobre una capa subyacente. Los mapas, códigos y dibujos que yuxtapone en fotografías de partes del cuerpo exponen los conceptos que se relacionan con el territorio, la historia y la identidad. Es fácil reconocer en el trabajo de Parceró temas del imperio azteca, los mapas, códigos y dibujos de anatomía exponen los conceptos que se relacionan con el territorio, la historia y la identidad. Mientras observa este trabajo es fácil para considerar los temas del imperio, la colonización y de las culturas perdió y hecho.

Las imágenes de códigos que utilizó Parceró son de mayas, aztecas y mixtecas, tres de las culturas predominantes y más avanzadas en cuanto a conocimiento y tecnología. La colonización y de las culturas prehispánicas que se perdieron y crearon sincretismos entre lo indígena y lo español.

Universus es su más reciente exposición individual en México, presentada en el Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México y expuesta hasta abril del 2015. Parceró explora la conectividad de todas las formas de vida a través de yuxtaposiciones de figura, la flora y la fauna; y sugiere la administración a través de paisajes fragmentados. El trabajo de Parceró se incluirá en Revolución y Ritual, una exposición comisariada por María MacNaughton. Para su exposición el crítico y comisario mexicano Irving Domínguez describe que: La muestra estaba dominada por tres grandes cuerpos de trabajos: Fin y principio y *Universus*, acompañadas de selecciones de las series anteriores. Vale la pena señalar que la autora lleva más de una década viviendo en Argentina y que se ha integrado perfectamente a la comunidad de artistas visuales del Cono Sur. Es precisamente esa distancia la que hace muy pertinente la lectura de su obra en el contexto local, que aunque no lo parece, mantiene aún profundos vínculos con la fotografía contemporánea mexicana y, desde mi perspectiva, establece una zona de contacto entre diversas formas de comprender al medio de representación. Por un lado, la imagen como artificio absoluto, del otro, su caracterización como dispositivo para enlazar las distintas vertientes del pensamiento sobre lo visual que ejercen, para bien o para mal, los artistas.⁷³

Tuve la oportunidad de visitar esta exposición, *Universus* en el Museo Archivo de la Fotografía en la Ciudad de México. Me encontré con una muestra que englobaba el quehacer artístico de Parceró, una exposición retrospectiva con un repertorio técnico muy bueno, que desde la toma fotográfica y la impresión era impecable. Debe mencionarse que esta artista tiene una gran trayectoria, y que en esta exposición individual se relaciona con el contexto artístico mexicano. Puedo decir con seguridad que muchos fotógrafos en México repiten la fórmula que llevó a Parceró en los noventa a posicionarse en el mundo de la fotografía, sólo que muchos artistas noveles lo están replicando más de veinte años después.

⁷³ Irving Domínguez. *La Persistencia del Signo Híbrido* sobre la obra de Tatiana Parceró, Iztapalapa 2015 abril.

Fundamental para concebir el uso del cuerpo en la fotografía mexicana es Ambra Polidori, artista de padres italianos nacida en la Ciudad de México en el año 1954. Polidori construye sus piezas a partir de fotografías con una postura crítica acerca de diversos fenómenos sociales, como la guerra y la pobreza.

Fragmentum es una serie fotográfica en donde contrapone textos de fechas, por una parte SILGO IV cuando se reunificó el imperio Romano de occidente con el de oriente y por otro lado las fechas de cuando produjo las piezas, que fueron los noventa. *Fragmentum* de Polidori se expuso en la galería Nina Menocal en 1994. Con este proyecto la artista ganó una mención honorífica en la VI bienal de fotografía. Las fotografías, producidas en blanco y negro y posteriormente coloreadas a mano, muestran encuentros de cuerpos desnudos y esculturas grecorromanas con detalles destruidos. Cada imagen tiene la intersección de dos fechas, el año de la producción de la imagen de la escultura y por otro lado el año de la producción de la pieza: siglo IV A.C., y 1994. "Fragmanetum" también es el nombre de un libro de artista, en papel Hahnemühle impresa por Sintesi en Maingraf, Milán, Italia.

Así en la tierra como en el cielo, 1984-1994, es un proyecto artístico que utiliza como soporte a la fotografía, produjo 13 piezas homónimas al título de la exposición, que integran una obra única fragmentada en 13 pedazos; algunos dípticos, otros trípticos. A la colección la integran obras construidas con técnicas mixtas de gran formato, impresas con la técnica de fotolitografía, intervenidas con pinceladas de color sobre la fotografía blanco y negro. Este proyecto se centra en la búsqueda de lo sagrado desde un punto de vista más lúdico y poético, mediante la yuxtaposición de imágenes con una carga de erotismo que envuelve a los personajes desnudos en sus fotografías. Los personajes se muestran con los ojos cerrados o cubiertos, estableciendo una analogía entre cuerpos durmientes y mortuorios que sueñan e imaginan la tierra y el cielo.

Néstor Braustein describe la obra de Polidori como: [...]Pero los detalles que aluden la dualidad implican un cuerpo andrógino (o llanamente: la fragmentación de ambos géneros que comulgan en un solo cuerpo: el de la representación de Cristo): en la foto superior se ve el rostro de un hombre con barba y los ojos cerrados, cuya cabeza caída parafrasea a la de Jesús ya muerto o martirizado en la cruz; y debajo de ésta se observa la imagen de unos pechos femeninos y bajo ésta la foto del sexo cubierto de un hombre velludo. [...]⁷⁴



Imagen 6, Ambra Polidori, *Afganistán*, de la serie *Territorios*, 2006, fotografía, 35 x 23 cm.

En “Público y Privado”, 1997- 1998, y “Nulla Osta”, 1997 – 1998, una frase que se puede traducir literalmente al castellano como “Nada se opone”, pero cuya traducción correcta es “salvoconducto”, la autora genera una serie de fotografías monocromáticas de archivos para hacer montajes de imágenes fotográficas de archivos son temáticas bélicas manipuladas para darles mucho color, algunas de ellas monocromáticas, con tonos rojos con textos filosóficos, en alguna fotografía incluyo frases

⁷⁴ Néstor A. Braunstein y Osvaldo Sánchez. *Ambra Polidori, Así en la Tierra como en el Cielo. Iconografía a color*. Ensayos de Aforismos de Eligio Calderón. Edición bilingüe. Traducción del español al inglés de Sara Silver. Museo Universitario del Chopo. México, 1994. 48 p.

del sociólogo francés Jean Baudrillard o de Ludwig Wittgenstein. Por ejemplo en la pieza: *Bosnia, the naked beauty*, de la serie *Nulla Osta*, 1998 Polidori hace un tríptico con imágenes de huesos y una mujer atravesada por una bandera ficticia roja y blanca.

Polidori utiliza las fotografías como soporte de un trabajo conceptual, una estrategia interesante que siguió la artista es que todas las imágenes que utilizó en esta serie son de archivo, es decir, ninguna de estas fue tomada por Polidori. Los criterios que utiliza Polidori para la selección de las imágenes de archivo son escoger fotografías a fines con temáticas que representen situaciones bélicas, de muerte, cuerpos ensangrentados, en donde vincula lo icónico de las imágenes con la replantación.

Una de las imágenes que Polidori obtiene de un archivo es una fotografía del templo de Chichen Itzá⁷⁵ para producir una pieza de la serie *Entre lo público y lo privado* en el año 1998, yuxtapone una imagen del subcomandante Marcos con imágenes de archivo de la zona arqueológica de Chichen Itzá y la que contrapone con la obra de Rene Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, franjas de color verde y rojo en los costados derecho e izquierdo respectivamente; estableciendo una analogía entre la bandera mexicana de los mismos colores con una obra destacada del surrealismo. Una de las imágenes que Polidori obtiene de archivo es una imagen emblemática de la historia de la fotografía documental en México, fotografía de Pedro Valtierra⁷⁶, en donde se ve cómo los Soldados avanzan hacia X'oyep, una comunidad indígena en México, y se muestra

⁷⁵ La ciudad prehispánica de Chichén Itzá fue la capital más sobresaliente del área Maya, a finales del periodo Clásico e inicios del Postclásico. A la llegada de los españoles se constituía como el centro de culto y de peregrinación más reverenciado de la península de Yucatán. En la actualidad es un Centro Sagrado para los mayas.

⁷⁶ Nacido en Fresnillo Zacatecas en 1955, fue fotógrafo de la Presidencia de la República en el sexenio de Luis Echeverría, fundador de la Agencia Cuartoscuro (1986) y de la Revista de fotografía que lleva el mismo nombre (1993) en la cual es director hasta la fecha. Ha sido testigo de sucesos como: Las guerras de América Central a finales de los 70, destacando Cuba Nicaragua; así como la marginación en Chiapas situación que expresa, es un parteaguas en su trabajo e historia.

cómo las mujeres de la comunidad se resisten empujando a los militares. Chenalhó, Chiapas⁷⁷, el 3 de enero de 1998, Ambra Polidori se apropia de esta imagen para ponerle franjas verdes y rojas, haciendo una alusión a la protección de la historia. A esta imagen la nombró

Ambra Polidori también desarrolló otros proyectos como: *Territorios* 2006 -2007, una serie de fotografías yuxtapuestas de cartografías y el cuerpo femenino. En esta serie fotográfica, Polidori ubica al cuerpo como un territorio, averigua y analiza la geografía interna por medio de un abanico de metáforas visuales. Otro proyecto es *Érase una vez*, 2006 - 2007, obra que discursa sobre el canon y el fragmento. Ambos arquetipos hablan de la mirada como un acto mutilador. Un recurso importante en la obra de Polidori es la apropiación que hace de las imágenes foto periodísticas, cuestión que es clave de su trabajo que por medio de fotomontajes por medio de fotografía y texto hacen de Polidori una artista políticamente comprometida que por medio de su obra intenta denunciar situaciones socialmente incorrectas. Al fusionar dos diferentes imágenes fotográficas de contextos distintos, —descontextualización de imágenes de archivos sobre todo periodísticos para insertarlas en apropiaciones e imágenes conceptuales— desaparece la relación icónica de la fotografía documental y se construye una tercera representación de la realidad, formada por imágenes de archivo de distintos contextos que cuestionan y brindan potentes argumentos.

He ahí, entonces, una infancia que ya no lo es: con ese pequeño que imita (no juega) la violencia, con tolete a la cintura y pistola en mano, sin percatarse que ha dejado de ser niño porque ya lo han condicionado para ello: y que su futuro ya se adivina y se acerca al del mercenario; o esos niños en una ciudad derruida a quienes, de manera simbólica, la artista les acerca regalos, algo muy lejos de sus realidades circundantes; o ese niño quien con sus escasas fuerzas carga un par de tabiques en condiciones miserables; o esos otros que son simplemente un número, un código de

⁷⁷ El epicentro regional de los Altos es la Ciudad de San Cristóbal de Las Casas, antes Ciudad Real. Es una zona al sureste de México, de condiciones rurales e indígenas.

barras. La niñez, desde una mirada asombrada, desde lo doliente, ciertamente no es un juego de infantes.⁷⁸

Por el tipo de trabajo que Polidori en hace, podríamos asimilarla al de Marta Rosler de México: Polidori por su serie de fotografías Erase una vez Rosler con su proyecto It Lingers de 1993. La idea del fotomontaje como denuncia política es una constante en la artista. Para armar sus obras, la artista mexicana utiliza recursos gráficos y fotografías de prensa, se apoya en el conocimiento y cita de la historia, filosofía y literatura, y descontextualiza imágenes para llevarlas a otro ámbito de significación -el museo o la galería-. Ambra Polidori expande a la fotografía desde el collage, la fotografía y el vídeo utilizando al cuerpo como parte esencial de su obra, estableciendo analogías entre lo político y lo social. Su obra, con puntos convergentes con lo performático, hace que la fotografía sea una herramienta de la filosofía y la literatura, y viceversa. Al utilizar distintas disciplinas expande a la fotografía y la ubica en otro campo de representación. Los niveles estéticos, técnicos y conceptuales de la obra de Ambra Polidori son, en suma, de una magnífica lectura, por su originalidad y pertinencia para cambiar las estrategias de producción en la década de los noventa en México.

Al cuerpo como memoria lo refleja de manera brillante Ana Casas Broda, quien nació en Granada, España, en 1965. De madre austriaca y padre español, vivió sus primeros años entre Austria y España. Desde 1974 vive en la Ciudad de México. Fue miembro del SNC del FONCA. Además de la producción fotográfica se dedica a la educación e investigación de la fotografía. En 2012 funda La Hydra junto con Gabriela González Reyes y Gerardo Montiel Klint, la cual es una plataforma para generar proyectos relacionados con la fotografía.

Por las características de este proyecto pude haber incluido a Casas Broda en el capítulo 2, Memoria, de esta tesis, pero decidí incluirla en el capítulo de cuerpo por la trascendencia de sus proyectos en este

⁷⁸José Antonio Rodríguez. Una cierta infancia, obra de Ambra Polidori, en http://www.replica21.com/archivo/articulos/q_r/560_rodriguez_polidori.html acceso Marzo 2015.

ámbito. Para lograr su obra *Álbum*, empezó en 1988 y fue publicado en un libro en el año 2000 por la editorial Mestizo (España) y presentado en una exposición que reúne fotografías, textos, videos y objetos.

En su totalidad el trabajo se produjo en 14 años. En la primera parte utilizó fotografías de su abuela y en una segunda parte desarrolló la exposición y el libro incluyendo imágenes, textos, audios, vídeos, etcétera. Este es un proyecto de largo aliento que comenzó en 1988, cuando Ana tenía 14 años, tiempo en que comienza a indagar en sus álbumes familiares. Un año más tarde decide pasar una temporada en Austria a lado de su abuela. Es de mencionarse que existe una conexión íntima entre la abuela y la autora, y que la fotografía sirve como punto de convergencia entre ambas.

La fotografía actúa como una máquina del tiempo que zarpa hacia la infancia de Ana. Las fotos originales son esenciales para su viaje. Lo apaciguan. Son amables, fueron tomadas sin intención artística, su ternura brilla a través de su hechura, aun en aquellas que evocan momentos desconsoladores. Muestran amor donde quizás Ana no lo recibió, y muestran también la profundidad de las repeticiones. Las madres bañan a sus hijos. Ana puede convertir el baño en un juego usando leche, pero ella también bañó con dulzura a sus niños cuando fueron bebés, tal y como su madre (y su abuela) la bañaron a ella. La añoranza del contacto. El deseo de recordar.⁷⁹

Este trabajo surge de la necesidad de encontrar las raíces y la identidad, es una exploración a partir de los diarios tanto de Ana Casas como de su abuela a través de palabras, fotografías, cintas, películas y vídeos. Un punto medular de este proyecto es la venta de la casa y la gradual ausencia de la memoria de la abuela:

“La afición de mi abuela por la fotografía y los usos que llegó a darle me permitieron también enunciar algunas otras cualidades que me interesan de este medio. Por un lado, me brindó el acceso a las imágenes que ella tomó durante toda su vida, así como a otras generaciones y a periodos clave de la historia de la humanidad como la primera y segunda guerra mundial. Por otro, me mostraba la forma en que la fotografía entrelaza nuestros deseos con la representación de los medios de comunicación en el

⁷⁹ Susan Bright. *Mnemosyne, Kinderwunsch de Ana Csas Broda*, traducción: Beatriz Novaro.

mundo contemporáneo. Mi abuelo salía con frecuencia en los medios y cuando dejó a mi abuela, ella continuó retratándolo en la televisión. De niña incluso me hacía posar junto al televisor. Esta dramática fe en la fotografía como reparadora de ausencias muestra cómo el espacio privado se mezcla con el público, y nuestros anhelos parecen perderse en la confusión de la representación de los medios”.⁸⁰

Su más reciente trabajo, *Kinderwunsch*, es un proyecto que desarrolló del 2006 al 2013. Como fechas importantes para esta obra es necesario mencionar al 2003, año en que nace su primer hijo, Martín, y el año 2008, que es cuando nace su segundo hijo, Lucio. *Kinderwunsch* es una serie fotográfica que narra de manera intimista la relación de su cuerpo con la maternidad. Aborda desde los desgastantes tratamientos durante cuatro años para poder concebir, hasta la relación de madre con sus dos hijos. A los 38 años Casas Broda queda embarazada.



Imagen 7, Ana Casas, *Kinderwunsch*.

⁸⁰ Ana Casas Broda. *Kinderwunsch*, La Fabrica, España. 2013, p 5.

El trabajo de Casas Broda utiliza a su cuerpo como escenario maternidad es crudísima y terrible, nada tierna. En donde los colores, los gestos y las poses reflejan mucha angustia de las relaciones familiares, manifiesta en particular en la relación madre-hijo. Registra el tránsito tortuoso de la espera por quedar embarazada y aborda a la maternidad desde lo físico y lo emotivo. *Kinderwunsch* es un vocablo de palabras alemanas que significan niños y deseo, la autora se deja pintar por sus hijos, su cuerpo funciona en esta serie como lienzo de dibujos infantiles. En otras escenas aparecen sus dos pequeños hijos tomando una ducha en una bañera que pareciera estar llena de leche, elemento significativo con el inicio de la crianza de los hijos. Broda utiliza la leche como símbolo de la lactancia, de los primeros vínculos estrechos de la madre con los hijos.

Los elementos performáticos son evidentes, tiene rasgos de fotografía familiar pero desde el performance, porque son una serie de acciones planeadas que escenifican la relación de la autora con sus hijos. Un contundente ensayo, que muestra al cuerpo de la artista contrapuesto con los cuerpos de Martín y Lucio, además de la cámara fotográfica como método de las acciones confesionales. Broda demuestra que no se trata de sólo hacer acciones frente a la cámara, sino que es vincular a sus hijos con su quehacer artístico; una enternecedora manera de realizar piezas de arte. Una manera de expandir a la fotografía, por medio del cuerpo y sus narraciones en primera persona.

Además, el uso del cuerpo para la realización de acciones frente a la cámara fotográfica por estas artistas es un suceso histórico importante que marcó a la fotografía mexicana. Es en la VI Bienal de fotografía en México de 1994⁸¹, en donde se rompe un dominio de la fotografía

⁸¹ En el acta del jurado decían: Hubo un claro predominio de los trabajos experimentales, orientados al performance y a la construcción de imágenes. Esto lo confirman las tres obras premiadas. En correspondencia con su rica tradición en nuestro medio, la participación de la foto directa o documental fue elevada y de buena factura, como lo prueba la selección general. Algunos géneros fotográficos muestran cierto languidecimiento, como el desnudo y la foto erótica tradicionales, en beneficio de una

documental, muy arraigada en la producción fotográfica en México en las décadas anteriores. Los tres premios fueron para: Gilberto Chen, con su obra “Testimonio personal de una curación”, 1991 -1993 (Autoretratos), “Leyenda de Origen”, de Marco Antonio Pacheco y el trabajo de Eugenia Vargas, sin título, que se aproxima más al uso del cuerpo como herramienta, con elementos performáticos en las tres obras ganadoras. Aun así, debe mencionarse que muchas de las obras seleccionadas poseían todavía los rasgos de la tradición documentalista en México. Emma Cecilia García en su texto de la VI bienal describe: “hay una cuantiosa producción fotográfica en el país y un anhelo por experimentar y planear las distintas posibilidades que ofrece esta disciplina. Los fotógrafos hoy están ansiosos por consolidar el camino hacia una nueva fotografía mexicana”.⁸²

El CI, en su primer etapa, con Patricia Mendoza, entre 1994 y 2001, fue un gran laboratorio, y creo que me cuento dentro de los que participó, porque estuve en el área de talleres, tomando cursos y luego ya trabajando. Creo que fue un experimento maravilloso. Nos acercó a un montón de personajes que venían de otros campos de experiencia, de otros backgrounds; que venían de la investigación en fotoperiodismo, venían del mundo de las artes conceptuales, del mundo de la poesía, del mundo del performance; era otro pedo, pues, y curiosamente eso no se veía en las paredes del Centro de la Imagen, es decir, lo que estaba cultivando el CI, en el área de talleres.⁸³

visión mas ambigua y distante del sexo, y un espíritu más agresivo, o bien paródico, de exploración del cuerpo humano.

⁸² <http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/bienal/6/presentacion.html>

⁸³ Irving Domínguez. “Entrevista personal”, Entrevista por Juan Pablo Meneses. Abril 04, 2014.

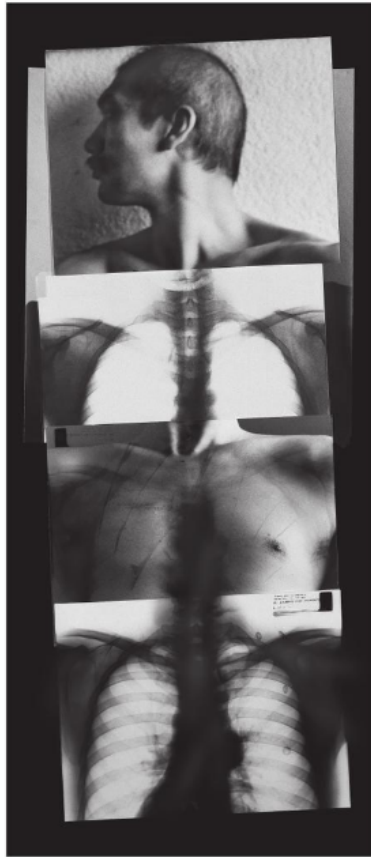


Imagen 9, Gilberto Chen, "Columna Izquierda" Serie Testimonio de una curación, 1991-93, 136x59 centímetros.

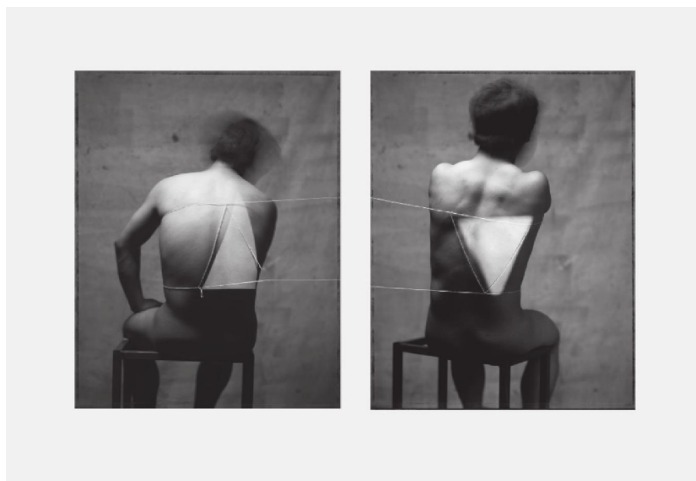


Imagen 10, Marco Antonio Pacheco, "Analogía interna", Plata sobre Gelatina, 1994 ,20 x 40 centímetros c/u.

En esta Bienal del año 1994 existe una clara participación de proyectos que utilizan al cuerpo como referente, y algunos proyectos que tienen la idea de hacer ciertas acciones frente a la cámara. Me parece importante retomar la idea de consolidar la nueva fotografía mexicana, en donde se marca un rumbo, que va más ligado a los conceptualismos. El proyecto “Auroraboreal”, de Gustavo Prado, que se fotografió en el estudio Martínez Caballero de la Ciudad de México en 1993, Prado se vestía de mujer para los retratos, mostrando su alter – ego, es un claro referente de esta bienal, del performance y la auto-representación. Aquí Prado crea un personaje (Aurora Boreal), que es él mismo vestido de mujer, la técnica que utilizó fue plata sobre gelatina.

Los noventa en México significaron la apertura de los fotógrafos y sobretodo de las mujeres al uso de elementos performativos en sus obras fotográficas, dejando atrás la representación del cuerpo sólo como mera anécdota en la fotografía. Vincularon al cuerpo como territorio intimista, como reinterpretación y construcción de los mundos. Expandieron los límites de la fotografía con el uso del performance y heredaron estrategias de producción que en las generaciones de nuevos fotógrafos en México resultan evidentes. Utilizaron a la fotografía como un ejercicio de identidad y conocimiento de sí mismos.

1.4 Lo Performático en la fotografía mexicana en la actualidad.

Para mí la fotografía es un proceso corporal y escultórico⁸⁴

En la actualidad, la fotografía mexicana tiene gran influencia del performance. Como mencioné anteriormente, en mi país es una práctica más utilizada que la instalación. Entiéndase que lo performático tiene que ver con la realización de acciones frente a la cámara; es utilizar meramente a la cámara como escenario. Disciplinariamente existe una relación directa, en donde la exhibición se hace por medio de soportes fotográficos. Autoras como: Mariela Sancardi (1976), Lizzete Abraham (1981), Karina Juárez (1987), Kenia Narez(1981), Daniela Edburg (1975)y Carol Espíndola (1982), hacen de las propuestas generadas con la entrada del siglo XXI apuestas innovadoras y creativas. Para esta tesis las selecciono por la afinidad con el campo expandido. Sus propuestas tienen cruces disciplinarios entre la performance y la fotografía.

También autores como Roberto Tondopó, José Luis Cuevas, Eduardo Ampacun, Carlos León, Baldomero Robles, Luis Arturo Aguirre, Juan José Herrera, Diego Moreno, Luis Enrique Pérez, entre muchos más, utilizan al cuerpo como estrategia o como territorio. Debe mencionarse que existe una sobreproducción de imágenes fotográficas de calidad en México. Pero, como también mencioné anteriormente, en éste capítulo sobre el cuerpo y la fotografía he decidido centrarme en la investigación exclusiva de mujeres fotógrafas. Los intereses de las nuevas generaciones son muy amplios, y van desde autores que describen comunidades indígenas como oriundos de estos pueblos, hasta los fotógrafos que utilizan rasgos netamente documentales para sus obras.

⁸⁴Laura González Flores. Imágenes y Palabras, Fotografía en México, Alex Dorfsman volumen 10, Seminario de Investigación en Fotografía, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

El performance es una práctica que sí ha estado involucrada siempre en el trabajo fotográfico en México, pero creo que es muy naïf⁸⁵, hay mucha ingenuidad de muchos fotógrafos. Ni siquiera pensaban que eso era performance, o no tenían vocabulario. Hay una tendencia muy fuerte a usar el cuerpo como un continente simbólico, eso se da mucho en las tres o cuatro primeras bienales.

El uso del cuerpo es una metáfora del dolor, de transes emocionales muy intensos o transes de la memoria, por ejemplo. Pero de eso a que ya haya fotógrafos con un entendimiento cabal del performance, creo que eso tardó mucho en aparecer, incluso en algunos aspectos sigue siendo tangencial. Por ejemplo, la obra de Daniela Edburg tiene elementos performáticos, pero no es performance.

En relación al performance y fotografía, Irving Domínguez describe Porque además es muy interesante, recurren a otros individuos para completar, para cerrar la composición, para cerrar la propuesta visual. Es decir, yo no veo mucho una relación directa, incluso, si ahora me lo preguntas, encuentro muy pocas personas que hablan de performance hacia la cámara. Pienso en Cindy Sherman, pero es un lugar común. Creo que en México muy pocas prácticas, hasta hace bien poquito, poseen a ciertos artistas que trabajan un proceso performativo frente a la cámara. Hay gente que ha utilizado esos términos de performance⁸⁶

Comienzo a hablar de autores que han producido en el siglo XXI, con la fotógrafa Daniela Edburg nació en Houston, Texas, en 1975. Estudió en la Ciudad de México. Su trabajo aborda la naturaleza humana desde puestas en escenas ficcionales y registradas a través de la fotografía. En su proyecto Drop Dead Gorgeous, aborda de una manera irónica y lúdica al cuerpo. Utiliza y piensa al cuerpo femenino como víctima de ataques de artículos de consumo tales como una crema de avellanas, sustitutos de azúcar, galletas, gominolas, chocolates, tintes para el pelo, dulces o algodones de azúcar. Las víctimas son literalmente atacadas, porque en esta obra los objetos han tomado vida. Chicas

⁸⁵ Relacionado con el arte Naïf, se refiere a que el performance en México es muy ingenuo y básico, aunque los artistas se perciban como pioneros y que están cambiando al mundo del arte, en realidad son lugares comunes en la historia del arte.

⁸⁶ Irving Domínguez. Entrevista personal, Entrevista por Juan Pablo Meneses. Abril 04, 2014.

víctimas de un huracán de algodón de azúcar, una sobredosis de caramelos en forma de salvavidas, ositos gominolas que cobran vida en un día de campo o un monstruo generado de los residuos orgánicos en descomposición en el frigorífico.



Imagen 11, Daniel Edburg, The storm.

Edburg expande los límites de la fotografía por medio de construcciones ficcionales a través del uso del cuerpo como metáfora. Utiliza a la fotografía como un ejercicio performático. Hace referencia a otras disciplinas del arte e incluso a la historia del arte. En la serie de *Drop Dead Gorgeous*, específicamente en su obra "Bananas", me parece que hace alusión a la película de Los Pájaros de Alfred Hitchcock de 1963. En una escena que recuerda al ataque de los pájaros, Edburg utiliza plátanos como elemento lúdico, que atacan a una chica dentro de una habitación. En sus construcciones utiliza apropiaciones de pinturas destacadas de la época del Renacimiento. Las fotografías de Edburg muy bien podrían ser un Boticelli adicionado con un toque de acidez.

Knit es un proyecto muy interesante en donde utiliza bordados de estambres y telas que le sirven como esculturas o instalaciones para que las acciones performáticas sean realizadas. Me parece que con esta serie mantiene su humor ácido ante situaciones creadas. Es la primera vez que utiliza materiales tejidos, que aluden a la espera, con una aproximación a

Penélope de la Odisea. Una mujer con un par de maletas en medio de un paisaje árido, con un cerebro encima de las maletas confeccionado con estambres. Otra escena es "Interrupción", en donde una mujer aprieta raíces y ramas que salen de la tierra. Edburg mezcla ramas reales con ramas hechas de estambre.

En *Civilized*, Daniela Edburg, muestra retratos de personas y animales, humanoides e instalaciones creadas con tejidos con apariencias orgánicas, como un cerebro. Hace una serie de acciones performáticas que expanden los límites de la fotografía. Edburg mezcla retratos de personas en paisajes con instalaciones que modifican al mismo. En su trabajo existe una constante puesta en escena. Por el uso de distintas disciplinas en función de la fotografía, todas las situaciones son pensadas para ser fotografiadas con una gran influencia de la pintura. Las soluciones de composición que utiliza la artista tienen similitudes con la pintura, equilibradas de una manera muy dinámica.

En su serie *Parasites and Pesishables*, sus imágenes tienen un vínculo con la edad de oro holandesa del siglo XVII, que tiene parecido con el Barroco al ver sus retratos. Esta serie de fotografías recuerdan a Rembrandt o Vermeer en el manejo de la luz, la composición, las soluciones cromáticas y la técnica. La artista hace una analogía con estos artistas. Algo interesante de su obra consiste en reflexionar acerca de cómo llevar el lenguaje utilizado hace varios siglos y confrontarlo al arte actual. Una característica de la transición del arte moderno a posmoderno. Lo nuevo no niega lo anterior; lo confronta y lo revalora.

Además, los retratos van acompañados por objetos tejidos que las personas sostienen: fruta, utensilios de cocina, etc. En sus obras las personas realizan acciones performáticas para la cámara fotográfica. El proceso de construcción de sus piezas es performático y al final este proceso se registra por medio de la fotografía. Las implicaciones psicológicas son interesantes puesto que nos remite a las psique de los personajes y nos hace interrogarnos por qué están los objetos tejidos. Los

parásitos y perecederos —traducción al español del título en inglés — hace una alusión a lo orgánico y su proceso de descomposición. Es una comparativa del ser humano y su comportamiento en una sociedad putrefacta, llena de parásitos y que tiene una fecha de caducidad. Una existencia perecedera. Un ser vivo que devora a otro. La eficacia comunicativa de las fotografías es fácil de digerir, una propuesta que estéticamente es interesante y como es costumbre en Edburg, llena de sátira y colorido.

Daniela Edburg ha evolucionado su obra de manera interesante, empezando con fotografías escenificadas con un sentido del humor lúdico a manera de sátira. En sus siguientes series, el tratamiento temático y conceptual de la obra ha sido depurado, y cada vez que saca a la luz un proyecto nuevo, innova y nos mantiene atentos. Edburg expande los límites de la fotografía por el uso del cuerpo a manera de retrato, en donde vincula distintas estrategias de producción como instalaciones de estambres. Su trabajo se puede catalogar como divertido, algo que se agradece mucho dado lo sombrío del arte actual.

Daniela Edburg pertenece a una nueva generación de fotógrafos mexicanos que desde el siglo XXI innovan y expanden a la fotografía, creando nuevas maneras de producir en México, con repertorios técnicos, artísticos y conceptuales que se desmarcan de la producción hegemónica en este país, como ha sido la fotografía documental. La fotógrafa crea escenarios ficcionales, que tras la lectura de las obras se revelan como contradictorios. Espacios descontextualizados que se vinculan con la naturaleza humana. Los tejidos le permiten crear situaciones suaves y absurdas con objetos artificiales. Una ficción hecha a mano. Su obra abreva de la relación de dicotomías; lo real y lo imaginado, certeza e incertidumbre. En Daniela, los opuestos se juntan para crear una ficción. Edburg refresca los intereses de la fotografía mexicana con una postura que involucra un proceso creativo con distintas disciplinas, y que al final se presentan como fotografía.

Otra artista es Kenia Nárez, nacida en Cuernavaca, Morelos, en 1982. Estudió artes visuales con especialización en fotografía. Utiliza a la fotografía como discurso entre el género y la fantasía, la ficción generada por los recuerdos de su niñez con metáforas en la literatura infantil, aludiendo cuentos que están en el subconsciente colectivo, principalmente los recopilados por los hermanos Grimm. Utiliza la auto-representación como estrategia de producción, utilizando su cuerpo como lienzo y a los cuentos infantiles como situación. Todas son construcciones performáticas de la sexualidad y el género; la mujer como objeto/sujeto. Los deseos sexuales como resultado de la culpa.

La obra de Nárez me parece interesante, aunque la ubico como una fotógrafa emergente que ha producido pocas series de buena calidad. Valdría la pena tener una opinión de esta autora sobre su tiempo, es decir, valorarla con el paso de los años. Su obra se puede definir como de fantasía y de género, es una visión femenina vinculada a los recuerdos de su niñez. Sus imágenes fotográficas parecieran ser las ilustraciones de un cuento. Tiene influencia de la literatura de los hermanos Grimm y los cuentos de hadas que los niños aprecian.

En su obra *El conejo está muerto*, es una clara referencia a Alicia y la obra de Lewis Carroll, utiliza al cuerpo como receptáculo y a los animales disecados vistos como objeto de fantasía con toques de sadismo. Las imágenes de Nárez se pueden vincular con los deseos infantiles sublimados en metáforas sexuales. La obra de Nárez destaca por poseer una agradable y bien lograda coherencia entre los elementos estéticos, artísticos y temáticos, así como por poseer una retórica muy interesante, con un contenido y argumento sólido.



Imagen 12, Kenia Nárez, "Cabritos" 2006.

Una de las limitantes de los trabajos de Kenia Nárez es el hecho de que tuvo cierta resonancia con sus primeros proyectos, pero parece que ha desaparecido como productora de imágenes. Ahora, aparentemente, se dedica de lleno al trabajo editorial de la revista *Picnic*. Nárez es una artista emergente a quien falta que consolide su lenguaje y su obra, lo cual sólo el transcurso de los años dictaminará y juzgará; quizá fue únicamente un fugaz paso por la fotografía o será tal vez una interesante artista a quien estudiar en los próximos años.

Otra artista emergente con menor presencia es Carol Espíndola, nacida en 1982, en Tlaxcala. Estudió Ciencias de la Educación y cursó el seminario de fotografía contemporánea del Centro de la imagen. Aborda la identidad de la mujer Latinoamérica, que según la autora se encuentra en los estereotipos de belleza impuestos. Según el *statement* de la artista, "La identidad de la mujer latinoamericana se encuentra en crisis. Se enfrenta a los estereotipos de belleza impuestos por el mundo occidental, al machismo que no ha sido erradicado, a la apertura de un mercado laboral desigual y, como acto de supervivencia, a la violencia en todas sus formas y manifestaciones".⁸⁷ Su obra tiene un vínculo con los discursos feministas, desde un punto de vista de la identidad. Espíndola construye este discurso a partir del cuerpo.

⁸⁷ Carol Espíndola. <http://carolespindola.com/> consultada el 28 de Mayo 2015.

Me parece pertinente mencionar casos como el de esta autora por el hecho de tener una noción más clara de la producción fotográfica mexicana, aunque veo una analogía con la fotografía que se hizo en los noventas en relación con el cuerpo, mencionado en este capítulo anteriormente. Una fórmula trastocada por el tiempo, sin tener mucha innovación. Es un discurso que se repite. Parece obvio mencionarlo, pero no es lo mismo ser el primero en hacerlo que repetir la misma estrategia de producción años después. Espíndola se empieza a posicionar como una fotógrafa con proyección a futuro.

Sus tres trabajos principales son: *La Corteza de Venus*, *Entreacto* y *Transición*. En las tres el cuerpo es una constante. En la primera serie describe y explica a partir de la metáfora de Venus, la diosa romana del amor sexual, mezclada con el término corteza, que hace referencia a la parte exterior de ciertos frutos y árboles. Esta obra consiste en explorar la epidermis del paso del tiempo en las evidencias físicas del cuerpo. La artista establece una evidencia fotográfica del envejecimiento de la mujer y cómo poder asimilar estos cambios relacionándolos con el concepto de belleza. Todas las mujeres retratadas están cubriendo su rostro o parte de su cuerpo. Desde mi punto de vista esto es una paradoja, porque los cuerpos femeninos que la autora describe como bellos, por otro lado, bloquean la percepción de su cuerpo en la totalidad. Es como si no aceptaran la huella del tiempo y los cambios eminentes del mismo, lo cual resulta contradictorio con el concepto fundamental.



Imagen 13, Carol Espíndola

Tanto en *Entreacto* y *Transición*, Espíndola trata de evidenciar los cambios del cuerpo. Los elementos performáticos en su obra son evidentes. Hace que los personajes retratados sientan que están realizando acciones frente a la cámara fotográfica, estableciendo de manera un vínculo intimista. Los aspectos estéticos de las imágenes denotan una fuerza expresiva interesante, dentro de lo sentimental.

Otra fotografía que empieza a tener resonancia tanto a nivel nacional como internacional es Mariela Sancari, nacida en 1976 en Buenos Aires, Argentina, y quien vive en la Ciudad de México desde 1997. Fue ganadora del Premio Descubrimientos PhotoEspaña 2014. Su trabajo trata acerca de lo íntimo y de la fotografía como un ejercicio de catarsis. Sancari vincula a la fotografía con la historia trágica de la pérdida de su padre en su natal Argentina. La historia parte de que tanto la autora como su hermana gemela nunca vieron el cuerpo de su padre muerto. Trata de encontrar algo que perdió y no puede encontrar por medio de la fotografía: trata de encontrar a su padre, Moisés.



Imagen 14, Mariela Sancari, De la Serie "Moisés".

Sancari representa sus deseos y fantasías de encontrar caminando a su padre, como si nada hubiera pasado, lo reflexiona. los deseos por medio de la fotografía. Parte de la acción de colocar anuncios, muy al estilo de estos papeles que encontramos pegados por las calles en donde se busca la venta de algún servicio o el alquiler de algún departamento. Las señas particulares que busca son: hombres entre 68 y 72 años, con ojos claros y que se parezca a la fotografía del anuncio. El proceso de construcción de las piezas es totalmente performático. Los hombres que acuden al llamado de la fotógrafa, lo hacen condicionados por las características que la autora busca.

Existe una coherencia entre los hay gran elocuencia en el discurso de Sancardi. Moisés es un ejemplo de que conocer el argumento es fundamental para leer las imágenes. Sin el concepto, sólo son retratos bien logrados técnicamente que, a nivel conceptual, no dicen nada. Sancardi deja bien claro que es primordial conocer los elementos temáticos para poder valorar la calidad de la obra.

Una de las fotografías que más me interesa en cuanto acciones performáticas y el uso de la fotografía es Karina Juárez, nacida en 1987 en Morelia, en el estado de Michoacán. En el periodo 2010-2011 fue

becaria del programa Jóvenes Creadores (FONCA), en el área de fotografía. Durante el 2012 le ha sido otorgada una beca para desarrollar una residencia artística en “Ecole Nationale Superieure de la Photographie” de Arlés, Francia. Fotógrafa joven y prolífica en el manejo de elementos visuales poéticos.

En “Acciones para recordar”, del 2011, la autora utiliza recuerdos de la infancia a través de puestas en escena utilizando al cuerpo como objeto. Lo transforma para utilizarlo en fotografías. En el nombre de la serie se denota implícitamente a las acciones frente a la cámara fotográfica y a los elementos performativos. El proceso creativo parte de sesiones de hipnosis a las cuales se somete la autora para poder escarbar en sus recuerdos, con el fin de tenerlos a la mano y para posteriormente ser capaz de escenificarlos. Un proyecto interesante en donde involucra al dolor como elemento significativo. Parece representar una infancia sufrida y que sublima de adulta por medio de lo performático.



Imagen 15, Karina Juárez, Acciones para recordar 2011.

Hormigas y un alacrán sobre la piel, un abrigo de piel cruda de animal, rostros sumergidos en el agua conteniendo la respiración; huellas y cicatrices de los recuerdos de la autora. Lo performático como catalizador de la sanación, del recuerdo que se transforma de mero dolor a representación poética; la hipnosis abre canales que Juárez plasma en

su cuerpo, y usa a la cámara fotográfica como testigo, como método de validación de sus memorias.

Mi producción fotográfica parte de lo autorreferencial. En ella existe una obsesión por reconstruir el pasado. Me interesa por ello explorar la memoria y sus posibilidades como proceso creativo, expresándola y representándola a través del cuerpo y el paisaje. El cuerpo se convierte en objeto, en un instrumento, en un espacio de creación en el que puedo ir y venir constantemente. En él subyace la representación de la tragedia como punto de partida. Utilizo el cuerpo y el paisaje como mapas de la memoria, de la transgresión a la fragilidad del ser.⁸⁸

En su serie *Memento*, del 2013, utiliza cuerpos ajenos. No escenifica a través de su cuerpo, toma prestados los cuerpos de mujeres que han sufrido. Busca la conexión de su historia personal por medio de los referentes vivenciales. Pretende articular vivencias personales con experiencias de otras personas, algo que no logra del todo. Las imágenes estéticamente están muy logradas, pero no demuestran el dolor o la experiencia dura de las otras personas. Es querer ver la tragedia personal en otras personas, algo imposible porque cada quien tiene su forma de percibir el mundo. En el nivel estético me parece que logra una fuerza expresiva visual, pero aún inconexa de su experiencia personal. Algo que le funciona a Juárez como proceso acertado es hablar en primera persona, no poner su experiencia a través de los demás.

Son acciones sumamente planeadas que hablan de lo íntimo a partir de la escenificación y el performance. Las huellas en la piel se registran por medio de la cámara fotográfica. Funciona como una estrategia de arte confesional; la cámara desnuda al inconsciente, lo hace vulnerable y frágil al exponerlo. *9 mil Kilómetros*, esta es la distancia entre Oaxaca y Europa y es también un proyecto que Juárez produjo en Austria en una residencia artística, en el que establece una conexión entre el espacio y el cuerpo.

⁸⁸ Karina Juárez, <http://karinajuarez.wix.com/karinajuarez>, consultada Junio 2015.

Por último analizo a una autora poco conocida dentro del circuito de la fotografía en México, pero quien cuenta con un trabajo interesante; hablo de Lizzete Abraham, nacida en la ciudad de Mérida en el estado de Yucatán al sureste de México. Sus primeros acercamientos con el arte fueron a través del performance, y en los últimos años ha vinculado a la fotografía escenificada con sus acciones frente a la cámara fotográfica.

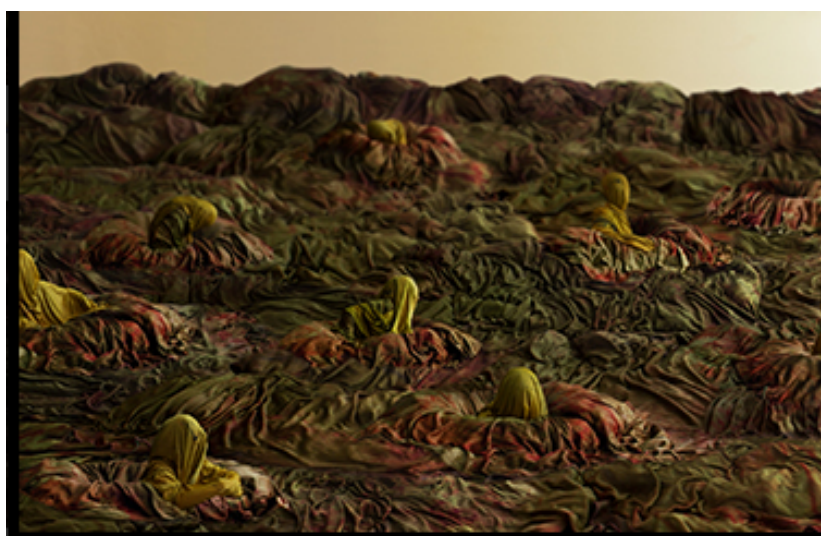


Imagen 16, Lizette Abraham, Fuertes Silencios 2014.

A manera de reflexión sobre este capítulo, el performance ha influido de gran manera en la fotografía mexicana. Si bien las autoras analizadas en este capítulo son de muy diferentes trayectorias, se puede dibujar una directriz la fotografía mexicana que ha utilizado el cuerpo como punto de partida y motivo. Mientras que las autoras que trabajaron en la década de los ochenta fueron pioneras con un discurso innovador en la década de los noventa se produjeron obras con un discurso propio y se han posicionado en la elite de la fotografía en este país. En los últimos quince años han proliferado estrategias de producción fotográficas vinculadas a la performance, en dónde la fotografía no sólo funge como documento de registro, se establece un dialogo muy cercano entre ambas disciplinas.

El uso del cuerpo con aspectos performáticos cambió la manera de hacer fotografía en México. Dejaron atrás los anquilosados años del retrato, en donde se hacían trabajos muy tradicionales y no vinculados con el lenguaje del arte contemporáneo. Los noventa en México significaron la detonación de artistas como Ana Casas Broda y Marta María Pérez Bravo, dos fotógrafas con historias convergentes en ciertos puntos, como el hecho de que ninguna nació en México, pero cuya producción contundente se produjo en este país. Concibo a la fotografía mexicana como aquella que, más allá de tener un pasaporte nacional, se centra en su apego a estas tierras y al hecho de ser imágenes concebidas en territorio mexicano. Ambas autoras tuvieron la beca del Sistema Nacional de Creadoras, se mantienen activas, con lenguajes diferentes pero con una proximidad a lo performático a través de su propio cuerpo.

Las fotógrafas de esta época utilizaron al performance con el fin de tener más elementos artísticos para producir proyectos. De esta manera llevaron a la fotografía a dar un paso enorme, incorporando un lenguaje fresco, desmarcándose de la producción generada en los noventa; marcando una directriz de lo performático en la fotografía. La elocuencia y la expresividad de las autoras pioneras de las acciones frente a la cámara rompieron esquemas en cuanto a la representación visual, ampliaron los límites de la imagen por sus propuestas arriesgadas y por no sólo utilizar a la fotografía como la máquina encargada de capturar a la “realidad”, sino más bien construyendo historias a través del cuerpo y sus datos intimistas.

Aunque muchas fotógrafas noveles comienzan a tener visibilidad, esto no significa que su trabajo sea potente; para que lo sea, su trabajo se tiene que relacionar con los años y el contexto en el cual se produjeron las obras y los artistas que hicieron propuestas innovadoras, creativas y con argumentos convincentes. Es fundamental que se generen más textos críticos sobre fotografía mexicana contemporánea para tener una cartografía más acertada sobre esta.

CAPÍTULO 2. TIEMPO / ESCENIFICACIÓN, ARCHIVO E IMAGEN EN CAPÍTULO
2. TIEMPO / ESCENIFICACIÓN, ARCHIVO E IMAGEN EN MOVIMIENTO EN LA
FOTOGRAFÍA MEXICANA.



**Miguel Calderón
Man's evolution
1995**



**Miguel Calderón
Chapultec #11
2003**



Gabriel de la Mora
73, 2013
Fotografía vintage recortada



**Gabriel de la Mora
V.R.K. 17, 2011
Fotografías raspadas**



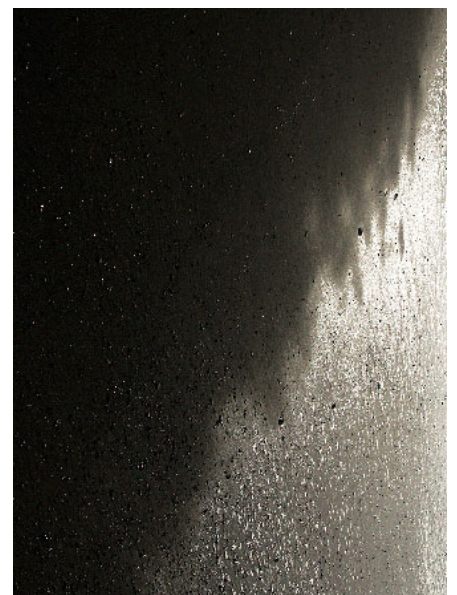
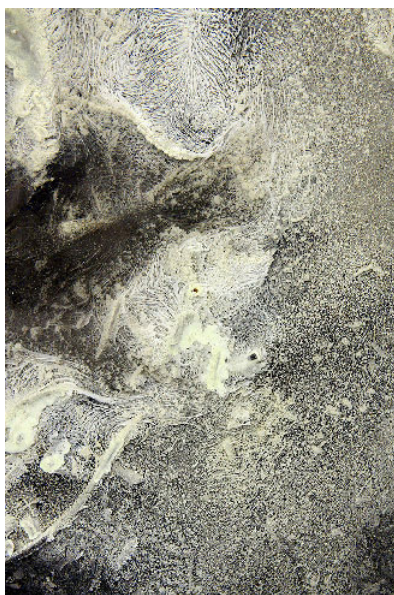
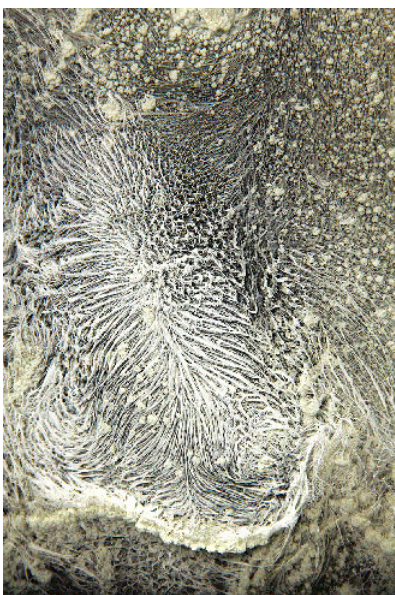
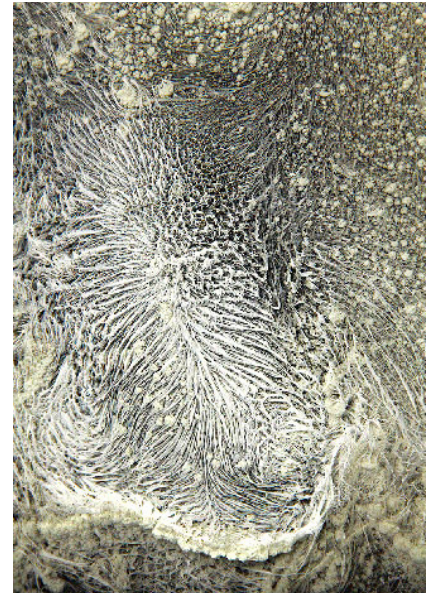
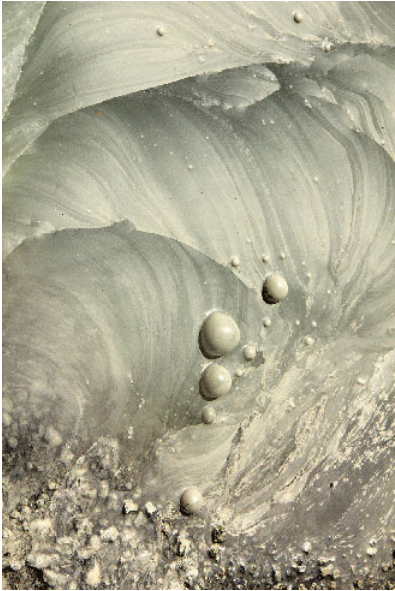
**Gabriel de la Mora
Retrato sin título I, 2011
Daguerrotipo borrado con el tiempo**



Ramiro Chaves
Proyecto Canadá



Fernando Montiel Klint
Actos de Fé / Nirvana
2011



Alex Dorfsman
3 pausas rumbo a nikko



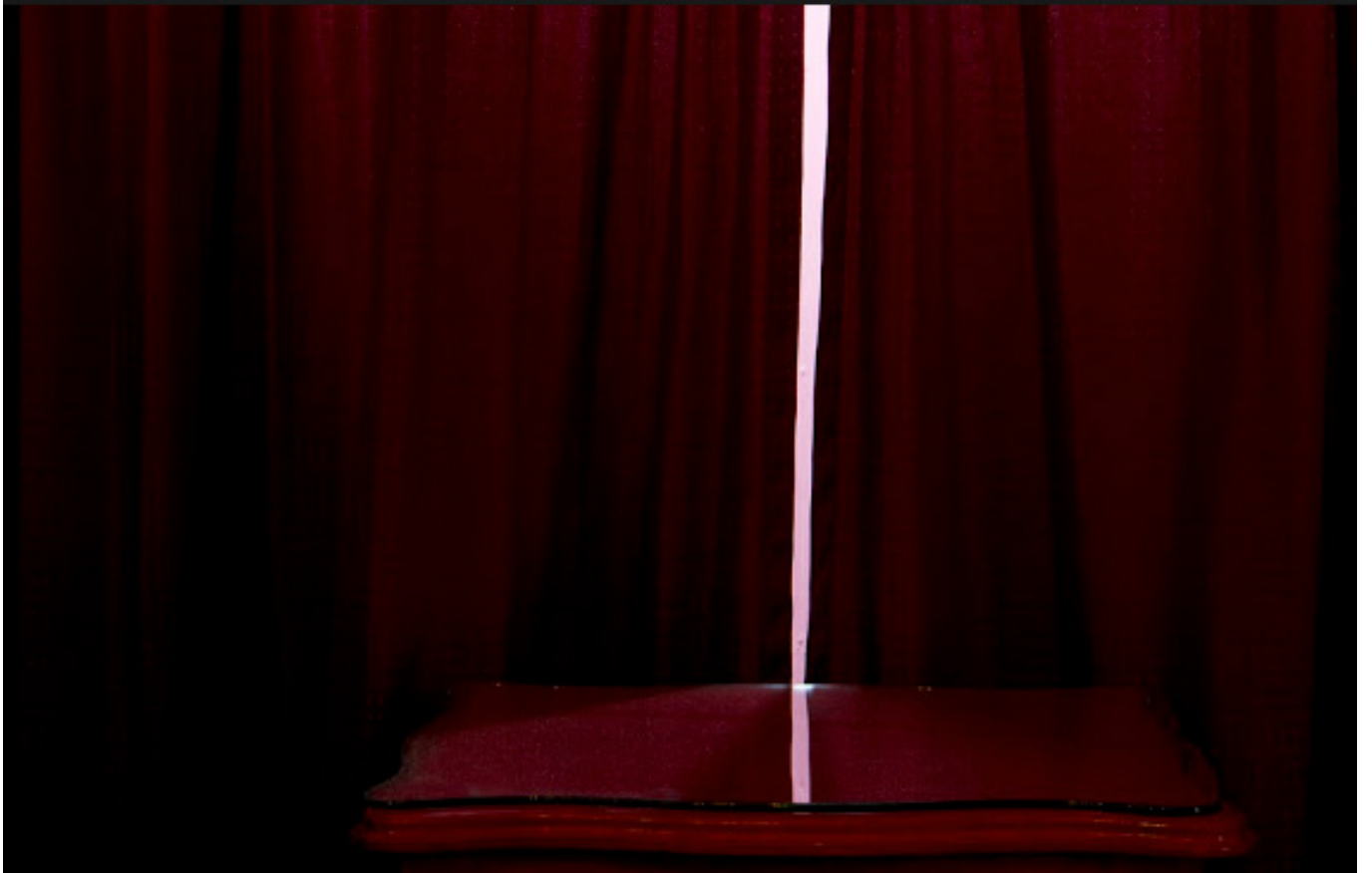
Gerardo Montiel Klint
Primeros apuntes para una teoría del infierno



Vida Yovanovich
27 años, 8 meses, 14 días



Vida Yovanovich
De la exposición "Grita el silencio, Memoria"
Still de proyección Torre de Contról



Humberto Ríos
Transito



Patricia Martin
Sugar Dreams



**Patricia Martin
Marital Death Notices**



Beatriz Díaz
My grand's mother garden



Iñaki Bonillas
Archivo JR Plaza
Doña Pilar



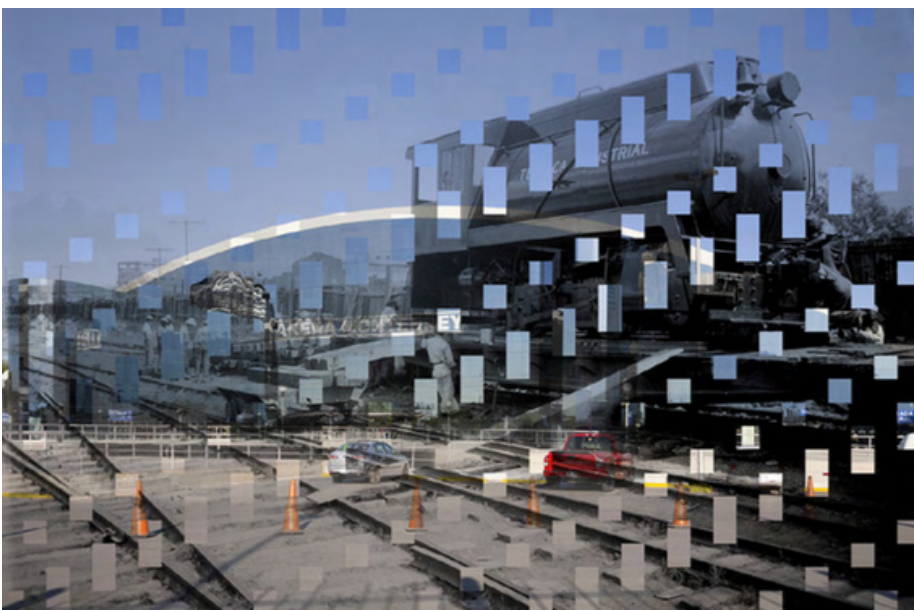
Iñaki Bonillas
Archivo JR Plaza
Tineidae



Iñaki Bonillas
**Todas las fotografías verticales del Archivo J.R. Plaza, documentadas foto-
gráficamente**
2004



**Colectivo Estética Unisex
Fundidora S.A.
Chambeadores
Desapariciones
Elefante de Hielo**



85,297.52 m² De las vías
ferreas al Arena Monterrey
1,137,836.58 m²

**Colectivo Estética Unisex
Fundidora S.A.**

1,137,836.58 m² De empresa privada a concesionado

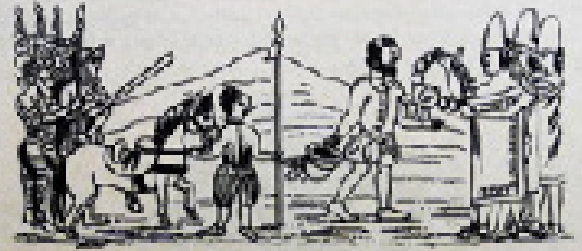
85,297.52 m² de las vías ferreas

5,985.61 m² De la sala de motores a la pista de hielo Mabe

The fertile dialogue between art and science offers a new way of looking at one of the complex and beautiful systems through which human beings gave meaning to their brief passage on earth...

Carl Dennéker, *Lords of Creation: the Oracles of Sacred Maya Kingship*, 2005

En otro mundo México en su historia. En el arte, en las ciencias, en las artes, en las ideas del exterior: las hemos modernizado por el arte y las aplicamos a nuestro país.

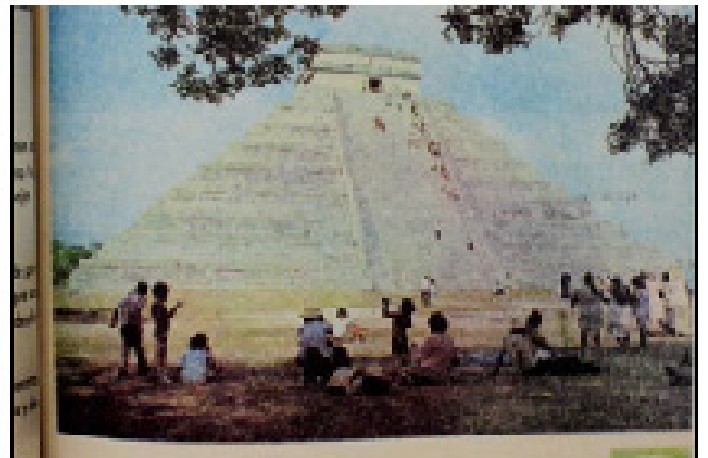


Castro y los embajadores de Motecuzoma (Grabado del siglo XVII)

210

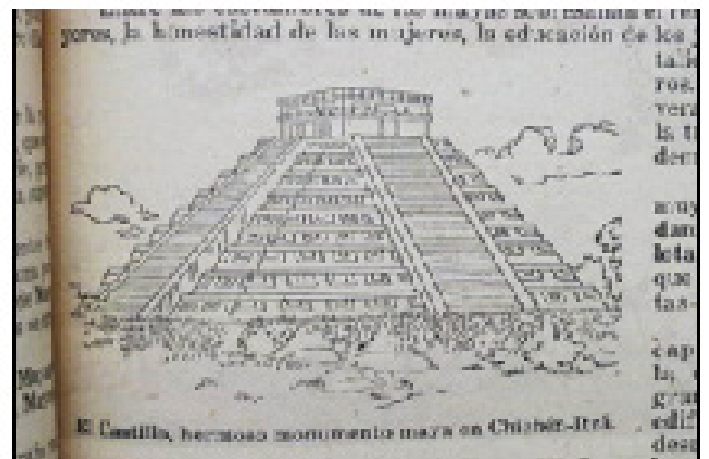
... the concept of national identity in a country such as Mexico has been shaped in great measure by the ongoing discovery of its own antiquity...

James H. Wood, *Ancient West Mexico: Art and Archaeology of Oaxaca and Jalisco*, 1998



It is our hope that an exhibition devoted to the artistic roots which give life to the contemporary personality of our country will serve to increase understanding and respect between our neighboring nations.

Enrique Plascencia, *Art of Ancient Mexico: Treasures of Teotihuacan*, 1981



Carla Herrera Prats
 Official Stories
 Stills de vídeos de las instalaciones



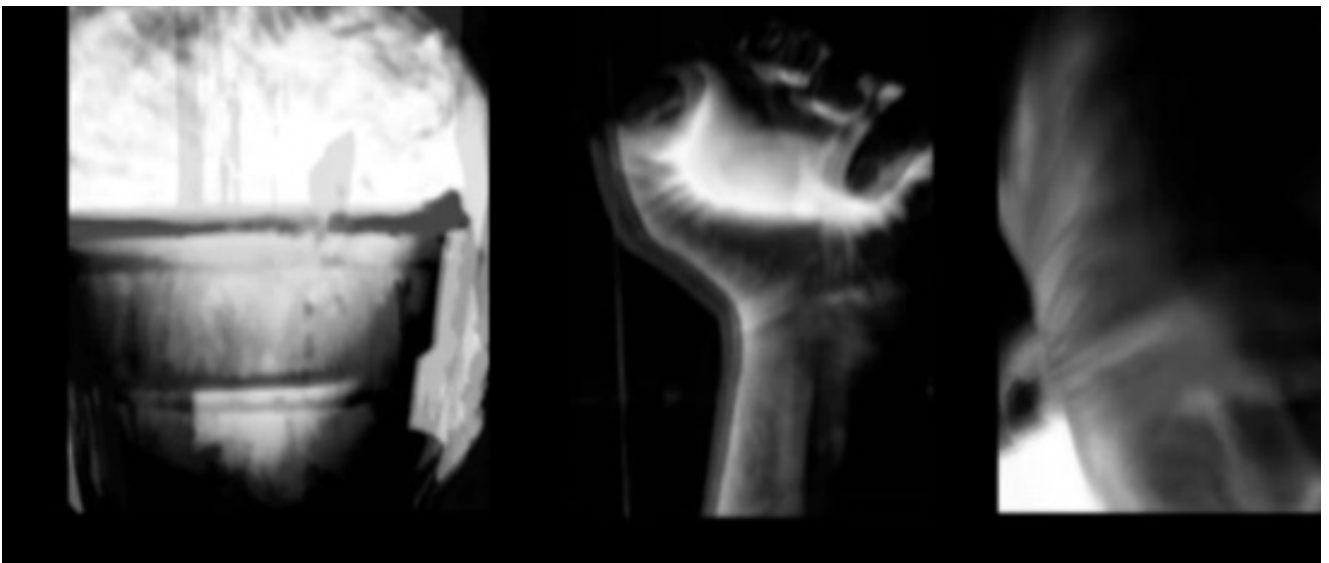
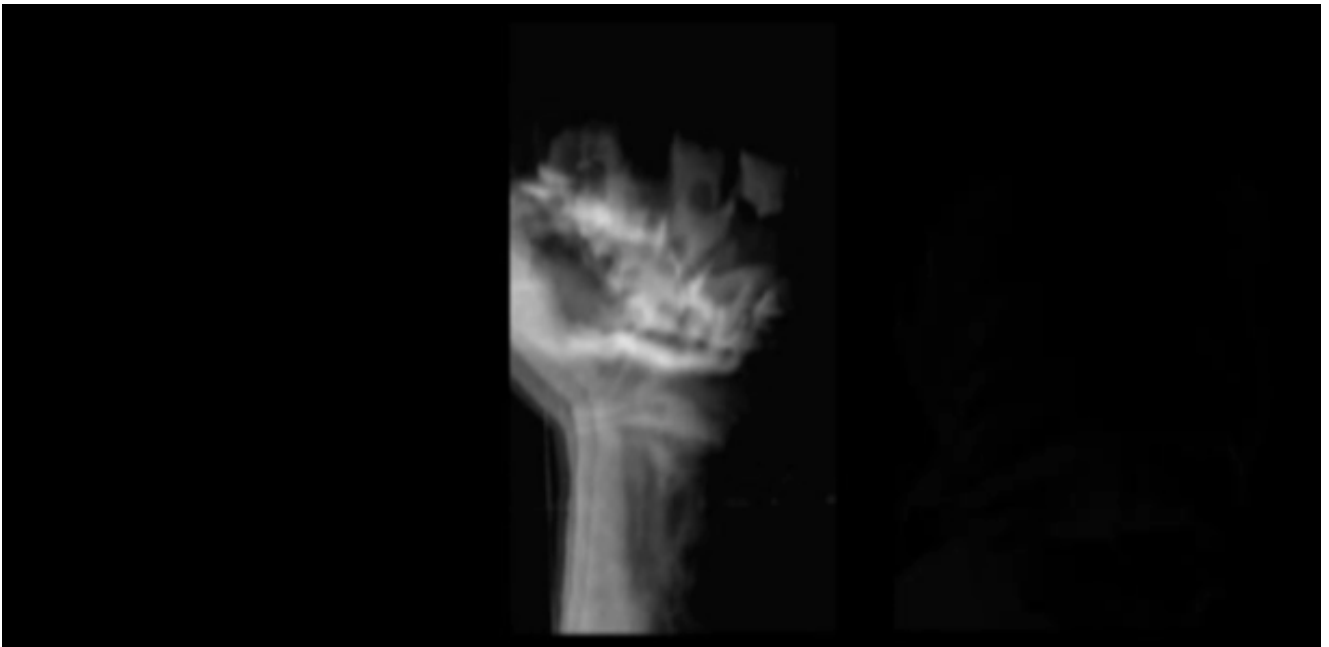
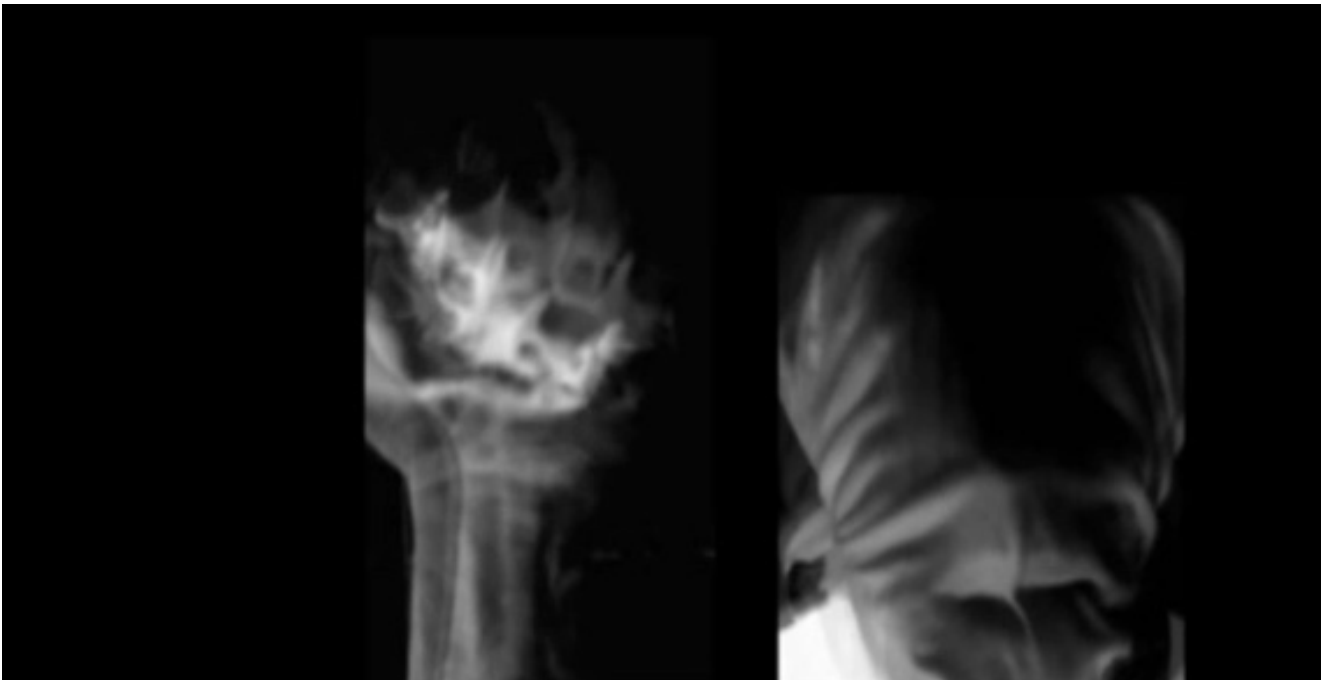
Carla Herrera Prats
Official Stories
Vista parcial de las instalaciones
100 catalogos, 4 libros de texto, 2 vídeos
2005-2006



Enrique Méndez de Hoyos
Síntomas y Huellas
Vídeo Instalación
2008



Enrique Méndez de Hoyos
 Observaciones, Adiciones y Enmiendas
 Samir
 2004



Bruno Bresani
Violencias Cotidianas
Still del vídeo.



Bruno Bresani
Desmaterilización Hedonista



**Oswaldo Ruiz
Remanente**

*Es una memoria-mundo, de varias personas y de varios niveles, que se desmienten, se denuncian o se atrapan mutuamente.
Gilles Deleuze – La imagen tiempo*

En este capítulo retomo los conceptos del tiempo y la memoria para aplicarlos al análisis de la fotografía mexicana de los últimos veinte años., entendiendo al tiempo como dispositivo, de la huella y de la memoria.

A los autores sobre los que reflexiono en este apartado los divido en tres categorías según sus estrategias de construcción de la imagen fotográfica según sus características. La primera categoría abarca a aquellos que trabajan desde la imagen escenificada. La segunda categoría incluye aquellos fotógrafos que basan su trabajo en la apropiación y uso de archivos fotográficos. Y finalmente la tercera categoría corresponde a quienes trabajan su obra desde la imagen en movimiento, que se refiere al uso del vídeo en proyectos fotográficos. El tiempo lo percibo en los proyectos fotográficos como un elemento sintáctico fundamental a la imagen movimiento. Como Gilles Deleuze describe en imagen – tiempo:

Estos compuestos de la imagen-movimiento, desde el doble punto de vista de la especificación y la diferenciación, constituyen una «materia signalética» que implica rasgos de modulación de toda clase, sensoriales (visuales y sonoros), kinésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonales e incluso verbales (orales y escritos).⁸⁹

A continuación mencionaré las características comunes a las piezas de los autores de este capítulo. Encuentro en los artistas en cuestión una necesidad casi desesperada de dilatar el tiempo a través del cruce disciplinario entre fotografía y la instalación y el vídeo. Se expande el tiempo por la intersección de distintas disciplinas que se modifican, por estar en contacto con estrategias de producción distintas . Son imágenes más complejas de entender por parte del espectador ya que estéticamente son imágenes abstractas, y es necesario conocer el

⁸⁹ Gilles Deleuze. Foucault, Paidós Ibérica, España, 2015.

argumento del autor para poder comprender los aspectos artísticos de las obras. El tránsito de la imagen fija a la imagen en movimiento, es un paso natural en la evolución de la producción artística. La necesidad de expandir al tiempo es un proceso natural en la fotografía

Al primer subcapítulo de este capítulo lo he nombrado “Aura y Temporalidad”, en donde hago referencia a autores que desde la fotografía — y no necesariamente fotógrafos — hicieron punto de contacto con puestas en escena y otras disciplinas artísticas. Desde la década de los noventa, autores como Miguel Calderón, Gabriel de la Mora, Ramiro Chávez, Fernando Montiel Klint y Alex Dorsfman. El tiempo es parte intrínseca de la fotografía, sólo que estos autores lo abordan con una fuerza expresiva y un tratamiento temático innovador, rompiendo la estructura de la fotografía documental dominante en la década de los noventa en México. “Aura” por el halo que se puede percibir en sus imágenes. Autores muy diferentes en sus modos y estrategias de producción, pero con puntos convergentes como el uso de la fotografía como construcción simbólica, desarticulando el concepto de documental, para ver a la fotografía como una herramienta conceptual.

En el siguiente subcapítulo abordo a la muerte como parte conceptual de la memoria y el tiempo, centrando el estudio en tres autores: Vida Yovanovich, Gerardo Montiel Klint y Humberto Ríos, artistas que retoman a la muerte y la interpretan desde un nuevo ángulo, con diferentes y novedosas gramáticas de la fotografía y con proyectos que hacen énfasis en los elementos temáticos de las obras. Estos artistas hablan de la muerte desde un plano crítico que da preponderancia a los aspectos artísticos, y no desde el concepto trillado del día de muertos, como tradición prehispánica en nuestro país.

En el tercer subcapítulo analizo autores que recuperan y se apropian de archivos fotográficos. Me parece fundamental para esta tesis realizar el análisis de los procesos de producción desde la investigación. Cabe mencionar que el uso de imágenes de archivo para la construcción

del argumento no es algo que sólo haya ocurrido en México, sino que es una manera de expandir los límites de la representación de la imagen fotográfica que ya se había trabajado en otras latitudes. Utilizar más recursos para crear obras coherentes. Desde la década de los noventa no basta con saber operar una cámara fotográfica, a partir de entonces la calidad de la obra va de la mano con la expresividad y la innovación. Autores como Patricia Martín y Beatriz Díaz, Iñaki Bonillas, Colectivo Estética Unisex y Carla Herrera Prats utilizan archivos fotográficos como parte medular su producción artística. Indagan en acervos fotográficos para reinterpretarlos, resignificarlos y apropiarse de los archivos.

El archivo concebido como un dispositivo de investigación y creación artística es una fuente de inagotable interpretación y reconstrucción, que puede presentar variantes en los soportes finales de exhibición. Muchas veces los artistas interesados en indagar y construir argumentos sólidos a partir de archivos devienen en instalaciones. Para Foucault el archivo es “un sistema que valida la enunciabilidad y la funcionalidad de un conjunto de materiales, aquí entendidos cual documentos, a su vez entendidos cual enunciados, instaurados como acontecimientos y por lo tanto como cosas. En ese sistema correspondiente a la fotografía, tales cosas son las representaciones visuales producidas con dicha tecnología, luego articuladas en un campo delimitado por lo que puede y no puede decirse a través de ellas, sólo entonces se hacen significativas en función de un juego de relaciones que caracterizan propiamente el nivel discursivo”⁹⁰

Finalmente, en el último subcapítulo reflexiono acerca de los cruces disciplinarios entre la imagen fija y la imagen en movimiento. En éste capítulo abordo el cómo artistas de la actualidad transitan confortablemente de un sitio a otro. El vídeo y el cine enriquecen a la fotografía y hacen que tenga presencia en muchas variantes, en donde

⁹⁰ Michel Foucault. *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI Editores, 2006 (vigésimo segunda edición), p219.

los contenidos argumentales y la fuerza expresiva son vitales. Analizo autores como Enrique Méndez de Hoyos, Bruno Bresani y Oswaldo Ruiz.

En este capítulo reviso y analizo los aspectos temporales de producciones artísticas en donde la fotografía es la parte primordial de las obras. Aunque parece obvio que el tiempo sea parte intrínseca de la fotografía, clasifico a la imagen en tres categorías: fija, movimiento y tiempo. Cuando me refiero al tiempo, recurro principalmente a tres estrategias de producción: la fotografía construida, el uso de archivos y documentos para la producción fotográfica, y por último a la imagen-movimiento / vídeo.

2.1 Aura y Temporalidad (Imagen construida).

La ficción y la escenificación es algo inherente a la fotografía, a pesar de que desde el inicio de la fotografía hasta la década de los ochenta se privilegió a la fotografía documental por encima de las prácticas que implicaban un montaje. Aunque las vanguardias históricas, sobre todo los dadaístas, futuristas y surrealistas, hicieron experimentación con la fotografía⁹¹, no fue hasta las neovanguardias, con el arte conceptual, que la fotografía empezó a tener un giro en su manera de concebirse⁹². La fotografía escenificada o construida se posicionó y se ganó el respeto de la comunidad artística. La fotografía conceptual vivió notables momentos de inflexión cuando autores como Ed Ruscha, Dan Graham o Cindy Sherman, en la década de los ochentas, lograron que la fotografía de autor adquiriera mayor visibilidad⁹³.

Como gran influencia de la fotografía mexicana detecto a la Escuela de Vancouver y a la Escuela de Rotterdam, a los que identifiqué como principales puntos de contacto con fotógrafos mexicanos de los

⁹¹ Hal Foster, Rosalind Krauss y otros. *Arte desde 1900, modernidad, anti modernidad y posmodernidad*. Ediciones Akal, España, 2006, pp 16 -19.

⁹² *Ibidem* pp 20 – 31.

⁹³ Jorge Rivalta. *Efecto Real, Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, España, 2004.

noventa. De la Escuela de Vancouver destaco a Jeff Wall, fotógrafo que se caracteriza por poner a su obra atmosferas artificiales y esteticistas. Jeff Wall me parece que es una influencia en los mexicanos, su obra principalmente trata sobre escenas de la vida moderna, las convenciones cinematográficas, géneros artísticos de la pintura, así como la fotografía y la literatura. Su metodología de trabajo consiste en recorrer las calles sin una cámara fotográfica, recordando situaciones importantes para después escenificarlas.

Para mi punto de vista sus principales obras son: *Mimic* de 1982 en donde su intención era escenificar momentos, conservando un sentido de inmediatez a partir del uso de actores no profesionales en entornos reales. *A sudden gust of wind (after Hokusai)* de 1993 que representa un paisaje abierto en donde están cuatro figuras en primer plano congeladas por medio de fotografía digital hace una apropiación del grabado de Katsushika Hokusai y por último *Milk* de 1984, en donde se observa a un hombre estático derramando leche.⁹⁴

Sobre la Escuela de Rotterdam, o también llamada Fotografía escenificada Holandesa en los años ochentas, en donde los autores utilizaban la puesta en escena como estrategia de producción, para por último fotografiarla, destaco a Teun Hocks, que da mucha importancia a los colores y formas. Como primeros antecedentes de la producción de imágenes construidas o escenificadas para la cámara fotográfica, estas dos escuelas abrieron la brecha para hacer fotografía desde otro punto de vista, un enfoque novedoso y fresco. En esencia, su trabajo sirvió para expandir los límites de la disciplina para redefinirla.

La fotografía como practica artística en la década de los noventa comenzó a desplazarse a espacios de representación distintos. Tanto Jeff Wall como Teun Hocks perciben y producen fotografía desde otro punto

⁹⁴ Craig Burnett. *Modern Artists: Jeffa Wall*. Tate Publishing 2005, Londres.

de vista la construcción simbólica de atmósferas. Ambos parten de que la fotografía construye mundos. En México sucede algo similar. Algunos fotógrafos como Gerardo Suter comenzaron a producir fotografía desde otros puntos de vista, nombrada fotografía construida, distante de las prácticas documentales ortodoxas, recurriendo a la puesta en escena como característica principal.

Reflexión en torno a de la fotografía construida, un término que vale la pena profundizar. A finales de los ochenta y principalmente en los noventa, se habló de la taxonomía de la fotografía y se definieron dos grandes clasificaciones: la fotografía documental y la fotografía construida. Esta clasificación fue descrita en *vox populi*, aunque Oliver Debroise cuestiona esta clasificación⁹⁵. La anterior fue una manera de dividir a la fotografía que bien rebasaba a su tiempo, sobretodo hablando de la fotografía contemporánea, en donde es complejo establecer divisiones entre disciplinas y manifestaciones artísticas. A lo documental lo describo como la fotografía capaz de captar a la realidad tal cual es — una utopía porque no existe dispositivo capaz de captar la realidad. La cámara fotográfica que utiliza el fotógrafo funge siempre como medio de representación visual del mundo a partir de su visión personal, más no debe ser comprendida como la visión pura de la entereza desbordante de lo real sin interpretaciones mediadoras— En cambio, la fotografía construida, muchas veces nombrada como fotografía escenificada, supone que el fotógrafo represente por medio de un escenario definido su visión particular del mundo. La escenificación va a gestar la construcción de circunstancias específicas en un entorno controlado que permite, precisamente, la unificación de elementos previamente seleccionados o diseñados para un fin particular; una escena premeditada y enfocada en el realce de una idea final.

⁹⁵ Oliver Debroise. *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*. Gustavo Gili, España, pp 349 – 354.

Erróneamente se comenzó a diferenciar a la fotografía documental de la construida por un motivo principal: su relación con el arte. Mientras a la documental se la etiquetó como no artística, por el contrario a la construida se le atribuyó un sentido artístico. Además, cabe destacar que las prioridades de la escenificación se presentan desde Hypolite Bayard, y se notan fuertemente con los Pictorialistas.⁹⁶ Es decir, no hay nada nuevo bajo el sol. Paradójicamente, reviso en este apartado a fotógrafos que utilizaron la escenificación como estrategia para la fotografía. Como pioneros puedo hablar de Hugo Brehme, Álvarez Bravo y los vanguardistas de los años 30. Ellos ya hacen escenificación en fotografía con distintas intenciones. Para ejemplo: *La buena fama durmiendo*, 1938 de Manuel Álvarez Bravo.

En México empezó en los noventa un boom de fotografía escenificada con autores que cuestionaron la idea de que la fotografía forzosamente tiene cualidades icónicas y debe estar aproximada a la fotografía documental. La puesta en escena en la fotografía ayudó a diversificar y no quedarse anquilosada en una sola categoría. Con la fotografía construida o escenificada — como la nombraron en esa época— se entendió a la fotografía desde otro punto, se expandieron los usos y alcances de la misma, así como también ayudó a que la fotografía documental no fuera la única manera de producir fotografía.

La puesta en escena para ser fotografiada es un primer acercamiento a la expansión de los límites de este medio. Se expanden los límites de la fotografía por medio de llamada fotografía construida, por puesta en escena, ya que rompe con la concepción de fotografía que registra a la realidad. Con este tipo de estrategias la fotografía se redefinió, se reubicó y se posicionó. —Aunque creo que desde el inicio de la historia de la fotografía debió ser así. Es parte intrínseca de la construcción semántica de la palabra fotografía; representar visualmente a la realidad por medio de la luz de una cámara fotográfica. Un primer

⁹⁶ Michel Frizot. *A new history of photography*, Editions Adam Biro, París 1994, pp 33- 36.

punto de contacto en la historia es la fotografía de Hippolyte Bayard, “El Ahogado”, que iba acompañada de una carta, al más puro estilo del arte conceptual—. ⁹⁷

En México a finales de los ochenta, la fotografía construida se posicionó como la estrategia dominante, que vino a desplazar a la fotografía documental. Destacaron autores como Jesús Sánchez Uribe, Pedro Olvera, Salvador Lutteroth o Adolfo Patiño, todos con claras inquietudes de desligarse de la tradición documental en México. Consiguieron a largo plazo no sólo que se valorara la fotografía documental en México, sino que abrieron brecha para otro tipo de manifestaciones fotográficas que enriquecerían al ámbito de la producción de imágenes en mi país. Al respecto el teórico portugués sostiene que:

La fotografía no admite únicamente la representatividad del tiempo, sino que además posibilita la producción del tiempo (su tiempo), pero trata de un tiempo alargado y nómada, porque queda fijado a un único lugar y porque está potencial e indefinidamente lleno y vacío de todos los tiempos posibles”. ⁹⁸

Se dio un importante cambio en la manera de producir y percibir imágenes fotográficas en México, dando apertura a más estrategias de producción.

En este capítulo propongo una genealogía de autores según su capacidad discursiva, sus cualidades estéticas y sus propuestas apegadas a la fotografía escenificada. Para el capítulo de Aura y Temporalidad, seleccioné a Miguel Calderón, Ramiro Chaves, Gabriel De la Mora, Fernando Montiel Klint y Alex Dorsfman, todos de diferentes generaciones con el fin de tener una historia comparada desde la década de los noventa hasta el 2014. Calderón, Chaves y De la Mora cuentan con

⁹⁷ Laura González Flores. *Fotografía y Pintura, ¿Dos medios diferentes?*, Gustavo Gili, España, 2005.

⁹⁸ Sergio Mah. *El Tiempo Expandido*, Madrid: La Fábrica, 2010, p. 16.

una trayectoria muy amplia, sobre todo en las artes visuales. Cada uno de manera distinta ha encontrado en la fotografía una herramienta que vincula los niveles estéticos, temáticos y artísticos de su obra, mientras que Dorfsman y Montiel Klint cuentan con una trayectoria muy uniforme y progresiva como fotógrafos, quienes últimamente han incursionado en el vídeo como disciplina artística.

Comienzo con Miguel Calderón, por la manera que utiliza a la fotografía, es un soporte más en su producción artística, el mismo autor define su práctica artística como *Low-fi*⁹⁹, que es una analogía con un sonido grabado con baja fidelidad y que contiene falla técnicas. Además de ser un artista clave en el desarrollo de espacios alternativos en el arte en México en la década de los noventa. **Miguel Calderón** es fundador de “La Panadería”¹⁰⁰ (1994 – 2002), una galería de arte contemporáneo importante en la década de lo noventa en el país. Calderón es un artista que en sus trabajos tempranos utilizó a la fotografía como un recurso constante, con matices de lo absurdo y la ironía, caracterizado por su humor negro mediante la reflexión y crítica de la sociedad. Utiliza las disciplinas de escultura, pintura, vídeo y fotografía, Una videos musicales, telenovelas, música rock, futbol o al nacionalismo indistintamente. A Miguel Calderón lo estudio en esta tesis doctoral por su importancia en el uso de la fotografía en México, así como por su irreverencia y sarcasmo, ya que muchas veces los artistas dejan de lado características irónicas y cínicas en sus obras.

⁹⁹ Galería Kurimanzutto <http://kurimanzutto.com/artists/miguel-caldern> consulta 02 de noviembre 2015.

¹⁰⁰ La Panadería, un espacio de arte alternativo fundado en 1994 en la Ciudad de México. La Panadería además de ser un espacio de exposiciones, también ofrecía un programa de intercambio de residencias y eventos culturales con artistas locales e internacionales. Como espacio alternativo dentro del contexto altamente institucionalizado de la Ciudad de México, La Panadería fue crucial en la promoción de artistas jóvenes y artistas que no se integraban a la escena del arte mejor conocida como "mainstream". El programa de La Panadería alentó a la integración de prácticas marginales eclécticas y se convirtió en un centro social importante para el ambiente contemporáneo del arte así como punto de referencia.

Calderón es un artista multidisciplinario que desde una práctica del arte que incluía el uso de la fotografía, expandió los límites del uso de esta. Calderón utiliza la fotografía como herramienta de su producción artística, el soporte fotográfico lo utiliza a la fotografía por sus cualidades irónicas. La fotografía no es sólo un pretexto de registro de la obra, es una herramienta coherente de exposición de los aspectos artísticos, temáticos y estéticos de su trabajo. Afín con la composición, la innovación y la expresividad, desde mi punto de vista por lo anterior hace de Calderón un gran artista. Es importante destacar que este autor está posicionado en el mercado internacional como un artista mexicano con una trayectoria sólida y ascendente.¹⁰¹ Él no se mueve en el circuito y gremio de la fotografía, sino que está más adaptado al mundo del arte.

Un ejemplo de su trabajo es el “remake” de los dioramas de los museos de historia natural mismos que parodia en su serie que irónicamente titulada “historia artificial”. De ésta, Julie Rodrigues sostiene que:

Un proyecto interesante y sumamente estrecho con la fotografía es “Historia artificial” de 1995, donde el autor utiliza dioramas y animales disecados para crear atmosferas de parodias muy extravagantes. “Los animales, domesticados o en estado de viaje, son un tema recurrente en las fotografías, vídeos, películas y *performances* de Miguel Calderón, cuya obra temprana suele centrarse en las confrontaciones directas entre las instituciones y los habitantes de la Ciudad de México. Para la serie Historia Artificial (1995), el artista tuvo acceso a los dioramas de exhibición de grandes animales propiedad del Museo Nacional de Historia Natural de su ciudad natal.”¹⁰² Recrea las técnicas de retrato del siglo XIX, en donde los fotógrafos utilizaban cicloramas pintados a mano para crear escenarios ficticios que dieran contexto a los retratos, Calderón utiliza los dioramas para crear circunstancias de humor negro, en donde un personaje con peluca amenaza a los animales disecados con pistola en mano. Fotografías que apuntan a lo artificial, a lo creado por el hombre, es decir, a la fotografía escenificada.

¹⁰¹ <http://kurimanzutto.com/exhibitions/miguel-caldern> consulta el 28 de Octubre del 2015

¹⁰² Julie Rodrigues Wildholm. *Escultura Social, A new generation of art from México City*, Museo de arte contemporáneo de Chicago, 2007, p95.



Imagen 17, Miguel Calderón, Serie Historia Artificial, 1995.

[...]La práctica de Calderón se caracteriza por la adopción de la cultura pop y la estética y lenguajes de los medios de masas. Incluso si se transgrede el imaginario y el enfoque del arte tradicional mexicano, que también utiliza algunos símbolos y comportamientos únicos para la sociedad mexicana contemporánea.¹⁰³

En la obra “Chapultepec”¹⁰⁴ del 2003, Miguel Calderón se acercó a familias que estaban de día de campo, compuesta de fotografías escenificadas durante un día de campo o picnic. Canastas de comida, manteles, ollas y platos, refrescos, tortillas de maíz, comida tradicional mexicana, como escena típica en un bosque o parque en México. Las familias se reúnen para convivir, jugar y comer, Calderón retoma esta costumbre mexicana, pero desde el punto de vista del humor negro. En las escenas del día campo inserta gente tirada en el césped, personas que parecieran muertas, sin embargo, el punto focal, el tópico principal se centra en aquellas que acaban de ingerir una gran cantidad de alimentos, ya que su glotonería hizo que colapsarán y quedaran tirados, a punto de morir. Sin duda sus puestas en escena en “Chapultepec” innovaron e hicieron de la fotografía un medio capaz de reproducir lo humorístico, desde el punto de vista de lo ácido o burlesco, en esta obra Calderón representa una relación torcida de la naturaleza.

¹⁰³ Mónica Amor, Carlos Basualdo y otros. *México expected/unexpected*, Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, California, 2011, p137.

¹⁰⁴ Palabra de origen náhuatl que esta compuesta por “chopoli” que significa saltamontes y tepetl “montaña”. Además es una zona muy característica de la Ciudad de México donde se encuentra e bosque y el castillo del mismo nombre.

Miguel Calderón expande las fronteras de la fotografía por medio de construcciones con elementos que constituyen obras artísticas muy bien logradas, logrando coherencia y articulación con la madurez del estilo de este artista, estableciendo un estrecho vínculo entre la eficacia comunicativa y la calidad de la factura. Este artista visual es un ejemplo de cómo la fotografía puede usarse como herramienta integradora entre los aspectos temáticos: en donde la fuerza expresiva, artísticos y estéticos, en donde la fotografía está en función de las propuestas, si bien es cierto que no se le puede considerar únicamente como fotógrafo. La obra de Calderón por la utilización de referencias de la cultura popular, sobretodo la mexicana, utilizando como materia prima las telenovelas, videos musicales o revistas, en donde se articula un discurso congruente con el color, la composición y la temática.

Gabriel de la Mora no es precisamente un fotógrafo, sin embargo la fotografía es parte fundamental de la misma, y no sólo como registro, sino como soporte. Se le puede catalogar como artista visual, con amplia trayectoria, es una persona que se describe como :

Me encantaría ser un artista no artista de alguna manera, el termino artista es algo que también tengo de algunos años cuestionándolo muchísimo, lo que si estoy seguro es que no soy pintor, ni escultor, ni dibujante, ni performancero, ni fotógrafo de alguna manera no sé si la palabra autor podría ser pero soy una persona que le gusta trabajar con ideas y conceptos.¹⁰⁵

“Cine Mexicano” es un proyecto del 2011 en donde recopila carteles originales de la época de oro del cine mexicano en este proyecto el artista desprende distintas partes de las fotografías, después las coloca en un cuadro, en donde existe un espacio entre el cartel y el vidrio, en el cual deposita los residuos que desprendió de las fotografías, los conceptos de memoria y de tiempo los realiza con gran elocuencia. De la Mora trabaja el concepto del tiempo y la memoria. Utilizando carteles originales que se mostraban en vitrinas para anunciar las películas de

¹⁰⁵ Gabriel De la Mora, Entrevista personal, Ciudad de México, 7 de Agosto del 2015.

esta época, el artista interviene estos posters, degradando su composición original, arrancando algunas partes de la fotografía. La idea principal es que las imágenes vayan deteriorándose poco a poco, destacar el hecho de que por el transcurso del tiempo las cosas van deshaciéndose. El autor juega de esta manera con la durabilidad de los materiales, contrario a las concepciones de arte moderno en donde es fundamental preservar y mantener resistentes a las obras de arte para que con el paso de los años sigan apreciándose como patrimonio.

De la Mora piensa en el arte no sólo como la producción de entidades artísticas. “Hay una reconfiguración en la definición del arte ya no como *producto* sino como *proceso*, y este proceso es libre”.¹⁰⁶ El arte posmoderno se centra en métodos de producción artística en donde todo es parte de la significación y construcción de la obra. Para mi punto de vista, una diferencia entre modernidad y posmodernidad es la dilución de las disciplinas, un sentido de futuro de nuevas fronteras, de ruptura y discontinuidad, de crisis y conflicto generacionales.

En donde es importante la decodificación del espectador, toda obra existe esto, que diferencia existe en lo posmoderno En el proyecto “Cine Mexicano”, el autor precisamente parte de esta premisa, en donde las fotografías intervenidas se irán deteriorando poco a poco, hasta desaparecer, suceso que seguramente no podrá vivir De la Mora. Son piezas de arte que se siguen produciendo aun con la muerte del artista. Después de décadas la obra estará terminada. Los componentes de la obra de este autor están delimitados por el tiempo y la memoria en donde los aspectos artísticos como repertorio técnico, las soluciones de composición, la originalidad, los procedimientos y la justificación están adheridos a componentes estéticos y conceptuales del autor, pero la construcción final de las piezas no depende del mismo. Lo preponderante son las huellas del tiempo. El crítico de arte Will Kautz describe la De la Mora de la siguiente manera: “Más que un pintor, escultor o dibujante. De

¹⁰⁶ Daniel, Montero. *El cubo de rubik, arte mexicano en los años 90*. México, Fundación – Colección Jumex, 2013, p 90.

la Mora es un artista que trabaja con ideas, posibilidades y conceptos. En ese sentido, la categoría metafísica del tiempo se vuelve un factor fundamental en cada pieza. Para él, una obra de arte pretende subsistir al personaje que crea, aspira a la eternidad, ya que los deseos de la vida son la clara evidencia de una pulsión de muerte inexorable.”¹⁰⁷ Gabriel De la Mora es un autor que reflexiona y utiliza al tiempo como metáfora.



Imagen 18, Gabriel de la Mora, Cine Mexicano, Mecha Barba 1951, Fotografía intervenida 2011

En su proyecto “Papeles Quemados”, de la Mora utiliza dos materiales, hojas de papel y fuego. A partir de la destrucción de una obra — papeles quemados con fuego — surge la metáfora de que la ceniza es uno de los materiales más estables, contrario a lo efímero de la construcción de la pieza misma. La fotografía juega un papel importante ya que se registra la destrucción del papel, muestra una reconfiguración del tiempo, aludiendo al concepto de imagen-tiempo de Gilles Deleuze; “La narración entera no cesa de modificarse, en cada uno de sus episodios, no de acuerdo con variaciones subjetivas sino según lugares

¹⁰⁷ Will Kautz. Sobre la obra de Gabriel de la Mora, 2012.

desconectados y momentos descronologizados. Esta nueva situación tiene una razón profunda: contrariamente a la forma de lo verdadero, que es unificante y tiende a la identificación de un personaje (su descubrimiento o simplemente su coherencia), [...]”¹⁰⁸ Los papeles quemados son efímeros se convierten en eternos, De la Mora lleva al extremo el concepto de conservación de imágenes. La ceniza como metáfora de algo frágil.

Los niveles estéticos de la obra de Gabriel de la Mora poseen una fuerza expresiva con muchas variantes, las puedo clasificar dentro de la categoría estética de lo sublime, por la capacidad de transmitir emociones, conceptos y sentimientos, producidas con un nivel formal muy bien logrado. Con cruces disciplinarios muy acertados, busca los soportes con base en el argumento y la conceptualización. Al igual que otras disciplinas, utiliza a la fotografía como medio para delimitar el asunto principal de su obra. No sólo es un pretexto visual, es la manera de abordar a la memoria. De la Mora es un coleccionista de objetos y documentos como fotografías, desechos, papeles viejos; cabellos, objetos encontrados, entre muchos más. La manera tan sistemática de recopilar, clasificar y utilizar objetos lo convierten en un artista que pareciera más bien un investigador secreto de la policía, quien tiene que encontrar la mínima huella o pista de ciertos sucesos a través de una indagación extenuante.

Su naturaleza obsesiva por los hallazgos fortuitos, a los cuales dota de una experiencia simbólica y la sutileza de la coherencia entre los niveles estéticos, temáticos y artísticos, hacen de su obra un buen ejemplo de imagen expandida, en donde las disciplinas están al servicio del repertorio técnico. La intención artística de la Mora es partir de la destrucción para generar sus creaciones. En otras obras como “Archivo V.V. 1984-49”, es una serie de fotografías intervenidas que provienen de negativos destruidos en la inundación, las fotografías de la autoría de los

¹⁰⁸ Gilles, Delueze. *La imagen-tiempo, estudios sobre cine*, Paidós Comunicación, Barcelona 1985, pp 180-181.

estudios fotográficos Vilón, por su fotógrafo Víctor Villamil Vilón, estos negativos corresponden a tomas entre 1948 y 1949, “Sangre” en donde utiliza su sangre para dibujar en un lienzo o “Casarón de huevo”, es un proyecto que pretende pintar sin pintura, el proceso consistió en romper cascarones de huevo, para llenar una superficie de 60 x 60 centímetros, los pedazos de cascarón son meticulosamente incrustados en el lienzo con el fin de tener una pieza de abstracción pura. De la Mora lleva al límite a las disciplinas, en donde la pintura, fotografía, escultura y dibujo se funden y confunden una con otra. El curador Willy Kautz describe la estrategia de De la Mora como sigue:

Interpretar el trabajo artístico de Gabriel de la Mora es como buscar la huella de un crimen con la sospecha de que éste nunca tuvo lugar. En sus obras, la precisión y la ejecución parecen contornar maniobras conceptuales a la vez que formales, en procedimientos inmanentes que no dejan ningún cabo suelto, ni un solo pelo sin medida, o bien, una huella fuera de su debido lugar en el microuniverso de su poética artística. Si todo parece estar en su sitio, ¿qué es lo perturbador y lo maravilloso de su trabajo? ¿Qué es lo que nos conduce a una experiencia de lo siniestro?.¹⁰⁹

Otro autor que a mi punto de vista reflexiona sobre el tiempo es **Ramiro Chaves** quien es un autor que pasó de la fotografía documental al uso de la fotografía en proyectos multidisciplinarios, utilizando instalación y fotografía. El Trabajo de Chaves es una aproximación personal, metodológica, que plantea preguntas sobre la memoria, la historia, la identidad, el discurso y la forma en que esos elementos producen el espacio y el lenguaje. Escojo a este autor para mi investigación por su tránsito de lo documental a lo escenificado, utilizando como herramientas simbólicas a la instalación, además de su amplia y tenaz trayectoria como creador. Sin duda un referente en la fotografía mexicana.

¹⁰⁹ Willy Kautz, Miguel González Virge y otros. *Pulsión y Método*, Gabriel de la Mora, Editorial Turner, México, 2011, p 7.

“Miramar” es un proyecto fotográfico, Chaves visita este sitio, ubicado en Argentina desde el 2006 por lo menos una vez al año, el principal propósito de hacer este viaje es ver a su abuela, en donde por medio de la fotografía registra el poblado de Miramar que es la única ciudad en la costa de la Laguna Mar Chiquita, el lago más grande de América Latina. Este lago salado se encuentra en la provincia de Córdoba, el centro geográfico de la Argentina. La familia de Chaves es originaria de esta zona, es el sitio donde pasó toda la infancia. A Ramiro Chaves le gusta empezar desde la idea de que cada lengua es una forma de nostalgia, un signo de algo que ha desaparecido. Un movimiento entre la memoria y la imaginación. Sus imágenes se refieren a ficciones triviales, pero al mismo tiempo describen lugares reales. Veo estos sitios como únicos y sagrados, el establecimiento de una mitología fracturada basado en hechos históricos y las experiencias cotidianas.

Para su proyecto “Canadá” del año 2006 que expuso en el Museo de Arte Carrillo Gil de la Ciudad de México, utilizó la recuperación y la instalación de viejos letreros de la publicidad de la marca de calzado Canadá, una de las más grandes empresas de zapatos de México. A principios de los 2000 la empresa se declaró en banca rota y todos sus anuncios y señalética, que en su época constituyeron un hito, fueron desmantelados. Haciendo como un rompecabezas y un crucigrama, Chaves construye la palabra “Nada”, haciendo énfasis en el tiempo y la memoria de la marca de calzado mexicana, que en un tiempo fue una de las más prestigiosas, para después simplemente desaparecer, esfumarse. Sin embargo, para las generaciones nacidas antes del siglo XXI en México, la obra de Chaves es una referencia en el inconsciente colectivo de los que alguna vez entramos a la tiendas Canadá.

Chaves utiliza a la fotografía y se desplaza dentro del campo de significación de la misma, a una lugar que expande a la definición misma de la fotografía. Este autor utiliza a la memoria como un conector entre su obra y el lenguaje. Al igual que otros artistas no nacidos en México,

Ramiro Chaves hace que su fotografía sea considerada mexicana. En el proyecto Canadá es importante la parte performática y de acción del proyecto, así como su condición transgénica de imagen fotográfica e instalación. El autor utiliza el cruce disciplinario para expandir los límites de la fotografía, se apoya en distintas estrategias de producción para generar obra fotográfica.

No. XXXXXXXXXXX del año 2013 es un proyecto de Chavés que parte de la arquitectura y su relación con la letra x en México, la obra está descrita a manera de atlas personal, de las formas en que la letra X se ha utilizado en la arquitectura mexicana contemporánea. La discusión en torno a la letra X se remonta a la conquista española en donde se cuestiona si se escribe "México" o "Méjico". Cabe destacar que en mi país este tema nunca se debate; es México, sin embargo, en algunos países lo escriben como Méjico, aunque oficialmente es aceptado con X. La X se convirtió en un símbolo de la unión de la tradición prehispánica y la nueva identidad mestiza, un ícono simbólico del nacimiento del Estado moderno mexicano.

[...] La maravillosa historia de la X en México es la ficción fundacional de la modernidad del país. Este es el punto de partida de mi proyecto, una excusa para participar en una reflexión lúdica sobre la construcción de mi propia identidad y para hablar sobre la historia, la poesía, la imagen, el espacio, el amor, el cuerpo, Dios, el tiempo, el lenguaje y nada en especial. Un oxímoron: esto es a la vez un proyecto ambicioso y pequeño. ¿Por qué la arquitectura? Debido a que proporciona un marco conceptual y una representación de la obra entre la estructura, el lenguaje, y mi cuerpo. ¿Por qué México? Aunque yo nací en Argentina, yo vivo en México. Para activar esta dualidad y la visión es reactivar la idea de América como un arquetipo de la utopía. No busco establecer una verdad enciclopédica. Quiero desarrollar una cosmografía que documenta mi relación con la historia de una manera poética. Este trabajo puede ser un caos de movimientos en múltiples direcciones, pero, al mismo tiempo, funciona como el epicentro de un sistema experimental. Es como conseguir algo de mi pecho. Una negociación entre lo que soy por mi cuenta y lo que somos como un cuerpo social e histórico. Esta es también la forma que la confusión y el deseo han tomado.¹¹⁰

¹¹⁰XVI Bienal de Fotografía. Ramiro Chaves, sobre la serie XXXXXXXXXXX.

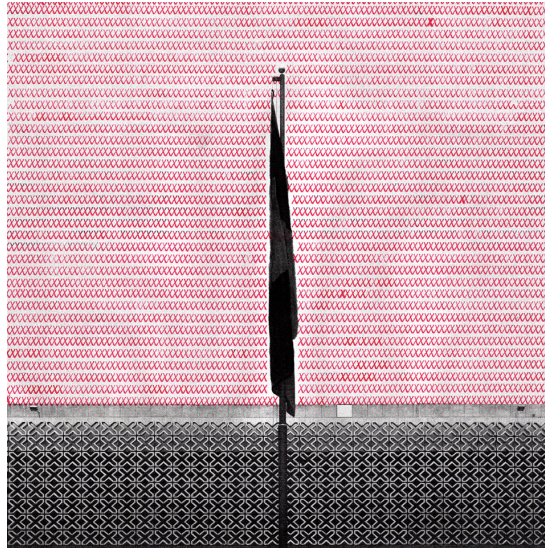


Imagen 19, Ramiro Chaves, Sin titulo, De la serie: XXXXXXXXXXXX, 2014, Inkjet print.

Ramiro Chaves es un artista que transita en distintas disciplinas como la fotografía y el cine. La influencia del lenguaje cinematográfico vine de su formación profesional en sus estudios sobre cine y televisión. La manera que compone sus encuadres y las atmosferas que generan sus imagen fotográficas coinciden con estéticas cinematográficas en donde las aparentes imágenes estáticas adquieren dinamismo. Su obra genera metáforas complejas que se centran en la desnaturalización del lugar común, reflexionando acerca del espacio y las posibilidades de la intervención. Ramiro Chaves se siente cómodo transitando entre la fotografía documental y en proyectos conceptuales, un ejemplo del campo expandido, recorrer distintos usos y alcances de la fotografía, con una coherencia entre los elementos temáticos, artísticos y estéticos.

Fernando Montiel Klint este autor surge durante la década de los años dos mil, es codirector de la agencia de fotografía publicitaria y comercial Klint and Photo, la estética de fotografía comercial se nota en sus proyectos autores, ya que por medio de colores muy saturados, manipulación digital y a través de una metodología de trabajo que se basa principalmente en puestas en escena para después fotografiarlas.

Es el único autor mexicano seleccionado en las últimas 6 bienales de fotografía en México comenzando su historia en este certamen con la

XI edición de la bienal DEL 2004 fue la primer emisión en donde Montiel Klint fue seleccionado, con su proyecto “Tres” un proyecto basado en el aparato psíquico de Freud (ello, súper yo y yo), mediante una serie de montajes digitales en donde aparece al autor repetido tres veces en la misma imagen, la XII del 2006, en donde obtuvo mención honorífica con su serie “Tiempos Modernos” la XIII del 2008 fue seleccionado con su proyecto “*Nirvana*”, la XIV DEL 2010 con “Volutas de humo” en donde por medio de escenificaciones recrear personas del nuevo milenio, la XV del 2012 con su proyecto “*Muro de concentración*” en donde vincula fotografía y vídeo para su exhibición , la XVI DEL 2014 con el proyecto “*Doubernard*” producido entre 2012 y 2014 en donde a partir de archivos fotográficos familiares construye ficciones.

A Fernando Montiel le interesa abordar al tema de la fe, al cual concibe como un concepto que no necesariamente está ligado a la religión. Klint genera su obra a través de la puesta en escena de realidades artificiosas. La obra del autor cuenta con una estética que se aproxima al lenguaje cinematográfico, una coherencia entre los aspectos temáticos, estéticos y artísticos, con composiciones que parecieran sacadas de películas, la obra de Montiel Klint parecen stills de películas, cada escena da la sensación de estar dispuesta en montaje audiovisual, con la diferencia que es una imagen fija, en donde las implicaciones psicológicas son demostradas con fotografías que contienen un repertorio técnico de gran nivel; una calidad de factura muy bien lograda, su obra me parece interesante por la relación entre la voluntad de crear fotografías escenificadas llenas de elementos ficcionales con el resultado obtenido de sus obra.

Existe una articulación en el engranaje conceptual de sus obras entre composición, innovación, expresividad y color. De cierta manera expande los límites de la fotografía por su exquisita manera de abordar mundos oníricos y fantásticos que son logrados por sus puestas en escena y edición digital por medio de programas de retoque de imágenes fotográficas. Montiel Klint utiliza una paleta cromática muy particular y característica de su obra, utiliza tonos fríos como azules y verdes para enfatizar los espacios y tonalidades más cálidas para los personajes. Estableciendo una metodología para utilizar el color, a través de los colores complementarios.

Fernando Montiel Klint es provocativa por dos motivos: El uso de la metáfora por medio de puestas en escena que generar situaciones irreales y por otro lado la presencia de constantes iconográficas y formales, que hacen lenguaje individual están regidas por un estilo colectivo. Es decir, que Montiel Klint esta inscrito en un contexto en donde lo artificioso en ocasiones es una característica, lograda con el uso de programas de edición fotográfica.

En su proyecto “Tiempos Modernos”, del 2005 es un proyecto fotográfico en donde representa diferentes modos psicológicos y patológicos dentro de la humanidad por medio de puestas en escena que fotografía, en donde los colores son fundamentales, utilizando una paleta cromática muy saturada. Las soportes que utiliza para exhibir esta obra son fotográficos, el autor imprime sobre papel fotográfico y enmarca las fotografías en formatos grandes, las imágenes resultantes son de aproximadamente un metro. Montiel Klint emplea tonos inundados de gamas tonales cálidas en donde se aproxima a modos psicológicos y patológicos en donde se muestran los anhelos, fetiches, miedos y adicciones con un hilo conductor en los íconos modernos influenciados por los medios de comunicación y la saturación de imágenes. La imaginación se pierde, según Fernando Montiel, pues vivimos en una realidad falsa en donde la sociedad es permisiva y está acostumbrada a lo inmediato. “Tiempos Modernos” es una representación visual por medio

de fotografía escenificada y manipulada digitalmente. Una analogía de la vida actual. Las puestas en escena con una extraña atmosfera con construcciones teatrales con poses clásicas. La tragedia es una de las temáticas que aborda con humor negro. En una de las fotografías aparece, por mencionar un ejemplo, una chica postrada en el suelo que pareciera haber muerto por una sobredosis de leche. En otra imagen de la serie, en donde existe una referencia inevitable con “La piedad” de Miguel Ángel, pero adaptada a una escena actual, aparece una chica que sostiene a un hombre con una túnica, mientras un perro lame un líquido derramado que pareciera yogurt.

Otro de sus proyectos interesantes es “Actos de Fe”, del 2011 es una serie fotográfica en donde aborda el significado de la vida contemporánea en donde el artista retrata el conjunto de creencias de las personas en donde la confianza es lo primordial. Fernando Montiel Klint aborda el concepto de Fe desde el ámbito de lo estético. Escenas que parecen absurdas, carentes de lógica. La imagen 23 es una fotografía de la serie “Actos de Fe”. En ella aparece una mujer arriba de un banco que está por intentar un clavado a una pequeña botella de agua, delimitada por un círculo dibujado alrededor de esta. Esta imagen nos permite entender el simbolismo y la manera en que Klint construye sus imágenes. Su obra se construye sobre situaciones ilógicas e irracionales que nos conducen a resultados que parecen fortuitos, y que sin embargo poseen una extenuante planeación.



Imagen 20, Fernando Montiel Klint, Actos de Fe, 2011.

Fernando Montiel es un fotógrafo que también ha incursionado en otras disciplinas como el vídeo y en la instalación, y no sólo por eso expande gramaticalmente a la fotografía como medio, también lo hace por su incursión en la puesta en escena y su aproximación a la estética cinematográfica. En "Sinapsis" producida entre los años 2013 y 2014 utiliza a la fotografía y a las pantallas de dispositivos como tabletas como una estrategia intermedial, lo expone por medio de polípticos dispuestos en el muro, en donde mezcla fotografía y dispositivos móviles, la intención del artista es reflexionar de la co-dependencias de las personas y las nuevas tecnología, lo cual aísla al individuo, Montiel Klint lo logra con fotografías que representan actos saturados del absurdo y la sinrazón, pero con una fuerza expresiva sublime, hace que su fotografía cuestione lo icónico mediante lo lúdico.

Otro autor que destaca es **Alex Dorfsman** las principales disciplinas que utiliza son fotografía y video. Su mirada evoca a la abstracción de la realidad. La construcción de sus piezas están cargadas hacia la parte estética, hacia fotografías sumamente bellas, por sus cualidades por su capacidad de encuadre y capacidad de agrupar fotografías por sus

formas estéticas y formales. porque bellas ligadas a la ficción y que, a su vez, nos hacen dudar de su valor documental a través de la ambigüedad. Dorfsman tiene una amplia y ascendente trayectoria como artista y como docente, y es un referente en la fotografía mexicana por su sutil técnica y su destacable estética. Es uno de los fotógrafos mexicanos con más publicaciones individuales: *3 pausas rumbo a Nikko*, (Editorial RM, Ciudad de México/Barcelona) 2014. *Remanso*, Museo Memoria y Tolerancia (Fundación Ford, México) 2012, *This mountain collapsed and became a bridge* (Editorial RM, Ciudad de México). *Plot your progress* (Casa Vecina, Ciudad de México). *Selección Natural* (Editorial RM, Ciudad de México), 2008. *It's almost real, isn't it?* (Editorial Diamantina, Ciudad de México), 2006.

Al respecto de su última exposición: *Confluencia Topográfica* de Dorfsman, en la Casa del Lago del bosque de Chapultepec en abril del 2015 su curador, Daniel Garza Usabiaga sostiene:

A simple vista el trabajo de Alex Dorfsman parece centrarse en la naturaleza, específicamente en la manera en que es reconfigurada por las acciones humanas. Este vínculo con un orden natural se ha desarrollado a partir de la predilección del artista por el estudio del paisaje, interés que lo ha llevado a documentar distintos puntos del globo. Dorfsman pocas veces trata el paisaje abierto, en su amplitud y vastedad. Más bien se enfoca en detalles, como si dirigiera un telescopio al terreno de lo microscópico, y así desdobra nuevos escenarios dentro de un paisaje; escenas que en la mayor parte de las ocasiones son difíciles de descifrar rápidamente y, por lo tanto, actúan de una forma sugerente que incita a la imaginación y el discernimiento.¹¹¹

El Proyecto "Geografía Universal" ofrece documentos ficcionales, en donde engaña al espectador. Son fotografías tomadas en la Ciudad de México y alrededores, relacionadas con textos vinculados a una geo localización, fecha y hora de la toma. La duda surge en la construcción gramatical entre la imagen y el texto. Son imágenes de México con textos que no corresponden a este. Dorfsman trabaja la idea del cómo una

¹¹¹ Daniel Garza Usabiaga. Exposición *Confluencia* fotográfica. Alex Dorfsman, Casa del Lago, Ciudad de México.

fotografía de un sitio específico se puede simbolizar y trasladar al espectador a otro espacio, es decir, una fotografía que engaña y a través del texto un paisaje imaginario con espacios reales. Este proyecto tiene cualidades simbólicas del paisaje retratado unido al texto que no corresponde al espacio. Una Ciudad de México que a su vez es Argentina, Irlanda, China, Kenia, Nuevas Zelanda o Tailandia. Dorfsman crea de este modo a una quimera que relaciona paisajes imaginados.

“It’s almost real, isn’t it?” del 2007, en donde hace imágenes compuestas de paisajes naturales que pareciera que son escenificadas, el título se puede traducir al español como, “Es casi real, ¿Verdad?”, es el título, muy poético, de una de sus series, y éste título puede muy bien sintetizar las intenciones artísticas de Dorfsman. Sus obras son una aproximación a la realidad, pero desde un punto de vista ficcional. Deambula entre lo documental y lo escenificado, sin darnos pistas de en dónde se ubica, y diciendo al mismo tiempo que en realidad da igual saber la construcción ontológica de las imágenes. En este proyecto Dorfsman utiliza al tiempo como delimitación simbólica a partir de dioramas, paisajes artificiales, anuncios publicitarios, ropa, etcétera. Me remito a la imagen 24, en donde apreciamos a una pareja observando a unos bisontes. Pareciera que están observándolos desde una ventana de una habitación. Es un juego de estar dentro del paisaje pero a su vez no estarlo. Con este proyecto el autor establece una analogía con la manera en que erróneamente definimos a la fotografía; un medio de capturar a la realidad. La fotografía es casi real, porque es una representación visual icónica de la realidad, sin embargo, no capta a la realidad en su entereza, tal cual es.

Es importante a destacar los puntos de contacto entre la obra de Miguel Calderón y Alex Dorfsman con la utilización de dioramas, el uso de maquetas para el registro fotográfico. En ambos la función de los dioramas es para usarlo como escenario; en Calderón para insertarse como personaje principal mediante disfraces y en el caso de Dorfsman el diorama es el escenario donde ocurre la ficción, en donde las imágenes

se parecen fotografías documentales de espacios. Estas practicas comenzaron desde los primeros estudios fotográficos, por ejemplo el mitico Gaspard-Félix Tournachon mejor conocido como Nadar, que a principios del siglo XIX en Francia utilizaba cicloramas pintados a mano para ponerlos de fondo en los retratos que hizo. Aunque el ciclorama y diorama son distintos, en esencia la fotografía busca utilizar otras maneras de representar imágenes.



Imagen 21. Alex Dorfsman, It's almost real, isn't it?

“This Mountain collapsed and became a bridge”, del 2011, selecciona las fotografías como si se tratara de una serie de constelaciones fotográficas, el hilo conductor son fotografías de espacios y “Taxonomía Deconstruida”, del esta integrada por un vídeo, 11 fotografía de mediano formato esta tituladas “Estudio del tiempo” y otra serie que la integran 230 imágenes de pequeño formato tituladas “Taxonomía Deconstruida II”. Además de libros, libretas de apuntes, bitácoras, colecciones de piedras, grabados y collages integran este proyecto.

son proyectos fotográficos que se presentan a manera de polípticos, un montaje que tiene una eficacia comunicativa muy alta. En un primer momento estas series nos presentan una clasificación de objetos y situaciones que parecieran no tener conexión conceptual. Sin embargo, analizando detenidamente los polípticos, encontramos que Dorfsman rompe la idea de las series de fotografías vinculadas a la modernidad, es decir, fotografías montadas para tener una lectura lineal.

En estos dos proyectos, Dorfsman clasifica las imágenes por su tratamiento técnico, calidad de factura, soluciones de composición y paleta cromática. Existe una coherencia entre los tres aspectos de la valoración inicial de una obra artística: elementos temáticos, una característica de la obra de Dorfsman es que sus imágenes no llevan a ir más allá de lo que nos resulta visible y centrándose en la naturaleza, centrándose en los detalles y texturas, nos transporta metafóricamente a la estética a las imágenes científicas generadas por medio de microscopios. Los elementos estéticos derivan en la relaciones sintáctico – semántico en imágenes que las catalogó dentro de la categoría estético de lo bello, — algo que en el arte contemporáneo pareciera en desuso —.

Es muy interesante cómo Alex Dorfsman jerarquiza a las imágenes. Cada uno de los polípticos pareciera estar integrado por imágenes que son capturas en un mismo espacio–tiempo, y sin embargo son imágenes de muchos sitios, con un hilo conductor formal, por sus encuadres y composiciones muy sutiles y demostrando pulcritud visual con sus imágenes fotográficas.

Dorfsman expande los límites de la fotografía, en el proceso de montaje de sus piezas, ya que parte de imágenes fotográficas que museografía con una exquisita y sutil manera de abordar las situaciones desde un punto de vista muy estético, que muchas veces desembocan en instalaciones fotográficas. Sus fotografías y vídeos tiene una carga de ambigüedad, un juego perceptual que invita a los espectadores a traducir

sus imágenes. No sabemos hasta qué punto es ficción y hasta qué punto nos hallamos frente a imágenes documentales puras y duras. Una característica que me parece muy atinada en su obra, un punto de reflexión magnífico, es el que Dorfsman no manipula digitalmente sus fotografías, es decir, los rasgos documentales de la huella de la realidad siempre están latentes.

Alex Dorfsman utiliza a la memoria como dispositivo, con una fuerte evocación de hechos y lugares, el recuerdo de situaciones en donde nunca hemos estado. Dorfsman tiene la capacidad de situarnos y hacernos partícipes de situaciones que nos parecen familiares a través de una mirada llena de expresividad.

La imagen escenificada erróneamente se nombró como “fotografía construida”. Denominar “construida” a la fotografía que no se parece o es diferente a la documental es una definición no muy certera, ya que cualquier fotógrafo busca construir mundos mediante su mirada. La construcción de imágenes fotográficas siempre está determinada por la ideología y manera de encuadrar del autor. Durante la década de los noventa se revaloró y se aceptó a la puesta en escena y usar a la fotografía como medio de crear ficciones, como una manifestación artística.

Miguel Calderón, Gabriel de la Mora, Ramiro Chávez, Fernando Montiel Klint y Alex Dorsfman percibieron a la fotografía como un medio distinto, más acercado a los lenguajes conceptuales y a la construcción de escenas, marcando directrices de re significación del concepto de fotografía visto como una estrategia de producción que se estancaba con los conceptos anquilosados de la búsqueda de la verdad por medio de la fotografía. Expandieron al concepto de fotografía, refrescando la manera de producir y difundir a este medio. Todos estos autores son conceptuales y tienen algún grado de construcción fotográfica, su trabajo se puede entender como parte de la expresión de la fotografía mexicana en los años noventa por sus estrategias de producción en de la fotografía es un

soporte medular para la construcción de sentido. Un punto de inflexión en la fotografía mexicana desde los años ochenta y en la década de los noventa, son las diferentes estrategias de producción que influenciaron a la fotografía autoral en México, como lo descrito en el capítulo sobre cuerpo de esta tesis.

2.2 Memoria y Muerte

En este subcapítulo abordo a fotógrafos cuya obra gira en torno al tema de la muerte, desde una perspectiva no tradicional como muchas veces se ha abordado en México -con fotografías del día de muertos, con una mirada documentalista de cementerios y sus pintorescos colores cada 2 de noviembre-. Emprendo este análisis de muerte desde tres miradas: Gerardo Montiel Klint, Vida Yovanovich y Humberto Ríos.

A Gerardo Montiel Klint, hermano mayor de Fernando, representante destacado de la fotografía escenificada desde la década de los noventa en México, lo selecciono en esta parte por el vínculo que su obra mantiene con los temas fúnebres y por su gran trayectoria en la fotografía. Yovanovich, una fotógrafa consolidada desde años, inició su carrera artística desde la mirada documental y poco a poco ha experimentado con estrategias de producción sonoras y audiovisuales. Elijo la obra de Vida Yovanovich por la capacidad que tiene de expandir a la imagen fotográfica, transitando desde la imagen fija pasando por la imagen en movimiento para construir instalaciones tanto audiovisuales como sonoras, abordando la muerte y el abandono como parte esencial de sus obras. Por último, Humberto Ríos, un autor más joven y con una trayectoria corta pero sólida, quien poco a poco empieza a ser referencia en la fotografía mexicana. Humberto Ríos acota sobre la muerte: "Tiene que ver con una cuestión personal, cuando yo tenía 16 o 17 años

pensaba mucho en el suicidio, dure como unos 8 años en terapias psicológicas, con una depresión muy profunda”.¹¹²

Gerardo Montiel Klint es un referente de la fotografía construida en México, pionero en la experimentación de la escenificación. Trabaja metafóricamente desde la sombra, retoma la idea del inconsciente, donde se encuentran todos los deseos y fantasías ocultas del ser humano. Según el autor el inconsciente es el lugar donde se ubica nuestra verdadera esencia.¹¹³ La fotografía de este autor nos muestra una narrativa psicológica. En Klint es notable la influencia del fotógrafo estadounidense Joel Peter Witkin, quien realizó bodegones con partes desmembradas de cuerpos humanos. Encuentro un vínculo entre Witkin y Montiel Klint, en primera instancia, por esta fascinación por lo sombrío y la imagen escenificada. Joel Peter Witkin afirma que: “quería que mis fotografías fueran tan poderosas como lo último que una persona ve o recuerda de la muerte”¹¹⁴. Gerardo Montiel Klint realiza fotografía desde el lado contrario: pintar con luz, atrapar la sombra desde lo metafórico.

Además de Witkin como influencia, en Gerardo Montiel Klint es notable la proyección de Pieter Brueghel y Jerónimus Bosch, mejor conocido como El Bosco, destacados artistas del siglo XVI de la pintura flamenca, caracterizados por sus imaginarios sobre la magia, la alquimia y el mundo de las bestias. Estos dos autores cuentan con un gran repertorio técnico, y su manera de aplicarlo es magistral, con una destreza técnica muy depurada y una elocuencia brutal. Montiel traslada el lenguaje pictórico al fotográfico, dotándolo de una nueva fuerza expresiva, más visceral. Utiliza obras pictóricas representativas, sobre todo del siglo de oro holandés, y a autores que tienen como temáticas la muerte, lo grotesco o la tragedia.

¹¹² Humberto Ríos. Muerte y fotografía, entrevista personal, Agosto 2015, Ciudad de México.

¹¹³ Gerardo Montiel Klint. *De la obscuro y mórbido en Gerardo Montiel Klint*, Entrevista personal, Estudio del fotógrafo, Ciudad de México, 17 de Abril 2015.

¹¹⁴ Joel-Peter Witkin. *An Objective eye*. DVD 2013.

La relación de sus obras con su contexto artístico es muy importante ya que en la década de los noventa Montiel Klint fue pionero en México en utilizar a la puesta en escena como estrategia de producción. Desde 1995 este autor se convirtió en un referente, expandiendo los límites de representación de la imagen fotográfica, rompiendo la idea de la representación de la verdad por medio de la cámara fotográfica. Los conceptos que relaciona en su obra tienen que ver con la memoria y el tiempo, a partir del concepto de muerte. La idea de la sombra, dentro de la categoría estética de lo grotesco, tiene por motivo principal escarbar en el inconsciente, enlazar a la fotografía escenificada con éste. Las personas que retrata son cercanas: amigos, parejas o familia, por lo cual existe un vínculo estrecho entre las personas y el fotógrafo.

En la década de los noventa se rompieron esquemas en la fotografía mexicana por la utilización de distintas estrategias de producción como la puesta en escena para ser fotografiada, algo que ayudó a que se dieran estos cambios, fue el contexto social y político de México, ya que en esta década se abrieron espacios dedicados a la imagen como el: Centro de la Imagen o el Centro Nacional de las Artes, que se fundaron con la reciente fundación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a principios de los años noventa que trajeron a distintos artistas que influyeron en el quehacer fotográfico mexicano. Además de un contexto global, en donde los tratados comerciales de México con otros países, trajeron nuevas dinámicas económicas y políticas. romper los esquemas de la fotografía documental y la representación de la verdad a través de la fotografía.

Lo anterior se traduce en el arte como lo menciona Rosalind Krauss: "Así el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que el artista las ocupe y explore para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular. De la estructura antes mencionada resulta obvio que la

lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base material o la percepción de éste, sino que se organiza a través de un universo de términos que se consideran oposición dentro de una situación cultural".¹¹⁵

Lo que hace Gerardo Montiel Klint está dentro de los cánones de la fotografía, dentro de una estrategia hegemónica en los noventas, misma que llega a México unos 10 años después, opuestas a la producción fotográfica documental, que fue la dominante en las décadas anteriores, en los noventa la fotografía escenificada se posiciono dominante en la década de los noventa. Cuando las estrategias de producción se validan o son aceptadas disminuye su expansión de los límites disciplinarios, porque llega a un área de confort. En los noventa Montiel Klint generó un discurso fuera del tradicional, pero con los años se suma a los modelos de representación tradicional. Su trabajo como fotógrafo comercial, ya que su fotografía sí utiliza las técnicas de iluminación y control del color (así como la estética) de la fotografía publicitaria. Gerardo Montiel Klint es parte de una generación (Laura Barrón, Mauricio Alejo, Mariana Dellekamp, entre otros), que surgieron del centro de la imagen y que generaron imágenes desde la fotografía posmoderna puesto que el contexto y su educación así fue dada.

¹¹⁵ Rosalind Krauss. *La escultura en el campo expandido*. Barcelona: Paidós, 1979, pp 72, 73.



Imagen 22, Gerardo Montiel Klint, De la serie "Primeros apuntes de una teoría del infierno" Estudio de Heridas, 2009- ?

Yo trabajo por series de fotografías pero no trabajo desde la serie pensada como la entendíamos en el modernismo. —series de fotografías, ordenadas de manera cronológica— [...] desde hace mucho tiempo ya trabajo a partir de ideas; una imagen, aunque tengan un mismo manto, todo esto es una idea, una imagen, un concepto y todo, y ya no son variaciones sobre lo mismo, entonces para mí no es quererme ahí, pero generacionalmente Laura Barrón, Mauricio Alejo, Mariana Dellekamp hicimos algo similar en los noventa [...]¹¹⁶

Un aspecto importante a valorar en este autor, es la influencia que ejerce tanto desde su lugar de autor como desde su cátedra de docente — para bien o para mal—. ya que muchos autores emergentes tienen rasgos en su producción que coinciden con las de Gerardo Montiel Klint. Su obra, en resumen, puede ser comprendida como autorreferencial, concentrada en el manejo de la paleta cromática y el uso de conceptos como la nostalgia, la muerte, la enfermedad y el acto fallido. Menciono que influye para bien o para mal porque se notan claramente los fotógrafos que fueron alumnos de este autor.

¹¹⁶Gerardo Montiel Klint. *De la oscuro y mórbido en Gerardo Montiel Klint*, Entrevista personal, Estudio del fotógrafo, Ciudad de México, 17 de Abril 2015.

Otro proyecto interesante de Gerardo Montiel es “Cicuta 2000 – 2001”. En sus fotografías encontramos mujeres que fueron ultrajadas y asesinadas. La paleta cromática que utiliza está compuesta por tonos fríos, con una altísima saturación. La cicuta es una planta venenosa que utilizaban los griegos para ejecutar a los condenados a muerte. En esta serie de fotografías aborda a los asesinos seriales representados a través de la escenificación. La serie no deja dudas; la ficción es evidente. En este mismo 2001, produjo la serie “Sacro Bosco”, en donde el autor se dedica a la realización de retratos en un bosque —Este proyecto lo hizo para el Centro Banff, en Canadá, un pequeño poblado cercano a la ciudad de Calgary. El ecosistema característico de esta zona es boscoso con climas extremos— los personajes de la fotografía son sacados de pinturas del El Bosco. Como es característico en la obra de Gerardo Montiel Klint, las implicaciones psicológicas son un punto medular en la construcción de sentido, manteniendo siempre una coherencia entre los niveles estéticos, temáticos y artísticos. En el 2004 Montiel Klint fue acreedor al premio de adquisición de la XI Bienal de fotografía en México, con su proyecto “Places”.

Vida Yovanovich nacida en 1949 en la Habana, Cuba, de padres yugoslavos, desde 1956 vive en México. Uno de los principales reconocimientos que ha sido otorgado a la fotógrafa es la beca de la Fundación John Simon Guggenheim en el año 2000. También fue miembro de la junta directiva del Consejo Mexicano de la Fotografía¹¹⁷. Yovanovich es una fotógrafa que ha evolucionado de manera atinada su producción artística. Describo como atinada a las características innovadoras y creativas de Yovanovich, con una madurez de su estilo

¹¹⁷ El Consejo Mexicano de Fotografía fue una institución creada en 1976 por Pedro Meyer, Lázaro Blanco Fuentes y Raquel Tibol con el fin de promover la investigación sobre la fotografía mexicana. Para ello creó un centro para el intercambio de conocimientos sobre su historia y la obra de sus fotógrafos. Uno de sus actos fue la celebración del "Primer Coloquio" y la exposición "Hecho en Latinoamérica".

individual, a través del uso de nuevas disciplinas como la instalación y el vídeo. Con una exploración de la identidad de la mujer, abordando esta inquietud desde el abandono, la soledad y la muerte, con una línea difusa entre el encierro y la libertad. De tener intenciones netamente documentales en un inicio, la artista ha evolucionado y expandido la imagen fotográfica con gran elocuencia. Esta autora es un ejemplo de cómo transgredir los límites disciplinarios. La imagen expandida no es un fenómeno exclusivo de los fotógrafos emergentes que ya nacieron inmersos en la Posmodernidad y sus circunstancias. Algunos fotógrafos tradicionalistas también se inscriben a los nuevos lenguajes y las gramáticas innovadoras.

Aunque su obra versa principalmente sobre la identidad de la mujer — y perfectamente pudo haber estado en el capítulo de cuerpo de esta investigación— me interesan sobretudo sus últimos proyectos, y no por demeritar su trayectoria con sus primeros trabajos, como: “Cárcel de los sueños” proyecto de fotografía documental de retratos en un asilo de ancianos en donde refleja la soledad y tristeza de las personas que habitan estos espacios. “Soledades Sonoras”, se expuso en el Centro de la Imagen en el año 2005, con una instalación sonora productos de los registros de audio en una cárcel de la Ciudad de México dos proyectos en donde el asunto principal consiste en describir visualmente a los asilos de ancianos y sus circunstancias de abandono y soledad. Es importante dejar claro que si no explico estos dos magníficos trabajos no es porque carezcan de la calidad necesaria, sino porque las características de los mismos están desvinculados de la imagen expandida.

En su exposición “Grita en silencio, memoria que se borra” exhibida durante los meses de julio y agosto del 2015 en la Ciudad de México en el LAA¹¹⁸, un proyecto artístico en donde presenta nueve

¹¹⁸ El Laboratorio Arte Alameda es un espacio dedicado a la exhibición, documentación, producción e investigación de las prácticas artísticas que utilizan y ponen en diálogo la relación arte-tecnología. Una de sus características únicas es el

instalaciones por medio de registros de audio, video y fotografía. Yovanovich visita durante tres meses produce su proyecto en una residencia artística en Austria, retomando a *Mauthausen-Gusen*, un campo de concentración que fuera eje de un gran grupo de campos de concentración alemanes, localizado cerca de Linz en Austria. Este proyecto comenzó como una investigación personal sobre sus antecedentes familiares y culminó centrándose en la memoria histórica.

El dolor esta representando en las nuevas instalaciones con el uso de los registros sonoros y visuales del campo de concentración, representa el dolor a través de los paisajes bucólicos que nos transportan a un espacio con una resonancia histórica. En la exposición “Grita en silencio, memoria que se borra”, Yovanovich nos ofrece un recorrido sensorial por medio de las 9 instalaciones, en donde vincula el uso de audio, proyecciones multi-pantalla y fotografías, llevando a la fotografía al limite, trasladándola al campo expandido. Yovanovich representa de manera magistral el concepto de memoria a través de la metáfora de la palabra silencio. Utiliza el concepto de memoria para enlazar todas las instalaciones, el recorrido de la exposición es el transito tanto real como ficcional por un campo de concentración nazi. El proyecto surge como un método de indagación en los antecedentes familiares de la artista, búsqueda que culminó en una exhibición que deleita a los sentidos, tanto por su nivel de formalismo como por su nivel de contenido. Para lograr éste trabajo magistral, la autora recurre al contenido poético de la memoria y a los paisajes y espacios bucólicos de *Mauthausen-Gusen*, en donde se delinea la evocación al dolor, sufrimiento, abandono e identidad.



Imagen 23, Vida Yovanovich, Vista parcial de la instalación Saucos Llorones, Exposición LAA.

“Grita en silencio, memoria que se borra”, es un título sumamente sugerente. Estar en un campo de concentración nazi varias décadas después de ser operativo es escuchar al silencio, que emana recuerdos tortuosos y una memoria que se desvanece y parece desarticular el abandono. La primer vídeo instalación de la muestra es una serie de grabaciones del recorrido del tren, a manera de escenificación, que lleva a este sitio, recordando el trayecto nostálgico y cruel que los prisioneros hicieron antes de entrar al campo de concentración.

Yovanovich no deja de sorprender al público que visita sus exhibiciones. Es una artista visual que supo desmarcarse de los lenguajes ortodoxos para crear obras de magnífica factura y de una coherencia estupenda entre lo artístico y lo estético. Describo la obra de Yovanovich dentro de la categoría estética de lo dramático o trágico, con obra que provocan angustia en el espectador, lo logra a través de soportes fotográficos, sonoros y audiovisuales. Autoras de la jerarquía de Yovanovich dejan claro que existen fotografías que evolucionan en cada proyecto y que expanden los límites disciplinarios de sus prácticas artísticas. En “Grita en silencio, memoria que se borra”, Yovanovich no traslada metafóricamente a un campo de concentración desolado por medio de instalaciones, logra transmitir la soledad y la muerte que implicó este espacio.

Humberto Ríos nació en 1983 en la Ciudad de México. Es licenciado en Artes visuales por la UNAM, obtuvo el título de maestro en artes visuales de la Escuela Nacional de Artes Visuales de la UNAM. Con menor trayectoria a la de Vida Yovanovich, Ríos es un autor joven que va progresando en su lenguaje y que poco a poco se posiciona como un referente en la fotografía mexicana. Desde el 2008 comenzó a tener proyectos autorales sólidos, comenzando con su obra "En tiempo presente", un proyecto fotográfico en donde plasma esculturas en distintos museos, en donde el punto de atención se dirige a objetos que cubren las esculturas o desvían la atención de las mismas. por eso es hablar de tiempo presente, en donde los objetos museísticos clásicos, como esculturas que parecieran ser sacadas del contexto griego comienzan a desvanecerse. Desde entonces es afín a temáticas que involucran a la muerte y sus vestigios.

Desde el 2010 Humberto Ríos se ha consolidado como un fotógrafo emergente con un futuro muy prometedor, como ejemplo es la selección de sus trabajo en el Festival Fotonoviembre en las Islas Canarias en la ciudad de Tenerife, en la exposición (Re) Presentaciones: Fotografía Latinoamericana Contemporánea, comisariada por Ana Berruguete. Su obra está llena de trabajos muy poéticos con resonancias en temáticas fúnebres, donde el autor utiliza a la fotografía no sólo como huella sino como retórica. La muerte es inefable, pero por medio de la fotografía se solidifica el tiempo y la memoria pasa a tener cualidades de huella. La sutil presencia de elementos estéticos hacen que expanda los límites de la fotografía, llevándola a rincones inhóspitos de cualidades etéreas. Ríos rememora la frase "Memento Mori", la cual nos hace un llamado a que recordemos que somos mortales.

Una de las aplicaciones de la fotografía que quizás mayor impacto me produjo inconscientemente fue la que alguna vez leí respecto a que en el año de 1890, según Rosalind Krauss, surgió un tipo de fotografía post-mortem donde se volvía a positivar una fotografía tomada en vida del sujeto usando sus cenizas, lo que supondría un retrato entero compuesto por la persona representada. No es de extrañar este proceso de "invocación" o

"conmemoración" de los muertos dentro del siglo XIX, ya que así mismo, una práctica menos difundida fue la que consistía en enmarcar fotografías del difunto, casi como un altar, junto con una pequeña porción de sus cabellos, nuevamente con la idea de generar una presencia metonímica de los sujetos.¹¹⁹

Humberto Ríos reflexiona sobre la muerte en varios proyectos como: "Los muertos" 2010 / 2011" que es un libro – objeto realizado a manera de archivo-morgue, donde están retratados los restos de sujetos de los siglos XVIII y XIX: adultos e infantes, ricos y pobres. Este libro se vuelve un monumento a los muertos en el que las imágenes evocan la fragilidad del ser humano. "Necromancia", del 2011, hace alusión a la fotografía postmortem del siglo XIX. Éste proyecto es el resultado de fotografiar la sombra de fotografías de personajes que fallecieron en el siglo XIX. Por último, vale la pena profundizar en su serie "Vestigios", 2010 / 2013. "Vestigios" está compuesta por fotografías blanco y negro , con una atmosfera muy oscura que recuerdan y establecen una metáfora del museo como un tipo de ruina, que se cubre de polvo y oscuridad. Humberto Ríos plantea a las obras de arte como algo del pasado. Mediante un juego de percepción y reconstrucción pretende estimular a la memoria. Humberto Ríos describe a la memoria y a la muerte en su obra, de la siguiente manera:

Mi trabajo tiene que ver en definitiva con la memoria, por muchos aspectos por un lado muchas veces los proyectos para que se logren gestar en mi trabajo vienen de muy atrás, como que ya se te van apareciendo, pueden tardar años como mi caso sin que se aparezca y tiene mucho que ver con la memoria humana a mi algo que me obsesiona es el paso del tiempo, me parece como terrible de sentirte efímero y yo siempre me pregunto cómo le hace la gente para no vivir obsesionado con eso, desde las cosas más cotidianas desde salir y voy a regresar, pero me interesa más esta cosa de memoria de trascender, el permanecer y la memoria es lo único que queda.¹²⁰

¹¹⁹ Humberto, Ríos. Necromancia 2011 de la página <http://www.humbertoriosrodriguez.com/obra.php?id=6>

¹²⁰ Humberto Ríos. Muerte y fotografía, entrevista personal, Agosto 2015, Ciudad de México.

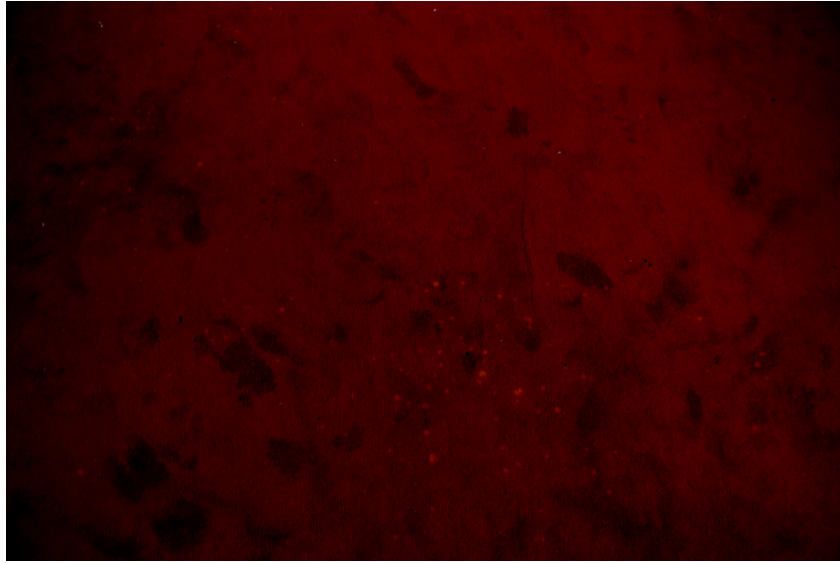


Imagen 24, Humberto Ríos, Transito, 2012.

“Tránsito”, del 2012, la exposición consta de 16 obras pero el trabajo de Humberto incluye más de 50 fotografías. Es una serie fotográfica que aborda salas de velación de distintos lugares de la República Mexicana. Cada fotografía tiene el título del sitio y el año en que fue tomada. Objetos que son el residuo humano y la huella de los vivos. Ríos, por medio de la fotografía, demuestra la desaparición del drama. Humberto Ríos se centra en salas de velación. En sus fotografías no observamos gente llorando; no se muestran rostros. Por el contrario, capta los objetos que están alrededor de estos espacios. Sus imágenes poseen una fuerza expresiva que se resume en la argumentación del tránsito temporal. En las salas de velación lo que impera es el dolor, el sufrimiento. Humberto Ríos aborda mediante la fotografía la despedida de los cuerpos inertes que se encuentran en tránsito a otro espacio.

Humberto Ríos es un ejemplo de cómo la fotografía evoluciona, transgrede límites de representación y busca nuevas manera de abordar a la fotografía, utilizando a este medio para trastocar el tiempo. En su trabajo podría utilizarse la siguiente descripción de George Didi - Huberman:

“Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del

tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios – fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos– que no puede, como arte de la memoria, no puede aglutinar. Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente”.¹²¹

Ríos parece escarbar en el inconsciente colectivo a través de sus imágenes, a través de fotografías que nos dan pistas de los aspectos temáticos de sus obras.

Vida Yovanovich, Gerardo Montiel Klint y Humberto Ríos, los tres de distintas generaciones y diversos enfoques para abordar la muerte, constituyen tres autores divergentes en trayectorias, pero convergentes en gramáticas innovadoras, con un estilo individual marcado por proyectos autorales que demuestran la calidad en lo estético, artístico y temático. Autores que utilizan a la muerte como algo característico en sus obras, describiendo a la muerte desde la memoria.

2.3 El archivo como dispositivo de los procesos de recordar

Olvidar es una función tan importante de la memoria como recordar.
Vilém Flusser¹²²

En este subcapítulo analizo autores que utilizan archivos documentales, ya sean personales o públicos, para la construcción de sus obras. Me parece interesante y pertinente describir autores de la fotografía mexicana que indagan documentos diversos para construir sus propias historias a partir de fotografías ajenas, encontradas. Autores que con su trabajo resaltan la cualidad de que, para construir discursos con fotografía, no es necesaria la acción de una cámara fotográfica. No es una práctica artística exclusiva de México, por el contrario, es una herencia de las manifestaciones de las Neo vanguardias, tales como el grupo Fluxus que tuvo repercusiones en Estados Unidos, Europa y Japón,

¹²¹ Georges Didi-Huberman, Clément Chéroux y Javier Arnaldo. *Cuando las imágenes tocan lo real*, Circulo de Bellas Artes de Madrid, España, p9.

¹²² Vilém Flusser. 1990 On Memory electronic or otherwise, consultado en http://monoskop.org/File:Flusser_Vilem_1990_On_Memory_Electronic_or_Otherwise.pdf

de donde detonaron manifestaciones artísticas como el arte conceptual o la Generación de los Grupos en México. Existe una conexión entre los trabajos de Fluxus y la Generación de los Grupos. Su espíritu de trabajo colectivo y de romper las fronteras disciplinarias, llevando al arte al límite, dilatando los campos de representación, es decir, al campo expandido.

En esta parte de la investigación explico los trabajos de Patricia Martín, de una generación anterior a Díaz y Herrar Prats, Beatriz Díaz (1978), Iñaki Bonillas (1981), Colectivo Estética Unisex (Lorena Estrada y Futuro Moncada) nacidos en la década de los ochenta y Carla Herrera Prats (1973). Autores de distintas generaciones, en el caso de Martín es la autora que más años lleva produciendo fotografía. La razón por la que elegí a estos autores es por el apego que tienen al uso de archivos en su producción artística y la calidad de las obras. Específicamente me interesa el trabajo de Patricia Martín por su capacidad de utilizar archivos y hacer fotomontajes con cualidades artísticas muy interesantes. En el caso de Beatriz Díaz, me intereso por su lenguaje fotográfico fresco y afín con la fotografía contemporánea, con propuestas estéticamente con una elocuencia o expresividad que causan atracción en sus propuestas visuales. Iñaki Bonillas me es interesante por su gran obra introspectiva a partir de documentos heredados por su abuelo; por su capacidad de transitar entre lo íntimo y estético.

A Colectivo Estética Unisex y Carla Herrera Prats los elegí por la congruencia que logran entre en los niveles artísticos, estéticos y temáticos de sus obras, además de su interés en otras disciplinas que utilizan al servicio de la fotografía. Estos autores me interesan por dos motivos: uno la capacidad que tienen en poner a dialogar a la fotografía con otros disciplinas y soportes para producir piezas interesantes — imagen expandida— y por otro lado los aspectos conceptuales propuestos por estos autores, que lo articulan a través de un amplio abanico de recursos fotográficos, archivísticos y de instalación, y que en mi punto de vista con una aceptación colectiva de las propuestas generadas.

Por mencionar un ejemplo, en México en la XI Bienal de fotografía del 2004, Alejandro Castellanos entonces director del Centro de la imagen describe en la presentación de este certamen lo siguiente:

Despojados de prejuicios, los fotógrafos y artistas que participan en la Bienal no asumen la coartada de representar lo real o la ficción como categorías excluyentes; saben que la imagen actual funciona precisamente en los linderos de ambas premisas, y que, como sucede con las series de Gerardo Montiel y Edgar Martínez -acreedores a los Premios de Adquisición-, la fotografía funciona mejor cuando consigue entrelazar la opaca profundidad de nuestro inconsciente con la luminosa superficialidad de nuestra experiencia.¹²³

En esta Bienal uno de los dos premios de adquisición fue para Rolando Martínez (1981), con su proyecto “Retratos de Familia”, un proyecto fotográfico en donde utiliza yuxtaposición de imágenes de sus álbumes familiares con una carga simbólica particular para el autor, proyectadas en su cuerpo. En donde aborda personajes presentados, tomados en épocas diferentes. La articulación y construcción de las piezas es a través de proyecciones de fotografías de su álbum familiar proyectadas sobre el cuerpo del autor, con esto Martínez establece una re significación de espacio-tiempo de su memoria familiar.

Patricia Martin es pionera del uso de archivos para propuestas artísticas transformadoras y con un discurso muy efectivo, pertenece a la misma generación de fotógrafos como Gerardo Montiel Klint. En su proyecto “Spam”, utiliza imágenes de los álbumes de fotos de los años 60, un período en que la fotografía instantánea se hizo popular, invadiendo al mundo con imágenes de momentos familiares felices y sinceros. Las imágenes se intervinieron con textos tomados de spam de correo electrónico que está dirigido a un público en su mayoría

¹²³ Alejandro Castellanos. XI Bienal de fotografía 04, Centro de la Imagen, México, 2004.

heterosexual, ávidos de nuevas experiencias para llenar sus vidas aburridas a través del sexo. Esta obra, tanto en el contenido como en la forma, tiene una gran articulación con los niveles estéticos de la misma, así como coherencia entre su fuerza expresiva, el asunto principal de la obra y su madurez como artista.

“Marital Death Notices”, o en castellano, las “Noticias de las muertes maritales”(2006 -2007) es un proyecto en donde Martin utiliza una serie de fotografías antiguas en su mayoría de bodas que se intervinieron con dibujos, collages y textos, en los que fueron mutilados los retratos, del mismo modo que sucede a muchas mujeres debido a la violencia conyugal. Un extraordinario trabajo que establece una analogía entre la “felicidad” que representa unir la vida con otra persona mediante el matrimonio. En una fotografía de bodas, la pareja pone todas sus esperanzas en lograr representar la felicidad duradera; la autora contrapone estas fotografías con imágenes de apariencia fúnebre. Patricia Martin construye una dialéctica muy precisa por medio de fotografías intervenidas a través de dibujos y textos.



Imagen 25, Patricia Martin, “Marital Death Notices”.

En la Imagen 25 podemos observar el rostro de una mujer con los ojos ensangrentados y unos círculos rojos que atraviesan su cuerpo, pasando del pecho a la cintura. Simbólicamente resulta muy interesante este trazo circular, ya que pasa por el pecho, donde está el corazón, los sentimientos, y por los senos, que establecen una clara alegoría entre el amamantar a los hijos y el deseo sexual masculino. Las soluciones de composición están muy bien logradas. El resultado es un conjunto de fotografías con una atmosfera inquietante. Su motivo principal consiste en hacer énfasis en las lamentables prácticas machistas que involucran violencia intrafamiliar.

“Marital Death Notices” es un proyecto muy creativo y distante a las clásicas campañas publicitarias de mujeres con moretes y sangre en el rostro. Patricia Martin utiliza fotografías antiguas para intervenirlas y darle una estética apartada de clichés y formas estéticas desgastadas, abordando la violencia intrafamiliar desde un punto de vista original. Con una carga simbólica muy potente, este proyecto está plagado de signos capaces de tener una gran eficacia comunicativa y transmitir un mensaje de manera adecuada.

Otro proyecto artístico de Martin, caracterizado por la utilización de material de archivo, es “Beds”, o “Camas” en su traducción al castellano, para esta colección, la autora basa su serie fotográfica en imágenes de revistas pornográficas, intervenidas a partir de dibujar sobre las imágenes. El repertorio técnico y su manera de aplicarlo es muy interesante. Patricia Martin cuestiona la violencia de las fotografías explícitas. Hace un análisis de la iconografía de lo explícito desmembrándolas, cuestionando lo implícito. Una característica de la obra de Patricia Martin es la reflexión de la violencia de género, mediante a intervención de fotografías con una precisión de variantes formales.

Por último describo “Sugar Dreams”, Patricia Martin reflexiona sobre la representación de lo femenino, de los roles, y estereotipos de la sociedad con un sugestivo y encantador proyecto que utiliza recursos escultóricos y fotográficos. El proyecto fue realizado mediante el registro documental de piezas tridimensionales realizadas con yeso, tela o azúcar. Esta serie se refiere a cómo los juguetes contribuyen a la formación de la identidad y los derechos de la infancia. Es una representación de lo femenino y los estereotipos. Si bien el trabajo de Patricia Martin puede embonar en el capítulo sobre cuerpo de esta investigación, específicamente en el subcapítulo sobre arte y feminismo, decidí desarrollar su trabajo sobre los archivos, por su capacidad de expandir las fronteras de representación de las imágenes fotográficas por medio de intervenciones sobre fotografías y la elaboración de esculturas producidas con materiales nobles como el azúcar.

Beatriz Díaz es una autora que desde hace unos años empieza a levantar la mano como artista y que poco a poco va teniendo protagonismo en la fotografía mexicana. “99c archetypes of natures”, es una serie de fotografías a color que de plantas, con fondos blancos que tienen la estética de imágenes, 99c arquetipos de naturaleza, por su traducción al español, es un trabajo que, desde mi punto de vista, tiene ecos con la magnífica primer fotógrafa Anna Atkins, quien produjo un exquisito libro de cianotipias de botánica¹²⁴, un adelantado ejemplo de libro de autor, sin duda un antecedente del libro de autor. La idea de generar taxonomías visuales de plantas es la conexión con Atkins que en el siglo XIX produjo un libro de botánica a partir de cianotipias. Por su parte, Beatriz Díaz realiza una serie de fotografías, muy cuidadas en la parte técnica, de una serie de plantas. Una serie de fotografías que me sirven como puente para explicar dos posteriores trabajos de la autora, ya que esta serie no es extraordinaria y tampoco muy original.

¹²⁴ Anna Atkin. Photographer 1843-53, cyanotypes impressions, en <https://www.flickr.com/photos/nypl/3109178045/in/album-72157610898556889/> consultada el día 18 de Noviembre del 2015.

Los dos proyectos que me interesan de Díaz son “My grandmother’s garden” y “Geographica”. En la obra “El jardín de mi abuela”, por su traducción al español, Beatriz Díaz realiza fotografías de camisas estampadas con motivos florales haciendo una catalogación de flores a partir una taxonomía ficcional de objetos y documentos preciados por la abuela de la autora. Con una presencia de variantes muy interesante, construida a partir del estrecho vínculo entre expresividad, innovación, composición y temática, el resultado es un proyecto en donde el documento es inventado a partir historias. Sugerente resulta el nombre de “El jardín de mi abuela” del 2013 .Uno pudiera pensar en fotografías de plantas con una iluminación artificial y con un ambiente controlado, sin embargo lo que vemos es ropa con impresos florales.



Imagen 22, Beatriz Díaz, “Geographica”. 2014

En la imagen 26 observamos una fotografía del proyecto “Geographica”, la serie esta compuesta por impresiones de paisajes casi sin contraste, con la distancia parecieran sutiles dibujos, aunque todo el

proceso fotográfico, estas imágenes las logra quitando capas hasta tener una imagen más etérea, en este proyecto explora los límites de la fotografía y desarrolla el papel de la fotografía como mercancía. La autora aborda una serie de paisajes inexistentes creados a partir de documentos fotográficos intervenidos y manipulados. Las imágenes fueron obtenidas de las colecciones de la revista *National Geographic* de los padres de la autora.

El proyecto nació del enorme deseo por fotografiar el paisaje que me precede, y que probablemente ya no existe en el actual contexto político, social y climático. Mi reto era fotografiar un paisaje que existe en el subconsciente colectivo, en la imaginación o en la memoria de un pasado no tan lejano. Revisé aquellas revistas en donde alguna vez encontré mundos desconocidos, tratando de ver cómo resultó el mundo y preguntándome cómo pudo haber sido. Seleccioné imágenes de lugares, tomadas antes de mi nacimiento, en las que realidad y fantasía se confundían, así como lugares que jamás he visitado. Mi exploración visual busca entender cómo se pueden crear en el paisaje fotográfico mundos deseables y exóticos.¹²⁵

Sobre todo con este último proyecto Beatriz Díaz expande los límites de la fotografía a partir del documento, mediante la intervención y la invención de paisajes imaginarios.

Otro autor que estudié es **Iñaki Bonillas**, un artista multidisciplinario que utiliza a la escultura, el vídeo, la instalación y la fotografía como herramientas para su práctica artística, su práctica artística se centra en la recopilación, clasificación y apropiación de archivos fotográficos, principalmente familiares. En 2003 comenzó a utilizar el vasto archivo heredado por su abuelo paterno, José María Rodríguez Plaza, al archivo Bonillas lo nombro: "JR Plaza". Iñaki Bonillas comenzó a desarrollar fascinación por la fotografía, a partir de la acústica de las cámaras fotográficas, cuando trabajaba con su tío el también fotógrafo Carlos Somonte; le inquietó el sonido que generan los obturadores de distintos formatos.¹²⁶

¹²⁵ Beatriz Díaz. 15 Bienal de fotografía, CONACULTA – Centro de la Imagen. http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/bienal/15/beatriz_diaz.html consulta 11 de noviembre 2015.

¹²⁶ Iñaki Bonillas, Entrevista personal, 08 de Agosto del 2015 en la Ciudad de México.

El Proyecto “JR Plaza” Bonillas lo comenzó desde el 2003 y hasta la fecha sigue apropiándose y reinterpretando el archivo. El archivo consiste en una colección heterogénea de distintos objetos, incluyendo 30 álbumes familiares, 800 diapositivas, dos volúmenes de enciclopedias de cine y una carpeta de cuero llena de documentos, que le abuelo paterno de Bonillas recolectó. Ha podido combinar elementos que parecían incompatibles, de la mano de una narrativa autobiográfica que consta en una recopilación de anécdotas. Por otro lado, es destacable el sentido de compilación y clasificación del material. En términos coloquiales, Bonillas es un detective de archivos fotográficos, para después lograr la construcción de sus piezas. Iñaki Bonillas consigue piezas sumamente evocativas con cualidades técnicas y conceptuales muy agradables.

Iñaki Bonillas realizó en 2003 el libro JR Plaza, a partir del material del archivo anteriormente mencionado. El libro consiste en una vasta colección de imágenes que parecen haber despertado en el artista la necesidad de explorar la posibilidad de, en última instancia, agotar todas sus combinaciones y variantes.

[...] Más bien estamos ante un fino ejercicio de reconstrucción del pasado, o así nos lo presenta el artista: un hombre se retrata obsesivamente a sí mismo, viviendo la vida que le habría gustado vivir. Pura imaginación condensada. Curiosamente, ese hombre, J. R. Plaza, abuelo del artista, fue de hecho vaquero por unos meses; aunque no fue de ahí de donde tomó su inspiración. [...] Pero sería equivocado pensar que Plaza siguió adelante en sus empeños “reconstructores”, a pesar de eso; sino *por* eso precisamente. Las fotografías vienen no tanto a sustituir a los recuerdos como a consolarlos: es la voz, en todo caso, del ensueño original de ese joven, ese niño quizá, que quería ser vaquero. [...] Eso es lo que sugiere Bonillas al oponer la ensoñación a los recuerdos —esto es, las fotografías al texto—. La biografía —en tanto relato *memorable*— debe ser colmada de imágenes decididamente nuestras; porque las formas tomadas de lo real, como pensaba Bachelard, también necesitan “ser henchidas de materia onírica para funcionar.”¹²⁷

¹²⁷ María Minera. Remendar los recuerdos /Mending the memories, parte IV, Entonces las vagas imágenes mentales se condensaban tanto que hubiéramos creído poder tocarlas con el dedo. Henri Bosco.



Imagen 27, Iñaki Bonillas, *Días de campo*, 2011
40 digital prints on Hahnemühle cotton paper

En la imagen 27 observamos una de las obras de “JR Plaza”. Un políptico con imágenes blanco y negro, con una buena estética estética y una gran madurez en su estilo individual. A pesar de ser un joven artista, desde hace años es un creador con una trayectoria firme y consolidada. Un ejemplo del buen uso de los archivos para propuestas artísticas. Iñaki Bonillas es un artista visual que expande los límites de la fotografía, por el traslado de lo fotográfico a otros soportes, aunque no es el primero en hacer este tipo de prácticas su intención es desdibujar los campos de representación de la misma a partir de su meticulosa y fortuita clasificación de los documentos para crear espléndidas y lúcidas instalaciones, muchas veces construidas por polípticos creados con fotografías que se contraponen con objetos. Con contenidos temáticos muy diversos, como la búsqueda paterna, la construcción de personajes ficticios, la relación de los muertos con los vivos y su manera de reinterpretar sus archivos fotográficos familiares. Los primeros acercamientos de Bonillas a la fotografía familiar, es desde las connotaciones psicológicas, ya que su padre murió cuando él era muy joven y con una analogía con su abuelo que era una persona hermética,

silenciosa y de difícil acceso¹²⁸. Como primer función de la interpretación y análisis de sus memorias familiares es la de volver a trazarla.

La reinterpretación de archivos fotográficos funge con el propósito de buscar estrategias artísticas que puedan describirlos y representarlos de una manera distinta. Particularmente busca archivos que no tengan muchos errores técnicas en las fotografías, busca trasladar lo fotográfico a otros campos como la literatura, la instalación, trabajos de sitio específico.

Colectivo Estética Unisex, integrado por Futuro Moncada y Lorena Estrada, como característica de los procesos de producción de Estética Unisex, es notable el interés en las imágenes documentales y la apropiación de archivos fotográficos. Estos artistas están convencidos de que el arte tiene la capacidad de convertirse en el reflejo fiel de la sociedad y sus circunstancias. El Colectivo Estética unisex es un ejemplo de que existen propuestas colaborativas valiosas, y que el trabajo artístico no está designado solamente al ámbito individual. El Colectivo cuenta con muchos proyectos, pero centrare la discusión reflexiva en su proyecto “Fundidora S.A.”.

Colectivo Estética Unisex; entiende el arte como una acción cotidiana, accesible para todos. Su trabajo aborda la vida en pareja, los ciclos de la naturaleza y las relaciones de poder a través de estrategias que vinculan el registro de procesos, el diálogo entre imágenes y la apropiación de archivos públicos.¹²⁹

“Fundidora S.A.” es un proyecto de apropiación de archivo, por medio de fotografía, vídeo e instalación, de largo aliento en donde los artistas indagan en el archivo de la Fundidora S.A., integrado por 40,000 imágenes, entre negativos e impresiones en papel. Para contextualizar, el Parque Fundidora es un parque público ubicado en la ciudad norteña de

¹²⁸ Iñaki Bonillas, Entrevista personal, 08 de Agosto del 2015 en la Ciudad de México.

¹²⁹ Futuro Moncada y Lorena Estrada. *Colectivo Estética Unisex*

Monterrey, Nuevo León. La Fundidora de Fierro y Acero Monterrey S. A. (1900-1986) fue una importante empresa, ya que fue la primera siderúrgica de América Latina y un modelo de la modernidad Mexicana. Actualmente es el Parque Fundidora, creado en 1988. Es de destacarse que el parque cuenta con una extensión de 142 hectáreas. Fundidora de Fierro y Acero Monterrey S. A. es un espacio con una carga de memoria muy fuerte en Monterrey.

Colectivo Estética Unisex a través de su proyecto “Fundidora A.C.” intentan resignificar las relaciones de poder entre la clase política, empresarial y trabajadora de la ciudad entre 1900 y 1986. Las relaciones de poder que han ocurrido en dicho espacio: empresa privada, empresa paraestatal, parque público y parque público concesionado, son parte del significado que busca Colectivo Estética Unisex en su obra.

La Ciudad de Monterrey es la tercera más poblada de México. La Fundidora es motivo de orgullo para los regiomontanos ¹³⁰. Paradójicamente, en la actualidad ese sentimiento es contrario la desmemoria, ya que al momento del cierre se acusó a los empleados de no gratos. La idea de la apropiación del archivo es seleccionar imágenes a partir de gestos o acciones que engloben y simbolicen las relaciones de poder, la negociación y la resistencia. Colectivo Estética Unisex realiza cuatro clasificaciones para categorizar las fotografías del archivo: Ascender-Descender, Mirar-Señalar, Saludar y Dar-recibir. Estética Unisex se apropia y re significa imágenes fotográficas partir del fondo fotográfico de Fundidora existente en la Fototeca de Nuevo León.

¹³⁰ Gentilicio de la personas oriundas de la Ciudad de Monterrey y zona conurbada.



Imagen 28, Colectivo Estética Unisex, “Fundidora, S. A. ciudad invisible” Memorable”, vista parcial de la instalación 2011.

La estrategia conceptual que sigue el Colectivo Estética Unisex, es a partir de más de 45 mil fotografías del archivo que estuvieron a punto de desaparecer, por que al cierre se las quitaron a un grupo de obreros que las iban a quemar, entonces es como un gran documento en donde reflexionan sobre el porque entre menos tenga elementos para la crítica mejor, entre menos conozca su pasado mejor, entonces el archivo de fundidora es un tesoro.

Apropiaciones a partir de la articulación entre los elementos estéticos; con su fuerza expresiva, los niveles temáticos representados por su eficacia comunicativa y por último la originalidad la calidad de la factura. Las imágenes tienen ese poder de la historia que no se conoce o se desconoce o se quiere ocultar, las relaciones entre archivo y fotografía, este colectivo las exploran a través de la reflexión de la condición histórica, donde el pasado converge en el presente con la interpretación conceptual de Estética Unisex. A partir de la teórica del arte Ana María Guasch¹³¹, como artistas visuales contemporáneos se han valido del archivo para registrar, coleccionar, almacenar o crear imágenes que, reunidas y documentadas, se han convertido en inventarios, diccionarios, enciclopedias o álbumes para un escrutinio teórico e histórico. Todo esto relacionado al nuevo documental.

Existen muchas versiones acerca de la quiebra y cierre de

¹³¹ Anna María Guasch. Arte y archivo, genealogías, tipologías y discontinuidades, AKAL / Arte contemporáneo, 2001.

Fundidora S. A., una de ellas plantea la idea de que Luis Echeverría Álvarez, presidente la República (1970-1976), jugó un papel significativo en contra del empresariado de Monterrey, y determinó, en gran medida, los procesos que convirtieron a Fundidora en una empresa paraestatal. Colectivo Estética Unisex expande los límites de la fotografía al apropiarse de un vasto archivo fotográfico. Para reflexionar el concepto “memoria”, reinterpretar un archivo fotográfico como el de fundidora me parece una buena idea. La remembranza no está destinada a tener sólo una lectura, los archivos son para articularlos como espacios de reflexión e indagación de símbolos. La diferencia entre el Colectivo Estética Unisex con otros autores modernos que utilizaron los archivos como fuente primaria en la producción artística son las salidas expositivas, Moncada y Estrada muestran el archivo por medio de proyecciones en espacios públicos e instalaciones vinculado a la innovación en cuanto al tema y su relación con la memoria.

El trabajo sobre Fundidora del Colectivo Estética Unisex logra una profunda y acertada coherencia entre los componentes temáticos, con una fuerza expresiva en suma contundente. Por otro lado, los componentes temáticos alcanzan una eficacia comunicativa destacable a través de la apropiación del fondo fotográfico. Por último, los materiales y procedimientos ligados a la justificación del proyecto se consiguen satisfactoriamente. En suma, existe una correcta articulación entre la expresividad, la innovación y la argumentación.

Otra artista que explora en los archivos es **Carla Herrera Prats**, desde el 2005 es cofundadora del colectivo “El camello” junto con Anthony Graves, desde el 2005 colabora con el colectivo, usan el rendimiento y la escultura escenografía de combinación, la fotografía, la pintura y video para crear instalaciones galería que describen contemporánea del trabajo, el poder y la producción. A través de documentos de archivos, el trabajo de Carla Herrera Prats comenta acerca de las transacciones culturales y económicas que flotan, a menudo

de manera invisible, en el contexto del mundo transnacional. Sus proyectos: “Meteppec, Estado de México” e “Historias Oficiales”, yuxtaponen fotografías y materiales de diferentes fuentes con el fin de cuestionar el valor documental de la imagen y del texto. La indagación y apropiación de archivos para reinterpretarlos estéticamente y conceptualmente es una manera de abordar de una manera distinta a la fotografía, ligado al campo expandido por el uso y discurso de las imágenes fotográficas. Intervenir fotografías de archivo es una acción que permite darle nuevas lecturas, encontrar en los archivos múltiples significados y gramáticas.

Los archivos son para utilizarlos no sólo desde la conservación y la investigación, sino desde las prácticas artísticas que buscan obras integradoras que socialmente funcionen. El trabajo archivístico de Herrera Prats involucra documentos provenientes de archivos que están en custodia de instituciones gubernamentales. A partir del reordenamiento y la re-catalogación de documentos históricos concibe nuevas lecturas y taxonomías con intencionalidades artísticas.

En su obra “Meteppec, Estado de México”, trabajó en colaboración con Dee Williams en el 2005, con el fin de investigar al acervo que constituye al Centro de Documentación e Investigación Ferroviaria (CEDIF), el archivo está impreso en duto y consta de 1000 ejemplares. Las artistas trabajaron en volver a catalogar una parte del archivo con el fin de construir nuevamente la historia de las fotografías. Utilizaron estudios de caso de un catálogo de bienes inmuebles de un conjunto de tres instalaciones ferroviarias del municipio de Meteppec en el Estado de México. Para el proyecto sólo se seleccionó una de estas edificaciones. Algunas de estas estaciones de trenes fueron abandonadas y ocupadas para espacios de vivienda popular.

Sin embargo, la interpretación del acervo del CEDIF, realizada por Carla Herrera-Prats y Dee Williams, respetó la convención del archivo histórico como *realidad* y no cual *sistema*: un discurso (a)probado por la institución y los usuarios que habían suscrito un contrato ideológico respecto del Centro como reservorio de evidencias y soporte de interpretaciones científicas. Entonces, ¿Puede un archivo establecerse como *aparato de verdad*, o esta función excede en realidad al sistema y sólo se conduce a través de él?¹³²

Prats y Williams se apoyaron en mapas, planos arquitectónicos, datos e imágenes de los trenes vinculados o articulados con el concepto de patrimonio nacional. Para la producción de la obra trabajaron con investigadores del CEDIF. Desde un nivel formal, la obra “Meteppec, Estado de México”, pone énfasis en los elementos temáticos, con una reflexión del archivo del CEDIF que nos lleva a una fuerza expresiva sumamente evocativa, pensando y planteando al archivo como un instrumento de regulación social y de legitimización de la memoria, contraponiéndose a la idea general que entiende a los fondos o archivos documentales únicamente como representantes de un punto de vista, dependiendo de la catalogación y conservación.

Otro proyecto sumamente interesante de Herrera Prats es “Historias Oficiales”, del 2006, en donde reflexiona sobre las transacciones culturales y económicas en el contexto de un mundo transnacional. Para el proyecto expositivo modificó un espacio de la Universidad del Claustro de Sor Juana de la Ciudad de México para transformarlo en el lugar de exposición de un archivo de 100 catálogos de exhibiciones de arte prehispánico que se presentaron fuera de México desde 1959 a 2005, provenientes de distintas instituciones educativas. Los catálogos estaban montados sobre soportes metálicos y el público sólo podía observarlos, no estaban para ser consultados. Del modo anterior construyó una metáfora muy interesante.

¹³² Irving Domínguez. *El Tiempo Expandido, Ablandando el archivo: Fotografía, documentos históricos y sistemas de clasificación en la obra de Carla Herrera-Prats*, Madrid: La Fábrica, 2010, pp 267 -268.

El asunto principal de su obra consiste en reflexionar sobre la identidad nacional con una calidad de factura excelente. 46 años de muestras en distintas latitudes, mostrando las creaciones artísticas de las culturas originarias de México. Herrera Prats establece una analogía entre el periodo prehispánico y 46 años de exhibiciones en el extranjero. Muy interesante es el asunto principal del proyecto “Catálogo de arte prehispánico” —Muchas veces se desacredita al arte prehispánico por no haberse generado en Europa. Sin embargo, sencillamente antes de la conquista española se generaban distintas maneras de representar visualmente la cosmogonía — Prats establece una analogía entre dos puntos históricos, el periodo prehispánico y el arte contemporáneo en México, que se leen a través de la deconstrucción de un archivo fotográfico y conectando la memoria.



Imagen 29, Carla Herrera Prats, Historias Oficiales, Catálogo de arte prehispánico, 2006.

Carla Herrera Prats en sus proyectos “Metepc, Estado de México” e “Historias Oficiales”, parte de material de archivo para construir una opinión del autor sobre su tiempo, contexto e identidad nacional. Para su creación, Prats cuenta con un repertorio técnico amplio y su particular manera de aplicarlo para generar instalaciones que en su mayoría se produjeron con imágenes y materiales fotográficos. Algunos de los catálogos que no se expusieron fueron sustituidos por reproducciones

fotográficas. La autora expande los límites de la fotografía por su capacidad de inmiscuirse y analizar archivos para resignificarlos por medio de la interpretación de los mismos. Utiliza a la fotografía como punto de partida para generar instalaciones, en donde reflexiona sobre el proceso (archivo y apropiación) y el producto (resignificación de los documentos y archivos para la creación de fotografía e instalación), la lectura que le da a su obra, es a través de un discurso histórico redefinido por sus obras conceptuales.

En México, la apropiación de archivos con intenciones artísticas es una práctica cada vez más común. De los pioneros en la apropiación de archivos en México fue la denominada Generación de los Grupos, y posteriormente un colectivo trascendente es “Pintomiraya”¹³³, integrado por Mónica Mayer y Víctor Lerma, que principalmente buscaba *la producción* artística a partir de la integración y reactivación. En el contexto internacional relacionar archivos o fondos documentales con prácticas artísticas no es algo que haya sido creado por primera vez en México, por el contrario, se remite, como muchas de las prácticas artísticas contemporáneas, a las llamadas Neo Vanguardias son las manifestaciones artísticas iniciadas en la posguerra, en el año 1945, su nombre significa el periodo posterior a las vanguardias, denominadas de esta manera por Peter Bürger¹³⁴, caracterizadas por la aparición de manifestaciones como el arte conceptual, performance, arte correo, entre muchas otras más.

Patricia Martín, Beatriz Díaz, Iñaki Bonillas, Colectivo Estética Unisex y Carla Herrera Prats son un ejemplo de la búsqueda y exploración de archivos tanto familiares como públicos para generar prácticas artísticas que expanden a la fotografía como medio de

¹³³ *Pinto mi Raya* surge en 1989 como un espacio alternativo o galería de autor, dentro del marco de otros proyectos similares promovidos por artistas de nuestra setentera generación (también conocida como la Generación de los Grupos) como fueron El Archivero o La Agencia, así como los de otros artistas más jóvenes como La Quiñonera y el Salón des Aztecas.

¹³⁴ Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, Las Cuarenta, España, 2010.

representación, apoyándose en la utilización de la fotografía con cualidades icónicas en términos semióticos, para desfragmentar y resignificar a los archivos fotográficos, dotándolos de una nueva carga que articula los engranes de los componentes temáticos, artísticos y estéticos de sus piezas. Los archivos fotográficos se desfragmentan y resignifican, adquiriendo una nueva carga simbólica, Patricia Martín, Beatriz Díaz e Iñaki Bonillas, lo hacen desde lo personal e incluso con archivos familiares. Por otro lado la apropiación de archivos históricos es la práctica común entre Colectivo Estética Unisex y Carla Herrera Prats.

2.4 Tiempo Expandido, Fotografía en Movimiento.

Desde la década de los setentas y ochentas, con la incorporación del vídeo como una nueva disciplina artística, hubo una mayor preocupación por ciertas formas, como la ficción narrativa, que al comienzo estaban ausentes de las prácticas de los video artistas. Posteriormente, entre los ochenta y noventa, los artistas del vídeo se ocuparon de la narración personal en búsqueda de la identidad y la libertad. Por otra parte, influyó notablemente el consumo de productos y tecnologías del vídeo y su expansión al uso doméstico, de mano de los video-clips que sumergieron al mundo en imágenes en movimiento con distintos lenguajes al cine.

En México la pionera del uso del vídeo en prácticas artísticas es Pola Weiss, utilizando performance e instalación desde los años setentas, siempre buscando formas alternativas de hacer televisión, destacando trabajos como: “Mujer, mujer ciudad” de 1978, “Mi Co-ra-zón” de 1986 o “Salto” de 1982. Otro artista importante del vídeo arte en México es Andrea Di Castro también en los años setenta, sus primeros trabajos los presentó en la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec en 1978 en donde presentó la obra “intervalo ritual”, otra obra importante de Di Castro es “Vídeo compu-gráfica” de 1988, los últimos trabajos que ha hecho son

a partir de cartografía en el desierto del Norte de México y Estados Unidos. Ximena Cuevas también es una destacada artista mexicana en 1983 realizó “Antes de la televisión” en formato super 8 y en 1992 produjo su primer vídeo “Cuaderno de apuntes”. A finales de década de los ochenta surge Domenico Capello, destaca su exposición retrospectiva en el Centro de la imagen “Domenico Capello, 14 años de trabajo una retrospectiva 1990 - 2004”.¹³⁵

En la década de los Dosmil en México, la utilización de la imagen movimiento (vídeo), ligado con prácticas artísticas —los fotógrafos que empezaron a incursionar o transitar de la imagen fija a la imagen movimiento— tuvo su punto de ebullición. Artistas visuales como: Iván Edeza o Enrique Méndez de Hoyos utilizaron medios digitales que redefinieron la identidad de la imagen movimiento, y la convirtieron en una práctica más accesible a públicos que no necesariamente estaban especializados, a diferencia del cine, cuyo acceso a la producción no es tan democrático. Con el uso de pequeñas cámaras de video la utilización fue cada vez más común. Diversos artistas exploraron las cualidades técnicas para denotar proyectos con condiciones artísticas.

Por mencionar un ejemplo, en la IX Bienal de Fotografía, en 1999, uno de los acreedores al premio de adquisición fue Javier Dueñas¹³⁶, con el proyecto “Limites de Cobertura”. El autor realizó tres viajes en automóvil por el estado de Jalisco, en México, como referente al área de cobertura de una televisora local. El trabajo fue realizado en vídeo. Dentro de los seleccionados estaban Iván Edeza y Minerva Cuevas, que en la actualidad son video artistas consagrados mexicanos, quienes en su momento deambulaban entre la imagen fija y la imagen movimiento.

Una edición más tarde, en la X Bienal de Fotografía del 2002, artistas como Enrique Méndez de Hoyos con el proyecto “Cuerpo

¹³⁵ Lorena Wolffer, *Las Siete Nuevas Artes: Videoarte* [DVD] México: Tv UNAM, 2005, 26 min.

¹³⁶ IX Bienal Internacional de Fotografía, Centro de la Imagen, México, 1999 -2000..

Intervenido”, Francisco Larios con la serie “El amor, la muerte y el atardecer” o Emilio Chapela con “Azares de Cerveza”¹³⁷, fueron seleccionados con piezas que tenían puntos de contacto con la imagen movimiento. El paso de la imagen fija a la imagen movimiento es un paso natural de la evolución de los autores de la fotografía, aunque esto no implica que todos los artistas del gremio opten por realizar esta transición. Desde los noventa algunos fotógrafos incorporaron el vídeo a sus prácticas artísticas, lo cual no quiere decir que dejen olvidada a la fotografía fija; más bien establecen un diálogo entre ambas.

Además de la proliferación de videocámaras de pequeño formato de fácil acceso, en México en la década de los noventa se crearon espacios como el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes, fundado por Andrea Di Castro, artista nacido en Roma, pero quien se estableció en la Ciudad de México desde 1966. A partir de 1984 Di Castro incorpora el uso de ordenador para sus proyectos autorales de fotografía y vídeo. Otros espacios surgieron en la década de los noventa como El Centro de la Imagen o el Laboratorio Arte Alameda, que ayudaron a que nuevas propuestas de experimentación artística tuvieran auge.

El vídeo ayudó a que los artistas experimentaran y realizaran obras con este medio. En México, la pionera de la utilización de vídeo en prácticas artísticas fue Pola Weiss, nacida en 1947 en la Ciudad de México. Desde la década de los setenta incursionó en el vídeo. Actualmente su obra es propiedad de la UNAM. La primera generación de video artistas, comandada por Pola Weiss, la democratización de las cámaras de vídeo y la creación de espacios culturales afines a éste medio, hicieron que se detonara el uso de la imagen movimiento como práctica artística.

Como análisis de la imagen movimiento, para este subcapítulo, reflexiono en torno de los trabajos de Enrique Méndez de Hoyos

¹³⁷ X Bienal Internacional de Fotografía, Centro de la Imagen, México, 2002.

(Síntomas y Huellas 2009 y Tiempo Sagrado 2011), Bruno Bresani (Viento, Sal o Diálogos encontrados) y Oswaldo Ruiz (De Ruido siempre 2014, Bewegungslicht Light motion del 2011 o Cárcel GAOL DE 2010). Tres autores muy diferentes entre sí, pero con fundamentales puntos de contacto, como el uso de la imagen fija de mano con la imagen movimiento en sus piezas artísticas. Seleccione a estos tres autores por sus inquietudes e innovaciones en la fotografía. Todos nacidos en la década de los setenta, fueron testigos de la revolución tecnológica y del avance de herramientas de tratamiento y edición de las imágenes movimiento.

Méndez de Hoyos, Bresani y Ruiz partieron de la imagen fija para evolucionar a proyectos en donde la imagen movimiento es primordial. La selección de estos tres autores radica en la afinidad con la fotografía. No sólo utilizan al vídeo como práctica artística; para ellos es una herramienta más en función de los componentes estéticos, temáticos y artísticos de sus obras. Algo importante a destacar en estos tres artistas, es que no se pueden definir como video artistas ni como fotógrafos propiamente — aunque quizá al inicio de su carrera se les nombraba como fotógrafos —. Sus puntos convergentes se encuentran en sus intenciones, en su inquietud por utilizar distintas disciplinas para fortalecer sus trabajos; en el tránsito que realizan entre la imagen fija y la imagen movimiento, logrando así una expansión de la fotografía.

Enrique Méndez de Hoyos, nacido en la Ciudad de México su obra transita entre la fotografía, el vídeo, y la instalación. Utiliza distintas disciplinas para explorar distintos sistemas semióticos. Los dispositivos están en función del argumento de sus piezas, articulando el arte, la política y la historia. Inició su trayectoria artística cuando cursaba la Maestría en Arte en la Universidad de Nueva York, donde estudió bajo la tutoría de Peter Campus, uno de los pioneros del Videoarte.

Pero lo que parece estar en juego para Méndez de Hoyos no es la historia en sí (como proceso ni como relato), sino la disyuntiva entre recordar y olvidar. En todo caso, esta obra está basada en la reelaboración estética de la memoria, en la sustitución del recuerdo por la alegoría y en la cancelación del relato por la performance. Y todos esos procesos parecen tener una finalidad terapéutica o, al menos, profiláctica. El graffiti que aparece al principio del video reproduce una frase que Monsiváis atribuye a Nietzsche en su ensayo sobre La manifestación del silencio: “Es imposible vivir sin olvidar”. Ahí, más que una conclusión, se plantea una disyuntiva.¹³⁸

Una de sus obras más representativa es “Tiempo Sagrado”, del 2010. La obra consiste en una videoinstalación en dos canales. Su duración es de 9'02". El guión y dirección están a cargo de Enrique *Méndez de Hoyos*. La fotografía es de José Antonio Lendo. Realizada para el MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo), recinto que pertenece a la UNAM. El motivo principal es el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo, que fue emperador de México, con cuya muerte se funda el poder republicano en este país. El punto de reflexión y de partida de esta videoinstalación es el cuadro del pintor francés Edouard Manet, y está inspirada en los monólogos de Carlota en el libro *Noticias del Imperio*, de Fernando Troncoso.

Méndez de Hoyos recuerda un episodio histórico e incómodo de México. Un día de 1867, en el Cerro de las Campanas, en Querétaro, fue fusilado Maximiliano. Sus últimas palabras fueron: ¡Que mi sangre selle las desgracias de mi nueva patria! ¡Que viva México! En la videoinstalación de Méndez de Hoyos, se reflexiona acerca de lo que es digno de veneración por su carácter divino, es decir lo sagrado. Las desgracias de la nueva patria como punto de modulación del tiempo y como excusa para la generación de piezas artísticas. Recordar desde el contexto del tiempo fílmico un hecho histórico que marcó el rumbo de un país. Méndez de Hoyos parte de la historia pero no trata de generar documentos históricos, más bien compone un discurso.

¹³⁸ Juan Antonio, Molina. Tlatelolco entra la huella y el síntoma, acerca del trabajo de Enrique Méndez de Hoyos.

Otra obra importante de éste autor es “Síntomas y Huellas”, que en el 2009 presentó en el Laboratorio Arte Alameda de la Ciudad de México. Fue concebida como una videoinstalación. Dos proyecciones simultáneas que pueden también exponerse como una serie de fotografías. La pieza narra la historia de dos personajes, un vagabundo y un travestí, que deambulan por Tlatelolco¹³⁹, un barrio de la Ciudad de México con una plaza pública emblemática, espacio que se denomina como la plaza de las tres culturas: La Prehispánica, La etapa Colonial y la Arquitectura Moderna de México.



Imagen 30, Enrique Méndez de Hoyos, “Síntomas y Huellas”, Stills de la Vídeo Instalación de dos canales, 2008.

Méndez de Hoyos transitó entre el documento y la ficción en “Síntomas y Huellas”. Tlatelolco como síntoma, como fenómeno revelador de una enfermedad, y “Huella” como el espacio testigo de la confluencia de distintas épocas. Historias paralelas se construyen entre el tránsito de un vagabundo y un travestí, teniendo puntos de contacto con la historia de México. Las huellas que hacen que recordemos, pero que dialécticamente se desdibujan. Las historias se yuxtaponen en Tlatelolco con estos dos personajes que eligió el autor.

Como conclusión del trabajo de Enrique Méndez de Hoyos parto del que, en la XI Bienal de fotografía en México, en el año 2004, le fue

¹³⁹ Tlatelolco es un referente central de la historia mexicana. Hacia 1338, algunos grupos provenientes de Tenochtitlan fundaron ahí la segunda ciudad en importancia del mundo mexicana, en dos islotes de lo que era el último segmento occidental del Lago de Texcoco.

otorgado el premio de fotógrafo revelación con su proyecto “Observaciones, Adiciones y Enmiendas”, otorgado por el Centro de la Imagen de México y el Festival Internacional Photoespaña. En este proyecto fotográfico se reflexiona acerca de los documentos de identidad personal en la construcción de la imagen del individuo. Por medio de una serie de construcciones fotográficas, a partir de distintos documentos de identidad de diferentes personas, la composición de las piezas es una analogía de las estructuras sociales y culturales en las que se integra cada papel de identidad.

Cierro con el proyecto “Observaciones, Adiciones y Enmiendas” por la capacidad de Enrique Méndez de Hoyos de transitar entre distintas acepciones de la imagen fotográfica. Por su coherencia entre los componentes estéticos, artísticos y temáticos. Méndez de Hoyos recorre a la fotografía desde la imagen fija hasta la imagen movimiento, y lo más interesante es que en viceversa también. ¿Regresa constantemente a la imagen fija o sus imágenes tienen esta facilidad de adaptación? ¿Su obra puede ser representada de la misma manera desde la fotografía que desde el vídeo?

Otro artista que utiliza a la fotografía y a la imagen movimiento es **Bruno Bresani**, nacido en Brasil. Es un artista visual e investigador mexicano. Obtiene la maestría en Artes Digitales por parte de la Universidad Pompeu Fabra, y la maestría en Artes Visuales dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su práctica artística versa sobre el cuerpo, el género, la postura, y la relación con el mismo desde la parte erótica hasta la parte del tánatos. Comenzó experimentando con el escáner, después con películas echadas a perder; con impresiones en otro tipo de materiales, teléfonos móviles. Hacer cruces entre lo tradicional y lo digital es parte de los intereses de este autor.

La clasificación disciplinar que el mismo autor utiliza en su sitio web para hablar de sus trabajos es la siguiente: Imagen-fija, Objeto – proyecto

e imagen – movimiento. Me parece muy acertada la manera en que Bresani clasifica su trabajo, muy acorde al aire de los tiempos, en donde las barreras disciplinarias están diluidas. En los límites del arte contemporáneo no es fácil distinguir las características de los mismos. Además, en mi punto de vista, esta taxonomía obedece a la naturalización con el campo expandido.

La obra de Bresani posee tres intereses: el duelo que es la pérdida, la nostalgia y la memoria. Bresani es un artista visual que principalmente utiliza a la fotografía como soporte, aunque también hace uso de manifestaciones sonoras, performance, vídeo e instalación. La migración y la amalgama de diversas culturas es lo que estructuran la parte esencial de su obra, así como de su vida. Bresani ha migrado a varios países a lo largo de su vida. De origen Brasileño, ha vivido en Estados Unidos, España y México.

[...] No me interesa presentarme como fotógrafo o como artista sonoro, más bien como alguien que está creando, experimentando en varias áreas, como tampoco me interesa presentarme como Brasileño de nacimiento que soy o como Mexicano de crianza, más bien es latinoamericano y se acabó, entonces es una cuestión de ese arraigo que a nivel nacional como a nivel de una técnica en particular [...]¹⁴⁰

Como mencioné antes, los ejes rectores de la obra de Bresani son la memoria, la pérdida y la nostalgia. Este interés se relaciona por la cuestión de la migración constante. En su obra “Desmaterialización Hedonista”, explora, a través de fotografías tomadas con webcam, en sitios de encuentros sexuales, utilizando a la pantalla y la tecnología como una forma de relacionarse socialmente. Aborda la necesidad del placer desde un lugar seguro y sin identidad, como es el ordenador. El resultado son imágenes con una estética pixeleada, ruidosa, en donde, a pesar de esto, detectamos que son fotografías de encuentros sexuales, donde el fin único es el placer.

¹⁴⁰ Bruno Bresani. Entrevista Personal, Casa del artista San Ángel, Ciudad de México, 08 de Agosto 2015.

Dos proyectos importantes de Bresani son “Tiempo Fracturado”, en donde aborda la pérdida de su padre de crianza, y “Los Hijos que nunca tuve”. Parte del archivo familiar, al que va destruyendo, rayando, alterando, cegando; haciendo una reflexión acerca del cómo hombre con 42 años revisa su historia familiar. Bruno Bresani mastica sus vivencias y recuerdos para trastocar a la memoria. Otro proyecto importante de Bresani es “Famille”, el cual consiste en una triple proyección de las acciones de una mujer. Cada still de estos vídeos pareciera un tríptico pensado para una salida fotográfica.



Imagen 31, Bruno Bresani, “Famille”, Stills del Vídeo.

Las prácticas artísticas de Bruno Bresani se pueden entender como los subcapítulos de este apartado de la investigación. Su obra trastoca intereses con la muerte, la apropiación y alteración de archivos, y la inquietud por utilizar distintas disciplinas como la imagen fija, la imagen movimiento, el arte sonoro y los objetos; una amalgama de posibilidades que ayudan a expandir los campos de representación de la fotografía. Su intención es tener un argumento sólido y que las disciplinas estén en función de este, buscando salidas aptas para cada proyecto.

Por último, en la sintonía de proyectos de imagen movimiento, está **Oswaldo Ruiz**, nacido en Monterrey, Nuevo León, en 1977. Actualmente

vive en la Ciudad de México. Estudió Arquitectura en la Universidad Autónoma de Nuevo León y la maestría en Bellas Artes en Central Saint College en Londres. En el 2004 obtuvo el premio de adquisición de la Bienal Nacional de Artes Visuales de Yucatán. La obra de Ruiz hace un alusión entre lo que es real e imaginario.

[...]La dimensión de lo inconsciente, llevado a lo visual. Me interesa que las imágenes que presento no se puedan agarrar del todo, que tengan un punto desde donde se escapan, desde donde no se sabe qué son, o cómo tomarlas. La luz artificial me ha servido mucho para lograr esto: los colores son otros, más vivos e irreales, las sombras se modelan y crean tridimensionalidades ilusorias, se anula el contexto donde está situado el objeto/espacio y todo queda como una imagen flotando frente al que la mira. Creo que lo que me interesa es una descomposición de la fotografía en sus elementos básicos: la luz, la narrativa, el espacio. Y estos son también elementos claves en la arquitectura. [...]¹⁴¹

Oswaldo Ruiz profundiza al espacio desde sus primeros trabajos fotográficos, con una influencia marcada de la Escuela de *Düsseldorf*, específicamente de *Andreas Gursky*, notoria sobre todo en la mirada incisiva y crítica. Citando a *Gastón Bachelard*, la poética del espacio que Ruiz realiza por medio de la oscuridad y de la luz: “Hemos dado textos lo más distintos posibles para demostrar que hay juegos de valores que hacen pasar a segundo término todo lo que se refiere a simples determinaciones de espacio. La oposición de lo de fuera y de lo de dentro no halla entonces su coeficiente en su evidencia geométrica”.¹⁴²

Aunque de manera monótona desde su serie “Remante” del 2005 – 06, hasta “Regantes 15, Monumentos” del 2009, Oswaldo Ruiz articuló un discurso de la ambigüedad de la oscuridad como espacio en donde los objetos carecen de existencia, y donde por medio de la luz se irradian. Desde el comienzo de la historia de la fotografía John Herschel definió a esta disciplina como el estudio de la luz, y esto es precisamente lo que a

¹⁴¹ Jezreel Salazar. *La narrativa de la imagen fija, entrevista a Oswaldo Ruiz*, Revista Tierra Adentro, Agosto 2011, México.

¹⁴² Gastón Bachelard. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México DF, 2002, p 98.

Oswaldo Ruiz da su fuerza expresiva. Me parece que con el paso de los años las series fotográficas de Ruiz se convirtieron en lugares comunes con idénticas soluciones formales y estéticas. Pienso que a partir de que utilizó distintas disciplinas como el vídeo o la instalación, le dio la vuelta a su discurso de una manera mucho más encantadora. Por mencionar ejemplos destaco su proyecto de la cárcel de GAOL, producida en Irlanda. En éste ejemplo, Ruiz, por medio de un vídeo, describe un pabellón del recinto antes mencionado. El vídeo trata acerca de la iluminación de la cárcel. Comienza en una total oscuridad y poco a poco se encienden las luces que trazan y descifran los aspectos simbólicos del espacio.



Imagen 32, Oswaldo Ruiz, "Cárcel GAOL" Still del Vídeo, 2010.

Desde el 2012 la obra de Oswaldo Ruiz tiene un punto de quiebre al desapegarse de la fórmula de la oscuridad / luz que caracterizó su obra en los primeros años de producción artística. Con intensiones más frescas en cada proyecto, con salidas más cercanas a la instalación y a la intervención de espacios, Oswaldo Ruiz comienza a desmarcarse de la fórmula estética de espacios con halos oscuros que enmarcan un espacio finamente iluminado. Esta idea me parece fundamental para poder puntualizar la madurez del estilo individual del artista, que no radica en

hacer siempre lo mismo —creo que los artistas deben de ser capaces de romper sus propias construcciones simbólicas para articular un discurso más variado e innovador—.

Méndez de Hoyos, Bresani y Ruiz articulan discursos conceptuales que parten de imágenes movimiento. No son los únicos artistas que hacen imagen movimiento, pero son a mi punto de vista más cercanos a la fotografía. A través de su obra ensancharon las maneras de representar a la imagen, valiéndose para éste fin del uso del vídeo. Muchos de los artistas que utilizan a este medio frecuentemente exhiben sus obras como instalaciones audiovisuales.

CAPÍTULO 3. Espacio / Instalación en la fotografía Mexicana



**Gerardo Suter
Tlapoyahua
1991**



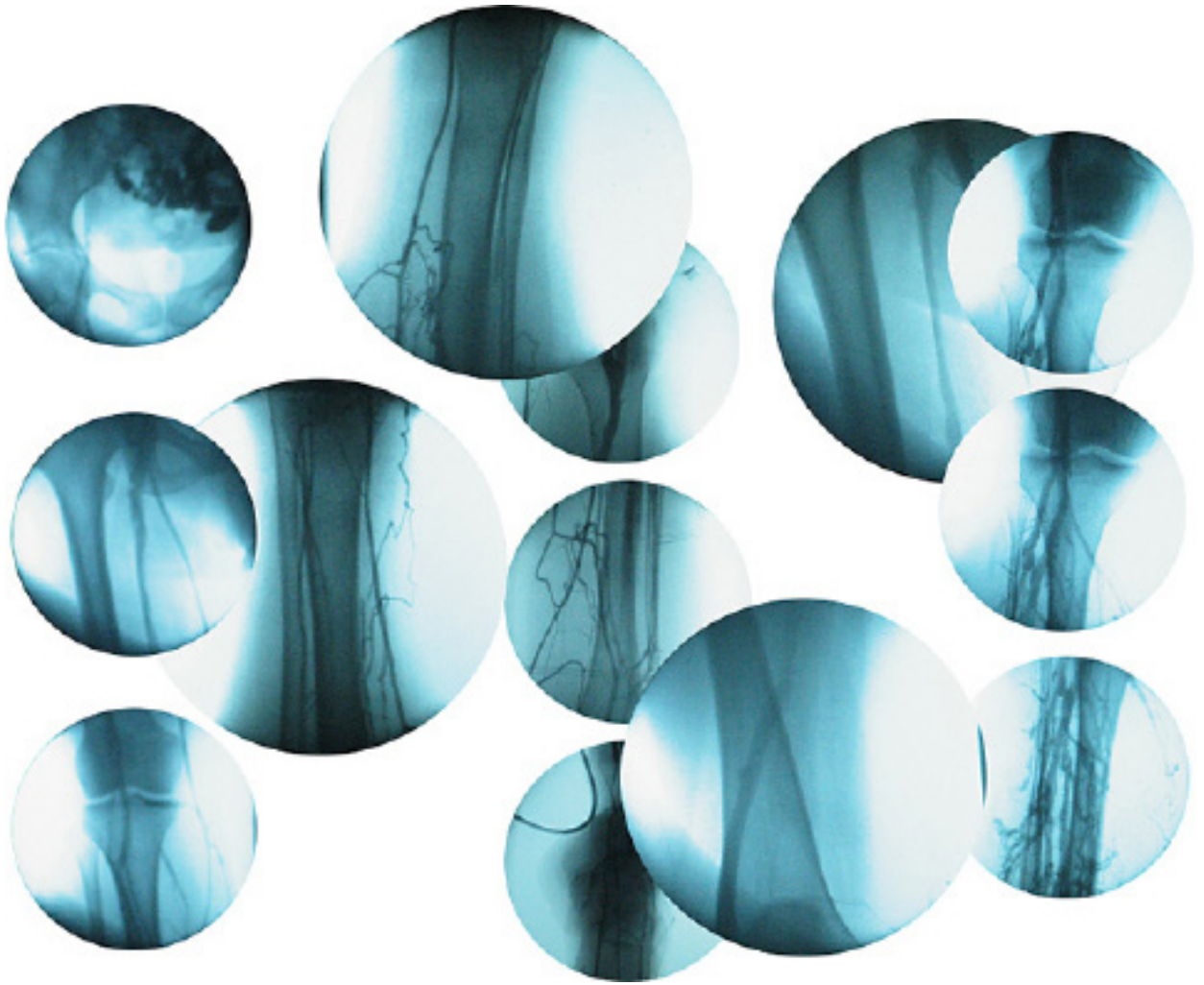
Gerardo Suter
Equivalencias



Gerardo Suter
Penúltima Región



Gerardo Suter
Equivalencias
2013



Marianna Dellekamp
Cuerpo Mediatizado
Móvil 1
2002



Marianna Dellekamp
EL (EroticLiterature)
El objeto



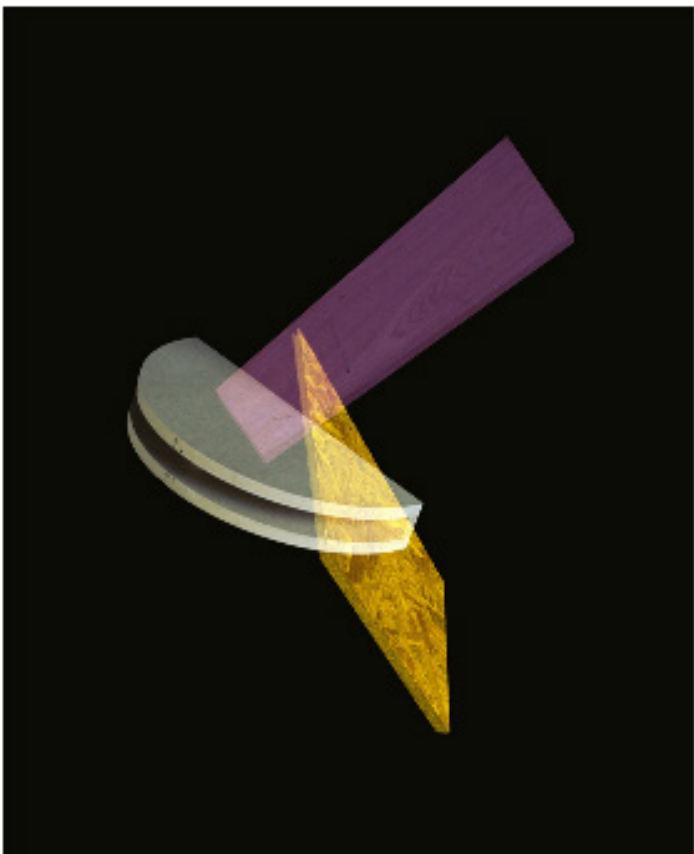
Marianna Dellekamp



Mauricio Alejo
Horizon
2006



Mauricio Alejo
Dinner Table / Atomic
Landscape



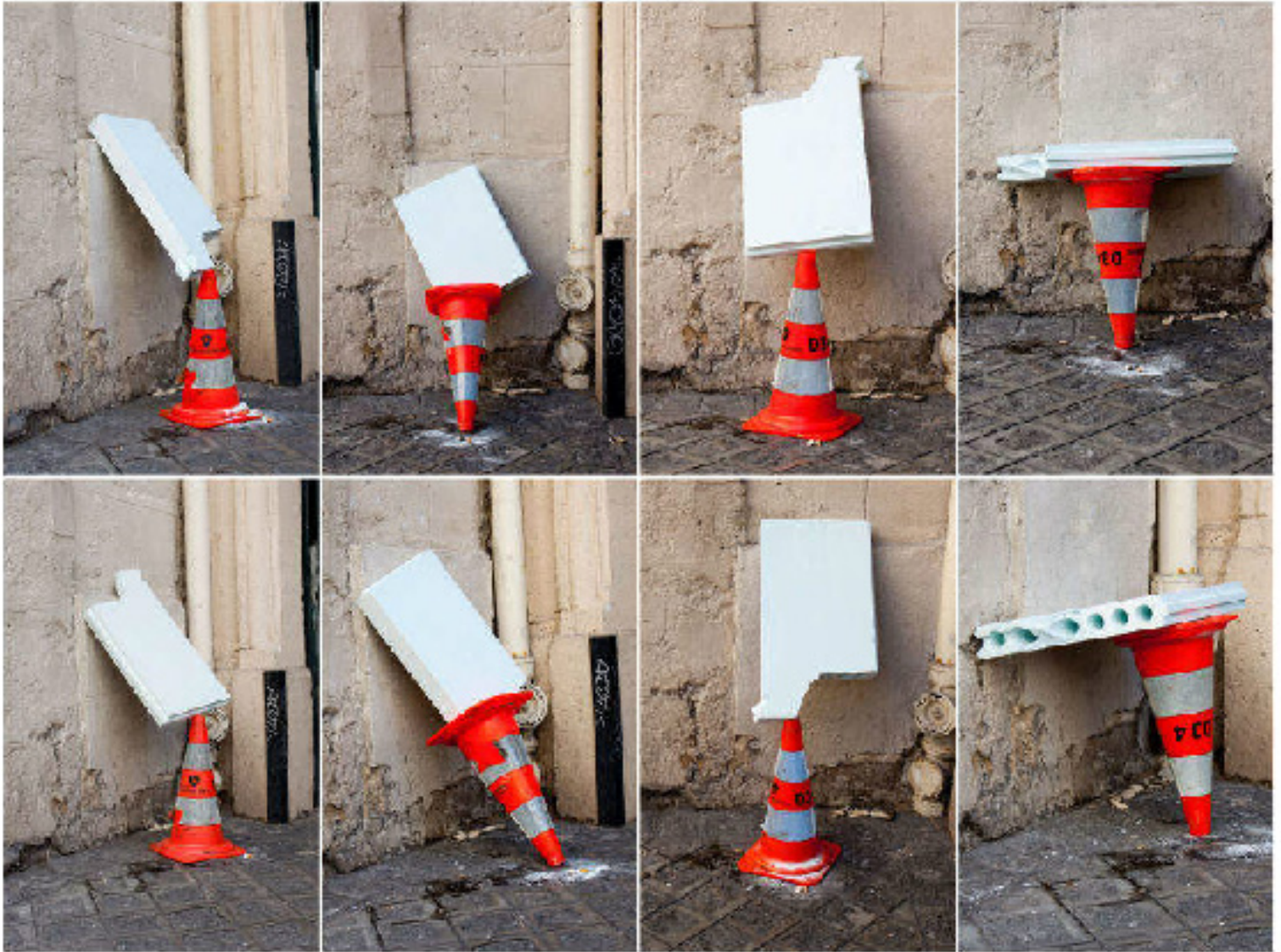
Alejandra Laviada
Geometry of space
2014



César López
Bosque (Díptico)



Jesús Jimenéz
Ágora
2006



Jesús Jimenéz
Post - Production
2007



**Lourdes Grobet
Paisajes Pintados
1981 -1982**



Laura Barrón
Paradeisos
1998



Laura Barrón
Paradeisos
1998



Alfredo De Stefáno
Habitar el vacío
2002



Alfredo De Stefáno
Breve crónica de la luz
2006



Ximena Berecoechea
Animal



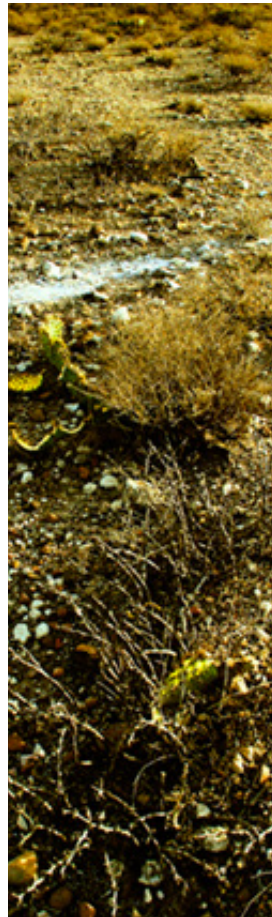
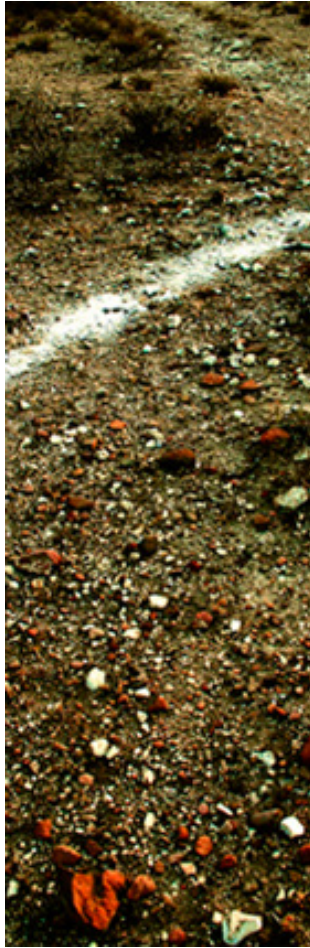
**Adela Goldbard
Construcciones
Improbables
2007**



**Adela Goldbard
Construcciones
Improbables
2007**



**Adela Goldbard
Celebrity 87
2014**



Ranón Portales
Travesía



**Miguel Fernández de
Castro
Fin del Camino**



**Miguel Fernández de
Castro
Atlas Marginal**

De alguna manera, quien enfrenta
un conjunto de obras artísticas
distribuidas en el espacio
arquitectónico, lo primero que hace es
concebir un mapa para poder navegar
ese
espacio.

Gerardo Suter

3.1 El espacio y la instalación como recurso artístico

Comienzo a estudiar éste capítulo de reflexión del espacio a partir del año 1994 en la producción de fotografía de autor en México, la cual comprende dos grandes bloques: la instalación y el paisaje, ambos divididos cronológicamente. La primera parte abarca los años noventa y la segunda comienza a partir del dos mil. Divido en dos periodos históricos porque lo ocurrido en los noventa detonante para expandir los límites y fronteras de la representación de la fotografía y en los Dos mil los autores son herederos de las influencias de la década anterior.

Al respecto del concepto de instalación, Lorena Wolffer sostiene que:

La instalación es un género amplio que reúne una variedad de manifestaciones, y consiste en la colocación de objetos, que generalmente son de naturaleza heterodoxa y paradójica, en un espacio determinado. Los artistas que trabajan instalación transforman al espacio en su contenido perceptual; se trata de trabajar con la realidad y no con su representación.
¹⁴³

Yo defino al espacio, lejos de ser una noción física donde se ubica toda realidad fenoménica, pasa a convertirse en un campo de fuerzas en el que coexisten masas y vacíos en mutua interacción perceptual con el usuario, donde se generan las relaciones simbólicas entre espacio y espectador.

Este primer capítulo parte de la utilización del espacio como pieza fundamental y significativa, vinculado a la instalación en producciones fotográficas, donde funge como contenedor simbólico, como escenario,

¹⁴³ Lorena Wolffer, *Las Siete Nuevas Artes: Instalación* [DVD] México: Tv UNAM, 2005, 26 min.

aunado al interés del autor por intervenirlo y transformarlo persiguiendo fines estéticos y conceptuales que serán capturados posteriormente a través de la fotografía. Los artistas que analizo en éste capítulo se caracterizan por sus inquietudes multidisciplinarias, aunque en su mayoría optan por salidas o soportes fotográficos para su exhibición. Retomo el concepto de poética del espacio de Gastón Bachelard¹⁴⁴ sobretodo en la descripción de la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera, el espacio en una instalación constituye la relación entre lo de fuera (objetos, dispositivos, soportes utilizados en un espacio) con la correspondencia con lo de fuera que son los estímulos sensoriales que espectador recibe y decodifica para interpretar una pieza de arte.

En el uso de fotografía e instalación se involucran procesos multidisciplinarios —que hacen evidente el concepto de imagen expandida, puesto que la fotografía comienza a vincularse con distintas disciplinas que enriquecen el significado de las obras— en donde el uso del espacio es fundamental para la construcción final del sentido de la pieza en cuestión. Al respecto de lo anterior, el fotógrafo Gerardo Suter sostiene que:

No es únicamente la relación que la obra mantiene con el espacio, ni la relación que nosotros tenemos con el espacio, es precisamente ese triángulo emocional que se establece entre los tres componentes el que puede marcar un lazo afectivo con la imagen".¹⁴⁵

Precisamente esta relación me interesa analizar en mi tesis; el lado emocional que las imágenes generen en el espectador. La fotografía expande sus límites con el uso de la instalación y redefine su naturaleza al ligar al espacio como parte simbólica y conceptual de la obra. La diferencia entre el significado del espacio en obras de dos y tres dimensiones, es la interrelación entre las obras , en la instalación el espacio forma parte espacio. El uso de la instalación por parte de los

¹⁴⁴ Gastón Bachelard. *La Poética del Espacio*, Presses Universitaires de France, 1957. p 186

¹⁴⁵ Gerardo Suter. *Análisis Teórico-Práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010, p189.

fotógrafos autorales vincula características como la fugacidad, lo efímero. La instalación consiste en la gestión de un espacio o ambiente a través de la distribución de distintos objetos, el uso de diversos soportes, dispositivos y el apoyo de variadas disciplinas. La fotografía en éste contexto deja de ser únicamente un registro documental de la realidad para formar parte de la construcción simbólica, estética y conceptual de la misma instalación, creando un nuevo tejido espacio-temporal al considerar la fugacidad de la instalación y la perduración de la fotografía, que podríamos suponer eterna, y el mismo juego entre el espacio real, tangible, de la instalación, y el espacio “ficticio” de la fotografía.

Defino a la instalación como una manifestación del arte contemporáneo que permite a los espectadores tener un papel más participativo dentro de la obra, y en la cual el espacio es parte simbólica parte simbólica (y fundamental) del significado de la pieza, aunque no en todos los casos es simbólica pero sí en todos significativo (y fundamental) del significado de la pieza. Este recurso es de carácter multidisciplinario, potencia los discursos estéticos y conceptuales del artista al ampliar sus posibilidades. La instalación puede ser de naturaleza perenne o efímera, por ejemplo puedo mencionar las siguientes obras: “Liberación de 1001 globos azules” de Yves Klein producido en 1957, el autor describió la acción como una escultura aerostática, la pieza consistió en soltar globos azules en París, la idea es teñir el cielo artificialmente de azul por medio de estos objetos, esta instalación es efímera puesto que sólo en el momento en que se soltaron los globos existe la obra o la pieza del mexicano Gabriel Orozco “Sand of Table” 1992-93 , la obra consiste en una mesa tiene un montículo de arena encima y rodeada por la mesa, en donde reflexiona la fragilidad temporal. En el caso de los autores que utilizan la fotografía para su registro, regularmente es transitoria.

La instalación tiene sus primeros indicios experimentales con Marcel Duchamp en la década de los años veinte. Por ejemplo su obra “La Fuente” 1917 que firmo como R. Mutt es un objeto y no una instalación, en cambio obras como: “El Gran Vidrio” de 1923, “Box in a

Valise” 1935-41, Rotary Demisphere (Precision Optics) 1925 o “Etant Donnes” que produjo desde 1946 hasta 1966 si son instalaciones producidas por Duchamp. La diferencia esta en la relación de los objetos con el espacio.

En el arte de la posguerra la instalación comenzó a popularizarse, siendo utilizado por más artistas globalmente. En cuanto a su relación con la fotografía, se utilizó desde dos enfoques distintos: un primer perfil fotográfico, como registro de performance, instalaciones, etcétera, y un segundo enfoque, en donde los fotógrafos accionan, utilizan la fotografía como soporte final para la exhibición de sus obras, independientemente del registro —sin importar lo bidimensional o tridimensional—. El primer enfoque contempla a la fotografía como un medio de permanencia, y el segundo la entiende desde un fin conceptual. Para la presente investigación, es de mi interés el segundo enfoque.

En México desde la década de los cincuenta surgieron fotógrafos que cambiaron el modo de hacer fotografía en el país, tal es el caso del fotógrafo Nacho López, fotógrafo interesado por retratar la mexicanidad. Inclusive los podemos catalogar como fotografía expandida sobretodo en su serie fotográfica titulada “La Venus se fue de juerga” en donde documentalmente registra el transito de personas cargando unos maniqués por la ciudad de México, en estas fotografías pueden ser catalogadas como acciones performáticas. López lo puedo catalogar como pionero de la fotografía expandida.

Entre las décadas de los sesentas y setentas son importantes, porque surgieron fotógrafos interesados en representar al mundo de una manera distintas, tal es el caso de Enrique Bostelmann o Kati Horna. En el caso de Bostelmann siempre intentando reflexionar sobre el medio fotográfico e incluso tratando de trascenderlo experimentando con la fotografía. Recientemente tuve la oportunidad de visitar la exposición: “Enrique Bostelmann. Imagen, espacio inagotable” en el Museo de Arte Moderno (MAM) de la ciudad de México, muestra curada por Eugenia

Macías y Elva Peniche presentada de mayo a septiembre del 2013. Por su parte Kati Horna, fotógrafa de origen húngaro, creó interesantes fotomontajes con cargas surrealistas.

La década de los setentas en México tuvo importantes acontecimientos que influyeron en las practicas fotográficas. En 1978 se fundó el Consejo Mexicano de Fotografía A.C. teniendo como presidente al fotógrafo Pedro Meyer, como vicepresidente a Lázaro Blanco e integrantes como: Pablo Ortiz Monasterio, Lourdes Grobet, Felipe Ehrenberg, Raquel Tibol, entre otros. El CMF que detono que se hicieran los dos primeros coloquios Latinoamericanos de Fotografía.

En México, la instalación tuvo un desarrollo muy participativo desde los sesentas y setentas con “La Generación de los Grupos”, quienes tuvieron una actitud crítica y contestataria que representaron una cambio de paradigma en el campo del arte, se enfocaban en la experimentación y la exploración de nuevas gramáticas del arte. Los artistas (Proceso Pentágono, Suma, Março, Germinal, No Grupo, Fotógrafos Independientes), que conformaban estos grupos son fundamentales para el arte en México, aunque ellos no hicieran mucha fotografía y más bien estuvieran enfocados en el registro de piezas efímeras.



Grupo Proceso Pentágono: políticas de la intervención 1969-1976-2015. MUAC, 2015. Foto: David González.

La denominada Generación de los Grupos, en la década de los setentas, representó un nuevo cambio de paradigma. Sus bases rescataban los objetivos del muralismo pero bajo una nueva perspectiva. No les interesaba educar o convertir al arte en una experiencia pedagógica; su interés se concentró en convertir al arte en una herramienta de comunicación social. La presente investigación comprende el período de La ruptura y La Generación de los Grupos, en un esfuerzo por comprender los valores estéticos del arte en México durante el siglo XX y cómo estos han incidido en el arte actual.

A pesar de que los grupos mantuvieron características en común que les permiten ser identificados como una etapa estética y artística del arte mexicano, cada uno definió su perfil y su quehacer artístico en función de sus particulares intereses. Cada grupo se distinguió por abordar la problemática del arte social y la función del artista desde diversos lenguajes, acciones, tesis y estrategias que permiten analizarlos en su peculiaridad.¹⁴⁶



No Grupo, Exposición: Un Zangoloteo por el corsé artístico, Museo de Arte Moderno, México.

El uso de la instalación en ocasiones es para potenciar el significado en proyectos fotográficos y tiene como primeros antecedentes la primera parte de la década de los noventa, apostando por maneras distintas y diversas en la producción artística, pugnando por ganar un lugar contra la fotografía documental. Los años noventa en México están caracterizados por el auge de los denominados espacios alternativos, que son centros que funcionaron de forma independiente a los espacios oficiales, además de un complejo contexto socio-político.

¹⁴⁶ Pamela Ballesteros. "La Generación De Los Grupos." Arte Inflamable, GAS TV. Consultada Abril 27, 2015. <http://gastv.mx/los-grupos/>.

En los noventa, los artistas visuales en México detonaron el uso de esta manifestación artística por parte de los fotógrafos, en donde los cruces disciplinarios con la fotografía son más sólidos, con autores interesados en potenciar su discurso, autores como Gerardo Montiel Klint, Laura Barrón, Marianna Dellekamp o Mauricio Alejo expandieron los límites de la fotografía documental, utilizando a la instalación para enriquecer sus propuestas conceptuales. “El contexto, para ellos, es fundamental, por lo que desean tener control total sobre él, creando explícitamente uno que, en conjunto, constituye la obra”.¹⁴⁷

El uso de la instalación hace que la fotografía adquiera un sentido menos icónico, hace que tenga un sentido distinto a la construcción de verdad mediante un dispositivo tecnológico, como lo es la cámara fotográfica. El fotógrafo es capaz de crear mundos a partir de la fotografía, que sirve para describir y contar a esos mundos. La instalación hace que esos mundos sean retratados de una manera tridimensional y con un mayor acercamiento a la realidad, que también es tridimensional. Es paradójico pensar que con la instalación, la fotografía se acerca más a la realidad que a través de la fotografía documental. Es decir que la fotografía, al utilizar la instalación, deja los valores modernos que la caracterizaron durante mucho tiempo. — La época moderna de la fotografía duró 150 años. Inició el 19 de agosto de 1839 con el daguerrotipo, un reflejo de la sociedad industrial, anclado en lo occidental—. ¹⁴⁸

La instalación es una forma artística multidisciplinaria que consiste en la disposición de diversos objetos, soportes y técnicas en un mismo espacio. El sentido final de la obra emanará tanto de la expresión total del conjunto como la interrelación visual, física y simbólica entre sus distintos componentes.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Michael Rush. *Nuevas Expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Barcelona: Thames and Hudson, 2002 p116.

¹⁴⁸ Andre Rouillé. Conferencia: El Sentido Social de las Formas, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, marzo 2014.

¹⁴⁹ Iñaki Herranz y Graciela Schmulchuk. *Intervenciones efímeras / Natura cultura. Manual para talleres de intervención in situ , inspirado en la obra de Helen Escobedo*. Ciudad De México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010, p16.

El uso de la fotografía en las artes visuales es muy amplia. Me interesa estudiar a aquellos fotógrafos que la utilizan no sólo como registro, sino como soporte final, en donde existe una relación con el proceso de producción. En este caso estaría aquella práctica descrita por André Rouillé según la cual *“no sólo fotografiamos al objeto, el fotógrafo interviene en el objeto, es el objeto a través de nuestra esencia, nuestra experiencia, siempre cada encuentro con los objetos, es una singularidad. La fotografía es hacer un objeto fotografiado”*.¹⁵⁰

La importancia del acto artístico en la actualidad va mucho más allá de la definición de las disciplinas utilizadas; el material de interés consiste en la trascendencia de la obra en tres niveles: estético, técnico y conceptual. Me interesa estudiar a los fotógrafos que enriquecen su discurso con el uso simbólico del espacio, en donde utilizan instalaciones y soportes fotográficos; es decir, que buena parte de la construcción simbólica y conceptual de las piezas es de origen fotográfico, por lo cual el análisis no sólo será, paradójicamente, de fotógrafos, sino de artistas visuales que emplean a esta disciplina para la producción de sus obras.

Detecto dos principales usos de la instalación y el espacio en los fotógrafos Mexicanos:

1. Uso de la **instalación** sobretodo en soluciones de montaje. Es decir, que los autores muestran obras en donde el espacio es significativo, obras que no sólo van colgadas en el muro, sino más bien artistas que buscan que la relación de las fotografías y el espacio tengan un sentido a partir del concepto que se está manejando, para quienes la fotografía tiene un peso predominante, ya sea como registro o como soporte final de la obra. Para poder lograr éste estudio de la mejor manera, ordené su estudio de la siguiente forma:

¹⁵⁰ André Rouillé. “Arte y Devenir.” Cátedra Olivier Debrouise. Imágenes, dispositivos, producción y crítica de la UNAM, Ciudad de México marzo 11 2014.

3. 1 La instalación como montaje en la fotografía en México de los Noventa.

3.2 Nuevos fotógrafos, nuevas estrategias del uso de la instalación y la fotografía; miradas divergentes hacia la fotografía documental.

3.3 Multidisciplina, espacio y fotografía del siglo XXI.

2. **Paisaje Intervenido**, en donde los fotógrafos insertan, alteran o cambian ciertos objetos en espacios definidos, y donde estas intervenciones son efímeras. En ésta línea, la fotografía sirve como registro, aunque la solución formal sea fotográfica. Del mismo modo, para lograr esta tesis de la mejor manera, ordené su estudio de la siguiente forma:

3.4 La Instalación en función del paisaje: Espacios Intervenido.

3.5 Nuevos autores del paisaje en México

3.6 La instalación como montaje en la fotografía en México de los Noventa

3.2 La instalación como montaje en la fotografía en México de los Noventa

Los vacíos, los espacios entre componentes, los intersticios, son completados activamente por quien ve, quien transita, quien consume la obra; antes de que el espectador cree los flujos, lo que existe son solamente componentes dispersos en el espacio arquitectónico.
Gerardo Suter

El contexto de la década de los noventa en el campo del arte era la consolidación del videoarte y la instalación en los espacios museísticos, así como una influyente y posicionada *Escuela de Düsseldorf, con fotógrafos como* Andreas Gursky, Thommas Ruff y Candida Höfer, entre otros.¹⁵¹ En México surgían nuevas e innovadoras propuestas de fotógrafos. También en los noventa el videoarte y el uso de dispositivos cinematográficos se posicionaban en los museos con artistas como Billo Viola, Gary Hill, Douglas Gordon, Issac Julien o Tacita Dean, y también la instalación como estrategia de producción en el arte saturaba los espacios de exhibición en el arte.

En este mismo contexto en México, de modo similar surgen autores que reflexiona en torno de la fotografía, como lo hizo el **Taller de la luz**, grupo de tres personas: Lourdes Almeida, Gerardo Suter y Javier Hinojosa. Estos tres autores son referentes para las generaciones que a comienzos de los noventa eran jóvenes, pero quienes sin duda abrieron la brecha a los artistas que utilizan tanto a la fotografía como la instalación para la construcción de obras artísticas, que bien pueden enmarcarse dentro de prácticas artísticas interesadas en la experimentación disciplinaria.

Los autores del taller de la luz —sobre todo Almeida y Suter— expandieron los límites de la fotografía con sus propuestas innovadoras.

¹⁵¹ Stefan Gronert. *The Düsseldorf School of Photography*, Aperture, 2010, p15.

Lourdes Almeida desde la producción de instalaciones con imágenes fotográficas, y Gerardo Suter con el uso de fotografías de gran formato, ubicándolas en el espacio para construir instalaciones. Escojo como pioneros a Suter y a Almeida por su relación con el espacio y el uso de la instalación en sus proyectos artísticos. Además de los componentes artísticos, estéticos y conceptuales de sus obras. La razón por la cual seleccione a Gerardo Suter es porque es un artista multifacético que en trayectoria, influencia y calidad de la obra es el artista más importante en México, notorio, entre muchas otras causas, por la innovación en el lenguaje y la manera de mostrar sus obras, vinculando a la fotografía con la instalación.

Suter es el fotógrafo que desde el inicio de su carrera artística en la década de los ochenta hasta la actualidad es pionero en la fotografía expandida; tanto en la práctica como en la teoría. —Su obra detonó prácticas fotográficas expandidas y su investigación en la Universidad Politécnica de Valencia con su tesis doctoral abrió brecha teórica en México—Por otra parte estudió la obra de Lourdes Almeida por ser pionera en el uso de fotografía e instalación, con una estética más kitsch y sin ser tan influyente como Suter, pero igual de importante en lo que a innovaciones refiere.

Gerardo Suter, nacido en Argentina pero quien ha residido en México desde la década de los setenta, es un artista que utiliza en su obra tanto fotografía como video, así como multimedia e instalación. Sin duda Suter es el pionero del uso de distintas técnicas y soportes para proyectos fotográficos. Suter es un autor que retomaré en cada capítulo de mi tesis, ya que su obra fue precursora tanto en el espacio, el tiempo y el cuerpo. Desde sus primeros trabajos se puede vislumbrar un claro gusto por la experimentación tanto en soportes como en materiales. Es un autor más vinculado a la fotografía como práctica artística desde los ochenta. Suter trabajó con proyectos vinculados a procesos de capturas fotográficas de espacios arquitectónicos. Sus fotografías se revelaban e imprimían, después tenían una intervención manual, pictórica. Otras

piezas tenían esgrafiados. Después la reconstrucción del espacio era totalmente gráfica; las piezas desdibujan y generan nuevos límites disciplinarios entre lo fotográfico y lo pictórico. Un caso parecido es el del fotógrafo Javier Hinojosa que también experimento con distintos soportes fotográficos.

Suter es un artista interesado en generar obras de sitio específico, en sus primeros trabajos como “Códice” que comenzó en el año 1982 en donde realiza una recuperación de la iconografía prehispánica en México su preocupación era la utilización de la fotografía como soporte primordial, vinculando imagen cinemática, textos y sonidos. En resumen, su trabajo se centra en expandir los límites de representación de la fotografía, en cuanto al contenido y las técnicas utilizadas en sus obras. Utiliza a la arquitectura como soporte final de su obra. Ejemplo de su obra en donde el sitio específico es fundamental destacan: “Anáhuac, Radiografía de un Valle” 1994 “Geografía de la Memoria” 1996 “El Cuerpo Fragmentado” 2002, “DF Penúltima Región” 2011 “Canto de Obsidiana” 2012 y “Equivalencias” del 2013 .El espacio y la instalación son fundamentales para la construcción de sus piezas. Haciendo que los sitios de exposición sean su propio estudio, lleva a la fotografía al arte, dentro de los límites de éste. Suter es el fotógrafo que en México más lejos ha llevado los límites de la fotografía, reconocido en México y Latinoamérica a Suter le falta que sea mayormente reconocido a nivel internacional, tanto en lo que refiere a exposiciones en otros países como en transgredir los lenguajes propios del dispositivo.

Por su trayectoria, Gerardo Suter es un pilar en la fotografía de autor en México. “Anáhuac Radiografía de un Valle”, exposición individual de Gerardo Suter en el Centro de la Imagen, Ciudad de México y en el Museo de Monterrey, Monterrey, México, 1995 fue una muestra que sorprendió a muchos por la capacidad, sin duda pionera, del uso de la instalación con soportes fotográficos. Anáhuac es el topónimo del Valle de México, que significa “rodeada de agua”. Suter utilizó impresiones

fotográficas de gran formato, a las que ubicó en el espacio a manera de instalaciones:

Desde 1994 el resolver los proyectos en función del espacio específico que voy a utilizar se ha vuelto uno de los componentes fundamentales de mi proceso. Me es muy difícil pensar en una exposición si no sé para qué espacio estoy trabajando. Por lo general, a pesar de que haya iniciado con una serie, cuando sé dónde estarán mis imágenes comienzo a trabajar para poderlas adaptar a las dimensiones del lugar y a la manera en que el espectador las va a enfrentar.¹⁵²

Suter es un autor interesado en expandir los límites de la imagen fotográfica, llevando la imagen fotográfica a otra dimensión espacial, sacándola de su sustrato bidimensional, en donde la impresión fotográfica tenía que ser montada en una marialuisa, enmarcada y montada sobre los muros de los museos o galerías. Suter llevó a la fotografía a otra manera de producir y exhibir, ubicando grandes impresiones fotográficas, estableciendo un diálogo con el espacio y utilizando al vídeo como herramienta para contar historias. Reflexiona acerca del uso de la instalación en su trabajo. “Porque creo que es devolverle a las imágenes su estado físico real de tridimensionalidad, tratar de volverlas mucho más espaciales, y porque cuando pienso en una instalación, pienso más en un problema arquitectónico”¹⁵³. El uso del vídeo en la obra de Suter se puede articular como una extensión de la propia fotografía, como una estrategia de dilatación del tiempo y de expansión de los límites de la imagen, en donde el espacio tiene un papel primordial para la construcción del significado. Por ejemplo “*Toy Stories*”, presentado en el Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de México, 2001 o “*Ruido*”, La Capella, Barcelona, España, 2005.

¹⁵² Anasella Acosta. Penúltima región, entrevista con Gerardo Suter, Octubre 2001.

¹⁵³ Karina Ruiz Ojeda. “Escribir con el tiempo, Gerardo Suter.”, Entrevista por Julio 5, 2011.



Imagen 34 Gerardo Suter. Anáhuac Radiografía de un de un Valle, vista parcial de la instalación, 1994.

La exposición “DF Penúltima región”, es una muestra individual de Gerardo Suter, del 2008 al 2009 en el Antiguo Colegio de San Idelfonso de la Ciudad, curada por Ery Camara ofrece ejes temáticos simultáneos, primero trata de resolver aspectos conceptuales que tienen que ver con la especificidad de la imagen fotográfica y cinematográfica en tanto documento; mientras que aborda consideraciones formales que apuntan a las particularidades que asume la imagen cuando ésta se despliega en un espacio arquitectónico específico, lo que permitió a Suter acercarse a la Ciudad de México y delinear algunas formas de representación de lo considerado “mega-urbano”.¹⁵⁴ Fue exhibida dentro del Festival Fotoseptiembre de México, la cual es una muestra a la que tuve la oportunidad de asistir en el 2012. Francamente quedé sorprendido por la calidad del festival en todos los aspectos. Una museografía y curaduría extraordinaria, un trabajo de experimentación con los soportes de

¹⁵⁴ Ery Camara. Df, Penúltima Región, Exposición de Gerardo Suter en el Antiguo Colegio de San Idelfonso, cedula de sala.

impresión fotográficos como metales, lonas o yeso. Una exquisita y elegante obra en donde los cruces disciplinarios entre video, instalación y fotografía se unían en un montaje extraordinario. Una muestra en donde la imagen expandida era latente, con una analogía sobre cómo sorprendió a los espectadores con su exposición “Anáhuac radiografía de un Valle”. Centro de la Imagen, Ciudad de México / Museo de Monterrey, Monterrey, México, 1995

Estaban expuestas más de 60 obras con impresiones en distintos soportes como yeso, lona o acrílico. Esta muestra me parece una continuación de la exposición “Anáhuac Radiografía de un Valle”, en donde no hay dispositivo además de la toma fotográfica. Un proyecto que involucra la captura de imágenes por medio de una cámara fotográfica, a modo documental, pero en cuyo proceso de montaje, el espacio es parte fundamental de la construcción del significado total de la obra. Fotografías impresas en formatos grandes, en donde los soportes de impresión no son de naturaleza fotográfica. No es lo fotográfico, es el lenguaje para construir las piezas.

Al vídeo lo entiendo como una extensión de la fotografía. Muchas veces pienso que, así como tenemos la posibilidad de ampliar la percepción del espacio utilizando un gran angular, también tenemos la posibilidad de ampliar la percepción del tiempo utilizando el vídeo.¹⁵⁵

Los cruces disciplinarios en su obra y el uso del espacio como recurso simbólico en la colocación de sus fotografías y vídeos, además del hecho de ser de los primeros fotógrafos en utilizar este tipo de estrategia para la difusión de sus obras, hace que Gerardo Suter sea pionero en la imagen expandida en México.

¹⁵⁵ Gerardo, Suter. “La experimentación es constante en mi trabajo”, Entrevista por PhotoEspaña Junio 10, 2010.



Imagen 35, Gerardo Suter, Penúltima Región, 2012.

El taller de la luz era un grupo de trabajo, se reunían periódicamente para revisar trabajos con alguna idea en común, el punto de interés de los tres autores era manejar a la fotografía de manera no convencional, en donde participaba Lourdes Almeida es una artista nacida en 1952 en la Ciudad de México. Comenzó con su producción fotográfica en el año de 1978, producción que continúa hasta la fecha. “Llevo más de 20 años apropiándome imágenes y 40 dedicada a la fotografía. Cuando empiezas, crees que serás Cartier-Bresson o Manuel Álvarez Bravo, pero la verdad es que no encontré mi nicho en la parte documental”¹⁵⁶ Almeida está interesada en la expansión de los límites de la fotografía. En su obra, Almeida utiliza íconos de la cultura popular mexicana, tales como la Virgen de Guadalupe, y emplea instalaciones para su construcción de significado.

¹⁵⁶ Ericka Montaña Garfias. "Lourdes Almeida Crea "un Juego De épocas" Con Ropa Interior Femenina." *La Jornada*, 2011. Consultada Abril 22, 2015. <http://www.jornada.unam.mx/2011/09/01/cultura/a03n1cul>.

En 1993 creó “Corazón Guadalupano”, una instalación que se asemeja a los altares que algunos mexicanos montan en honor a la Virgen de Guadalupe. En esta exposición, Almeida utilizó como técnica transfer de polaroid 59 a papel de algodón con caja de lata oxidada, una instalación que representa las tradiciones religiosas del mexicano. Los elementos estéticos que ocupa hacen una referencia inevitable e inconfundible a los altares que la gente construye para venerar a figuras católicas en México; elementos saturados de color y tubos de neón. Estos altares, que sin temor a equivocarse bien pueden ser descritos como de mal gusto, kitsch, pueden ser fácilmente encontrados en algunos hogares mexicanos, sobretodo en hogares de familias con un arraigo cultural católico y de condición económica baja.

Lourdes Almeida involucra procesos fotográficos como la polaroid, y a partir de ahí, crea instalaciones con una iconografía religiosa. Según mi parecer, Almeida es una importante autora, al utilizar a la fotografía más allá de la tradición documentalista mexicana, eligiendo más bien la instalación como eje de su producción artística.

Como elementos temáticos, Almeida gira en torno de los santos y las vírgenes, sin embargo, en sus inicios, a finales de los ochentas, su principal interés se centraba en la auto-representación y, por obvias razones, en el cuerpo. Almeida llevó los iconos populares religiosos mexicanos al mundo de la instalación artística —aunque los altares Guadalupanos mexicanos ya por sí mismos son instalaciones, vistos desde un contexto social e ideológico del mexicano, no insertados en un contexto artístico. —



Imagen 36, Lourdes Almeida, Anunciación, Recintos Propositivos, Centro de la imagen, Cd. de México, 1995.

Lourdes Almeida va más allá del registro icónico de la realidad. Construye sus instalaciones con objetos de uso cotidiano, la fotografía es un soporte indispensable en su obra. De manera interesante convergen la técnica, la estética y el concepto de las obras. Utiliza simbolismos que muchos mexicanos e incluso extranjeros reconocen y pueden leer con facilidad — vírgenes de Guadalupe, santos, cruces, cristos, etc. — El uso de la instalación en su trabajo hace que las fotografías dejen de ser icónicas para trasladarse al mundo de los objetos, que pareciera haber extraído de los altares religiosos que algunos mexicanos usan en sus hogares. No juega con el registro documental, sino más bien con las formas que se encuentran en la representación religiosa en México, entendida como kitsch, de mal gusto, por sus llamativos colores, sus peluches, sus luces de neón; una particular manera de percibir lo simbólico en las vírgenes religiosas.

Por todo esto la ubico como pionera de la fotografía expandida en México. Almeida es una de las autoras que llevan la fotografía a otros terrenos de la representación.

3.3 Nuevos fotógrafos, nuevas estrategias del uso de la instalación y la fotografía; miradas divergentes hacia la fotografía documental.

La transición de los noventa al siglo XXI trae nuevos artistas y nuevas generaciones de fotógrafos que refrescaron y cambiaron la manera de hacer fotografía, utilizando otras gramáticas visuales, menos interesados en prácticas documentales en el sentido de utilizar a la fotografía como método de captación de la realidad. Los artistas de esta generación se interesaron más en representar sus inquietudes por medio de la intervención de espacios o paisajes o el uso de instalaciones.

El fotógrafo Gerardo Montiel Klint describe a la nueva fotografía en México de la siguiente manera: "La Fotografía mexicana contemporánea explora una serie de diferentes frentes. Está alimentado por su propio contenido por la lectura compleja y con diferentes enfoques para la interpretación, ya que es un espejo del propio país. Es un México con mil caras diferentes de la verdad, el contraste abismal, incongruencias y revelaciones, sincretismos y emotividad. México es muchos Méxicos [...] sus fotografías proporcionan los legados, posturas y buscan una nueva estética mexicana".¹⁵⁷ México es un país muy grande, con muchos usos y costumbres, en el caso de la producción fotográfica no es la excepción. Desde la década de los noventa la Ciudad de México no es el único punto neurálgico del arte, las provincias también empiezan a posicionarse, aunque es complejo hablar de una estética de la fotografía en México, pues es tan diversa como sus costumbres mismas.

¹⁵⁷ Gerardo, Montiel Klint. "Contemporary Mexican Photography, Image and restructuring of the Mexican aesthetics." *Photoicon*, 2009, pp17-41.

Los años noventa significaron un cambio en la inclusión de fotografías en los museos. pero conceptualmente cambió quince años antes, en los setenta, el hecho de que los museos “aceptaran” más fotografía significó una mayor visibilidad y legalización del medio, me refiero a que fue aceptada como medio de expresión artística. De primera importancia resultó la creación del CI para detonar distintas manifestaciones artísticas y hacer un cruce disciplinario con la instalación y el performance —imagen expandida—. Al respecto Irving Domínguez, quien fungió como comisario del Centro de la Imagen entre el 2008 y 2009¹⁵⁸ describe a este espacio:

El CI, en su primer etapa, con Patricia Mendoza, entre 1994 y 2001, fue un gran laboratorio, y creo que me cuento dentro de los que participó, porque estuve en el área de talleres, tomando cursos y luego ya trabajando. Creo que fue un experimento maravilloso, nos acercó a un montón de personajes que venían de otros campos de experiencia.¹⁵⁸

Con la creación del CI los fotógrafos tuvieron la oportunidad de ver y analizar distintas manera de hacer, producir y difundir fotografía, la gente fue participe de la expansión de los límites de representación de la fotografía.¹⁵⁹ Este espacio se fundó en 1994, el espíritu de este es la investigación, la formación, el análisis y la divulgación de la fotografía y la imagen entre diversos públicos.

Los años noventa se caracterizaron por el surgimiento de fotógrafos con visiones distintas, que nacieron inmersos en medio posmoderno e hicieron obras artísticas con estas características diferentes a la tradición documental mexicana; una generación preocupada por utilizar a la fotografía como argumento, alejándose de las producciones que buscaban “el instante decisivo”. La generación de los noventa —jerarquizar en generaciones es complejo y en ocasiones absurdo, porque las inquietudes e intenciones de los artistas no sólo se encasillan en cierta temporalidad, aunque funciona por el hecho de englobar a una serie de artistas en el mismo contexto social. — Los fotógrafos que comenzaron a llamar la atención por sus posturas

¹⁵⁸ Irving Domínguez. “Entrevista Personal.” Entrevista por Juan Pablo Meneses. Abril 4, 2014.

¹⁵⁹ <http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/centro-de-la-imagen/centro-de-la-imagen/historia.html> consultada el 7 de noviembre del 2015.

interesantes e, introdujeron sus versiones locales prácticas internacionales en México, algunos autores que hicieron esto fueron: Marianna Dellekamp (1968), Gerardo Montiel Klint (1968), Mauricio Alejo (1969), Adriana Calatayud (1967), Laura Barrón, Ximena Berecoechea (1968), entre otros.

En el caso de la selección de autores vinculados a la instalación, elegí a Marianna Dellekamp y Mauricio Alejo por su poética en cuanto a los objetos y su significación en el espacio. Ambos autores crean instalaciones para la toma en la cámara fotográfica, su vínculo con la fotografía es muy estrecho porque además de tener una formación con esta disciplina, muchas veces los soportes de exhibición de sus obras son fotográficos. Otro criterio de selección de este par de artistas es su capacidad de llevar a la fotografía al límite, vinculando el concepto y la estética de una buena manera. A pesar de que sus imágenes son altamente conceptuales, ambos ponen mucha atención a la toma fotográfica, cuidando depuradamente su composición, equilibrio y estética de la imagen. Se desmarcan de muchos autores de los noventa en México por su capacidad de adentrarse en el mundo de los objetos con características muy cercanas a la instalación. En México ese contexto estaba marcado por la fotografía documental, con la intención de representar a la realidad social.

A partir de los noventa surgen autores como Mauricio Alejo y Marianna Dellekamp — en el caso específico de la instalación— quienes se interesan en nuevas maneras de utilizar a la fotografía. Dellekamp afirma en cuanto la utilización de diversas disciplinas en su obra:

“Creo que mis obras son una mezcla de un montón de disciplinas y al final de cuentas, lo que sí no puedo negar es que mi formación es fotográfica; entonces muchos de mis finales son fotográficos y ahí es donde me clavo en cuanto a calidad, porque también es parte de la pieza. Siento que, por ejemplo, hay muchos artistas que hacen instalaciones, que utilizan la foto pero como mero registro. Para mí es parte de la obra y

a final de cuentas muchas de las piezas, eso es lo que tengo como obra, muchas no existirían si no fuera por eso.”¹⁶⁰

Fue la época de grandes exposiciones de la fotografía mexicana en el extranjero, tal es el caso de “*Escenarios Rituales*” en 1991 para la Primer Bienal de Fotografía en la isla de Tenerife, en las Canarias, España, comisariado por Gerardo Suter , participaron como fotógrafos: Pedro Olvera, Pablo Ortiz Monasterio, Rubén Ortiz, Lourdes Grobet, Jan Hendriks, Carlos Somonte, Salvador Luttheroth, Eugenia Vargas, Jesús Sánchez Uribe, Oweena Fogarty, Rogelio Rangel, entre otros.¹⁶¹ Algunas curadurías en el Festival de Fotografía de la ciudad de Houston, Texas. Para mi punto de vista tanto Alejo como Dellekamp se caracterizaron por su tratamiento temático creativo y su eficacia comunicativa, mediante el poder de los objetos insertados en espacios, a manera de instalaciones. A pesar de que el argumento se le confiere a las cosas, la fotografía de estos es muy cuidadosa. Ambos artistas han trascendido con una trayectoria sólida y creciente, siendo visibles en muchas partes del país y del extranjero. En la actualidad son autores con una gran carrera consolidada. Además de que se preocupan por seguir produciendo y estar generando nuevas piezas; cada vez que muestran nuevas producciones no dejan de sorprender por su calidad.

Para éste estudio son precisamente esta clase de artistas los que captan mi interés, ya que utilizan distintas técnicas para la producción y exhibición de su obra, pero cuyos soportes, en gran parte, son finalmente fotográficos. En este sentido se expande la imagen fotográfica, puesto que los autores usan la fotografía pero dilatan sus campos de representación. Los noventa ayudaron a diversificar la fotografía Mexicana, haciéndola más variada y más rica. Ya no sólo era la fotografía documental tradicional, aunque desde la década de los setentas en México, los fotógrafos se interesaron en expandir los límites de la imagen

¹⁶⁰ Mariana Dellekamp. “Entrevista Personal.” Entrevista por Juan Pablo Meneses . Enero 23, 2015.

¹⁶¹ Gerardo Suter. *Escenarios Rituales*, conversación con Patricia Gola, Luna Cornea, Centro de la Imagen, pp 26 – 35.

fotográfica. A raíz de estos entrecruzamientos comenzó a ser una fotografía menos interesada por la representación de la realidad y más interesada en expandirse.

Las situaciones absurdas de los objetos cotidianos re-significan su valor estético a través de una técnica particularmente cuidada, en donde la toma fotográfica debe poseer una muy alta calidad y estar muy lograda estéticamente, lo anterior con tal de relacionar las cosas habituales en el campo de la representación artística. Más que soporte, es un elemento medular. el soporte no es fotográfico necesariamente (puede ser instalación, video, etc.) Estos dos autores utilizan la fotografía como soporte medular en su quehacer artístico, llevando el mundo de la instalación y la fotografía a sus obras.

A finales de los noventa surge **Marianna Dellekamp**, quien es una artista visual nacida en 1968 en la Ciudad de México. Para su producción artística utiliza distintas disciplinas como la instalación y la fotografía. Tiene un interés en los soportes y medios fotográficos como parte del concepto de la obra, es decir, en sus exposiciones utiliza montajes en donde involucra al espacio como parte alegórica de su discurso, en donde la fotografía y la instalación dialogan con el espacio.

Al inicio de su carrera, Dellekamp estaba interesada en el cuerpo como discurso. Claros ejemplos de lo anterior son sus obras “Líquido Corpóreo” de 1998, es una serie de fotografías en donde se muestran líquidos extraídos de un cuerpo humano sano. La intención de la artista es la reconstrucción de un espacio interior, la construcción del cuerpo a partir de líquidos. “Antropología del cuerpo moderno” de 1999 es una serie de collages elaborados a partir de fotografías de mujeres desnudas, el rostro de las mujeres no se puede observar por la yuxtaposición de textos que describen la pregunta de como percibe su cuerpo cada retratada. y “Cuerpo Mediatizado” del 2002 es un proyecto en donde Dellekamp utiliza imágenes fotográficas medicas (radiografías, tomografías o endoscopias). En “Líquido Corpóreo” la artista utiliza una serie de fluidos

extraídos de un cuerpo sano y realiza una construcción del cuerpo a partir de estos fluidos. En “Antropología del cuerpo Moderno” hace una reflexión de cómo los medios masivos de comunicación crean estereotipos corporales, más fuertes y notorios en la mujeres. En esta obra hace una analogía entre fotografías de mujeres desnudas con textos sobrepuestos en los rostros de las chicas. Las frases hacen alusión al mundo de la moda. En su obra, se refleja una clara inquietud acerca de los líquidos y los rastros de lo corpóreo. Dellelkamp muestra instalaciones en donde la fotografía no sólo es el registro de la pieza, sino que forma parte de la estética y argumento final de la obra.

En “Cuerpo Mediatizado” del 2002, Utiliza estas imágenes producidas por la ciencia para el estudio del cuerpo humano y sus enfermedades. En esta exposición, Dellelkamp utiliza imágenes que los médicos proveen a sus pacientes para poder dar seguimiento a algún padecimiento. En este proyecto, Dellelkamp comienza a utilizar la instalación de una manera más evidente y que con sus posteriores proyectos, la instalación es fundamental; coloca radiografías montadas sobre objetos circulares y estos a su vez son colgados del techo, distribuidos en el espacio. Una instalación de radiografías, en suma.

“Cuando en 1997 Marianna Dellekamp, integrante de una singular generación de fotógrafos surgidos a mediados de los noventa, presentó su exposición “In situ” en el Centro Nacional de las Artes (CENART), ella habló sobre su trabajo y de ahí dejó entrever muchas de sus obsesiones. Esa exposición multimodal (fotografía, vídeo e instalación) había sido un reencuentro consciente con el útero materno, y el agua se volvía ahí naturalmente un espacio protector [...] En el proceso de reflexión sobre su propio trabajo ella lo está defendiendo: éste sustancialmente es un ejercicio de introspección. Y esas mismas fueron sus posteriores propuestas: Antropología del Cuerpo Moderno (1999)” [...] ¹⁶²

¹⁶² José Antonio Rodríguez. "Dellekamp: los personales sistemas, clicks a la distancia." *El financiero*.

El proyecto "El objeto" que comenzó en 2008 Dellekamp reflexiona en torno a la identidad del objeto de arte, a partir la intervención de libreros y libros para construir instalaciones que se registran por medio de fotografía. Esta obra la continúa hasta la fecha. Está conformado por cuatro fases: Un Domingo en la Alameda del 2007, Otro proyecto es Press 2008- 10, y Arquitecto del 2008. "El hilo que conduce esta investigación es la reflexión en torno a la identidad del objeto de arte, entendiendo en esta ocasión por identidad al conjunto de rasgos o informaciones que individualizan y distinguen al objeto como artístico, que sustentan que es realmente lo que se dice que es".¹⁶³

La obra "Press" reúne los impresos producidos por distintas instituciones públicas y privadas dedicadas a la difusión de las artes visuales. Las invitaciones, catálogos, notas del periódico, etcétera, son instrumentos de "legitimización por parte de los artistas. Son los documentos que avalan que exposiciones y publicaciones", Dellekamp utiliza estos documentos para acomodarlos en un librero, después del proceso tomar la fotografía, con el fin de construir una instalación en donde se puedan acomodar estas cosas y se puedan capturar por medio de la fotografía, que es el soporte idóneo para su exhibición. Dellekamp tiene un vínculo con Iñaki Bonillas en el uso de archivos para producciones artísticas, en donde gestionan y se apropian de imágenes y objetos para generar proyectos autorales.

¹⁶³ Marianna Dellekamp. "El Objeto 2008 -." <http://www.mariannadellekamp.com/htm/obra.htm>.



Imagen 37, Mariana Dellekamp, Press 2008 – 2010.

En la obra “Arquitecto del 2008”, la artista intervino los libros de un coleccionista de arte, quien de oficio es Arquitecto. En esta intervención forró todos los libros de este personaje con el fin de descontextualizar los intereses e influencias del arte. Al revestir los tomos de blanco arrebató a los libros su identidad principal, aunque simbólicamente todo el conocimiento que contenían se mantenía intacto, ya que únicamente se estaba modificando la cubierta, impidiendo leer el título y autor de los mismos. Para Dellekamp abordar a la muestrario de archivos es fundamental ya que “pareció una forma interesante de hablar de una colección que se genera para poder generar otra colección, por eso de alguna forma anulé esos libros; era golpearlo en todo su bagaje cultural, en ese bagaje que él como coleccionista de arte tiene.”¹⁶⁴

La acción de bloquear los títulos de los libros es una manera de aproximarse a la identidad de las personas. Hablamos de un velo que impide ver el rastro, pero no la esencia. Dellekamp hace una instalación de libros bloqueados del lomo, del título, de su esencia y contenido. ¿Cómo podemos jerarquizar y clasificar un librero con un contenido

¹⁶⁴ Mariana Dellekamp. “Entrevista personal”, Entrevista por Juan Pablo Meneses. Enero 15 2015.

artístico sin saber qué libros son? Es un andar a “ciegas” por el conocimiento. Esta me parece una analogía muy precisa en el mundo del arte, ya que muchos van con una careta de cultos por tener a la mano los nombres de teóricos, artistas y corrientes sin conocer de qué hablan. Conocen los libros más no los han leído. En el arte contemporáneo es común utilizar palabras rebuscadas y enumerar pensamientos filosóficos con el fin de idealizar la conceptualización de la pieza.

“Proceso abierto” fue una exposición de Mariana Dellekamp, expuesta en el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México. Se exhibió del 29 de Julio al 10 de noviembre del 2013 a manera de retrospectiva. La exposición se divide en tres ejes temáticos: fotografía y cuerpo; imagen y texto e instalaciones recientes de proceso abierto.

La exposición fue curada por Graciela Kasep. “Proceso abierto” mostraba los trabajos de Dellekamp desde los noventa hasta la actualidad, como una exploración a los procesos creativos y artísticos, haciendo alusión a un proceso en continua reflexión, algo inacabado, un sistema abierto. La exhibición retrata la manera en la que se comienza un proceso, las diferentes herramientas y formatos como la foto, el lenguaje, el vídeo, la instalación y el propio texto para transmitir las posibilidades del arte contemporáneo. Esta exposición significó una grata experiencia personal. Cuando visité la muestra quedé sorprendido por la calidad conceptual de las obras de Marianna Dellekamp, pues aunque conocía su obra, no había estado en contacto con sus piezas.

“Proceso Abierto” incluía el proyecto “Biblioteca de la Tierra¹⁶⁵” del 2009, en que la artista reunía raciones de tierra de distintas partes del mundo, las cuales acomodó posteriormente en cajas de acrílico. El proyecto contó con un total de 450 piezas que estaban marcadas con las latitudes en que se había realizado cada recolección. Para realizar la obra, Mariana Dellekamp pidió, por medio de redes sociales a las

¹⁶⁵ Marianna Dellekamp. Exposición “Proceso Abierto”, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, INBA –CONACULTA.

personas que la leían y les interesara el proyecto, que le mandaran una porción de la tierra de su lugar de residencia.

Una biblioteca de tierra con una salida en instalación, en donde el espacio es fundamental, brindando un doble significado. Todos estos espacios de recolección de las tierras convergen en otro espacio distinto, como lo es el museo. Desde tonalidades rojizas, grises y negras, éste proyecto abarca la idea de una catalogación de texturas y tonalidades del mundo. La artista constantemente refresca su lenguaje y sus preocupaciones artísticas, como un reflejo de las inquietudes del contexto emotivo y personal.

La obra de Mariana Dellekamp es una obra de profunda reflexión. La artista busca constantemente soportes, medios y dispositivos para mostrar el contenido de sus piezas. La idea de imagen expandida se vincula, a manera de analogía, entre su exposición individual “Proceso Abierto” con los métodos abiertos de construcción de las piezas que utiliza la artista. Siempre en constante evolución y preocupada por utilizar distintos elementos y disciplinas para explotar su argumento visual. Dellekamp, fotógrafa de formación pero con inquietudes en distintas disciplinas, interesada en expandir sus trabajos fotográficos y elevarlos con distintos procesos y soportes.

Dellekamp expande los límites de la fotografía por su capacidad de vincular a la fotografía con otros medios como la instalación y por fuerza expresiva y por la utilización de distintas técnicas y soportes al servicio de la fotografía, con una coherencia entre los niveles estéticos, técnicos y artísticos de sus obras, con énfasis en el uso de la instalación creada específicamente para ser fotografiada. Con una fuerza estética y con una fuerte gramática en los objetos, que evocan en un principio a la escultura por la capacidad de representar un objeto en el espacio, de manera tridimensional con una intencionalidad. Muchas veces estos objetos escultóricos, por estar en situaciones efímeras y con características multidisciplinarias se convierten en instalaciones que son creadas para

ser fotografiadas, su naturaleza simbólica no solo está contenida en el objeto mismo, sino en la fotografía como soporte de exhibición.

Otro artista fundamental a partir del uso de la fotografía en conjunción con la instalación es **Mauricio Alejo**. Aunque en muchos casos el soporte final que Mauricio utiliza es fotográfico, su proceso de construcción de imágenes tiene un diálogo significativo con el espacio y la naturaleza efímera de los objetos que crea, para finalmente registrar la escena por medios fotográficos. Desde hace unos años Alejo ha optado por exhibir sus trabajos por medio de instalaciones y vídeos.

Según Mauricio Alejo, los objetos familiares tienen su lugar en nuestro entorno y parecen encajar en un mapa natural del mundo, por lo cual describe: Lo que hago es para llevarlos a una nueva narrativa que no obedece a su funcionalidad; obedece principalmente a una intuición específica que tengo sobre el espacio, el tiempo, la materialidad, el desplazamiento o la fuerza física. La mayoría de mis piezas vienen de los pensamientos que aún no se forman como una idea. Los resultados, carentes de significado explícito o metáfora, apuntan en todas las direcciones. El remanente psicológico creado por la violencia infligida a esta narración a veces se presenta como absurdo, pero esto es sólo un subproducto de lo que realmente es: una primitiva, algo idiosincrásico, una experiencia del mundo.¹⁶⁶

Mauricio Alejo es un artista con inquietudes inclinadas hacia la escultura, el vídeo y la instalación, pero con una gran afinidad hacia la fotografía. Alejo expande los límites de la fotografía, en el proceso de construcción de sus obras, ya que construye instalaciones con el único fin de ser fotografiadas. En su obra se presentan objetos en donde intervienen fuerzas físicas con el fin de detenerlo o pausarlo; es decir, crea las condiciones necesarias para que estos objetos parezcan quietos, cuando en realidad lo que hacen son procesos escultóricos que tienden a

¹⁶⁶ Mauricio Alejo. "Entrevista personal", Entrevista por Juan Pablo Meneses. Enero 15 2015.

ser efímeros y que sólo por medio de la fotografía, y haciendo una analogía con el instante decisivo de Cartier-Bresson, capta un tiempo que no se podrá replicar. Entre los referentes artísticos del autor pueden mencionarse a Chema Madoz, Martin Creed y Tom Friedman. “Son todos estos los que me han influenciado; desde la fotografía fue como empecé a ver las conexiones con otras disciplinas”.¹⁶⁷ Su trabajo ha evolucionado desde lo conceptual a partir del uso del vídeo o la instalación. Por ejemplo el uso del vídeo en Alejo se pueden observar en piezas como: “Universe II” del 2004 en un vídeo de un solo canal en donde a través de su aliento que se impregna en un vidrio, que pareciera ser una toma de un telescopio, “Endless Sphere” del 2007 es otro vídeo en donde se muestra una moneda que siempre esta girando sobre su propio eje o en “Gravity” producido entre el 2002 – 2004 en donde se ve un globo que se mueve de un lugar a otro, pero no sale disparado hacia arriba. Alejo ya no sólo está interesado en el registro fotográfico de sus construcciones que desafían a la realidad. Vincula más disciplinas para la construcción de sentido en sus piezas.

En cuanto a la producción de Alejo de instalaciones destacan “Crossing Flimsy Bridge” presentada en Nueva York en abril del 2006, en donde examina la vulnerabilidad a través de fotografías, objetos y vídeos dispuestos en la galería. “NUS Singapore” es una instalación hecha a partir de un frigorífico que esta detenido con un ladrillo, dentro están varios botes de plástico lleno de líquidos y alimentos. Otra instalación de Alejo es “Breathing” del 2009 en donde muestra los límites de la ficción, en donde se centra en cómo las instalaciones, fotos y videos de crear experiencias muy específicas de espacio y la conciencia de lo inmaterial, como el aire o la luz.

¹⁶⁷ Ídem.

La ilusión del objeto, en donde el autor desafía a las fuerzas físicas, es algo característico en el trabajo de Alejo, quien crea una quimera de objetos que sólo se sostienen por medio del registro fotográfico. Una columna de almohadas que sostiene el techo. Un frasco de miel justamente atravesado por la línea de los azulejos de la cocina. Un espejo dentro de una cama. Una tela flotando en medio de una cocina; ése es el mundo de objetos que interesan al autor.

Alejo, a través de su obra, realiza una exploración de las leyes de la naturaleza. En sus trabajos los objetos parecen suspendidos. Alejo utiliza objetos cotidianos que se pueden encontrar en cualquier casa, mismos que ordena cuidadosamente para la puesta fotográfica. Aunque existe un vínculo con lo escultórico en sus trabajos, por crear objetos tridimensionales, una de las características en su proceso es lo efímero. Mauricio Alejo crea instalaciones que aluden a las fuerzas físicas para no “caerse”, un binomio de tiempo/espacio y naturaleza muerta trabajada con una iluminación de estudio que expande los límites de la fotografía. Un entrecruzamiento disciplinario entre el uso de la escultura, el vídeo, y la instalación al servicio de la fotografía.



Imagen 38, Mauricio Alejo, Ballons, 2012.

Alejo expande las posibilidades de representar a los objetos por medio de la fotografía. Si bien son objetos que están postrados frente a la cámara fotográfica y evidentemente poseen lo icónico como cualidad signica, en la naturaleza de la construcción de los objetos existe un vínculo con la instalación y con lo efímero. Mauricio Alejo utiliza a la fotografía como herramienta para representar visualmente a los objetos puestos en situaciones que desafían a la gravedad y al equilibrio, estos tienen todas las características de una instalación: El espacio como parte argumental de la construcción de objetos, fronteras disciplinarias difusas (hasta dónde es fotografía y hasta dónde es instalación). La fotografía es un mero pretexto de registro, sólo que los objetos y sus circunstancias son creados específicamente para ser fotografiados.

Alejo, al igual que otros autores como Mariana Dellekamp o Laura Barrón, forma parte de los artistas que produjeron fotografía con influencia sobretodo de la instalación en la década de los noventa en México. Estos artistas innovaron y dispusieron de argumentos estéticos, temáticos, artísticos y conceptuales para entender a la fotografía desde otro punto de vista. Enriqueciendo sus propuestas con el auxilio de otras disciplinas, como la escultura, la instalación o la pintura, fueron capaces de redefinir el campo de la fotografía autoral en México.

3.4 Multidisciplina, espacio y fotografía del siglo XXI

Desde los setentas en el arte se produjeron construcciones de realidad por medio de objetos efímeros, creados exclusivamente para ser fotografiados, influenciados por el arte conceptual y el performance, haciendo una analogía entre lo visual y lo visible. Como Jaspers Johns dice: "El Objeto es el símbolo y signo de nuestros tiempos"¹⁶⁸, por eso los artistas intentan hacer duraderos a los objetos efímeros por medio de la fotografía, aprovechando sus cualidades icónicas. Como ejemplo pueden

¹⁶⁸ Patricia Martin. "Desmaterialización del Arte." *El financiero*. Acceso Mayo 11, 2015. <http://www.elfinanciero.com.mx/opinion/la-desmaterializacion-del-arte.html>.

tomarse las obras de Gordon Matta-Clark y Gilbert and George, el primero haciendo deconstrucciones de edificios y los segundos manejando el concepto de escultura viva.

Andre Rouillé discute la diferencia de la fotografía como arte o el arte de los fotógrafos, de la siguiente manera:

“Si la fotografía es arte o no es ingenuo, porque la práctica y su producto (imagen). Por lo tanto, fuera de la antinomia ontológica que propuso celebrar el debate entre las prácticas fotográficas: el arte de fotógrafos y fotografía de artistas. El autor muestra que esas prácticas son distintas, tanto desde el punto de vista técnico como el propio universo en el que se encuentren. El arte de fotógrafos está en el campo de la fotografía y significa un proceso artístico de los fotógrafos, y fotografía de artistas, como su nombre deja claro, es el uso de la práctica fotográfica de artistas en las respuestas a las preguntas que se plantean”¹⁶⁹.

Con la entrada del siglo XXI en México, nuevos artistas refrescaron la visión de la fotografía. Con inquietudes interdisciplinarias y sin abandonar a la fotografía como recurso, en esta década surgen una inmensa cantidad de autores. Una sobreproducción de artistas caracteriza estos primeros años del siglo veintiuno. Una gran variedad de propuestas, con fotógrafos de muchas latitudes del país, superpueblan el universo del arte mexicano. Una pulsión por representar mundos, que pareciera una moda, por encontrar en la fotografía un medio de expresión.

Ahora muchos artistas vuelven a utilizar a la cámara fotográfica como herramienta de representación de la realidad. Manuel Vilariño Alén, describe los límites de la fotografía de la siguiente manera:

La fotografía nos ha ayudado a ver más allá de nuestros límites históricos, temporales, geográficos..., y también nos ha enseñado lo que hay al otro lado de una barrera invisible, nos ha mostrado mundos perversos y nos ha enfrentado a nosotros mismos, a nuestra época.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Andre Rouillé. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. SENAC, 2009, 483 p.

¹⁷⁰ Manuel Vilariño Alén. *Dos límites: A fotografía contemporânea*. Ciclo de conferencias CGAC, Santiago de Compostela, España, 22 al 24 de septiembre de 1999, p 159.

La fotografía, como el arte en general, es una manera de representar maneras de ver y concebir al mundo, así como una herramienta para comprender lo que somos, cómo miramos y cómo entendemos al mundo. La imagen expandida nos da más herramientas para simbolizar al mundo. No sólo se trata de usar a la fotografía como medio de captar la realidad tal cual, mejor aún, sirve para hacer visible, por medio de una fotografía, una manera particular de comprender al mundo.

Una basta y prolífica lista de autores mexicanos surge con la entrada del siglo XXI, lista interminable y muy compleja de estudiar. Delimitar un número de autores resulta una labor titánica; hay muchos autores con obras de alta calidad, cada uno con sus distintas inquietudes y propuestas. Para los fines de esta tesis me interesan los trabajos de Alejandra Laviada, César López y Jesús Jiménez. Estos tres autores utilizan la fotografía como soporte, pero involucran la instalación en sus procesos artísticos. Expanden los límites de la fotografía por su manera de construir imágenes, como puntos convergentes. Tres autores de una nueva generación de fotógrafos.

Me interesa hacer una genealogía o ruta de cómo se ha comportado la fotografía mexicana, tratando de construir una Genealogía de autores que abarque desde los noventa hasta el 2014, trazando una ruta de intereses estéticos, conceptuales y artísticos; detectando puntos de contacto entre autores con más trayectoria y con artistas emergentes que están en vías de consolidación de un lenguaje y un estilo propio. Por estos motivos selecciono a Jesús Jiménez, Alejandra Laviada y César López, por dibujar y trazar inquietudes de autores con una trayectoria que empieza a tener resonancias a nivel nacional e internacional, con un futuro prometedor. En el caso de Jiménez el impacto que tiene su obra se puede ver con el reciente premio de adquisición en la categoría de vídeo

instalación en la Bienal Nacional de Yucatán del 2015 o internacionalmente las selecciones en importantes certámenes como: Arte Media Festival en Japón. Laviada fue condecorada con el premio de adquisición de la XIV Bienal de fotografía en México o en 2009 Premio Descubrimientos de Photoespaña o en el caso de López que ha sido seleccionado en la Bienal FEMSA, es importante destacar que estos tres autores son jóvenes y su trayectoria y calidad artística va en despegue, y que parece que se empiezan a acomodar con nombres que representarán a la fotografía mexicana en unos años. No se puede comparar su trayectoria con artistas consagrados como Gerardo Suter, Adriana Calatayud, Lourdes Grobet o Lourdes Almeida; ellos ya son referentes e influyeron en generaciones posteriores. A López, Jiménez y Laviada, sólo la historia se encargará de ponerlos en su sitio correspondiente.

El uso de diversas disciplinas para finalmente presentar sus obras en soportes fotográficos es una característica de estos tres autores. Laviada, por su parte, afirma que: “su trabajo explora el papel cambiante de la fotografía y relación con otros medios artísticos, como la pintura y la escultura. Las imágenes surgen de las intersecciones entre estos diferentes medios, y apuntan a cuestionar y redefinir diversas funciones de la fotografía dentro del arte contemporáneo”.¹⁷¹ López describe su trabajo como: La línea de trabajo en las piezas desarrolladas buscan hacer tangibles los espacios colectivos de la memoria y lo social, creando una respuesta física al sentimiento que nos causan los recuerdos. El trabajo desarrollado (piezas de arte) pretende crear un lenguaje a partir de diferentes tipos de formatos como la pintura, escultura, vídeo y principalmente la fotografía, explorado en la mayoría de las veces los límites formales en cada una de las disciplinas practicadas. Y por último, Jiménez: “trabajando en la fotografía, el vídeo y la instalación, he encontrado mi inspiración en una obsesión personal para el objeto, la traza, y el espacio. El conjunto fotografiado del arte, de acción absurda,

¹⁷¹ Alejandra Laviada. "About Alejandra Laviada." Acceso Mayo 7, 2015.
<http://www.alejandralaviada.com/#mi=1&pt=0&pi=2&p=-1&a=0&at=0>.

situación efímera para la cámara, es una descripción de mi relación particular con el mundo".¹⁷²

Los tres autores en mi punto de vista están interesados en expandir los límites de la fotografía, utilizando diversas disciplinas que "ayudan" a que el registro fotográfico de instalaciones, esculturas, pinturas y acciones, se realice desde un punto de vista más estético y conceptual. El curador y crítico brasileño Rubens Fernandes Jr, describe a la fotografía expandida como una posibilidad de expresión que se escapa del agotamiento de homogeneidad visual repetida¹⁷³. Un tipo de resistencia y liberación. Resistencia para utilizar los más diversos procedimientos que pueden garantizar y hacer una experiencia artística diferente de la automatización generalizada; liberar, ya que sus diferentes procedimientos, cuando se combinan de forma creativa, brindan un repertorio inagotable de combinaciones que la hace aún más amenazante en el mundo vulnerable de las técnicas de imagen, algo que Laviada, Jiménez y López buscan en sus imágenes fotográficas.

Estos tres autores realizan instalaciones para después fotografiarlas, pero no desde el registro de piezas efímeras que logran visibilidad por medio de la fotografía, sino como una fotografía que refleja el proceso de la construcción de las imágenes. En este tipo de trabajos se hacen fotografías desde la construcción de instalaciones, lo cual hace que la fotografía se nutra. Los enclaves que utiliza Laviada son fundamentales para la construcción del significado de la obra.

Alejandra Laviada construye objetos efímeros que sólo podrán existir mediante la fotografía; construye una puesta en escena para que se puede fotografiar. Ha sido galardonada con distinciones como Descubrimientos Photoespaña en el 2009. Un año más tarde se hizo acreedora al premio de adquisición de la XIV Bienal de Fotografía en

¹⁷² Jesus Jiménez. "Art Statment, Jesús Jiménez." Acceso Mayo 7, 2015.
<http://www.jesusjimenez.com/#mi=1&pt=0&pi=2&p=-1&a=0&at=>

¹⁷³ Ruben Fernandes Junior. Primer Encuentro Pensamiento y reflexión sobre Fotografía. Museo de la Imagen y el Sonido (MIS) y el Estudio Madalena, Sao Paulo.

México, organizada por el CI, con el proyecto “Foto-esculturas”. A partir del proyecto “Hotel Bamer” del 2006, a Laviada le interesan los espacios abandonados, específicamente un hotel que será demolido. A través de objetos encontrados dentro del inmueble crea esculturas efímeras, elaboradas con elementos que descontextualiza para darle un nueva carga sígnica. Son objetos y situaciones que “morirán” con la demolición del hotel y sólo con fotografía se podrán perpetuar. Tanto las esculturas como el edificio dejarán de existir.

[...] “Mi proceso fotográfico es una especie de arqueología urbana, ya que creo nuevas narrativas con los objetos que voy desenterrando. Cada uno de ellos nos revela algo de la historia o función del espacio y de la gente que lo habitó.

Busco siempre la manera de construir una imagen y no sólo documentar algo que ya existe. Para cada proyecto elijo un espacio en extinción —sitios que serán demolidos o transformados por completo— y lo utilizo como estudio temporal. Las imágenes registran mis intervenciones en estos espacios, intervenciones que no siempre imponen, sino que más bien sugieren: una presencia, una narración, una acción, a momentos sutiles y a veces palpables. Las fotografías son un registro de estos espacios; un ensayo de historias pasadas y futuras, del tema de la temporalidad y la entropía en el lenguaje urbano de nuestras ciudades.¹⁷⁴

“Foto - esculturas” es una serie fotográfica muy al estilo de los artistas Peter Fischli y David Weiss, serie que juega con la imagen en movimiento y la fotografía, a través de objetos que se equilibran unos a otros, objetos que juegan para causar dinamismo. “Deconstruction” (2007 – 2010) y “Re-Constructions” (2011-2012), son dos series en donde Laviada hace esculturas efímeras a través de objetos construidos y encontrados que se disponen en situaciones de afrenta a la gravedad, en donde sólo por medio de la fotografía se establece un diálogo de permanencia fotográfica. “Los límites de la imagen estática han llevado a algunos artistas contemporáneos a desarrollar propuestas experimentales que parten de la esencia de la fotografía, pero que transitan por caminos

¹⁷⁴ Alejandra Laviada. "XIV Bienal de Fotografía, Premio, Foto-esculturas." Centro de la Imagen. Acceso Mayo 17, 2015.
http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/bienal/14/alejandra_laviada.html.

cercanos a la desaparición, a la imagen efímera que se borra lentamente como una amnesia que la visión fracturada de la fotografía imposibilita percibir”.¹⁷⁵



Imagen 39, Alejandra Laviada, Re- constructions (2011- 12).

El proyecto “Intervenciones en el bosque”, que fue premiado con la beca de jóvenes creadores¹⁷⁶ del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), es una serie fotográfica que se produce a través de intervenciones a tubos gigantes, utilizados en tuberías de gran escala. Laviada pinta estos tubos de colores, inspirada en el arquitecto mexicano Ricardo Legorreta. La finalidad es pintar esos cilindros para resignificar espacios abandonados, para nuevamente dotarlos de vida; para revitalizarlos y conferirles, una vez más, un sentido. Este proyecto bien podría encontrarse en el apartado de paisaje intervenido de esta tesis, sin embargo, su cuerpo de trabajo se centra en reconstrucciones y

¹⁷⁵ Issa Benítez. *Hacia otra historia del arte en México, Disolvencias (1960-2000) Tomo IV.* Imagen y cultura ed. Ciudad De México: CONACULTA - CURARE, p 107.

¹⁷⁶ Según la convocatoria de jóvenes creadores del FONCA Apoya a jóvenes de 18 a 34 años de edad para que creen obras artísticas en el transcurso de un año. El programa otorga becas económicas, brinda tutorías con artistas reconocidos, organiza encuentros de jóvenes creadores y fomenta la interdisciplina.

deconstrucciones de objetos escultóricos para registrarlos por medio de fotografías.

En su proyecto más reciente, “Geometry of space” del 2014, las imágenes son logradas a través de múltiples exposiciones de un solo negativo sin manipulación digital, fotografiado por capas, en una intersección entre la pintura, la escultura y la fotografía. Este proyecto destaca las composiciones escultóricas que no pueden existir sin la acción de la cámara fotográfica. Es un ejemplo de imagen expandida, de cómo la fotografía análoga sirve para registrar la escultura y la pintura, con la idea de ser mostradas con soportes fotográficos.

César López decidió estirar el tiempo de producción y montaje del proyecto *Erosión* durante cuatro años, convirtiéndolo en una estación de trabajo, concepto contemporáneo que se refiere a un contenido estético que trasciende —en extensión y desarrollo— a la noción todavía moderna de la obra garantizada en serie. Así, la expansión del proceso creativo acabó metaforizando el propio contenido temático de la propuesta: un cúmulo de ficción a propósito de la recuperación gozosa de lo perdido. Cada secuencia de fotografía, uno tras otro de los objetos construidos, así como múltiples entornos de instalación e intervención de elementos, fueron maneras estimulantes en que el artista abordó una obsesión cíclica.¹⁷⁷

¹⁷⁷ César López. *Erosión*. Puebla, Puebla.: Estudio Indaga S.C., 2012.



Imagen 40, César López , Look, Fotografía digital, 30x40 pulgadas.

López es un autor que concibe su trabajo dentro del campo expandido —por lo menos lo deja claro en la construcción simbólica de sus piezas—. Desde la teoría tiene clara la expansión de la imagen, desde su statement de artista involucra estos conceptos. Me parece muy interesante que se describa como un artista dentro de esta concepción teórica y que la despliegue en la producción de sus obras, lo cual realiza de manera consciente, comprendiendo los términos a profundidad y aplicándolos de manera efectiva.

La producción artística de César López es un reflejo del contexto del arte contemporáneo, con muchos puntos de contacto con diferentes artistas de distintas nacionalidades, con una fuerte influencia de artistas conceptuales mexicanos como Gabriel Orozco. Me parece importante mencionar que selecciono a este autor por su concepción teórica del campo expandido, pero que en términos prácticos no aplica de magistral manera en su obra.

Un artista innovador y que transita en los cruces disciplinarios es **Jesús Jiménez**, En sus primeros proyectos, como “Agora” y “Game Over”, recurre al mundo de los objetos, a los cuales acomoda en una cancha que en apariencia es de raquetból. En esta cancha posiciona carritos de súper mercado, papeles, ordenadores, muebles y otras tantas

cosas, los cuales son objetos que, al insertarlos y contextualizarlos en otro espacio, cobran un significado totalmente distinto.

[...] A veces hago escultura, instalación, performance [...], pero sí, a la fotografía la veo como un estrato de tiempo y espacio con el cual sintetizo mi contexto y con el cual puedo hablar de las cosas de mi tiempo, de mi persona, y con la cual, en el futuro, la gente podrá ver cómo vivía una persona de mi edad. [...] Acomodos esculturales absurdos; yo lo veo más como una escultura, porque si hiciera una instalación creo que el público sí tendría que caminar dentro del espacio. Puedes crear una instalación para crear una fotografía, o una escultura para crear una fotografía, pero en la escultura sí necesitas la tridimensionalidad al igual que en la instalación.¹⁷⁸

“Agora” es una serie de Jiménez que aborda la obsesión por el orden del autor. Con este proyecto Jiménez se dio a conocer durante su participación en Fotoguanajuato. La serie consta de imágenes fotográficas de objetos en situaciones sumamente ordenadas; carritos de súper mercado que están acomodados en círculos simétricos y que dejan vestigios en el asfalto de su recorrido circular, por mencionar un ejemplo. En estas fotografías, Jiménez utiliza una paleta cromática uniforme, conformada por gamas del amarillo a los marrones, y una saturación de color muy pálida. Los objetos que emprende son instalaciones efímeras, y la fotografía sirve como evidencia de su existencia.

En “Trazos de Energía”, del 2007, el autor trota en círculos. Las piezas son el resultado del recorrer los pequeños círculos, un binomio entre el gasto calórico y distancia. Los nombres de las fotografías son las calorías gastadas en el recorrido. En “Post-production”, Jiménez aborda objetos que parecieran estar en situaciones cotidianas. El autor, por ejemplo, registra la impronta de su cuerpo que se dibuja por medio del vapor después de una ducha. Fotografía círculos que se generan en charcos de agua. A piedras y ladrillos encontrados en la calle los utiliza como material para crear esculturas efímeras, para darles un acomodo posterior en que brinde una resignificación. El título de “post-production” hace referencia al cine, al montaje, a la producción que viene después de

¹⁷⁸ Jesús Jiménez. “Entrevista personal”, Entrevista por Juan Pablo Meneses. Marzo 06 2015.

grabar las escenas; al acomodo posterior. En “10 lts of waste chemicals in water”, Jiménez vierte un líquido muy colorido, asemejando contaminantes en el río Támesis de Londres. Las figuras y contrastes que se generan parecieran un papel dibujado con acuarelas, de modo que Jiménez vincula a la pintura y la fotografía de una manera muy sutil.



Imagen 41, Jesús Jiménez, Postproduction, Robots Sculpture Army, Fotografía Digital 120 x 80 centímetros.

Jesús Jiménez trabaja con vídeo, instalación y fotografía, inspirado en sus obsesiones por el orden, los objetos y el reacomodo de situaciones. Fotografía el resultado de acciones efímeras y absurdas que relacionan la acción humana como huella. Objetos que el humano dejó olvidados, Jiménez los re-significa y los recoloca para crear situaciones y nuevos objetos que registra por medio de fotografía. De tal manera, Jiménez expande los límites de la fotografía, utilizando además al vídeo y la instalación para llevar a cabo la compleja escenificación de sus ideas.

Jesús Jiménez, Alejandra Laviada y César López son tres artistas distintos pero que vienen naturalizando los procesos de cruces disciplinarios, sobretodo de fotografía e instalación; nacieron inmersos en este contexto. Tres estilos que diagraman las inquietudes de jóvenes creadores que cada vez están más interesados por prácticas artísticas multidisciplinares. Aun así, su obra no cuenta con un discurso del todo

innovador, en el sentido de que cada vez existen más autores que se parecen entre sí. Me parece que en estos autores resultará importante el paso de los años, lo anterior para ver qué tan sólida se hizo la trayectoria de los tres artistas.

3.5 La Instalación en función del Paisaje: Espacios Intervenidos

El paisaje ha sido uno de los tópicos más utilizados en el arte. En el área de la fotografía, lo anterior no es una excepción. Desde el surgimiento mismo de la técnica fotográfica la interacción con el paisaje ha sido una constante en distintos autores. Muchos de los autores que han trabajado con el paisaje lo han intervenido o alterado a través de la colocación de objetos y dispositivos para finalmente capturar la modificación a través del soporte fotográfico. Lo anterior, si bien suele exponerse como un trabajo meramente fotográfico, realmente consiste en una instalación que se llevó a cabo *in situ*.

Lourdes Grobet es reconocida por su serie de fotografía sobre la lucha libre en México, por la nuevas generaciones de fotógrafos sin embargo, el gremio fotográfico la reconocen por sus antecedentes en la instalación y el performance. Las intervenciones que realizó al paisaje constituyen el primer antecedente importante en esta manifestación en México. Sus intervenciones fueron realizadas de manera experimental. Grobet trabajó sus instalaciones empleando dos técnicas distintas: en primer lugar, intervenir los paisajes directamente con pintura y en segundo, hacerlo indirectamente, pintando los paisajes con luces de colores. Después de que Grobet realizará “paisajes pintados” un proyecto de intervención del paisaje, hecho en Gran Bretaña en la década de los ochenta, años más tarde en la década de los noventa, los fotógrafos nacionales comenzaron a experimentar con la intervención de paisajes.



Imagen 42, Lourdes Grobet, Paisajes Pintados 1981.

Los años noventa significaron el surgimiento de jóvenes autores con inquietudes de acercamiento al paisaje desde un enfoque más personal. Acerca de la producción de fotografía de paisaje de los años noventa el crítico mexicano José Antonio Rodríguez, describe lo siguiente: “En ese proceso se hizo evidente que, durante la segunda mitad de la década de los años noventa, hubo un cambio profundo en la manera de concebir al paisaje en México. Sustancialmente, desde una manera de crear imágenes más vinculadas con la experiencia personal, dejándose de lado el espacio social, lo que terminó por generar un acto, o una serie de actos, de impulsos propios, lo cual se volvió una nueva experiencia creativa: la visión íntima del entorno, antes que –y he ahí la cuestión- la visión externa sobre la zozobra y la circunstancia de fragilidades que se daban por todos lados”.¹⁷⁹ En los noventa en México se rompieron esquemas, autores noveles comprendieron a la fotografía desde otro punto de vista, llevaron a la representación hacia otras fronteras.

¹⁷⁹ José Antonio Rodríguez. "Revisiones I: El paisaje fotográfico mexicano." Galería Patricia Conde. Acceso Mayo 6, 2015.
<http://www.patriciacondegaleria.com/PCG/Exposiciones/Entries/2012/4>

Estos autores no sólo realizaban un registro fidedigno y estético del paisaje, sino que experimentaban con intervenciones de sitios específicos. Estos autores, que son conocidos como fotógrafos, al colocar diversos objetos en el paisaje están haciendo instalación, aunque sea únicamente en el proceso de la construcción de la pieza y sin importar que finalmente su salida se realice en soportes fotográficos.

El paisaje contemporáneo mexicano definitivamente se volvió otro a mediados de los noventa. Un género que, con la larga tradición de la cultura fotográfica, no volverá a ser el mismo a partir de la práctica innovadora de una generación que en México surgió en la segunda mitad de la época. Un cambio profundo que reactualizó los espacios naturales sobre su entorno, bien haya sido desde lo simbólico o desde una nueva estrategia hacia la especialidad; o bien desde la trastocación meditada — que quiere decir modificación — de lo visible. Con estas nuevas interacciones creativas un nuevo paisaje terminó por gestarse.¹⁸⁰

En este sentido, la expansión de la imagen es evidente al usar distintas maneras de abordar el paisaje: intervenciones de un sitio en específico para después tomar la fotografía de la instalación puesta en el paisaje. Tres autores que para mi punto de vista cambiaron la manera de hacer paisaje en México en los noventa son Laura Barrón, Alfredo De Estéfano y Ximena Berecoechea, quienes con ideas frescas e innovadoras entendieron al paisaje desde la visión de proyectos autorales, desmarcándose de la tradición fotográfica documental, haciendo fotografía de paisaje con más frescura y aproximándose al lenguaje del arte contemporáneo.

Laura Barrón, Alfredo De Estéfano y Ximena Berecoechea en la década de los noventa en México, representan el punto de partida de la conceptualización del paisaje como escenario y como espacio simbólico. Para realizar intervenciones al espacio, los objetos y elementos que colocan en el paisaje para modificarlo desde lo estético y lo artístico tienen puntos de contacto con la instalación. Los tres cuentan con trayectorias muy distintas: Laura Barrón, desde Canadá, sigue

¹⁸⁰ *Ibíd.*

produciendo pero ha desaparecido del mapa de la creación en México. Alfredo De Stéfano es el más activo, pero en él se ha vuelto notorio un lenguaje rebasado y con pocas variantes de estilo, formatos y soluciones finales; lo que hizo en los noventa es prácticamente lo mismo que hace con su producción actual. En cuanto a Ximena Berecoechea, es una autora que ha desaparecido de la escena del arte en México.

Me parece evidente la influencia del LAND ART¹⁸¹ en estos artistas —donde comenzó mucha de la reflexión de Rosalind Karuss del campo expandido de la escultura, en donde los límites de la escultura comenzaron a cuestionarse—aunque con grandes diferencias. En comparación, los artistas del Land Art, como Hamish Fulton, Robert Smithson o Richard Long privilegiaban las intervenciones en la naturaleza de sitio específico y, en general, tenían una intención de producir emociones a través de paisaje, enfocados en la relación entre hombre y tierra, vinculados con materiales que la misma naturaleza provee —piedras, agua, ramas, etc.—. Para estas intervenciones, el paisaje mismo era la pieza, por lo cual era de grandes dimensiones, imposible de meter en museos. Su adentramiento a espacios museísticos y galerías sólo fue posible cuando se utilizaron soportes fotográficos. La intención de Barrón, De Stéfano y Berecoechea era distinta. Hicieron intervenciones en el paisaje para obtener una fotografía con cualidades técnicas, estéticas y conceptuales y no como un registro icónico de la realidad del paisaje. Realizaban todo un proceso de colocación de objetos en el paisaje para finalmente tomar una fotografía, pensada para ser exhibida en soportes fotográficos.

¹⁸¹ A finales de los setenta un grupo de hombres, interesados en el arte y la naturaleza conciben al Landart o arte del paisaje, en donde la idea es la utilización de los elementos naturales para intervenir el paisaje, enalteciendo una correlación intrínseca con el medio ambiente. Lo que en arquitectura le llaman arquitectura del paisaje, es decir, la construcción simbólica del mismo.

El paisaje fotográfico en México se redefinió con estos tres artistas, quienes privilegiaron la puesta en escena, la utilización de objetos para intervenir espacios y la manipulación química del mismo. Ubicaron nuevas coordenadas y latitudes en la producción nacional del paisaje fotográfico, con rasgos menos icónicos y menos interesados por la representación documental de los usos y costumbres de México.

Primero abordaré el trabajo de **Laura Barrón**, quien es una artista visual nacida en la Ciudad de México en 1966. Emigró a Toronto, Canadá, en el 2003. Al respecto de su trabajo, barrón dice lo siguiente:

“Mi trabajo utiliza una gran variedad de formas de ciudades, paisajes, mares, bosques, desiertos y otros espacios, como una plataforma para la transformación. Alterar la apariencia de estos lugares con la intención de explorar las diferentes maneras en las que dan forma a nuestras vidas y recuerdos y, por el contrario, las formas en que nuestras acciones, nuestros recuerdos y nuestra mirada transforman el paisaje. Todo mi trabajo en función del paisaje se refiere a la experiencia del desplazamiento, que es lo que constantemente dejamos atrás, y sin embargo mantenemos”.¹⁸²

Con la serie “Paradeisos”, Barrón obtuvo el premio de adquisición en la Octava Bienal de Fotografía de México en el año 1994¹⁸³. Este proyecto fotográfico esta basada en el texto de Italo Calvino de Ciudades invisibles y la relación de la autora con la Ciudad de México, metrópoli con la que hace una analogía con la antigua Tenochtitlán¹⁸⁴. La serie consiste en una yuxtaposición de imágenes que buscan contraponer los propios paraísos de la artista; imágenes desoladas, contrarias a las de la Ciudad de México. En palabras de la autora, “la foto que se puede convertir en un millón de cosas y que no necesariamente se tiene que presentar como fotografía”.¹⁸⁵ — precisamente a esto concibo como imagen expandida: el

¹⁸² Laura Barrón. “Entrevista personal”, Entrevista por Juan Pablo Meneses. Abril 09, 2015.

¹⁸³ Patricia Mendoza. Octava Bienal de fotografía 1994, Centro de la Imagen, Ciudad e México.

¹⁸⁴ Tenochtitlán fue capital azteca fue una de las ciudades más grandes del mundo, con tal vez hasta 200.000 habitantes. En menos de 200 años, que evolucionó a partir de un pequeño asentamiento en una isla en los pantanos occidental del lago de Texcoco en el poderoso centro político, económico y religioso.

¹⁸⁵ Laura Barrón. “Entrevista personal”, Entrevista por Juan Pablo Meneses abril 09 2015.

cómo una disciplina se puede representar desde otras, pero desde intereses fundamentalmente fotográficos. —



Imagen 43 , Laura Barrón, Paredéisos, 1997.

Los últimos trabajos de Barrón se centran en el uso del vídeo, la instalación y en la producción de libros de artista, donde el soporte fotográfico ha sido un hilo conductor. Tal es el caso del proyecto “Nostalgia” en donde explora la nostalgia de la migración de México a Canadá, esta obra esta compuesta por varios vídeos que hacen una instalación. La yuxtaposición de elementos visuales y la ambivalencia de la nostalgia, condición que radica en emigrar a otro país. Los vídeos cortos cuentan con imágenes de Laura Barrón deambulando o haciendo acciones sencillas que carecen de sentido, presentadas en diferentes soportes irregulares, creando atmosferas fantasmagóricas, realizando metáforas de recuerdos contruidos e imaginarios. [...]”He vuelto a la foto, la instalación me interesa menos al igual que el vídeo. Pero he vuelto a la foto vista, a la foto que se puede convertir en un millón de cosas y que no necesariamente se tiene que presentar como fotografía”.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Laura Barrón. "Photo." Laura Barrón acceso mayo 9, 2015.
<http://www.laurabarron.ca/photo/photo.htm>

Alfredo De Stéfano es el precursor de la intervención del paisaje en México. Interesado en los desiertos, por su arraigo con zonas desérticas, es un artista a quien concierne la intervención del paisaje, la cual realiza desde su propio ecosistema, desde su entorno, razón por la cual comprende y siente como suyo a cada paisaje que interviene.

El proyecto “Habitar el vacío” del 2002, es una serie fotográfica muy poética, en donde interviene al desierto a través de la colocación de objetos. La serie nos muestra la fragilidad del desierto y al mismo tiempo, tiene la intención de apreciarlo y mostrarlo para su apreciación. Estableciendo metáforas entre lo que aparentemente está vacío, desde un ejercicio de introspección, De Stéfano dialoga con la soledad y la habita con sus intervenciones. Ensalza las características desérticas, a través de situaciones y objetos que conectan lo natural con la instalación. Escaleras que no conducen a ningún sitio, espejos circulares asemejando oasis en el desierto, nubes que se postran en lo árido, círculos de fuego, etcétera. Instalaciones que sirven para representar al desierto, para habitarlo, para verlo menos inhóspito y más estético.

La pieza “Círculo Polar” del año 1999 de “Habitar el Vacío”, es un claro ejemplo de la expansión de la imagen fotográfica en México. En la obra, el artista coloca varias barras grandes de hielo en forma circular sobre la tierra del desierto, creando una equivalencia con el Ártico que se derrite de forma acelerada por consecuencia del calentamiento global. Con claridad percibo un vínculo con los artistas ingleses Richard Long y Hamish Fulton, quienes recorrían miles de kilómetros de espacios naturales para llevar a la galería sus emociones y objetos encontrados. Los círculos de piedras de Richard Long me parecen una influencia en el círculo polar, con diferentes intensiones pero con la idea de revalorar a la naturaleza. De Stéfano crea instalaciones en el desierto, construcciones efímeras que el viento enterrará, las cuales sólo podrán establecer un vínculo con el espectador a través del acto fotográfico.

Manipulando de manera básica los elementos, Alfredo logra disparar efectos múltiples. Sus instalaciones, de una sencillez abrumadora, crean nuevos escenarios y a la vez remiten al paisaje que interviene [...] Alfredo, en el desierto Coahuilense, acomoda piedras en círculos, en líneas, creando una estética contemporánea a la vez que primitiva. Tan simples son sus instalaciones que no estorban, no interfieren, no ensucian el paisaje. Tan complejas son, que brindan lecturas nuevas y provocan emociones incapaces de ser verbalizadas.¹⁸⁷

En “Breve crónica de la luz” del 2004, es un proyecto fotográfico en donde el autor interviene al desierto por medio metáforas mediante la luz. La construcción de situaciones lumínicas efímeras en el desierto establece una analogía con la obscuridad de las frías noches en el desierto y con los agobiantes días calurosos. Un árbol iluminado artificialmente que pareciera que arde, fuego, luces que emanan del suelo como si se tratase de un cráter, arbustos rodeados de círculos lumínicos; la luz como materia esencial de la construcción de sus instalaciones. Relatos de cómo la luz dota de existencia a este espacio natural.



Imagen 44, Alfredo De Stéfano, Rocas azules en el Salar de Atacama-Chile, 2008.

El proyecto que desarrolla actualmente De Stéfano es el de “Todos los desiertos son mi desierto”, realizado en diversos desiertos del mundo, en donde el autor hace una investigación de ecosistemas desérticos a nivel global y donde, con el apoyo del SNC, emprende viajes a lugares

¹⁸⁷ Guillermo Arriaga y Alberto Ruy Sánchez. *Breve Crónica de la luz, Fotografías de Alfredo De Stéfano*. Ciudad De México: Libros de la Espiral, 2007, p50.

inhóspitos con el fin de realizar intervenciones artísticas. A la fecha, De Stéfano ha visitado los desiertos más grandes del planeta.

En mi obra fotográfica de los últimos años he estado interviniendo el paisaje, ya sea montando escenas o escenarios con una variedad de elementos, tanto naturales como manufacturados. De esta manera, en medio de la vastedad a veces agobiante del desierto, construyo y fotografío espacios íntimos, algunos espacios hechos por el hombre, y otros funcionan como alusiones irónicas a nuestra relación con el desierto. Lo mío es una acción que reintegra, un acto de reflexión sobre lo que el desierto ha perdido, pero también una forma de devolverle, desde una intervención personal, su memoria devastada. Obviamente, en el desierto esta intervención es un acto efímero, pero es trascendente en la memoria fotográfica que ha logrado concretar un deseo.¹⁸⁸

Ximena Berecoechea sus series fotográficas tienen un vínculo importante con la literatura, donde refleja al texto como parte intrínseca de la imagen; las letras como parte estética y conceptual de su trabajo. Su obra es variada y complicada de clasificar, aborda paisaje y fotografía narrativa.

En su serie “Desierto, los objetos que generan narrativas falsas”, realizada en Cuatro Ciénegas, Coahuila, México. Ximena aborda los objetos que invaden al paisaje, en donde la presencia humana se desdibuja, son objetos que necesariamente alguna persona dejó, cosas como botellas de plástico, ropa, etc. Berecoechea muestra objetos vistos con planos cercanos. Estos objetos son rastros encontrados y enfatizados por medio de la documentación fotográfica. La historia de los mismos queda escondida, queda la duda de la naturaleza e historia de las cosas encontradas en un lugar inhóspito, en donde la incertidumbre dota de significado al espacio y los objetos que en tales condiciones fueron o son encontrados.

¹⁸⁸ Ibídem página 72.

Berecoechea expande los límites de la representación de la imagen fotográfica: el paisaje como metáfora y como expansión de las fronteras entre disciplinas a través de la utilización del paisaje como escenario en donde los objetos se insertan con el fin de resignificar al espacio. Su serie “Los Otros, aquellos que nos observan”, realizado en el Centro de Artes de Banff en Canadá, es un proyecto extenso que consta de cuatro partes. El argumento de la serie parte de nuestro lugar en la realidad y la posibilidad de que no sólo seamos nosotros los que observemos. Las cuatro partes del proyecto son las siguientes: En la primera, la autora toma un muñeco de tamaño humano que simboliza a un guardaespaldas portátil. Se representa al humano como objeto y la representación de lo cotidiano, un muñeco que te sigue a todos lados.

En la segunda parte utiliza una muñeca de papel del tamaño de un cuerpo humano, e insertada en los paisajes Canadienses, existe una ruptura entre el paisaje tridimensional y la bidimensionalidad de la muñeca y la misma fotografía, vinculando la inocencia de la muñeca. En la tercer parte retoma una muñeca de papel que, en esta ocasión, representa a Judy Garland —actriz y cantante conocida por sus papeles musicales y dramáticos—. A la muñeca de papel la utiliza para intervenir al paisaje. La coloca en espacios escogidos cubiertos de papel. De tal manera lo artificial invade lo natural. En la última parte del proyecto presenta una imagen de una niña real en un paisaje imaginario.

La serie “Los Otros, Aquellos que nos observan”, es un ejemplo del cómo comienzan a expandirse los límites de la fotografía. En la serie, la autora recrea y escenifica al paisaje, generando dudas en el espectador acerca de la verosimilitud de los espacios, jugando con una metáfora que oscila entre la ficción y la realidad. No busca documentar de una manera literal al paisaje, busca explorar sus cualidades icónicas; se confunde un paisaje hecho de papel con montañas de los alrededores de Banff, Canadá. Berecoechea construye al paisaje desde su experiencia con el mismo y no desde su mera contemplación.

Otro proyecto artístico de Berecoechea que utiliza al espacio y a la fotografía es "Animal, un palimpsesto", en donde establece un dialogo con la diferencia entre el instinto y la razón. Al igual que en el proyecto mencionado anteriormente, esta serie está subdividida en capítulos. Berecoechea describe su obra como sigue: "En la primera parte, el discurso está basado en círculos que delimitan formalmente el problema tratado. La simbología de la circunferencia nos lleva a leerla como la línea que separa lo conocido de lo desconocido, lo limitado de lo ilimitado, lo protegido de lo caótico.

Estas fotos son resultado de acciones que desarrollo y de las que exhibo parte de su documentación. Llevo físicamente un carrusel de feria al desierto de San Luis Potosí, sitúo animales de juguete dentro de una circunferencia formando un carrusel en la playa y por último, transporto disfraces al campo colgados en un rack y los coloco en medio de un círculo que dibujo en el pasto. En la segunda parte me dedico a representar cómo el hombre integra al animal en su vida cotidiana. Para ello inserto animales de juguete en paisajes siguiendo un patrón lógico de encuentro entre el animal y su contexto. Foto a foto intento ir jugando con el entorno en que el animal de juguete se encuentra hasta dislocar su sentido. La tercera parte es también el resultado de varias acciones. Llevo ampliaciones láser de mis fotografías de animales con ojos huecos a diferentes espacios. El discurso que establezco juega también con el entorno, en espiral, hasta la descontextualización".¹⁸⁹

¹⁸⁹ Ximena Berecoechea. "Animal, un palimpsesto." Acceso Mayo 22, 2015.
http://www.ximenaberecoechea.com/spa/Berecoechea_Spanish/Galeria_de_proyectos/Pages/Animal.html.



Imagen 45, Ximena Berecoechea, Animal un palimpsesto.

Lo que Berecoechea realiza son instalaciones primitivas, en el sentido del uso del espacio para la escenificación de paisajes ficticiales. Dispone objetos tanto en paisajes de papel como paisajes “reales”, haciendo alegorías de lo que es verdadero y lo que no lo es. *“La noción de huella —fotografía—, “la alegoría” —los objetos que intervienen al paisaje, la instalación— se opone a la huella. La huella es el testimonio, lo que muestra, es lo aparentemente verdadero. La alegoría sustituye o suplementa/agrega pone otra cosa en lugar de lo ocurrido.”*¹⁹⁰

En conclusión, Barrón, De Stefano y Berecoechea son pioneros de la intervención del paisaje en la década de los noventa en México. De Stefano es el autor que más ha influido en otras generaciones, a diferencia de las dos autoras, que me parece, no influyeron con tanta incidencia en las generaciones subsiguientes. Aún así, los tres hicieron en los noventa proyectos artísticos con una calidad de factura y un nivel de argumento muy interesante. Sin duda marcaron la pauta como los pioneros en concebir al paisaje desde otro punto de vista, y no desde el desgastado paisajismo relacionado con fotografías bonitas que no aportan nada nuevo.

¹⁹⁰ Andre Rouillé, *“Arte y Devenir.”* Cátedra Olivier Debrouse. Imágenes, dispositivos, producción y crítica de la UNAM, Ciudad de México marzo 11 2014.

3.6 Nuevos Autores del Paisaje en México

Los inicios del siglo XXI trajeron una “nueva” generación de autores mexicanos interesados por el paisaje, con propuestas muy interesantes desde las cuales abordaron sus inquietudes de una manera menos académica y mucho más personal. Autores de altísima calidad técnica, estética y conceptual. Fotógrafos como Alejandro Cartagena, Melvin Lara, Pablo López Luz, Carlos Iván Hernández y Miguel Ángel Ortega, todos con portafolios muy interesantes, descubridores de nuevos caminos en la representación del paisaje pero que no se aproximan a mi objeto de estudio: la imagen expandida. Los menciono porque en esta época se reconfiguró la forma de hacer paisaje en México, en mi opinión por la influencia de fotógrafos de otras latitudes como “La Escuela de Düsseldorf”, con Hilla y Bernd Becher, y sus pupilos, destacando Andreas Gursky, Thommas Struth y Thommas Demand. La influencia se nota en los tipos de encuadres y composiciones, con una gran diferencia los alemanes se aproximan al paisaje de una manera frías y distantes, en cambio los mexicanos se interesan por temáticas más sociales.

Dentro los nuevos autores del paisaje en México para mi punto de vista aparecen autores distintos a los mencionados en el párrafo anterior: Adela Goldbard, Ramón Portales y Miguel Fernández de Castro, con aproximaciones desde el uso de la instalación y el espacio como un proceso de intervención del paisaje. Estos autores parecen tener cierta familiaridad con los pioneros de la construcción del paisaje fotográfico en México —sobre todo con Alfredo De Stefano, de quien particularmente noto una herencia en el lenguaje y la manera de interpretar al paisaje, por lo menos en los primeros trabajos de los nuevos autores. Ocurrió de manera diferente que con Barrón, De Stefano y Berecoechea que partieron de un territorio inhóspito y desconocido— los autores noveles comienzan a trabajar en los dos mil, ya con mucha información estudiada

y digerida, entendiendo a la instalación como una manifestación del arte y no como una experimentación artística.

La tradición fotográfica del paisaje se ve reflejada en estos autores que se deslindan de la documentación del paisaje mexicano de las anteriores generaciones, en donde se privilegiaba la relación icónica — la representación visual de los usos y costumbres de México. Además de los burros, nopales, sombreros charros, etc. — Existe un profundo conocimiento de la obra de De Stéfano y en menor medida de la de Barrón y Berecoechea. Es curioso que su conocimiento de La generación de los grupos es limitada; la mayor parte de los autores posteriores no la conocen.

Existe una prolífica producción de fotografía de autores en México, y poco a poco el paisaje se posiciona como una de las manifestaciones fotográficas que más emplean los autores noveles. En mi investigación, abordé a tres autores contemporáneos y jóvenes que trabajan al espacio y la fotografía, elegidos por su trascendencia técnica, estética y conceptual, así como por la madurez del estilo individual y la originalidad de sus obras. Adela Goldbard, Ramón Portales y Miguel Fernández de Castro, todos vinculados con el uso del espacio y la instalación en sus discursos, aunado al interés en el paisaje como territorio ávido de la experimentación e intervención de los territorios. La trayectoria de Goldbard y Fernández de Castro tienen una destacada proyección nacional e internacional, posicionándose como los nuevos autores de la fotografía de paisaje y conceptual en México.

Adela Goldbard En el 2007 ganó el premio de adquisición de la VIII Bienal FEMSA¹⁹¹, en la categoría de obras bidimensionales, lo que la llevó a una residencia en la Escuela de Bellas Artes de Saint Etienne en Francia. Obtuvo su premio con la pieza “Árbol de Tunas”. La producción artística de Goldbard se centra en dos conceptos: reconstrucción y deconstrucción a través de la creación de esculturas e instalaciones efímeras, y de registro con fotografía y vídeo. Su trabajo se basa en la investigación hemerográfica y con un reiterado uso de la puesta en escena en donde la ambigüedad y extrañeza las caracterizan.

Entre 2006 y 2009 su producción artística se centró en la intervención de paisajes, a manera de puesta en escena mediante objetos, para finalmente fotografiar las evidencias de la alteración voluntaria de los espacios. Comenzó con su proyecto “Ficciones” del año 2006—del cual surge el galardonado “Árbol de tunas”, una fotografía de un árbol, intervenido con tunas.— en donde Adela Golbard logra inyectar de ficción a la realidad a través de la intervención del paisaje. Desde el 2011 Goldbard ha dejado la fotografía para utilizar la instalación y el vídeo como parte medular de su obra, algo que muchos artistas de formación fotográfica hacen; deambulan entre la fotografía y otras disciplinas, muchas veces regresando al origen de sus inquietudes, la fotografía.

En mis primeros proyectos los escenarios y las intervenciones en el paisaje los hacía para la cámara fotográfica, generalmente una cámara análoga de gran formato. Como en los últimos años mi trabajo se ha centrado en la reconstrucción a partir de la creación de narrativas, el vídeo se ha convertido en mi soporte principal. Ahora conjugo al registro fotográfico y en vídeo, manteniendo la independencia de cada soporte, pero también experimentando con la conjunción de dos lenguajes emparentados pero diferentes. Mis vídeos presentan una clara influencia del lenguaje fotográfico que puede verse sobre todo en la utilización de tomas fijas para registrar acciones en cámara lenta o en la utilización de un solo plano

¹⁹¹ La Bienal Monterrey FEMSA es un concurso de artes visuales que fue instituido en 1992 con el propósito de reconocer, fortalecer, estimular y difundir la creación artística en México. Su consolidación a través de los años le ha dado el reconocimiento como el certamen de artes visuales más importante del país, adquiriendo cada vez más prestigio a nivel internacional. Las obras se dividen en dos formatos: bidimensional y tridimensional, participando con disciplinas que van desde la pintura, escultura, instalación, fotografía, video, arte objeto, gráfica, entre otros.

secuencia para cada vídeo. Estas estrategias, junto con la alta resolución de los vídeos, facilitan la apreciación de cada detalle de las estructuras artesanales; el vídeo se percibe casi como si se tratara de una fotografía. Al mismo tiempo mis fotografías se han vuelto más cinematográficas debido a las acciones que documentan y a los recursos técnicos utilizados (como la iluminación de cine)”¹⁹².



Imagen 46, Adela Goldbard, On The Road, 2010.

Adela Goldbard comprende y aplica el concepto de campo expandido en su obra, tal y como lo describe de la siguiente manera: “El campo expandido de la imagen, como pasa también con el campo expandido de la escultura, significa alejarse de las formas tradicionales para pensar en soportes experimentales, alternativos y transdisciplinarios. El campo expandido surge de una reflexión acerca de la naturaleza misma de las disciplinas artísticas y lleva a una expansión de las herramientas y métodos de trabajo que idealmente genera un trabajo más complejo. Me interesa el cine expandido como una manera de trabajar no sólo con la imagen cinematográfica, sino con el espacio de exhibición y con la introducción del espectador en una experiencia distinta a la de la

¹⁹² Jessica Lamacque. "Reconstruire pour se souvenir." Fisheye. Acceso Mayo 18, 2015. <http://www.fisheyemagazine.fr/superpost/reconstruire-pour-se-souvenir/>

sala de cine. Me interesa investigar y expandir las relaciones entre cine, escultura, fotografía y acción pública, tanto en la realización de proyectos como en su presentación”.¹⁹³

Existe un rasgo sugerente en la producción fotográfica actual que recurre al paisaje como posibilidad de construcción artística, es decir, como el *topos* para la creación de un discurso de autor. Con esto me refiero a la explotación de una contradicción inherente al concepto de *paisaje*.

Definido desde su etimología como “la extensión de terreno que se puede ver como un conjunto”, (1) el paisaje se encuentra asociado con una percepción visual de lo natural (aquello que la naturaleza modela por sí misma) y, en tal medida, se opone a lo construido. No obstante, por lo menos en el ámbito de las artes (pintura, fotografía, cine...), tal registro natural es una mera ilusión, en la medida en que la manifestación de un paisaje, en cualquiera de estas disciplinas, se encuentra mediada por un artificio, un procedimiento de visualización e interpretación que hace negociar el punto de vista del autor con las condiciones que imponen tanto el entorno como el instrumento de registro. Pero si ya en sí mismo el paisaje es construcción, punto de vista subjetivo, la cuestión se complica cuando se desplaza hacia el no-paisaje, esto es, lo construido.¹⁹⁴

Ramón Portales el autor recurre a puestas en escena — instalaciones — para intervenir el paisaje estableciendo analogías con su herencia familiar —Ganadería y Agricultura— en donde vincula al mapa como territorio y su tránsito en ese espacio en donde indaga sobre el origen, la identidad y la historia de su familia. El autor es originario de ambientes rurales, su abuelo era ganadero y agricultor.

Su primer acercamiento con las artes fue a través de la pintura, después de tres años volcó su práctica hacia la fotografía. En 2005 hizo el proyecto “Homes”, es un proyecto fotográfico documental en donde retrata personas en sus espacios domésticos, que montó en la exposición a manera de Trípticos, en donde se veían fachadas, espacios y personas. Portales reflexiona acerca de la identidad de las personas a partir de sus espacios domésticos y de las fachadas de sus casas. En su obra

¹⁹³ Adela Goldbard. “Entrevista personal”, Entrevista por Juan Pablo Meneses marzo 02 2015.

¹⁹⁴ Iván Ruiz. "Paisaje, no-paisaje. Tres proyectos fotográficos " 17, Instituto de Estudios Críticos. Acceso May 16, 2015. <http://17edu.org/blog/item/753-paisaje-no-paisaje-tres-proyectos-fotograficos>.

“Allanamiento de Morada 2006”, centrándose en su tía Inocencia Portales Alarcón, Portales aborda la identidad, el estilo de vida, las interacciones culturales de sus familiares. En estos dos primeros proyectos el autor se interesa por la identidad familiar, profundizando y conociéndola por medio de retratos y su relación con el espacio.

En su proyecto “Travesía”, proyecto fotográfico en donde el autor traza líneas de cal y las relaciona con coordenadas geográficas y donde Ramón Portales comienza la relación con el territorio, desde la intervención del paisaje. Portales anda por los caminos y veredas que encuentra en su rancho, los cuales va documentando fotográficamente, lo anterior con el fin de indagar sobre el origen de la identidad e historia familiar, para después recrear las veredas a través de mapas y coordenadas geográficas, interviniendo al paisaje con líneas de cal que el viento y el agua desharán posteriormente. Un ejercicio que se aproxima a la concepción de paisaje de Robert Smithson. Lo que Portales realiza es una especie de Land Art contemporáneo. Las líneas que dibujó con cal sobre el territorio, están delimitadas con las coordenadas de geo localización.

Mi fotografía no es otra cosa que una forma de autoconocimiento. Yo, si bien puedo plantear en este acto, incluso por así decirlo mágico, de la fotografía, desde un proceso por el cual, hay cosas que están ocultas y cuando existe la presencia de una luz, tú lo metes a un proceso químico de revelado, revelas algo que no apareció, y que incluso en ese revelado aparecen cosas que tú no esperas, de un proceso azaroso. En esa dimensión concibo mi práctica artística y fotográfica, que es una manera de irme revelando a mí mismo a través del ejercicio creativo y en donde me voy permitiendo modificar mi propio pensamiento, incluso mis propias emociones, como te digo de pensamientos, maneras de actuar... trato de modificar creativamente las maneras en que voy a producir mi obra.¹⁹⁵

En su siguiente proyecto, “Asir el pasado”, del 2012 obra fotográfica en donde Portales hace intervenciones a través de puestas en escena con animales disecados “con la extinta labor de mi abuelo como

¹⁹⁵ Ramón Portales. “Entrevista personal”, Entrevista por Juan Pablo Meneses febrero 19 2015.

ganadero”, en donde juega con el azahar y el oráculo, establece una analogía con los dioramas y con la escenificación de la naturaleza dentro de la propia naturaleza. Lo que Portales hace en “Asir el Pasado” es una conexión entre el espacio y la historia familiar. Animales disecados que se postran en los espacios áridos de su rancho, imágenes en las que pareciera que los animales cobran vida y con ellos la práctica ganadera del abuelo del autor.



Imagen 47, Ramón Portales, Asir el pasado, 2012.

“Huellas, la asimilación del rastro” del 2014 es un proyecto fotográfico vinculado a un discurso visual del rastro del ganado a través del territorio desde diferentes aproximaciones formales: huella —rastros del ganado sobre la tierra —, pezuña —encontrada en el espacio —, pezuña en objeto y texto, es una topografía del territorio. Establece una analogía con muchos ganaderos que se ubican a través de las huellas de las vacas, con las que pueden orientarse. Según el autor no hay huellas, solamente rastro. Portales muestra este proyecto mediante una instalación, las técnicas que utiliza para la huella fotográfica funcionan a través de procesos antiguos como Ferrotipos / colodión húmedo. El autor reflexiona en torno de las huellas como situaciones únicas e irrepetibles,

por esta razón utiliza procesos que generan una sola imagen que no puede ser reproducible. En la instalación ubica fotografías de huellas de animales, pezuñas reales y textos. Actualmente trabaja en recrear las intervenciones al paisaje haciendo abrevaderos y surcos para llevar agua. Obviamente el abuelo del artista no tenía una intención artística, sin embargo Portales ahora establece una analogía por medio de telas donde su abuelo construyó abrevaderos. Portales coloca telas de color azul, simulando agua.

Miguel Fernández de Castro, es un artista visual que vincula la escritura, la fotografía, el dibujo y la instalación. Su interés inicia en el territorio comprendido entre Hermosillo y Tijuana¹⁹⁶, así como el suroeste de Estados Unidos.

“Me enfocaba mucho en la imagen visual y poco a poco me fui enfocando en una imagen, digamos, textual. Entonces ya, desde la confrontación de ambas cosas, me estoy dirigiendo más hacia, digamos, lo que hay detrás o debajo de una imagen. Un paisaje, por decir; qué contenido ideológico, político tienen las imágenes que yo genere. Antes, sí, en los recorridos que hacía yo por el desierto pero creo que se fue yendo a una cosa más como de escarbarle o qué hay debajo, como si fueran estratos de una roca o una piedra. Escarbarle tantito a esos estratos para ver qué hay detrás de eso sobre todo en términos ideológicos”.¹⁹⁷

El paisaje es un escenario en donde ocurren cosas, en donde el autor no interviene al espacio desde los conceptos del Land Art, sino desde la producción simbólica de un espacio que delimita la identidad, lo social, lo político.

¹⁹⁶ Es una zona geográfica al Noroeste de México que comprende más de 850 kilómetros entre los estados de Sonora y Baja California, caracterizado por ser una zona desértica, con condiciones climatológicas extremas.

¹⁹⁷ Miguel Fernández de Castro, “Entrevista personal”, Entrevista por Juan Pablo Meneses enero 20 2015.

Según Marcela Quiroz, describe la obra de Fernández de Castro de la siguiente manera: “Situándose a una inteligente distancia de la estrategia meramente descontextualizadora de ciertas variantes prácticas y conceptuales adoptadas en el arte contemporáneo después de Duchamp, Fernández parece interesado en develar las capas que subtienden el camino entre el objeto y el arte, entre el original y la copia, entre el signo y el referente. Ahí sus juegos de reflejos, velaciones y transparencias entre los que suceden instantes como *Debajo del vidrio* y *Forma pura*. Desarticulando la distancia entre el signo, la expresión, la percepción y la significación, estas imágenes-huella recuerdan las interrogantes que Derrida lanzara sobre la fenomenología de Husserl”¹⁹⁸

Atlas Marginal de Geología 2013 – 2015, es el más reciente proyecto de Fernández, que realiza en la península de Baja California y trabaja de manera transdisciplinaria con geólogos, donde revisa el fenómeno de la subducción¹⁹⁹. En éste proyecto recupera la edición de un archivo del geólogo Carlos González, que realizó en el mismo espacio en los años sesenta. Para esto Miguel Fernández recreó el mismo viaje, al tiempo que proyecta el archivo fotográfico en la misma zona, recogiendo los datos estratigráficos ahora perdidos. Debido a que no hay electricidad en esas áreas para hacer las proyecciones, construyó un pequeño carro que corre un proyector a través de células solares. Así, la energía solar captada y almacenada durante el día, hace posible que las imágenes se proyecten por medio de un cañón de video en varias superficies del desierto, como piedras, montadas o tierra. El desierto es el lienzo en donde se genera la obra. Un proyecto en donde articula al territorio del desierto con la Geología, y les vincula al lenguaje del arte, en donde busca los vestigios de ruinas que el desierto por sus características de viento y arena desaparece.

¹⁹⁸ Marcela Quiroz. *Transliteraciones, Miguel Fernández de Castro*. 2010

¹⁹⁹ Se produce cuando una placa oceánica se hunde una placa continental. Este fenómeno, que dura millones de años, genera grandes terremotos recurrentes y montañas a lo largo del continente.

Para mí no es suficiente el paisaje sólo como un espacio delimitado, por eso trato de valerme de otros medios y disciplinas como notas, textos y proyecciones, además de la fotografía. Entonces creo que para apropiarse de esas contradicciones tiene que ser, sí, a partir del paisaje, pero no solo como registro sino también buscando cómo incidir en ese paisaje, como una interpretación del mismo.²⁰⁰



Imagen 48, Miguel Fernández de Castro, Proyección #32. Atlas marginal de geología, 2013-2015

A manera de reflexión: A partir de la década de los noventa, algunos fotógrafos comenzaron a expandir los límites o fronteras disciplinarias, utilizando nuevas estrategias de producción, como la instalación. En este capítulo reflexiono sobre la importancia del espacio en la construcción simbólica de algunos fotógrafos mexicanos.

En el caso del paisaje, los fotógrafos comenzaron a conceptualizar al espacio de una nueva manera, desde un punto de vista más íntimo y no sólo como un registro icónico de la realidad, sino como una analogía con inquietudes simbólicas. Desde la década de los noventa, autores como Laura Barrón, Alfredo de Stefano y Ximena Berecoechea comenzaron a realizar propuestas técnica, estética y conceptualmente desde dos estrategias de producción: Una primera estrategia con puestas en escena

²⁰⁰ Miguel Fernández de Castro. "Entrevista personal", Entrevista por Juan Pablo Meneses enero 20 2015.

en paisajes, colocando objetos y situaciones no pertenecientes al espacio en su forma original, descontextualizándolos para intervenirlos, con Berecoechea y de Stefano y la otra estrategia es mediante manipulaciones en la fotografía, con el uso del cuartoscuro y técnicas de montajes como es el caso de Barrón.

Con la entrada del siglo XXI los autores jóvenes empezaron a digerir y comprender al paisaje desde otra lógica; no como pioneros de la intervención del paisaje, más bien como herederos de los fotógrafos de los noventa, que abrieron la brecha. Al entrevistar a los fotógrafos me enfrenté a una paradoja: muchos de los autores entrevistados no se inscribían dentro del campo expandido, sin embargo, desde mi punto de vista, su obra sí expandía los límites de la fotografía a través de cruces transdisciplinarios y su búsqueda de soportes y estrategias. Muchos de los artistas que analicé se describen como fotógrafos y no como artistas visuales, y creen que producen obras fotográficas, pero no necesariamente inscritas en el campo expandido.

Conclusiones

El arte actual, incluyendo a la fotografía, es muy complejo para generar taxonomías, ya que existen tantos autores como puntos de vista. Cada autor posee una postura ideológica, estética y conceptual. Al clasificar a la fotografía mexicana de los últimos veinte años (1994 - 2014) en cuerpo, tiempo y espacio, se facilita la labor de comprender su evolución e influencias. Los cruces disciplinarios de la fotografía con distintas manifestaciones del arte como el performance, la instalación o la imagen movimiento son evidentes y contribuyen a pensar y entender a la fotografía desde otros discursos. —Campo expandido —

La idea principal de esta investigación consiste en indagar en un campo prácticamente virgen; la reflexión crítica de la producción fotográfica en México de los últimos veinte años. En contraparte, existe una proliferación ubérrima de imágenes fotográficas, lo cual ha generado una mirada miope; mucha producción fotográfica, muy poca reflexión teórica al respecto. En México desafortunadamente se generan ghettos de poder, en donde se establecen redes de trabajo en que se privilegian a fotógrafos cercanos al círculo, sin crear diálogos y entramados reflexivos entre los distintos actores — artistas, fotógrafos, historiadores, comisarios y público interesado en la fotografía y arte — Por ejemplo las recientes exposiciones sobre fotografía mexicana con lo que se generan exposiciones nacionales e internacionales y reflexiones no incluyentes. Por eso el interés de generar una investigación que articule las diferentes directrices de la fotografía mexicana contemporánea con un vínculo entre distintas posturas y reflexiones de la fotografía en México.

Además de los capítulos de esta tesis, es importante mencionar que el estudio de la fotografía mexicana a partir de documentos puede ayudar a futuras investigaciones; en este punto me refiero a las transcripciones de las entrevistas que realicé a comisarios, historiadores, artistas y teóricos del arte y la fotografía. Por medio de las entrevistas se comparte conocimiento no sólo teórico o histórico, sino que se migra a un

nivel vivencial y se reflexiona entonces a partir de las experiencias de los actores que intervienen en la producción, divulgación, análisis y difusión de la fotografía en México.

La taxonomía: Cuerpo, tiempo y espacio, me ayudó a poder analizar, estudiar y comprender el fenómeno de la fotografía mexicana vinculada con intenciones artísticas del año 1994 hasta el 2014, vista desde el campo expandido, campo que por su esencia claramente no es estático. Se van desarrollando nuevas estrategias, soportes y dispositivos de creación y difusión artística con la historia. Con esta genealogía o clasificación en capítulos, trazo un mapa no sólo histórico sino reflexivo de la fotografía mexicana.

La genealogía de los autores fue muy compleja, ya que considero que, a pesar de que los autores referidos en los tres capítulos no pueden ni deben entenderse como la totalidad de la fotografía mexicana, al ser de diferentes generaciones y poseer intenciones muy distintas, permiten dibujar un mapa no sólo histórico sino reflexivo bastante completo. Por mencionar un ejemplo, un error común cuando se hacen curadurías de exposiciones sobre fotografía mexicana, los comisarios pretenden descubrir el hilo negro, partiendo de que sus ediciones y selecciones son únicas. Se seleccionan a los autores, de una manera no incluyente y pensando que se puede hablar de fotografía mexicana como totalizadora. Así mismo, como la fotografía no es un medio capaz de captar a la realidad de manera fidedigna, no se puede hablar de un todo, al describir a la fotografía mexicana como una sola; cada fotógrafo posee sus propias preocupaciones, y la distancia entre los intereses de uno y otro puede resultar diametral. Por tanto, la selección de autores por los comisarios es un ejercicio subjetivo, en donde se reúnen intereses en común.

Aunque aparentemente los autores noveles mexicanos no tengan conciencia de los grandes aportes de esta generación, sobre todo en lo que respecta a cuestiones conceptuales y de experimentación con distintos soportes y dispositivos expositivos, fue esta generación la que abrió brecha y dio entrada y sendero a otras maneras de producción artística a nivel nacional. La Generación de los Grupos fue pionera en expandir los límites del arte, pero hablando específicamente de fotografía, me parece que sus aportes no fueron, a pesar de todo, tan contundentes.

Considero a Lourdes Grobet una artista fundamental para concebir al campo expandido en la fotografía, —desde los setentas a los ochentas— Polifacética y pionera en muchos ámbitos, Grobet fue de las primeras artistas en vincular a la fotografía con la instalación o el performance. Sin embargo, muchos más bien ubican a Grobet por su extraordinario trabajo documental, que versa sobre la lucha libre mexicana, trabajo considerablemente alejado del campo expandido de la fotografía. Es importante destacar que esta autora tuvo una importante participación activa en la Generación de los Grupos en México, sobre todo con el grupo Proceso Pentágono²⁰¹.

Parte del origen de esta investigación puede ser sintetizada en la siguiente reflexión: La fotografía mexicana cambió radicalmente desde la producción de la Generación de los Grupos, y más adelante gracias al trabajo de pioneros en el uso de la fotografía desde otros enfoques, rompiendo los anquilosados esquemas del ojo de la fotografía documental, preocupada únicamente por la captura de rasgos aparentes de la realidad inmediata. Curiosamente, las generaciones más jóvenes de México identifican a Lourdes Grobet por su trabajo documental sobre

²⁰¹ Uno de los más emblemáticos colectivos del arte político en la década de los 70 integrado por Felipe Ehrenberg, Víctor Muñoz, José Antonio Hernández Amezcua y Carlos Finck. Proceso Pentágono adoptaba referentes artísticos extranjeros, mientras en México aún no se lograba sacudir la influencia del nacionalismo en el arte, a pesar de la oposición que fomentó en su momento la generación de la ruptura.

lucha libre mexicana y no por su aporte en el cruce disciplinario entre performance, instalación y fotografía. La ubican como fotógrafa tradicional, mas no como una autora pionera en expandir los límites de las disciplinas artísticas.

Otro artista pionero es Gerardo Suter en los ochenta, autor esencial para comprender y estudiar al campo expandido de la fotografía en México. Suter abarca al campo expandido desde la práctica y la teoría. Su práctica artística se puede englobar dentro de los tres capítulos de esta investigación doctoral (Cuerpo, Tiempo y Espacio), y si lo delimité sólo a un capítulo fue más bien para no generar un trabajo moderadamente monográfico, antes que porque su trabajo no cumpliera con las características de cada categoría. Suter es un precursor de la fotografía expandida en México, con una trayectoria impecable. Suter no sólo es importante como creador, también desde reflexión teórica del campo expandido con su tesis doctoral: Análisis teórico - práctico del vacío y el silencio en la producción artística contemporánea para la misma Universidad Valenciana.

En cambio, la década de los noventa significó para la fotografía nuevas propuestas innovadoras y creativas, que redefinieron el concepto de fotografía autoral, alejándose de prácticas documentales anticuadas centradas primordialmente en la representación de los usos y costumbres en México. Desde esta época en México se puede ubicar a la fotografía dentro del campo expandido, y también desde entonces no se han dejado de expandir y dilatar los límites de la fotografía de autor, de mano de artistas que cuestionan y redefinen a la fotografía, cada vez más relacionados con el uso de cruces disciplinarios que favorecen la significación y conceptualización de la fotografía. Sobre todo amparándose en la instalación, el performance y la imagen en movimiento, han vislumbrado nuevas gramáticas de la imagen fotográfica.

En la década de los noventa destacaron: Gerardo Montiel Klint, Marianna Dellekamp, Laura Barrón, Ximena Berecochea, Mauricio Alejo y Adriana Calatayud, son autores mexicanos que ayudaron a que la fotografía artística recorriera nuevos caminos, buscando que dejara de verse y representarse sólo como fotografía documentalista. Vinculando estrategias de producción como la intervención del paisaje, la escenificación y la realización de acciones frente a la cámara, estos artistas ampliaron enormemente las posibilidades de la fotografía en la década de los noventa, creando y ampliando la iconografía fotográfica.

Otros artistas como Gabriel de la Mora, Miguel Calderón o Iñaki Bonillas, que no son relacionados con el mundo de la fotografía de autor sino con el universo del arte contemporáneo, contribuyeron, sin embargo, a que la fotografía lograra cambiar su posición respecto al público, que se cambiara la manera integral en que era percibida. Lograron lo anterior transitando por innovadores comportamientos de carácter visual, redefiniendo a la fotografía como un instrumento para construir piezas articuladas en los niveles temáticos, artísticos y estéticos. En suma, utilizaron a la fotografía como materia prima, como parte cardinal de la estructura de sus inquietudes artísticas.

Sobre la producción fotográfica del siglo XXI en México, me parece que se tiene menos identidad y se incrementan lugares comunes que en la década de los noventa. Los autores en los noventa fueron innovadores y estaban preocupados por producir fotografía con distintas gramáticas y soportes —Tenían fuerte influencia de distintas escuelas de fotografía como la de Vancouver con Jeff Wall como principal exponente, la de *Düsseldorf de Gursky o la Escuela de Rotterdam, pero con una identidad cercana al campo expandido*—. En cambio, en la fotografía mexicana del dos mil se tiene mucha influencia de la fotografía Europea y de Estados Unidos, con muchísimos temas vinculados a lo autobiográfico, lo identitario o de representación de la realidad violenta en el país. Si se analiza la fotografía de los noventa en México, hallamos una disciplina

que aparece como auténtica y sin lugares comunes, en cambio, algunos fotógrafos noveles de los dos mil replican estrategias de producción de otras latitudes.

Un punto muy interesante y a tomar en cuenta en los próximos años es el hecho de que la producción autoral fotográfica no se centre en la Ciudad de México, aunque la capital siga teniendo una gran e indiscutible influencia, sino que sean las provincias de toda la República Mexicana quienes comienzan a ser las protagonistas en esta nueva parte de la historia. Hablamos de una fotografía mexicana más incluyente y con una amplia producción. Esto podemos notarlo claramente en los distintos certámenes nacionales de arte, como las Bienales de Fotografía, Paisaje, FEMSA, Artes Visuales de Yucatán, entre muchas otras, que cuentan con la presencia de fotógrafos que no radican en la Ciudad de México.

Como punto importante cabe destacar que, a pesar del cómo he considerado a los autores mencionados en esta tesis por sus puntos de contacto con el campo expandido de la fotografía, los autores en las entrevistas desconocían, y por obvias razones no se ubicaban, en términos de lo expandido. Aun así, la mayoría reconocieron que no estaban adheridos a la producción tradicional mexicana. Lo anterior resulta en una paradoja, ya que muchos desconocen el término pero lo trabajan en sus obras. Evidentemente lo anterior es resultado de un mundo global en donde la fotografía ha cambiado de escenario no sólo en México, sino en el Mundo. La Multi e Interdisciplina son prácticas recurrentes en los proyectos fotográficos en México, desde la década de los noventa, que detonaron prácticas vinculadas al campo expandido.

Es importante resaltar que las prácticas fotográficas en México desde los noventa fueron revulsivas y transformadoras. Diversificaron los usos y alcances de la fotografía en este país, generando una riqueza en los componentes temáticos, estéticos y artísticos. Es también importante mencionar que no por esto desaparecieron las prácticas fotográficas documentales en México; por el contrario, se fortaleció generando una

mirada ecléctica y no homogénea. Desde los noventa en México se expandió el campo de representación de la fotografía y esto fue muy benéfico para la fotografía en general en este país.

Me parece trascendente que se generen exhibiciones que muestren un panorama de la fotografía mexicana, aunque ya existen exposiciones de este tipo en otros países diferentes a México. Creo que hace falta analizar a éste fenómeno desde una mirada histórica, haciendo énfasis en los puntos de contacto desde los noventa, y no sólo generar reflexiones que parten desde lo nuevo o lo reciente. Muchas exposiciones de fotografía mexicana contemporánea no voltean al pasado, hacen sólo un análisis de lo que ocurre en la actualidad sin estudiar el por qué los fotógrafos tienen ciertas inquietudes. Por esta razón creo que algunos comisarios organizan exposiciones sobre fotografía en México, sin contemplar algunos autores interesantes que tienen puntos de contacto con lo producido en los noventa.

Algunos fotógrafos de México expandieron los límites, en la década de los noventa resultado de cruces disciplinarios entre la fotografía y la performance, la instalación, la imagen movimiento que enriquecieron las obras desde los aspectos temáticos, estéticos y artísticos que hicieron detonar que los espacios museísticos y galerías incluyeran más fotografía en sus exhibiciones. En conclusión la fotografía mexicana ha evolucionado y reflexionado al medio mismo, llevándolo a límites y redefiniéndose. La expansión en la fotografía no es algo que se quede estático, siempre surgen artistas interesados en innovar y romper paradigmas, por lo cual el arte continuamente se expande. Cuando surgen nuevos artistas que generan obras trasgresoras de límites, con el tiempo dejan de ser considerado como arte expandido.

Finalmente, esta investigación tiene resonancias en otras maneras de exponer a la fotografía mexicana. Como objetivo principal de corte personal al hacer este doctorado, buscaba generar una investigación sobre las transformaciones y cambios desde 1994 al 2014 en la fotografía

mexicana. La fascinación que siento sobre el tema detonó la inquietud de que la presente tesis doctoral se convierta, a futuro, en proyectos expositivos y editoriales sobre fotografía mexicana contemporánea. Me parece fundamental que esta investigación se convierta no sólo en un instrumento de consulta, al escribir esta tesis doctoral me queda la inquietud de generar más salidas de esta investigación, es importante publicarla y generar proyectos expositivos que divulguen la prolífica y magnífica fotografía mexicana.

Fuentes Consultadas

Bibliografía

Alfredo De Stéfano. *Breve Crónica de la Luz*, México, Artes de México 2007.

Alfredo De Stéfano. *Vestigios del Paraíso*, México, Museo Biblioteca Pape, Monterrey, 1996.

Álvaro Villalobos. *Arte contemporáneo Latinoamericano*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2006.

Ana Casas Broda. *Kinderwunsch*, La Fabrica, España. 2013.

Ana Casas Broda, Gerardo Montiel Klint y Gabriela González Reyes. *Develar y Detonar, fotografía en México ca. 2015*, Editorial RM, 2015.

Andrea Giunta. *Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975 – 1987*, University of Texas.

Anna María Guasch. *Arte y archivo, genealogías, tipologías y discontinuidades*, AKAL / Arte contemporáneo, 2001.

Arreola, Magalí y otros. *Zebra Croosing. Arte contemporáneo En México*. Berlín, Casa de culturas del mundo, 2002.

Arriaga, Guillermo y Ruy Sánchez, Alberto. *Breve Crónica de la luz, Fotografías de Alfredo De Stéfano*. Ciudad De México: Libros de la Espiral, 2007.

Carlos Blas Galindo. *Elementos estéticos, temáticos y artísticos un método para la crítica de artes visuales*, ensayos abrevian,2005.

Carlos A. Córdova, Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana, México, RM, 2005.

Carreras, Claudí . *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, Barcelona, Gustavo Gili 2007.

César López. *Erosión*. Puebla, Puebla.: Estudio Indaga S.C., 2012.

Craig Burnett. *Modern Artists: Jeffa Wall*. Tate Publishing 2005, Londres.

Dyer, Geoff. *El momento interminable de la fotografía*, México, Fundación Televisa 2010.

Daniel Montero. *El cubo de rubik, arte mexicano en los años 90*. México, Fundación – Colección Jumex, 2013.

Edgar Alejandro Hernández y Inbal Miller Gurfinkel. *Sin límites, arte contemporáneo en la Ciudad de México*, México-Barcelona, editorial Rm, 2013.

Emma Cecilia García Krinsky. *Mujeres detrás de la lente, 100 años de creación fotográfica en México 1910 – 2010*, CONACULTA, México 2012.

Estela Treviño. *160 años de fotografía en México*, Editorial Océano, México 2004.

Gastón Bachelard. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México DF, 2002.

Gene Youngblood. *Expanded Cinema*. Nueva York: P. Dutton, 1970.

Gilles Deleuze. Foucault, Paidós Ibérica, España, 2015.

Gilles, Delueze. *La imagen-tiempo, estudios sobre cine*, Paidós Comunicación, Barcelona 1985.

Georges Didi-Huberman, Clément Chéroux y Javier Arnaldo. *Cuando las imágenes tocan lo real*, Circulo de Bellas Artes de Madrid, España.

Gerardo Montiel Klint. *Transmigración*, México, Centro de la imagen 1999.

Gerardo Suter. *Df penúltima región*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso y Centro de la imagen, 2011.

Gloria Picazo. *La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta Estudios sobre performance*. Centro Andaluz de Teatro Productora Andaluza de Programas. Junta de Andalucía: Sevilla, 1993

Guillermo Arriaga y Alberto Ruy Sánchez. *Breve Crónica de la luz, Fotografías de Alfredo De Stéfano*. Ciudad De México: Libros de la Espiral, 2007.

Iñaki Herranz y Graciela Schmulchuk. *Intervenciones efímeras / Natura cultura. Manual para talleres de intervención in situ , inspirado en la obra de Helen Escobedo*. Ciudad De México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010.

Iztel Vargas. *Escultura mexicana: de la academia a la instalación*. México, Landucci, 2000.

Jean François Lyotard. *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona, Gedisa, 1987.

Juan José Ochoa. *Actos Mortis*, México, MPC Editores, 2010.

Julie Rodrigues Wildholm. *Escultura Social, A new generation of art from México City*, Museo de arte contemporáneo de Chicago, 2007.

Jorge Rivalta. Efecto Real, Debates posmodernos sobre fotografía, Gustavo Gili, España, 2004.

Laura González Flores. Fotografía y Pintura, ¿Dos medios diferentes?, Gustavo Gili, España, 2005.

Lucy Lippard. *Seis días- La desmaterialización del objeto artístico*, Editorial Akal, 2004.

Manuel Vilariño Alén. *Dos límites: A fotografía contemporánea*. Ciclo de conferencias CGAC, Santiago de Compostela, España, 22 al 24 de septiembre de 1999.

Michel Foucault. *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI Editores, 2006 (vigésimo segunda edición), p219..

Michel Frizot. *A new history of photography*, Editions Adam Biro, París 1994.
Michael Rush. *Nuevas Expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Barcelona: Thames and Hudson, 2002.

Mónica Amor, Carlos Basualdo y otros. *México expected/unexpected*, Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, California, 2011.

Mónica Mayer, *Rosa chillante, Mujeres y Performance en México*. Ciudad De México: AVJ Ediciones y Pinto mi raya, 2004.

Néstor A. Braunstein y Osvaldo Sánchez. *Ambra Polidori, Así en la Tierra como en el Cielo. Iconografía a color*. Ensayos de Aforismos de Eligio Calderón. Edición bilingüe. Traducción del español al inglés de Sara Silver. Museo Universitario del Chopo. México, 1994.

Oliver Debroise. Fuga Mexicana, un recorrido por la fotografía de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Olivier Debroise. *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968 -1997*. México, Universidad Autónoma de México, 2007.

Pierre Bourdieu,(comp.): *La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979.

Roland Barthes. *La Cámara Lúcida, Notas sobre Fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1989.

Osvaldo Sánchez y Otros. *Eco, Arte Contemporáneo Mexicano*, España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Pierre Bourdieu. *Creencia artística y bienes simbólicos*. Córdoba-Buenos Aires, *Elementos para una sociología de la cultura*. Aurelia Rivera, 2003.

Pedro Meyer y Francisco Mata Rosas. *45 Miradas Mexicanas. 45 Mexican Photographers*. Guangdong Museum of Art. China. 2007.

Peter Bürger, *Teoría de la Neo vanguardia*, Editorial Los Cuarenta, 1974.

Rosa Casonova y otros. *Imaginario y fotografía en México 1839 – 1970*, México Conaulta – INAH / Lunwerg Editores, 2005.

Roland Barthes, *La Cámara Lúcida. Notas sobre Fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1989.

Rosa Casanova, Rebeca Monroy, Alfonso Morales y Alberto del Castillo. *Imaginario y fotografía en México 1839 – 1970*, Ludwerg editores, México 2005.

Rosalind Krauss. *La escultura en el campo expandido*. Barcelona: Paidós, 1979.

Stefan Gronert. *The Düsseeldorf School of Photography*, Aperture, 2010.

Sol Henaro. *Exposición del No grupo, Un zangoloteo al corsé artístico*, México, Presentada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México,

Tracey Warr. y Amelia Jones. *El cuerpo del artista*, Phaidon Press, Nueva York, 2006.

VVAA. *Photographie México 1920 – 1992 Fotografie*, Belgica, Europalia International 1992.

VVAA. *Mapas Abiertos, Fotografía Latinoamericana 1991 - 2002*. Barcelona: Lundwerg Editores, 2003.

VVAA. *El Tiempo Expandido*, Madrid: La Fábrica, 2010.

Willy Kautz, Miguel González Virge y otros. *Pulsión y Método*, Gabriel de la Mora, Editorial Turner, México, 2011.

Walter Benjamín. *La obra de arte en la era de la reproducción Mecánica*. Madrid, Editorial Taurus, 1985.

Encuentros, Coloquios.

Laura González Flores. "Algunas Aproximaciones Metodológicas." III Encuentro Nacional de Investigación en Fotografía del Centro de la Imagen, San Luis Potosí, Agosto, 30, 2014.

Andre Rouillé,. "Arte y Devenir." Cátedra Olivier Debroise. Imágenes, dispositivos, producción y crítica de la UNAM, Ciudad de México, Marzo, 11, 2014.

Ruben Fernandes Junior. Primer Encuentro Pensamiento y reflexión sobre Fotografía. Museo de la Imagen y el Sonido (MIS) y el Estudio Madalena, Sao Paulo.

Tesis.

Gerardo Suter. *Análisis Teórico-Practico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010.

Ortega, Myrna. *El sistema nacional de Creadores de arte como instrumento de política cultural del gobierno de México*. México ,Tesis de Licenciatura (Licenciado en ciencias políticas y Administración pública), Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1999.

Páginas webs.

Adela Goldbard. Acceso Junio 2015, <http://www.adelagoldbard.com>

Alejandra Laviada "Challenging Temporality, Alejandra Laviada." Sportmax. Acceso Mayo 8, 2015. <http://wow.sportmax.com/en/?p=1387>.

Andrés. De Luna, Erotismos, Opacidad y transparencia, El juego de la mirada. La Jornada, 19 de Mayo 1991.

Arturo Cano Ávila Después de la fotografía. La muerte de la imagen fotográfica,<http://postfotografia.blogspot.mx/2011/09/despues-de-la-fotografia.html> consultada el 12 de noviembre.

Álvaro Vázquez, Mantecón Documentales sobre los grupos, en línea en vimeo canal de Álvaro Vázquez Mantecón.

Carol Espíndola. Acceso en Abril del 2015, <http://carolespindola.com/>

César López. Acceso Enero 2015. Acceso Agosto 2015, <http://www.cesar-lopez.com>

Foncuberta,Joan. *La postfotografía según Fontcuberta*, acceso noviembre 2013, <http://www.blogsandocs.com/?p=5175>.

Fotografía Rejega." Instituto Nacional de Antropología e historia. Consultada Julio 21, 2014. <http://www.inah.gob.mx/boletin/6-museos-y-exposiciones/7210-la-fotografia-rejega-de-jesus-sanchez-uribe-es-la-fototeca-nacional>.

Graciela Iturbide, Adolfo Patiño y Hermann Bellinghausen. "Acta del jurado de la VI Bienal de Fotografía 1994." Centro de la Imagen. 2010. Acceso Mayo 2, 2015. <http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/bienal/6/acta.html>.

Iván Ruiz. "Paisaje, no-paisaje. Tres proyectos fotográficos " 17, Instituto de Estudios Críticos. Acceso May 16, 2015. <http://17edu.org/blog/item/753-paisaje-no-paisaje-tres-proyectos-fotograficos>.

Jessica Lamacque. "Reconstruire pour se souvenir." Fisheye. Acceso Mayo 18, 2015. <http://www.fisheyemagazine.fr/superpost/reconstruire-pour-se-souvenir/>

Jesús Jiménez. Acceso Diciembre 2014 y Enero 2015. <http://www.jesusjimenez.com>

José Antonio Rodríguez. "Revisiones IV: El Cuerpo." Galería Patricia Conde. Acceso Junio 13, 2015. http://www.patriciacondegaleria.com/PCG/Catalogos/Entries/2015/2/16_Revisiones_IV.html

José Antonio Rodríguez. Una cierta infancia, obra de Ambra Polidori, en http://www.replica21.com/archivo/articulos/q_r/560_rodriguez_polidori.html acceso Marzo

José Antonio Rodríguez. "Revisiones I: El paisaje fotográfico mexicano." Galería Patricia Conde. Acceso Mayo 6, 2015. <http://www.patriciacondegaleria.com/PCG/Exposiciones/Entries/2012/4>

José Antonio Rodríguez. "Revisiones I: El paisaje fotográfico mexicano." Galería Patricia Conde. Acceso Mayo 6, 2015. <http://www.patriciacondegaleria.com/PCG/Exposiciones/Entries/2012/4>

José Antonio Rodríguez. Una cierta infancia, obra de Ambra Polidori, en http://www.replica21.com/archivo/articulos/q_r/560_rodriguez_polidori.html acceso Marzo 2015.

Juan Carlos López Morales. Acceso Septiembre 2014. <http://juancarloslopezmorales.com/mementomori/memento-mori/>

Karina Juárez, <http://karinajuarez.wix.com/karinajuarez> acceso Junio Julio 2015.

Laura Barrón. Acceso Marzo 2015. <http://www.laurabarron.ca>

Manuel Álvarez Bravo. Acceso Noviembre 2014. <http://www.hoyesarte.com/evento/2013/05/after-alvarez-bravo-fotografia-mexicana-ahorita/#>

Marta María Pérez Bravo. Un símbolo de la verdad, entrevista de zonezero, Diciembre 11 2014.

Mariana Dellekamp. Acceso Enero 2015, <http://www.mariannadellekamp.com>

Pamela Ballesteros. "La Generación De Los Grupos." Arte Inflamable, GAS TV. Consultada Abril 27, 2015. <http://gastv.mx/los-grupos/>.

Ximena Berecochea. Acceso Marzo 2015. <http://www.ximenaberecochea.com>

Artículos de Revistas y Periódicos.

Ángela Neira Muñoz. El cuerpo en la performance, sobre la obra de Guillermo Moscoso, 2006.

Daniel Garza Usabiaga. Exposición Confluencia fotográfica. Alex Dorfsman, Casa del Lago, Ciudad de México.

Edgardo Ganado Kim. *Las Pielas del Interior*. Ciudad De México: Desdoblamiento, 1998.

Gerardo, Suter. "La experimentación es constante en mi trabajo", Entrevista por PhotoEspaña Junio 10, 2010.

Gerardo, Montiel Klint. "Contemporary Mexican Photography, Image and restructuring of the Mexican aesthetics." *Photoicon*, 2009.

Irving Domínguez. *La Persistencia del Signo Híbrido* sobre la obra de Tatiana Parceró, Iztapalapa 2015 abril.

Juan Antonio, Molina. Tlatelolco entra la huella y el síntoma, acerca del trabajo de Enrique Méndez de Hoyos.

Jezreeal Salazar. La narrativa de la imagen fija, entrevista a Oswaldo Ruiz, Revista Tierra Adentro, Agosto 2011, México.

Linda Atach. *Los cuerpos femeninos de Adriana Calatayud: discontinuidades históricas*.

Óscar Cornago Bernal. "Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso" en Revista Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico. Año 19, número 38, noviembre de 2004.

Rita Mc Bride. *Transacción pública*, Museo de Arte Rufino Tamayo, CONACULTA, México.

Susan Bright. *Mnemosyne*, traducción: Beatriz Novaro.

Will Kautz. *Sobre la obra de Gabriel de la Mora*, 2012.

Karina Ruiz Ojeda. "Escribir con el tiempo, Gerardo Suter.", Entrevista por Julio 5, 2011.

José Antonio Rodríguez. "Dellekamp: los personales sistemas, clicks a la distancia." *El financiero*.

Ericka Montaña Garfias. "Lourdes Almeida Crea "un Juego De épocas" Con Ropa Interior Femenina." *La Jornada*, 2011. Consultada Abril 22, 2015. <http://www.jornada.unam.mx/2011/09/01/cultura/a03n1cul>

Patricia Martin. "Desmaterialización del Arte." *El financiero*. Acceso Mayo 11, 2015. <http://www.elfinanciero.com.mx/opinion/la-desmaterializacion-del-arte.html>.

Jessica Lamacque. "Reconstruire pour se souvenir." *Fisheye*. Acceso Mayo 18, 2015. <http://www.fisheyemagazine.fr/superpost/reconstruire-pour-se-souvenir/>

Gerardo, Montiel Klint. "Contemporary Mexican Photography, Image and restructuring of the Mexican aesthetics." *Photoicon*, 2009.

José Antonio Rodríguez. "Dellekamp: los personales sistemas, clicks a la distancia." *El financiero*.

Textos para exposiciones.

Eugenio Valdez Figueroa. *Territorios, El cuerpo como una esponja, Entrevista con Eugenia Vargas*. Tenerife: Memoria digital de Canarias, 2006.

Ery Camara. Df, Penúltima Región, Exposición de Gerardo Suter en el Antiguo Colegio de San Idelfonso.

Gerardo Montiel Klint. *Texto para el segundo concurso de fotografía contemporánea de México, convocado por la Fundación Mexicana de Cine y Artes, A.C.* Ciudad de México. Septiembre, 2013.

Gerardo Suter. *Escenarios Rituales*, conversación con Patricia Gola, Luna Cornea, Centro de la Imagen.

Iván Ruiz. "Paisaje, no-paisaje. Tres proyectos fotográficos " 17, Instituto de Estudios Críticos. Acceso May 16, 2015. <http://17edu.org/blog/item/753-paisaje-no-paisaje-tres-proyectos-fotograficos>.

Jezreel Salazar. *La narrativa de la imagen fija, entrevista a Oswaldo Ruiz*, Revista Tierra Adentro, Agosto 2011, México.

José Antonio Rodríguez. *Pensar el Espacio y las imágenes; texto para la exposición: La instalación es ... lo que tu asumas que es*, Juan Pablo Meneses. 16 de Agosto 2013.

Marcela Quiroz. *Transliteraciones, Miguel Fernández de Castro*. 2010.

Marianna Dellekamp. Exposición "Proceso Abierto", Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, INBA –CONACULTA.

Susan Bright. Mnemosyne, Kinderwunsch de Ana Csas Broda,

Recursos Audiovisuales y Multimedia.

Laura González Flores. *Imágenes y Palabras, Fotografía en México* [DVD], Seminario de Investigación en Fotografía, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Lorena Wolffer, *Las Siete Nuevas Artes*: [DVD] México: Tv UNAM, 2005.

Joel-Peter Witkin. *An Objective eye*. DVD 2013.

Resumen en Castellano

La presente tesis doctoral busca explicar, describir y entender el fenómeno de la fotografía mexicana autoral de 1994 a 2014 a partir del concepto de imagen expandida. Describo a la imagen expandida como las nuevas posibilidades discursivas, conceptuales y de soporte que articulan las practicas posmodernistas; como una estrategia de producción de las artes visuales en donde las formas tradicionales modernistas.

La fotografía en México desde la década de los noventa fue influida principalmente por la **performance y la instalación** perdió sus cualidades relacionadas con la fotografía documental, lejos de ser un registro icónico de la realidad social. Desde los noventa los fotógrafos comenzaron a utilizar otras disciplinas del arte para dilatar sus límites y campos de producción, y de tal modo la fotografía comenzó a redefinirse como imagen expandida. Los campos de representación de la fotografía han cambiado radicalmente y poco a poco ese cambio se torna familiar.

Para el análisis de la imágenes utilizo el método de critica de artes visuales del maestro Carlos Blas Galindo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el método consiste en describir y analizar tres elementos principales: 1. *Estéticos: Fuerza Expresiva*, 2. *Temáticos*: Motivo o asunto principal, Tratamiento temático, Postura del autor ante su obra, Opinión del autor sobre su tiempo, Implicaciones psicológicas y la Eficacia comunicativa. y 3. *Artísticos*: Madurez de estilo individual, Originalidad, Repertorio técnico y manera de aplicarlo, Materiales y procedimientos. Justificación, Calidad de factura, Soluciones de composición, cromáticas y la Relación de la obra con el contexto artístico.

La investigación consta en tres ejes temáticos: Cuerpo, Tiempo y Espacio. En el primer capítulo **Cuerpo / Performance en la fotografía**

mexicana, abordo principalmente el vínculo existente entre el performance y la fotografía como metáfora de construcción de significado, estrechamente vinculado con posturas feministas, y donde, evidentemente, el discurso de género es una característica. Al igual que en el capítulo de espacio pretendo analizar a la fotografía no sólo como registro, sino como soporte final de un proceso performático.

En el segundo capítulo abordo el último eje temático: **Tiempo/Memoria**, vinculado a la puesta en escena, la nostalgia, la huella y la indagación de archivos como apropiación de la memoria. En este capítulo analizo autores que vinculan la fotografía con prácticas como la instalación o el arte objeto. En las conclusiones podré, con certeza, hacer un análisis de fotógrafos desde 1994 a 2014, y seré capaz de vincular a la fotografía mexicana con la imagen expandida desde una reflexión teórica e histórica.

En el tercer capítulo de mi tesis **Espacio / Instalación en la fotografía Mexicana**, abordo las prácticas artísticas vinculadas al espacio como parte significativa de la obra, específicamente con cruces disciplinarios con la instalación y con la intervención del paisaje, en donde la fotografía ya no sólo se utiliza como un medio de obtener registro visual de la realidad, sino como una interpretación simbólica de la misma. Los fotógrafos comienzan a vincular a la instalación en su proyectos y es en donde detecto una expansión de la imagen en el modo de producir obras, por el uso del espacio como parte intrínseca de la pieza, donde se cruzan disciplinariamente la fotografía y la instalación. Mi interés se centra en el cómo los fotógrafos y artistas visuales dilataron o expandieron los campos de la producción artística desde la fotografía a través de otras disciplinas, significando al espacio al mismo tiempo.

Summary in English

This doctoral thesis seeks to explain, describe, and understand the phenomenon of authorial Mexican photography from 1994 to 2014 through the concept of expanded image. I describe expanded image as a key to new discursive, conceptual, and supportive possibilities that articulate post-modern practices and as a strategy of visual arts production in which the traditional forms are modern. Photography in Mexico since the 1990's was primarily influenced by Performance and Installation Art, but lost its qualities related to documental photography and was far from being an iconic register of social reality. Since the 90's, photographers started to use other art disciplines to widen their limits and production fields, and by such means photography began to redefine itself as expanded image. The display fields of photography have changed radically and bit-by-bit this change becomes familiar. For the analysis of images I use the visual art critique methods of Professor Carlos Blas Galindo of the National Research, Documentation, and Information Center of Plastic Arts (CENIDIAP) of the National Institute of Fine Arts (INBA).

The method consists of describing and analyzing three principal elements: 1. Esthetics: Expressive Force, 2. Thematics: Motive or principal matter, Thematic Treatment, the author's Posture towards the work, the author's Opinion towards the time period, Psychological implications and communicative Efficacy and 3. Artistics: Maturity of individual style, Originality, Technical repertoire and manner of application, Materials and procedures, Justification, Quality of production, Solutions of composition, chromatics, and Relationship of the work with the artistic context. Research consists of three thematic axes: Body, Time, and Space. In the first chapter Body/Performance in Mexican photography, I mainly approach the existing link between Performance Art and Photography as a metaphor of construction of meaning, thinly linked with feminist stances, and where, evidently, the discourse of gender is a characteristic. As in the

chapter on space, I intend to analyze photography not only as a register, but also as the final support of a performative process.

In the second chapter I approach the last thematic axis: Time/Memory, linked to the staging, nostalgia, footprint, and inquiry of archives as an appropriation of memory. In this chapter I analyze authors who link photography with practices such as Installation or object art. In the conclusions I can, with certainty, make an analysis of photographers from 1994 to 2014, and will be capable of linking Mexican photography with expanded image from a theoretical and historical reflection.

In the third chapter of my thesis Space/Installation in Mexican photography, I approach the artistic practices linked to space as a significant part of the work, specifically with disciplinary crossings with the installation and the intervention of the landscape, in which photography is no longer used as a medium for obtaining a visual register of reality, but rather as a symbolic interpretation of it. Photographers start linking installation in their projects, which is where I detect an expansion of image in the mode of producing works, by the use of space as an intrinsic part of the piece, where there is a disciplinary cross between Photography and Installation art. My interest centers on how photographers and visual artists widened or expanded the fields of artistic production through photography through other disciplines, lending meaning to space at the same time.

Resum en Valencià

La present tesi doctoral cerca explicar, descriure i entendre el fenomen de la fotografia mexicana autoral de 1994 a 2014 a partir del concepte d'imatge expandida. Descric a la imatge expandida com les noves possibilitats discursives, conceptuals i de suport que articulen les practiques posmodernistes; com una estratègia de producció de les arts visuals on les formes tradicionals modernistes; la fotografia a Mèxic va ser influïda principalment pel performance i la instal·lació va perdre les seues qualitats relacionades amb la fotografia documental, lluny de ser un registre icònic de la realitat social. Des dels noranta els fotògrafs van començar a utilitzar altres disciplines de l'art per a dilatar els seus límits i camps de producció, i de tal manera la fotografia va començar a redefinir-se com a imatge expandida. Els camps de representació de la fotografia han canviat radicalment i a poc a poc aqueix canvi es torna familiar.

Per a l'anàlisi de la imatges utilitze el mètode de critica d'arts visuals del mestre Carlos Blas Galindo del Centre Nacional de Recerca, Documentació i Informació d'Arts Plàstiques (CENIDIAP) de l'Institut Nacional de Belles arts (INBA), el mètode consisteix a descriure i analitzar tres elements principals: 1. Estètics: Força Expressiva, 2. Temàtics: Motiu o assumpte principal, Tractament temàtic, Postura de l'autor davant la seua obra, Opinió de l'autor sobre el seu temps, Implicacions psicològiques i l'Eficàcia comunicativa. i 3. Artístics: Maduresa d'estil individual, Originalitat, Repertori tècnic i manera d'aplicar-ho, Materials i procediments. Justificació, Qualitat de factura, Solucions de composició, cromàtiques i la Relació de l'obra amb el context artístic. La recerca consta en tres eixos temàtics: Cos, Temps i Espai. En el primer capítol Cos / Performance en la fotografia mexicana, aborde principalment el vincle existent entre el *performance i la fotografia com a metàfora de construcció de significat, estretament vinculat amb postures feministes, i on, evidentment, el discurs de gènere és una característica. Igual que en el capítol d'espai pretenc analitzar a la fotografia no solament

com a registre, sinó com a suport final d'un procés performàtic.

En el segon capítol aborde l'últim eix temàtic: Temps/Memòria, vinculat a la posada en escena, la nostàlgia, la petjada i la indagació d'arxius com a apropiació de la memòria. En aquest capítol analitze autors que vinculen la fotografia amb pràctiques com la instal·lació o l'art objecte. En les conclusions podré, amb certesa, fer una anàlisi de fotògrafs des de 1994 a 2014, i seré capaç de vincular a la fotografia mexicana amb la imatge expandida des d'una reflexió teòrica i històrica.

En el tercer capítol de la meua tesi Espai / Instal·lació en la fotografia Mexicana, aborde les pràctiques artístiques vinculades a l'espai com a part significativa de l'obra, específicament amb creus disciplinàries amb la instal·lació i amb la intervenció del paisatge, on la fotografia ja no només s'utilitza com un mitjà d'obtenir registre visual de la realitat, sinó com una interpretació simbòlica de la mateixa. Els fotògrafs comencen a vincular a la instal·lació en el seu projectes i és on detecte una expansió de la imatge en la manera de produir obres, per l'ús de l'espai com a part intrínseca de la peça, on es creuen disciplinàriament la fotografia i la instal·lació. El meu interès se centra en el com els fotògrafs i artistes visuals van dilatar o van expandir els camps de la producció artística des de la fotografia a través.

Datos Biográficos de los autores

Eugenia Vargas Pereira (1949) es una artista multidisciplinaria nacida en Chillán, Chile. Tiene una amplia trayectoria internacional en el performance, la instalación, el video y la fotografía. Ha realizado instalaciones y performances que comentan sobre la crisis del agua y su impacto en la humanidad y degradación el medio ambiente. Ha participado en la Bienal de Venecia, Italia, 1992; Bienal de Fotografía, Rotterdam, Holanda, Bienal de Venecia, 2003, Centre Pompidou, Paris, Francia; Museo de Arte Contemporáneo, Miami, Florida; Zendai, Moma, Shanghai, China; Museo de arte moderno, México, Museo de Bellas Artes, Caracas, inSite 94, San Diego, California. Sus obras se encuentran en colecciones, como la del Ludwig Forum for International Art, Aachen, Alemania, Museo de Santa Barbara, California, University Art Museum, California State University.

Laura González Flores. Desde 1986 se dedica a la producción, investigación, promoción, crítica y teoría de la fotografía. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores desde 1999. Desde 2001 es miembro de la Mesa Directiva la Fundación Cultural Mariana Yampolsky, A.C. así como del Consejo Consultivo del Sistema Nacional de Fototecas (Instituto Nacional de Antropología e Historia).

En 1986 se hizo merecedora de un Premio Beca de Producción de la Bienal de Fotografía, organizada por el INBA en Cd. de México. En 1988 fue elegida como representante de la comunidad artística del Programa Percent for Art del Chicago Office for Fine Arts. En 1990 recibió el premio *The Marrison Parry / A New Leaf Award Fellowship* de la Escuela del Instituto de Arte de Chicago y la Beca de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México. En ese año

también fue elegida como miembro del jurado de las becas *Neighborhood Arts Program*, del Chicago Office of Fine Arts. Actualmente es investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, donde realiza la investigación *Hacia una estética del siglo XXI: la artísticidad de las nuevas tecnologías de la imagen*.

Marta María Pérez Bravo(1959-). Vive y trabaja en México, D.F. México. Educación: 1984-79 Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, Cuba. 1979-75 Academia de Artes Plásticas San Alejandro, La Habana, Cuba. Selección de Exposiciones Individuales: 2010: Homenaje a Rodin, | EDS | GALERIA, México, D.F. México. 2007 Galería Fernando Pradilla, Madrid, España. 2005 Galería Luis Adelantado, Valencia, España. 2004 Galería Horach Moya, Mallorca, España; Luis Homs Gallery, Barcelona, España; Galería Algepsar, Castellon, España; Annina Nosei Gallery, Nueva York, NY. EUA. 2002 Annina Nosei Gallery, Nueva York, NY. EUA; Galería Luis Adelantado, Valencia, España. 2001 BASTA Gallery, Hamburgo, Alemania; Iturralde Gallery, Los Angeles, CA. EUA; Universidad de Salamanca, Salamanca, España. 2000 Galería Annina Nosei, Nueva York, NY. EUA; Galería Luis Adelantado, Valencia, España. Selección de Exposiciones Colectivas: 2010 Afro-Modernism: Journeys through the Black Atlantic, Tate Liverpool, Liverpool, Inglaterra; ¡Latinas!, Nassau County Museum of Art, Roslyn Harbor, NY, EUA. 2009 Aquí Estamos (Here We Are): Contemporary Cuban Art, Projects Gallery, Philadelphia, PA. EUA; X Bienal de La Habana, “HB”. Espacio Pabexpo. La Habana, Cuba; An Instable Object of Desire-The Imaginary of the Breast in Fine Photography, Fratelli Alinari, Fondazione per la Storia della Fotografia. Padova, Italia. 2008 Common Waters, An Ocean Apart, Mayer Fine Art, Norfolk, VA. EUA; Aquí Estamos (Here We Are): Contemporary Cuban Art”, H&F Fine Arts, Washington, DC. EUA; Dialogues in Cuban Art, Fort Lauderdale Art Museum. Ft. Lauderdale, FL. EUA; In the Name of the Father, Galería Luis Adelantado, Miami, FL. EUA. Premios y Reconocimientos: 2009-2006 Fondo Nacional para la

Cultura y las Artes (FONCA), México,D.F. Mexico. 1999 Premio Salón de Fotografía, Monterrey, NL. México. 1998 Guggenheim Foundation Grant, EUA. 1997 Feria de Arte ARCO, Premio Revelación, Madrid. España

Adriana Calatayud (1967). Es licenciada en Comunicación Gráfica por la UNAM. De 1996 al 2001 trabaja en el Taller de Gráfica Digital en el Centro Multimedia del CNA (Centro Nacional de las Artes) realizando y apoyando proyectos de investigación y manipulación de imagen. Del 2004 al 2005 coordina el área de investigación de imagen y tecnología y proyectos de video en la Sala del Cielo del Centro de la Imagen, CNA. Actualmente es tutora en el programa de becas Jóvenes Creadores del FONCA en el área de fotografía.

A lo largo de su carrera, Adriana Calatayud ha recibido varias distinciones: la Mención Honorífica en la VIII Bienal de Fotografía (1997), la Mención honorífica del XVII Encuentro de Arte Joven (1998), la beca de artista en residencia del Centro Banff para las Artes (1999), la beca de Jóvenes Creadores (1996 y 2000), el apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales (2003).

Tatiana Parcero (1967). Es Licenciada en Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En 1995 obtuvo la Maestría en Artes con especialización en fotografía en la New York University y el International Center of Photography (NYU/ICP) EUA. Comenzó a trabajar en fotografía en 1985; desde principios de los 90's se ha concentrado en el cuerpo y el autorretrato, y ha creado la técnica de yuxtaposición de fotos en blanco y negro impresas en acetatos sobre fotos a color. Su obra abarca fotografía y video en donde explora conceptos como identidad, memoria, territorio, tiempo y actualmente investiga las migraciones-inmigraciones.

Entre las distinciones que ha recibido a lo largo de su carrera podemos destacar: Segundo Premio en el Salón Nacional de Artes Visuales, Palais de Glace, Buenos Aires, Argentina, 2008; 4to. lugar en los premios de Arte en el Museum of Latin American Art (MoLAA), Long Beach, CA, EUA, 2007; Subsidio a la Creacion artística, Fundación Antorchas, Buenos Aires, Argentina, 2000; Premio de Adquisición, XXXII Encuentro Nacional de Arte Jóven, INBA/CNCA, México, 1997; Beca de Estudios, Organización de Estados Americanos (OEA) y Beca de Producción, 'Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA, México-E.U.A.)1992-1995; Mención Honorífica al concepto del video 'Life Lines' en el Festival Internacional de Video Erótico Claustro de Sor Juana, Cd. de México, 1995.

Ambra Polidori (1959)Estudió Literatura Hispánica en la UNAM. Desde 1984 trabaja la fotografía, la instalación y el vídeo. En la VI Bienal de Fotografía de México obtuvo mención honorífica. Del 2000 al 2006 obtuvo la beca del Sistema Nacional de Creadores de arte.

Miguel Calderón (1971) Estudio arte en el San Francisco Art Institute. Calderón fundó junto con Yoshua Okón el espacio alternativo de arte La Panadería en los 90, proyecto que lo consolidó como parte importante de la escena del arte contemporáneo mexicano. Su trabajo *Aggressively Mediocre/Mentally Challenged/Fantasy Island (circle one)* fue determinante para el reconocimiento popular, después de que el director de cine Wes Anderson las comprara y las usara en la película *The Royal Tenenbaums*.

Ha participado en exposiciones en el Museo Tamayo en la ciudad de México; en la Galería Andrea Rosen en Nueva York; en la Bienal 2004 de Sao Paulo en Brasil; en el Museo Guggenheim de Nueva York; la Trienal 2005 de Yokohama en Japón; entre muchas otras importantes sedes a nivel nacional e internacional.

Gabriel de la Mora (1968) nació en en Colima, México, estudió la licenciatura en Arquitectura en la Universidad Anáhuac de la Ciudad de México y la Máster of fine arts en Fotografía y Vídeo en el Pratts Institute de Nueva York. Ganó el premio de adquisición de la VII Biental Femsa de Monterrey, del 2013 al 2016 obtuvo la beca del SNC del FONCA.

Gabriel de la obra de Mora también ha sido presentado en numerosas exposiciones colectivas, entre ellas: Ruta Mística, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO, 2013); 2013 California Pacific Trienal, Orange County Museum of Art (2013); Maquillaje Confeti, Museo Universitario del Chopo (2013); Tropicalia Negra, El Museo Experimental El Eco (2013); Cuéntame una historia, el Museo de Arte Latinoamericano (MOLAA, 2013); Mundos obsesivos, Museo de Arte del Sudeste de Texas, Beaumont (2011); Rutas cosmopolitas: Houston Recoge Latin American Art, Museo de Bellas Artes de Houston (2010); Superficies del deseo, Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC, 2010); El cuerpo visceral, Vancouver Art Gallery (2010); White Noise, Universidad DePauw (2009); Cruz-Diez, Glassford, Tomasello, de la Mora, Sicardi Gallery (2009); y el norte mira hacia el sur: Aumento de la Latin American Collection, Museo de Bellas Artes de Houston (2009), entre muchos otros.

Ramiro Cháves (1979) nacido en Córdoba, Argentina en 1979, estudió cine, televisión y fotografía en la Escuela de Artes Lino E. Spillmbergo. Desde 2002 vive en México y es “adoptado” por este país. Fue seleccionado en Descubrimientos del Festival Photoespaña en el 2006. Su trabajo ha sido expuesto en México, Francia, Estados Unidos, España, Holanda, Turquía, Alemania, Austria, Argentina y Japón.

Fernando Montiel Klint (1978) nació en la Ciudad de México , estudió fotografía en la Escuela Activa y en el Centro de la Imagen. Ha

tenido varios premios como la beca de jóvenes creadores del FONCA en 2005 y el Premio de Adquisición en el XXXII Encuentro Nacional de arte joven. Es co-director de Klint and Photo, agencia de fotografía.

Gerardo Montiel Klint estudió Diseño Industrial, tiene estudios en fotografía en el Centro de la Imagen y en la Escuela Activa de la Ciudad de México. Como creador ha sido galardonado con el premio de adquisición de la XI y XIII Bienal de Fotografía en México, único autor que ha ganado dos veces este importante certamen. Durante el 2003 y 2009 fue miembro del Sistema Nacional de Creadores. Montiel se dedica a la producción artística, la investigación, la gestión y docencia de la fotografía. Su obra fotográfica es netamente auto-referencial.

Vida Yovanovich nacida en 1949 en la Habana, Cuba, de padres yugoslavos, desde 1956 vive en México. Uno de los principales reconocimientos que ha sido otorgado a la fotógrafa es la beca de la Fundación John Simon Guggenheim en el año 2000.

Humberto Ríos nació en 1983 en la Ciudad de México. Es licenciado en Artes visuales por la UNAM, obtuvo el título de maestro en artes visuales de la Escuela Nacional de Artes Visuales de la UNAM.

Patricia Martin estudió Artes Visuales en México, y continuó su educación artística en la Escuela Nacional Superior de Artes Decorativas, en París, y la terapia del arte aplicado a los grupos marginados en la Universidad Complutense de Madrid. Ha recibido las becas Jóvenes Creadores del Consejo Nacional de México, el Programa de Educación del Insituto Nacional de Bellas Artes (México) y la beca de Excelencia Artistique de Francia. Artista residente en el Banff Centre for the Arts en Alberta, Canadá, Cité Internationale des Arts en París, el Centro Internacional de Estudio, ISCP de Nueva York y también invitó en Venezuela.

Beatriz Díaz, nacida en la Ciudad de México en 1978, ha sido galardonada con la Beca Fulbright y por la Fundación Jumex /Colección, y el Programa de Becas para Estudios en el Extranjero del Fondo Nacional para las Artes y la Cultura (FONCA) para realizar sus estudios de posgrado en Vídeo, Fotografía y Medios mixtos en la School of visual arts. Es directora y docente de la Academia de Artes Visuales (AAVI). Recibió el B.A. en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana.

Iñaki Bonillas es un artista nacido en 1981 en la Ciudad de México. Dentro de sus distinciones como creador están el Premio Isabel de la Fundación COFF en España en el año 2006, y la beca de jóvenes de creadores de FONCA en el 2003. Con mucha influencia de las prácticas del arte conceptual de los sesentas y setentas, Bonillas es un artista multidisciplinario que utiliza a la escultura, el vídeo, la instalación y la fotografía como herramientas para su práctica artística, que se pueden definir como narrativas personales, disponiendo elementos estéticos para la construcción de anécdotas privadas.

Colectivo Estética unisex está integrado por Futuro Moncada y por Lorena Estrada, de Colombia y México respectivamente. El colectivo surge en el año 2010. Las distinciones más importantes que han obtenido son la Selección oficial en el visionado de portafolios de Transatlántica (PHotoEspaña) en 2012, y en el 2013 la Beca México Norte, Fundación Tierney Fellowship, Nueva York, Estados Unidos.

Carla Herrera Prats nacida en la Ciudad de México en 1977. Actualmente vive y trabaja en la ciudad de Nueva York, en Estados Unidos. Estudió en La Esmeralda, en la Ciudad de México, la licenciatura en artes visuales, y la maestría en fotografía en Calarts de la Ciudad de Los Ángeles, California. Desde el 2005 es cofundadora del colectivo “El camello”.

Alex Dorfsman nació en 1977 en la Ciudad de México. Estudió Artes Plásticas en la ENAP²⁰², fue miembro del SNC. En el 2001 le fue otorgado el premio de fotografía Latinoamericana, Purificación García en España. Las principales disciplinas que utiliza son fotografía y video. Su mirada evoca a la abstracción de la realidad.

Marianna Dellekamp tiene una formación orientada hacia la fotografía. Realizó sus estudios en México y Nueva York. En el 2013 la artista tenía la beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNC)²⁰³, un galardón de mucha importancia en México ya que busca otorgar estímulos económicos a quienes brindan prestigio a México a través de la creación artística.

Mauricio Alejo nacido en 1969 en la Ciudad de México. Inició su trabajo artístico en los noventa y a inicios del 2000 consolida su obra, en la cual utiliza principalmente a la fotografía, el vídeo y las instalaciones. Alejo vivió en Nueva York por más de 10 años. En su obra realiza un proceso de construcción de objetos en situaciones de equilibrio físico para después registrarlos por medio de la fotografía.

Alejandra Laviada nació en 1980, estudió un máster en fotografía, vídeo y otros medios en la School of Visual Art de Nueva York. Esta formación le permite ver a la fotografía no como una imagen estática, sino una imagen expandida, en el sentido del uso de distintas disciplinas como la escultura o la instalación, para finalmente tener un soporte fotográfico, ubicando objetos en espacios que van a desaparecer o tendrán una remodelación.

César López es otro autor contemporáneo, nacido en Puebla en 1977, egresado de la Licenciatura de Diseño y producción publicitaria de

²⁰² Escuela Nacional de Artes Plásticas "La Esmeralda" del Centro Nacional de las Artes.

²⁰³ Según el CONCAULTA el SNC Tiene la finalidad de estimular, fomentar y apoyar la creación artística individual y su ejercicio en condiciones adecuadas, así como contribuir a incrementar el patrimonio cultural de México. Las disciplinas artísticas que abarca son: arquitectura, artes visuales, composición musical, coreografía, letras, medios audiovisuales y teatro.

la Universidad Popular autónoma del estado de Puebla (UPAEP), también estudió la maestría en Artes Plásticas en Puebla. Cesar López decidió estirar el tiempo de producción y montaje del proyecto.

Jesús Jiménez, un artista originario de Morelia, Michoacán, nacido en 1978. Para la realización de su trabajo artístico utiliza tanto a la fotografía como a la instalación. Su formación en finanzas le permite incursionar en mundos aparentemente desvinculados del arte.

Laura Barrón, quien es una artista visual nacida en la Ciudad de México en 1966. Emigró a Toronto, Canadá, en el 2003.

Alfredo De Stéfano es el precursor de la intervención del paisaje en México. Nació en Monclova, Coahuila, en 1961, en el Noreste de México, en una región desértica muy cercana a Cuatro Ciénegas²⁰⁴ y la Zona del Silencio²⁰⁵. De profesión, fotógrafo. Interesado en los desiertos, por su arraigo con zonas desérticas, es un artista a quien concierne la intervención del paisaje, la cual realiza desde su propio ecosistema, desde su entorno, razón por la cual comprende y siente como suyo a cada paisaje que interviene.

Ximena Berecoechea nació en la Ciudad de México en 1968. Actualmente realiza un doctorado en Literatura en la Universidad de Toronto, en Canadá. Realizó estudios de maestría en Literatura comparada. Sus series fotográficas tienen un vínculo importante con la

²⁰⁴ El Área de Protección de Flora y Fauna Cuatrociénegas, está en el límite entre dos Provincias Geológicas, el Golfo de Sabinas y la Plataforma de Coahuila, donde la Sierra de La Fragua sirve como parte aguas. El Valle está delimitado por altas montañas: al norte La Madera y La Menchaca, al este San Vicente y La Purísima, al sur San Marcos y Pinos y al oeste La Fragua, estas son resultado de plegamientos.

²⁰⁵ En la parte central del Bolsón de Mapimí se localiza un área llamada la Zona del Silencio. El enigmático nombre es digno de un sinfín de mitos que han surgido en torno a la zona. El Bolsón de Mapimí, está situado en la parte centro-norte del país, a unos 180 km al noroeste de La Laguna que tiene como ciudades principales a Torreón-Gómez Palacio-Lerdo, que forma parte del Desierto Chihuahuense.

literatura, donde refleja al texto como parte intrínseca de la imagen; las letras como parte estética y conceptual de su trabajo

Adela Goldbard es una joven artista mexicana, nacida en 1979 en la Ciudad de México. Estudió letras hispánicas en la UNAM. Inició su producción visual centrada en la intervención de espacios a partir de metáforas que oscilan entre la realidad y la ficción, posicionando objetos en espacios y paisajes donde pareciera que no hay intervención humana alguna; como si nadie hubiera estado ahí jamás. Ha sido galardonada en dos ocasiones con el estímulo de jóvenes creadores del FONCA. En el 2007 ganó el premio de adquisición de la VIII Bienal FEMSA²⁰⁶, en la categoría de obras bidimensionales, lo que la llevó a una residencia en la Escuela de Bellas Artes de Saint Etienne en Francia. Obtuvo su victoria con la pieza “Árbol de Tunas”.

Ramón Portales, nacido en 1978 en la ciudad de San Luis Potosí, estudió la carrera de antropología, cursó el programa integral Fotoguanajuato²⁰⁷ 2004 y tuvo la beca de jóvenes creadores del FONCA 2010 -11. El autor recurre a puestas en escena —instalaciones— para intervenir el paisaje estableciendo analogías con su herencia familiar —Ganadería y Agricultura— en donde vincula al mapa como territorio y su tránsito en ese espacio en donde indaga sobre el origen, la identidad y la

²⁰⁶ La Bienal Monterrey FEMSA es un concurso de artes visuales que fue instituido en 1992 con el propósito de reconocer, fortalecer, estimular y difundir la creación artística en México. Su consolidación a través de los años le ha dado el reconocimiento como el certamen de artes visuales más importante del país, adquiriendo cada vez más prestigio a nivel internacional. Las obras se dividen en dos formatos: bidimensional y tridimensional, participando con disciplinas que van desde la pintura, escultura, instalación, fotografía, video, arte objeto, gráfica, entre otros.

²⁰⁷ El Programa Integral FotoGuanajuato estaba enfocado al desarrollo de proyectos fotográficos bajo la guía y seguimiento de un tutor, y un conjunto de talleres complementarios sobre historia de la fotografía, las prácticas artísticas contemporáneas, producción, impresión, edición, curaduría y montaje, cubriendo así las distintas etapas del proceso: de la conceptualización al montaje en un espacio museístico. Al final del PIFG, se producía una exposición con los proyectos desarrollados, para la que un curador invitado seleccionaba la obra. Los participantes cursaban un taller de producción en LMI para imprimir la muestra.

historia de su familia. El autor es originario de ambientes rurales, su abuelo era ganadero y agricultor.

Miguel Fernández de Castro, nacido en 1984 en Hermosillo, Sonora, en el norte del país, posee una licenciatura en filosofía. Es un artista visual que vincula la escritura, la fotografía, el dibujo y la instalación. Su interés inicia en el territorio comprendido entre Hermosillo y Tijuana²⁰⁸, así como el suroeste de Estados Unidos.

Enrique Méndez de Hoyos, nacido en la Ciudad de México en 1970, cursó la licenciatura en Comunicación y Periodismo en la UNAM, y la maestría en Arte de la Universidad de Nueva York, con especialización en fotografía y vídeo. A través del uso de la instalación, del vídeo y la fotografía, Méndez de Hoyos explora la relación entre la historia y la política. Técnicamente sus instalaciones audiovisuales tienen calidad cinematográfica. Ganó el "Premio Revelación" del Centro de la Imagen y el premio Photoespaña en el 2004, mostrando su obra en Madrid y Ciudad de México. También ha expuesto su trabajo en el Museo del Barrio, Nueva York, el Museo de la Fotografía, California y Museo Álvarez Bravo, Oaxaca, entre otros.

²⁰⁸ Es una zona geográfica al Noroeste de México que comprende más de 850 kilómetros entre los estados de Sonora y Baja California, caracterizado por ser una zona desértica, con condiciones climatológicas extremas.

Transcripciones de las Entrevistas

Adela Goldbard

Entrevista a través de correo electrónico

Ciudad de México / San Luis Potosí

Julio 2015

¿Existe influencia de algún artista en tu obra?

Thomas Demand por su énfasis en el carácter mediado de la realidad y por su fusión de escultura, fotografía y video; Jack Kerouac por sus descripciones intensas del paisaje y por cómo el viaje se convierte en una elemento esencial de su trabajo; Alfredo Jaar por la utilización de procesos de destrucción como componentes irruptores en sus intervenciones públicas.

¿Qué significado tiene el espacio en tu obra?

Desde mis primeros proyectos me ha interesado trabajar fuera del estudio, viajar, buscar paisajes para intervenir, encontrar nuevos espacios de trabajo, habitarlos, examinarlos y reinterpretarlos. Me interesa el concepto de territorio, donde el espacio tiene connotaciones políticas, económicas, ecológicas, etc. La búsqueda de nuevos territorios donde trabajar es un componente esencial de mi trabajo y busco que los espacios se transformen no sólo en escenarios sino en protagonistas de mis videos y fotografías, y sobre todo de mi investigación. Me interesa también la representación del paisaje tanto natural como urbano a través de la pintura y de la fotografía.

¿Qué lugar ocupa la instalación en tu obra?

En el espacio de exposición los soportes de mi obra (fotografías, videos, esculturas, audio) se combinan conformando instalaciones que buscan introducir al espectador en un espacio diferente al de la galería, en una narrativa o en un estado de ánimo. Creo que el espacio de exhibición debe ser más que una vitrina para mostrar trabajo; el artista puede crear una experiencia distintiva en el espectador a partir de un

manejo puntual del espacio y del ensamblaje adecuado y original de los componentes de su obra en el mismo.

¿Qué es para ti la imagen expandida y como interviene en la manera de producir y difundir tus obras?

El campo expandido de la imagen, como pasa también con el campo expandido de la escultura, significa alejarse de las formas tradicionales para pensar en soportes experimentales, alternativos y transdisciplinarios. El campo expandido surge de una reflexión acerca de la naturaleza misma de las disciplinas artísticas y lleva a una expansión de las herramientas y métodos de trabajo que idealmente genera trabajo más complejo. Me interesa el cine expandido como una manera de trabajar no sólo con la imagen cinematográfica sino con el espacio de exhibición y con la introducción del espectador en una experiencia distinta a la de la sala de cine. Me interesa investigar y expandir las relaciones entre cine, escultura, fotografía y acción pública, tanto en la realización de proyectos como en su presentación.

Alex Dorsfman
Entrevista en el Estudio del artista
Ciudad de México
07 de Agosto 2015

¿Quién es Alex Dorsfman?

Híjole es la más difícil, como me definiría como alguien que utiliza la imagen, si es parte de mi vida como una parte más de mi cuerpo tal cual, el ojo, el tránsito, y es la manera de cómo me he relacionado con el mundo desde niño, como que a partir de la observación y la interpretación, ya sea en dibujo o en pintura eso si fue lo que me marco toda mi infancia y adolescencia que era pintar y dibujar todo el día, entonces eso me hizo conectarme con una realidad específica a otro ritmo, me gustaba la imagen y la foto pero no era, me gustaba más el cine cuando tenía 16 años me gustaba más ir al cine que al centro de la imagen o me gustaba más ir a una exposición de pintura o de arte contemporáneo cuando llegaba algo así y un coleccionista obsesivo

compulsivo de todo de imágenes, de experiencias, de libros, de fotos viejas etc.

Todo eso si ha sido desde niño una característica que me da, pues si como aterrizado también decir este soy yo a partir de los otros, entonces no solo es el yo-yo si no el yo- en relación con los otros que han tenido cuestionamientos que todos hemos tenido pero yo siento más empatía, entonces de alguna manera me puedo definir como alguien que siempre ha estado en la búsqueda de algo que nunca acaba y el arte ha sido una herramienta para, ya ok se le pone el nombre de arte pero justo siempre estoy abierto a todo, entre a estudiar pintura y acabe haciendo video, después me clave en la foto pero ahorita quiero retomar el dibujo, quiero no ser catalogado como el fotógrafo o el artista, que eso fue lo que paso en la última exposición que trabaje con Daniel, estuvo dividido en tres salas en la primera sala era esta sección de 16 fotos y unas si eran dípticos que son dípticos... si te podría decir que soy semipurista, porque si eh pasado de lo análogo a lo digital, pero me gusta encontrarme las cosas tal cual y el encuadre tal cual y no recorto las fotos o le muevo muy poco en la compu, si me cuesta trabajo relacionarme con lo digital, entonces siempre estoy entre lo digital, las herramientas que lo digital me pueden dan y lo palpable, entonces es por eso que me gusta mucho hacer libros, es otra cosa, a mí me cuesta trabajo ver imágenes en un blog y bueno eso era la primera sala con estos dípticos que crean ilusiones ópticas raras que no sabes que es lo que está pasando, pero en realidad son dos fotos pegadas en micro o en macro que se funden.

Ahora esas si tienen este tipo de montaje que era óptimo para esta cuestión que se haga solo una y luego me dice Daniel por que no haces algo tridimensional, entonces fue como se me ocurrió hacer unas mesas, diseñar unas mesas con madera y vidrio, la primera sala era la introducción a la primer mesa que era poner como parte de mi estudio y parte de mis colecciones, rocas, fotos viejas, collage, dibujo, era como toda esta parafernalia que te lleva a entender o te da pistas del por qué el resultado es la foto y entonces pasas a otro cuarto que también que se me ocurrió "in situ" que así fue la casa del lago fue un espacio difícil pero

quedo muy bien y empecé a trabajar con constelaciones en el MAC de Monterrey presente algo de eso que eran como crucigramas, que digamos que mi acento al hacer las cosas siempre ha sido la comparación y entonces en esta otra sala quise hacer todo el cuarto, entonces tapice la segunda sala entonces fue una pieza de 240 fotos y era una pieza que te cubría por que empezaba en negros, grises, azules, sepias, entonces era una pieza que fue una locura pero si fue un éxito en cuestión perceptual y casa del lago es lo que tiene un público heterogéneo, después entras a otra sala donde había dos mesas que son fotocopias de fotos viejas, después esta otra sala con partes de mi casa tal cual también veras un corcho donde pongo mis ideas también los lleve y ahí si ponía que piezas eran parte de mi colección y después pasabas a un cuartito con un video súper abstracto que es reflejo de agua y era como una cosa del espejismo y del efecto que podría ser digital, que ya está “carbón” que pensemos que estamos alejados de ver tal cual porque ya vemos digitalmente me gusta encontrarme estas sorpresas que las puedes recolectar con una cámara de video o de fotos, entonces en realidad si soy un recolector de imágenes o de experiencias, porque también es eso que empiezas a encontrar empatía en el entorno y el paisaje ya sea construido o no, entonces en ese sentido es que haces con esa colección de cosas y es ahí donde el archivo y la memoria entra, desde siempre eh tenido esta fijación por coleccionar y por acumular pero después ver hacia dónde va todo eso y revisarlas, entonces para hacer ese tipo de instalaciones o de libros pues tengo que imprimir las fotos y ponerlas en el piso, jugar con ellas y cada tanto tener un encerron y decir a ver vamos a revisar el cajón por ejemplo tengo uno de fotos antiguas...(son familiares o son encontradas)... son encontradas soy muy fan del mercado de pulgas y encontré un mercado de pulgas maravilloso que es “eBay” ...(apoco venden fotos así)... la cosa es saber buscar porque el internet y todo eso puedes tener muchísimas cosas pero lo padre que eh encontrado en la relación del internet y los libros, es que de un libro me lleva a buscar otra imagen de ese autor, entonces hay un balance de no solo estar en la computadora y de repente en “eBay” fue una cosa que empezó cuando me fui a Alaska, te digo a donde voy casi siempre voy a un mercado de

pulgas y busco fotos antiguas del lugar y en Alaska me pusieron en contacto con el consulado Mexicano de haya y le pregunte a una ex cónsul que si había un mercado de pulgas y me dice aquí no hay nada y le pregunte que si le podía pedir unas cosas y me metí a “eBay” y le puse fotos antiguas de Alaska y me empezaron a salir miles y cosas increíbles, justo encontré una foto de una isla y me encanto, la compre y ya llegando a Alaska me dan el álbum con las fotos y después de tres semanas de viajar llegue a un archipiélago donde estaba esa isla en particular y tome una foto idéntica casi casi y raro porque por lo general está lloviendo pero ese día estaba despejado, me gusta encontrar como esas conexiones que pueden sobrepasarte si empiezas a acumular, en internet o en libros, las catalogaciones se van haciendo como específicas y raras, por ejemplo hay unas fotos de fantasmas o veladas o dobles exposiciones, entonces se va haciendo una colección pero le voy dando un sentido y voy viendo el tipo de papel, que si traen bolsita y es más fácil que estar buscando en internet por que ya en físico las vas viendo y decides cuál es su acomodo o con cual van...

(¿y esto lo utilizas como obra?)...no sé, tal vez si en algún momento pero ahorita es como un ejercicio, es un poco ser niño otra vez que es algo que no quiero dejar ni que me abrume tanto el mundo del arte y dejar estas cosas, de repente empiezo a coleccionar fotos malas o borrosas en todo el contexto que si las pones todas juntas empiezas a tener un sentido y me gusta cómo seguir leyendo en el azar en lo físico y palpable para mí es muy indispensable porque sé que en cualquier momento se borra todo en la computadora o viene un rayo solar que eso sería lo mejor que empezamos de cero y realmente empezara a ver que ya vemos en términos fotográficos todo el tiempo y todo lo queremos registrar y es una adicción de la que nadie estamos exentos pero si hay que poner filtros, si es difícil pero si trato de mantenerlos.

Por ejemplo no tengo Facebook nunca he tenido y nunca tendré porque sé que me haría daño veo el daño que le hace a mucha gente y lo veo estadísticamente con amigos, con mis alumnos, Instagram tampoco,

si tomo fototitos, es mi SketchBook se la mando a mis amigos y tengo comunicación o juegos con ciertos amigos, tengo una exalumna en Guadalajara y vamos haciendo “ping pong” y esta carbón la conexión que tenemos por qué no hay palabra, tengo otra con una amiga que se llama “trípticos” y cada cierto tiempo nos mandamos un tríptico y yo se lo contesto con otro, otro se llamaba “tribia” que mandabas una foto de una abstracción de algo y lo tenías que adivinar con palabras, entonces eso la tecnología si pero como seguir siendo lúdico y que no te coma, ahorita tengo una cadena de WhatsApp eso lo empecé en Alaska por si me perdía en el bosque y soy dependiente de esta “madre” y ver si lo leyeron o no y la cadena es de mis amigos activistas me tiene mal no sé cómo salirme o borrar pero ya no puedo con cada notificación diaria ya ya no puedo, es que es este ente que no eres tú y eres todos, solo estaba en contacto con 3 de ese grupo a los demás ni conozco, no sabes que tan fácil puedes caer en una neurosis colectiva en cuanto imagen, Instagram también es eso tener una retroalimentación inmediata de 40 mil personas, te empiezas a regir por los “likes” y entonces empiezas a hacer más cosas como por los “likes” y así ha pasado con todo siempre, el humano siempre ha sido así, si una chava se pinta el pelo de rubia y no está segura pero toda la gente le dice que te ves muy bien de rubia y le siguen diciendo y diciendo ella ya se va a considerar rubia bien.

Entonces digamos que el arte y la imagen y todo son herramientas para mí de mi realidad o lo que llamamos realidad y las posibilidades de realidad que puede haber, entonces al final no es un fin en específico pero ya lo considero un elemento más en mi vida y se concretiza en libros o en una exposición o en juego con amigos ósea mantener una cosa íntima, también escribo cartas postales con una amiga que vive a tres cuadras y hacemos ficción, entonces esta padre y si el mundo está de la “chingada” pero también puede estar increíble, no perder esa cosa lúdica, esa cosa infantil de recolectar y de interpretar el mundo también como tu propia libertad, para mí ha sido un camino difícil porque emocionalmente si es como todos subimos y bajamos pero digamos que la escuela me costó muchísimo desde la primaria, secundaria, universidad pero al final

me a echo defender lo que soy y auto reconocerme y decir bueno no soy solamente yo y lo uno mucho con terapias, el dar clase es importante porque no me gusta la palabra enseñar si no compartir y ver que respuestas hay.

Entonces si podrías decir que soy un poco hippy, utópico en algunas cosas, extremista si puedo ir de un extremo a otro y cuando me obsesiono con algo me obsesiono pero lo disfruto y si el estar abierto a seguir sorprendiéndome y así poder compartirlo y poder crear otra sorpresa en otros sin que tengan un bagaje cultural “x”, ósea mi obra puede ser leída con pistas de cualquier nivel que eso es lo que me gusta porque también no me he encasillado en algo, cuando me preguntan de que trata tu obra les digo que de todo y de nada y e echo trabajo de fotoperiodismo que si lo he llevado a un nivel de exposición porque me parece importante que se vea por qué es otra cara de algo, en algún momento dije “yo no hago retrato” “yo no hago fotoperiodismo” pero salió algo increíble porque me quite los estigmas y pues va...

(¿Y qué proyecto fue?)... mira yo trabajaba en una revista de viajes “travesías” en editorial mapas y esta Diego Barruecos como editor y él me decía “yo quiero tu ojo artístico” y de repente me hablaron hace como tres años de “gatopardo” y me decían que necesitaban a un fotógrafo que acompañe a un periodista que se llama Emiliano Parra y se van a hacer un reportaje del padre Solalinde y al albergue de migra centroamericanos y yo “What?” yo no hago retratos yo no hago fotoperiodismo y que miedo los “Z” no sabía bien qué onda, justo hable con él y me dijo que estaba aterrado, me dijo que estábamos locos por que después de ahí fuimos a Coahuila y pues nos pudieron haber agarrado porque si llegaron camionetas, pero esto del albergue estuvo padre por que llegue al albergue y por suerte habían pocos migrantes por que llegan de 300 a 400 casi diario y ese día habían 50, estuvimos cuatro días nos quedamos en casa de Martha Izquierdo que es una fotoperiodista que hace foto del Istmo de Tehuantepec (Oaxaca) y cubría todo y le ayudaba a el padre, pero pues la tienen amenazada y nos

quedamos en su casa y le enseñe las fotos y me dijo “muchacha hace fotos, mucha gente hace documentales y nunca había visto algo tan humano” y ella me enseñó sus fotos y videos, de verdad empecé a llorar y me contaba las historias y me dijo “Alex la verdad están muy padres tus fotos pero tú no te podrías dedicar a esto eres demasiado sensible” y si regrese muy mal emocionalmente pero ya se publicaron 10 fotos en la revista y pasa desapercibido, ya después pensé que todo el ensayo debería de mostrarse pero donde y es ahí donde uno piensa donde muestro mi trabajo, esto no va en un museo de arte contemporáneo, ni galería, entonces se me ocurrió el museo de memoria y tolerancia y ya fui, siempre he sido de tocar puertas, y me dicen “a si está bien padre tu proyecto pero no tenemos dinero” a pues yo tampoco, después paso un año, al padre le empiezan a dar premios y me hablan y me dicen “si quieren la exposición pero va a ser en mamparas y afuera” y pues pensé en mamparas no que hueva pero luego fue como de no espera las mamparas son lo que la gente ve sin tener que entrar al museo, entonces en cuestiones prácticas está bien pero yo decido el orden y después me dicen que también van a hacer un catálogo y entonces les dije que me dejaran a mi editarlo y les dije que iba a traer al padre porque ya tenía la beca y tenía dinero para traerlo a Martha Izquierdo para que inaugure la exposición.

(¿Fue hace poco?)... si el año pasado y que paso que le hable al padre y a Martha y les pregunte como estaría su transporte y el padre me dice que no los dejan salir los militares por una caravana de migrantes y ya los dejaron salir y coincide que llegamos al día de la inauguración y si fue uno de los momentos más bonitos de mi vida, estaba todo el auditorio lleno de migrantes de todos los lugares de Centroamérica, mujeres, hombres, niños, viejitos, amputados, de todo fue muchísima prensa, mucha gente de derechos humanos y que “chingon” que algo que podría ver dicho que no y también durante el proceso de armar la exposición fue una “chinga” y fue decir aguanta como ellos y hubo una súper respuesta tan así que el museo dono una “lana” al albergue, entonces esta padre también entrarle a otras cosas y no estigmatizarse, me preguntan que si

voy a seguir haciendo eso y pues la verdad no sé, eso fue lo que salió y punto, es un momento lindo en su momento por que muchos de los fotografiados no van a llegar, si ha sido el arte un cuestionamiento porque ya me da “hueva” pensar en la figura del artista, siento que me frenaría como humano el definirme como fotógrafo o artista y de repente digo si me tengo que ir a Alaska y no llevarme nada, no llevarme compu, solo memorias, por otra parte tengo otras chambas que me aterrizan y son el ingreso económico normal de una persona, no puedes vivir de vender fotos eso es una ilusión, por eso nunca he podido estar con una galería.

Estuve con la galería Patricia Conde un año no pude y desde ahí empecé a vender como loco pero también no puedo estar en un sistema, también es muy contradictorio decir que no puedes estar en un sistema, también hago mucha retribución social no la que debería pero si hago servicio social pero porque me gusta y es necesario.

¿Cómo ves a la foto en los estados?

Pues interesante cada estado es muy diferente y creo que si a pesar de lo que se diga, es imposible pretender que no se va hacer como un tipo de foto esto es en todo el mundo porque esta esta cosa de hipercomunicacion y que ya no sabes que es tuyo y que no, pero por otra parte hay gente que está viendo y cuestionando la realidad y la manera como vemos, estuve dando un taller en Culiacán hace como un mes y era como salirse de estos pesos grandes como Fernando Brito o Teresa Margolles que son de Culiacán y me parece que hay personas que lo hacen bien y tienen esa cosa poética y son voceadores de lo que está pasando, pero ya se convirtió en un lugar común de ser vistos y exponer en otros países y entonces, esta cosa de México que dicen que la haces si la haces fuera del país y que es hacerla, que significa el éxito y ¿Por qué? y ¿para qué?, si he visto en muchos estados que hay como un oportunismo fácil de hablar de lo jodido de tu estado y lo que les digo es “ok está bien sigue con esto pero no pretendas ignorar que ya se ha hecho esto” me paso un caso muy curioso de una chica que se subía a las ambulancias y tomaba fotos de accidentes y le mencione a Metinides y me dice “si me han dicho” y no es que ya te lo hayan dicho, es que

tienes que saber que hubo alguien en tu país que lo hizo y eso no quiere decir que no sigas con tu interés pero como le vas a dar la vuelta contigo mismo, con tu propia mirada, si eh visto mucho que hay gente que creemos en que si somos parte de un país y de un mundo y que cada uno tenemos historias distintas y si creo que se liberan un poco con el taller, es muy fácil caer en que te coma tu propio trabajo y te coma tu propia posición ante el mundo y decir “es que yo soy así” y si de pronto te gusta otra cosa que dices “ya no puedo porque soy una figura pública” que hueva.

¿Y los proyectos que platicas de los archipiélagos que piensas hacer con ellos?

No se la verdad como que se fue dando el interés por la isla como una cosa concreta, geográfica, por que sucede en una geografía especifica al estar aislado del continente, ciertas cosas biológicas, biodiversidad, antropológicas, culturales, manifestaciones estéticas por qué y que paso cuando se abrieron a otros continentes, a otros países, formaron parte de otros países y hasta ahorita me está cayendo el veinte de que eso me está pasando a mí, que eh sido una isla pero a la ves formamos un archipiélago y que pasa cuando yo soy una isla desde niño pero de repente empiezo a tener relación con otras islas y de qué manera me afecta o me beneficia, entonces también es analizar eso, la imagen como isla, ahora si mi intención es hacer un libro en donde el formato va a hablar de islas pero te va a dar una sensación de todo esto que estoy hablando y como lo voy a diseñar si le voy a meter solo foto o dibujo, texto, entonces es seguir hiendo a islas, leer filosofía de islas, leer todo lo que tenga que ver con islas, porque a todo le encuentras sentido, me emociona mucho esto de las islas por que también puede ser algo extremo por que puede ser un paraíso o un infierno...(¿y actualmente trabajas en otro proyecto?)... pues termine la exposición que la verdad fue muy pesado y la verdad no quiero tener una exposición en mucho tiempo, hice un libro que fue un libro muy distinto a los que había hecho porque empecé a trabajar con palabras e imagen y en colaboración con alguien, lo hice en Japón, las fotos las tome en Japón con kanjis y

letreros que no entendía nada pero me empecé a fijar en las características visuales, color, forma porque si no entiendes te fijas más en esos valores y luego le pedí a un amigo México-Japonés que habla el español y el japonés que me tradujera tal cual la foto y luego lo partí a la mitad y el libro es interactivo, yo hice una edición específica de pares y vienen numeritos y la gente puede ir haciendo sus propios poemas.

¿Tu trabajo lo ubicas en el concepto del campo expandido?

Si, haz de cuenta que mis referencias más fuertes son Gerhard Richter que hace pintura y foto, Tillmans, Gabriel Orozco, Peter Fischli, que sí que partí mucho de ahí y entonces si es como que si me podría ubicar ahí, pero ya es otro concepto con la foto entonces yo creo que también hay que analizar es lo que ha pasado desde ese entonces hasta ahorita, hace poco estuve revisando mis cajones y fui a casa de mi mamá y empecé a leer mis ensayos de la Esmeralda y el interés es el mismo, entonces dije que padre uno sigue ahí, entonces pues lo que me gusta es eso que uno no se puede definir nunca, a veces sí y a veces no, pero he aprendido mucho de mis maestros y admiro el ritmo de vida de ellos como de Laura, Mónica Castillo y entonces también es como replantearnos como vamos a envejecer y otro tipo de infancia que se está viviendo, si soy muy nostálgico y parte del archivo es eso, ósea el cuestionamiento interno y externo, es lo que te va llevando a diferentes resultados aunque a veces digo que mi camino va más por la docencia y por el altruismo y por la búsqueda espiritual, aunque hay veces que mando todo al carajo pero regreso y quiero que siga siendo una herramienta de esa búsqueda espiritual que no se convierta en una carga, ni una máquina de producción, ni ser parte de un gremio, la verdad prefiero mil veces estar un día sin ansiedad, dormir bien una noche, que tienen que ver con cuestiones psiquiátricas y es importante saber decirlo, a veces los artistas hablan tal cual de ellos mismos y veo mucha obra sin alma, sin personalidad, entonces dices te quedo muy bien pero que tiene que ver eso contigo, si no es que sea nuevo esto del caos en el mundo y fin del mundo, pero si siento la atracción de la belleza y el decir esto me gusta porque es bello, yo considero esto bello y me da emoción y no tengo por

qué dar justificación del por qué es bello, creo que bello y bonito en las exposiciones es algo peyorativo y siempre tuve ese problema en la escuela “que bonitas tus fotos pero y que” pues mira el “que” no lo puedo verbalizar pero si pudiera pero ya habrá otro interlocutor que lo hará por mí por algo trabajo con imagen.

Entrevista Armando Cristeto Patiño

Instituto Potosino de Bellas Artes, San Luis Potosí

19/Marzo/2013

1.¿Cómo ha influido la instalación en la producción fotográfica en México?

¿Qué autores han abordado a la instalación y la fotografía?

Mira..pues este.. creo que desde siempre y bueno desde hace un siglo, desde el asunto de los Dadaístas, Surrealistas aquí en México los Estridentistas y todo, pues yo creo se intensifico mucho más, lo que siempre se ha venido dando, no. La internacionalización de las artes, pero de una manera muy definitiva a partir del siglo XX y bueno ya mientras fue avanzando más el siglo, fue todavía incrementándose, mucho más esta interrelación /relación, esta combinación donde lenguajes, géneros obviamente.

O sea el soporte ya es un argumento temático, el soporte en si mismo, y más estos temas que tienen que ver con los soportes como forma ideal para mostrarse, entonces creo que como fue avanzando el siglo XX pues bueno esta interrelación un tanto temáticas, soportes y como de técnicas se fueron interrelacionando cada vez más.

Yo creo que en todas las áreas podemos ver que hay un enriquecimiento, a veces también una confusión, porque no; pero pensamos mejor en el enriquecimiento y la buena interrelación entre lenguajes, tan sencillo de explicar a boca jarro, de que hay muchas instalaciones que su esplendor mayor, la tiene la fotografía. O sea me

explico, de repente hay unas instalaciones que si están como hechas expreso para ser fotografiadas, y mostradas como el producto para mostrarse al público es fotográfico y además tenemos que ver también por asuntos meramente de difusión desde hace años la mayor parte de instalaciones que podemos ver nosotros, las estamos viendo en homogenización fotográfica, pero ahí entramos en muchos terrenos, el primer terreno de lo que estoy hablando es una reprografía de instalaciones, pero quizás otro terreno más interesante de abordar es hasta que punto la fotografía tiene que enriquecer a la instalación, también viceversa, o sea hay muchos fotógrafos o fotografía que tienen una médula verdaderamente bidimensional, pero que hay cierta parte del trabajo del fotógrafo, o incluso del museógrafo que las vuelve con cierta tridimensionalidad en el espacio.

Ojo no confundir estos como apuntes de tridimensionalidad en el espacio de presentación y decir que una fotografía es un objeto escultórico o una instalación, es realmente dependiendo la raíz, la génesis de cada proyecto y también hay unos asuntos, unas instalaciones que están más... que su esplendor, su plenitud, al que todo en asunto tridimensional en el espacio objetual en el espacio, la comparecencia o la interacción que da con humano y le objeto mismo. El asunto de texturas, dimensiones, iluminaciones y todo. Entonces son finalmente terrenos que tienen sus definiciones, perdón sus límites, sus cuestiones ya definidas que en un momento dado, por ejemplo pueden interrelacionar una u otra, bueno ahí obviamente algunas fotografías que si tienen un trabajo ciertamente escultórico en el asunto de los marcos, de los objetos, de las adhesiones que lo vuelven un poco instalacioncita y bueno hay instalaciones que se vuelven mucho de la fotografía, como de otros elementos gráficos, escultóricos, objeto encontrado (objeto encontré) en la instalación.

2. Sobre el vínculo entre instalación y fotografía, en cuanto a las bienales de fotografía, qué tanto se ha visto esta construcción del lenguaje de la fotografía.

Mira, este acaba de salir un libro, hígole no lo traje que incluso cambio de titulo varias veces, precisamente para..porque es un estudio del trabajo tridimensional , finalmente el libro se llama, el ensamblaje escultórico que con las propias palabras juega o combina propiamente la escultura, es uno de los grandes temas, de las grandes facturas de las artes visuales, y aquí el ensamblaje, que puede ser collage , puede ser como objeto y entonces la tesis en ir como desmenuzando , qué es collage, arte objeto y demás cosas, y todas las interrelaciones, entonces siguiendo un poquito esta tesis y bueno estas preocupaciones que a nivel de nomenclaturas son un poco añejas a nivel de la bienal y a nivel de cómo se llama.. la bienal como un receptáculo de propuestas de hallazgos y de cosas importantes en la fotografía mexicana podemos tener como punto de partida; y se me viene a la mente muchos ejemplos, ahorita los enumeraré.

También se hizo extensivo a exposiciones individuales y colectivas, concursos, por ejemplo hay un objeto escultórico, bueno un objeto perdón que se presento en una bienal, no recuerdo el nombre del autor, pero era un objeto enorme, digamos como un metro diámetro un poco hasta esférico, digámoslo así, que era una gran manta negra y tenia una mirilla, y en la mirilla veíamos una proyección fotográfica, una fotografía, no recuerdo fijate de que se trataba la fotografía, pero dominaba mucho en el espacio, se puso un pedestal, podemos ver que es una bola de tela grande, una esfera de tela grande, una tela negra con mirilla y finalmente era todo el juego, todo el juego del objeto, que en si mismo ya era una instalación, porque ameritaba válgase la palabra la instalación museográfica, un dispositivo museográfico diferente, por ejemplo también ha habido muchas fotografías que es no muy importante, muchas obras en la bienal que tienen que ver con mirillas, de que hay fotografías o asunto de transparencia, diapositivas que hay que ver con mirilla.

Algún objetivo, déjame ver, creo que en la sexta bienal había un objeto grande de Tidoki o Tirochi, no se como se pronuncien los autores

de los Tirochi eran son pareja de una cuestión fotográfica pero también eran murales, y era como una especie de ..no quiero decir cubo.. una paralelepípedo o algo así que era rectangular, que había imágenes murales por los cuatro lados incluso hasta con un cierto movimiento giratorio.

Por ejemplo muy bien me acuerdo del políptico de Adolfo Patíño las madres de Frida, que era una recuperación de imágenes fotográficas de álbum familiares, el tuvo una hija y entonces, consiguió de las mujeres, que la mujer no es la que tiene la oportunidad de dar a luz, de estar preñada eran dos líneas de lo que era su hija, era la línea de la madre de su hija y la línea propia de las mujeres y fotografía familiar entonces era sobre papel amate con objetos agregados: listones, medallitas, milagritos y demás. Sobre papel amate y era una gran instalación, porque eran 18 o 20 metros de pieza que ocupaba toda una pared grande. Entonces así hay gente que uso..haber.. el insitu de Mariana Dellekamp, que es como una fotografía instalacioncita, una gran fotografía de metros y metros cuadrados como collage en columpio, bueno pero válgase el asunto no tan solo, en la bienal, pero este que digo de Mariana que es el primer trabajo como importante de ella este trabajo que tiene que ver con el amnios, el agua, la maternidad, con todo ese tipo de cosas, fotografía submarina, se ponía ella algunos objetos sobre el cuerpo y además la pieza central era una pieza ya meramente digital estábamos al borde de lo digital aquí en México, hace como 20 años, una pieza que eran múltiples imágenes, múltiples tomas homogenizadas en un lienzo muy grande, como de uso 80 o 90 centímetros por 3 o 4 metros, que realmente estaba a manera de instalación, porque es así como un columpio museográfico y además que subían y bajaban las imágenes y tu te tenias que asomar y transitar y bajar por este columpio fotográfico y estar viendo, no.

Realmente en un nivel purista se me ocurre que alguien diría que no es una instalación, que es un fotografía que tiene otra manera diferente de distribución en el espacio, que una instalación en si misma pues sería como objetos, y un objeto que sería como comprender el espacio insitu que se presenta, por ejemplo también en ese caso hay ciertas o muchos objetos, o casi todos los objetos de 20 años para acá de Suter, o obras fotográficas de Suter, que incluso como el mismo lo dice: yo desde hace algún tiempo siempre veo el espacio, que me disponen y a partir del espacio, comienzo a construir la materialización de mis temas, si van a ser formato pequeño, formatos grandes, formato traslucido, si va a ser un formato opaco, si va a ser un formato de proyección, si va a ser un formato con objetos.

Estoy recordando la instalación de Gerardo Suter en la reinauguración del museo del Chopo , que era como un jardín de cinescopios pequeños, era como un jardín quitado del mueble y cada cinescopio estaba conectado con un aparato de video, con un aparato de disco de video, que tenía fragmentos *Que viva México* de *Eisenstein*, o sea *es una instalación, que el como fotógrafo o artista visual, esta en los dos terrenos, puede ser una instalación fotográfica o simplemente una instalación que se vale de cinescopios, con imágenes cinematográficas, una imagen bidimensional o fija, una imagen cinematográfica con movimiento.*

Entramos en el terreno de definir una instalación realmente y que es una fotografía y sus entrecruces y todo, de eso se trata la tesis.

3. En el caso de la relación entre instalación y fotografía, en el caso de Fotoguanajuato y Fotoensayo en Pachuca, ¿Qué tanto se ha producido?

No lo están utilizando tanto, porque es un periodo muy corto, como sabes dura 6 meses, de repente algunos ya llegan con un universo y con ciertas imágenes muy definidas y que hay algunos otros que están en el proceso, pero si, haciendo un recuento rápido, son cuatro generaciones

en Fotoguanajuato más las exposiciones resultado de la revisión de portafolios y ahora son ya cuatro generaciones ya concluidas de Fotoensayo en Hidalgo, casi concluidas porque la cuarta todavía no vemos la exposición, pero se ha visto muy poco juego de soporte y espacios. La mayor parte son bidimensionales, montadas sobre...perdón...impresas sobre un lienzo fotográfico en el mayor de los casos, pero que tampoco podemos validar como un asunto de instalación, es que en un mismo lienzo haya múltiples imágenes, pero no están jugando mucho con en el espacio, la verdad que no, es mínima la presencia de esta utilización, se da ya como en; también pienso, como fui jurado de la Bienal de Yucatán en aspectos fotográficos, si existen muchas tendencias o temáticas obviamente con mayor contemporaneidad como la biografía, como este asunto de la exploración del espacio de gente conocida y no conocida, finalmente que están volcados, homogenizadas en bidimensión en una forma un tanto ortodoxa, sobre un soporte sobre un marco en la pared, y finalmente con mucho más juego con la tridimensionalidad.

¿Y en México se puede dividir en zonas geográficas , en donde haya un uso más común de la instalación y fotografía?

Por obvias razones todavía hoy día, que ya México por fortuna, ya es una nación fotográfica, pero por obvias razones la mayor parte de productores serios viven en la Ciudad de México definitivamente y por esa sencilla razón la mayor parte de la producción de hace en esta ciudad. Pero esta el caso de Taboada que tiene cierta intención, el es un fotógrafo regiomontano, que hace fotografías aéreas y que de repente si las monta como en soportes, como en un objeto tridimensional y hace como ciertos desniveles en le montaje de las fotografías para hacer una idea, son fotografías aéreas de fraccionamientos de colonias que el toma, para ser una especie de orografía, digamoslo así, que esta dentro del objeto fotográfico y bueno es regiomontano, trabaja allá.

...Alguien de Tijuana que trabaje, que yo conozca que trabaje así, no no, si porque es curioso, no hay tanto juego, haciendo un recuento rápido no hay tanto de este juego de fotografía e instalación y lo que se da , es más en la Ciudad de México, pero si creo que no existe tanto, tanta producción. Incluso que me toca ver exposiciones en Estados Unidos, no hay tanto juego, tampoco juegan mucho con ello. Porque mira ehh yo he visto el resultado del recurso imagen bidimensional montada con ciertos soportes ligeros, montarlas en medio de la galería o en algunos espacios de la galería, a manera de flotado, como estandarte, digamoslo así, pero es más como un recurso museográfico, del museógrafo o del curador, incluso hasta del autor, pero no le veo una génesis de instalación, le veo una génesis de una fotografía tradicional, que se puede variar, que se presto en algún momento y a , más veces por tema, por un asunto de una oferta más atractiva para el espectador.

¿Qué relación existe entre la intervención del paisaje y el uso de la instalación en la fotografía?

Existen mucha amplitud en los temas y también en los métodos de trabajo, entonces por eso siempre ha habido una intervención del fotógrafo, más clara menos clara, más contundente o menos contundente, tan sencillo como el acomodo de luces o en el encuadrar una fotografía. Pero ya sin meternos en asuntos ontológicos y filosóficos de la imagen, pues este proceso que tiene la fotografía de intervención o paisaje intervenido como se dice no, montar toda una escena un set, que no existía y que no existiría en un paisaje naturalista en un paisaje ecologista y para dirigir una visión y sin lugar a dudas si, es una suerte de instalación, pero una vez más ahí, no es la instalación entendida como la tridimensionalidad y la expresión máxima o ultima de la obra con el espectador, ahí es una presencia y una manifestación, una deliberada alteración del asunto por el autor. Pero la pieza que vamos a mostrar y la pieza que esta concibiendo , es una pieza que esta, que todo eso esta

perpetuado y homogenizada en una pieza bidimensional, en una hoja de papel.

Entonces hay podemos hablar de que sin duda se retoman estos conceptos de instalación en el espacio, pero no el objeto, es que una de las característica de la instalación el objeto per ce, el objeto tridimensional, escultórico, ya sea procesado o reprocesado o de ready made incorporado y que el espectador se enfrente a esa multiplicidad del asunto, de objetos tridimensionales y en cambio en este asunto de la fotografía de intervención del paisaje, el espacio intervenido finalmente la razón ultima o la finalidad, la salida ultima es la fotografía bidimensional, pero aun así el entrecruce se da, hay los entrecruces son más claros.

¿Qué diferencia existe en la producción fotográfica en la década de los noventa en México con la producción actual?

Bueno, los noventa, el principio de los noventa estaba dominados por la fotografía documental y por la fotografía en blanco y negro. Y la fotografía documental si bien ya había ampliado o había redefinido ciertos temas, el indigenismo seguía, pero el tema cambio, yo creo en principios de los noventa, que viene desde finales de los ochenta, existe una mayor exquisitez en definición, profundidad en ciertos temas documentales, mayormente urbanos y de repente coexiste y convive, en ese momento coexiste porque en ese momento y ya conviven sobretodo en la bienal y en varias exposiciones colectivas todo este mundo de la ortodoxia en ese momento en la fotografía documental y blanco negro, formato análogo, perdón soporte análogo, hasta cuadro completo, gelatina bromuro.

Ya comienzan aparecer las producciones con técnicas incluso digitales, ciertas salidas digitales, pero ante todo y lo más importante es este enriquecimiento como de mundo temático que es de una manera de la biografía de autor o autobiografía, el asunto de trabajar biografía pero

con consanguíneos, de una u otra manera mucha imagen documental, retratista es trabajo biográfico, trabajo con consanguíneos. El asunto del consanguíneo de la vivencia personal, o de gente muy muy cercana a uno, y es como comienza a tomar mucha fuerza y comienza de apoderarse de la escena, creo a finales de los noventas y prácticamente toda la década del siglo XX, domina esta parte, este asunto del color, de algunos artífugios completamente digitales o sea múltiples imágenes o alteraciones de colores que no se podrán hacer tan fácilmente o de una manera tan depurada como con lo digital lo permite.

Pero sin duda el asunto que empieza a tomar fuerza, el asunto temático, va hacia la introspección, hacia lo personal, hacia las vivencias cotidianas y todo, y ya no volteando al gran sentir nacional o que desde los setentas empezó mucho y duro hasta los noventas, aquella búsqueda perseverante de identidad nacional de los que somos de donde venimos, eso ya no importa ya esta integrado, es un asunto de una cotidianidad de hoy que es lo que somos, que es lo hacemos, sin voltear mucho hacia el pasado, o sea lo tenemos presente pero lo tenemos integrado, ya no esta esa preocupación por hurgar y de desentrañar, sino ya somos identidad que manejamos, es lo que cotidianamente hablamos, realizamos y entonces si creo que lo dominado en siglo XX, que finalmente si volteamos a penas tres décadas atrás, hay una gran diferencia de abordajes, por ejemplo me acuerdo que los setentas y ochentas eran grandes angulares y que se viera la deformación y era un patina así como la fotografía autoral, eran grandes imágenes deformadas con el gran angular, que no correspondían con una óptica naturalista.

Y ahora esto no, en los grandes angulares se utilizan y se siguen utilizando sin ese efecto verdaderamente como este efecto antinatural por decir una palabra anti - ojo pero ahorita ya desde hace unos cinco años, en lo que va desde esta década, yo si veo que hay resurgimiento de la fotografía documental, pero no como una forma documental, ya casi todo lo documental es en color, ya hay este asunto de trabajar sobre un grupo muy específico, con tres o cuatro personas, cuando no una persona, sea

una persona sea urbana, étnica de hacer como una biografía, una profundidad, que tiene que ver más con este concepto de la autobiografía y en un momento dado los asuntos cíclicos, que se da en cualquier campo, en cualquiera de las artes y en cualquiera de los géneros y de las escuelas que realmente hay un proceso de aparición, después de desarrollo de florecimiento y después de decaimiento de degradación y mientras aparece el otro, o sea no desaparecen los otros movimientos, ya están en desuso, de poca practica, muy anquilosadas a su practica, pero diferente cíclicamente un tema se vuelve a renovar

Entrevista con Bruno Bresani

Casa del artista en la zona de San Angel, Ciudad de México.

08 de Agosto 2015

¿Cómo defines a Bruno Bresani?

A mi me gusta realizar una investigación en el campo de la memoria mediante el archivo, la perdida mediante la catarsis, con el tiempo me fui dando cuenta que parte de la investigación va sobre el cuerpo, el genero, la postura y la relación con el mismo desde la parte erótica hasta la parte del tanatos, entonces hay como toda exploración que se va dando que en un principio no fue consiente hasta ahora que lo estoy haciendo consiente, mi base es la fotografía pero hubo un momento que no me satisfacía los medios limitados quedaba esta técnica o este formato y empecé a explorar otras áreas, sin prestar mucha atención en la calidad técnica más bien prestando atención en la capacidad de expresión de una emoción o un pensamiento y entonces empecé experimentando cosas del escáner, después con películas echadas a perder, después con impresiones en otro tipo de materiales, teléfonos móviles y hacer estos cruces de lo tradicional y lo digital, electrónico.

Cuando entre a la academia San Carlos fuimos la primera generación en la maestría y éramos cinco de los cuales ya estábamos trabajando cuatro en digital, pero quien llevaba el área de foto que era Nick Lao, llegó y nos echó el discurso de que para él la fotografía era solo en blanco y negro, de negativo y papel de fibra, lo cual le dijimos que no estábamos de acuerdo pero como el llevaba el mando ahí, teníamos que aguantarnos, entonces le dije mira yo voy a hacer todo en digital, luego lo voy a bajar en negativo, te lo voy a imprimir en papel de fibra y no te vas a dar cuenta, y me da igual tu postura, me dijo que eso no era posible y así fue como realice el trabajo y no me fue nada mal que en ese momento no era muy común pero ahora ya lo es, ósea bajarlo a negativo era con una filmadora que tenían en la ENAP que alguien se tranzo porque ya no está donde debería y a pesar de eso se siguen sorprendiendo, di un taller de medios móviles en León y sacamos fotos con los celulares y de ahí sacamos unos negativos desde la compu con acetatos e hicimos impresión por contacto y ya, algo que suena muy lógico si tienes la formación del offset la imprenta, pero desde la parte de la foto digital no se lo imaginan de esta manera porque no han vivido la parte analógica, entonces es interesante hacer este cruce.

¿Tu interés por las artes y la fotografía como surgió?

Lo que pasa es que siempre fui ratón de biblioteca o de museo por ejemplo cuando estaba en quinto de primaria mi padre de crianza Sergio él era un académico de alto nivel en la UNAM y lo mandaron de intercambio a la universidad de Chicago entonces nos fuimos para haya y yo me aburría mucho en la primaria de haya por que el nivel era muy bajo y entonces hice un acuerdo con él y el argumento fue “mira no voy a ir a la escuela pero te voy a traer un resumen de cada museo que vaya a vista a la semana o al día” entonces si va tomaba apuntes, estamos hablando quinto de primaria, entonces siempre mi aproximación con el arte fue esta exploración de pues un poco solitaria pero también enriquecedora de ir comiéndome lo que veía en estos espacios museísticos.

En segundo de secundaria que me mandaron a ver la individual que había de Joseph Beuys aquí en el Carrillo Gil que no entendía nada de principio vi el video explicativo y desde ahí me encanto, entonces son estos encuentros que se van dando y además tuve la fortuna de estar en la primaria y secundaria que la mayoría de los padres de mis compañeros eran personajes que de alguna manera estaban en la pintura, igual que mi padre de crianza, entonces estaba un compañero de la primara Sebastián Romo no sé si lo ubicas somos amigos desde la primaria y él es un gran artista o esta Artemio, Julián Manri que su papá era el director del museo de arte moderno y era este círculo de los hijos de los intelectuales del sur de la ciudad de hueva, pero de clase media UNAM de más, hasta Gabriel Orozco nos dio clases en un momento porque estaba en ese círculo y tenía que sacar dinero cuando no era Gabriel Orozco tenía que dar clase de artes en la secundaria yo creo que por eso fue el acercamiento.

¿Cuáles son tus influencias?

Mira hay un ejercicio interesante que inicie hace poco con en un taller que tome con Oscar Coronado el coordinador del área de comunicación de la UP y era “que artista te ha influenciado y a quien lo ha influenciado a él y así se va” y estuvo pare y yo tome uno por ejemplo, en foto Joel Peter Witkin me sorprendió, me impacto su estética y de mas, después obviamente de ahí empiezas a analizar, Velázquez es una influencia para Witkin y pues si efectivamente es impresionante la obra de Velázquez la había estudiado de una forma empírica y de ahí, Goya pues si hay como una correlación con la estética y la forma de tratar los temas yo creo que por ahí puede ser una línea, por otra línea de imagen, movimiento, puede ser Bill Viola fue el primero que me impacto de manera sorprendente y lo conocí cuando tome un taller de video arte en el Instituto Goethe junto con la Universidad de Brasil, mi padre biológico esta en Brasil vive en Brasil, entonces yo lo iba a visitar en el verano y Brasil es aburridísimo entonces me metía a todos los talleres que encontraba y uno de ellos fue con el director del lugar de video arte de San Francisco y el tipo llevo material de Bill Viola cuando no era tan conocido nada mas

era ahí entre los curadores y fue como un golpe me gustó mucho y desde ahí Bill Viola marco una línea Wim Wenders, Peter Greenaway con M de Mozart por ejemplo esta pieza que va haciendo un abecedario y llega hasta la M, con música de Mozart, de todas estas referencias, tal vez también la forma de trabajar de Felipe Ehrenberg y las guías que me ha dado después pues era compa de mi padrastro, era el que estaba del lado del arte, tome talleres con él muy de niño ya después me lo encontré de adulto, me dijo “no wey tienes que meterle por aquí por haya” a él lo que le gusta es regañar, es malhumorado y de más pero es muy cariñoso entonces creo que él me ha dado una guía.

¿Tú crees que los grupos de artistas que había en los 60-70's haya influido en el que hacer de México?

En el arte o en fotografía (fotografía), mira yo creo que la fotografía, es que es como un tema un poco escabroso por que los fotógrafos se han separado como nosotros somos tipo documentalistas, fotoperiodistas, entonces todos los que se han arriesgado a hacer como otras áreas no les ha ido muy bien, ahora sí pero en esos años no había ese reconocimiento, a mí me encanta el trabajo que hacía o hace Lourdes Grobet.

Una anécdota con Lourdes Grobet donde le había marcado Graciela Iturbide para decirle que iban a hacer un libro de fotografías mexicanas y querían incluir una foto de ella pero que por favor le pedía que no mandara una porquería porque a veces hacía cosas muy malas, entonces Lourdes se súper enoja y le dijo que no quería estar en ese libro y le colgó, porque obviamente desde la visión de Graciela Iturbide la fotografía que hacía Lourdes Grobet no es una fotografía como de calidad por que no va a un lado del mexicanismo, documental, blanco y negro, va hacia una experimentación más hacia las artes plásticas, entonces fue la primera que hizo una foto instalación en México, tuvo estos problemas en Londres cuando se fue a pintar las piedrotas y entonces hubo un debate que esa no era foto en color, entonces hay como todas estas maneras que yo creo que si está involucrada la fotografía mexicana con los grupos

a nivel de experimentación, Ehrenberg que estuvo en la primera bienal de foto pero no están tanto dentro del “gremio”, quien si está dentro del gremio es Pedro Meyer que se puso a experimentar con la foto digital y también marco un parte aguas, pero Meyer antes de lo digital siempre fue documentalista no hacia tanta experimentación y entonces yo creo que los grupos traían eran más la cuestión de tener un manifiesto, ir por una línea, estar en el pensamiento crítico, hacia la exploración a las artes, en la foto pocos hicieron eso, ósea iban más al documentalismo y a veces exploraban más pero con la técnica que te arriesgabas a que te aislaras, yo creo que tuvieron una influencia pero no dentro del gremio fotográfico como muy determinate, tal vez lo determinante fue cuando se fundó el centro de la imagen y se le llamo centro de la imagen y no de la fotografía por que se quería incluir otras formas de hacer imagen, desde cine, video, digital, etc. Y yo creo que una de las personas como más abiertas a este tipo de experimentación fue Patricia Mendoza una mujer brillante y ahora está un poco fuera de la jugada pero por decisión propia, pero es una persona con mayor reflexión a veces intuitiva por las experiencias vividas, por las formas de ver muy diversas.

¿Los espacios alternativos como “La Panadería” estaban vinculados a la fotografía?

Es que yo creo que se hacía un cruce, por ejemplo en la panadería estaba Artemio, Joshua, Joaquín Segura, y por ejemplo a Joaquín Segura lo conocí tomando talleres en el centro de la imagen, Artemio también me lo tope por ahí, yo creo que siempre hubo un vínculo y un cruce, y un dialogo, pero una cosa es que tenga vinculo, cruce y dialogo a que te incluyan la historia de la fotografía si lo ves a nivel línea fotográfica oficialista, podría ser todo este grupo Meyer, Graciela, los Montiel Klin, Gerard Suter, pero si quieres el lado B de quien esta experimentando yo lo vería como Lourdes Grobet, es que las personas que están más experimentando se vinculan más con las artes visuales que con la fotografía y no se dicen fotógrafos y entonces va como por ahí como esta disociación, pero de que hay vasos comunicantes siempre los ha habido.

¿Tú relacionas tu obra con el concepto de campo expandido?

Mira es que la palabra campo expandido digo lo entiendo a nivel académico y me ha tocado explicar y demás, yo no la utilizo diciendo que yo hago foto expandida más bien yo voy haciendo piezas y a veces es difícil ubicarlas en donde podrían estar, lo que si me sucedió es que llego el momento en el que me sentía limitado dentro de la imagen fija entonces me puse a experimentar con otras cosas técnicas, primero fue video, después fue en instalaciones y net art, acciones performaticas y demás, entonces fui mezclando estas como áreas, entonces de repente fue curioso cuando me fui de México me estaba yendo muy bien dentro del ámbito de la fotografía, pero cuando me invitaron a la Bienal de Shanghai fue por el video, entonces fui a hacer una video instalación eso fue en el 2006 antes de irme de México, cuando por ejemplo regrese a México a finales del 2010 fue por una instalación de una pieza sonora y entonces de repente regrese aquí y aquí ya me tenían muy clasificado en foto y me decían como puedes estar haciendo esto si tu realmente estas en otra área no te salgas del cajón, y entonces yo pienso que esa preocupación que además es un pensamiento muy moderno de “aquí cajoncito de foto” “aquí cajoncito de no sé qué” y más bien no me interesa presentarme como fotógrafo o como artista sonoro, más bien como alguien que está creando, experimentando en varias áreas, como tampoco me interesa presentarme como Brasileño de nacimiento que soy o como Mexicano de crianza, más bien es latinoamericano y se acabó, entonces es una cuestión de ese arraigo que a nivel nacional como a nivel de una técnica en particular, ahora por ejemplo estoy juntando dinero para hacer mi próxima instalación pero va a ver registro fotográfico, va a ver instalación, registro video gráfico, donde lo clasificas, bueno la última que hice que también fue así en una constitución de 1917 que balie con 21 tiros se acaba de presentar el video de la instalación performatica en un festival en Brasil, ósea no es un video es parte de la obra el video.

¿Y el migrar de México te ayudo a expandir tu criterio?

Pues ya lo estaba experimentando pero no sabía hacia donde, había hecho animaciones, el cruce de lo digital y análogo, había trabajado con película echada a perder, la polaroid, jugando con los escáner ya había hecho todo eso pero quería ir como a afianzarlo para darme más referentes y formas de profundizar en la experimentación y por eso busque esta maestría en artes digitales en Barcelona, me habían ya recomendado que ahí estaba Fontcuberta cuando yo estuve el ya no estaba ahí pero me toco toda esta gente que trabajo con él, me tocó ver la radactabe, justo nos tocó ver cuando la estaban construyendo, era un relajo y nos lo mostraron así casi desarmado y les empezó a ir muy bien con eso, empezaron a irse de viaje y notros le reclamamos “oye y nuestra clase que” pero fue un periodo interesante de su experimentación y nuestra experimentación como alumnos creadores también, yo creo que también una fuerte influencia fue Hangar que estuve ahí como dos años mientras estaba de director Pedro Soler.

Compartí estudio con este Marc Canet que ahora está haciendo el artista electrónico en Europa y le acaban de dar un premio y viene ahora en septiembre a “transitio”, curioso porque Grace Quintanilla que coordina el centro de cultura digital ella era directora de fundación “Pedro Meyer” en el 2009 cuando yo llegue a finales y me dice a quién recomiendas traer y le dije Marc Canet y me batearon la propuesta cinco años después ella lo está trayendo, pues los tiempos a veces son diferentes porque pues ahí en hangar estábamos sintiendo mucho el pulso de lo que estaba pasando en ese momento y estábamos empujando cada quien en su área y de repente en otros espacios como que no sentían que estuviéramos concretando y se está concretando cinco años después, es como curioso, y es así a veces un planea cosas, por ejemplo la serie “incursiones en lo familiar” la hice en el 2004 que estuvo en la bienal de Yucatán, apenas el año pasado la publicaron en “zonezero” bajo invitación de Alejandro Malo y entonces es curios que diez años después apenas lo están retomando en esta plataforma, los tiempos uno no los calcula.

¿Por qué crees que sea esto que después de tiempo traigan al creador que propusiste?

Yo creo que a veces son los espacios o la gente que no tienen la referencia o la confianza de traer a ciertas personas porque creen que su trabajo aun está muy verde, por eso a mí se me hace interesante el trabajo de Pedro Soler por que el si tiene una visión, ósea el sí puede detectar a las personas que está iniciando de decir que lo que está proponiendo en unos años va a explotar, tal vez Erhemberg también tiene esa visión y tal vez Grace que trabajaba en la fundación “Pedro Meyer” y es un poco más lenta en ese proceso no tenía completamente el control para impulsar esto y ahora el centro de cultura digital lo trae.

Entonces es una combinación de factores y personajes en ciertos puestos yo creo que eso es lo que hace que tarden las cosas o el caso que está haciendo Alejandro Malo con “zonezero” pues es la primera página de internet dedicada a la fotografía fue en el 94 cuando se inauguró, y entonces esta buena la página pero era no tenía una línea editorial y Alejandro tiene una visión más desde la literatura, entonces propuso una estructura de cada seis meses cambiaban de temática, se encuentra con mi proyecto y lo incluye, y eso ahora Pedro Meyer le está dando una nueva reforzada a “zonezero” por qué tiene una dirección ya no va a lo loco. Aparte que lo digital no estaba contemplado, digamos en Europa si había una serie de experimentación pero cuando llegue aquí no estaba tan solidificado, si había gente como Arcángel Constantini, Marcela Armas que estaban haciendo eso pero no estaba tan...ahora hay talleres de hasta en la casa de cultura de Xochimilco, ya es un dialogo común y esos diálogos no se habían expandido a estos niveles que no había una conciencia de invitar a estos personajes.

¿Cómo ubicas el tiempo y la memoria en tu obra?

Siempre trabajo sobre la memoria, la perdida y la nostalgia, por la cuestión de mi migración constante y hay cosas te van marcando en caso de mi familia paterna pues la historia de mi abuelo de ser un alto director, que paso el che que fue su asistente o el caso de mi abuela de que su

padre murió apagando un incendio, entonces hay este entramado, migraciones, pérdidas, de imágenes que de repente, yo estaba trabajando en la cuestión de la pérdida de mi padre de crianza con la serie de “tiempo fracturado” y de repente me había quedado muy en ese estilo, estaba mucho repitiendo y aparte estaba siendo muy doloroso escarbar, entonces tuve que hacer un corte y en un dialogo que tuve con Gerardo Montiel, se me ocurrió el corte empezar a revisar desde Brasil, entonces fui con mi abuela y me comento que había unas fotos por ahí, mis tíos no las recordaban, no las tenían presentes, entonces fue rescatar toda esta memoria familiar y hacer este enlace de historia, historia hablada, de anécdotas con cuestiones concretas a nivel de imagen y también hacer este enlace al momento de publicarlo de la fotografía tomada por mi abuelo en los 50’s alterada por mí en los 2000 y entonces una autoría compartida y una cuestión de atemporal de cruce de estos dos momentos, de construcción de una memoria y una cuestión familiar, por un lado mi abuelo tratando de rescatar esos momentos que estaba vivenciando y después yo rescatando y poniéndole rostro y cuestiones concretas a anécdotas de sobre mesa.

¿Cuál de tus trabajos te representa más?

Bueno creo que el trabajo que a marcado por publicaciones, premios y demás creo que fue el de “tiempo fracturado” creo que un trabajo que me saco de eso y me marco fue el de “incursiones en lo familiar” y creo que de ahí más bien yo me saltaría a cuestiones de instalación video, como el de “Deepen Sleep” o el de “Respuesta” o el “contenedor de amores imposibles” y yo creo que esas piezas fueron marcando como estadios y momentos de reflexión, ahora pienso que hay dos piezas importantes en las que trabajo “Loreto la muerte de una comunidad” y la otra es “los hijos que nunca tuve”, con la de Loreto estoy tratando de recuperar la historia de los habitantes de este barrio, con entrevistas, recuperación de archivos, alteración de archivos y de esta me está derivando a otras piezas que es una instalación que va a hablar de los desaparecidos de este país.

La de los hijos que nunca tuve pienso que es una extensión de lo que estaba haciendo con el archivo familiar y destruyéndolas, rayándolas, alterándolas, cegándolas haciendo una reflexión como hombre ahora con cuarenta y dos , y entonces es la cuestión de no ser padre de familia, no tener una pareja, ósea no está cumpliendo con los parámetros que esta sociedad te dice tienes que estar casado, trabajo estable, hijos, que siempre es un cuestionamiento hacia las mujeres “por qué no eres madre” cuando llegan a los 40, yo lo que estoy tratando de hacer que no es políticamente correcto es hacer una reflexión de ojo, también hay una represión cuando eres hombre y estas en la misma circunstancia de no estar en estos casilleros que te pide la sociedad, entonces como la pieza de “Good night my love” también fue una pieza parteaguas, esa pieza hablo de la violencia de genero pero de la mujer al hombre, lo cual no es políticamente correcto y en esta otra pieza hablo sobre la cuestión de la nostalgia y el enfrentamiento de un álbum de vivencias que no sucedieron de un hombre que no tiene familia, y esto a algunas personas mujeres en particular les ha molestado por que dice “eso no es cierto el hombre puede tener hijos a los 80” y entonces se me hace sorprendente que todavía se molesten, yo tengo más bien una reflexión sobre una cosa que trabaje mucho que es la cuestión de equidad de género, y entonces yo estoy hablando desde mi experiencia y me parece curioso este enojo de algunos personajes, y yo creo que esta pieza de “los hijos que nunca tuve” es como una evolución de estas piezas sobre la intervención y la memoria familiar, como la incursión en la memoria familiar, tal vez la primera obra formal que era la de “caminantes” que hablaba sobre la migración, la perdida, el cambio de un espacio a otro, yo creo que tiene esa línea de trabajo y la otra tiene la línea de seguir experimentando con las plataformas .

¿Qué tan importante es para ti la exploración de otros dispositivos?

Yo creo que es importante es que la pieza llegue a donde tú quieras que exprese algo, que tú te puedas sentir como satisfecho que está moviendo lo que tu pensabas o sugerías que iba a mover o tal vez no

pero está moviendo algo, entonces si para llegar a eso yo siento a veces que una imagen en un papel, enmarcada no te da, y entonces yo si eh necesitado a otras cosas como lo sonoro, a lo objetual, a la acción performatica, por ejemplo este de la constitución mexicana baleada, pues aparte del objeto la cuestión es realizar la acción, conseguir el espacio , las armas, las balas, el soldado que le disparo no fue sencillo, entonces todo este proceso yo creo que dentro de la obra se refleja y se ve como interesante, por ejemplo una amiga que me iba a ayudar y que al final no me ayudo, me dijo “oye si le ponemos como si fuera de cine, balas de salva y le hacemos el fake” le dije que no que tenían que ser balas y tenía que ser real, al final como en este país como todo se consiguió por que el tío de una amiga era diputado federal, hizo dos llamadas y nos prestaron el campo de tiro de la policía del estado de México, entonces intentando hacer las cosas por las buenas no funciona, entonces si fue yo creo que eso si nada más lo pones en imagen fija no tiene realmente gran aporte, por lo menos a mí no me movería, por eso siento a veces limitada la imagen.

¿Crees que sea un paso de evolución de los artistas para llegar al cruce disciplinario o depende de cada autor?

Pues yo creo que depende de cada autor, la formación que tenga cada uno y la curiosidad que le vaya despertando esta formación, entonces por ejemplo es esto de si uno crece hiendo desde primaria a los museos y solo, pasando desde la pintura, escultura, ciencia y tecnología, pues se te hace súper natural ir cruzando las cosas, pero si digamos tienes una formación netamente de imagen fija y realmente no te mueven otras cosas y lo máximo que te mueve es decir “voy a hacer un documental sobre “x” cosa” la máxima evolución es pasar de imagen fija a en movimiento, pues bueno es muy válido, pero no es mi área no me interesa.

¿Crees que los nuevos fotógrafos mexicanos estén haciendo estos cruces?

Yo creo que lo están haciendo muchos de forma inconsciente por los medios móviles que están manejando, ósea lo están haciendo pero no están reflexionando cuando lo están haciendo, desde usar tinder, ya es una forma de cruzar estos medios que palabra, imagen, red social y demás, hasta tomar una foto “seria”, lo que sucede un poco es como decía D’Agata “yo estudiaba foto y me iba de desmadre” y entonces tenía un problema porque me iba de fiesta amanecía crudo, borracho y no podía llegar a los trabajos de foto y entonces cuando decidí tomar mi desmadre en foto ahora sí, todo se me soluciono, entonces hay veces que pienso que hay una disociación entre hago todo esto a nivel de redes, tecnología, pero corte A, para hacer fotografía tengo que ir con mi cámara a la manifestación y eso si es foto, entonces hay una disociación y no hay un dialogo entre cruce de discursos, que creo que se está empezando a dar cuenta si es que en algún momento se meten a talleres para investigar y para ver formas de representar estas ideas, que es cuando se empiezan a sorprender, hay pocos lugares donde se pueden ubicar, tal vez aúnas clases en la fundación “Pedro Meyer”, en el gimnasio de arte, tal vez en seminario de fotografía contemporánea con Ana Casas y Gerardo Montiel que ellos al final siguen siendo foto fija.

Entrevista a Carlos - Blas Galindo

Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México

30 de Julio 2013

¿Qué ha cambiado en la producción artística mexicana desde los noventa?

Yo creo que los cambios fueron antes de los noventa, pero creo que en los noventa, que fueron las consecuencias del pensamiento posmoderno, pero también el neoliberalismo, en la parte económica y política, marcan la producción, distribución y consumo de los bienes y servicios culturales, y lo hacen en México. Desde luego lo que llamamos las posvanguardias y que en otros ámbitos se llama posmodernidad; o posmodernismo en la parte de las artes, arrancan desde los años ochenta y en México, si fuimos pioneros en posmodernismos. Incluso todo lo que tiene que ver con los neonacionalismos, neomexicanismos son ochenteros y responden a necesidades culturales, del arte occidental.

Sin embargo el pragmatismo, como lo que define el que y porque del ámbito artístico, es decir que los galeristas son los que mandan, incluso más allá de la creación del CONACULTA y del FONCA, al que viene muy de la mano crear en México algo que era un poco, el reflejo del "*National downy for the arts*" en los Estados Unidos, "*National downy for the arts and humanities*", que puede ser el caso de una copia del modelo estadounidense, tiene mucho que ver con el neoliberalismo en México como política y economía. Y entonces a partir del pragmatismo, es decir, ya los artistas plásticos, no trabajan para un público específico, no tienen ni siquiera un ideal, desde los muralistas que suponían que eso que llamamos pueblo, iban a ver sus pinturas y eso no es cierto, eso nunca sucedió, pero tampoco eran como los neovanguardistas, esos artistas sesenteros que tenían como ideal ciertos grupos avanzados de la juventud de verdad.

A partir de los noventa, los artistas quieren ingresar al sistema artístico, el sistema entendido como el campo artístico, pero consiguen hacerlo vía el apoyo de las galerías, se vislumbran ya desde los noventa, en lo que ahora son las ferias de arte, la primera que existió en Guadalajara, que ahora es MACO México, Zona MACO, todas estas cosas, empiezan en Guadalajara como una feria de arte contemporáneo, la FIAC, no se si en el 92 o 94, pero eso ya es punto específico, para decir ya importa tanto la figura crítico, curador, historiador, investigador, gente que trabaja en museos. Quiere decir que trabajan independientemente o con el apoyo gubernamental, sino somos los del comercio del arte, por eso menciono al pragmatismo, los que definimos que es lo artístico y que no. Y la artisticidad entonces deviene, de algo que se define como pragmatismo, es decir lo que se vende y no se vende del arte, es en donde yo noto el mayor cambio y además de esto viene el FONCA, los artistas además de hacerles caso a los galeristas, trabajan para los jurados, los destinatario del trabajo; entonces los artistas ya nos son las capas avanzadas, sino somos los jurados, somos los curadores, somos los críticos.

¿Qué influencia tienen las postvanguardias de la fotografía de autor?

El gran lenguaje del presente, son fotográficos o lo que llamamos en términos teóricos, postfotografía, es decir, que se utilizan nuevas cámaras para el registro, pero no para permanecer en los marcos, límites o linderos inestables. Pero digamos Gabriel Orozco hace fotos, pero no se considera fotógrafo, su manera de trabajar... utiliza recursos fotográficos, porque eso le permite dejar constancia de sus obras, como la de los gatos y sandías. Entonces es realmente las prácticas contemporáneas, incluido el video, la fotografía y la postfotografía, es decir comparten un rato, con la llamada pintura.. pintura ochentera, pero desde luego que ganan en peso real, no tanto en el comercio, no tanto en los museos, sino que gana más la imagen registrada o la foto construida.

¿Qué tanto hubo influencia de las postvanguardias en el interior de la República Mexicana?

Bueno me faltó mencionar el caso específico de la instalación, como algo noventero, recordemos que desde los años setentas, en la Galería José María Velasco, se dan ya pues antecedentes de la instalación, ahí más bien se llamaban ambientaciones, donde intervenían todo el espacio y eran circulables, desde luego hay instalaciones en donde uno puede caminar por dentro, por supuesto, sin embargo el transformar un contexto para versar en él y de ser posible interactuar se llamaba ambientación en los setentas, *environment* le llamaban, y ya hay como pre – instalaciones, digamos en la Galería José María Velasco, desde los años setentas y sobretodo es Felipe Ehrenberg y la gente cercana a él, junto con los grupos o aparte de los grupos, incluso fue previo a la existencia de los grupos, colectivos de producción artística de los años setenta.

Felipe Ehrenberg encabeza estas exposiciones en la Galería José María Velasco del INBA, que era como la puerta de entrada, exponer en la Velasco era, 25 años después lo del Carrillo Gil, entonces aspirábamos a llegar a Bellas Artes... vivos.. entonces las rutas han cambiado por fortuna, ya no es necesario hacer este recorrido, y bueno en el caso de..

¿qué estabas preguntando? Ahh si no hay una igualdad cultural en este país, por supuesto que no, hay una desigualdad intensísima, se dice, por supuesto en Monterrey vía precisamente el interés, digamos la fase final, la fase más permanente de Monterrey por las artes, viene de la especulación del comercio de arte, los echaron a andar los Sada, sus amigos, ellos hicieron un museo para prestigiar sus colecciones, que no las querían en ningún otro lado, ninguna ciudad del mundo. Y dijeron pues vamos a hacer un museo de nosotros, el MARCO surge de estos coleccionistas capitaneados por Diego Sada, que compran lo que llamaron “*La Escuela Baja de Pintura*”, que no era ni famosos, ni son importantes, la mayor parte de ellos, si tienen algún Toledo, alguno que

otro. El fenómeno inventado para especular en arte, que también ellos especularon con Julio Galán, si genero producción local importante de gente más o menos avanzada, como Ruben Gutiérrez es uno de los artistas, pero que hay otros que han salido de Monterrey, Miguel Rodríguez Sepúlveda vive en DF.

Pero hay muchas personas que siendo de Monterrey y trabajando mucho tiempo allá, ya no están allá, sin embargo Monterrey, más o menos tiene una producción, capacidad de distribución y algo de consumo de arte local, pero los compradores de arte de allá, siguen prefirieron comprar el arte no regiomontano, compran cualquier cosa que no sea hecha ahí... entonces ese es un problema, que no hemos resuelto.

Por otro lado Mérida, ha podido tener vía la Escuela Superior de Yucatán alguna incidencia en la producción, poquita en la distribución y poquita en el consumo. Tijuana bien tiene: producción, distribución y consumo más o menos armada, desde luego la ventaja con la gente de Tijuana es que pueden exponer en San Diego, en fin, no todos. Guadalajara no es cierto, ya no es un lugar donde exista salud cultural, digamos en ese sentido, el centralismo es terribilísimo, si bien tenemos ejemplos de... de ... en alguna ocasión en Tijuana si hay una respuesta ante desafíos culturales que se da tanto en DF como en Tijuana, pero por desconocimiento de ambas partes, la gente es capaz de captar necesidades culturales o proponer satisfactores, pero en el resto del país, incluyo San Luis Potosí, es muy difícil, tenemos que luchar contra corriente, aunque de manera natural creo que fui potosino en mi anterior reencarnación.

Además sobreviven... los mexicas de como sobreponíamos cuerpos a las pirámides, empezábamos con un montículo más o menos controlable, que en el caso potosino era el Instituto Potosino de Bellas Artes, pero le creamos... la secretaria de cultura, y luego era quien sabe que ... y luego encima, le ponemos en la cúspide del Centro de las Artes,

y todos funcionan, porque antes hacemos un montón de cosas los mexicas y acabamos con la piramidita de tierra. Pero ahora todos siguen funcionando, y eso hace que todos se peleen entre ellos, es decir no hay una coordinación para nada. El Instituto le vale gorro lo que haga el Centro, no quiero decir nada de Laura, pero en general nadie quiere a los de la secretaria, que le da dinero como cinco instancia, pero primero que definan una, SLP es un problema serio, si hay la parte formativa, de la educación, por supuesto en el Hábitat la maestría en arte mexicano ha funcionado muy bien, pero fueron muchos que fue gente de Estéticas, perdón... a impartir no gente de allá, Luis Noriega, muchos amigos y amigos.

La parte formativa esta muy bien, pero la producción cultural ahí la lleva, pero la distribución no la veo, no hay un sistema de galerías, o un sistema museístico, algo, esta el Museo de las Mascaras, el Museo Federico Silva, donde están unos Federicos Silva gigantescos y bueno tu sabes lo que hay, y me encanta SLP, pero bueno, y consumo no veo compradores potosinos, que compren arte potosino, entonces hay una desigualdad cultural que también es mucho parte del centro, pero también es culpa de todos, no veo más polos de desarrollo. Tamaulipas tuvo una posibilidad, Tampico tuvo una posibilidad, no podemos salir a la calle, porque hace mucho calor y no salen los demás, sino te matan, yo he estado hace un par de años en Tampico siendo jurado, pero era un lio.

La gente que va a una fiesta, se queda ahí, aunque sea en la sala en la cocina , pero no puedes salir de la fiesta, entonces yo no veo más polos culturales. Xalapa, tal vez, lo fue mucho tanto por la Universidad Veracruzana, la Facultad de artes plásticas sigue siendo un lugar importante, la oferta cultural, es una ciudad estudiantil, todo mundo estudia, hay un centro cultural que se llama *Realía*, que ofrece una maestría privada, el Instituto Veracruzano de la Cultura esta en muy buenas manos, siempre ha impulsado mucho las cosas, pero otra vez yo no veo, que hayamos creado públicos, ese es nuestro gran problema en México, no hemos creado públicos y entonces no hay veracruzanos que

comprende arte veracruzano, bueno hay pocos, hay un grupito, pero yo no veo que Miguel Fematt, el fotógrafo tenga su museo y que le compren obra, que le encomienden cosas, que tengan exposiciones, en fin.

Tlaxcala ha tenido un pulso importante, el problema con Tlaxcala es que está muy cerca del DF, la gente que quiere ver una exposición, un espectáculo, una película mejor van a DF o Puebla. Chihuahua donde vivimos, tenemos que formar públicos, tienen facultad de artes, tienen maestría de artes, hay muchas cosas, pero no hay públicos, no hay galerías, no hay un museo que congregue obra de Chihuahuenses ilustres, tienen obras de Siqueiros de los artistas de ahí del siglo XX, las venden caras pero hay, en fin, hay una inequidad, una desigualdad cultural muy severa en cuanto al consumo cultural y a los públicos.

¿Con la creación del CONCAULTA ayudo al interior de la República mexicana a despuntar en el arte?

Eso tiene que ver con un proyecto de país, este país es Federalista o Centralista, que estamos peleando desde el siglo XIX, y en el siglo XIX llegamos a una conclusión maravillosa, digamos que somos Federalistas y siendo Centralistas, entonces es un problema político muy grande, sin embargo en el caso de.. los consejos estatales y los fondos estatales, pero coincide, conviven con esto otro de la Federación. Está el INBA, que es donde yo trabajo que debería ser el órgano rector por ley, es el órgano rector, en cuanto a las políticas públicas, respecto a la cultura artística, sin embargo nos enjaretaron, que bonito verbo, al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y eso como realidad, dicotomía rara, también viene... es muy Mexica, *Huitzilopochtli* tenemos a dos al mismo tiempo, los dos son tan importantes, una religión dual, los dos reinan, entonces es un desastre, entonces cuando llegaremos de nuevo al monoteísmo como civilización, pero en este caso antes de la creación del CONACULTA existió en el Instituto Nacional de Bellas Artes un organismo que se llamaba la Administración de Promoción del INBA en la calle de Londres en la Colonia Juárez y hay un programa nacional de casas de cultura,

para formarlas en el país y eso es un desastre, pero este programa se acabó cuando empezó el Neoliberalismo, pero si tenían como propósito crear público, la gente no iba a los talleres literarios para ser escritores, para saber que carambas es eso de la literatura, para ser lectores críticos y saber situar en la historia las posturas, la gente iba al taller de teatro, para que cuando la Compañía Nacional de Teatro, que si era nacional y hacia giras, que se aplaudiera o chiflara dependiendo si le parecía bien o no puesta en escena la actuación, etc. La dirección y todo eso para que fueran públicos informados y especializados.

Al igual en música para que cuando la orquesta sinfónica nacional hacia giras, en la Feria de San Marcos por encima del remolino iba la Orquesta Sinfónica Nacional, era para que la gente supiera, que entendiera se ubicara en la historia de la música. Y los talleres de artes plásticas por fortuna no eran para hacer artistas, eran para detectar técnicas, conceptos, para saber todo esto y eso se acabó, se perdió, se desarticuló ya con el presidente López Portillo y es cuando vienen los gobiernos Liberales y no les importa hacer esto, y los servidores públicos no fueron capaces de defenderlo de modo que se desarticula esta atención igualitaria, de todas maneras, era una atención de poca asistencia realista, la idea de no hay cultura hay que llevarla, fabricar cultura en otros lados y eso hemos tardado en entenderlo, pero bueno ni eso existe, me parece que el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y el Consejo Nacional para la Cultura y las artes no son nacionales, donde estamos hablando ahorita es el Centro Nacional de las Artes y no es nacional, es más preguntas en Coyoacán y la gente dice chale donde son los estudios Churubusco, no saben donde está la Cineteca, nadie sabe que hacemos aquí, les tiene sin cuidado y es cosa poca culpa nuestra y no de los demás.

Hacia dónde va la producción artística en México, con toda esta cuestión de las galerías.

Eso depende de ti y de mi, y de todos es decir, depende de todos nosotros, la verdad no es un fatalismo, que lo pragmático prive al arte contemporáneo. Sin embargo como hay un altermundismo, puede haber una cultura distinta, podemos tener derecho a una cultura artística, es viable, es necesario, desde luego que no clamo por una auto marginación, debemos estar en el sistema pero con nuestras reglas, pactando con el sistema, el arte es parte del sistema , sino quiero usar dinero, no quiero hacer plástico, no se puede, aun en la isla más remota y aislada del universo.

A nosotros no corresponde cambiar, si por lo menos empezamos a trabajar para públicos especializados y específicos, aunque nuestros destinatarios sean cinco o menores de edad que esos estén interesados en dejar de pensar en caerles bien a los jurados y galeristas, pero podemos negociar con la gente encargada de la toma de decisiones, lo que pasa es que la industria se ahorra, buscando quien compleméntelo que falta, pero gane la pluralidad, ahora mismo con la posibilidad de publicar libros en blogs, ya no necesitamos al editor famoso, más bien que los editores famosos estén atentos para publicarnos, que sea viable de ser comercializado.

Entonces lo que debemos hacer es aprender de la red, dirigirnos a públicos específicos

De ser solidarios, de ser con causas que ya no van a ser las de que todos somos comunistas, es hacer algo que le sirva a alguien para algo más, todo eso es el quehacer artístico, es decir el arte es una mercancía, y mientras persista el capitalismo y no tiene para cuando acabarse y la verdad no se que haríamos , pues es una mercancía, incluso las becas es una manera de que te compren lo que haces, podemos dar un viraje de timón, y que el arte sirva para algo más que ser arte, y ya es ganancia, no todo lo que hacemos de monitos es artístico tiene que ver con el desarrollo de la cultura artística, para que sea arte, pero en cualquier cosa, que el arte sirva para algo más.

Entrevista a Carlos Jaurena

Hotel San Francisco, San Luis Potosí.

27 de Marzo 2014

¿Quién es Carlos Jaurena?

Yo soy Juan Carlos Jaurena, artista visual y promotor cultural independiente, mi trayectoria profesional abarca ya un par de décadas, combinando siempre esta inquietud por producir arte, como artista visual y promover el arte a través primero de espacios alternativos que dirigí en los primeros años de mi trayectoria profesional y en los últimos años tuve la oportunidad de dirigir espacios como la Galería José María Velasco del INBA y después el Ex - Teresa Arte Actual, que también depende del INBA, ese sería como mi currículum resumido.

¿Cómo defines tu producción artística?

Bueno en los últimos años mi producción artística la defino como.. pues una.. practica de diferentes disciplinas, digamos me sigue interesando.. yo me formé como pintor, en un principio, y después de pintar y experimentar con diferentes técnicas de pintura, llegue al arte objeto y también me clave muchos años produciendo arte objeto a la par que empecé a hacer performance. Pero en los últimos años me interesa abordar diferentes disciplinas que van hacia la instalación, obviamente sigo haciendo performance, sigo haciendo pintura, pero la pintura no la abordo con un principio , más académica, más tradicional, sino he estado buscando que la pintura también sea conceptual, pero me interesa mucho ahora, pues expandir mi producción artística a la escultura a la gráfica, a la instalación, etc.

Pero siempre desde un ámbito de arte contemporáneo, que no caiga en ese territorio del arte moderno, sino que si se sienta como una obra como muy contemporánea y por lo tanto muy conceptual.

1. NOVENTA

¿Cómo defines la producción artística de los noventa en México?

La producción mexicana a partir de los noventa sí cambió, de hecho yo fui testigo de ese cambio, porque... digamos... a finales de los ochenta, yo tuve por cuestiones familiares vivir dos años en Cancún, cuando regreso al DF y después de ese periodo de dos años, entonces llego a DF en el 88, me inserto al grupo de arte experimental: "El sindicato del terror", que era un grupo que ya existía, liderado por Roberto Escobar, era un grupo que hacía performance, instalaciones y otras cosas, y ahí es donde yo me meto de lleno, bueno, a empezar a conocer y estudiar que era el arte contemporáneo, que era el arte conceptual y demás, obviamente ya había una trayectoria en México, que en mi opinión personal viene de la década de los grupos, o sea previa a la década de los grupos, por ahí había algunos coqueteos, digamos el "Mural Efímero" de José Luis Cuevas y algunas cosas que pudo haber hecho Felguerez o etc. Pero en realidad a mí me parece, que la década de los setenta con los grupos; como Proceso Pentágono, Grupo Suma, etc, todos ellos, me parece que son los que empiezan a experimentar y hacer una producción mucho más seria del arte conceptual o de arte experimental en México.

Pero en los ochenta, les vuelven a ganar, digamos el territorio ganado por ellos, se los vuelve a ganar la academia, los pintores, las técnicas tradicionales, que les gustaba mucho el óleo sobre tela con una cocina muy académica, digamos de cómo preparar las telas e incluso ahí el *neomexicanismo*, también tuvo como un avance significativo en esa década de los ochenta, pero justo a finales de esa época y sobretodo en la década de los noventa empiezan a surgir muchísimos jóvenes, digo estoy hablando por ejemplo de Miguel Calderón, Yoshua Okon, bueno de toda esta gente que estaba ligado con el espacio denominado "La Panadería". Toda esta nueva camada de jóvenes empiezan a proponer ya obras como más conceptuales, muy fuertes e incluso me atrevo a decir que de ahí sale Gabriel Orozco, Abraham Cruzvillegas, Sofía Taboas,

Eduardo Abaroa, etc, están muchos muchos nombres que se me vienen a la cabeza que en aquel entonces eran realmente muy jóvenes, pero que de inmediato empezaron a exponer en buenos lugares e incluso hubo una exposición en el Museo de Arte Moderno que se llamó: “Acné en la que estaba toda esta gente que ya mencione y otros más por supuesto, pero vamos estaban ocupando espacios muy significativos de distribución de arte y si la década de los noventa, fue la explosión del arte contemporáneo que a la fecha no ha parado, en mi opinión sigue avanzando, siguen surgiendo nuevos creadores, y el arte moderno, digamos los pintores y los artistas, pues más académicos más tradicionales, más apegados a la técnica, siguen haciendo su lucha, siguen quejando de este avance que tuvo el arte contemporáneo, hay por ahí una lucha entre estos dos grupos, que en realidad es una lucha más de los pintores tradicionales, porque no les cae mucho el veinte de que, porque tanto éxito del arte conceptual, que lo ven siempre como una tomadura de pelo, como un refugio de artistas sin talento, etc.

Sin embargo yo pienso que ambos bandos tienen cosas muy interesantes, pero que el arte contemporáneo si ha venido a refrescar en gran medida los temas y propuestas plásticas, las propuestas de nuevos materiales, de nuevos soportes, con los cuales expresar ideas

Todo este contexto social, el EZLN, el PRI de tantos años, la creación del CONACULTA, ¿Influyó en la manera de hacer arte en México?

No soy especialista en sociología, para meterme de verdad ha saber el porque, pero me atrevo a aventurar una hipótesis, que es que, muchos de estos jóvenes que empezar a hacer obra conceptual, que ya mencione algunos nombres como: Miguel Calderón, etc. Eran chavos que si se formaron como en una clase media que tenía opciones de viajar más, de estudiar inglés con más atención que otras generaciones anteriores, incluyendo a la mía, pienso que no tuvimos esas oportunidades de conocer más mundos, aun siendo jóvenes, incluso

siendo adolescentes, toda esa generación, me parece que si tuvo esa oportunidad y lo veo más como que fueron influidos, por los viajes, los estudios, las universidades que en Boston, Chicago, etc. Y que ya regresaron a llevar a la práctica todo eso, incluso Lorena Wolfer, ella siempre pone en su currículum que estudió en Chicago o en Boston... no me acuerdo...pero yo más bien le apostaría a eso, que estos jóvenes tuvieron en realidad más espacio de conocimiento en otras latitudes, que los movimientos sociales como el EZ, o el cansancio de un PRI, a veces veo a estos jóvenes más bien apolíticos, si están más conscientes de que el PRI puede ser un mal partido político, pero tampoco los veo inclinándose a otros, ni de izquierda ni de derecha, como que lo dejan de lado un poco, los conocen, pero no creo que eso les haya influido

¿Qué eran los espacios alternativos de los noventa? ¿Cómo influyeron en la producción de arte?

Ahí si..que bueno que tocas el tema, yo lo viví muy de cerca, digamos, en la década de los ochenta, tenemos que recordar que, el rock estaba prohibido en México, a raíz de un par de conciertos fallidos, se prohibió el rock y eso generó muchas fiestas particulares, que yo fui protagonista de este grupo, no es que te afiliaras, pero simplemente el asistir cada fin de semana a un cine de autor que se llamaba “*el cuck*”, que eran la siglas del Centro Universitario Cultural, que era un cine que proyectaba películas sábado y domingo de todo el año, películas de Kurosawa, Fellini, Antonioni, Carlos Saura, etc, puro cine de arte, toda esa banda que íbamos a ver cine, como no había conciertos y estaban prohibidos prácticamente, lo que hacíamos era que generábamos fiestas en diferentes zonas de la ciudad, mucho en Coyoacán en la Condesa, en diferentes zonas de la ciudad y muchos de esos jóvenes a larga se convirtieron en grandes escritores, grandes pintores, grandes arquitectos, otros se estancaron en las drogas e inclusive algunos ya han muerto o han enloquecido, pero si, mucha de esa banda la podemos reconocer dirigiendo películas, tocando en grupos como Caifanes, etc. Y mucho de eso generaron espacios como La Quiñonera, por ejemplo, La Quiñonera

ya existía, para fiestas de este tipo, y después como espacio alternativo, de exposiciones experimentales y demás.

Junto a la Quiñonera surgen espacios como *“El Salón des Aztecas”*, yo mismo abrí uno que se llamo *“El Ghetto”* en la colonia obrera muy influenciado por *“El Salón des Aztecas”*, bueno había más estaba *“La Agencia”* de Adolfo Patiño, estaba también una galería que se llamaba *“Celia Calderón”*, que el nombre tal vez sea como muy anacrónico, pero como espacio alternativo si funcionaba bien y había más, otros que surgían, que duraban un mes y al otro no existían, me parece que todo este grupo de espacios alternativos, ligadas a las publicaciones de su momento, en esa década, o periodo de años que abarcaba finales de los ochenta y principios de los noventa y mediados de los noventa, existía ya *“La regla rota”*, que después, termina su ciclo pero el mismo editor empieza la *“Pusmoderna”*, estaba la revista *“Poliester”*, estaba la revista, bueno la editorial *“Mo”*, y los que saco Mo, *“a sangre fría”*, el gallito ingles, que después le cambiaron de nombre nada más al *“Gallito Comic”*, en fin había publicaciones, pero en fin había un movimiento que se vinculaba con los antros de tocadas, no nada más exclusivamente rock, por ejemplo el bar nueve fue mítico de esta misma banda, que se movía con las revistas, las exposiciones, toda esa banda terminaba en el bar nueve, donde se presentaba por primera vez: Café Tacaba, Maldita Vecindad, Las insólitas imágenes de Aurora que después generaron Caifanes y después Jaguares, en fin, todo un movimiento que no estaba aislado a la plástica que tenía vínculos con el rock, Santa Sabina se presentó por primera vez en *“El Salón des Aztecas”*, su cartel era un periódico que encontraron ahí, y lo pegaron en el teclado de uno de los músicos, todo estos era un movimiento, mucho más grande que pensar, que era la plástica nada más.

¿Qué herencia tienen los espacios alternativos de la generación de los grupos?

Como fui protagonista de que abrí mi espacio “*Del Ghetto*”, aunque no estaba sólo, pues yo lo dirigía, en mi casa vivía el director de la “*Pusmoderna*”, yo fui protagonista muy directo de todo eso, no siento mucha influencia de esta gente, que finalmente uno que otro, por ahí hacia presencia, gente de los grupos iba a estas fiestas del nueve, o en las exposiciones pero creo que era una generación mucho más politizada, que no es que estuviera envejeciendo o que de alguna manera ya tenía hijos, que tenía responsabilidades, que nosotros en aquel entonces no teníamos, estábamos más predispuestos al desmadre, pero también como arrojarnos al abismo, porque dependía nuestra vida nada más de eso, no a la vida de tus hijos, en cambio mucho de ellos ya con hijos con un cansancio, con desánimo de la vida política, ya le había hecho el fraude a Cárdenas, si es que se lo hicieron, por supuesto en el 88, en fin por ahí estaban pero no siento, aunque habría que platicar con otros participantes de este movimiento, pero no siento han influido en nuestro ánimo de abrir espacios alternativos, hay que recordar que en esos entonces el INBA no tenía: El Ex - Teresa, El Laboratorio de Arte Alameda, en fin el INBA todavía era un espacio que sólo los consagrados podrían acceder o por ejemplo la Galería Velasco, que no era tanto para consagrados, pero que si era para pintores de la escuela mexicana, de la tradición digamos, en las nuevas tendencias del arte, habría que abrir espacios por eso se abrieron: La Quiñonera, El Salón des Aztecas, El Ghetto, etc. Porque si no los abríamos nosotros no teníamos accesos a mostrar nuestro trabajo en los espacios institucionales, pero si insisto no veo la mano de la generación anterior, la generación anterior la siento más.. como que tiraron la toalla, yo se que ellos me podrían regañar y contradecir, y con datos sacar de mi error, pero esa es mi percepción.

¿Qué vinculo tenían los espacios alternativos con producción fotográfica relacionada con el performance y la instalación?

Bueno en un principio no mucho, porque había una inercia de seguir pintando, de querer pintar, había mucha pintura, los mismo

Quiñones triunfaron con su pintura, Rubén Ortiz que era parte de la Quiñonera, Mónica Castillo, en fin muchos que eran de la Quiñonera, cuando triunfaron muy jóvenes, triunfaron con su pintura, pero que a la larga han hecho obra, todos ellos, que no tiene que ver con la pintura.

Rubén Ortiz es mucho de video, pero sigue pintando, pero por ejemplo construyo un coche que se le mueven las puertas, o sea sean vinculado con científicos con otras disciplinas, no nada más del arte, sino del quehacer humano, yo creo que en un principio no había instalación, pero si empezó el principio, de los primeros coqueteos, más en el performance, por ejemplo, hubo un boom de performance a finales de los ochentas, que después si se alargó por los festivales de performance del Ex - Teresa, ya con este espacio abierto en el 93, y que hasta la fecha no ha parado, si ha habido una constante de gente nueva y la gente vieja que sigue haciendo de performance, que la gente nueva salió motivado por cursos que da Lorena Wolfer, Pancho López, Lorena Orozco, Elvira SantaMaría, cada x años salen nuevas camadas de artistas del performance , pero en esa primera época yo no veía tantas instalaciones, mucho menos arte sonoro, mucho menos fotografía expandida, la fotografía todavía quería ser el blanco y negro, todavía quería.. en la época Del Ghetto y esos espacios, se veía fotografía, con el espíritu de Nacho López, con el espíritu de Álvarez Bravo, y bueno de esta mujer.. Graciela Iturbide, etc.

Sin embargo tuvo que llegar Miguel Calderón, y otros artistas para si sacar del blanco y negro, mostrar una fotografía mucho más conceptual, y tarde que temprano ligarla a la instalación que es ahí donde quieres llegar, un poco en que la foto ya no necesariamente se tenía que manejar enmarcada y en la paredes.; sino ya empezaron a utilizar como parte de las instalaciones más espaciales en que la misma foto podría estar sumergida en cubetas degradándose por el liquido que le ponían a la cubetas, en fin diferentes acercamientos, pero si como columna vertebral la fotografía.

¿Además de Miguel Calderón, que otros artistas recuerdas que utilizara la fotografía más conceptual o expandida?

Estaba en Especial Eugenia Vargas Daniels, que si la recuerdo así, la recuerdo por un lado si muy tradicional, con el blanco y negro y en algún momento si dio el paso de presentar sus fotos más hacia la instalación, pues no se ahorita me bloqueo un poco con los nombres, pero si definitivamente hay varios, abría que revisar en algún momento los archivos, para recordar, pero si México si tuvo una buena practica de fotografía expandida, hubo un artista que en aquel momento causo sensación, ahora ya no se dedica al arte, Gustavo Prado, porque creo un personaje: Auroraboreal, se retrataba, a veces la vinculaba con otro tipo de instalaciones y de cosas, pero si era una fotografía diferente, el no quería hacer la fotografía documental, del que tantos autores ya teníamos, por cierto muy interesantes desde los Valtierra y etc, pero que si todos eran hijos de Nacho López, en cambio a partir de Miguel Calderón y Gustavo Prado, esta fotografía casi documental, desapareció, para darle paso a la fotografía construida y de ahí un brinca también hacia la instalación, o hacia la video proyección, ya no estaba o no necesitaba mostrarse en papel, muchas veces en video proyección funcionaba mejor.

¿Ocurrió algo similar en provincia?

Yo pienso que era muy centralizado, no nos llegamos muchas noticias, por ejemplo Guadalajara, siempre ha sido semillero de artistas plásticos seguían y me atrevo a decir, que a la fecha siguen como muy aferrados, a las técnicas tradicionales de la pintura y el grabado, son muy buenos grabadores, Oaxaca pues ni se diga, pues estas grandes ciudades, semilleros de artistas podríamos decir: Oaxaca, Guadalajara, Monterrey, Tijuana, en Tijuana eran mucho más experimentales, siempre lo fueron, tengo entendido que desde la década de los setenta, ya también había gente queriendo hacer instalación, arte acción, etc. Pero si esta primer parte de la década de los noventa si fue muy centralizada a DF. Pero la década de los dosmil, lo que llevamos, yo ya oigo más en otros estados de la Republica, que ya empiezan a tener festivales de

Performance, instalaciones por aquí y por allá, las bienales ya permiten esas practicas, antes si surgía una bienal era exclusivamente de pintura y grabado, y si acaso a la escultura, ahora la Bienal de Yucatán permite arte acción, arte objeto, etc. Entonces ya empieza a ver en otros estados de la República, ver que el arte es mucho más.

Ya hablando de tu experiencia, en el Ex – Teresa o la Velasco, ¿Qué vinculación había con fotografía con instalación y performance?

El Ex - Teresa surge como un espacio institucional, que esta dispuesta en apoyar las practicas no tradicionales el arte, surgió como un espacio para darle cabida al performance, la instalación, al arte sonoro y al video, con su ramificaciones hacia el arte objeto, pero no tanto para escultura, pintura, grabado. Y pienso que a través de su historia, que ya cumplió 20 años, el años pasado, los pocos directores, que han pasado por ahí porque no ha habido muchos, si le han dado continuidad a la idea original, si han propiciado que en ese espacio, las practicas si sean experimentales, y yo siempre lo he visto con muy buenos ojos, porque, como todas estas personas empezamos con espacios alternativos, en el que, por ejemplo yo cuando dirigía el Ghetto, cuando armaba las exposiciones, pero para armarlas, le llamaba a los artistas iba a recoger su obra, llegaba a la galería colgaba los cuadros, o pintaba las paredes, trapeaba el piso, no... tenia que hacer todo, pero cuando uno finalmente puede hacer eso mismo, con una secretaria, tres hombres de museografía, uno que va manejando en la camioneta, o sea todo esto es muy burocrático, pero de gran ayuda con presupuesto, con dinero, a veces hasta para pagarle a los artistas que se presentan y todo. Y que no hay censura, yo nunca sufrí ningún tipo de censura en ninguno de los dos espacios que dirigí del INBA. Porque no lo se, a veces yo presentaba exposiciones muy, muy arriesgadas, que yo decía después de esta me corren, porque esto es demasiado, demasiada provocación hacia la sociedad hacia la religión y no, nadie me llamaba por teléfono, nadie iba a visitarme, para decirme bájale un poco, nada.

Entonces pienso que el Ex – Teresa se ha mantenido, y hasta donde se el director actual, también tiene esa inquietud, ese nivel, de seguir apoyando el arte alternativo, bueno que a estas alturas llamarle alternativo además, es un poco desgastado el concepto, pero si, de todos modos, sigue habiendo practicas experimentales como únicas, siempre habrá algo que si sea novedoso, y que no se vincule con la tradición de antes.

¿Qué tanto se vincularon los artistas de los espacios alternativos con el Ex – Teresa?

No si se vincularon, por ejemplo Guillermo Santamarina que fue director del Ex – Teresa, mucho antes de ser director del Ex – Teresa, el había movido algunos espacios alternativos, tan alternativos que ni si quiera figuran en la historia, por ejemplo Guillermo organizo muchas exposiciones, en casa de un pintor gringo, llamado Michael Tracey, muy famoso por cierto, Michael Tracey tenía su estudio frente a Ex – Teresa, antes de que existiera el museo, el edificio por supuesto ya existía y demás, pero como concepto no existían, pero en el estudio de Tracey, Guillermo ya organizaba exposiciones con Abraham Cruzvillegas y con Damián Ortega, etc muy conceptuales, muy alternativas, el hecho de que el tarde que temprano llegará a dirigir el Ex – Teresa, toda esa gente que en alguna manera participo con el , además de muchísima gente que se va conociendo en el camino participo ahí, también en mi caso que dirigí el Ex – Teresa durante 9 años, hoy por hoy, soy el director que más a pasado en Ex – Teresa dirigiéndolo, también jale mucha gente que en su momento participaron en los espacios alternativos, también jale gente de la generación anterior, es decir, de la década de los setenta, por ahí le hice una individual a Víctor Muñoz, le hice una individual a Carlos Aguirre, que formaban parte de los grupos, nombre una sala del Ex –Teresa como Melquiades Herrera, que también perteneció a los grupos, o sea esta generación, si bien no nos influenciaron, yo en muy en el fondo del

corazón, aunque suene cursi, ellos son como nuestros padres, no nuestros padres, sino como nuestros hermanos mayores.

¿Qué papel tuvo la fotografía en tu mandato de director del Ex – Teresa?

En los años que estuve no hubo muchas propuestas fotográficas, las que había se acercaban.. es que el Ex – Teresa, mucha gente lo ve, como lo que es , un espacio de arte no tradicional, de arte experimental y otros lo ven como un museo y punto. Casi como un centro cultural, que llegan y te proponen un exposición de oleo, casi como de arte abstracto y piensan que por ser museo pueden exponer cualquier cosa, o en cuestiones musicales, no faltó el que me propuso que fuera la Rondalla de Saltillo, lo que quieren es presentarse donde les den chance, en ese sentido llegaban muchos fotógrafos a querer exponer, pero si eran ligados a ese visión de Nacho López, y que querían exponer sus fotografías 11 x 14, en blanco y negro, enmarcadas con marco negro a pared, pero el edificio no es muy amable bidimensional y de pequeño formato, porque son tan altos los techos y de grandes dimensiones el edificio, que estas fotos se ven como timbres postales, se pierden y luego como el edificio esta chueco, todo lo que cuelgas esta chueco, si lo cuelgas derecho se ve chueco y si lo cuelgas chueco se ve más chueco, es como muy feo tratar de colgar y la solución de ellos, era llevar mamparas, en un espacio donde lo importante es dialogar con el espacio mismo, con la crudeza del piso de piedra, de las columnas enormes, de los vestigios del un templo del siglo XVII, el chiste es dialogar con instalaciones, con obras que no tuvieran esa pasteurización de la mampara de la cedula.

Entonces en realidad muchos de los proyectos fotográficos fueron rechazados porque en realidad, no había un vinculo con el espacio, no había dialogo y lo que si fueron aceptados eran más porque eran más video proyección, o en impresión muy grande, es decir, impresión en lona, en el que ahí no importaba tanto, la técnica fotográfica, sino más bien el concepto de la imagen, lo que estaba reflejando la imagen sin tomar en cuenta, lo que muchos fotógrafos cuidan mucho, que es esta alquimia, de

meter el papel en los líquidos para que vaya saliendo la imagen y cuidar los grises, todo eso que se cuida mucho en la fotografía de laboratorio, acá era lo de menos, porque la idea era mostrar lo más grande que se pudiera la imagen, que la imagen misma fuera lo importante, sin importar que el color y demás.

¿Cómo que autores vinculados a la fotografía, se expusieron en Ex –Teresa?

Lo que más recuerdo es la individual de la congelada de uva, que ella presentó fotos de diferentes performance que le han tomado, así en tamaño de 5 metros x 3 metros, bueno sobretodo hubo colectivas en las que, digamos, si yo mismo organizaba la colectiva, al invitar fotógrafos, le decía te pagamos la impresión pero que sea de 2 metros por un metro en lona vinílica, para que luzca, porque si traes la fotito de 11 x 14, pues no.

Había fotografía, digamos conceptual, de **Rosenberg Sandoval**, digo en diferentes colectivas que tuvimos, que más bien eran polaroid, y que la polaroid se cuece a parte aunque es fotografía, termina siendo un objeto, un objeto único, a diferencia de la fotografía de negativo que puedes hacer copias y copias, la polaroid se hace única y convertida en medio en objeto también, que desde la foto misma se puede manipular o firmar ahí mismo en el marquito blanco, en fin, todo eso la vuelve, digno de exhibirse tal cual es, no reproducirla a diferentes escalas y demás.

Si bueno cuando la fotografía venia enmarcada o de alguna manera presentada, más objetualmente si se le permitía la entrada más fácil, pero cuando se quería presentar como en la Fototeca, ahí chocaba mucho con los conceptos de Ex – Teresa.

De los fotógrafos de los noventas, ¿A quién ubicas más como fotografía conceptual?

Ahí si te quedo mal, bueno quiero pensar en Miguel Rodríguez Sepúlveda que por ahí presento fotos de maquinita, pero muy en la onda conceptual, Mónica Castillo, en su momento, hizo unos autorretratos,

bueno todo esto fuera de Ex – Teresa, lo recuerdo en otros espacios y bueno la serie de Miguel Calderón, que ha tenido, bueno a tenido varias, no nada más en la que se mete a las vitrinas del Museo de Historia Natural a apuntarle a los tigres y osos, ha tenido otras series, que le he visto, como muy conceptuales, muy interesantes.

Yo sigo viendo, en exposiciones de foto, muy tradicional, seguimos viendo los mexicanos, con esta idea de Álvarez Bravo o Nacho López. Toda esta camada de Eniac, Mata, Hernández Claire, etc en fin todos ellos, los nuevos que están saliendo los veo ligados a esto, no veo un vínculo con al arte conceptual, hacia algo más experimental.

¿La fotografía actual, sigue siendo bidimensional? ¿Qué tanto se atreven los nuevos fotógrafos a expandir la imagen?

Cuando yo he querido meter en mi curso de arte contemporáneo, si tengo una carpeta de fotografía, que tal vez, tendría que haber bajado, para mostrártela aquí mismo, pero que el 95% de los autores son de otros países no son de México, y he querido incluir a los Montiel, a los dos hermanos, Fernando y Gerardo, que pueden tener en sus temas un tinte conceptual, pero que más bien termina siendo esa fotografía construida, que con todas las diferencias del mundo se parecen a Gerardo Suter, que no lo veo propiamente conceptual, lo veo como un fotógrafo efectista, que cuida la técnica y por lo tanto crea fotografías muy hermosas, digamos en cuanto a la plasticidad y si lo vincula con lo primitivo, con el ser humano, pero no le veo una carga conceptual, lo veo como un truco, para hacer fotografías bonitas y venderlas, puedo estar equivocado por supuesto, pero esa es la precepción que me da Gerardo Suter, y creo que muchos le han copiado, incluso puedo apostar, sin estar seguro, que algunos de ellos fueron sus alumnos y por lo tanto le aprendieron la técnica, etc. Y la han llevado, no le copian tan cual, la han llevado al color, otros temas, sigue siendo la foto bonita que se puede vender, pero también se pueden ganar becas, premios, etc. No nada es vender así, es colarse en este mundo del arte, vives del arte bien, porque se consume lo que haces,

pero conceptualmente no le veo, una temática o un concepto, que si puede tener Calderón, mucho más crítico.

O por ejemplo Gabriel Orozco, que tiene obra muy diversa desde objetual, escultórica, gráfica, pero la fotografía de Orozco, la veo desprendida, o sea ya no las vinculo con Nacho López ni Suter, ni todos esos, la veo como algo único fotográficamente, si se desprende, sin caer en una copia de los alemanes o gringos, puedo gustar o no, pero si lo veo como único, en cuanto a sus fotos, no tiene pretensión de ser la gran foto, pero si hay una magia, que logra en sus tomas.

¿Qué opinas de Iñaki Bonillas?

No conozco mucho su obra, he visto algunas piezas, creo que de instalación, pero si ahorita quisiera, recordar alguna foto, no recuerdo de Iñaki, no logro recordar ninguna pieza del el.

Además del registro ¿Qué relación existe entre Performance y Fotografía?

Yo pienso que los artistas de performance mexicano, no hemos sabido aprovechar, las imágenes tan contundentes que hemos creado en el performance, para sacar fotos, es decir, siempre ha habido, en cada década, por lo menos un fotógrafo que registre el performance. Por ejemplo Armando Cristeto, le dio un seguimiento muy puntual al Sindicato del Terror, grupo de performance al que pertencí, y el tiene un gran archivo, y de ese gran archivo el puede desprender, al menos una foto de cada performance, como la gran foto, como una foto que se puede volver emblemática, tarde que temprano, como alguna vez fue esta imagen de Héctor García, del niño en el vientre de cemento o etcétera.

Héctor García tiene muchas fotos emblemáticas, y casa fotógrafo tiene una emblemática, Cristeto podría sacar mucho, y el lo considerará en su momento, con esa intención, que se vuelvan emblemáticas de una década. En la década de los noventa, pero más pienso en la del dos mil, esta Antonio...Suárez, creo que es, no Juárez, se ha dedicado a registrar

el performance, al grado que ya edito un libro de fotos super, tu sabes que un fotógrafo, y ahora en la era digital, antes se acababan dos o tres rollos en una pieza de performance, ahora se acaban varios gigas, para sacar una buena imagen del performance, a lo que voy, es que el artista del performance, no se ha preocupado en tomarse su foto, por planear en complicidad con un fotógrafo, planear en que momento tomar la foto, para que esa gran imagen, convertirla en una pieza única, que lo que si hace Marina Abramovic, si se esta tomando sus fotos del performance y las esta comercializando, ya como fotografía, como una pieza de arte, que registra su performance si, pero que independiente de esto, es una gran foto, casi una foto construida, digamos, y a la vez medio documental, porque parte de una realidad de lo que esta haciendo, en fin, y en ámbito mexicano, no lo veo. He discutido mucho con la Congelada de Uva, que tiene un reconocimiento internacional y demás, como artista del performance, le digo preocúpate por tus fotos, controla mejor quien te las toma, como se imprimen, como se distribuyen y no lo ha logrado, no le interesa tanto, pero en el mismo caso podrías estar Pancho López, todos los que nos dedicamos al performance, seguimos sin cuidar esa parte y pienso que esa parte bien cuidada, bien llevada, nos podría apartar mucho como una expansión de nuestra obra.

¿Es el mismo caso con la instalación?

En la instalación, de repente creo, que si puede lograr imágenes contundentes, pero como si hay un libro de fotografías de performance, pero conozco a otros fotógrafos que si se decidieran a hacer el libro, tendrían el material, pero en instalación siempre ha sido el registro del artista, para demostrar que hizo esa instalación, pero no con el cuidado de una pieza fotográfica, que después pueda exponer de manera independiente, exenta de lo que hizo, de todos modos si sería interesante que se empezara a hacer, que los artistas de instalación se preocuparan más por no nada más hacer el registro, sino hacer una foto que pueda funcionar en una exposición.

Entrevista a César López

Puebla, Puebla.

Centro Histórico, Febrero 2015.

¿Cómo iniciaste en el arte?

Pues por ejemplo en mi familia no hay nadie que se dedique al arte o que consuma arte entonces eso afecta saber que para mí el arte lleva el diseño si me afecto darme cuenta que hay otro mundo cuando estaba en la fábrica y trabajamos con otra agencia nos decían “ya nos van a mandar el arte de la campaña” y yo decía es un artista y ya con el tiempo decía “no mames” y yo sabes que creo que somos una generación que nuestros papas se divorcian ósea ya no hay absolutos ya no hay para toda la vida, ósea yo venía con una formación y me di cuenta que podía hacer otras cosas y entonces me di chance de cambiar y fue así como llegue a eso.

Le chingo toda su vida como para para mantenernos en escuela de paga, la universidad, tenía dos trabajos no y entonces yo ya empiezo a trabajar desde los 14 o 15 yo quería ir a Europa, en el 2001 hago mi primer viaje y a mí me tocaba viajar el 11 de septiembre, entonces quedo atorada en el aeropuerto de la ciudad de México tres días (...por el pedo no...) si aja, pero aparte compre el boleto más barato ya sabes cosas así, entonces tenía que hacer el “check” en KLM y nos pararon (**...y alguna exposición o algo...**) no esa vez me fui... yo todavía no me dedicaba a nada, yo tengo en el arte así formal no más de diez años ya profesionalmente, y pues son cosas que ves estaba haciendo mi maleta y ves el avionazo “pow” (**...ósea lo viste en la tele...**) si y te quedas de “no mames” aquí ya hubo “pedo” (...yo me acuerdo que fue como en vivo, me acuerdo que estaba en la carrera y viendo las noticias “ah cabron madrearon la torre” y me acuerdo que llegue a la escuela de comunicación y prendimos la tele y yo me acuerdo que estaba en vivo el otro...) y bueno pues ese día yo volaba, no volamos pasaron tres días y ya llegue a Holanda (...no tenías escala...) nooo porque yo en esos

entonces era anti-yanqui me “cagaban” los gringos y yo jamás voy a tener visa (...y luego vas a estados unidos y ves que no esta tan mal...).

Y pues traigo esta onda con el “dreamer” con la minoría que somos haya, aunque no somos minoría somos un “chingo” y se dice que en 25 años el español va a ser la segunda lengua, hay escuelas que el himno de estados unidos lo cantan en español, entonces es lo que ando viendo que ya me toca ser de la minoría...a bueno es lo que te digo esta idea de que mala onda que no fue ahorita el 11 de septiembre ósea imagínate el “instagram” los videos, la memoria, entonces yo pienso que la próxima desgracia humana va a ser así la “bomba” y creo que viene con esta obsesión de la imagen ósea haz de cuenta que yo estoy poniendo atención en la próxima “expo”, este ya estoy armando la buena buena y este es como el primer ensayo, voy a imprimir todo lo que no se pudo poner en una pared, haz de cuenta que para un “shooting” este al final queda la “ok” pero tienes como ochenta entonces voy a imprimir las ochenta sin retocar, todo esto pensando si voy a poner algunas en proceso de las capas del “photoshop” y como llega al final.

Si voy a poner unas enmarcadas pero va a ser como grandes mesas de trabajo, entonces la expo va a terne como dos ejes como dice Graciela Iturbide que hay dos ejes de la imagen, la imagen que encuentras y la imagen que haces, entonces la imagen que encuentras en la que tengo con mi “instagram”, desde el 2008 tenía un proyecto en el “facebook” que se llamaba “Big Bang” entonces tenía un teléfono, un “Nokia” que ya tenía “mp3” y cámara, entonces hacia reflexiones sobre la teoría del big bang pero en detalles, entonces era hacer una foto diaria durante 365 días , entonces termino y como mucha gente le daba “like” entonces empecé a compartir este proyecto, entonces lo que tenía que hacer era “tagear” ponerle igual para que aparecieran, entonces al final ya tenía como tres mil fotos y ya lo deje morir, pero como que antecedió a este consumo de la imagen porque lo que hoy pasa es un consumo desmedido y está bien padre a mi si me gusta mucho ver esas cosas ver muchos ángulos, subes ahorita la foto con tus amigos y ves donde están

en el contexto, como leer la imagen está muy “cabron”, mi mejor amigo es el que lleva el despacho y el anda con otra onda él tiene un proyecto de una cervecería artesanal, entonces haz de cuenta que estábamos haciendo un análisis de las páginas de “Facebook” contamos 65 imágenes en la pantalla, entonces decíamos hay que competir contra esas 60 imágenes, ósea eso hacemos hoy cuando estas en el “instagram” estas “pa pa pa” te vota las de a deberás las demás no y eso está bien padre porque te hace una maduración en el ojo muy fuerte.

Haz de cuenta que cuando tengo acceso a becas, no vivo de la beca, bueno creo que ahorita si pero antes no, entonces ocupaba mucho del recurso del “marketing” ya sea para la página, para hacer postales, para la página, para elementos de promoción también para mucha producción, ahora el proyecto que lo acabo de terminar me tarde dos años y pues todo está auspiciado, las últimas cuatro fotos ya no y “huy” como te duele cuando ya no recibes el estímulo (...y con quien obtuviste el apoyo...) con FONCA con lo de jóvenes creadores (...a esto es lo mismo que en San Luis o no?...) aja si cuando fui, sabes que también me ayudo que vengo de otra formación, estudie diseño soy publicista y des pues tener un negocio es otro rollo, dividir partidas, dividir dinero, que esto se va para acá, manejar “projects” eso te ayuda muchísimo porque a la larga, bueno no sé si le estés dando más vuelta a las cosas pero hay como un orden... bueno entonces si quieres empezamos con el libro...que quieres ver traigo tres proyectos fuertes que uno es “erosión” que ya está concluido ya no más, el nuevo que se llama “where are you” y “where i am” que uno es foto y el otro es pintura, y el otro que se llama “visible invisible” bueno tengo uno alterno que se llama “exit”, mi manera de trabajar haz de cuenta que soy muy multi task ósea no estoy trabajando solo en una línea me gusta estar bombardeando, principalmente por ejemplo “where are you” es muy fotográfico porque no había hecho algo formal, no había respetado la foto como foto siempre.

Yo creo que por eso te llamo la atención en lo que andaba, bueno entonces el libro surge de la exposición que la exposición era 30 piezas,

buscaba hacer un formato diferente ósea que no fuera un catálogo y que tuviera una multi-lectura que si tú la abres en una página lo entiendes, entonces la mayoría de las piezas del libro están diseñadas pensadas para el libro, te cambia mucho cuando sabes que su último fin es un libro y como hacer “match” con el trabajo que ya ha desarrollado, entonces esta dividid en una linealidad primero hablo de la obsolescencia del pasado donde involucro muchas escenas, a veces siento que el arte debe de doler, no suelo ser muy soñadora del artista bohemio pero también hay que evidenciar, por ejemplo la foto de la casa en ruinas y la foto de mis papas de novios, como evidenciar un poco el sueño roto, ellos tienen 42 años de casados y ya sabes que es un “desmadre” por eso me gusta esta autoconstrucción y la auto colección de mucha basura, entonces bueno por ejemplo esta pieza, de repente hay muchas técnicas que me chocan.

Bueno mi formación después estude una maestría en arte aquí en Puebla entonces lleve grabado, pintura, dibujo , entonces a mí el grabado no me gusta, la gráfica si me gusta el grabado no es como... “yo soy poeta pero al final quería ser un poema” es como lo que me pasa con el grabado es que es una cosa y la gráfica es otra no, entonces la pieza esta de “game” que agarro y para mí es como conceptualmente aborda durísimo al grabado por qué hago el tratado tradicional de la gubia y el árbol, y el grabado tiene esta cuestión de la multisiplisidad es reproductivo entonces como está al frente de un bulevar ¿Cuántas veces es visto al día? No “dun dun dun dun” y la mande a la bienal Posadas y obviamente no quede por la característica de la obra, igual me pasa en la bienal Tamayo porque mando foto con foto después ya mande oleos convertidos a “instagram” y tampoco quede, entonces eso es hay piezas que son comentarios antes de la pieza inicial, mucho de mi trabajo si tiene que ver con el boceto yo creo que la gran mayoría, bocetó y ya llego y lo ejecuto y también la mayoría es un “chingo de photoshop” ósea no tengo ningún problema.

Por ejemplo con esta pieza es video pero me gustaba mucho y bueno dije como le hago para traducirlo un video sin poner los “snaps” y crear una ilustración de la ilustración, y la mentira me gusta mucho la mentira con la imagen por que “ni somos lo que decimos ni somos lo que dicen de nosotros” entonces yo llevaba en la maestría clases de pintura y deje crecer el pasto en la casa y dije bueno voy a ser abstractos, arte señora pero en lugar de hacerlo con el pincel lo hice con la podadora de así a ver que sale ósea como ir deformando la...(esta es letra con la podadora...) si aja haz de cuenta que imprimo las fotos, las corto en cartón, las clavo y que solito se quemé, si hay trabajo en “photoshop” por qué no esta tan amarillo porque si necesito que se haga más grande la mentira, el proyecto me llevo como cuatro años ósea el inicio no fue tener una propia voz si no poco a poco se fue gestando, me di cuenta que las palabras que estaba diciendo estaban generando una buena oración y ahí fue cuando empecé.

Bueno las que acabas de ver forman parte de la fundación televisa tienen creo que cuatro y la relación fue como que bien padre como pagaban una y yo regalaba la otra y pues para mi es más importante estar en el acervo que ganar...por qué haces ganas más cuando no ganas dinero entonces esa fue la estrategia con televisa... ahorita te enseñé unas piezas que son escultóricas pero que apegan mucho a la fotografía momentos en pausa pero que tienen que ver con el volumen, entonces cuando Mauricio Maya vino una vez a Puebla comió chiles en nogada en la galería de enfrente que pasamos estaban las piezas y el lunes ya me estaban hablando “oye no sé qué” bueno ya llevo mucho tiempo como llegar al acuerdo de la compra de las piezas pero si llego y por ejemplo esta es parte de FEMSA y llevaba clase de pintura entonces primero era como otra vez el signo de si puedo pintar y pinto bien ósea si tengo mano o no tengo mano entonces dije voy a hacer pintura realista no hiperrealista entonces pintaba sobre papel tapiz entonces me metía a las construcciones y pegaba estos formatos como mucho con lo que pasa con los recuerdos, todos estos trofeos te los quieres llevar y ponértelos pero no es viable y es pensar en el objetivo final no era la pintura si no

como una imagen como un emplazamiento de momentos de tiempos, como estas imágenes las de este japonés Yamamoto las del cine que estas se me hacen brutales.

¿La maestría te ayudo a producir de manera distinta?

Si “un chingo” haz de cuenta que mi obsesión siempre fue viajar toda la vida pero no podía entonces empeze a trabajar ahorrraba y me iba de vacaciones y me fui a Japón y a China y entonces un día en Japón hice un proyecto que se llama “Ureshi” ese día dije toda mi vida quiero hacer esto y era un proyecto de retrato, ahora lo veo y me gusta pero por lo que representa la adrenalina que me genero llegar a fotografiar personas fue y dije esto quiero, regrese busque sueños de que quiero de mi vida y ahí fue cuando encontré la maestría y ya ahí si ya fue donde ya no hubo vuelta atrás si me afecto pero para bien (...en que la hiciste?...) en artes plásticas y en su momento tenía a la esposa y la amante por que la esposa era el diseño el despacho y la amante era la maestría que me fue jalando, fueron dos años pero el primero no me alcanzaba la plata, los tiempos ósea “un desmadre”, pero muy padre por qué dices “a huevo” es lo que quiero.

“...Esto que comentas tiene que ver que en este país no es tan fácil dedicarse a lo que te gusta o a lo que se puede...”

Para mi es una bendición, fíjate que son como momentos no sé si sea madurez pero antes buscaba mucho más el spot el llegar ser el estar en tal exposición y de repente me di cuenta que esto me generaba mucho más estrés que beneficio y dije bueno porque estoy acá cual es la esencia que busco ósea yo hago para existir, hacer para hacer ya como que me cambio el chip y ya lo disfruto más tranquilo y si el estar todo el tiempo trabajando y que te generan ingresos es otro rollo, de repente si tengo que estar haciendo proyectos de diseño y es un dolor (...aquí el despacho ya no lo tienes?...) si si si ya no tengo clientes productivo uno dos muy raro pero tengo proyectos más internos de comunicación, cambios de imagen pero ya no puedo entra mucho la frustración pero pues también ahí está el dinero.

“...te voy a enseñar...”, a ver si quieres como la narrativa después de “erosión” vino un proyecto que se llama “King size” lo hice en el seminario de foto del CI yo soy de la generación del 2012 esto fue después de la maestría, ni muy bien ni muy mal porque ya llevo echo, ósea estas preguntas de que decir, formatos ya lo traía, de echo iba llegando de Holanda entonces ya traía otra formación y lo que me ayudó mucho pero me ayudo a ver desde el aspecto fotográfico, al principio me genero mucha frustración porque no llegue a nada, siento que no tuve que decir ósea fue un proceso tan llevado tan orientado... y hoy lo agradezco “un chingo” y hoy veo con el siguiente proyecto son como estas novias puente que tenían que pasar para llegar a otra parte lo curioso es que me pasa en el mejor momento con el seminario con la banda choncha de la foto en México.

Fijate que yo antes no creía en los procesos como vengo del diseño del mundo productivo ósea para mi llegar a una conclusión en un año se me hace físicamente y económicamente se me hace que hay perdida no hay ganancia antes pensaba mucho en eso, ahora si estoy en un 50-50 creo que es parte de la profesionalización del arte y de la generación de un proyecto.

Haz de cuenta que “King size” habla sobre la recreación de la imaginación de la infancia de este poder creativo que tienes a tal punto que generas muchas expectativas muchos castillos y termina el proyecto en la adolescencia donde rompes la casa como chin la realidad o el inicio son otra cosa, son como 16 fotos en diferentes formatos, ahorita ya no hago esto de multiple formato siento que se empezó a poner de moda y ya lo deje, no me gusta con las modas el problema de las modas como diría Coco Chanel “el problema de la moda es que vas a estar pasado de moda”, te digo es como este entender que pasa con la fotografia, si solo hace fotografia empiezas a ser chato y le metes “efectitis”, al montaje se puede sostener, no se puede sostener solito, es como ver una imagen que es poderosísima plana, pantalla, impresa como playera es que es una

imagen potente creo que va por ahí. Bueno son estos retratos de mi familia tomas bien planeadas, buscando locaciones, en ese tiempo trabajaba con alas y raíces estaba por todo el centro del país y eso me ayudo a tener montón de locaciones, digo este proyecto no se que paso, por que tenia todos los elementos para algo muy fuerte y no llego, llego un año después como el proceso osea tenia “chingos” de elementos locaciones, paisajes, movilidad.

Mi manera de pensar en la imagen tiene que ver con el cartel con el diseño que todo mundo lo entienda, un proceso de iluminación iba de lo general al particular (**¿Quién fue tu tutor en el seminario?**) Ana Casas y con otro fotógrafo que se llama Mark Power es un gringo de Detroit que esta loquísimo y hace documental, con el hize un proyecto en Tepito. Estas son de las primeras piezas de otro proyecto que se llama “Exit” tiene que ver con la salida, para mi el arte es la salida de la realidad, cuando en todo mi entorno no funcionaba algo entre al arte y “fuuuumm” me ayudo pero ahora que estoy en el arte que puerta necesito para salir del mundo del arte por que es muy complejo, yo creo que el arte tiene la problemática de la filosofía el buscar la nada osea la frustración, la tragedia es eminente osea no vas a llegar a la verdad osea el arte y la filosofía busca la verdad, San Agustin si llego por que era teólogo entonces cae al final a la ficción no llego a la verdad pero llego a dios, bueno “Exit” es eso, es un proyecto que bien a bien nunca empalmo esta pieza en específico tiene esta producción de erocion el producir el estar pensando es el diorama pero echo en un detalle, bueno, de ahí este es el tipo de montajes que era para la exposición apartir de los volúmenes era la importancia visual la experiencia que yo quería tener, esta foto del reloj que siento que es buena, mala, masomenos que también es cuando me cuestione si no es buena para que la ponga, osea no es que sea chicharito y todos los goles sean de chilena, y de todas era la mas grande de volumen. Bueno de ahí te voy a enseñar “exit” bueno haz de cuenta que hoy por hoy tengo dos “back up´s ” bueno mi manera de conservar la imagen en la cual también estoy metida muy pensante, tengo nube todos mis dumis están arriba y dos discos duros, esto también me plantea la

idea de conservar la imagen, osea si tuviera mi producción en análogo es mas fácil, bueno no es mas fácil.

A bueno entonces estas piezas , la idea de la sirena, ósea siempre es entoro a muchas ilusiones, el paisaje, la pintura, nieve, mar, cielos.

¿Entonces viendo estas imágenes es evidente que si hay una relación con el espacio por ejemplo tú haces la pintura la montas entonces el espacio tiene un nivel de significado en la obra?

Si si totalmente .

¿Entonces tú crees que las piezas que tú haces tienen una relación con la instalación?

Si si totalmente todo el tiempo estoy bordeando, no sé si de repente son modas universales lo que está pasando, como te digo yo vengo de la generación de los 90's donde el objeto esta durísimo las piezas de Damián Ortega estas icónicas, Iván Pullic el bocho recortado que al final del día se venden como imágenes planas pero el objeto en si es tridimensional, vengo como toda esa tradición.

¿Crees que esos artistas hayan influido en ti?

Si un "chingo" todos ellos (...Orozco...) si también mucho en su momento mucho, la primera vez que vi una obra de Orozco fue en el "Pumpidou" la del "citron" yo venía con esta idea de que el arte es Dalí y van Gogh, y de repente ver el cochecito así "puiik" y veo "Gabriel Orozco-México" digo que onda con este "cabron" qué onda (...y eso en que año fue más o menos...) en el 2001 vi esa y una en Madrid en el palacio de Cristal "padrísima", también Gabriel de la Mora cuando dibujaba con cabellos, Carlos Amorales también me gusta, platique con Carlos nuca llegamos a nada él tiene un proyecto que se llama "archivo liquido" entonces tiene un "chingo" de vectores que se los prestan a diferentes artistas tenia animales y yo andaba trabajando con animales, mucha de

las piezas que ves nunca existieron todo son vectores o “photoshopasos” con sombras ósea es crear el espacio a partir de la computadora.

Me gusta mucho la escultura entonces me gusta porque te genera espacio volumen percibes dimensiones entonces en la mayoría de las fotos que hago busco que tengan volumen que tengan habiente que no sean planos eso es mucho del tratamiento, también me afecta mucho eso de la formación inicial llevaba una materia en la carrera llamada neurolingüística y dentro de la neurolingüística esta montar imaginarios en tu mente como en el pasado, recuerdas la novia, hacías el cielo azul rosa y le metes efectos...a bueno tengo dos conceptos duros de la actualidad de la imagen que es “efectitis” y la “imagentitis”, la “efectitis” a todo le quieres poner una pátina, un efecto, un filtro y la “imagentitis” es toda la imagen que te metes al día que al final te afecta que si te lleva a actuar como no eres, un ejemplo si ves mucho porno y después estas con alguien empiezas a actuar como el actor porno porque esa imagen entra y lo ejecutas, me gustaría llegar a un tercer punto como teoría me falta una como para tener eso de amor bizarro, ósea todavía no visualizo a dónde va la imagen.

Es evidente el uso del paisaje en tu obra.

¿Qué tanto te interesa esta cuestión del paisaje como concepto?

Pus un chingo! ... llevo una materia que se llama neurolingüística y de repente hay aspectos de la Gestalt de la figura y el fondo de abrir una puerta y cerrar otra, por eso también me gusta la pintura, mi proceso no es exclusivo de la fotografía siento que puede ser muy chata porque es solo foto solo foto pero hoy día los mecanismos la inclusión de la fotografía en el arte contemporáneo es muy complicada. Gabriel Orosco tiene un libro de la portada dorada que se llama hay ... bueno hay un momento donde el habla de lo que le cagaba de las fotos de registro de acciones pareciese que llego tarde al fiesta cuando leí eso dije a huevo ósea es que yo hago eso pero no me gusta llegar tarde a la fiesta que

todo el mundo este con sus drinks, pues mi formación en el arte tiene que ver con muchas áreas no solo con la fotografía me gusta mucho la pintura de echo yo creo que un creador de imágenes más allá de un fotógrafo, fotógrafos somos todos pero tiene que ver quien entiende el espacio colores texturas momentos la pintura es eso creo que quien sabe hacer una imagen sabe pintar o entiende muy bien la pintura, entonces el paisaje tiene que ver mucho todo el tiempo estoy pensando en el paisaje es muy raro que llegue a la neutralidad de fondos blancos creo que te va diciendo cosas.

¿Puedes definir como multidisciplinario tu trabajo?

Pues más o menos porque hace mucho estuve en un diplomando en el CNA que se llama transito está muy padre porque es de transdisciplina y muchas veces la trasdisciplina no tiene que ver con el uso de varias técnicas si no con el cruce de las técnicas entonces en ese sentido creo que si es multidisciplinario por que el resultado es uno pero para llegar a eso estoy pensando en las consecuencias de cada uno de los formatos también creo que no todos los proyectos son solo fotografía, pintura, video es como buscarle la plataforma ideal al contenido.

Entonces el soporte o dispositivo con que se muestra es importante?

Si es otro elemento, es propio, que con el grabado me pasa mucho el grabador todo lo hace foto copia, monocromo, estaba pensando en me parece que es Kant que plantea el acercamiento al arte a partir de dos preguntas que es el virtuosismo y la naturaleza propia de las cosas entonces a partir de esta pregunta o de este virtuosismo, bueno me invitaron aun universidad que se dedica a dar títulos de carrera por experiencia entonces ahí fui sinodal de un cantante de ópera y una de mis preguntas “no puedes enseñar a aullar a un lobo” el don este era un maestrso también entiende que es un tema de burocracia y bueno le dije como a partir de una repetición del día a día encuentras la originalidad y una de las conclusiones que apunte tiene que ver con el virtuosismo ósea al final del día si tiene que ver esta especialización.

Entonces tú crees que en el arte actual

Yo creo que los artistas de a deberás apegan a eso y apegan y están a la par del arte clásico ósea... por ejemplo Jeff Koons ósea su obra es muy comercial buena mal pero de él se habla y cuando te enfrentas a las piezas así quitándole como las capas a la cebolla sabes que llegas a las cosas, Robert Gober también es uno de esos artistas que están a la par y entienden estos conceptos duros del arte, es que hay muchas tendencias, por ejemplo estuve en la exposición del Zoma la de la segunda generación y evidentemente tienes otra lectura y cuando salí dije “hay” como esa sensación que me siento old school ahora se está haciendo otro tipo de cosas justo yo regrese a formatos muy tradicionales pero el proyecto de ahora es uno es muy fotográfico, todo es un estilo todo va con una línea, una narrativa no tiene que ver con “erosión” que había formatos ideales que había piezas que se tenían que imprimir chiquitas y no porque el mercado me lo pida en grande y otras son muy grandes dependiendo de la naturaleza de la pieza, aunque también hay que tener delicadeza porque de repente ves exposiciones que son muestrarios de impresiones.

¿Esto de “Erosión” solo fue el libro o si hubo una exposición?

Si, curiosamente mis primeras expos individuales surgieron con “erosión” tuve cinco expos individuales y con esa también salí al extranjero después en otras colectivas fue un proyecto que si me dio muchas alegrías, antes de esta hubo otra que se llamaba “espacio tiempo” y esa exposición tenía objetos como en la onda de Liliana Porter por así decirlo que jugaba con ositos, osos polares ,viéndose al espejo tenía una pieza que se llamaba “tautología del fuego” una payasada así y lo que hice haz de cuenta que la foto original eran unos pollos rostizados con fuego la imprimí la queme le tomo fotos, foto cuando se estaba quemando, la queme y después el montaje fue como todo quemado el marco era todo quemado como estos experimentos que funcionan pero no sé si lo volvería a hacer y de repente tenía pintura en acrílico y era un árbol pixeleado una retícula muy pixeleada a muro y de repente una rama

flotada muy grande en esa expo también tenía una instalacioncita que se llamaba “recolecte unos aromas de Paris para ver si así te enamorabas de mi” entonces a partir de una botella de una loción que una ex novia me regalo que se acaba que no se si tirarla o guardarla, entonces empeze a recolectar muchas botellas en esa idea de cómo el perfume el aroma también es una imagen como esta caverna platónica ... mucho de mi concepto duro tiene que ver con Platón ya a lo largo está el mimesis de que busco con la imagen no todas las imágenes son bidimensionales ósea en mi concepción no todo es fotografía aunque lo sea.

¿En la de “Erosión” mostraste pura fotografía?

Noo mostraba de todo, hay una pieza, está el pajarito esa me la encontré en el aeropuerto el pájaro muerto fue mi primera experimento con taxidermia no funciona porque se me echo a perder (...esta difícil eso de la taxidermia...) difícil y de asco, con el pájaro lo que hice fue tomar unas fotos, lo lleve como al blanco y negro, y lo hice lapida entonces la imprimí en mármol entonces era una pieza de 30 x 40 cm, yo no juego tanto con la foto en blanco y negro para mí el mundo es a color y llegar al blanco y negro no sé, es como llegar a una poesía o una narrativa diferente, no he encontrado que decir con el blanco y negro (...pero nunca haz echo eso del laboratorio y esas cosas...) si claro pero más académicamente, más a la onda de Chema Madoz que era lo que buscaba la idea del fotoperiodismo, ósea lo que quiero decir es que con el blanco y negro es verbalizar otra vez a Alvarez Bravo, Tina Modotti como todo el “old school” de la foto mexicana que tuvo su momento pero siento que tiene que ver con políticas culturales era mostrar el México a partir del sistema que ya se institucionacionaliso la “Vasconcelos” y esa foto eso me representa y a mí no me prende tanto.

Hay otras piezas que recreo como un árbol que el árbol sale de un muro y al centro como del árbol esta la impresión de una foto pues como un follaje con el pajarito (...es más como una instalación...) ándale y también había videos hay una pieza que tiene como referencia a Gustavo Cerati está de “te para tres” la taza nueva, la taza que se rompió y se

pega, y la taza toda colapsada esa la puse en la expo, después evoluciono el proyecto y empecé a hacer fotos muy grandes como de 3 x 2 metros y en corte láser sacar al venado y hacerlo como sobresaltar y ya no son formatitos chiquitos, pero siento que ahí ya me empezaba a “coverear” como una onda “caifanes cantando la célula que explota pero ahora en mariachi” sentí que ya no era tan padre... tengo otra pieza de “erosión” buscaba casas tiradas les hacia el registro y apuntaba su paleta de colores, después buscaba cuadros a partir de la textura el color y los volvía en el espacio ya destruido y les tomaba foto, y aquí tengo una exposición donde se imprimió una foto mural no era tan grande era como de 1.50 x 2.50 la recreación de este lugar la casa toda “madreada” y encima contraponía el cuadro y enfrente ya las fotos, como que me gustaba hacer ese tipo de cosas.

El venadito que es una escultura también lo eh mostrado como escultura generándole el ambiente, me gusta mucho el diorama tiene que ver con esta onda del mapa y del paisaje, todo paisaje es inventado tú vas creando entonces esta idea del diorama me gusta porque es la mentira de la mentira llevada al exceso y en ese momento del “erosión” buscaba mucho eso, la pieza de San Luis, en San Luis me paso algo muy raro porque no sabía si quería hacer la gran impresión, me gusta mucho como tentarle al diablo, por ejemplo si tengo una beca de foto tal vez no entregue foto (...por alguna razón específica...) pues pienso que es como este “post-ponk”, post-adolescente que inicia con la irreverencia de la juventud que no tiene que ver con la juventud de la edad si no del medio, era como estar retando (...ósea era una beca de foto...) si y la hice instalación, pero en ese momento era de estar pensando que pasa con la imagen y la fotografía siempre muestra un pasado y con esa instalación era como una capsula del tiempo era mostrar el futuro, es decir tu vez una escena romántica, dos personas hay copas una elegancia y enfrente esta la imagen del mismo paisaje todo roto es decir tienes la ilusión del presente por que todo funcione pero si no le echas ganas vas a llegar a esto.

Entonces en la imagen que se estaba mostrando física era la puesta para ver el futuro, en ese momento dije puedo imprimir tres o cuatro fotos del proyecto que funcionen y podía ir bien, luego siento que no me va tan bien porque siento que hay lugares que no sirven para hacer experimentos y ese es un riesgo (...y los tutores como lo tomaron...) bien, sabes que yo ya llegue con medio proyecto concluido ya estaba más levantado que caído el proyecto y lo que establecí fue que vamos a trabajar, terminar el proyecto y hacerle un “marketing” no solo era la producción, no estaba en estas preguntas de narrativa y esas cosas (...y cada uno de los proyectos que tienes vinculas esta estrategia de marketing...) aja sí .

¿En esto todavía no tienes una manera de difundirlo?

Ahorita estoy trabajando para el 2016, mi manera de trabajar es por años caídos, ósea el 2015 ya tengo todo caído, donde lo voy a exponer y todo eso, el 2016 empiezo en el consulado de México en Toronto, y de ahí la bajamos a NY y de ahí ya viene a México me encantaría llevarla al sur a Chile por ejemplo.

¿Y Cómo lo haces?

Todo es autogestión, mucha relación, mandar, mandar, mandar y ver de donde bajo recurso para poder pagar la impresión, los mails a lo que dan. Por ejemplo ahorita ya esta en corrección de estilo el texto, me gusta hacer las cosas bien organizadas, pago por que me hagan bien las cosas, para mandar el pfd a todos lados.

Después regreso “...estas son en otras exposiciones...” osea el personaje ya no esta quieto si no se empieza a mover osea la fantasia se va, hay piasas que no son reales esta nunca exisito es una foto de un diorama y luego una chica de un recorte de las fotos (“...si no osea no te interesa generar una cuestión de el cielo es real, si no otras cosas...”) este año empese a meterme en la onda de lo fashion estuve en el “fashionweek” entonces me permito tener acceso a otras cosas, este año

pienso entrarle como prensa, es bien fácil, te “logeas” te inscribes y pides en que pasarelas quieres estar y ya.

Estas piezas siento que son todavía muy escultóricas las trabajé con Dir Milano y trabajamos su estilista, otra chava y yo, entonces era pensar en toda la cuestión objetual.

¿Tu crees que tu trabajo se relaciona con esto de la imagen expandida?

Uno de mis primeros textos eran de estos de los hermanos de Krause, entonces eso para mí fue la base, insisto creo que hay mucha imagen, mucha manera de abordarla, hay mucha foto en el mundo y cada quien habla en un proceso diferente, creo que las primeras intenciones de la foto solo es la captación de la imagen, como en esta parte tradicional, mucho tiene que ver con el fotoperiodismo, Valtierra cuando trabajaban en la “jornada” cuando hacen estas fotos estaban pensando en otra cosa no era la representación de la realidad, entonces a mí ya me toca pensar en otras cosas de la imagen, creo que la imagen hoy por hoy como está en todas partes o sea ya la consumes de una manera abismal necesitas pensar ya diferente, y no por... es que hay respuestas que ya se respondieron entonces hay que preguntarse nuevas cosas.

Eehh... artística el año pasado ahí desarrolle el proyecto “visible e invisible” paralelo a “where are you” me gusta trabajar en muchos proyectos a la vez no estoy enfocado en uno solo, (...y donde fue la residencia...?) es de libre gestión del FONCA no recuerdo el nombre de la residencia pero no me gustó, la virtualidad a veces no ayuda, llegas y dices mejor ya no entro, mejor busco otra estrategia, con la responsabilidad de producir y hacerlo, me gusta mucho todo eso de la cuestión de la iluminación, me preocupo por el entorno. Estas son fotos encontradas de Brasil y este... “exit” tiene que ver con esta situación oscura, no hay edición de este proyecto como tal, si hoy en la noche veo algo mañana regreso y lo tomo es como del día a día, a este le falta un rato (... ¿y este es mucho más fotográfico, no?...) si es mucho más fotográfico y no tan escultórico como los otros.

La onda de la foto blanco y negro no me llama la atención entonces dije “voy a hacer una foto en blanco y negro” entonces busque un vagabundo que está cerca de la casa y lo puse en un fondo blanco (...pero él está así jaja ...) ósea como que cuestiono este tipo de cosas a veces (...ósea eso es un trabajo en proceso...) aja eso está muy en proceso lo siento muy muy verde, bueno esta si la incluí en el libro, ahí va, un basurero en NY, un súper mexicano chino, basura, no no no, seguramente se echó a perder la gallina y ahí la aventaron, bueno vamos a ver “visible eh invisible” si fue el reporte oficial de jóvenes creadores (...y ahorita sigues aplicando para el fonca?...) si, ahorita ya estoy preparando para el sistema nacional de creadores y el proyecto tiene que ver con toda pregunta tiene una respuesta, aparte como estos grandes postulados tratare de bajarlo, es decir “where are you” que es el proyecto actual...pues si quieres empiezo con ese (...es el actual que estás haciendo.

Si, eh “where are you” lo empiezo en NY casi dos años con “instagram” un viernes haz de cuenta, que yo salía con una chava que es chef, ósea el viernes descansaba y ella me llevaba a un restaurante a conocer y yo la llevaba a un museo o una exposición una relación perfecta, los dos quedamos extasiados porque era... creo que para mí eso es el arte en el fondo, es como llegar al éxtasis, como vivir en un mundo sofisticado, estar ante la sutileza todo el tiempo, quedar embelesado por la belleza, la belleza tiene que ver con verdades universales, no con lo bonito ni lo feo siento que es más la estética y cada cultura tiene su estética. Bueno con “instagram” una día la llevo al MoMa y enfrente del cuadro de van Gogh en la noche estrellada que a mí es como el cliché del museo y “ghaaa” me sale lo Kusama, entonces había una chava con el cabello azul parecía que se salía del cuadro entonces dije “no no no le voy a tomar la foto y con el instagram, llego a la casa...” y ahí está, es eso (...fue con el celular no?...) si fue con el celular, para mi “instagram” casi todos mis bocetos ya vienen de ahí, proviene de como un detalle luego voy viendo voy revisando, ahorita ya tengo como dos mil

fotos de en “instagram” que las voy a exponer en abril (...en la misma exposición...) aja!

En la sección de cotidianos, me late mucho como mostrar, para mí es como un mapeo el recorrido del día a día; bueno “where are you” habla de la ilusión de encontrar a la chica perfecta, pero no es la mujer perfecta es encontrar una vida perfecta, la ilusión de un mejor mañana que no tiene que ver con la utopía, porque la utopía llegas muy rápido al fracaso porque es una vida no vivida no, siempre hay una contradicción en ella, y toco con aspectos... empiezo haciendo retratos adentro de los museos (...a personas que no conoces...) aja, siempre me acercó “y oye mira que esto es para un proyecto” y de ahí ya “fum” este, inicialmente era a partir del paisaje la contemplación la belleza y aspectos duros de la pintura, como hoy día se vive la pintura, como alguien digamos coloquialmente “de a pie” usa la pintura, era esta relación figura fondo, la primera parte es la que tiene más teoría de arte siento que puede tener mucho más análisis del gremio (... ósea a todos les pides permiso y les dices que les vas a tomar una foto...) si a todos les pido permiso, bueno una de las características que todas me llaman la atención de cierta manera (...y todas son mujeres?...) todas son mujeres aceptó unas, unas soy yo, (... como una auto representación.

Sabes cómo en esta onda de encontrar a la persona perfecta pero tiene que ver en el fondo con un hedonismo por qué quieres encontrarte a ti pero en versión mujer, es una parte conceptual, y la otra parte por practicidad no tenía una modelo entonces dije “tengo que ser yo” entonces en el proyecto hay mucha mentira y mucha verdad, uso pelucas y cabello natural, a veces el fondo es real o es ficticio (...montado después...) no todo es a la hora de dar el “clic” pero a veces imprimo el “background” pero bueno estas son en diferentes museos, la pieza con filmans como que me representa mucho estos rompimientos de la imagen del tash alemán, de la basura, de esta foto noventera, lleva como esta abstracción me encanta, buscar los degradados, una de mis referencias de toda la vida es Edward Hopper entonces también hay caprichos dentro

del proyecto “quiero tener un Edward Hopper” y en sí mismo en el proyecto me lleve tres meses, entonces iba martes y jueves a los museos me metía cinco horas con el café y la manzana y esperar a que llegara la persona (...y todas son en NY...) si esta primera parte si es toda en NY, de ahí empiezo a hacer mis versiones de Monet en “photoshop” y empiezo a trabajar con óleo y fotografía como sobre poniendo a la imagen (...el óleo tú lo haces...) si el óleo tiene que ver con esta experiencia Monet, crear un paisaje en movimiento una abstracción que no es abstracta ...eso suena muy loco... esta experiencia del paisaje sigue siendo el paisaje estas piezas son muy chiquitas miden, son de 60 x 30, volados y este tratamiento de la pintura el recorrido va de izquierda a derecha visualmente y la fotografía va de derecha a izquierda entonces estoy haciendo como un contrapunte, hablando como de teoría de proyecto y de la imagen, es que pasa con la pintura hoy en día, que pasa en la foto hoy en día, puedes pintar en “photoshop” puedes crear mentiras, para mí la pintura tiene que ver una cosa es la ilustración y otra cosa es la pintura, la pintura es la que te crea un nuevo mundo, una nueva ventana y la ilustración solo es un “copy-paste” de aquí pa aca, entonces es la misma chica con diferentes colores viene de fríos a cálidos (...¿esto todavía está en proceso?...) ya ya ya

Este proyecto ya lo concluí, creo que empiezo a ser el chavo del ocho a decir lo que ya dije, las imágenes son parte de la residencia en Argentina me voy a la Patagonia, y ahora soy yo usando pelucas ósea, ahora el fondo es la realidad y lo que está en primer plano es la mentira esa parte escultórica si sigue siendo como el objeto pero ya el objeto plano a diferencia de otros proyectos donde busco el volumen y entenderlo en diferentes posiciones y aquí es como esto es lo que hay y ya como un “flat” duro, tiene que ver con la contemplación del personaje, la base de la meditación es ver qué lugar ocupo yo en el espacio, yo creo que por eso me gusta mucho el paisaje en esencia te da un concepto, ósea el mapa es el todo y es como etiquetarte, ubicarte donde estas en el espacio y en el paisaje es una edición del mapa ósea el paisaje conforma el mapa (...¿y aquí ponías el temporizador o tenías un asistente?...) no,

mira esta fue en el hielo y llegue con el triple enterrarlo... pague un tour y especifique que yo iba a hacer fotos pero la verdad es que ni te pelan, entonces llegue y enterrar el tipie pues el aire el viento se llevan el tripie... son sesenta mil años ósea la contemplación del tiempo, ósea un centímetro de nieve o de hielo es un año de nieve continuo que se pesa y son sesenta metros y se te va la vista (...esto fue lo que hiciste en la residencia de Argentina, el espacio de la residencia es el que no estaba interesante...) no estaba nada interesante.

Volé de Buenos Aires a la Patagonia son como dos mil kilómetros ósea si está lejos, fíjate que este proyecto en sí fue cuando dije sigo creyendo en el arte quiero seguir haciendo esto, no sé si las piezas lleguen a los espacios de museo eso me "valía madre" el hecho de estar haciendo lo que más me gusta ya con eso ya no hay más, me gusta mucho decir mentiras ósea la impresión "background" ya son imágenes con flash, ahora ya todo lo hago con flash también, ósea como técnicamente, como esta parte del virtuosismo, todo muy bien calculado si puedo hago lectura con exposímetro, eh evolucionado, el principio de la obra todo era con una "rebel i" una cámara normalona, ahora ya el "full frame" ya la cosa ha cambiado y eso te pone otra cancha, como ya no hago tanta foto en exterior en primera pues que "pinche hueva" cargar la cámara y el tripie "ya te vuelves objeto de robo" (...y aquí fue ya de las ultimas que hiciste en exterior"...) aja es la idea de poner... esto es un díptico que funciona como díptico tal cual ósea las piezas juntas y el cielo está al revés y ella está al revés EL MUNDO ESTA AL REVES la ilusión esta al revés, muchos de mis proyectos pienso en el imaginario en cómo se va a ver en la exposición, en las paredes y sé que necesito ciertas piezas como de descanso visual o que te pongan a pensar otras cosas... sigo entorno al paisaje, buscar los elementos, para mí la cuestión onírica del cielo es lo fuerte... estos son oleos ahorita te enseñó lo de oleos es que lo de "Where are you" viene con otro... son cielos en Buenos Aires igual imprimo el fondo y ya llevo la modelo (...como un ciclorama...) si como un ciclorama pero es justo como contar pequeñas historias un triptiquito donde estoy viendo la tempestad que va a pasar la

desesperación y como quedas después como cuando te da migraña que te da el ataque y ya luego sientes todo el cuerpo y sabes que paso algo dentro de ti... estas son en Veracruz en la playa e igual técnicamente tengo unas referencias ósea si quiero el azul van Gogh, el azul noche técnicamente como se resuelve, me llevo como tres días ver cómo se resuelve me llevo tres días ver cómo se resuelve el primer día no llego a las fotos, no llegue a ese azul, a empezar a investigar cómo se resuelve, al segundo día a partir de lo que había leído y no funciona hasta el tercero termino y ya me tenía que regresar a Puebla

Entrevista con Colectivo Estética Unisex (Lorena Estrada - Futuro Moncada).

Vía Skype Monterrey / San Luis Potosí

Septiembre 2015

¿Cómo surge su interés en la fotografía en colectivo?

-Lorena Estrada: Bueno yo soy licenciada en artes con acercamiento a las artes visuales yo desde que era estudiante hacia foto y video de manera experimental artístico que le llamaban en esa época, siempre me ha interesado trabajar en el arte, especialmente con foto y video, aunque también he trabajado instalación, performance, entonces lo trabaje durante varios años hasta el 98 y luego lo deje muchos años vivía en el D.F.

Luego viví en Puerto Vallarta ahí me aleje del arte y luego regrese a Monterrey soy maestra de planta en el área de artes visuales en la UANL me dedique desde el 2002 hasta el 2009 a dar clase y en algún tiempo trabaje en la administración con una directora y luego cuando conocí a Futuro en el 2009 nos mudamos juntos en el 2010 empezamos de manera muy natural empezamos a hacer fotos de nuestro proceso desde que nos mudamos , me embarace, la transformación del cuerpo, la

transformación del espacio para un niño, fotografiamos lo cotidiano, lo extraordinario, lo que se repetía, teníamos una serie de fotos posadas y a partir de eso empezamos a generar el proyecto, obviamente a los dos nos interesaba el arte, cuando conocí a Futuro en el 2009 él tenía una exposición en la biblioteca de la facultad del Hábitat, entonces también le interesaba expresarse o decir cosas con la fotografía, empezamos a ver que esas fotos podían crear discursos interesantes a partir de una pareja contemporánea de la estética, de la vida cotidiana de una pareja contemporánea y entonces nos inscribimos en el programa de fotografía contemporánea con Javier Ramírez Limón en el 2011 con el proyecto “unión libre” ,

-Futuro Moncada: de hecho tenemos un libro de esa serie y tenemos un archivo como de 18 mil fotografías y de ese archivo hicimos un libro lo tenemos impreso es como una maqueta de ese momento cotidiano y la combinación de ese acto simbólico, ese es un proyecto.

-Lorena Estrada: exactamente, entonces a partir de ahí de la tutoría del programa en el 2011, iniciamos un proyecto nuevo que es el de parque fundidora, a partir de que fuimos a la presentación de un libro de un ex obrero de la fundidora en la casa del libro de la UANL y en la presentación del libro habían dos sociólogos y hablaban de la importancia de fundidora para la ciudad, en como a influenciado en la cultura regiomontana el parque fundidora y una serie de empresas que se fundaron a finales de 1800 y principios de 1900, entonces a partir de ahí nos empezamos a dar cuenta que nadie hablaba de fundiría, nadie hablaba de que fundidora era una empresa de acero, de cómo cultivo la cultura, se cumplían los 25 años del cierre de la fundidora como empresa de acero y nadie lo conmemoro ni se acordó, aparte también Futuro como extranjero llega a Monterrey y entra en “shok” por que para el México era centro-sur y Monterrey era una cosa extraña en el contexto de México, también un poco surgió como para entender por qué Monterrey es como es atreves de la historia.

-Futuro Moncada: Para entender como era Monterrey pero también para entender cuál era mi posición en una sociedad como esta, entonces yo siento que fundidora es el corazón simbólico de esta ciudad y ha sido

un lugar que ha tenido muchas transformaciones en tiempo, la primera siderurgia en América Latina fue fundidora y la fundaron en 1900 y luego fue una empresa que marco un modelo de la modernidad en México y ese modelo de la modernidad expandió a Monterrey, hace poco hablamos con el titular del Antiguo Colegio San Idelfonso y él decía que el modelo de modernidad que existe en México pues es Monterrey y ese modelo en gran parte fue construido por fundidora que fue una empresa que fue orgullo de esta sociedad y luego en el 1977 se convirtió en una empresa paraestatal y luego llego el cierre de fundidora y eso que era orgullo para la sociedad se convirtió en motivo de vergüenza, la gente empezó a decaer los trabajadores empezaron a sentir que había una mancha económica en la ciudad y ahora es un parque, en el 88 hay un decreto y se da a conocer en el periódico donde el gobierno federal y paraestatal lo decreta como parque público, de casi manera inmediata se hace un parque público por concesión.

-Lorena Estrada: Por concesiones de negocios, inmediatamente casi el predio ya era del gobierno federal porque cuando la empresa cierra ya no era privada, en el 77 el gobierno la hace quebrar por que la querían comprar y como los dueños no la querían vender tomaron acciones precisas y puntales para poder quebrarlas desde el poder del gobierno federal, la ponen en muchos aprietos económicos, hasta que el 77 los dueños se la venden al gobierno federal y el gobierno federal termina de quebrarla, no eran empresarios, los mismos obreros dicen “no pues los que llegaron eran políticos no eran empresarios o ingenieros” entonces termina cerrando sus puertas en el 86 definitivamente y los sociólogos de los que yo te hablaba cuando fuimos a la presentación del libro plantean que después de la revolución, la peor crisis social que ha vivido la ciudad fue el cierre de fundidora por que perdieron su trabajo alrededor de 50 mil empleados, 50 mil familias, porque no solo era perder el trabajo, ya no tenías retiro ya no te iban a dar tu pensión, entonces hubo suicidios, divorcios, gente que cayó en depresión, hay otros historiadores que dicen que como acá la revolución no llego realmente la crisis de la ciudad fue el cierre de fundidora, entonces a partir de ahí consideramos que era un tema muy interesante para tratar, que ha marcado mucho esta ciudad y

que esta es una ciudad que no le gusta la historia, que la entierra, es una ciudad que solo ve al futuro, hacia lo nuevo y en este transcurso nos dimos cuenta que los grandes valores de esta ciudad que son el trabajo, el progreso y la riqueza son valores que las empresas entre ellas también una cervecera, una textilera que ya desapareció que era muy grande y varias empresas que se fundaron a finales de 1800 y principios de 1900.

Fíjate que Monterrey era un pueblo colonial, San Luis si es una ciudad colonial, Zacatecas, Querétaro, Puebla, esas eran ciudades se hicieron ciudades en la época de la colonia, Monterrey era un pueblo se convirtió en ciudad a finales de 1800 principios de 1900 por que hubo políticas de extensión de impuestos según la inversión que hacías, entonces a partir de ahí fue como se fundaron muchas empresas, se convierte en ciudad en la época de la modernidad por eso es una ciudad moderna y entonces al ser un pueblito se vinieron muchos obreros de ciudades aledañas a trabajar porque aquí no había gente, entonces esto se convierte en una ciudad a partir de que las empresas son las amas y señoras de la ciudad y estos valores que son valores empresariales se convierten en los valores de la ciudad, cuando a lo mejor otras sociedades como en el centro y el sur de México tienen el valor del buen comer o el valor del descanso, convivencia social pues eso aquí no importa la gente come mal, trabaja mucho y decíamos ayer con mis alumnos por que les presente el proyecto, entonces decíamos que aquí la gente no cuestiona nada ósea al contrario si alguien se queja luego le dicen “hay no seas grillero” ósea es hasta como uno mismo defiende estos valores de la industria, del trabajo, del empresariado, progreso.

-Futuro Moncada: Realmente el punto de quiebra fue el cierre de fundidora ya que la gente si generaba oposición, hubo varios movimientos obreros muy importantes de echo el sindicato rojo más importante de la ciudad fue el de fundidora por que otros estaban coludidos con la delincuencia o los llamados sindicatos blancos, entonces el sindicato de fundidora al cierre fue el gran culpable, porque toda la gente señalaba a los obreros que eran perezoso y que les pagaban mucho.

-Lorena Estrada: Porque era un sindicato rojo, los sindicatos rojos son sindicatos independientes y los blancos eran sindicatos blancos eran

controlados por los empresarios, entonces como era el único sindicato rojo tenían tendencias socialistas, entonces fue el gran pecado, consideramos que una de las razones de que hayan decidido cerrar fundidora tiene que ver como con el contar una lección a la ciudad de decir “ah! Te andas con tendencias socialistas” te topas con pared, fue una lección muy dura que a partir de ahí fue como un punto de quiebre por que todo mundo se alinea.

-Futuro Moncada: También es una sociedad muy dura, es como cortar, entonces la gente tiene miedo porque aquí las practicas neoliberales figuran mucho, gran parte de sus corporativos nacionales e internacionales son de acá.

-Lorena Estrada: simplemente es gente yo ciento que es gente de lo más aliviada del país.

-Futuro Moncada: Es gente que no cuestiona porque también hay un nivel de vida que es uno de los mejores del país, es una ciudad cara, por ejemplo acá un obrero gana unos 4 mil pesos pero es la ciudad más cara del país, entonces también estos sociólogos decían que una de las razones por las cuales se había desatado la violencia aquí tenía que ver con eso, con la manera de que las empresas trataban a sus obreros, entonces ahí, bueno hubo listas negras de las personas que trabajaban en fundidora por que los trabajos eran heredables y si tu tenías un trabajo tu hijo tenía derecho a ese trabajo y cuál fue el resultado que cuando iba en picada si tu hijo iba a pedir trabajo a fundidora no se lo daban.

-Lorena Estrada: Ósea, los pusieron en una famosa lista negra y dice uno de los sociólogos dice que en aquella época que un ex guerrillero consiguiera trabajo a que un ex obrero de fundidora, era peor visto los obreros de fundidora porque creemos que los guerrilleros atentaban contra el gobierno pero los ex obreros de fundidora atentaron contra el empresariado, entonces para Monterrey fue peor ósea era como peor que atentar contra el capitalismo.

-Futuro Moncada: hace poco nos dijeron unos amigos en el D.F. Justamente que cuando ascendió el nuevo director de CEMEX a la muerte de Lorenzo Zambrano lo que habían lo que hicieron fue cesar a mil personas y ellos decían que estaba bien porque había ocasión en que

las empresas tenían a individuos que no hacían bien su trabajo y yo ayer me entere por una administradora de empresas que imparte clases también y ella decía que habían contratado a 700 personas a cambio de esas mil pero esas 700 las habían contratado “outsourcing” estas prácticas son muy regulares acá y no se cuestionan, lo más importante es que la empresa gane dinero.

-Lorena Estrada: Aquí no se puede concebir que una empresa sea un ente social y tenga responsabilidades sociales, aquí lo más importante es que la empresa siga ganando dinero y la demás gente dice “bueno no importa corrieron a mil personas” pero no se entiende que una empresa tiene responsabilidades sociales y a lo mejor con que no ganen tanto dinero puede mantener a un grupo de familias, pero todo es ganar dinero, entonces todas estas cosas en la cabeza nos hicieron decir vamos a revisar la historia para ver de dónde venimos, que sucedió en ese proceso y por qué somos lo que somos, un sociólogo planteaba un hilo conductor entre el cierre de fundidora y el clima de la problemática social que se vivieron en el 2009-2011 ya ves que acá se puso muy feo, muchas muertes, los “Z”, entonces él decía que tenía que ver finalmente, el abuso que había tenido la población por parte de los empresarios y políticos y teniendo unos sueldos de miseria pues tenía que ver con la descomposición social no hay de otra, un obrero de fundidora el que menos ganaba, ganaba diez mil pesos al mes, tenían vivienda, tenían hospitales de fundidora, escuelas de fundidora, dicen que habían obreros que eran especializados en ciertas cosas y que trabajaban horas extras podían ganarse treinta mil pesos al mes, dime hoy en día donde hay un obrero que gane eso, era obvio que eran obreros que tenían a su familia bien, que la mujer estaba encargada de la casa, educando a los hijos y ahora con los sueldos que pagan es obvio que tiene que trabajar papá y tiene que trabajar mamá y ni así alcanza de vivir bien y quien se encarga de los “güercos” quien se encarga de los niños y la descomposición social viene de los sueldos tan bajos, para mí tiene que ver, es una controversia por que la clase política ha permitido a la clase empresarial que eso suceda.

-Futuro Moncada: Como puedes ver hay razones políticas en este proyecto muy marcadas, ha sido un proyecto interesante y ha tenido circulación en distintos contextos pero aquí en Monterrey no se nos han abierto las puertas, porque hay una especie de resistencia para ver eso.

¿Por qué les interesa esta cuestión política verlo por el lado conceptual o estético?

-Futuro Moncada: Fíjate que en Monterrey como decía Lorena, Monterrey se ha encargado de borrar su historia, porque entre menos tenga elementos para la crítica mejor, entre menos conozca su pasado mejor, entonces el archivo de fundidora es un tesoro, imagínate la historia de la empresa más emblemática de la ciudad en poco más de 45 mil fotografías estuvieron a punto de desaparecer por que al cierre se las quitaron a un grupo de obreros que las iban a quemar, entonces es como un gran documento, en este momento se está digitalizando van poco más de 15 mil fotografías digitalizadas que son las que nosotros hemos visto y Ternium que es la siderúrgica más grande de Monterrey está aquí en un municipio...(-Lorena Estrada: Ternium es una empresa Argentina que está aquí en Monterrey)... entonces compro siderúrgicas Hylsa e Imsa y ahora tienen esas siderúrgicas que está aquí, entonces ellos están un poco siguiendo la huella de fundidora porque es como la referencia latinoamericana y ellos están financiando la digitalización del proyecto, lo quieren difundir y para ellos es impórtate, imagínate ellos tienen una fundación cultural que se llamada "PROA" y ellos hacen un festival cine latinoamericano acá y es esa mirada.

-Lorena Estrada: Bueno hacen un festival de cine latinoamericano en varios países incluido Monterrey.

-Futuro Moncada: Entonces nosotros pensamos que las imágenes tienen ese poder de la historia que no se conoce o se desconoce o se quiere ocultar, la gente de fundidora o la gente digamos empleada, hay gente que trabajaba ahí y fue lo más importante de sus vidas y era gente que en su momento llegó a vivir bien, hay muchos estratos de esa empresa desde la explotación hasta un momento en que los obreros tuvieron la calidad de vida buena que pudieron mandar a sus hijos a las universidades ganaban el triple que ganan ahora, tenían garantías y

entonces nosotros sentimos que tocar ese archivo, intervenir ese archivo es importante para la sociedad...(-Lorena Estrada: y por qué desde el lado del arte por qué es lo que sabemos hacer)... si tiene vínculos con la política, la sociología, la arqueología industrial y obviamente echamos mano de eso, hay que leer, investigar y entender el espacio y el lenguaje que nosotros utilizamos es el de la fotografía.

-Lorena Estrada: un lenguaje desde el arte, desde la estética, pues es lo que sabemos hacer es lo que siempre ha sido nuestro acercamiento y yo siempre he tenido esa mirada política y esa mirada crítica mi papá es sociólogo y crecí con esa mirada analítica, Futuro no se diga también la tiene, entonces fue natural, no lo pensamos mucho fue muy natural, es como lógico de vamos a hablar de esto, digo no somos periodistas, no somos escritores, no somos reporteros, nos dedicamos a esto y era lógico hablar de la política desde el arte.

¿En este proyecto de fundidora han involucrado otras herramientas aparte de la fotografía?

-Lorena Estrada: La primer pieza que hicimos se llama es un programa de computadora “memorable” es un programa de computadora, es una base de datos y tiene 86 imágenes que son los 86 años que fundidora estuvo abierto y el programa en su base de datos proyecta aleatoriamente un díptico y proyecta las imágenes donde el tiempo de proyección es aleatorio, donde puede durar entre medio segundo hasta 12 segundos, en este caso si es a partir de la foto pero es un programa, esta fue la primera pieza que hicimos que habla de las relaciones de poder que ayudan o que tienen que ver con la construcción o la aparición de una empresa o en otro momento en la destrucción de la misma.

-Futuro Moncada: “emplazamiento” es una pieza en Zip que se montó en una de las naves de lo que fue fundidora y que hoy en día es la cineteca y fototeca.

-Lorena Estrada: Que es uno de los edificios del centro de las artes, que es donde estaba la cineteca y fototeca, esta fue como la pieza resultado de cuando terminamos el seminario de fotografía contemporánea que el programa de fotografía contemporánea es algo

como el seminario del centro de la imagen, entonces a partir de aquí fue cuando empezamos a desarrollar otra serie de piezas.

-Futuro Moncada: después fue “desapariciones”

-Lorena Estrada: que eran dos fotografías enmarcadas y una proyección en medio, esto fue el montaje en la bienal de Monterrey, bueno ya ves que hubo dos bienales una curada por Alejo y otra por Magnolia de la Garza, no estuvimos seleccionados pero Magnolia nos incluyó en su curaduría, entonces eran dos fotografías enmarcadas y una proyección arriba con puros acercamientos de saludos de mano pero donde a lo mejor no veías el saludo si no la cara, esa pieza habla de la influencia que puede tener un político en este caso un presidente de la república para la desaparición de una empresa, hemos tratado de darle un carácter universal al proyecto, parte de la historia de fundidora todo es verídico y todo tiene que ver con la historia de fundidora, pero consideramos que son imágenes que pueden hacer eco en cualquier país latinoamericano que vivió el capitalismo en la época de la modernidad, consideramos que estas imágenes, ósea tu puedes hablar, no queremos irnos a lo específico si no a lo universal, básicamente Echeverría tomo acciones precisas para hacer quebrar fundidora y en el 77 termina vendiendo al gobierno federal.

¿Cómo abordan desde las estrategias pos modernas de la fotografía un archivo moderno?

-Futuro Moncada: Principalmente hay una subversión y una ficción en este trabajo, es un trabajo subversivo porque estamos rompiendo un archivo que no los hay muchos en México que estén abiertos al público, es algo que nos platicaba Alejandro Castellanos que es un curador de acá y nos dice que le parece interesante porque ya sabes a comenzado a ver censura en México en el campo del arte, porque otra vez está dirigiendo el PRI, quitaron la exposición que curo Billy Quotes, hace no mucho quitaron una obra del Tamayo donde un artista donde puso imágenes de políticos y la descolgaron, y el espacio del arte tiene miedo de apoyar este tipo de artes, entonces hay algo subversivo y nosotros tenemos la fortuna de hacer que las personas que lo dirigen nos han dado esa posibilidad y por el otro lado hay una ficcionalización hay un trabajo de deconstrucción

de la historia, como darle a partir de la intervención un nuevo horizonte del sentido con esta posibilidad de seleccionar imágenes, de cortarlas, de imaginar realidades que no fueron así pero que enfatice lo que nosotros queríamos pensar, entonces es un banquete poder hacer esto.

-Lorena Estrada: de alguna manera tienes razón a que es una mirada pos moderna porque hay una deconstrucción evidente del imaginario para generar una nueva significación a partir ya de nuestra sique contemporánea, desde nuestra mirada del Monterrey contemporáneo estamos construyendo un nuevo símbolo.

¿Hasta dónde piensan llevar este proyecto?

-Futuro Moncada: Yo creo que el límite es como llegar a ponerle el espejo a esta sociedad sin tomar partido, ósea creemos que en el medio los temas más profundos son la relación del poder y la separación que hay entre lo público y lo privado.

-Lorena Estrada: y el concepto del desarrollo y del progreso, ¿Qué es el desarrollo? ¿Qué es el progreso?

-Futuro Moncada: Poner el espejo adelante y decir “ah ok soy así” cómo es posible que yo haya sido así tanto tiempo o yo soy así o yo soy así y me tomo el Tafil y puedo aguantarlo, simplemente verte.

-Lorena Estrada: Si creemos que estas piezas todavía tiene una mirada como horizontal, quisiéramos levantar la mirada y ver como des mascarar la traba, todavía creemos que nos falta subir esa mirada, mas desde arriba y ver todo el engranaje de que y como, y ver qué sucede con la retroalimentación de la gente.

-Futuro Moncada: Las piezas que siento que pueden ser más poderosas no las hemos podido hacer, no se han desarrollado y esas piezas tienen que ver con el nivel de la acción social, que salga del espacio donde la gente va a ver algo icónico simbólico para tocar la realidad, hay una pieza que se llama “se venden metros cuadrados” y esa pieza juega con el nivel de la realidad y la gente puede poner en duda eso, es verdad o es mentira.

-Lorena Estrada: Ósea la idea es poner en venta los metros cuadrados de fundidora como una sátira de todos los espacios que se han ido privatizando ósea la arena Monterrey, el auditorio Banamex, la casa

de los loros, el patinadero en hielo, intermex, va a estar el papalote, ósea todos estos espacios que de repente un jardín donde las familias iban a hacer un picnic y ahora está el auditorio Banamex.

-Futuro Moncada: sentimos que los espacios también son representativos de la sociedad en las que se gestan por ejemplo el parque tangamanga sigue siendo realmente parque, pero en Monterrey nadie pierde la posibilidad de hacer un negocio, coludidos con los políticos, aprovechando de un espacio público que no le pertenece a nadie más, siempre hay esa posibilidad de hacer negocio, nosotros queremos satirizar, ser sínicos.

¿Nunca han pensado presentar su proyecto en la fototeca que es parte de fundidora?

-Lorena Estrada: se han negado, ya hemos presentado el proyecto y nos dicen que si está bien padre pero no, aparte aquí está el gobierno Priista, entonces finalmente los que dirigen el parque son priistas son una familia de Tamaulipas que aparentemente Peña Nieto le mando al gobernador de acá esta chamba y están haciendo un abuso bien “cabron”, hay dos tres bodas viernes, sábado y domingo, cierran grandes espacios del parque para bodas, están haciendo los conciertos masivos, ósea ellos están haciendo un negocio muy padre para ellos, esperamos que al entrar “el bronco” haya un cambio, yo creo que al entrar “el bronco” va a ver posibilidades de que nos abran espacios expositivos acá, porque ahora está el PRI y la gente tiene miedo, el PRI es como muy castrante, que no te deja, te beta, yo siento que si hay cierta línea marcada desde arriba.

-Futuro Moncada: pero a pesar de eso, por cosas de la vida hemos podido enseñar cuatro o cinco piezas.

-Lorena Estrada: Si por que en el centro de las artes estuvo “memorables”, “desapariciones” en la bienal de foto, “elefante de hielo” en la bienal de FEMSA y acaban de estar dos porque hubo un concurso estatal de fotografía y presentamos dos piezas, curiosamente aunque no nos han abierto las puertas para una exposición, cinco piezas han estado ahí una tras otra y eso es bueno.

-Futuro Moncada: y luego es el lugar al que le corresponde exponer ese proyecto correcto ya hemos tocado puertas pero no se nos han abierto, de echo nosotros fuimos al D.F. justamente tuvimos a cuatro o cinco curadores para ver donde podemos mostrar el proyecto, pero obviamente vamos de provincia, es un proyecto que apenas la gente está conociendo y sin embargo ya nos dieron la oportunidad de mostrarlo en un espacio pequeño.

¿Y ya tienen fecha de exposición?

-Lorena Estrada: Si es el 5 de agosto del 2016 en uno de los gabinetes del Carrillo Gil, Santa Marina nos dio un gabinete, le gusta el proyecto y vamos a trabajar con piezas de muro de un libro que se llama “el libro de las cuatro acciones”, entonces bueno claro que estamos contentos porque el Carrillo Gil pues cuando estaba chavita y lo iba a visitar y me emocionaba, pero bueno creo que aquí también somos malinchistas cuando están viendo que se nos están abriendo las puertas fuera después van a querer que presentemos aquí. En el “libro de las cuatro acciones” planteamos la idea que son cuatro acciones que definen el capitalismo en la época de la modernidad en Latinoamérica desde un punto de vista simbólico, entonces la idea es traducir este libro en piezas para muro, obviamente va a ver proyección, impresión, estamos haciendo el proyecto pero lo más seguro es que haya proyección a gran formato, vamos a ver ya está el espacio.

¿Con estos proyectos tienen pensado hacer una instalación, un performance?

-Lorena Estrada: Si de echo en diciembre del año pasado, nos invitaron del centro de la imagen a un evento que se llamó “suluz” que era un evento grande pero a nosotros nos invitaron a una sección que se llamaba “proyecciones con orden” y era como presentar el proyecto como “pechakucha” y presentamos el libro de las cuatro acciones y de alguna manera como nosotros estamos en contra de los pechakucha porque son formatos que aparecieron en la publicidad y se nos hacen un contexto del arte debería ser más como, pues darle un poquito de tiempo al proyecto, es como “fast food”, de hecho se lo dijimos a Javier Ramírez Limón pero realmente no es que lo dijimos si no es que hicimos una acción, no

hablamos, se presentaron las proyecciones y mientras se proyectaban las imágenes nosotros íbamos vestidos de ejecutivos y con casco de estos cascos que se ven en las fotos mucho y lo que hicimos fue, saludar a la gente y repartirles unas tarjetas de presentación donde tenían un código “Qr” para que la gente pudiera ver el libro completo, un poco a protesta.

-Futuro Moncada: Nos boicotearon la página, nos la echaron abajo... (Y ya nunca la pudieron volver a hacer)... si después funciona, entonces una acción ahí en el Carrillo Gil estaría muy padre.

-Lorena Estrada: Si Futuro dice en hacer una acción ahí en el Carrijo Gil, la verdad es que si me gusta hacer acciones, hicimos una acción en el “tijuanaarte” en el 2002, hicimos una acción aunque no es de este proyecto, pero hicimos una acción que se llamaba “secretaría de gobierno ciudadano” cuando nos invitaron pues es una feria de arte y la gente llevaba cuadros, fotografías para vender y a nosotros nos dijo Javier Rodríguez Limón “no ahí ni se vende nada, si llevan algo para vender no más se les va a empolvar” y dijimos bueno vamos hacer una acción y nuestra acción fue poner una oficina de gobierno, nosotros con uniforme y todo, al principio la gente pensaba que era verdad y entonces la consigna era que nosotros hacíamos cualquier trámite para que tu necesitaras para vivir mejor, obviamente estaba todo el rollo de “para vivir mejor”, entonces ahí decía podemos tramitar, registrar nacimientos, bodas, teníamos una lista con todos los documentos que podíamos tramitar y al final decía “o cualquier documento que tu necesites para vivir mejor” entonces era como empoderar a la gente, era generar un documento que te haga sentir mejor, era empoderar a la gente, sanar o tramitar algo que te haga vivir mejor y fue muy gratificante.

-Futuro Moncada: Se borra esa frontera entre la realidad y la ficción y eso era lo que yo pensaría.

-Lorena Estrada: Se borraba y había gente que tramitaba cosas que en la vida real no podía como parejas gay’s que se casaban o gente que se nacionalizaba mexicano y estaba atorado o una mujer que el marido no le quería dar el divorcio y que andaba con las amigas se divorció, lloro, ósea cada documento duraba como 45 minutos por que hablamos con la persona, el documento tenía machotes pero habían

partes que se redactaban en el momento y se iban con fotografías, con huellas, con firmas, era una catarsis y/o hubo otro nivel de gente que fluían con el juego y que de repente se proclamaban dueños de la luna, se casaban con su guitarra, hubo quien declaró el acta de defunción de la impunidad, tenemos todos los documentos porque de todos hicimos dos uno para ellos y otro para nosotros, entonces en una carpeta tenemos todos los documentos que hicimos y esa pieza no es específicamente de fundidora pero yo creo que ha sido la acción más bonita que hemos hecho pro que la gente se iba feliz, lloraba, cada que alguien se casaba los de alrededor les cantaban la música de boda, había gente que hacía fila para hacer su documento, digo no hemos hecho una acción así en fundidora pero si hemos hecho acciones.

¿A parte de fundidora en que otro proyecto está trabajando actualmente?

-Futuro Moncada: Hay un proyecto que se llama “Palimpsestos” es un proyecto

que surge a raíz del huracán “Alex” en el 2010, porque había un parque lineal, estaba en el cauce del río, habían canchas de golf, habían piscinas, habían fútbol, pista de trote, y de un día para otro ya no había nada y lo que nosotros hacemos es una interpretación de ese cauce del río como un dilema de la moralidad, que se pone sobre la naturaleza y como hay unas vencidas entre la naturaleza y la cultura, como ese tipo de relevos se dan periódicamente, ahora ya se habla de que puede haber concesiones para hacer negocio cuando en el momento justo que viene el huracán, cuando decían “no hay que darle un espacio más grande al río” “hay que respetarlo” o darle una mirada diferente, entonces es algo muy representativo de la ciudad, como aquí la gente les tumba los árboles porque les estorba para estacionar su coche y es una ciudad donde hace mucho calor, pero no hay una noción del cuerpo hay algo atorado que no pueden entender la relación de un árbol y la sombra, el hecho que puedes compartir tiempo debajo de la sombra, eso no existe hay como una limpieza de la naturaleza, de echo acaban de quitar un parque público y hay construido el estadio de los “rayados” es un negocio trasnacional de una empresa bancaria, de empresas de refresco, pero muy pocas personas lo

ponen en duda y la gente que protesto y que aguanto, un grupo de esas personas se vendieron entonces FEMSA les dio una lana y ya.

-Lorena Estrada: Y a la alcaldesa Ivonne Alvares fue quien les termino dando el permiso, pero este proyecto se llama "Palimpsestos" con la idea de que en el mismo lugar se escriben varias historias la de la naturaleza, de la cultura, del negocio y tenemos un proyecto nuevo pero aún no lo hemos empezado, pero tiene que ver con Monterrey, es un proyecto que aborda las transformaciones de Monterrey después del tratado del libre comercio.

-Futuro Moncada: Apenas lo vamos a empezar, es que nosotros queremos evidenciar que Monterrey es una ciudad abanderada con el proceso Neoliberal y que si es un modelo Neoliberal en México es hacia donde todas las ciudades están apuntando, así como cuando se habla de Japón y se dice que es la sociedad más desarrollada del planeta y que las prácticas en términos culturales son las que le van a tocar al resto del planeta en algún punto de su historia, así pensamos que va a pasar con Monterrey, entonces queremos soltar el archivo y empezar a ponerlos dedos sobre esos lugares o rebelarlos y seguramente esas piezas tendrán una resonancia más inmediata por qué es lo que la sociedad está viviendo en la cotidianidad...(¿no es a partir de archivos?)... no... (¿Cuándo lo podremos ver?)... estamos empezando con el proyecto.

-Lorena Estrada: Ya tenemos muchas piezas en papel, falta empezar a fotografiar, a producir, es que yo creo que es una segunda parte de fundidora, de hecho hay piezas de fundidora que vamos a seguir trabajando por que por ahí hay una pieza que estamos trabajando que es una pieza que habla del obrero, otra del empresario, otra que habla sobre el político, el síndico, son cuatro piezas que están pendientes de ese proyecto, yo creo que con ese proyecto cerraríamos fundidora y de manera natural continuaríamos con el otro proyecto que tiene relación.

¿Su trabajo lo ubican en este concepto de campo expandido?

-Futuro Moncada: A que te refieres con campo expandido... (Como yo lo estoy abordando es el cómo específicamente la fotografía hay ciertos proyectos que están redefiniendo y reestructurando lo que es la fotografía, campo expandido lo entiendo como un concepto que tenemos

de fotografía se va expandiendo y se va dilatando a partir de las diferentes prácticas artísticas)

-Lorena Estrada: ¿Ósea como lo que ahora llaman multidiciplina?... (Si tiene que ver con eso es una de sus características que son multidisciplinario que involucran más cosas y que aparte de curses disciplinarios, curses conceptuales, estéticos, que hacen una amalgama de esto).

-Futuro Moncada: ¿Qué autor define esa idea? ...(yo a quien tomo como central es Rosalind Krauss y ella lo abordo desde la escultura, y yo desde la fotografía creo que es exactamente lo mismo, ella lo veía como en los 60's y 70's que se empezaron a hacer escultura que ya no eran precisamente escultura y le seguían diciendo escultura con todas estas cosas del "landart" y las cosas de instalación y mucha gente le sigue diciendo escultura y ella se plantea si realmente es escultura o si se está ampliando el campo y ahora la escultura ya son más cosas, no sé si ustedes ubiquen su trabajo en este concepto)

-Lorena Estrada: Si claro de echo yo les decía a mis alumnos ayer, que nuestro proyecto surge a través de la historia, la arqueología industrial, la sociología y la foto, la unión de esas ramas es que surge fundidora, sin una de ellas no podría existir, claro y también creemos que también la foto se va transformando en dibujo o en pintura o en video, creo que el proyecto manda si necesita video o lo que necesite, de echo una de las piezas tiene un logotipo que hizo Futuro y es una broma, y claro hasta el diseño entra en esto... (Digamos que la foto es un pretexto en el sentido que quizá hayan más disciplinas que se puedan utilizar)... claro que sí.

Entrevista Fernando Montiel Klint
Posada del Virrey, San Luis Potosí
15 de Julio 2014

1. ¿Qué relación tiene la instalación en tu obra personal?

Para mí en mi obra personal, ahora si que lo he ido gestando en la relación, yo creo que de unos 3, 4 años para acá, Ehh ya no me bastaba contar la imagen, en primera se fue evolucionando la idea de como se iba a montar en la pared , para mí era un reto empezar a buscar diferentes tipos de montajes. Por que es muy diferentes ver un libro, una revista o en una pantalla o en la pared entonces primero empecé a hacer mis esquemas de montaje de como quería el acomodo de cómo iba a hacer para su lectura y de ahí de alguna manera puede ser puede ser una instalación aunque no tal cual, pero ya estas interviniendo el espacio o ya estas pensando la obra en relación al espacio donde se esta exhibiendo y más adelante ya empecé.

Siempre en cada proyecto voy generando conceptos por así decir, cuales serían sus canales de salida y luego en un proyecto que lo hice en el 2011-2012 se llama "Sinapsis" y el cual fue mutando la idea, no que ya la tuviera que evolucionando poco a poco, la fui madurando, la fui moldeando, la idea ya era hacer prácticamente una instalación y buscar... empecé a hacer video, me empezaba a llamar la atención salirme de los parámetros de la fotografía, entonces empecé a hacer video, es un video que es atemporal, lo que te comentaba que no lo tienes que ver de principio a fin para entenderlo, son videos fotográficos por así decirlo y en la pared lo estoy mostrando con pantallas de led y con fotografía, ya son cosas más híbridas.

El montaje para mí es para mi una reflexión del mundo virtual en el mundo real, entonces en el montaje tiene mucho que ver con las pantallas, entre ellas las pantallas lumínicas y todo esta mezclado con una tridimensionalidad en la pared, es un poco llevar el mundo virtual al mundo real, que cada vez nos estamos aislando y nos estamos convirtiendo en unos entes virtuales, era un poco mi reflexión acerca de este proyecto.

2. ¿Qué tan común o natural es el paso de la obra bidimensional (fotografía) a lo tridimensional (instalación) en los artistas mexicanos?

Yo creo que depende de cada autor, eso si el internet nos ha abierto algo más democrático en el cual empieza el hipertexto, empieza imágenes que uno el pone el mouse y aparecen textos e imágenes, subgalerías , entonces creo la manera de ver la fotografía y vivirla es lo diferente, ya no es esa imagen original, única y la cual ya se reproduce de una manera indistinta, o sea indefinida en le mundo virtual también, se llega a más gentes, pero a la vez se pierde ese rollo del original, entonces se convierte en una experiencia nueva en el cual tu te puedes adentrar en una imagen, te puedes meter, no se en recorrer algún museo en recorridos virtuales o ahora puedes viajar en google maps o google street view, ahora se puede utilizar otro tipo de soportes o de cámaras como ahora lo hizo Thommas Ruff , que hizo el proyecto de Marte, para llegar con estas cámaras satelitales para los archivos de la Nasa y los trabaja después pero pone su propia esencia en la imagen no es una imagen tal cual.

Y a lo que voy es que hay muchas más posibilidades de hacer fotografía de diferentes modos , medios y plataformas, entonces la fotografía como la conocemos no es que haya muerto se esta mutando hacia otra tipo de lecturas y otros niveles de experiencia

3. ¿Qué tanto influye en la fotografía mexicana el uso de distintos soportes, técnicas, dispositivos en la producción?

Pues ha influido de años atrás, ahorita se me viene a la mente Suter, yo creo que es importantísimo mencionarlo porque el empieza a romper con esos paradigmas, los soportes de los trabajos monumentales y luego empieza a hacer videos, empieza a generar otras búsquedas dentro de la fotografía, tanto el como otros autores, pero si hay esa necesidad de buscar otras alternativas, pero depende de cada autor, ahí

si que yo no puedo decir que todos tenemos que pasar por ahí, depende de si tu idea requiere ser pasada a lo tridimensional.

4. ¿Cómo ves el panorama de la fotografía Mexicana en la actualidad?

Yo lo veo muy sólido, cada vez existe más espacios para reflexionar acerca de la imagen, porque la imagen se ha vuelto en una cosa que es más....para ser un autor creo que es más difícil el poderse distinguir entre tanta cantidad de imágenes que hay en el mundo no se cuantas imágenes ochenta mil no se cuantas, imágenes se suben al flicker o al Facebook, más bien ahora la cuestión es saber como filtrar que es lo que estas viendo y que es lo que te esta alimentando pero creo que el hecho de que bueno, uno empieza a hacer diálogos por medio de la imagen desde el Facebook que ya puedes comentar por medio de imágenes sin que usar texto y creo que somos una sociedad muy visual para mi punto de vista en México desde las estaciones del metro del D.F. que vienen con toda esta de un país analfabeta de alguna manera , entonces eso también tiene connotaciones visuales y eso creo que genera mucho y escuelas, porque nadie nos enseña a ver, cada vez con estas escuelas la gente se empieza a entusiasmar , empiezan a salir muchos autores , pero de esos cuantos van haciendo creaciones personales y se distinguen, pero creo que el panorama de la fotografía en México esta muy fuerte, en lo global esta muy bien parado, pero como siempre se necesita más apoyo, no existe publicaciones, no hay las suficientes publicaciones, hay una galería de foto nada más, por ejemplo el centro de la imagen.

También empiezan a surgir espacios, la gente no tiene la necesidad de esperar a que funcionen para seguir adelante, ya cada quien esta trabajando por su cuenta y haciéndole su lucha.

5. En cuánto la centralización de la cultura en México, Qué tanto tiene presencia provincia en la producción de fotografía de autor?

Desde que tu estabas en Fotoguanajuato también, ahora que estábamos platicando del sur de cómo empiezan a surgir autores interesantes, en el norte también hay autores obviamente en el centro del país y en Acapulco, ganó la bienal, la última una persona de Acapulco, entonces habla de algo sintomático, y eso me gusta, o la bienal pasada ganó alguien sobre el narco que no era del DF, de Culiacán. Entonces como son miradas todavía más...por ejemplo yo veo con el sur que son miradas más de su entorno, que se vuelve algo tan local que a su vez se vuelve global, algo muy interesante, porque son visiones que no hemos visto, la manera de abordar los temas. Baldomero se ganó una bienal de arte contemporáneo indígena y él era fotógrafo, digo la bienal estaba abierta a varias disciplinas, no sólo fotografía y estaba retratando a los indígenas desde otro punto de vista, de su manera personal.

Gabriel de la Mora

Estudio del Artista Ciudad de México

07 de Agosto 2015

¿Quién es Gabriel de la Mora?

Mi nombre es Gabriel de la Mora, tengo cuestionando me encantaría ser un artista no artista de alguna manera, el término artista es algo que también tengo de algunos años cuestionándolo muchísimo, lo que si estoy seguro es que no soy pintor, ni escultor, ni dibujante, ni performancero, ni fotógrafo de alguna manera no sé si la palabra autor podría ser pero soy una persona que le gusta trabajar con ideas y conceptos, y como cada idea y cada concepto te pide una técnica en

particular para mi reducir el arte en una técnica se me hace completamente injusto.

Yo creo algo interesante del arte es que no tiene límites y que va más allá del aspecto artesanal, técnico, de virtuosismo que puede existir y durante mucho tiempo eh pensado lo peor que le puede suceder a un artista es saber dibujar, escupir o pintar y lo haces virtuosamente bien es peor, porque te enfocas en un mercado o en una parte técnica o en una narrativa o en una figuración o en aspectos que quizá son importantes pero hay algo mucho más para haya para mí que es más importante que es las ideas o las preguntas que algo puede generar a través de lo que se podía decir como arte.

Entonces de una forma no sé si me gustaría ponerme como autor, inclusive todavía no están claras pero si sé que son inquietudes que no tengo respuesta aun, me encantaría que para mí dentro del arte son las piezas los objetos o las cosas que generan imagen hay muchas veces que se le da mucho importancia o la parte autobiográfica o el personaje que genera las cosas cuando para mí el personaje es alguien secundario que ni si quiera debe, así como jamás voy a firmar una obra, eso lo hice en un principio, no hay una obra que acepte una firma que es la cosa más absurda o ridícula, es como orinar la pared para marcar tu territorio, el firmar es poner tu nombre como “aghhh” no se firma un cheque un documento, pero no puedes firmar una idea o un concepto o algo mas y me encantaría que de alguna manera así como el arte puede ser independiente a la persona que lo crea al final de cuentas no importa quién lo genera pero que genera esa cosa objeto con el paso del tiempo.

¿Qué papel juega la fotografía en tu obra?

Pues así como dibuje antes de hablar-escribir de alguna manera fue una forma de expresarme en muchos sentidos, la imagen o el dibujo siempre estuvo presente la fotografía yo creo que siempre me llamo la atención ver fotos de familiares que ya no existen, ir al mercado de pulgas con mi papá que compraba libros y comprar libros pero siempre veía

objetos veía fotografías de repente empezó el retrato era una parte muy importante al inicio, todavía cuando era arquitecto, me gustaba basarme de fotografías antiguas mis pinturas y de ahí empezar a hacer otras narrativas, transferir de la foto a la pintura de alguna manera cosas o a través de fotografías estar copiando y que de alguna manera fueran conceptos.

Después empecé a generar y me entro una idea de empezar a comprar archivos que no se si en su parte colección de un archivo que de alguna manera es la materia prima para trabajar o transformarlo en una cosa, cuando te das cuenta y de repente empiezas a leer que el retrato es una constante como pintor en ese entonces antes de la maestría y antes de pensar todo con lo que inicie, de alguna manera el retrato y la fotografía eran elementos muy importantes en mi trabajo desde fotografías de mi familia, que te vas dando cuenta hacia atrás como tu vienes de un punto donde tú conoces ciertas formas y de repente te das cuenta que hay personajes que como no los conociste y tienen años que murieron y solo queda la imagen y el nombre pero hay muchos de antes de la fotografía que no existe ni la imagen ni el nombre o solo existe el nombre pero el nombre no te dice nada a ti.

De repente llegar al mercado de pulgas y alguien se desprendió de algo tan personal o tal vez murieron estas personas y estas pasan de ser un archivo familiar y pasan a ser un archivo histórico o quizá un desecho porque de alguna manera no sé qué vaya suceder con esto y era empezar de cortar de revistas o de comprar fotografías te das cuenta de cómo el proceso fue cambiando y te vas al origen y ves los daguerrotipos que son una maravilla y de repente ves cómo el momento histórico de la fotografía genera un cambio importante en el medio del arte y muchos cambios, como el arte antes era erótico y con la fotografía comenzó a ser explícito, entonces se cambió de arte erótico a pornografía, por otro lado ya no tenía sentido hacer paisajes o retratos de muchos pintores a finales o mediados del siglo XIX y la fotografía empieza a tratar de expandir el rollo pictórico que ya no era necesario pintar un retrato o pintar un paisaje

cuando hay una máquina que lo hace mejor o completamente fiel, quizá en blanco y negro.

Después viene el color, todo ese tipo de cosas que empieza el impresionismo hasta que llega el monocromo, que se supone que era el final de la pintura, que para mí el monocromo no es un final si no un punto de partida dentro de muchos conceptos, y de ahí era empezar a desdoblar y ver como en el arte o la pintura siempre tratamos de preservar las cosas pero te das cuenta que los personajes que están en las fotos ya murieron, te das cuenta que a través de un daguerrotipo o una fotografía expuesta a la luz por años o décadas va perdiendo color hasta que desaparece la imagen y cuando desaparecen estos personajes ya no tienes una conexión o relación la imagen y el nombre empiezan a desaparecer y todo al final de cuentas por más que queramos ir en contra de tiempo, del deterioro de muchas cosas te das cuenta que todo tiende a desaparecer, entonces de alguna manera la fotografía cumple una columna vertebral o es un eje con muchos ejercicios.

En la exposición del Museo Amparo Willy hizo... la idea no era hacer una retrospectiva, todavía siento que no es tiempo de hacer una cosa así, tampoco era un proyecto en sí, si no es una como revisión de alguna forma que a él le llamo la atención de como en mi trabajo me encanta trabajar con la imagen y con el monocromo y todos sus puntos intermedios y para él se le hizo interesante tomar una premisa de como la imagen se transforma en un monocromo o un monocromo se transforma en imagen a través del tiempo y a través de muchas cuestiones, entonces creo que por ahí y en el Amparo había un grupo o una selección de trabajo que empieza con unos "Papeles quemados" del 2007 hasta el letrero de "Neón" del 2014 se fue sobre un periodo de siete años para encontrar conexiones con todo este dialogo.

¿Cuáles son tus influencias?

Muchísimos yo creo que muchísimos, siempre, de alguna manera mi papá siempre fue el filósofo un personaje que quieras o no vas creciendo el me influencio a la parte de coleccionar desechos de

construcción, libros viejos del mercado de pulgas, fotografías, ir a lugares desde la casa de mis abuelos que todos los cuadros eran antigüedades, hay una fascinación por las antigüedades y todo eso, desde chico y hasta la fecha un pintor que siempre me ha fascinado y sobre todo sus dibujos es Picasso, los dibujos de Francis Bacon, Dalí, Tamayo, Frida Kahlo, Gabriel Orozco es como un personaje muy importante que no tenía el estudio, huía del estudio, de alguna manera de la pintura aunque después regresa, gozaba de alguna forma muy especial la parte fotográfica, la fotografía sin ser fotógrafo y muchas cuestiones Teresa Margolles, Francis Alys, un sinfín de artistas Piero Manzoni.

Pero creo que hay tres piezas en particular del siglo XX que siempre, debe de haber muchísimas pero las tres primeras que más han marcado como influencia o me inspiran a hacer de alguna manera lo que hago, la numero uno es Marcel Duchamp con "Fuente" que es un momento que ya pasaron casi cien años y es increíble como algo que mucha gente toma que era como una burla o quería hacer una reacción fuerte en un salón que era "Armory" en ese entonces principios del siglo XX donde decidió que el artista no tenía que hacer una obra en sí, si no que podía tomar un objeto y cambiarle de función o de uso y era otra cosa que fue el famoso "ready made", tan era una burla y él quería que mucha gente se indignara a muchos los indigno pero a muchos los dejo pensando y les dio un giro muy fuerte tanto así que ese evento dio un giro de más de trescientos sesenta grados a la forma de ver, producir o concebir el arte de alguna forma y que es triste que desde ese momento para acá no ha sucedido un terremoto a una cosa así y tan no era pensado en arte que esa cosa me fascina que el original no existe se rompió, se perdió o se lo robaron o él lo tiro, no tengo idea.

Entonces no se esa es una, el numero dos es de Robert Rauschenberg que a mí lo que me gusta es la manera en la que se apropia de un trabajo de un autor mucho más fuerte que tú, comercialmente, históricamente, en mucho sentidos, cambiar un dibujo por una botella de whisky es el Jack Daniels y borrarlo, ese evento absurdo de trabajar y hacer algo cuando de repente te das cuenta que en el momento que lo borras y lo eliminas nunca va a quedar como estaba

antes, quedan rastros, pero ese gesto de borrar se me hace maravilloso y uno tercero es Piero Manzoni con “mierda de artista” que se me hace increíble el comparar un desecho de artista que por ser Piero Manzoni le pone un valor de oro, donde se hace una edición, donde se enfrasca y es mierda de artista, que también viene todo este fetichismo religioso del arte, del personaje, del autor, que de alguna manera eh tratado poco apoco de irme alejando y ver lo que pasa, y algo que como arquitecto y en la maestría me molestaba que el maestro llegaba veía el trabajo del compañero e inmediatamente empezaba “conoces a fulano, velo, revísalo” .

Creo que es más importante que es lo que quiere decir mi compañero, ya después le puedes recomendar que lo vea, pero quizás lo importante no es esto si no lo que va a venir o que viene después de esto y para mi es importante agarrarte de gente que te identifique y saber e informarte el por qué esta persona hace esas cosas y lo impórtate es rebasarlos a estos personajes o que esto te ayude a poder encontrar tu voz interior o que es lo que tu buscas en el mundo del arte para explorar, experimentar o ir más allá de lo que quieras ir.

¿Estudiar la maestría fue un parteaguas para ti?

Totalmente, si siempre de alguna manera estudie arquitectura porque me daba pánico morirme de hambre que de alguna manera se veía eso en los 80’s donde los artistas eran personas bohemias, virtuosas que nacen y no se hacen, así que no es necesario estudiar arte para hacer tus cosas y yo venía de otro rollo completamente distinto para mi padre era leer, viajar, estudiar, maestrías, doctorados, prepararte y de alguna forma decidí que lo mas cercano al arte de alguna manera era la arquitectura entonces me llamo la atención llevarla al arte, de alguna manera te das cuenta que después de haber terminado la carrera en lugar de planos eran cuadros, era muy interesante los conceptos, la forma de concebirlas y representar los proyectos que muchos de esos todavía los guardo.

Sin embargo te das cuenta que después de cinco años de ejercer los dueños de las casas, convierten en algo más o pueden alterar los espacios o conceptos que les das y no tolere eso para mí en ese entonces en el noventa y seis decidí que la arquitectura cumpliera un servicio o una función jamás sería arte, el arte intocable e inalterable por terceros si no tienen la autorización del autor de alguna forma, así que decidí irme de Colima a NY sin escalas donde estuve primero tres o cuatro años en NY para prepararme y regresar, estudiar una maestría que en ese entonces la tome como fotografía, pintura y video en Pratt en NY, hubo gente que me ayudo a hacer posible eso que era imposible en NY sostener una maestría para mí de dos años, sin embargo era una maestría de pintura y así como deje la arquitectura, la mejor forma de ver o pensar de la arquitectura es cuando estas lejos de ella, entonces de alguna forma estando en la maestría me interesaba una maestría en fotografía, pintura y video, para por fin estudiar arte, antes de eso me basaba en la fotografía de Robert Mapplethorpe y otros autores anónimos, dando créditos y transfiriéndolos a la pintura, pero lo que me interesaba era que la pintura me aburrió en el sentido que yo creía que aparte de la narrativa, la figuración, de la parte técnica, que puede ser más perfectible en forma que vayas avanzando, sabía que tenía que ver algo más fuerte y lo que me interesaba era estudiar arte y concentrarme mucho en cursos y talleres que tuvieran que ver con teoría y con crítica de alguna manera la parte formal o técnica ya la tenía medio dominada de una forma autodidacta pero donde si sentía un vacío enorme era el poder encontrar gente con la cual podría discutir o dialogar con cierta idea más allá de la parte técnica de las cosas y hoy por hoy para mí el arte es el balance entre lo formal y lo conceptual, para mí el arte o mi definición de arte viene paralelo a la definición de energía, que el arte no se crea ni se destruye solo se transforma nada parte de cero todo parte de algo y por otro lado creo que la razón por la cual deje la arquitectura sobre la función de alguna manera me llama la atención encontrar objetos, así como la fotografía cumple la función de ser el recuerdo de un personaje, pero cuando el personaje o los personajes relacionados con este personaje mueren llegan a un mercado de pulgas y de ahí se convierte en un

desecho, un documento o un archivo y es cuando empieza a apasara a otra cosa más, hay muchos puristas en la fotografía, me encuentro a Iván Ruiz en congresos que ha presentado mi trabajo me dice “hubieras visto la discusión que se formó al presentar tu trabajo” y decían como un documento que tenía más de cien años nadie tiene el derecho de agarrar y destruido, que ya incluía derechos de autor o ya no ejerce o no funge, pero tienen un valor histórico, todas las fotografías que intervengo primero están escaneadas por delante y por detrás, que también el archivo digital en algún momento va a desaparecer o lo tendremos que transferir a algo más, pero de ahí me sirve como documento, como archivo, como parte del proceso para poder experimentar de otras maneras las fotos, pero mi trabajo no es tanto de foto y no importa si yo tome o no la foto, la foto la utilizo en muchos sentidos quizá como partiendo de un archivo, para transformarlo en algo más, compro también diapositivas de cristal estereoscópicas sin imprimir o papel fotográfico de inicios del siglo XX que viene sellado para empezar a trabajar, así como me gustan los elementos que tienen mucha información o recaudan información de su vida, porque todo ha sido creado para cumplir una función, cuando la función se termina es un desecho y en lugar de ir a parar a la basura aquí es donde los archivo y ese material es el punto de partida a algo mas .

¿Por qué crees que cueste tanto eso de la preservación del objeto?

En todos los aspectos cuesta trabajo, el ser humano no quiere envejecer y se convierten en unos monstros a través de las cirugías por que pierde la realidad de las cosas, al final de cuenta y en la arquitectura Luis Barragán decía que la arquitectura o los jardines tenían que mostrar la edad a través del tiempo, a través de la pátina, de estos árboles que los dejes crecer y no los podes para que vayan generando una edad y algo mágico que es un jardín que se va a crear en cien años y va a ser una joya, que estar pintando cada dos años la fachada, podando los árboles y perder esas patinas que son las arrugas de una persona y que sabes que ya no eres niño, ya no eres joven, ya no eres adulto, si no eres viejo y todo eso tiene que reflejarse en lo que uno es y no sé si tenga que ver con el concepto de verdad, la conformidad de la mente con la realidad y

otro tipo de cosas, pero en el arte para mí era muy importante que las cosas se preserven y conserven lo más intacto pero si vemos las pirámides vemos que antes estaban con estuco y policromadas con colores y ahorita solo vemos montículos de piedra de alguna manera el recrearlo sería una mentira, creo que tiene más valor lo que es ahorita y quizás si va a ver recreaciones pues con un dibujo para que te imagines como era, pero no regresar a la historia, pero no agarrar un cuadro y arrancarle el barniz original para volverlo a barnizar cuando ahí estas alterando o una traducción en otro idioma de una obra los sentidos originales se van perdiendo tiene que ver con unos rollos de traducción, pero al fin de cuentas queremos que sobre todo los libros que tienden a deteriorarse, así como la arquitectura es el espejo de la sociedad o el reflejo de un momento histórico en particular yo creo que en el arte es lo mismo pero queremos que se mantenga tal cual están ahorita pero sabes que con el tiempo todo cambia, muchas veces de un día para otro cambian las cosas pero al final del día van a desaparecer, así como los "Papeles quemados" me interesaba como algo tan efímero se convertía en eterno tuviera el extremo máximo en cuestiones de conservación llegue al elemento más alejado que pudiera tener un deterioro que sería la ceniza pero con su complemento con una fragilidad extrema que lo puede destruirlo, entonces todo va en compensación y no sé si al ser humano por eso la gente tiene hijos porque quiere conservar el apellido y quiere preservarlo y no te das cuenta que después de la tercera generación no vas a existir o ya no vas a hacer familiar para nadie y solo vas a hacer una estadística un nombre o algo más, los apellidos van cambiando o no tuvieron ya hijos y ya se detuvo, entonces como que tenemos una necesidad por preservar las cosas pero te das cuenta que todo va a desaparecer y es interesante también tener records de lo que sucedió años atrás o lo que está sucediendo ahorita, entonces yo creo que en la fotografía si tiene muchas cuestiones interesantes y nos podemos dar cuenta de cómo en un lugar durante tiempo y cosas así pues hay que preservarlas para tener un testigo o ese recuerdo o esa imagen y no solamente tenerla escrita si no visualmente aparente, entonces destruirla

para mí me interesa mucho así como el “irace the cunning” como a través de un proceso de destrucción se puede generar la construcción de algo.

¿El concepto de memoria que tanto tiene que ver en tu obra?

Así como Gabriel Orozco odia que le apliquen el arte poética en su trabajo que no tiene absolutamente nada de malo y creo que si hay una poética muy fuerte en su obra hay también como instantes o imágenes que son increíbles que además de poéticas tiene un trasfondo muy complejo de hacia dónde tú quieras ir y creo que la poética no está peleada con la parte intelectual o la parte de concepto, así como la parte visual y la parte formal para mí son importantes, la memoria esta en todo está en la patina, está en todo es el registro de algo, es un record, es información o es parte casi de mi trabajo si lo puedo reducir a una palabra sería información que va cambiando constante mente y se va viviendo en las mismas paredes, tu energía y lo que estás viviendo ahorita está quedando grabada quizá en objetos y en paredes atreves de energía y mil cosas que esta visible y no sé si es memoria o es un testigo porque es una imagen que es un testigo o también es una memoria dependiendo de cómo la quieras convivir la idea de memoria... (tus trabajos después de muchos años se van a seguir degradando y la imagen va hacer el testigo de la obra)... la imagen que queda guardada en el escáner, si no se borra de ese archivo digital, hay muchas piezas que también cuestionan la parte de autoría o el control de un artista en sí que así como el artista puede hacer o no hacer o tu cambias el objeto “ready made” camia la función, la percepción de un objeto en otra, de alguna manera el artista al crear algo va teniendo el control de las cosas, me gusta trabajar con cosas, elementos o ideas que el artista se borre o elimine el control que tiene de las cosas y en sí que el artista quizá solamente puede ser el iniciador de algo y dejas que el tiempo y todo lo que va sucediendo con el tiempo, con la luz, en el caso particular de las fotografías hay unas fotografías intervenidas arrancando unos cachitos y dejándolas en el piso del marco y lo que me interesa es como agarro una imagen fotográfica le hago una primera intervención rompiendo parte de la imagen fotográfica para romper un poco la parte narrativa o figurativa que pueda tener la imagen y

después para mí el tiempo y la luz que pueden ser 10, 50, 200 años dependiendo de las condiciones, cuando quito el residuo de la imagen fotográfica y se convierte en un monocromo para mí la pieza está terminada, donde el artista no termina la pieza en sí, donde el fin de la obra o cuando la obra está terminada ni si quiera el artista va a poder ver la pieza terminada y me encantaba ir a Oaxaca y ver como el convento de Santo Domingo supuestamente está construido durante 300 años las personas que concibieron el proyecto que construyeron Santo Domingo nunca vieron la parte de en medio o la parte final o los que lo terminaron jamás vieron el inicio por un periodo de tiempo tan extenso, como los “papeles quemados” que es quemar papel constantemente o los plafones, rescatar estas mantas de cielo de los techos y quedo todo impregnado, la fotografía entra en todos estos elementos cuando documentas parte del proceso y entra como proceso al archivo del proceso de la pieza entonces son fotos que se toman pero que no son obras en sí, si no es el documento, pero hay unas imágenes impresionantes que pueden ser obra en sí, entonces ya cuestionas que es obra o que es un documento o que no es un documento, que se puede publicar, promocionar o vender y que no, por otro lado los “snapshots” que todo el tiempo estoy tomando o eventos o cosas que suceden son para documentar el proceso de las piezas o agarrar los daguerrotipos que normalmente todos quieren el daguerrotipo intacto y lo más difícil de conseguir son los daguerrotipos borrados que a nadie le interesa y los tiran para recuperar y vender las puras cajas, entonces me encanta porque para mí un daguerrotipo borrado tiene un valor muy particular con parte de todas estas premisas que fue borrado por la luz y el tiempo, y tuvo que ser borrado por cien años que estuvo en un lugar medio oscuro pero tenía acceso la luz y eso hace que este borrada la imagen, entonces este borrado y ser borrado por el artista o borrado con la luz o parte del tiempo me llama la atención y además que la fotografía esta echa por una maquina por una cuestión de revelado químico pero además del tiempo y la luz son dos elementos importantes, en el deterior y la creación de la misma, entonces por ahí también me encanta y me encanta leer más sobre Stephen Hawking la brevísima historia del tiempo y conceptos del tiempo en sí, que me

encanta que el presente no existe y es esta línea de tiempo que transforma el futuro en pasado y me encanta irme sobre esos dos puntos, retomar cosas que se iniciaron cien años quizá antes de que yo naciera y se van a terminar cien o doscientos años después de que yo muera, entonces por eso el artista no es importante, lo importante es el libro, documento o cosa que queda ahí y que puede generar ideas, porque para mí es importante cuando genera algo y abre una línea de investigación y empieza a hacer preguntas, también si no genera nada no sirve tampoco, entonces y no por eso me interesa, el primer impacto de una obra de arte es visual por mas conceptual que sea, el aspecto visual, estético, es maravilloso y es muy importante pero quizá es lo más fugaz y lo menos importante, esto solo satisface placer, para mí lo más fuerte es lo que te activa ideas y te activa a preguntas y te activa a una investigación o algo más.

¿Qué tanto crees que les influya a los coleccionistas el hecho de que la obra vivirá cien años?

Yo creo que un verdadero coleccionista es una persona que colecciona por una obsesión o una pasión, no por una especulación, para la especulación hay que hacerlo en la bolsa, con el oro, el dólar, en bienes que te van a dar mucha más seguridad que cualquier obra de arte, hay estadísticas de los millones de artistas que existen muy pocos logran tener una mención históricamente en libros de historia del arte, que solo el tiempo lo va a definir, no lo define el mercado, artistas que en su momento vendían mucho y nadie los conoce o sabe de ellos y hay artistas desconocidos que nunca vendieron nada y ahorita sus obras cuestan millones de dólares y cuentan con un lugar en la historia del arte.

Entonces alguna forma yo creo que un coleccionista es el que tiene una obsesión con el arte, porque el coleccionar o acumular es una obsesión y tiene un trasfondo maravilloso y enfermizo y dependiendo como lo quieras manejar y por otro lado, yo creo que un verdadero coleccionista hay obras que quizá el artista hubiera desaparecido que ya no valga nada pero para ti son muy importantes y yo como coleccionista

hay piezas de otros artistas que ya desaparecieron y no valen un peso pero más sin embargo siguen siendo de mis piezas favoritas en la colección, y quizás piezas que compraste en dos pesos y ahorita pueden costar diez millones de dólares pero aunque te ofrezcan veinte no la vas a soltar porque es importante para ti y es algo que quieres tener cerca y que ni todo el dinero del mundo te va a dar esa satisfacción de tener cerca y convivir con una pieza de arte yo creo que muchos se dejarían de frustrar si pensaran de esta manera, y hay obras que desafortunadamente van a desaparecer quizá, todo va a desaparecer, todos vamos a morir, el que diga que esto va a durar toda la vida no es cierto quizá más tiempo.

Pero al final de cuentas todo va a desaparecer y va a cambiar, pero yo creo que la esencia y la pieza es la misma, simplemente se le fue un poco el color o el azul se convirtió en verde o un cuadro de sangre ya parece que es blanco y perdió el cuadro, para el coleccionista es importante que siga el pigmento quizá la pieza ya no tiene que estar con él, porque en esencia la información genética de la información que está puesta ahí sigue y simplemente el color se fue pero en esencia sigue así como cuando nosotros nos muramos ya no vamos estar si pensamos en un alma estaremos en otro rollo, pero quedan residuos o queda información y queda ADN y quedan muchas cosas, entonces que es una persona desde el alma o una persona es la información que uno tiene y te vas a transformar porque te harás tierra y quizás estés en un árbol, entonces de una forma es como si te hacen una promesa en el arte y vas a ser el siguiente buen artista yo creo que así como en el arte algo maravilloso es que nadie se va a ser artista para hacerse millonario, aunque si hay artistas que les va muy bien, pero a final de cuentas no sé si el llegar a los cincuenta años y vender obras en millones de dólares yo creo que eso puede afectar muchísimo a una persona igual que la fama y el poder y no sé qué tanto puede llegar a afectar la manera de concebir y llevar tu propuesta como artista o como autor que tú quieras no sé.

Hay que entrar en una balanza y el mercado del arte de alguna forma así como pienso que Picasso es un gran personaje, un gran artista, se juntó con un galerista brillante también y también esa mancuerna no está peleada de alguna manera tú tienes que vender obras para poder pagar la renta y seguir explorando y experimentando, a mí no me gustaría con todo y que me encanta que me duela desprenderme de obras que van a estar en galerías pero me fascina cuando esas obras no se venden y regresan a mí si digo que bueno que no se vendieron y muchas veces me duele en el alma que alguien las compre, pero eh aprendido porque también mucha gente me decía que no me podía quedar con todo y no puede estar todo guardado y encerrado, si no tiene que salir, tiene que ser parte de colecciones y tiene que ser parte del público y si al público le transmite o lo deja pensando puede ser que eso genere un pensamiento o una línea de investigación o algo en sí o una emoción que increíble, también es absurdo estén en contra del arte y vendan.

Como decía alguna vez Gabriel Orozco que no hay que ir en contra del mercado, si no entenderlo y ver cómo vamos a jugar con el mercado que parte del mercado nosotros vamos a formar parte, se siente gacho son como hijos las obras y de repente ver en una subasta una pieza donde se está tazando, donde si no se vende se quema en el mercado y si se vende ver donde quedo ...(puedes tener control de donde quedan las obras)... pues deberían de porque de alguna manera es importante que así como yo como artista llevo un archivo a una galería, cinco a este archivo, si es importante saber dónde están, porque de alguna manera un coleccionista es el custodio de una pieza, si el coleccionista pone una fotografía a lado de una ventana que le da el sol y desaparece la pieza en cuatro años y ya no hay un negativo y es una pieza única, es una responsabilidad muy fuerte y pienso que cualquier coleccionista sea amateur lo que sea tiene que saber que una obra de arte lleva un sinfín de requerimientos, por eso cuando una pieza llega a una fundación o un museo sabes que ellos son conscientes de los requerimientos para de alguna manera conservar lo mejor posible una pieza.

¿Ubicas tu obra en el concepto de campo expandido?

Para ti que es el campo expandido... **(Yo lo percibo desde mi tesis como la estoy abordando es como las disciplinas empiezan a diluirse y empiezan a no tener una propia definición de cómo saber si es foto, es pintura, escultura)**... Rosalind Krauss esa vez que me fui a NY del 96 al 99, me metí de oyente en sus clases que eran increíbles, antes de su accidente era una mujer con carácter terrorífico que inclusive me arrepiento de nunca haberle hecho una pregunta, pues me daba pánico de repente alguien le hacia una pregunta y decía “eso no lo voy a responder” o ponía...yo que vengo de dos papás maestros y creo que ella por más brillante o inteligente que fuera estaba dando una clase y tienes que tener la parte de humildad y de compromiso de por mas estúpida que pueda ser la pregunta de un alumno es una pregunta y no es fácil tener el valor, pero es válido que si alguien tiene el valor de preguntar, nadie puede juzgar si es tonta o inteligente la pregunta, pero era un personaje increíble y de alguna manera categorizar se me hace “mmm” trato de huir de las etiquetas y trato de huir de que me digan artista conceptual, o artista visual o pintor, no!

Yo antes de NY decía “soy pintor” y pensaban que pintaba casas, aquí les dices “soy artista” y te ven de TV Azteca o Televisa, entonces no, no sé y por eso que es la pintura en sí, me encanta no estar en una zona de confort, me encanta más bien quizá la influencia de mi papa de ser filósofo, él me decía que la filosofía era preguntarte el porqué de las cosas y un por que te lleva a otro por qué y a otro y por eso de alguna manera los filósofos más innatos son los niños que empiezan a descubrir el mundo por medio de preguntas y agarran una piedra y chuparla o tragártela, y es estar experimentando con forme vamos creciendo vamos teniendo limites o vamos teniendo barreras en muchos sentidos y de alguna forma la pintura al verla me encantaba ver hasta qué punto podía pintar algo y de repente te das cuenta que siempre vas a ser mejor siempre y cuando pintes más o dibujes más o esculpas más, dependiendo

de lo que tú quieras y yo decía “mmm” se puede pintar sin pintura, se puede pintar sin utilizar el concepto pictórico, un caballete que es la pintura en sí, es una imagen, una superficie, es un residuo, es una información, ¿qué es?.

Y el expandirte creo que en el momento entre más libertad tengas que es una de las primicias que me encanta del arte es que no tiene límites y los límites son los que tú te pongas y no los que te pongan por llegar a una parte o un momento en el que sabes que te pones o que no te pones y me encanta pues que es la fotografía igual, usar una cámara, fotografiar una imagen o un momento o agarrar una fotografía de alguien más, y es la luz y tiempo o realmente se puede hacer fotografía sin una cámara o un rebelado, un sinfín de cosas y tratarte de ir por no la zona de confort si no la experimentación e ir mas haya de, para que la fotografía no sea lo que te han dicho o tú crees que es la fotografía, si no que tú puedas definir desde otro punto de vista que la fotografía puede ser esto o no existe.

¿Qué proyectos tienes en estos momentos?

Pues hay muchísimos hay varias series de fotografía, sigo interviniendo y borrando imágenes, sigo alterando imágenes de revistas de 1970-1980 históricas , muchas con una parte periodística, de presa política, de cine mexicano, fotos de familia, con bocinas de radio, siempre trabajo como cinco o seis series a la vez, ahorita de proyectos y exposiciones viene la bienal Mercosur en Brasil, donde es una bienal donde escogieron diez piezas y algo de fotografía, había una exposición en Australia en octubre.

Una individual en NY para Junio del 2016 con una serie de las bocinas de radio, una individual con Timothy Taylor en Londres, si vienen muchas cosas y de las series yo creo que la fotografía es un punto o una columna vertebral de mi trabajo, todavía no llego al punto que quisiera llegar, sigo comprando archivos, sigo seleccionando, clasificando y guardando ese material para que en el momento en el que tenga que salir

salga y si nunca sale se va a quedar como un archivo en potencia para alguna cosa más, la pintura y cuestionar la pintura, ahorita estoy haciendo unas especies de revisiones de lo pictórico en mi trabajo, se está haciendo toda la separación para ver si trabajo con eso y también estoy haciendo una revisión de lo fotográfico en mi trabajo, de alguna manera el ENIF como que me motivo a revisar y ver como he manejado la fotografía dentro de mi propuesta como artista, en la maestría como era fotografía me acuerdo que lo que se le hizo interesante a la maestra y me decía, me encanta que de diez alumnos tres sean artistas y siete fotógrafos, porque los siete fotógrafos encajan demasiado en la parte técnica luz, impresión, revelado con el papel, con un sistema análogo y los artistas que no entienden absolutamente nada de estos aspectos técnicos están haciendo fotogramas y experimentando si en lugar de químicos ponemos esto y si agarramos esto con esto y la maestra estaba fascinada.

Lo mismo pasaba con el video no había “Storywork” ni nada de esas cosas, si no era utilizar la imagen en movimiento y la repetición de imágenes para generar preguntas a través del video estar generando cosas que al final de cuentas la fotografía y el video es lo mismo, las dos son imágenes pero una es una secuencia de imágenes que generan un movimiento y un tiempo en si o el concepto de luz y tiempo son iguales pero en dos campos distintos y por eso el video no es seguido por cuestión de tiempo y es algo que me gustaría discontinuar.

Gerardo Montiel Klint

Ciudad de México

17 de Abril 2015

¿Quién es Gerardo Montiel Klint?

Bueno pues tengo 46 años, empecé a hacer fotografía desde el 95 más o menos, yo estude diseño industrial y desde el 95 hasta ahora me eh dedicado a lo que me gusta y apasiona que es la fotografía, no solamente la autoral si no la investigación y desde un campo no académico sino más bien personal, aunque también me gusta la fotografía mexicana, tengo un estudio de fotografía comercial y soy asesor del museo de San Diego de fotografía, asesor de la revista "exit", fui hasta hace dos meses asesor del grupo "expansión" de aquí en México del consejo de comunicación visual que era la primera vez que se hacía algo así en México y prácticamente todo lo que hago alrededor de mi vida tiene que ver con imagen fotografía, desde la investigación, promoción, desde la visión personal, desde escribir artículos.

¿Tu práctica artística como la puedes definir?

Va mutando pero siento desde que inicie, vamos a etiquetarla aunque no me gusta mucho etiquetarla pero si la podemos etiquetar seria "fotografía escenificada o puesta en escena en narrativa psicológica"

¿Has tenido diferentes influencias artísticas, cómo cuáles?

Pues si hay muchísimas influencias y sin duda mucho de mi trabajo es de corte biográfico aunque no trabajo yo si hago mucha auto-representación y de más pero tiene que ver mucho con los estímulos que tuve de pequeño y entre esos estímulos tiene que ver hospitales psiquiátricos, reclusorios, lugares que me llevaba mi papa de chico y entonces yo creo que de alguna manera eso sí tuvo una gran influencia.

Yo creo que es una parte fundamental, y ya más adelante influencias artísticas digo son tan disimulas desde un Bruegel o del Bosco hasta ya cuestiones fotográficas en un principio yo sentía que tenía más influencia literaria que en imagen me gusta muchísimo leer y sobre todo

en la adolescencia y siento yo que tengo más influencia literaria pero no en teoría fotografiada pero en cuestión del romanticismo, novelas de ciencia ficción, etc. Y todo el eje creo que es a partir del inconsciente de entender el inconsciente entonces entran desde teorías psicoanalíticas hasta cuestiones alquímicas y más reciente el budismo no como una religión si no más como entender el quien es uno, entonces eh leído mucho acerca del budismo como filosofía no como religión yo soy ateo.

Influencias fotográficas son muchas y van cambiando a lo largo de la evolución de uno, sin duda la iniciática fue Joel-Peter Witkin que fue mi primera confrontación con imágenes que me eran difíciles de entender por qué me gustaban tanto ósea yo mismo no entendía por qué me causaban tanta fascinación, habituaba la imagen fotográfica pero esas en particular me parecían fuera de serie y hasta la fecha hay imágenes que me siguen gustando ya es un autor que no me interesa tanto ahora pero en su momento si me intereso muchísimo y va cambiando ahora el que me gusta muchísimo es Todd Hido me parece muy significativo y me parece que tengo muchas cosas en común con él y va a parecer como extraño porque él está haciendo cosas que yo estaba haciendo en el 2004 y el las está haciendo en el 2012.

Entonces siento que hay como puntos de contacto generacionales aunque él es un poco más grande que yo entonces son influencias...prácticamente la vida misma son influencias.

¿Utilizas más disciplinas para tu obra artística?

Pues si yo siento que mucho de lo que he llevado ya la puesta a muro es como una foto-instalación no es la fotografía en eje normal entonces he hecho montajes donde las imágenes van en el piso o las imágenes literalmente están sobre el piso, me interesa mucho digo ahorita todo mundo lo hace pero cuando yo empecé a hacer estas cuestiones que eran bloques de imágenes ósea que no eran 6 imágenes en línea si no bloques de imágenes de 3 x 3 metros que prácticamente era mucho con esta teoría cinemática de Siqueiros que te va siguiendo el muro pues de alguna manera de yo trasladar esto o los multiformatos y tienes que tomar en cuenta que yo lo empecé a llevar a cabo en el 2004 cuando la gente no lo hacía no es que yo me quiera adornar pero ahora ya es una

práctica como común pero en ese tiempo no lo era y ahora estoy haciendo cosas más cinematográficas algo que yo también empecé a tomar en el 2004 fue el cine experimental, empecé a hacer películas experimentales que yo revelaba a mano con químicos lo deje porque era muy complicada la película 8mm, entonces ahora lo que estoy haciendo son pequeños segmentos pero yo no digo que es video por que no entra en el concepto de video si no que yo lo ubico más performativa y más cine experimental.

No he mostrado por que todavía falta y no le veo sentido subirlo a la red y no lo quiero mostrar hasta que este ya todo el concepto de esta serie que es la más larga que eh hecho durante toda mi vida que se llama “primeros apuntes para una teoría en el infierno” que siento que con eso también cierro un capítulo de lo que echo desde que empecé que tiene que ver con el desastre, la enfermedad, el acto fallido y no como punto final si no como punto de partida y eh echo cosas repito como autorreferenciales, eh echo piezas que yo las considero piezas que una es un video que es un Storytelling que está en mi página y últimamente hice algo en instaran que me parece una plataforma interesante que no se había utilizado como lo utilice yo pero si tu revisas lo que está en instaran que se llama una “una imperiosa necesidad” y de echo con eso cerré mi cuenta y son 233 entradas autobiográficas haciendo un recorrido desde mi infancia hasta el día de hoy, que pasa por diferentes etapas y para mí eso es una pieza fotografía que si tú dices ¿es una instalación?...¿no es una instalación, ¿es nuevos medios? Si pero es utilizar el instaran desde otro lugar.

A mí se me hace muy interesante esa pieza en primera por los seguidores que comenzó a haber, segunda que la gente no lo utiliza para eso si no para una imagen volátil y también eso la inmediatez de la imagen y era hacer una pieza cadáver una pieza que ahí queda en el instaran, hay gente que me dice que haga un “e-book” la verdad no sé si vaya a hacer un libro, hay algo que si me interesa en esta pieza del instaran que para mí es como un parte aguas de lo que viene que tiene que ver con lo que es ficción y es realidad, no es solamente el archivo fotográfico sino que también tiene que ver con lo que tú dices que es el

espacio, memoria, la volatilidad de la imagen y lo importante de “una imperiosa necesidad” era que a diferencia de una exposición, un foto libro es que aquí había interacción con las personas que me hacían un comentario y yo se los podía responder o ellos me mandaban un correo, entonces se generó una dinámica muy interesante, lo manejaba en dos plataformas en la de la hydra y en el mío y suena un tanto pretencioso y sumándole había 3700 seguidores no quiere decir que todos me seguían tal cual pero 3700 personas ... cuando se publica un libro se publican 1000 ejemplares, cuando es una exposición digo tienes que ser alguien para que vayan miles de personas pero en realidad no pasa de las 500 personas, entonces ese proyecto en específico a mí se me hace un parte aguas dentro de mi producción, dentro de lo que es utilizar nuevos medios, no es una foto instalación, no es fotografía de archivo , es una especie de híbrido que es utilizar la imagen de una manera sin una preconcepción entonces eso fue un poquito mi idea y además lo hice durante 7 días entonces iba sobre la marcha no tenía planeado lo que iba a poner , mis fotos y ya supiera lo que iba a poner cada día, además algo interesante era que todo lo hacía desde este dispositivo que es un teléfono celular, entonces repito son 233 entradas en 7 días y para mi siento yo que es el proyecto más emotivo que eh echo durante toda mi vida y por eso digo que es un parte aguas, entonces es lo que yo te digo lo que yo hago es como una puesta en ensena narrativa psicológica y aquí se une todo lo que me gusta la literatura, lo autobiográfico, el utilizar imágenes de archivo e irlos cruzando con mi trabajo personal entonces es una cuestión de abrir mi propio inconsciente, mi propia zona segura, entonces era abrir esa zona segura eh ir sobre la marcha a ver que sucedía, entonces esa última serie que eh echo para mi ahorita en el 2015 yo creo que es la más significativa que eh echo por todo lo que te platico y sobre todo por haber utilizado instaran que está ahí y la gente no la está usando para un proyecto de autor.

Por eso es tan importante para mi esa serie por que por lo general yo hago las series en un año y esa de “teoría del infierno” llevo 6 años y entonces de repente hacer una serie en 7 días y que sea una serie para mi tan significativa es la por muchas cosas es la serie que más me ha

gustado por mucho y sé que eso quedo ahí muerto en instagram pero creo que dentro de 6 o 7 años abra gente utilizando instagram para proyectos personales pero sé que ahorita yo fui quien empezó esto, de hecho hay una chica en instagram que me comento que le di muchas ideas que ahora ella va a empezar su propio proyecto en instagram y sé que se esa pieza nunca va a salir reseñada pero para mí eso tiene que ver como el arte que es uno de los cuestionamientos que yo he tenido que una imagen pictórica pueda generar algo más que una experiencia estética en el espectador y cuando digo algo mas es una catarsis en el espectador que quede en el inconsciente que es lo que me sucedía con del bosque entonces en ese tenor era lo que a mí me interesaba y también suena pretencioso pero yo lo que siempre eh querido hacer es hacer imágenes que se queden en el inconsciente.

Trato de tener un dialogo con mi propio consiente y trato de generar una punción en el inconsciente del espectador y creo que con esta serie se logró, fue de Hydra préstame tu instagram y no sabía que iba a ser si te fijas en las primeras imágenes no sé qué voy a hacer solo sé que quiero hacer algo en con ese medio y de repente se fue dando de una manera orgánica, entonces donde la catalogas porque no es instalación, no es performance, nuevas medios me suena más pero si entraría desde mi punto de vista si entraría en esto de campo expandido de George Baker o de la imagen pobre de otto steinert que es mínimo recurso y utilizar imágenes que baje de internet las modificas y las haces tuyas entonces y la cuestión autobiográfica desde lo literario y hablando de lo personal, tengo una amiga que me dice “por qué haces eso” a quien le interesa la vida por que se empeña la gente de hablar de sí mismo y yo creo que no entienden la onda de que yo estoy hablando de mí mismo sino estoy hablando de alguna manera de esta cuestión que hay un entretejido entre todos los seres y creo que realmente la poesía o el acto poético en términos del arte realmente puede transformar cuando no hay una pretensión y cuando esta echa muy particular de sacar hacia afuera que es como yo me ubico mi trabajo, yo no hago fotos para exhibir o para un premio, para mí la imagen es una necesidad necesito darle forma a todo lo que tengo en la cabeza lo demás son consecuencias pero esa es

mi manera de entender la imagen, como una necesidad, darle sentido a mi propia vida.

¿Tú ubicas tu trabajo en el concepto de imagen expandida?

De alguna manera soy ortodoxo pero también desde hace mucho tiempo, que yo trabajo por series pero no trabajo desde la serie pensada o como la entendíamos en el modernismo, mi primera serie eso es, es una variación sobre una misma temática que era el de transmigración pero desde hace mucho tiempo ya no trabajo así y desde hace mucho tiempo ya trabajo en lo de una idea una imagen aunque tengan un mismo manto todo esto es una idea, una imagen, un concepto y todo, y ya no es variaciones sobre lo mismo, entonces para mí no es quererme ahí pero generacionalmente Laura Barrón, Mauricio Alejo, Mariana Delenkamp, Mariana se fue más por el mundo del arte y eso me da mucha desconfianza, porque yo me considero creador de imágenes yo no me considero artista eso es otro boleto, yo género y soy creador de imágenes y la fotografía es lo que me ha funcionado por que no se pintar, no se grabar la fotografía es mi salida entonces pues si siento que antes de siquiera haber leído “campo expandido” de George Beker yo ya estaba sobre eso, para mí no era suficiente, y se convertía en algo repetitivo, entonces por ahí voy me falta mucho por trabajar y lo que me he dado cuenta en esta penúltima serie que no es fácil de ubicar, no es fácil de encontrar el lugar donde se quiera exhibir, porque hay gente decapitada pero todo es ficticio y quise juntar dos cosas que son significativas para mí que es el erotismo abierto, la sexualidad y la violencia, de alguna manera es de toda la vida y a mí me gusta mucho entender que de alguna manera la violencia nos erotiza, entonces estoy muy en ese canal en ese mood y pienso que es un DNA que tenemos ahí y no es nada más la nota roja y no son los últimos 12 años contra el narco, México es violento desde calmar al sol desde el ritual de quitarle el corazón a los enemigos y de echo el imperio Azteca decía que el momento en el que terminaran los sacrificios y las ofrendas al sol en ese momento va a terminar el imperio Azteca y es curioso que llegan los españoles prohíben esa práctica y termina el imperio Azteca, entonces son reflexiones muy bonitas muy

poéticas o muy literarias pero es algo que para mí es un motor para ir trabajando y de repente me encuentro cosas por ejemplo “toda la sangre” de Carlos Esquinca que es un escritor mexicano de horror y en ese libro son asesinatos que tiene que ver con algo prehispánico o Sergio Gonzales Rodríguez este ensayista que también escribe en varios de sus libros, entonces para mí no es una moda y yo entiendo la violencia no como lo superficial si no como una parte del inconsciente que tenemos muy bien domada porque si no sería un regadero de cabezas pero siento que forzosamente tenía que tocar y ahora con todo lo que estoy leyendo y con lo que sucedió con la última serie también me empieza a interesar, todas mis libretas de apuntes, siempre anoto todo en libretas de bocetos, yo soy muy simbólico, esta es la primera vez que compro una libreta blanca todas mis libretas o son negras o son rojas, digo aquí tengo varias, y esta es blanca porque se lo que viene ya es otra cosa ya va hacia otro lugar y también es como cerrar un periodo en mi vida y siento que hay cosas que ya encontré el por qué las estaba haciendo y también es como algo curativo desde el punto de vista chamánico, pero sí creo mucho en esto que habla Jodorowsky como el acto poético catalizador que te transforma como ser humano y es algo que me ha encantado desde que leí “la alquimia” que la alquimia es una metáfora con respecto a transformarte como ser y no es como transformar el plomo en oro si no es transformarte a ti mismo en una mejor persona y es algo que yo quería explorar que tenía que ver con cuestiones autobiográficas, que tenía mucho que ver con estos fantasmas estas cosas que yo tenía, cuestiones que tenían muy acorazadas que tenían que ver con la furia, con la rabia y estas cosas las empiezas a entender tiempo después y tiene que ver con algo que me tocaba dar clase y siempre les preguntaba ¿y tú quién eres? Y me decían bueno soy Juan Pablo tengo 22 años me gusta la fotografía y siempre les decía ¿Quién eres? No ¿Qué haces? Y ese ¿Quién eres? Es una pregunta muy difícil porque general mente vamos por la vida sin preguntarnos quienes somos, no sabemos cuáles son nuestros miedos, nuestros afectos, nuestras virtudes, nuestras fobias, el talón de Aquiles, intuimos más o menos pero ese es como uno de las cosas que a mí de verdad me ha interesado explorar y compartir con la gente que yo eh

trabajado con la docencia y entender la fotografía o la imagen como un proceso de transformación no como un hábito, no como un dispositivo, entonces esa es un poco mi filosofía con respecto a la imagen, a la imagen como un proceso transformativo para el autor y de eso va lo que a mí me interesa, yo sé que hay tendencia y fotografía que van a concurso, a mí eso como esos andamiajes o esos circuitos no me interesan, de repente hay una consecuencia que hay gente que te dice me gustaría publicarte “ah pues que padre” pero yo la fotografía la hago porque necesito hacerla.

¿Alguna vez llevas tus apuntes a exposiciones o son para ti?

Son para mí (mira si me pasas ese rojito) esta es una mini edición que es un solo ejemplar pero está en “Blor” y se llama “libreto para una puesta de escena” y lo que hice en este pequeño libro fue recopilar bueno aquí dice “libreto para una puesta en escena el amor a conocimiento conduce a la conquista de la fuente de la vida” entonces lo que hice fue recopilar de varias de mis libretas desde el ‘94 que comencé varios pensamientos que tenía imágenes fotos bocetos, cartitas que me daban mis novias y es poquito de lo que habla “una imperiosa necesidad” pero aquí era hablar solo del proceso creativo, entonces libreto como aquí puedes ver una puesta en escena, entonces todo esto que leía y estas relaciones afectivas, por ejemplo fotos de chicas antes de que fueran mis novias la primera vez que las vi y que les tome fotos, entonces alguien me dijo “es que tu utilizas a las mujeres como objetos” y me sentí falta, porque realmente lo que eh echo siempre es fotografiar a gente cercana a mí y las eh fotografiado como una especie de homenaje o inspiración, como depositar ahí, por ejemplo el día a día con el instagram que son cientos y cientos de imágenes y luego ya como esto se traduce a algo personal, entonces nunca lo eh exhibido y termina con “la historia de las paciones humanas crece sobre un jardín de mensajes cifrados” que esto es todo , son cartas de amor que me escriben o son ideas y es dejar que toda esa revoltura, igual siento que por mas pragmáticos o leídos seamos, lo que sea a mí lo que más me interesa es eso los mensajes cifrados y las paciones humanas.

¿Qué soportes fotográficos te interesan?

Dependiendo de lo que esté haciendo en un proyecto específico, regresando a “una imperiosa necesidad” el soporte tenía que ser forzosamente la redes sociales, este que es una especie de libro físico lo quise intentar publicar en diferentes editoriales pero no se pudo porque me decían que ese libro era incatalogable porque no es un libro de foto, es un libro de proceso, lo veo difícil, hacer una autoedición lo veo más difícil, entonces como no me muevo mucho en las cuestiones de mercado entonces eso depende, ahora si nos vamos a las cuestiones físicas la serie esta de “primeros apuntes para una teoría en el infierno” las estoy imprimiendo todas en papel bond, porque sobre papel bond, porque cuando uno hace bocetos dibujas sobre papel bond, entonces es una especie de incongruencia pero me gusta porque trabajo con cámara de 8x10 que tiene un súper detalle, escaneo en alta resolución, imprimo en 1.80 x 2.20 entonces me dice la gente y ¿Por qué imprimes sobre papel bond? Pues porque eso me gusta y tiene que ver con los muralistas, ponían el papel craft enorme y hacían trazos espectaculares, ese boceto ese primer carboncillo sobre papel craft, si tú vas que no se hizo en la facultad de medicina y está todo el trazo de cómo van a compositivamente y esta el muro así y se me hace una pieza hermosa aunque no esté el mural terminado, entonces esta última serie las dos o tres veces que me han invitado a exponerla pues en realidad las imágenes van en el piso o sea el papel bond en el piso y hay gente que le causa tanta ansiedad que llegan con los policías y le dicen “oiga se les cayó” “oiga recójala” o hay gente que la envolvió y se la quiere llevar y eso es un poco de la idea, son bocetos y están ahí y algo que a mí me interesa es dejar una experiencia en el espectador pero sin que sea una cuestión de espectáculo, no es un espectáculo como ahora vemos unas imágenes súper producidas y con unos marcos súper espectaculares y son fotos de cuatro metros, los alemanes como Ben Benders, Florian Maier pero se convierten en espectáculo porque ya es una como si fueras a ver una película llena de efectos y que te mueve más en cómo se presenta más que como el contenido, veo foto pero me interesan más otras cosas como el mundo literario, el cine también me gusta, entonces si como toda esa hibridación o esta intertextualidad es lo que va

sumando, de repente hay mucho boom por ejemplo en esto de los fotolibros, todo mundo quiere hacer un foto libro y de mas, alomejor en un momento me interesaría, pero siento que también sería un reto hacer una extensión, que el libro fuera una experiencia desde el principio y al final, a mí no me interesa porque a mí lo que me pulsa es esto es generar es crear, y de repente también hay muchas que hago pero hay veces como te cuento, en el 2004 les estaba enseñando a un grupo de amigos fotógrafos no me criticaron me deshicieron que esto que estás haciendo está súper mal, osea como trabajar con la violencia hacia las mujeres y estas mujeres como arrojadas, pero vivas y que acaban de ver un ataque sexual que se notan por qué haces eso está mal, y me saco mucho de onda al principio pero por otro lado sabía que era algo de parte del inconsciente que tenía que hacer y que me preocupaba muchísimo lo que veía en las noticias y que la gente no cobraba conciencia y una amiga feminista que luego se hizo mi pareja ella me decía que esas imágenes le causaban un conflicto, y a mí eso es lo que me interesa que algo te cause conflicto por que algo te está funcionando, osea no es hay que bonita imagen la quiero tener en mi sala, yo soy de las personas que si podría tener un Caraballo creo que eso es un poco la cuestión del acto fallido o la muerte como un acto de partida, y todo este cuento te doy por que con esa serie después, me dieron el premio en la bienal porque algo movió y también fue premio del público, no solo era la coincidencia entre la subjetividad de 5 jurados si no de las miles de personas que fueron y esa misma serie se expuso en varios lugares y una anécdota fue que el embajador de Francia en México cuando se iba a exponer dijo esas fotos las bajan, dijo eso no es México por favor quítenlas y un curador dijo no eso no se baja, y curiosamente varios personas en Francia me las pidieron para publicarlas en Francia, ya pasando el tiempo me las pidió una galería en España, osea no quiero decir que me esté sobando el lomo pero siento que hay cosas que uno hace y no están listas para salir.

Gerardo Motiel Klint 3

¿Ubicas a los que mencionaste (Laura Barrón etc.) los ubicas dentro de imagen expandida?

No los ubico ahí, ósea los ubico en ese '95 - '96 si los ubico va a sonar pretencioso pero si siento en ese momento había una exposición en fotofest en el '98 que se llamaba "Contemporary Mexican Photography" y eran 4 curadores que eran Miguel Femant, Oswaldo Sánchez, Ana Casas y José Antonio Rodríguez, a la distancia ves esas curadurías la de Miguel era muy sexual, la de Oswaldo muy conceptual, la de Ana era mucho acerca de los afectos, de lo social y la de José Antonio era sacar la fotografía de lo que se le consideraba la fotografía Mexicana, en esa exposición estaba Ximena Berecochea, Marianna Dellekamp, Laura Barrón, Adriana Calatayud y yo, a mi gusto faltó Mauricio Alejo que además prácticamente todos habíamos sido compañeros de jóvenes creadores, y más haya de campo expandido estábamos haciendo algo más que fotografía convencional para los canones que se creía que era la fotografía Mexicana eso si me queda claro, porque cuando estábamos con revisores extranjeros nos decían "es que lo que ustedes están haciendo no es fotografía mexicana" y nosotros decíamos como que no y nos decían "donde está el burro", donde esta lo rural y nosotros de aquí nos están y nos decían es que esto puede ser fotografía de cualquier parte del mundo pero no es fotografía mexicana, entonces era muy curioso y por eso siento que hay que poner las cosas en un espacio o un contexto porque si los dípticos de Adriana o los paisajes del inconsciente generadas en laboratorio de Laura Barrón o lo que hacía Mariana con los autorretratos y de repente esos 5 fotógrafos empezaron ganando bienales, concursos fuera de México etc. Y lo de siempre ¿Por qué ganan los mismos?, "toda es una mafia", y bueno también ese grupo se diluyo, en algún momento tuvimos un grupo que se llamaba "cuatro" y éramos Adriana, Mauricio, Laura y yo duramos poquito tiempo quisimos hacer una parte de colectivo y por ahí tuvimos una exposición en Portugal, nos acercamos al centro de la imagen porque queríamos tener una exposición los cuatro juntos y nunca se concretó, y queda como anécdota pero, Armando Cristeto decía que era la generación del penta prima de las cinco puntas de la estrella y si era muy diferente a lo que se estaba haciendo en ese momento y creo que también era una generación que se desbandó, primero por la situación económica todos emigraron, dentro de

esa generación estaba Dante Busquet entre comillas misma generación, y no me refiero a edad si no a aparición, yo sigo convencido que aquí surgen muchas cosas y digo que en México hay mucho que explorar, si me preguntas hoy 2014 quien está en campo expandido no te puedo hablar de más de 5 realmente muy fotógrafos emergentes están conscientes de eso, la gran mayoría por cuestión educativa o cuestión de cómo entendemos la fotografía, que es lo que dice George Beker de como entendemos la fotografía muy pocos creadores están entendiendo que la fotografía es un abanico más complejo, seguimos haciendo hasta hoy 2014 fotografías de una manera muy convencional, aunque la temática sea interesante, porque ahora estamos apoyando mucho en hydra a fotógrafos emergentes pero la onda es eso es lo que esta sucediendo y están sucediendo cosas muy interesantes en la fotografía mexicana como el hecho de entender de cómo se está abriendo la sexualidad, el hombre mirando al hombre, es algo que hace 12 años no se puede ver, en zona maco pusimos unas fotografías de Juan José Herrera y la gente se pasaba así, y nos decía es que están gordos y están desnudos, y resulta que en México tenemos un gran problema de obesidad, entonces siento que ahí está pasando algo interesante, y no es algo que cause shock, si no es entender que nuestros canones de belleza, el cuerpo muchas veces desde una tradición occidental, griega o romana y pensamos en estos cuerpos hermosos de bailarines y si yo te digo que onda vamos a hacer unas fotos con cuerpo descubierto y consíguete a 5 que tengan un súper cuerpazo ya dices híjole de donde los saco, a menos que vaya a una agencia pero la gran mayoría, y eso es curioso que nosotros los Mexicanos no cuidamos la salud y eso no es porque este bien o este mal pero es parte de nuestra cultura, entonces es algo cultura, pero tu caminas en la calle en los puestos de garnachas siempre están hasta “la madre” y el cuate de la esquina que vende fruta pues ahí le va, entonces todo esto va en relación en cómo queremos entender el cuerpo que también tiene que ver el proyecto de Marianna que les preguntaba a las chicas ya después de haberlas fotografiado desnudas les preguntaba y ¿bueno que te quieres cambiar del cuerpo? Rápidamente todas se cambiaban que la cintura, que esto que lo otro y

bueno regresando a que está pasando en la fotografía mexicana una de esas es la sexualidad, pero curiosamente que es la apertura de la punci3n er3tica de ver hombre a hombre de una manera seductora, entonces se est3n abriendo los canales, las galerías se est3n abriendo a eso y es curioso que una sociedad que por lo menos desde afuera nos entendemos como una sociedad machista se est3 dando la oportunidad de que el hombre se salga de ese y que el hombre pueda ver a otro hombre con deseo sexual y que ya se pueda exhibir o publicar, y eso esta interesante que en un momento se habla mucho de igualdad de g3nero es curioso ver que los hombres se est3n aventando a esto y las mujeres no, entonces eso es algo que est3 pasando mucho en la fotografía mexicana que hay temas que nadie antes había abordado y tambi3n hay algo muy particular que desde regiones muy fotografiadas como San Juan Chamula o comunidades rurales fotografiadas por hombre blanco, donde un fot3grafo de ciudad donde era ir a mirar al otro una mirada imperialista y ahora hay chicos que se est3n fotografiando desde ah3, por ejemplo un Adri3n G3mez o una Claudia Plata es interesante que la fotografía ya no es este ejercicio o esta cuesti3n imperialista de que yo voy a fotografiar las comunidades que era lo que nos decían en el '98 de donde est3 el nopal, y yo por ejemplo estoy muy desconectado de eso de que hago yo con un lacandon y lo estoy diciendo desde un punto de vinculaci3n real pero no entiendo su vinculaci3n, y hacer unos buenos retratos cuando no entiendo nada y eso es algo a m3 que me parece interesante, hacia donde vamos no s3, y eso si es que cambia mucho la cuesti3n en c3mo se enseña la fotografía mexicana, porque de repente tambi3n era un poco ir a contra corriente cuando daba clase y es que por aqu3 no va la cosa y ya me canse y tambi3n me canse de que nos falta mucho leer y sobre todo mirar, ver, para m3 era pavoroso ver a j3venes que llegaban a el m3dulo de fotografía contempor3nea muy talentosos pero no sabían qui3n era August Sander en su vida habían visto su obra, Albares Bravo la ubicaban , pero no sabían qui3n era Alejandro Suter pero si te quieres dedicar a esto y no saber qui3n es pues estas en el hoyo, que est3 pasando en las facultades de arte, pues si te hablan de Hegel, Krauss, pero en cuestiones de imagen no hay nada, entonces si te pueden hablar mucho de teoría

pero de imágenes nada, pero el hecho es de como dirías tu, tu, tu esta por ejemplo Fontcuberta que son autores y que empezaron a escribir teoría y ahora se convierten a hacer parámetros, pero siento que soy muy pocos autores que no están entendiendo del medio de la imagen y voy a parecer un tanto nostálgico y lo que está sucediendo ahora con fotógrafos jóvenes, lo primero que quieren hacer es ser visible y los reconozcan, pero no hay una gran pulsión por hacer imágenes, al que le gusta lo hace y al que dice serlo pues no hay por dónde y va para otro lado yo creo que eso también está pasando con la fotografía, pero que está pasando que hay autores que tienen un trancazo y después ya no pasa nada, la onda es como mantenerse, el otro día platicaba con otros curadores y me decían estas fotos no son de una fotógrafa importante que no sé qué y además es muy fresca, y digo pero bueno es una chica que tiene 9 proyectos en 8 años y ha evolucionado de una manera tremenda y esta chica la quieres sacar y meter a alguien que tiene 3 fotos y no a echo proyectos, y eso es algo que también tenemos que trabajar es en la argumentación, un día me pidieron para una revista que era lo que pensaba de las bienales y pues digo que es algo tan subjetivo que yo estoy completamente encontrar, y más cuando vas a elegir a alguien que se va a ganar una beca o un premio ahí no se vale, porque ahí va más la argumentación y la argumentación tiene que ser con un conocimiento y una responsabilidad y un contexto, cuando a mí me tocó ser tutor de beca de jóvenes creadores había chicos y un caso particular había un chico que ya llevaba como 5 o 6 años pidiendo la beca y yo pensaba que era un chico formidable y ese chico es José Luis Cuevas, ósea la primera vez que le dieron la beca se la di yo, y era que los otros jueces no lo entendían o no sabían qué onda con su fotografía, o un Jesús Flores que su proyecto era hablar de la prostitución masculina donde él se iba a poner, entonces eso era una especie performatico, y pues técnicamente esta chafisima pero que quieres está tomada con su celular, pero lo interesante era ver algo que en nuestra vida habíamos visto, y yo siento que Jesús Flores siento que es un parte aguas y es un cuate que nunca había pedido la beca, y técnicamente era muy irregular, pero lo que proponía era realmente solido entonces eso es lo que a mi parecer está

sucediendo en el mundo de la crítica muy acartonados y muy esperando lo que ya conocemos y no algo que realmente abra hacia otra dirección y un cambio.

¿Tú crees que este surgimiento de jóvenes produciendo diferente fue por alguna situación o nada mas era una intención?

Yo digo que tiene que ver mucho el contexto histórico en el que estaba México, y curiosamente cuando nosotros cuatro nos conocimos (Mauricio, Adriana, Laura y yo) nos dimos cuenta que teníamos muchos puntos en contacto, ellos ya tenían mucho tiempo haciendo fotografía y para mí era mi primera beca yo empecé muy tarde yo tenía 27 cuando tome la decisión de hacer fotografía, pero nos dimos cuenta que teníamos algo en común y justamente era eso que no queríamos hacer lo mismo que se estaba haciendo, no queríamos repetir un patrón y algo que los cuatro estábamos haciendo piezas únicas ósea con el uso de laboratorio, Mauricio hacia esografiado, yo utilizaba la sosa caustica, Laura trabajaba en dos ampliadoras, entonces queríamos hacer algo en ese momento que eran imágenes únicas eh irrepetibles pero era algo que nos gustaba, entonces en ese momento era la función, de Laura no sé nada hace 10 años que no sé nada de ella, Adriana le perdí la pista y lo último que vi fue hace como 5 años y creo que sigue en lo mismo, Mauricio eh visto cosas pero siento que está en la misma línea que es el objeto, y si me preguntas a mi yo eh tratado de seguir, yo eh empezado con objeto inanimado pero me gusta explorar, experimentar y me aburro muy rápido, pero de verdad para mí la imagen para mí tiene la capacidad de liberar y que me constriña y agarrar un estilo que se vende y es curioso que en estas últimas series que eh echo pues es más difícil que me publiquen pero para mí eso está bien, para mí eso habla bien de mí, porque sé que es lo que me gusta y no lo que los circuitos digan, y por ejemplo hay sed de curadores de museos que les da cosa y no me quieren poner porque lo que hago no está hecho para eso y por ahí va mi onda de mi manera de entender la creación de imágenes.

¿Ustedes están vinculados a los espacios alternativos?

Nada que ver por qué nosotros los fotógrafos siempre hemos sido apestados, el único vínculo fue en jóvenes creadores y con un tutor que tuvimos que fue Gabriel Figueroa yo pedí esa beca cuando tenía menos de un año de hacer fotografía y me la dieron y otra vez era la cuestión de la imagen y era lo mismo de esas becas se las dan a gente que tiene palancas y era la primera vez que nos la dieron a nosotros cuatro y fue una cuestión de entre azar y apuesta de Gabriel y fue algo muy interesante y que no fuimos un grupo y al mismo tiempo si lo éramos, y en la “panadería” no les interesa ver eso, la fotografía era algo menor, recientemente en el MUAC la curadora en jefe decía que en la vida ahí se iba a exponer fotografía, seguimos siendo una especie de ghetto y no ayuda, y a lo mejor en el recuento de 50 años van a decir estos cuates hacían esto en los 90’s y tenemos una gran debilidad aunque existan investigaciones, alquimias, está faltando escribir teoría desde aquí, para nosotros y como nos vamos a entender, pero donde están nuestros teóricos. Algo que también se me hace fundamental es entender la fotografía desde nuestros contextos y nuestra historia, por ejemplo ahorita quieres ver el trabajo de Mauricio Alejo y no hay libros de ellos, entonces es curioso que jóvenes creadores que ya tienen dos libros por ejemplo Pablo López Luz o un Alex Dormán que ya tiene 8 libros y todo lo que implica hacer un libro, pues es un relajo y por eso a mí me intereso lo del instagram, porque a mi varias veces me han cerrado las puertas, entonces la estoy pensando en hacer un ebook , es una especie de balance de pasar tiempo en eso o en mi práctica.

¿Tu libro de “Develar y detonar” cuándo sale?

Pues el 2 de junio sale la exposición en Photoespaña, el libro ya está con RM y oficialmente sale en 1 junio, son 53 autores, trabajamos más de 2 años, casi todos son fotógrafos emergentes, y es una apuesta que nosotros en Hydra vemos.

Humberto Ríos
Muerte y Fotografía

Museo Carrillo Gil, Ciudad de México

06 de Agosto 2015

....

Y así es como trabajo todo el tiempo como una idea de documento-concepto que no acaban de desdibujarse, en algunas series como puede ser la de “transito” es mucho más documental de cierta forma, por que no es descriptivo, y siempre siento que mi practica deja al espectador pensando en algo, como si algo fuera a estallar y también si tengo que describir mi practica me gusta mucho la indiferencia como las imágenes potentes pero que son silenciosas y obligan al espectador que diga “que es esto”, detesto el arte estruendoso.

¿Cómo práctica solo utilizas la fotografía?

Bueno, en mis fotos casi no se ve pero yo trato de alimentarme de todas las áreas, ahora que estoy con esto del periodismo me eh acostumbrado a entrevistar más a la gente a pesar de que no soy periodista me gusta mucho entrevistar a la gente, me gusta mucho el dibujo siento que muchas piezas que tengo y en la serie “sudario” siento que tiene que ver mucho con el dibujo, la pintura me gusta mucho porque más se ve en mi trabajo, pero por ejemplo tengo una serie que se llama “necromancia” que corte fotos del siglo XIX y luego las proyecte eh hice sombras, con fotografía, entonces no sé, me alimento de muchas áreas o de la arqueología, pese a que no siempre se ve tanto pero de disciplinas es lo más secano a la pintura, estudie pintura un poco, busco mucho esa plasticidad en mis fotos que va mucho más allá de una descripción literaria de la fotografía.

¿Tienes alguna influencia en estos momentos?

Siempre tengo mis cabeceras, por ejemplo la fotografía japonesa la adoro Riko Kawachi, Miyako Ishiuchi, Hiromi Sushida, ahora mexicanos, Albares Bravo y Graciela Iturbide son para mí el todo por el todo, me sorprende como han sido tan longevos en vida y en trabajo, siento que Albares Bravo hizo todo, ves trabajo de Tillmans y dices Albares Bravo lo hizo en los años 20’s o 30’s, entonces yo creo que mis favoritos son Albares Bravo y Graciela Iturbide, la fotografía japonesa, retome mucho el

trabajo de Paolo Pellegrin, el trabajo de Alison Rossiter me gusta, bueno son infinitos van cambiando pero estos son los seguros.

¿Autores que tengan que ver con la muerte?

En realidad me gusta mucho la foto del siglo XIX y creo que más que un autor, fijate doy un taller de fotografía y muerte, hablo de la fotografía del siglo XIX, la era pre-fotográfica, siglo XX y XXI, y no eh encontrado un autor que diga “este es mi favorito” creo que la más cercana a esto es Miyako Ishiuchi que es la que más me ha movido así, y yo creo que más me ha marcado la foto del siglo XIX, la foto post mortem me fascina, Metinides es de mis favoritos, pero no se siempre me apasiona más hablar de las fotos de Albares Bravo o Graciela Iturbide porque tienen fotos de muerte pero que no son como la muerte, por ejemplo la de Graciela Iturbide que se llama “conejos en la luna” y que son unos conejos en un plato y de repente vas al baño de Frida, se me hace muy padre como va corriendo una imagen de tras de otra, en universos tan distantes y todo esta como muy ritual, me encanta lo ritual no sé si lo logro pero a mí me interesa.

¿Por qué te interesa esta cuestión de la muerte?

Es una pregunta que me hicieron recientemente y pues yo no me había puesto a pensar, tiene que ver con una cuestión personal, cuando yo tenía 16 o 17 años pensaba mucho en el suicidio, dure como unos 8 años en terapias psicológicas, con una depresión muy profunda y no me sentía a gusto con la vida, no me quiero morir pero no me siento a gusto con la vida un lugar terrible para ser humano, hasta que entre a la escuela de artes y descubro la fotografía, me empiezo a ubicar en el mundo, a pesar de que mi trabajo no habla de mí para mí si es una catarsis, entonces un día cuando estaba con Laura yo ya traía muchos trabajos que no estaban terminados, entonces empecé a entrevistar a la gente que veía en la calle, era como una obsesión que no me daba cuenta, pero era tanto esta cosa tan personal que no me di cuenta, empiezo a hacer algunas fotos con Laura y para mí fue una época muy nostálgica como tenía muy negativa mi vida, abajo la foto, estoy cansado de la foto de artista, de la foto descriptiva y entonces después me empiezo a dar

cuenta que me interesan estos lugares como rituales donde queda el deposito del tiempo, lo inmaterial de la gente pero que de alguna manera se vuelve un monumento de los restos del pasado y siempre eh sentido una nostalgia muy fuerte por el pasado, soy una persona muy aprensiva en ese sentido, no dejo ir tan fácil las cosas, me pesan mucho, entonces como que son cosas que me ruedan en la cabeza, por eso te digo que se vuelve más autobiográfico mi trabajo porque...estoy trabajando ahora unas series nuevas que a veces si digo, cuando hice "transito" por ejemplo digo que hago aquí en este lugar, además recorrí miles de velatorios, a veces sentía que lo que yo hacía no transmitía todo lo que yo vivía pero me di cuenta que también eso es importante porque no quiero cortarme las venas y que la gente vea sangre, para mi es más importante la fotografía como un monumento y yo entiendo más mi foto como un palimpsesto, se van juntando los tiempos, los símbolos, las imágenes y además se van juntando cosas en el camino, cuando yo estaba haciendo lo de los velatorios fue una etapa muy horrible por que la disfrute mucho yo no me veía haciendo otra cosa más que eso, pero de repente para mí era muy fuerte ir a los velatorios y a veces no podía dormir de los nervios, y regresaba y me quedaba con la idea del velatorio, para este proyecto yo lo hice con una beca de jóvenes creadores con Federico Gama y Elsa Medina, cuando estoy acabando fallece mi abuela yo tenía años que no viva una muerte y a mí siempre me ha dado terror la muerte, al final como que el proyecto me ayudo con mi abuela, no me impacto que además murió de edad, pero lo que en verdad me impacto fue que mi papá a los tres meses cayó enfermo, le dio una pancreatitis al borde de la muerte estuvimos con el cómo cuatro meses en el hospital y fue muy fuerte porque yo estaba acabando fonca, de viaje con los velatorios, daba un taller de foto y muerte y aparte estaba en el hospital, me acuerdo que en esas fechas di un taller en Zacatecas y estaba leyendo de la muerte y de la foto y mi papá en el hospital y decía pues yo que hago aquí, ya fue cuando dije que lo iba a dejar un tiempo, incluso cuando mi abuela fallece a los dos días hacen el encuentro de fonca el tercer encuentro que fue en Querétaro y me dice Elsa Medina llegando "quiero ver tus fotos que hiciste con tu abuela" y le dije no yo no hice fotos, eh visto miles de

velatorios, para mí esto es un trabajo, y yo cuando iba a estos velatorios me conectaba con la gente, había veces que me sentía un intruso en esos lugares, pero también hubo una vez que hice una foto de un vaso con una flor adentro esa la hice en Iztapalapa, llegó el cortejo ya estaba saliendo y para eso ya había pedido permiso, veo cómo sale la gente, entro y el lugar aún se sentía caliente, me encuentro ese vaso con la flor y era evidente que el padre la había utilizado para bendecir el cuerpo por que el cuerpo ya se iba al panteón, yo me sentía así como el intruso, pero ahí entendí que eso era como un monumento ya ni si quiera hablan tanto de la muerte, pero me parecía que había dejado una especie de huella.

¿Tú vinculas el concepto de memoria con tu trabajo?

Si completamente, digo la fotografía en si es memoria en muchas interpretaciones, pero si mi trabajo tiene que ver en definitiva con la memoria, por muchos aspectos por un lado muchas veces los proyectos para que se logren gestar en mi trabajo vienen de muy atrás, como que ya se te van apareciendo, pueden tardar años como mi caso sin que se aparezca y tiene mucho que ver con la memoria humana a mi algo que me obsesiona es el paso del tiempo, me parece como terrible de sentirte efímero y yo siempre me pregunto cómo le hace la gente para no vivir obsesionado con eso, desde las cosas más cotidianas desde salir y voy a regresar, pero me interesa más esta cosa de memoria de trascender, el permanecer y la memoria es lo único que queda.

¿Tienes alguna metodología?

Tengo una metodología que no siempre se cumple, primero soy muy honesto conmigo mismo, jamás eh pensado en el dinero, en las galerías, yo siempre digo conectarme conmigo mismo, ya se van apareciendo los temas que ni si quiera son temas son obsesiones, ya que se aparecen investigo todo lo que se pueda, por ejemplo cuando hice “transito” leí “el laberinto de soledad” de Octavio Paz, “el lenguaje de la inmortalidad” de Eduardo Ferrer, hasta poesía Mexica, porque me alimenta, veo muchas fotografías, pero incluso muchas veces la gente que más me influencia en mis trabajos no es la gente que hace lo que yo

normalmente, entonces trato de estar produciendo, siempre lo difícil es empezar, hay mucha gente que a lo mejor le dan risa porque creen que son muy fresas pero para mí son muy difíciles de hacer, cuando hice la de los “velatorios” fue una complejidad muy fuerte no nada más anímicamente y prepararte psicológicamente para entrar, también los permisos me tocaron muchos velatorios por ejemplo en Querétaro me sacaron, yo siempre lo hablaba previamente con una carta de CONACULTA y no me dejaban, y anímicamente son muy desgastantes, trato también de darme tiempo de producir, soy muy obsesivo, mi proyecto de “transito” tengo una página con 50 fotos pero hice miles, pero digo tienen que tener un no sé que que se yo, que me tengo que dar tiempo de producir y pensar porque esa foto puede estar ahí o no, incluso cuando lo de “vestigios” cuando estuve en Europa que presentamos lo de “transito” en PhotoEspaña me fui a Madrid y estuve trabajando en el museo del Prado para ese proyecto y luego cuando fui a Paris fui al Louvre y saque como dos fotos y dije “estoy en Europa y solo saque dos fotos” soy muy riguroso y yo no sé si la gente lo vea y no me importa, pero en mis estándares es parte del trabajo yo sí creo que si es cantidad si no calidad que en la memoria se perdieron las imágenes más emblemáticas.

¿Tú ubicas tu obra dentro del concepto de imagen expandida?

Es una pregunta muy difícil, no se nunca me lo había cuestionado, yo creo que en cierta forma sí, pero siento que mi practica no es estática a pesar de que muchas veces la gente me ha cerrado, por ejemplo el año pasado di una charla en la fototeca nacional y me entrevisto un chico de Hidalgo para el periódico y no me gusto que el encabezado dijera “Humberto Ríos y su necrofotografía” y yo quede aterrado dije “esto es lo que piensan” e igual si igual lo estás haciendo sin darte cuenta, yo siempre eh visto mi trabajo como un ciclo de vida-muerte, vida-muerte, y la gente lo ve como la muerte, también eh visto que mi trabajo es muy experimental, toca otros medios y otras formas de representar y que también la gente no lo ve y no me preocupa, pero yo trato de ser consciente de que para mí si es eso, y siempre me ha gustado jugar con

esas reglas, no encasillarme, me encanta un documentalista como Cristina García pero puedo adorar a Alison Rossiter que es súper abstracta, me encanta de todo los fotógrafos viejos y los jóvenes trato de absorber eso.

¿Has pensado o tienes pensado hacer un proyecto donde el soporte no sea la foto como tal?

Si de echo ahorita me lo estoy preguntando mucho, pero es un proceso que aún no termino de cuadrar , estoy en un momento de cambios y soy muy metódico, se me hace chistoso que arriesgo mucho en las imágenes pero soy muy metódico y sigo pensando mucho en la foto en pared o un foto libro en algo impreso y luego pienso si mi trabajo es inmaterial porque tiene que ser un objeto pero soy fetichista y yo siento que cada trabajo te va dando una salida yo creo que si visualizo eso pero luego siento que quiero hacer tantas cosas, pero un proyecto se ancla a otro y además salen naturalmente, además siento que se repiten pero no me importa y como así es la realidad, pero si trato de ser consciente de que una cosa lleva a otra, eso me está pasando estoy haciendo un proyecto en hospitales y a veces digo que es un proyecto que va horrible fotográficamente y no me importa porque es algo que tengo que hacer, es una catarsis que digo si no hago este trabajo no puedo pasar a otro, es una cuestión de honestidad, algo que me gusta de los autores como Albares Bravo y Graciela Iturbide es que siento que son de los pocos autores que se pueden dar el lujo de ser malos autores, son los grandes pero tienen fotos a veces tan malas, y eso es mucho de lo que me gusta de los fotógrafos valoro mucho eso, y esa es la realidad el creador hace cosas bien padres y a veces no son buenas pero como aportan cosas de su práctica.

¿Alguna vez te has planteado hacer algo con la escultura?

Fíjate que si pero no tanto como escultura de piedra o cerámica, me interesa más con la foto como mezclar, pero también estoy un poco escéptico, yo estoy un poco en arto de la foto y del sistema y de todo, pero como dicen cada situación debe de ser desde adentro, en el caso de

la foto pienso lo mismo para cambiar una foto debe de ser desde la fotografía por eso me gusta lo que hago, porque te puedo poner esta servilleta y argumenta que es una imagen o una foto pero a mí lo que me interesa es como lo cambias en el papel que eso es lo difícil, si me gustaría que hubiera más medios, ahorita la serie que estoy haciendo de los hospitales, no trabajo con el hospital en sí pero en los lugares de transito pero estoy trabajando más la idea del cuerpo, el cuerpo vivo, en terapia, nacimiento, pero me gusta porque a partir de un lugar, como un ritual, como los velatorios son lugares de transito se juega la vida y la muerte, como que la serie te lleva a eso.

¿Además del proyecto de hospitales trabajas algo más?

Si siempre trabajo en dos proyectos a la vez, y ahorita por eso estoy en llamas, trato de no distraerme pero si estoy siempre en dos proyectos, y ahorita estoy con ese proyecto que se llama “yacer al momento” y estoy investigando esta idea de cómo el cuerpo, bueno desde el momento del yacer esta reposado, un estado de vulnerabilidad o de estar acostado, la sábana blanca es lo que estoy investigando, desde inicios de los prehispánicos aquí se utilizaba la sábana blanca en los rituales del cuerpo eh incluso para los entierros, cuando hice una serie que se llamó “Documentos Forenses” que fue en Teotihuacán me quedo mucho esta idea de las sabana y estoy investigando mucho eso en los hospitales y es un objeto que ha acompañado a la humanidad hasta el día de hoy, por otro lado estoy trabajando en un proyecto que se llama “suspending town” todavía va muy verde, y estoy fotografiando viejos estudios de fotografía que ya practicante desaparecieron y es muy difícil rastrear, pero me interesa esta cosas otra vez como el deposito del tiempo, el rastro aquí es algo tautológico es como el rastro de lo que fue la foto y los sonidos de ese lugar, cuando hice “transito” sentía que los velatorios era donde los angelitos muertos y la foto postmortem y cuando acabe automáticamente sabía que tenía que buscar un lugar donde la gente buscara permanecer y pensé en el estudio fotográfico y los quiero explorar porque siento que al igual que los velatorios esconden muchas cosas como las clases sociales, porque no es lo mismo representarte en

un estudio chiquito que en un estudio grande, hay códigos corporales muy fuertes que estoy estudiando, y al final uno busca permanecer en la imagen que es lo que también ha acompañado a la humanidad, hay una frase de Goerge Duby “las imágenes son aquello que se crean los hombres para representar sus deseos y sus temores y ver como se consume” me encanta la idea de explorar de ver como el hombre se consume y ver como se representa entonces trabajando con esas cosas, a pesar de que son muy distintas “yacer” es una reflexión sobre los cuerpos y ni si quiera se van a ver cuerpos, y el otro tiene que ver con el cuerpo un cuerpo más idealizado, que tampoco va a ver cuerpo pero me encanta pensar en los telones viejos.

¿Además de la investigación como práctica artística te interesa otro tipo de investigación?

Me fascina, si tuviera que dejar la fotografía me dedicaría a la investigación, no sé si yo serviría para eso pero me encanta, y sobre todo me apasiona la teoría y la historia, si necesito leer historia y la investigación me fascina y eso me retroalimentado mucho, cuando hice lo de los “velatorios” también tuvo que ver con muchas cosas, una de ellas fue que investigue el archivo de la fototeca nacional, y yo me daba cuenta y pensé “por qué hacer fotos postmortem si es el siglo XXI” y pensé “pues no hay fotos de los velatorios” cuando se velaban a las personas, me puse a pensar en los códigos para representar a la muerte sin la gente y se da, cuando llegue a bellas artes y me toca fotografiar una alfombra roja que fue cuando falleció Carlos Fuentes yo tenía un ingreso y me dejaron entrar y como iba a llegar presidencia fue muy complicado, pero me dejaron hacer tomas yo llegue antes de que todo el público llegara y cuando vi esa alfombra roja dije “wow” el poder en todos los sentidos para conmemorar a alguien, y luego cuando fui a Cholula me encontré con un pizarrón negro que era para poner el nombre del difunto, lo que importa al final es la memoria, dije todo mundo investiga la foto, la muerte, pero dije estos lugares qué onda.

¿La foto de archivo te sirve?

Las veo mucho, y si son referentes muy míos, por ejemplo cuando paso esto de los estudios hay fotos del siglo XIX en los grandes estudios pero dos o tres donde no hay gente en los estudios, a mí me hubiera gustado ver como montaban los telones o como se veían los telones vacíos, también daban unas condiciones sociales tremendas, se va apareciendo, como te decía en la serie de “necromancia” que se van apareciendo las sombras ahí si utilizaba fotocopias del siglo XIX, de echo ahorita estoy haciendo un proyecto que no se si termine pero estoy fotografiando el archivo de la fototeca, fotografiando rastros del tiempo.

¿Tú crees que hay un hilo conductor de la foto mexicana?

Yo pienso que hay mucho, que están pasando cosas interesantes, pero es contradictorio, están pasando muchas cosas estamos avanzando mucho pero como esta idea de la foto restringida, como en las 70’s y esta foto reprimida ahora todo lo tenemos que hacer escenificado y luces súper producciones y es cuando perdemos porque hoy en día del siglo XXI con toda la tecnología, con todo lo que se está haciendo en México que estamos saliendo al extranjero, yo platicaba con José Antonio Rodríguez somos uno de los 7 países que más producen la fotografía, vas al extranjero y dicen en México hay muchos fotógrafos, tenemos un gran nombre, porque nos limitamos a seguir diciendo “la foto tiene que ser así”, y te lo digo porque me pasa mucho con mi trabajo, eh tenido la suerte de trabajar con gremios de foto y de arte, y sin embargo hay muchos en la foto que si dicen “esto no es foto”, y tú dices oye pero es que la foto dejo de ser hipermimética hace siglos, yo creo que tiene buena salud la foto mexicana pero sí creo que hay esta tendencia, hay mucha gente que está haciendo cosas muy interesantes que no están circulando y unas que circulan demasiado y siento que están en tendencias europeas ya de viejas escuelas, y que aquí por desgracia vamos un poco atrasados y aquí vemos fotos que parecen de 30 años y nos fascinan y eso es retrograda.

¿Cuál es el argumento para decir que no es foto?

Me ha pasado de varias maneras, pero cuando entre al Fonca hubo una vez un compañero que me decía en lo de “transito” esto me parece que es la ventana de mi casa, yo le conteste créeme que cuando estas en estos lugares esa no es la ventana de tu casa, la energía cuando entras se siente, los colores, todo te transmite algo, pero es gente que no valora lo metafórico, y finalmente hablo del hombre, cuando hice “vestigios” me pasaba mucho, con este proyecto gane arte joven, en todos los concursos internacionales jamás eh quedado, un día alguien me dijo que eso era un error, era la parte negativa abajo la foto arriba la mimesis, la gente me decía no entiendo, y las que la entendía era gente que tenía mucho conocimiento, y con “transito” me ha ido muy bien porque si los ven como una imagen.

Entrevista a Iñaki Bonillas en el Estudio del Artista

Ciudad de México

08 de Agosto 2015

¿Quién es Iñaki Bonillas?

Soy autodidacta, fui asistente de un fotógrafo de modas que además resulta ser mi tío (Carlos Somonte) al que yo no conocía tanto, empecé a desarrollar cierto interés por la fotografía en ese entonces yo tendría como trece años y mi mamá me dijo “hay en la familia un fotógrafo” que hace muchas portadas de músicos de rock, me acerque a

Carlos y Carlos me sugirió que me suscribiera a un curso de fotografía en blanco y negro con Jesús Sánchez Uribe y me inscribí al curso y al parecer fui el único que se suscribió por lo cual se tuvo que cancelar el curso y muy amablemente Carlos me dijo “bueno ya lo intentaste veinte aquí y aquí podrás aprender”.

Me quede con la curiosidad de aprender sobre aspectos básicos de la fotografía y entre a la Nacho López en un periodo muy breve porque después fue muy demandante el trabajo con Carlos yo paralelamente estudiaba la secundaria o la prepa en aquel entonces, de manera que en las tardes me iba a trabajar con Carlos y mi trabajo giraba en llevar los rollos a revelar, hablarle a Carlos, ver las pruebas y decirle “oye las noto un poco azulosas, magentosas”, preparaba el ciclorama, las luces, en fin lo que hace un asistente de un fotógrafo que es básicamente ocuparse de elementos que giran alrededor de la fotografía pero hay un fotógrafo que es el que toma la foto y ese puesto estaba ocupado, otro de los trabajos que tenía era encender la luz para que Carlos pudiese enfocar si había un modelo, entonces contaba uno, dos, tres yo apagaba la luz y él hacía un sonido fotográfico, y yo prendía la luz.

Comencé a desarrollar una fascinación por la acústica de la fotografía por que trabajaba con muchas cámaras, normalmente tenía una especie de mesa con diferentes cámaras y yo muchas veces como estaba pendiente de la luz y de el motivo que iba a tomar Carlos pues no sabía que cámara utilizaría pero por el sonido ya distinguía si era una cámara de treinta y cinco milímetros, polaroid de formato medio, así que yo dentro de mi imaginación podía imaginarme como se iba a ver esa foto después de que yo tuviera que ir a revelarla, entonces por aquel momento 96-97 me empecé a interesar por todo este tipo de cuestiones extra fotográficas, yo no taba por ejemplo que poníamos un ciclorama cian...a Carlos le gustaba mucho hacer procesos cruzados y jugar mucho con técnicas y tal, y el color que yo veía a veces no era el que yo veía o el que Carlos imaginaba porque había una intervención por parte de la industria que produce los químicos pero también más subjetiva de quien hacía la

impresión a color, entonces dependía de si era un cliente al que le teníamos que entregar una copia más sofisticada la hacíamos en un lugar o si era algo más al vapor en otro y notaba como la calidad de los colores menguaban según un lugar y otro, entonces todo ese tipo de cosas las empecé a notar y derivaron en mis primeros proyectos.

El primero foto septiembre del 98, supongo que funcionaba igual ya ahorita no existe pero tenías que mandar tu proyecto, si lo aceptaban te publicaban en el catálogo y publicaban la sede que tu previamente escogiste, yo en ese entonces escogí “towerrecords” que curiosamente era una especie de vuelta al origen yo me había acercado a Carlos por las fotos que él había hecho de portadas de discos que se vendían ahí en “Towerrecords” y lo que hice fue pedir prestado uno de los “listening stations” retirar la música de quien estuviera de moda e introduje ahí las grabaciones acústicas de todas las cámaras que en ese entonces usaba Carlos más o menos unas diez cámaras y todas con sus posibles aberturas de manera que escuchabas eso un dosmilabo de segundo y si tenías paciencia los obturadores más modernos que eran de treinta segundos antes de llegar al bulbo, entonces si tenías esa paciencia te podías quedar a escuchar todo eso.

Yo pues quizá pensaba que podía el oyente el despertarle lo que a mí me pasaba por dado que relacionamos tanto, inclusive hoy en día aunque no haga ruido la cámara se le incluye una especie de sonido artificial que a lo mejor esos disparos podían disparar imágenes en la mente de los participantes, por otro lado el segundo proyecto que hice yo en aquel entonces ya había empezado a sentir cierto interés por un grupo de artistas que había tenido un par de centros de arte alternativos un artista Español que había venido a vivir a México en los 90’s Santiago Sierra y pues me había interesado su trabajo y empezamos a desarrollar una especie de camaradería y empezamos a hacer algunas cosas juntos y fue Santiago quien vio estos trabajos que yo estaba haciendo en la época de colaboración con Carlos y pues sugirió mostrarlos en el departamento que él vivía y más adelante decidimos convertir ese gesto

en el cual yo podría si me lo hubiera propuesto haber trabajado con los objetos de Santiago o simplemente mandarlos a la habitación contigua y tener un espacio más o menos parecido al de una galería, decidimos mantener una programación de un año en ese espacio y ahí mismo presente el mismo trabajo de las diez cámaras acústicas en colaboración con un performance de Guillermo Santamarina que siempre ha estado cerca de todos los que empezamos.

Y ahí mismo presente esta investigación que se llamó “trabajos fotográficos” en donde yo cuando trabajaba con Carlos me preguntaba cuáles eran todas las decisiones que uno debe de tomar antes de tomar una fotografía, cuales son las listas que uno debe de tener claras, pues desde luego uno tiene que saber con qué película va a trabajar, donde la vas a revelar, como la vas a ampliar, antes de eso que diafragma vas a proponerle a tu cámara de manera de que todas esas decisiones se expresaron en una investigación donde había cuatro colores, que funcionaban como originales “CMYK” y cada color era el punto de partida de una investigación de manera de que imprimí una tarjeta amarilla en el cuarto oscuro la fotografié con todas las posibilidades de mi cámara, 84 distintas combinaciones entonces lo que veíamos eran como pequeños paréntesis tonales de amarillos unos más claros y otros más oscuros, después con la tarjeta cian hice un negativo y lo lleve a un laboratorio a que lo imprimieran, luego a otro y luego a otro así hasta que podamos ver esto que yo había experimentado a pesar de que la película registro un solo tono azul pues cada laboratorio tenía su idea de azul.

Y luego lo mismo con la tarjeta magenta, la fotografié con todas las películas comerciales que había al alcance y veíamos como cada película alcanzaba su tonalidad y luego el color negro me sirvió para hacer una especie de apunte sobre las distintas proporciones estandarizadas para poder ampliar tus imágenes, de acuerdo con los estándares de papel y jugando con la proporción reducida en un 8x10 para que todo eso pudiera entrar en cuatro carpetas, yo había estudiado en aquel entonces a muchos artistas conceptuales de los 60’s y 70’s , estaba influenciado por

ciertas estrategias de aquella época y le resultado podía equipararse a On Kawara, Douglas Huebler, de ahí venía yo un poco una mezcla entre la foto y el arte conceptual que son un poco mis orígenes y pues prácticamente de aquel entonces después de haber tenido ese espacio “Regina 51”.

Decidimos intentar expandir un poco nuestros intereses y aplicamos para el préstamo de un espacio ganamos un concurso y recibimos un espacio por cinco años, un espacio ahora ya más grande, en aquel entonces en México no encontrabas tantos espacios industriales para hacer tus proyectos más ambiciosos o más grandes, que no fuesen las que ten encontrabas en las galerías que estaba más cerca del mundo de la casa, elegante y entonces tuvimos este espacio, los que empezamos éramos Santiago Sierra, Stefan Brüggenmann y yo.

Después en las comunidades sociales o de amistades comienzan a ver sus diferencias y acabo saliendo Santiago y luego Stefan y yo también tuvimos nuestro desencuentro y ese proyecto naufragó pero por lo menos para mí fueron los cinco años que yo digo que son de titulación vaya finalmente llegue a la academia pero quizá eso fue más instructivo que haber estudiado en México en alguna de las universidades estaban al alcance y yo veía como uno tras otro todos mis colegas iban desertando por que no iban tan de la mano lo que ellos querían con lo que ahí le enseñaban, entonces rápidamente intuí que tal vez trabajando podría aprender más que estudiando directamente. **(¿Este espacio como se llamaba?)...**

“Programa centro de arte” un gimnasio que tuvimos desde el 98 hasta el 2003 pero en el 2001 fue cuando trabajamos para reunir los fondos para remodelar el lugar, lo remodeló Mauricio Rocha y finalmente inauguramos en el 2001 y en el 2003 cerramos, habríamos echo como unas diez exposiciones más o menos, la idea era invitar a curadores extranjeros que pudieran hacer una colaboración con artistas nacionales y extranjeros, que pudiese servir como una plataforma para que artistas

locales se juntaran con los extranjeros y se hiciera como un puente entre las distintas nacionalidades involucradas...**(¿Y tenían vínculo con estos lugares como la “panadería”?)**

Con la “panadería” si estábamos muy cerca de la panadería, a Joshua y a Miguel los conozco desde que empecé y siempre fue un espacio muy admirado y muy aglutinador de artistas y de gente, ellos tenían más trayectoria más amplia cuando nosotros comenzamos con el programa y me parece que habremos cerrado al mismo tiempo, quizá con el cierre del programa se cerró una época de artistas haciéndose cargo de espacios y de ahí va un brinco hacia la profesionalización y el lanzamiento de estos artistas al mundo de las galerías, pero con la “quiñonera” no tuve ninguna relación yo no vengo del mundo de la pintura ni de la escultura digamos que yo entre directo a una generación que se pronuncia en contra de la pintura yo ni si quiera tuve que luchar esa batalla ideológica, yo inmediatamente me identifique con un grupo de artistas que se visualizaban más en las ideas que en la técnica...**(¿Qué tanta relación tenías con el centro de la imagen?)...**

Muy poca en realidad, lo que a mí me parecía interesante en esa época era proponer un trabajo sonoro en un contexto muy tradicionalmente fotográfico, donde había sobre todo fotógrafos y fotoperiodistas, me gustaba ese contraste, después de esa participación Guillermo Santamarina fue un curador invitado para organizar la sección de artistas para un bienal y ahí incluyo Guillermo todos los trabajos que la fotografía hasta ese entonces, trabajos que hablaban de sí mismos, autocentrados de su propia técnica.

¿Cómo definirías tu práctica artística?

Pues a grosso modo, principalmente un artista que ha mostrado interés por la fotografía pero no solamente, también eh estado cerca de la literatura, el trabajo de sitio específico, instalaciones y trabajos con luz, así que no me eh concentrado enteramente en la fotografía como podría ser el caso de John Hilliard que no se movieron de ese terreno o Fontcuberta también tengo un pie ahí pero también tengo otro fuera, además que en

los trabajos llegaba un momento en el que yo sentía que era un poco redundante hablar de la fotografía dentro de la fotografía me parecía que también tenía que en algún momento yo me comenzara a repetir y hacer el mismo trabajo una y otra vez y ciertamente yo tenía en claro que no quería ser un fotógrafo, que además yo hubiese entrado en competencia directamente con mi tío, cosa que no quería yo hacer y tuve una relación muy cercana a mis abuelos y cuando mi abuelo murió me fui a vivir un año con mi abuela que además es pintora y tenemos una muy buena relación.

Ahí fue cuando descubro un archivo fotográfico que mi abuelo venía amasando con fotografías que el hizo o que el heredó o recolectó, no sé si compro, pero con gran cuidado había reunido la historia de la fotografía y viviendo con mi abuela descubrí este material y me pareció que más ahora, habiendo descubierto esto pues no era necesario que hiciera una fotografía más, dado que ya estaba representado aquí un doble del mundo, de alguna manera cuando me dispongo a trabajar con estos archivos trato de encontrar algo, lo encuentro ahí representado, si quiero atardeceres, lámparas, espejos, todo lo encuentro representado ahí, entonces gran parte de mi práctica gira alrededor del análisis de este legado.

Por otro lado también construyo archivos hay cierto tipos de temas que me interesan, por ejemplo escuche un radio documental que habla sobre la idea del norte, el pianista canadiense y me pareció muy interesante, él había entrevistado a cuatro personas que tenían estrecha relación con los territorios del norte y en el estudio de grabación hizo “copy paste” y entonces genero una conversación entre cuatro personas que nunca se conocieron y al fondo podías escuchar unas grabaciones del sonido de un tren de manera que cuando tu escuchas esto te da la sensación que estas personas se van adentrando al norte y te van narrando el paisaje, sus experiencias personales y esta idea de hacer un viaje sin hacerlo me pareció interesante, como el libro de “el viaje adentro

de mi habitación” que es un libro que dice que para viajar no necesitas moverte y lo puedes hacer en cuatro paredes si te dispones a hacerlo.

Entonces pensé que podía ser interesante proponerme viajar del sur al norte de México a territorios del norte sin salir de mi propia habitación y como podía yo representar ese viaje con elementos que yo tenía a mi disposición, así que empecé a generar un archivo a partir de todas estas preocupaciones que derivaron en una serie de trabajos así que digamos son las dos estrategias, trabajar con un archivo ya dado finito pero que tiene infinidad de posibilidades o combinaciones y el otro lado de la moneda es hacer lo opuesto justo lo que hizo mi abuelo, proceso acumulativo de imágenes que se insertan en un tema que a mí me pueda interesar y una vez que este archivo es lo suficientemente rico en minerales pues comienzo a trabajar con él y es un poco las dos esferas en las que yo me muevo...

(¿Con que carga simbólica buscas estos objetos para generar tu archivo?)... si pues ciertamente por ejemplo, coleccionar fotos siempre se me ah echo un poco absurdo porque siento que ya hay suficientes en el archivo que mi abuelo me heredo, así que no paso muchas horas en mercadillos buscando imágenes siento que es poca cosa comparado a lo que ya tengo, pero otra figura importante además de mi abuelo fue mi padre que murió cuando yo era muy niño yo tendría cinco años cuando murió, pero debido al hallazgo de ciertos materiales que dejo regados por aquí y por haya yo he podido construir una memoria de alguien que no me dio suficiente material para construir una memoria.

Así que esa es una de las búsquedas constantes, pues mi padre no se ha de ver casado como unas tres veces, una serie de relaciones y de parejas y me toco estar de detective siempre buscando que dejo, además de dibujante fue torero y músico, dejo bastante información así que ese es algo de mi interés, estar buscando ese tipo de materiales que dan pie para ciertos trabajos, no podría decir que soy un coleccionista

especifico de ningún tema, pero invierto muchas horas en librerías, acumulo ciertos materiales que pueden dar pauta a algún trabajo.

Por un lado estoy en esa búsqueda de las cosas paternas pero también estoy abierto a ciertos temas que pueden entonces generar un archivo, por ejemplo otro de esos temas como la idea del norte que me intereso en algún momento que titule “la enciclopedia de los muertos” me preguntaba si no podía construir retratos de personajes reales o ficticios a los que conocemos por la manera en que murieron o que justamente la manera en que murieron les permitió seguir vivos de alguna forma, por ejemplo el mejor caso es el del Cid Campeador que su manera de ganar su última batalla fue curiosa, recibió un flechazo de parte de un moro y tardo suficiente tiempo en desangrarse y morir que pudo planear un siguiente ataque pero ya desde la tumba, lo embalsamaron y lo subieron a su caballo y todos los que pensaban que estaba muerto pues vieron al fantasma del Cid corriendo y esa fue la última victoria que el gano, su epitafio me parece que reza “el cid campeador que gano 77 batallas, 76 vivo y una muerto” y basado un poco en eso decidí coleccionar este tipo de anécdotas.

Por ejemplo la de un tripulante de una expedición a la Antártida que desafortunadamente no se encontraba bien de salud y decidió quitarse la vida para que el resto de la tripulación pudiese continuar y el antes de morir pronuncio unas palabras que apunto el capitán en su diario el capitán Scott que se convirtieron en legendarias y que hoy lo conocemos gracias a este gesto, él dijo “voy a salir de la tienda de campaña y quizá me tarde en regresar” murió unas semanas más tarde y descubrieron esto anotado donde decía además que era el caballero más elegante de Inglaterra que se había sacrificado por el grupo y todos conocemos hoy a este desconocido, así que es un tema en crecimiento, digamos nosotros tenemos muy clara la relación que tenemos con los muertos pero no necesariamente la relación que los muertos tienen con los vivos, así que ese es un tema de mi interés y cada vez que descubro

estos muertos vivientes trato de hacer un retrato de este personaje y empiezo a engrosar un archivo un expediente sobre este personaje.

Por ejemplo el espectro en la obra de “Hamlet” es de nuevo este fantasma que aún vivo le exige como debe de tomar partido por una cosa o la otra, muchas veces ya precedieron nuestros familiares y desde la tumba te siguen regañando, así que también todo lo que gira alrededor del padre de Hamlet pues ya forma parte de un archivo potencial.

¿Y este trabajo de “la enciclopedia de los muertos” cuando lo empezaste y me imagino que es un proyecto que no acaba? Exacto, fue parte de una exposición que mostré en Berlín en el 2010 y en aquel entonces abran formado parte de esta enciclopedia cinco personajes, Blas Cubas es un personaje de la novela homónima de Manchado de Assis, un personaje que decide contarnos su vida desde la tumba, que para contarnos toda su biografía necesita estar muerto porque si no está muerto no te la puede contar completa, entonces tu como lector estas constantemente hablando con un muerto y además con el espíritu de Cervantes todo el tiempo te interpela te dice “querido lector ya te veo cansado por que no mejor dejamos la lectura para el día siguiente” y ese tipo de relación de un vivo con un muerto me intereso mucho y ese fue el punto de partida, el segundo personaje fue el capitán Hook.

Después el Cid Campeador, Darwin al que no precisamente recordamos como murió sin embargo el tenía en su diario toda una serie de anotaciones donde él se veía muerto y ya después cuando renació y exigía que se hiciera justicia en la manera que él había muerto así que me intereso este doblamiento de como estar muerto pero estar vivo, dormido y muerto, y el otro es el espectro en Hamlet y ya veremos quien se suma a la colección, el título “la enciclopedia de los muertos” lo tome prestado de un libro que narra en el espíritu de Borges la posibilidad de una especie de biblioteca donde se narra la vida de estos personajes sin biografía, solo nosotros conocemos la bibliografía de los personajes célebres, pero que pasa con tu vecino que quizá estuvo bajo la sombra y

también merece tener un espacio en esta enciclopedia, otro digamos posible archivo de mi interés que se ha estado generando a través del tiempo es aquel de los detalles fotográficos a las pinturas.

Particularmente a los detalles fotográficos a aquellas pinturas que se crearon con cierta técnica que ahora pudiéramos considerar fotográfica, como lentes, lupas, cámaras oscuras, en fin y estado haciendo toda una investigación de como la fotografía nos permite ver ciertos rasgos de la pintura que sin ella no podríamos percibir es curioso como todos estos pintores que desarrollaron estas técnicas no se dieron cuenta que estaban construyendo lo que los iba a despojar de la posibilidad de seguir pintando así y hoy en día vuelve la fotografía a acercarnos a las entrañas de este tipo de trabajos, así que eh estado haciendo toda una colección de libros sobre estos pintores de los que habla por ejemplo David Hockney en una investigación que se llama "Secret knowledge" él es uno de los primeros pintores que se empieza a dar cuenta de la instrucción un poco de la óptica en la pintura, él se da cuenta que hay ciertos momentos que la escena esta fuera de foco y eso es algo muy cinematográfico y no lo veíamos en las pinturas antes de Vermeer que todo estaba construido con otras reglas y también nota el que en caballo casi siempre que un modelo sostiene algo con su mano, la mano que aparece retratada es la izquierda como si todos fueran zurdos en aquel entonces.

Así que me ha servido la colección de libros de estos artistas y eh puesto mi interés en todas las reproducciones fotográficas de los detalles de las pinturas y luego hago una suerte de cosmológica cromática sobre todos estos detalles que han sufrido una alteración cromática y ya dejan de ser de alguna manera colores pictóricos si no fotográficos y de pronto pueden formar parte de una familia distinta que la que uno podría imaginar si ve las piezas en un museo, así que me ha interesado esta relación entre la fotografía y la pintura y como la foto se apropia de todo y lo vuelve parte de su propio sistema .

(¿ y te interesa abarcar cierta época histórica?)... si, sobre todo a aquellos pintores del siglo XVI-XVIII que se sirvieron de todos estos artilugios para pintar, digamos donde se puede detectar el origen de lo que más adelante ya se sabría cómo una herramienta fotográfica, sobre todo ese periodo en particular, todos estos pintores que si viéramos una reproducción de su obra impresa en el periódico en blanco y negro, no sabríamos distinguir si es a primera vista si es una fotografía o una pintura, ese malentendido es lo que me interesaba no tanto la pintura, si no la fotografía y las herramientas que habían utilizado los pintores para crear imágenes prefotograficas digamos.

¿Ha habido algún cruce entre los archivos de tu abuelo y los tuyos?

Si de echo ya habido momentos en donde el archivo se conecta con otros materiales, por ejemplo un amigo mío Claudio Isaac resulta que también es nieto de un interesado en la fotografía que hizo un pequeño estudio personal de como revelar película de ciertas maneras para obtener el grano más reventado posible, cosa que es curiosa porque para un fotógrafo lo que quiere es tener el grano más fino, y este cuadernillo me lo obsequio pensando el cuándo ya podía ser casi algo muy cercano a un trabajo que yo había hecho y para mi sorpresa, estaban redactadas con una máquina de escribir todas estas instrucciones de como revelar el negativo con distintos químicos y temperaturas, y se podía ver la sombra del negativo que había estado ahí pegado y ya se había desprendido y perdido, así que de inmediato me entro una curiosidad enorme pues saber si yo seguía al pie de la letra estas instrucciones que iba a obtener, pero para eso había que escoger una imagen, así que escogí una imagen de archivo donde aparecen varias personas reunidas en un mismo espacio, da la sensación que estas personas están reunidas alrededor de la televisión.

Aunque no puedes ver la televisión pero la luz que ilumina los rostros es igual a la de un televisor y ves como a cada persona se le está revelando una información muy distinta hay una persona que está viendo

la cámara, otra el televisor, el techo, en fin a pesar de que todos están en la misma fuente de luz, parece que esa fuente de luz está provocando reacciones muy distintas a las personas ahí reunidas y además es una fotografía que si la retículas en “x” cantidad de partes, cada rostro queda un poco aislado en un campo independiente, así que lo que hice fue fragmentar la fotografía y a cada fragmento fotografiarlo con la misma película y revelarlo de acuerdo a estas instrucciones y el resultado es curioso, una especie de mosaico de variaciones de una misma escena y son estrategias a las que he recurrido, de pronto hay ciertos elementos que me encuentro en el camino y me parecen a mí a fines a el archivo que remplaza y se puede incorporar, despertar ciertas imágenes que estaban dormidas, ahora estamos suscritos a “el país” mi esposa es crítica de este periódico así que recibimos el periódico, aunque nunca he llenado los crucigramas siempre me han parecido muy interesantes esas variaciones de cuadros blancos y negros y ahora los llevo acumulando una temporada y eh decidido, no llenarlos con palabras si no con imágenes de manera que busco dos imágenes una en blanco y negro.

La otra en color y que puedan fundirse de acuerdo al crucigrama y que creen una imagen nueva, así que los cuadros negros podrían representar la fotografía en color y los cuadros blancos la fotografía en blanco y negro, así que ahora estos crucigramas son parte del archivo y sirven un poco como trampolín para que se combinen de distinta manera estas mismas imágenes, así que en efecto estoy siempre buscando estrategias externas que puedan hacer hablar al archivo de una manera distinta.

¿Crees que lo biográfico también entre en la ficción?

Si, ciertamente creo que mi primer acercamiento a este archivo tiene ciertas connotaciones psicológicas, mi padre murió cuando era muy joven, conviví mucho con mi abuelo pero era una persona ciertamente hermética, silenciosa y de difícil acceso y me parece que mi primer acercamiento a este archivo tenía que ver con eso el poder construir una imagen un poco más clara de un personaje muy escurridizo y supongo

que también tenía un acto rebelde, era un material que cuando yo era chico era inalcanzable para mí y cuando muere mi abuelo casi en un desplante rebelde tengo la oportunidad de hacer mío algo que había sido prohibido, pero ciertamente con el paso del tiempo.

Mi primera impresión al ver estos lomos negros numerados fue el de una obra de carácter conceptual yo aquí veía el trabajo de On Kawara que fue mi primer acercamiento racional, aunque inconscientemente sabía lo que había ahí adentro y me interesaba, pero después me intereso una parte histórica y una especie de evolución técnica, la primera foto del archivo creo que es de 1890 y la última es del 2001 una impresión de inyección de tinta que yo le regale a mi abuelo, de manera que hay una pequeña historia de la fotografía y no es solo un archivo supongo que es por eso que he podido seguir trabajando con él, no es solo un archivo de instantáneas familiares, mi abuelo se ve y se sabe que también tenía una vida creativa interior y a mi abuelo le hubiera gustado ser actor o vaquero, entonces encontramos en el archivo una multiplicidad del disfrazado de varios personajes, así que además de que la cámara estuviera al detalle de los eventos familiares, la cámara estaba al pendiente de mi abuelo sobre todo porque es una historia del autorretrato, digamos que podría si mi abuelo hubiera tenido un poco más de ambición pudiera ver sido un Cindy Sherman anticipado.

Así que supongo que hay toda una serie de referencias que a mí me sirven para ligarlas a cierto tipo de cuestiones que almejar de tratarse de archivo de otra naturaleza sería más difícil...**(¿lo heredaste ya catalogado?)**... si de echo no es una historia de la fotografía cronológica, porque cuando se juntan mis abuelos se junta también la memoria fotográfica que cada uno de ellos acarrea y luego empiezan ellos a desarrollar su propia historia fotográfica y cuando mueren sus padres o familiares reciben fotos que se parecen a las del origen así que es como un círculo, empieza en foto en blanco y negro luego al color y regresa otra vez a la foto en blanco y negro, no es una historia lineal pero tiene estas inconsistencias, pero si mi abuelo decidió como acomodarlas y en donde,

yo básicamente a diferencia de mi abuelo que si hizo ciertas intervenciones al archivo, recorto la silueta de un amigo, también herede un conjunto muy amplio de diapositivas donde con un pincel le quito la cara a un amigo y luego como mi abuela era pintora retículo algunas fotografías para que mi abuela pudiera copiar un doble pictóricamente y esos rastros se pueden ver en el archivo.

Luego hay cosas que no son fotográficos, están los gastos de su luna de miel están incluidos en el archivo, está incluida una serie de tarjetas de los trabajos que tuvo mi abuelo en su vida y luego él se hizo una serie de tarjetas de trabajos que él quisiera tener pero nunca tuvo, hay toda una lista de armas ligadas al mundo del oeste, así que si tengo una serie de archivos que me permiten combinarlos y se salen de la estricta mirada fotográfica

¿ Nunca haz expuesto el archivo como tal ?

Claro lo que yo, la sensación que siempre me ha dado es que es un legado más amplio además de que yo salte una generación, esto debió de terminar primero en manos de mi mamá o sus hermanas, así que no me corresponde mostrar el archivo original ni intervenirlo, siempre trabajo con reproducciones y además siempre corro el riesgo en evidencia de que mi abuelo era mejor artista que yo, así que trato de mantenerlo a la sombra como el quiso.

¿Tú crees que todo esto embona en el campo expandido?

Si, supongo que si yo vaya en la época de programa cuando trabajaba con Carlos, todavía no tenía muy claro cuál iba a ser mi camino en la fotografía, me hice de un equipo de fotografía con el que todo aprendiz de fotógrafo, hice fotos en blanco y negro, en mercados, viajes, y ese equipo fue robado de "programa" curiosamente un primero de mayo, se robaron entre muchas cosas más, mi pequeño equipo fotográfico y desde entonces no me eh vuelto a hacer de un equipo o una cámara que me dictaría a como ver las cosas a partir de su propia naturaleza y de esa dependencia de muchos artistas al medio o la técnica eh querido siempre

estar alejado, eh querido darle más importancia a la naturaleza del proyecto de las ideas y después encontrar los medios más apropiados, los medios idóneos para reproducir esas ideas, de manera de que no me eh querido volver experto en nada si no solo en mi trabajo y en buscar las distintas maneras de resolverlo técnicamente, así que pues si por qué no lo veo todo atravesó de una cámara determinada, ni con los componentes de ese equipo fotográfico, si no a veces es necesario reproducir en negativo o digitalmente o no reproducirlo, trabajar con los reversos de la fotografía y las anotaciones y eso me permite acercarme a la fotografía de diferentes puntos de vista, eso siempre me ha interesado de ver las cosas no solo de una sola perspectiva si no tratar de ampliar los puntos de vista a una lectura más amplia, más rica, más contrastante, de ahí creo que parte eso de la repetición de un mismo tema.

¿Qué proyecto estas desarrollando en estos momentos?

Creo que el archivo de los crucigramas puede dar... he hecho hasta ahora solo once nada más y bueno a ver hasta donde da, hay cierto tipo de imágenes que combinan muy bien y otras que no, así que me aburro antes o el archivo se aburre de los crucigramas a ver en qué momento paro pero es algo que ahorita me mantiene ocupado, y luego ahorita acabo de heredar un nuevo archivo fotográfico, ahí elijo de mi abuelo, mi tío descubrió también un legado fotográfico que viene de la familia de su esposa que curiosamente es un poco la misma época, pero en direcciones opuestas, mis abuelos venían a Europa a México y se puede ver ese exilio y el nuevo archivo es lo opuesto, los principales personajes de este archivo es una familia aristócrata Mexicana que viaja mucho a Europa y sobre todo fotografían sus viajes y luego algo que ha sido triste no haber heredado son los negativos, solo son positivos impresos y pegados y diapositivas que hoy en día imprimir una diapositiva es complicado porque es altamente contaminante y este nuevo archivo que acabo de heredar está plagado de negativos y el negativo es el territorio idóneo del error.

En el archivo que yo herede casi no hay errores fotográficos que ya hay un filtro muy preciso y en este nuevo no está un poco todo, así que es algo en lo que me encuentro trabajando y luego herede de pequeño que no sé cómo llegó a mis manos un retrato de un militar americano, un retrato del siglo XX pintado a mano y no sabía muy bien cuál era la biografía de este personaje, ya se notaba una abuela y tengo una serie de fotografías donde salgo yo con mi padre y en el fondo se alcanza a ver este mismo retrato mientras mi padre y yo estábamos tocando la guitarra algo por el estilo y bueno me quedo muy en claro que este retrato tenía que ver con mi familia paterna y que para mi papá era importante porque estaba ahí presente en su sala de estar, la familia de mi padre venía de Irlanda y Estados Unidos y me suscribí a un sitio en línea que se llama “anstreet.com” donde también hay archivo de periódico inmenso y me puse a buscar pues información relacionada con mis parientes americanos y ahí vi con una prima de mi papá una historiadora que me dio el nombre de este personaje y me contó un poco de su biografía y a partir de ahí estuve buscando información en esta hemeroteca inmensa que tienen digitalizada y encontré información de este personaje George W. Rollins.

Pero lo que me llamó más la atención era la biografía de otros personajes que tenían ese nombre así que estoy haciendo una investigación sobre la multiplicidad de la personalidad y la migración, la manera de ser de una persona y otra, resulta que George W. Rollins fue un cura, un asesino, domador de animales, curador del museo de cera en fin, no podría ver un mismo nombre con biografías tan dispares y tan interesantes y eso también por un lado me sirvió para pensar en las fotografías pintadas a mano, maquilladas, alteradas de una manera disfrazadas y he estado investigando si aún hay gente en México que haga ese oficio y he descubierto una cofradía de secretos de retocadores, iluminadores de fotografías así que regrese a su origen al retrato, era un retrato a blanco y negro lo imprimí ciento veinte veces y los he llevado una cantidad a estos iluminadores y así que lo que vemos son variaciones

del mismo personaje y cada personaje con su biografía encontrada en este archivo, así que en eso ando trabajando ahora.

¿Tendrás una próxima exposición en México?

No, tengo una exposición en Copenhague trabajo con un fotograbador y vamos hacer una pequeña muestra de las tres series que hemos echo y vamos a hacer una cuarta más, mi abuelo uso unos acetatos para proteger las fotos y con el paso del tiempo las imágenes se han ido grabando de alguna manera en estos acetatos y lo que pienso es grabarlos ahora en papel, grabar estas composiciones geométricas azarosas que el polvo va formando así que iré a Copenhague a exponer estas tres series y una cuarta que girara alrededor de eso y recibí el año pasado una invitación por parte de la Día Center for the Arts para realizar un proyecto para su página web y lo que decidí de nuevo hacer un doble del archivo pero no con una herramienta fotográfica si no en este caso lingüística, pensé si podía hacer un duplicado del archivo pero con palabras y si eso más o menos pesaría lo mismo o sería lo mismo si, si tu lees esa serie de palabras ves la imagen o no y con un sistema de computación, están ligadas estas palabras a estas imágenes de manera que cuando tu accedes al sitio tienes una barra que te invita a arrojar una palabra y esa palabra te puede o no devolver una imagen.

Si fuera lo suficientemente ocurrente para poner “cowboy” pues te aparece una foto y abajo la cantidad de fotos relacionada con esa palabra y por otro lado la cantidad de palabras relacionadas con esa imagen, de manera que si cambias de palabra pues te cambia la imagen y la cantidad de imágenes relacionadas ahora con revolver por ejemplo y me interesaría expandir un poco por que ahora llevo solo el diez por ciento del archivo ingresado y probablemente después de Copenhague ofrezca un taller en Barcelona donde con un grupo de personas hagamos un diez por ciento más, mi idea es que en unos años este todo el archivo ingresado en la página del Día de manera que sea una herramienta para mí en proyectos futuros, cuando quiera buscar imágenes con ciertas características.

Entrevista a Irving Domínguez

Casa del Artista del Centro de las Artes de San Luis Potosí

04 de Abril 2014

¿Quién es Irving Domínguez?

Hola hoy es cuatro de abril, yo soy Irving Domínguez, soy curador y crítico de arte, desde 2005 gestiono exposiciones para espacios independientes al igual que instituciones culturales publicas, he trabajado tanto en México como en el extranjero, en Guatemala, he participado en el encuentro de críticos de fotografía que organizaba *Photoespaña* a través de “*Trasatlantica*”, en los años 2009 y 2001, presente tres curadurías el año pasado, una en el Ex – Teresa un artista de Polonia Wojtek Ulrich, que estoy muy contento porque fue mi primer curaduría que no tenia nada que ver con foto, era sólo instalación y video, una que cure con David Donkers, que se llamo “ “Todos somos migrantes”, con una ONG, el servicio Jesuita de Migrantes, que estuvo en Zacatecas, en D.F. y ahora se va a Puebla y un proyecto más para el INIES, donde revise archivos de un fotógrafo comercial, pero yo le di una lectura histórica: Paul Shalbike, he hicimos una revisión de su quehacer fotográfico.

Ahora estoy preparando una muestra de arte contemporáneo en la UAM, en casa de la primer imprenta que se va a llamar “Revires” es una antología, sobre lo que versa es la manipulación de símbolos nacionales y discursos oficiales para disentir de la experiencia actual de la vida en México, en términos democráticos.

¿Cómo fue la producción fotográfica en México en lo noventa? ¿En que influyo el contexto social, como el PRI y la creación del Conaculta?

Yo me iría más atrás la década de los ochenta, nos pego muy duro a todos, fue la primer gran crisis económica, que fue una gran crisis social, curiosamente la gente piensa que la mayor crisis social fue la del 95, pero la primera fue la del 82 porque la división de clases se hizo muy evidente y ahí se creo el abismo de la distribución de la riqueza, el acceso a oportunidades, el acceso a empleo, fue una crisis muy devastadora, aunque no lo pareciera, para mi el colmo de esa crisis, fue básicamente el terremoto del 85 y San Juanico Ixhuantepec en el 84, y no porque tuviera un impacto nacional, pero evidenciaron que la administración publica estaba totalmente rebasada, el gobierno no tenia, o sea tenia la infraestructura, pero no tenia el recuero humano, y con esta corrupción absoluta no había ni siquiera dinero para resolver las necesidades más básicas, sobretodo en un estado de emergencia.

Entonces los ochenta fueron muy devastadores, porque por la crisis, todo el movimiento de arte en México, que tenia una inclinación hacia los conceptualismos, eso con los grupos de los setenta y que había tenido un contacto internacional bastante fuerte, tuvo que hacer una pausa, porque económicamente hubo que encontrar otras maneras económicas de supervivencia, incluso hubo gente que regreso a modalidades del arte mucho más tradicionales, volvió a pintar, hacer cerámica, volvió a.. es decir a estrategias de supervivencia ligadas a la producción artísticas, que tenia una salida viable y entonces ahí paso algo muy interesante, con este paréntesis, pero ese paréntesis se va a suspender cuando llegan los cubanos a finales de los ochenta a México, cuando llega Juan José Velia, cuando llega Juan Francisco Elso y cuando ellos llegan, ellos vienen de La Habana, pero ellos ya venían con una carrera, una licenciatura que habían visto conceptualismos, entonces es un input, que reactiva el arte conceptual en México, curiosamente a una generación de artistas plásticos, en su mayoría, que eran muy resalíos a pensar que había una contribución real de los conceptualismos en el arte, pensaron que era una moda, pasajero, no..

Hay también un acontecimiento, en 1989 se vuelve a reorganizar la vida cultural de la Ciudad de México, cuando aparecen “El Salón des Aztecas”, con Lalo Flores, Francis Alÿs se muda al centro, aparecen iniciativas de ese tipo; “La Quiñonera” sigue activa, esta en el sur de la ciudad, pero El Salón des Aztecas y Quiñonera, hacen un corredor, ya no es solamente arte, empiezan las bandas de rock, Santa Sabina, Maldita Vecindad, La Castañeda, es decir deja de ser una experiencia de campo unificado, para volverse una experiencia mucho más plural.

Cuando terminan los ochenta, hay una suerte de revitalización del arte en México, que corre de manera muy distinta a la creación del CONACULTA, con el CONACULTA existen una serie de esfuerzos independientes que de alguna manera el CONACULTA, va a capitalizarlos, van a formar para de esas iniciativas, o capitalizarse a través de FONCA, entonces las becas con estos apoyos.. bueno algo muy interesante, que muchos de los artistas que pasaron por el Salón des Aztecas, con Lalo Flores, Estrella Carmona, El Taka Fernández, en Claudia Fernández, una generación muy grande, Roberto Tombord, una cantidad de gente brutal Anges Rules, se van a beneficiar de esto, Boris Viskin, luego también hay una idea, una idea que me parece bastante sesgada, por una falta de información, que el establecimiento del CONACULTA, vino a generar una pauta, que toda la vida de la cultura de México se reorganizó, es decir esa es la intención de la institución por supuesto, pero eso no es real, porque había iniciativas independientes, que ya tenían una tendencia muy fuerte, incluso lugares como “El Bar 9”, revistas como “La Regla Rota” o la “Pusmoderna” fueron importantísimas para aglutinar, “El Chopo” fue importante, entonces de alguna forma, a mi me parece que el Salinismo, el modelo neoliberal para la organización pública, la administración pública en México, el CONACULTA y la creación del FONCA, por supuesto son un parteaguas, si van a generar un cambio en la forma de entender y practicar la cultura en México, pero no creo que eso sea lo que explique el entorno cultural y las prácticas artísticas en México, durante ese periodo, porque además esta algo que

me parece muy importante y para el caso de la fotografía, es muy relevante.

La fotografía esta dividida en dos grupos, hay un grupo que esta muy ligado a la revista fotozoom y a la Galería Kahlo – Coronel, que esta produciendo obra, que esta haciendo una investigación plástica a través de la fotografía, muy interesante, lo que tildamos como puesta en escena, en su gran mayoría, algunos trabajan con el uso del cuerpo, como performance, como Salvador Lutheroth, la propia Laura González, con la cianotipias de los chicos que ella fotografiaba, que son increíbles y estaba el otro grupo que estaba ligado al Consejo Mexicano de Fotografía, que ya para el 89 estaba una crisis evidente, es decir los desalojaron de la primera sede, las últimas dos bienales habían pasado de noche, porque tenían un apoyo del INBA raquítico, el gremio negaba tener un conflicto, pero si lo había, es decir había dos bandos, y curiosamente el bando más visible era el que estaba con el Consejo Mexicano, un poco como de que estamos aquí, seguimos resistiendo, ellos van a utilizar este periodo, para decir, esto no se hubiera mantenido en pie, sino hubiéramos lo suficientemente necios, el contraste que esto implica, es que había otro sector que estaba produciendo, estaba Lutheroth, Suter, Sánchez Uribe, te digo esto porque tengo una investigación ahí de la Galería Kahlo – Coronel que presente como ponencia en el Photoespaña en el foro del 2001 en Valparaíso y que retomaba esta idea de que existe una historia distinta, sobre la experiencia de la fotografía en México, además de la historia de éxito en el mercado del arte, que no tiene nada que ver con esta ausencia momento débil de la institución en México que es precisamente los ochenta, que de alguna manera, cuando Salinas crea el CONACULTA, por decreto además, que genera.. ni siquiera es una estructura, es un andamio, super básico, para poder salvar ya la infraestructura hecha y que rebasaba por mucho las capacidades gubernamentales.

¿Existe una herencia de la generación de los grupos con los fotógrafos de los ochenta?

No yo creo que no, cuando yo entreviste a Juan Coronel Rivera y Cristina Kahlo, que llevaban la galería Kahlo – Coronel, Cristina fue la que trabajó más con los fotógrafos, yo le preguntaba a ambos, cual era la relación que tenían, la comunidad plástica, por ellos tuvieron a: Magali Lara, **Maribel Portell** tuvieron a... Perla Krauze, y yo decía como eran la inauguraciones, que si había fotógrafos y pintores, y pues no, eran mundos que no se tocaban, eran esperas separadas, no había interacción, no había interés de los pintores por los fotógrafos y de los fotógrafos por los pintores, y yo no entiendo como o porque, no entiendo muy bien porque.

¿Sigue igual la relación Fotógrafos – Artistas Plásticos?

Lo que pasa es que para la fotografía, resolvió este asunto de insularidad, y le sirvió este asunto del espíritu del cuerpo, de reconocerse como gremio, eso sirvió en términos políticos, si fue importante, fue decisivo pues, si lo fue en realidad, tuvo una trascendencia enorme (generación de los grupos), pero el costo fue que rompió los canales de comunicación, con las practicas actuales en ese momento, con las practicas contemporáneas.

Por ejemplo, hay un par de ejemplos, que son interesantes, de cómo la fotografía no esta divorciada de los procesos de trabajo colectivo, y el caso del *Taller de Documentación Visual*, el *TDV*, es el último de los grupos, justo aparece en el ochenta y muere en el noventa y tantos, y es el gran olvidado, no estaba en la Era de la discrepancia y no estuvo en esta otra en el MAM, con una curaduría bastante interesante que se llamaba “*Obras son amores, Arte, Vida, México*” y tampoco estaba el *TDV*, aunque si había una aproximación mucho más fina, a archivos y procesos colectivos de los ochentas, organizaciones gremiales, estaba muy bien.

TDV es un proceso muy interesante, porque parte originalmente parte de un proceso de crítica, hacia.. es decir, es un grupo de artista que trabajan en un colectivo, pero la colectividad como una especie de

resistencia social, entonces ellos utilizan mucho la fotocopia, la apropiación a partir de la fotografía para hacer crítica, y ya después para hacer otro tipo de... con esta cuestión del impacto del VIH en México, pero bueno es muy interesante porque, incluso **Elgado Naroki**, hizo una curaduría para el festival de la diversidad sexual, allá en el Centro Cultural de España, era impresionante lo que podían hacer con el acrílico, porque en realidad tú decías estos es serigrafía y no era acrílico, es decir, la matriz fotográfica fue muy importante para el grupo.

Pero regresando con el punto de las tendencias conceptuales, yo eso tengo pendiente de investigar, porque es una pulsión, es una cosa que si me gustaría, porque me lo pregunté, justo investigando de la galería Kahlo – Coronel, de la revista Fotozoom, yo me quede.. pues había manifestaciones claramente conceptuales, en los trabajos de Sánchez Uribe, Luterth, , Suter, pero no se utilizaba el vocabulario, de las artes conceptuales para hablar de él. Incluso **Graciela Kartoffel**, tiene un texto muy interesante, ella es crítica de arte, curadora argentina que vivió muchos años en México, ahora vive en Miami, ya es una mujer mayor, Graciela fue un pivote esencial para conectar a México, justamente en una década muy difícil setentas y ochentas con América Latina, con el sur sobretodo Sudamérica, Graciela tenía esta característica muy interesante, ella era muy capaz de hablar del lenguaje que el medio quería oír, ella reconoce en el propio artículo, de Fotozoom, que ella no va utilizar lenguaje postmoderno para hablar de la fotografía mexicana, yo les vendo la idea de que esto no se como con la actualidad del arte, pero se le parece mucho, pero es como de..digo.. me gustaría sentarme con Graciela y platicar, decirle, Graciela porque paso esto, y ella me va a decir bueno Irving había que convencer a alguien, no..

Pero es muy interesante, de alguna forma la fotografía en México, con sus autores, sus apologistas, porque no podemos hablar de curaduría, porque los críticos de arte que están en México, no son expertos en fotografía . Ochentas y primera parte de los noventa, algo muy interesante es que los fotógrafos y los apologistas de la fotografía en

México, les gustaba nadar de muertito, es decir.. ante.. si había algo que obligara a posicionar a alguien ante las artes conceptuales, nadaban de muertito, y decían yo soy fotógrafo lo mío es pura búsqueda plástica, que además ... eras un pintor.. no.. es decir, este lenguaje modernista, de la fotografía que es de una pureza técnica, pero de una enorme limitación conceptual, entonces eso si creo que es bien interesante, en cuanto al proceso, una de las fuerzas de la fotografía en los ochentas, es que se aislara, que se conocía como gremio, pero eso fue su gran tendón de Aquiles, es el hecho de que se desconecto de la actualidad del arte.

Y eso mismo paso con los denominados Espacios Alternativos de los noventa, como La Panadería, El Salón des Aztecas, Temístocles, etc?

Es muy interesante, porque en México, ocurre una cosa bien sabrosa, la fotografía se vuelve un soporte que ciertos artistas comienzas a usar para resolver proyectos, en muy corto plazo, pero no son fotógrafos, son artistas visuales: Miguel Calderón, Yoshua, quien más te gusta, Eduardo Abaroa, que originalmente utilizo la fotografía, pero después se desligo, y algo muy interesante con todos ellos, como tomaron talleres en el Centro de la Imagen, algunos de ellos internacionales, algunos estudiaron en el extranjero, aumentaron sus herramientas, y de alguna forma para ellos era natural utilizar la cámara e imprimir fotografías para sus proyectos pero no era lo esencial. Entonces espacios como La Panadería, espacios como Temistocles 33, que además eran espacios como muy específicos, como se llama este lugar... que manejaron los Reineta, que era en un Superama abandonado; con mucha instalación, es decir, nace Ex – Teresa, en el 94, que es el lugar para hacer instalación, hay un concurso de instalación incluso, era un tendencia muy fuerte en México a finales de los ochenta y principios de los noventa, algo que me parece, hijole.. es que.. esta desconexión de la foto, es muy brutal, que además es un ejercicios de automutilación, es como no querer formar parte de esto y así como pues... me mato, me voy

a cortar la mano güey, porque? No se sabes es como una cosa radical, se puede entender porque tu tenias un gremio altamente politizado.

Es decir, estaba el Consejo Mexicano de la Fotografía, yo no iba a las asambleas, pero si iba a las actividades del Consejo Mexicano, entonces había muchísima tensión, había quienes ayudaban, quienes no ayudaban, quienes hacían foto, quienes no hacían foto, me parece importante pues, preservar esa cohesión hizo que se rompieran los canales de comunicación con otro tipo de practicas , es muy irónico, también en los noventa, porque surge el primer Taller de los lunes, el primer taller de los lunes; donde estuvo Eniac Martínez, donde estuvo Manuel Rocha Iturbide, Gabriel Orozco, Rubén Ortiz Torres, se hacia en casa de Pedro Meyer, entonces hereda el formato del Consejo Mexicano y es cuando llega la primer generación, y así son puros fotógrafos: Ana Casas, Maya Goded, Laura Cohen y es muy interesante porque, el propio Pedro sabia que el Consejo no iba a dar luz, por eso se hacia en su casa, porque era un espacio neutral, políticamente y la gente que iba a ir ... bueno ... Mauricio hizo foto, Manuel hizo foto, Gabriel comenzó a hacer foto, pero no para impresionar a Francisco Mata, Marco Antonio Cruz, Elsa Medina era como de no güey, a ver que pasa con la foto, y hay vas papá.. eran necesarios abrir esos espacios de experimentación porque la fotografía en México se había vuelto una practica muy rígida políticamente y estéticamente.

¿Qué tanto influyo la creación del Centro de la Imagen, en practicas que ligara a la fotografía con Instalación o performance?

El Centro de la imagen, en su primer etapa, con Patricia Mendoza, entre 1994 y 2001, fue un gran laboratorio, y creo que me cuento dentro de los que participo, porque estuve en el área de talleres, tomando cursos y luego ya trabajando, creo que fue un experimento maravilloso, nos acerco a un montón de personajes que venían de otros campos de experiencia, de oros background, que venían de la investigación en fotoperiodismo, venían del mundo de las artes conceptuales, del mundo

de la poesía, del mundo del performance, era otro pedo, pues y curiosamente eso no se veía en las paredes del Centro de la imagen, es decir, lo que estaba cultivando el CI, en el área de talleres, no era lo que se veía en las paredes, pero hay una cosa que es muy cierta, desde la primera bienal en el 93, si hay practicas de instalación, si las hay, y no ha habido ninguna bienal, desde entonces, al menos desde la primera bienal desde el 93, que no tenga una instalación, la instalación como una estrategia que enriquece la imagen fotográfica, esta.. como funciona de esa manera, pero hay un capitulo muy interesante del CI que es la bienal del 99, en esta bienal Estela Treviño, convence a Patricia Mendoza, al menos es la versión que se, habrá que comprobarlo y propone este modelo que hay un curador internacional, y no sólo que el curador haga su trabajo sino que invite cada uno, a una selección de artistas, para que aparezcan como salones invitados para la bienal, fue una bomba, fue una bomba, entre ellos José Antonio Navarrete, había arte digital, había video, estaba Gonzalo Lebrija que era un escuincle, pero mando su video a la bienal, estaba Minerva Cuevas con Guillermo Santamarina, Iñaki Bonillas presento un proyecto muy interesante con el uso de fotografía, Navarrete trajo a **Alejandro Vartks** que es un gran artista de Colombia, un gran artista que ya después esta en el CI, **Elena Portek**, era un panorama maravilloso, que además traen a artistas de China de Holanda, ere increíble, y la banda reacciono de un modo muy castrante y yo entre ellos, yo estaba muy feliz , yo creía en un campo puro, pero después me di cuenta que ni madres, que no puede ser, esa bienal fue muy importante, porque abrió por completo al CI, y vincularlo con otras practicas, la fotografía ligado con el conceptualismo, y revisando a los participantes de esa bienal, eran participantes de la Esmeralda, por ejemplo, esta **Iván Edesa**, que participo con foto pero el hace video, a no, el participo con un video, ya me acorde, con una video instalación, es decir, si había, ya había, es un momento de quiebre, pero cambio el gobierno se va Patricia, entra Alejandro Castellanos, es como aquí no paso nada, regresamos a la foto documental, tal como la conocemos, y ahí lo que sucede si bien se tranquilizan las masas, el medio fotográfico, a ese conglomerado, llamado gremio fotográfico, porque hay muchos gremios, lo que sucede, creo yo,

es que hay si hay una fractura entre la fotografía tal y como conocía en el CI, respecto de las practicas del artes en México, porque si había gente usando la fotografía como: Santiago Sierra, Francis Alÿs, *SEMEFO con Teresa Margolles* y *luego van a venir una generación de chicos que tenían otro bagaje, como Alex Dorfsman, Sandra Valenzuela incluso Yvonne Venegas, es muy interesante porque, si Yvonne Venegas figura en la fotografía mexicana, fue porque, tuvo la posibilidad y no a través de la fotografía, fue a través de las curadurías que le hacían a Tijuana, importante para la renovación del arte en México.*

Entonces estuvo Yvonne, estuvo en exposiciones en el sur de Estados Unidos, en España, lo que le da trascendencia a Yvonne, su dialogo con norte, por ejemplo, con Torolab, no con los fotógrafos de su generación, es muy interesante, ahora parece muy como, perfectamente integrada, no es cierto, la primera lectura de Yvonne no se da en el circulo de la fotografía mexicana, se da con relación con otro tipo de gentes.

¿Qué tanto performance hubo en el Centro de la Imagen? ¿Qué tanto performance usan los fotógrafos mexicanos?

Creo que el performance es una practica que si ha estado involucrada siempre en el trabajo fotográfico en México, pero creo que es muy naif, hay mucha ingenuidad, de muchos fotógrafos, ni siquiera pensaban que eso era performance, o no tenían vocabulario , hay una tendencia muy fuerte a usar el cuerpo como un continente simbólico, eso se da mucho en las tres o cuatro primeras bienales. El uso del cuerpo es una metáfora del dolor, de transes emocionales muy intensos o transes de la memoria, por ejemplo. Pero de eso a que ya allá fotógrafos con un entendimiento cabal del performance, creo que eso tardo mucho en aparecer, incluso en algunos aspectos sigue siendo tangencial, por ejemplo la obra de Daniela Edburg tiene elementos perfomaticos, pero no es performance.

Por que además es muy interesante, recurren a otros individuos para completar, para cerrar la composición, para cerrar la propuesta visual. Es decir, yo no veo mucho, una relación directa, incluso, si ahora me lo preguntas, encuentro muy pocas personas que habla performance hacia la cámara, pienso en Cindy Sherman, pero es un lugar común , pero creo que en México, muy pocas practicas, hasta hace bien poquito, ciertos artistas tienen un proceso performativo a la cámara, hay gente que ha utilizado esos términos de performance, Por ejemplo Kener Areza, ella no hace performance.

En relación a los noventa, ¿Qué ocurrió al interior de la República Mexicana?

Es difícil, por que hay ... me reconozco limitado en mi investigación, pero creo hay algo muy importante de la producción fotográfica, fuera de la Ciudad de México fue Fotoseptiembre. Fotoseptiembre fue un motor que dinamito la experiencia de producción en un lapso relativamente medio y con la intención de tener una proyección nacional. Porque que daba Fotoseptiembre, daba un catalogo, te daba un lugarcito, te daba visibilidad, era parte del escalafón que tenia que tener para resolver esta cuestión, entonces no se.. es como.. realmente.. es que mira.. es difícil, yo que estuve trabajando en Monterrey los últimos 4 años. O sea Monterrey, tiene un perfil histórico muy particular, para entender el desarrollo de la fotografía artística, de arte en ese estado.

¿Cómo defines posmodernismo?

En realidad la posmodernidad, sigue siendo una experiencia de la modernidad, o sea no creo que haya existido una ruptura radical, entre las experiencias del arte moderno en el arte, o sea... no es de se rompió un paradigma por completo, para iniciar un nuevo paradigma. En realidad la posmodernidad fue una excusa, para quitar mucho de la cuestión histórica de la modernidad, porque la Modernidad como modelo histórico, arranca

más o menos siglo XIV siglo XV, son demasiados siglos de peso, sin cinco siglos de peso, es demasiado, es un proceso muy largo, querían generar una ruptura radical, para zafarse de esto, inventando nuevos mundos.

La Posmodernidad si nos permite entender, desde la teoría y sobretodo para el campo del arte, como se perfilan de una mejor manera perfiles teóricos. Los perfiles teóricos están basados en una critica muy acida en los aspectos de la cultura, es el caso de la segunda ola feminista de los setentas y luego ya, el feminismo cultural de los ochentas, se da una ruptura, porque aparecen las otras feministas, que son las trabajadoras, las obreras, las afro americanas, las mujeres, las prostitutas, las transgenero, las lesbianas, entonces es de que.. espérenme, no podemos jalar al mismo lugar, si son muy distintas todas, o sea, tenemos un problema muy cabrón, la diversidad que acaba de reconocerse, nos divide, muchas de estas posturas políticas, cuestionan, la institucionalidad, el pensamiento y el proceder político a partir de su nacimiento con el arte. Esto va a pasar también el la teoría neocolonial, con los teóricos hindús, con los teóricos de los países árabes, pasa también con los cubanos, con los chilenos.

Creo que la Posmodernidad, si bien no creo que este estrictamente separado de la Modernidad, o aislada. Algo muy importante es que si ha permitido, el surgimiento de posturas teóricas críticas y muy útiles. Es decir si nos han dado luces sobre como operamos en el mundo.

En la producción de fotografía mexicana ¿Qué cambios hubo en la transición de modernismo a posmodernismo?

Evidentemente, por que algo que es muy irónico en México, es que hay un mercado del arte, y la fotografía participa de ese mercado, los fotógrafos mexicanos tal y como los conocemos no participan en ese mercado, los que participan son artistas con trayectorias muy sólidas, que utilizan dentro de sus muchos soportes es la fotografía, pero que no son

estrictamente fotógrafos, estoy hablando de, otra vez, Teresa Margolles, Santiago Sierra, Francis Alys.. **que son los que vienen de los noventas, ¿no?** Exactamente, incluso por ejemplo, no se.. estoy pensando que me agarras cansado, estoy tratando de pensar, quienes tienen como este peso.

Por ejemplo, uno de los artistas mexicanos, con mayor visibilidad en las artes visuales fuera de México, es Edgardo Aragón, el es de Oaxaca, su principal soporte, aunque tiene foto, es video, muy bueno el tipo el año pasado estuvo nominado al premio de fotografía de la galería de Ontario, **El I O prize**, fue el único Latinoamericano que estuvo nominado y era mexicano, y el trabajo en video es impecable, el reconoce que paso por la fotografía, me parece que el problema es seguir intentando leer desde un mismo campo semántico, porque además es muy frustrante , y eso te lo digo yo como curador, desde el 2005 yo decidí entender otras practicas, para mi era muy importante, entender que sucedía en las museos y galerías, además de la fotografía, me conecte mucho, sobretodo con el performance, sobretodo como espectador , tengo relación cercana con artistas del performance, pero también con artistas que trabajan con procesos mucho más conceptuales, Emilio Ortiz Sepúlveda, Enrique Jezik, Iván Edesa.

Para mi era necesario, salirme de la cajita fotográfica y estoy picado, por eso cada vez estoy más orgullosos de hacer expos, en las cuales yo ya no tengo tanto roce fotográfico, incluso en esta expo que se presentará en Casa de la primer imprenta de la UAM, de los siete artistas sólo uno hace foto, todo lo demás es video, casi todo es video, escultura e instalación, entonces es como el registro del performance, incluso grafica, porque me parece que también, creo que algo que también, no se si te lo han dicho, es algo de lo que hemos estado pinponeando Cesar Holm y yo ahora en estos días, que hemos estado en las mañanas desayunando, me parece que hay una crisis de la fotografía en México, en términos discursivos, es decir, que parece que formar fotógrafos desde la perspectiva únicamente de la visualidad limita mucho su practica y es

imprescindible, que esos fotógrafos adquieran herramientas de otras practicas, no sólo de las otras ramas de la visualidad y de la plástica, sino también de la música, del cine, algo más abierto, no solo de ver muchas películas, sino entender como se construye una narrativa visual, cual es el papel del sonido, cual es el papel de la visión, cual es el papel del filtraje de color es decir en imagen movimiento.

Me parece que si tenemos una crisis, estamos en un buen momento de la fotografía mexicana, vienen al menos un par de nuevas generaciones de fotógrafos con mucho punch, que si bien siguen privilegiando el medio fotográfico, tienen un background más diverso, la primera generación no tanto. Pero la tercera generación de todo esto, habrá pasado la fotografía formal y no responderá a este tipo de cuestiones. Un ejemplo, con la que he trabajado mucho es Karla Herrera Pratz que estudio en la Esmeralda, que estuvo con Humberto Chávez Mayol, su tesis de maestría fue una serie fotográfica, Transfer que estuvo en la Bienal de Fotografía, pero a partir de ahí lo que ha hecho ella, es trabajar con el archivo como estrategia de critica, ella hace archivo, como hacerlo como experiencia estética, mejor dicho como dispositivo critico, dentro del contexto arte. Entonces algo muy interesante es que, o sea, hay un punto en el cual, te vas, regresarás a la fotografía, yo estoy seguro, hay gente que no, pero **Wolfgang Ulrich**, este instalador, el tomo una relación extraña con la fotografía, dice yo hice 10 años de vida en la fotografía, y un día termine haciendo fotografías negras, con esto ya no puedo decir nada, me fui a la escultura, me fui a la instalación, y si el tipo es más pleno ahí, pero le tomo un rato, de darse cuenta que e medio fotográfico no le iba a dar, lo que el esperaba, también esta eso, creo que hay exigencias, muy apremiantes, o llenas de premura, que no entienden los procesos individuales y estos cambios generacionales, en los cuales, esa gente esta incorporando nuevas herramientas teóricas.

Estas generaciones que mencionas, ya no sólo es en la Ciudad de México, ya es gente de diferentes partes del país.

Creo que algo que, en México el centralismo es real, es como, claro hay experiencias artísticas importantes en Monterrey, Baja California, en esta zona de San Luis Potosí, Querétaro, Guanajuato se mueven, en Michoacán a pesar de cómo ha estado el asunto últimamente si tienen afluencia cultural, Oaxaca ni se diga, Chiapas a partir de San Cristóbal empiezan a no sólo tener producción local, incluso internacional. Creo que al final, Yucatán, Campeche, ahí viene Campeche, por infraestructura puede tener toda esta cuestión. Yo creo, al menos, es lo que he entendido con el PFC, es que si es necesario un agente externo, que les digan, miren chicos, hay otras maneras de hacer imágenes, y no porque yo tenga esa varita mágica o el método, pero tu cuestionas, o dices estos artistas eligieron estos soportes e hicieron estas piezas, porque necesitaban romper con una hegemonía, con una práctica hegemónica, o con un hastío en la producción en un ámbito como la pintura o escultura, o hasta en la fotografía.

Me parece, que mientras más rápido se haga la difusión de estas estrategias, de estas maneras de abordar al mundo en la representación visual, ganamos todos. Yo no pretendo alfabetizar, eso como de la campaña Vasconselista, yo no quiero educar a todo mundo, es una responsabilidad compartida, no sólo de unos cuantos agentes, lo cierto, lo que me a mi me sorprende, que a todas las ciudades que hemos llevado el PFC, es esta cosa, esta resistencia a las estrategias derivadas del arte conceptual, esta cosa de nostalgia, de no querer al arte contemporáneo, el tratar de salvarse en un purismo que ya no lleva ni al caso, es como, creo que la fotografía, uno de sus grandes errores, es al alto nivel de complacencia, porque es muy dócil, es dócil y no, pero justo cuando.. pueden tener públicos muy dóciles, o productores y público muy dócil, pero cuando encuentras un productor que no es dócil y público que no es dócil, los argumentos para que la imagen se quede del otro lado de la barrera. Como tu ya lo sabes, ya no vas a dormir tranquilo, porque lo sabes .

**De las nuevas generaciones, que mencionas con más punch.
¿Qué autores destacas?**

Hablaré de la gente con la que he trabajado, por ejemplo, Ramón Portales, aquí en San Luis Potosí, con esta cosa de los borregos, increíble, me parece, lo tendría que entrevistar para saber como chingados se le ocurrió, porque esta muy bien. Yolanda Leal, esta experimentando proceso de transición, porque su proyecto final del seminario, no fue una foto, fue una instalación digital, Juan José Herrera, se esta clavando cada vez más y más en el video. Por ejemplo, Oswaldo Ruiz, que toda su producción, tiene que ver mucho con la cuestión escenográfica, desde la puesta en escena, desde la concepción diferente. Si alguien cree que porque la imagen es nítida, esta en un papel, la impresión esta bien manejada, eso es fotografía tradicional, pues no, el trasfondo de esa imagen es de otro lugar.

Aglae Cortés es brutal, yo estoy impresionado con la capacidad discursiva de la chava, esta cosa del cabello, del polvo, del performance para la cámara es impresionante, estoy impresionado, de que contundencia tiene esta chava. Ramiro Chaves, un ejemplo, no es mexicano, pero es más mexicano que nada, Ramiro ha hecho una transición muy interesante de imagen fotográfica a otro tipo de visualidad, su individual **“Xilotepec”**, yo no la he visto, pero conozco las piezas, ya casi no hay foto, no todos están en la misma, pero creo que si es como esta, pulsión latente, se usan otro tipo de, o sea .. se enriquecen de herramientas, que les interesa la foto.

Adela Goldbard, esta impresionante, cada vez es más la materialidad, esta increíble, es un trabajo muy bello. Oscar Farfán, es interesantísimo, su proyecto Nueva Necaxa, era un proyecto de critica histórica en México, en donde la fotografía ocupaba la mínima parte del proceso, la fotografía era como la tarima, con una estructura mucho más elaborada, y el sigue haciendo foto, y seguramente el seguirá haciendo foto, pero en eso proyecto, por sus demandas de solución, utilizo la

instalación, el video, el soporte digital, el streaming, soporte impreso, la fotografía ahí, es una cosa que revolotea, viene y se va, me parece que si hay procesos de trabajo , ya no es decisivo que sigan haciendo foto, es el caso de Diego Pérez, tiene años y curiosamente sus últimos proyectos tienen que ver con la arquitectura, la autoconstrucción y espacialidad, se veía venir algo, ya venia ya venia.

Y creo que finalmente, tampoco estoy diciendo que los fotógrafos están obligados, hacerlo, cada quien ve sus transiciones, pero cuando alguien toca esos soportes y se halla en ellos, se siente cómodo haciendo este tipo de practicas, de soluciones, o sea.. en base a estos viajes de ir y venir, cada vez más lados, cada vez más lados, no creo que se acaben los fotógrafos como tales, siempre va haber.

¿Esto ayudará, a que unifique un poco al gremio fotográfico?

Definitivamente, no. Tristemente no, es que hay una incomprensión muy pronunciada, entre los chicos de las nuevas generaciones y la gente de las anteriores, una es que es una generación de fotógrafos que se formo en la intemperie sin curadores, sin bases criticas, sin instituciones, ellos las tuvieron que crear como el Consejo Mexicano de fotografía o los colectivos fotográficos en los estados, esa generación venia del do it your self, y luego vino esta otra, que tenia esta mayor.. ya tenia becas, ya tenia concursos, bienales, ya había una estructura fotográfica, es decir, hay un abismo, porque aunque estos jóvenes sigan buscando, en realidad si son un referente en términos de practica inmediata, pero teóricamente ahí no están sus referentes, y eso es muy fuerte, sobretodo para alguien que necesita este alimento, hay gente que dice tengo un proyecto y tal, y sólo te dice imprímelo en tal y prueba tal película, es como de no güey, eso ya lo sabia, lo que yo quiero que me digas es, desde donde puedo agarrar este proyecto, es algo muy espeso muy denso, se esta desbordando. Yo lo descompongo en mil partes, y ya no se entiende, esa es la diferencia

Entrevista personal a Iván Ruiz
Instituto Potosino de Bellas Artes
Marzo 2015

¿Cómo te interesaste a la fotografía?

Bueno soy Iván Ruiz, investigador del instituto de investigaciones estéticas de la UNAM en el área de arte contemporáneo, mi interés por el arte proviene básicamente de un aspecto teórico no de un aspecto práctico yo estude lingüística y literatura, posteriormente historia del arte tanto en la maestría como en el doctorado y proviene justamente de ahí del estudio teórico, aproximaciones también con creadores pero fundamentalmente es la parte teórica la que a mí me interesa.

¿Tú crees que exista una definición de fotografía o es un término que no se puede definir?

No habría una definición totalizadora por supuesto que hay múltiples maneras de definir a la fotografía y yo creo que tiene que ver especialmente con la manera en la que uno se relaciona en termino de sus propias investigaciones yo estoy escribiendo un libro sobre la relación del documental, la ficción y la realidad, y a hay un modo de definir la fotografía que es justamente la relación tensa o dramática que establece con la realidad, digamos esa huella de realidad que siempre carga y le es inherente desde su registro entonces justamente ver como se pone en conflicto esta relación entre realidad y registro es una de las posibles maneras de entender la naturaleza de la fotografía.

¿Crees que los cruces disciplinarios ayuden a entender mejor los proyectos artísticos?

A ver creo que no, en el sentido...primero que yo estoy en contra de la clasificación de fotografía de autor me parece que es una tautología innecesaria y que solo muestra una digámoslo así un sentimiento de inferioridad sobre otras artes donde no se necesita estar ratificando el concepto de autor donde un medio es artístico y un medio lo producen los

autores, entonces digamos por una parte es eso y por el otro es el tema de la interacción y esto por una parte los puede enriquecer la colaboración medial es algo que beneficia pero también al mismo tiempo que lo enriquece constituye también o contribuye a generar un replanteamiento constante sobre la naturaleza del medio, entonces es como un arma de doble filo, por una parte si contribuye a generar expansiones, colaboraciones, diálogos, interacciones, pero bueno esas colaboraciones e interacciones no pueden quedar en el aire justamente tiene que ser reabsorbidas por el propio medio para cuestionar entonces su llamada especificidad o su llamada naturaleza entonces creo que es muy saludable que se generen nuevas colaboraciones pero siempre pensando que van a regresar al campo propio de lo fotográfico.

¿Qué tanto influye el hecho de hacer performance en los proyectos artísticos?

Pues es que si hay una tradición digámosla así dentro de la gestación del arte contemporáneo especialmente en acciones dirigidas a la cámara, de foto performance, entonces digamos en su génesis histórica si hay como lugares, acontecimientos, autores que marcaron una forma pionera justamente de entender la fotografía con otras disciplinas, la cuestión es que hoy esa herencia histórica tiene que ser revalorada con un planteamiento global de las artes, que ya no basta con saber que hubo estos antecedentes en México, sino que es necesario comprender la dinámica podríamos decir impura de estas prácticas globalizadas y en prácticas hipermediales, si siempre lo fotográfico esta como en riesgo de perderse.

¿En el caso de la instalación?

Aquí lo vería con un acento un poco menor pero ha habido fotógrafos que se han dedicado a esto Suter es uno de ellos, que constituye un acento justo ahí en la cuestión de pensar el espacio con la fotografía que es sin embargo un tema inherente la propia fotografía, solo que la instalación le viene a dar un lugar de mayor visibilidad dentro de su propio discurso, pero creo que tiene mayor peso la relación el performance, la cámara, las secciones dirigidas que el aspecto de la

instalación que sigue contribuyendo a una cuestión sobre la especificación fotográfica.

¿Tú crees que haya una definición para imagen expandida?

Más que imagen expandida yo pensaría en...me parece que el termino de expansión no sé si para mi responde a las dinámicas de la imagen, creo que la imagen siempre está en constante interacción con otras imágenes, y que eso te habla como de una vida incluso podemos decir agitada, digo me gusta el termino impura porque justamente refleja una pureza de género, una pureza de medio, una pureza de destino, como que siempre hay estos desvíos, esos accidentes, donde las imágenes mismas al chocar o al producir nuevas configuraciones insólitas están contribuyendo al conocimiento mismo de la imagen, entonces digamos más que expansión yo pienso en estas trayectorias errantes de la imagen.

La imagen expandida en cuestiones de difusión, consumo y proyección se ve beneficiado

Pues yo más bien pienso que se ve complejizado, creo que cuesta mucho más trabajo comprender por ejemplo una pieza que muestra una triple salida en su display, digamos que se presenta como performance, instalación y que se presenta como fotografía con soporte sobre pared, pienso que eso complejiza más su lugar de enunciación, su postura dentro del medio, que en términos de beneficiarla o de reducirla en su carácter significativo.

¿Crees que la lectura de un espectador común es mas complejo?

si y cada vez se complejiza aún más creo que a eso se debe de enfrentar a la fotografía como digamos tanto como gremio, como la formación de lectores o de espectadores, es decir, ya no es suficiente pensar la relación de la fotografía con su contexto histórico como para poder entender el sentido de esa imagen, ya no es posible solamente restringir la cuestión de la fotografía a su propio medio o a su propia

naturaleza, si no la fotografía entra en una dinámica donde todos sus valores están en constante cambio entonces eso genera una mayor exigencia tanto en su desciframiento como de desmontaje en términos de análisis, como de interpretación.

¿Crees que históricamente haya cambiado la forma de hacer fotografía en el cruce de disciplinas?

Si desde el momento en el que no solamente pensemos en fotografía producida por aquellas que llamamos fotógrafos, si no desde que la emplearon artistas que sin ser fotógrafos emplearon imágenes fotográficas para la construcción de sus discursos, entonces si hay un lugar de complejidad mucho mayor que tiene que ver con las emergencias del arte conceptual no solo de hace 20 años.

¿Tú crees que este concepto de posmodernidad ellos reflexionando saben lo que es y producen en cuestión de eso?

No yo creo que es una coyuntura que es un término coyuntural que no hay una claridad, bueno eso lo ves desde que los escuchas o ves las entrevistas , es decir más bien creo que tienen intuición, son fotógrafos que tienen intuiciones en lo que está aconteciendo pero sin tener una claridad epistemológica sin tener una posible calificación de que estoy haciendo fotografía desde un parámetro de posmodernidad.

Jesús Jiménez

Entrevista por spyke Morelia, Michoacán / San Luis Potosí

12 de Marzo 2015

¿Quién es Jesús Jiménez?

Como sabes yo estude finanzas estude cuatro años y medio la carrera de administración financiera en el tecnológico de Monterrey, luego me gradué en el 2000 y empecé a trabajar en áreas de administración del 2000 al 2004, en ese tiempo como “hobie” ya había tomado unos talleres con Flor Acosta en el tecnológico de Monterrey, foto 1 y foto 2 que básicamente es como tomar fotos y el cuarto oscuro, ahí me quede ya no desarrolle los otros cursos que eran de un ensayo fotográfico y en Morelia llegando precisamente al encontrar ese vacío entre Guadalajara y Morelia me metí a un seminario en la fabrica de imágenes de fotografía y empecé desde el principio entonces sucede que yo fui una exposición final previo al taller y en la exposición declare que el próximo año voy a tener una exposición de fotografía, no sabía si iba a ser individual o colectiva, no sabía si iba a ser bueno o malo, pero es poner el paso para hacerla y lo más fácil era tomar el curso con fábrica de imágenes y de ahí salió esa exposición colectiva del taller de fin de cursos, al mismo tiempo estaba creando lo de foto Guanajuato, los seminarios integrales a mí me toco que fueran dirigidos por Ana Casas de ahí conocí a Gustavo Prado, Gerardo Suter, Gerardo Montiel, Pablo Ortiz Monasterio, ustedes fueron otra generación, de San Luis conocí a Ramón Portales por ejemplo y pues yo

producía una foto de autor muy mala hasta que me puse a leer, hice un viaje a NY, me gusta mucho NY y lo eh vivido mucho en diferentes etapas: como turista, comprador, espectáculos o nada mas pasearme y esta vez que fui ya después de tomar tres seminarios con Foto Guanajuato pues ver los museos y ver los autores que vimos en clase de fotografía pero de manera real pues me impacto mucho ver una foto de Worsky de dos metros o más me impacto muchísimo yo creo que ha sido de las fotos en las que más me eh detenido por que incluso había una banca frente a la obra, me cautivo porque siento que cada quien trae una carga, por su contexto a mí siempre me ha gustado lo estético, lo minimalista, lo matemático, no desprecio lo barroco, ni lo precolombino, no lo étnico, lo admiro como lo que es pero no como algo que yo quisiera producir, entonces después de ese viaje a NY, de leer libros yo estaba comisionado en el “scouting” de una bodega en proceso y cuando no tenia ningún material digno de poner en una pared me fui a todo lo que tenia antes, ahí encontré unas fotos de esa bodega que estaba haciendo “Scouting” y me conecto a los espacios de la fotografía Alemana, porque era unos espacios muy grandes, donde la persona está muy minimizada y pues ya revisando el espacio, los manchones de llanta, había cosas nuevas que se tenían que acomodar y en un mes saque ese proyecto con los objetos del supermercado para hacer el ensayo “ágora” y después de ese ensayo decidí dejar la empresa...bueno me corrieron, por una situación familiar pero termine en el seminario de imagen contemporánea “imagen y movimiento” en DF en el centro de la imagen con Alejandro Suter, me quede un año, fue una transición de un año de mucha inseguridad por que cambiar de amigos, de espacios, de ciudad, del ambiente administrativo a el arte cuesta trabajo comprenderlo y mas por que no te enseñan que todo está conectado, que todo lo puedes hacer, si no te enseñan a que todo debe de ser así como también en algún momento me dijeron o haces documental o haces moda o haces arte y no se puede todo y ahorita estamos viendo que se puede hacer todo, puedes manejar diferentes personalidades en cada rama de tu cuerpo de trabajo, pero también los más buenos como Walter T. Evans él trabaja en un arte y maneja muy bien ese discurso y es bien aceptado en el mundo del arte

desde ya hace tiempo, regrese a Morelia, seguí trabajando en la empresa y mi intención era irme a estudiar fuera una maestría de mercadotecnia o de arte y donde se dieron las cosas más fáciles fue en Londres yo no había vivido en Londres si conocía, pero era en ese momento o ya no se iba a hacer y pues me fui, en resumen de como llegue a la fotografía fue en una catarsis personal, luego por gusto, una necesidad y ahora es de una manera profesional y es lo que me da fuerza, lo que me da oxígeno y que me conecta con mi realidad, por ejemplo hablando de Morelia me ayuda estar aquí, por la situación, el contexto actual y como te digo no hay tantos museos y no es lo mismo una ciudad donde tienes exposiciones diferentes de lunes a domingo en una donde cada dos meses se inaugura algo.

¿Cómo defines tu práctica artística?

Empecé muy clavado con los objetos y el espacio y el rastro, siempre me han dicho “tu fotografía es el performance... el arte objeto, la escultura ¿Qué es?” y uno lo tiene que definir entonces a cada una de las fotografías hay un caso en específico, yo te dirija que mi fotografía es una yuxtaposición de prácticas creativas para crear un documento fotográfico con el cual podamos dialogar acerca de un tema en específico, porque a veces hago escultura, instalación, performance, pero si a la fotografía la veo como un estrato de tiempo y espacio con el cual sintetizo mi contexto y con el cual puedo hablar de mis cosas de mi tiempo, de mi persona y con el cual en el futuro la gente podrá ver como vivía una persona de mi edad, con mis condiciones en el 2015.

¿Tienes algunas influencias que te hayan marcado?

Todos me decían que Gabriel Orozco yo empecé a hacer fotos sin conocer el mundo del arte, totalmente ignorante, después de la segunda serie fotográfica ya caí en cuenta quien era Gabriel Orozco, creo que si es una persona que aunque no conozca ahora en un influyente, Fernando Ortega, Mauricio Alejo, Gerardo Montiel, Milton Shafran, William Eggleston, como referentes específicos en cuanto al espacio, objeto y rastro. Ahora como practico mucho la fotografía conceptual te podría hablar de muchos fotógrafos mexicanos como Felipe Ehrenberg que hace poco lo conocí pero es bueno mencionar que hay muchas conexiones a

mi trabajo, en su tiempo conceptual de los 70's y en el actual mío, Joseph Beuys, John Baldessari que ellos figuran más en las bellas artes y ahora hay muchos más trabajos que me influyen demasiado pero no solo es fotografía también pintura como Jackson Pollock, Richard Long, Alfredo Di' stefano y Manuel Alvares Bravo, Agustín Jiménez, Manrray, Duchamp.

¿Tu como defines a la fotografía de autor?

Es la creación de una imagen, para mi es una creación de imagen porque ya no solo tiene que ser la impresión, tiene que ver con la creación de una imagen ya sea digital o análogo, impresa o no, o como en el arte conceptual si juegas con los conceptos, creas una imagen en la mente pero resulta en la fotografía, es algo muy complejo es una buena pregunta y es lo que se está haciendo mucho, (...¿tú te definirías como fotógrafo?...) me definiría más bien como hacedor de imágenes, porque en un principio si comencé con la fotografía como tal pero ahora un 70 u 80% es fotografía porque ya la estoy pintando, haciendo escultura pero llegue a esto como fotógrafo y muchas veces fue a ver si me gustaba más la escultura o la fotografía de la escultura, entonces al principio me quedaba con la fotografía y ahora estoy prefiriendo cosas ya como el objeto, la escultura, la pintura, el dibujo (...ya es un cruce disciplinario...) si porque por ejemplo puedes hacer un dibujo, yo ahorita estoy haciendo unos anagramas matemáticos y te voy a poner un ejemplo, puedo hacer un dibujo un anagrama matemático en una calculadora como lo estoy haciendo y si puedes ver es un anagrama matemático con nueve pisos y un total, esto lo estoy digitalizando y lo voy a imprimir en papel fotográfico o tal vez en papel bond, ¿entonces será una fotografía?, tiene que ver mucho el medio de salida, porque si yo también estoy pintando y estoy digitalizando las pinturas para hacer una fotografía, pues si es foto también, entonces creo que hay un sentir de crear algo no nuevo pero si personal, original y creativo con la finalidad de crear una fotografía, ósea si necesitas el medio, el filtro, la cámara, el scanner o la impresión de alguna manera química o solar en algún papel si es lo importante tener el filtro dentro de tu práctica y la salida fotográfica, puede ser física o digital, pero creo que la fotografía sigue apegada a estos dispositivos de entrada para que se vuelva fotografía.

¿Qué importancia tiene la fotografía a la hora de exponer tu obra?

Yo creo que el ver una fotografía bien impresa, enmarcada o no, montada, encontrar la mejor salida museográfica y de montaje para que haga un círculo, ósea porque una cosa es el concepto para crear la imagen y la otra es el ciclo físico para que se convierta en una fotografía y la salida que debe de haber un diálogo, y luego ponerla en el muro, que tamaño, que medios, que distribución, si va a ser un libro, una revista o un archivo digital, yo eh puesto fotos sobre el muro sin enmarcar o incluso algunos dispositivos digitales, existe una transición de imágenes

¿Qué significado tiene el espacio tanto en la producción como en el montaje de tu obra?

El espacio en mi obra para crear es básico porque tiene que tener una carga conceptual o tiene que tener algo para que produzca algo, tiene que tener un concepto del espacio o yo crear el concepto, ahora en cuanto al espacio...me gusta mucho un performance que tome en Berlín porque para hacer un performance un artista performativo tiene que sentir el espacio, tiene que estar ahí, verlo, que me transmite, entras, cual es el recorrido, la iluminación, el tamaño y entonces ahí empieza un diálogo entre la obra y el espacio si tiene que crear una amalgama que potencialice la obra y no la delimite porque hay muy buenos trabajos y por la salida que se escoge no es el ideal, pues se conecta con el espacio que tu fotografiaste con el espacio en donde lo vas a mostrar, tienes que encontrar las palabras, los acentos, las comas, signos de admiración y de cuestionamiento para generar un discurso yo así lo veo, como así creas un discurso para llevar a cabo un lenguaje descriptivo o narrativo con tu trabajo, igual tienes que crear un discurso narrativo o descriptivo de tu trabajo en el espacio pensando en la audiencia y la foto porque finalmente pienso que una de los mayores enemigos del mundo es "google" porque tiene todo en el momento, entonces es como lograr como con tu trabajo la audiencia se quede cinco segundos viendo tu obra que ya es un logro, si no que se quede más de eso y el diálogo entre el espacio y el trabajo es básico para esto.

¿Qué lugar ocupa la instalación dentro de tu trabajo?

Yo lo veo más bien como acomodados absurdos...acomodados esculturales absurdos yo lo veo más como una escultura porque si hiciera una instalación creo que el público si tendría que caminar dentro del espacio, puedes crear una instalación para crear una fotografía o una escultura para crear una fotografía pero en la escultura si necesitas la tridimensionalidad y en la instalación también, ósea si alguien me dice yo hago una instalación para crear una fotografía está bien, pero si alguien me muestra una fotografía y me dice hago instalación como que entra en conflicto porque yo tendría que oler, sentir (...como una interacción...) si, foto instalación, foto escultura (...y en relación al performance qué lugar ocupa en tu obra...) pues yo empecé a hacer performance sin darme cuenta que era arte acción yo lo hacía con la finalidad de crear una imagen estaba más interesando en el rastro de la acción que en la acción misma y a la fecha ya eh echo cinco performance de menos de diez minutos, entonces el límite del performance tiene que ser en vivo, sucede en un momento y tiene que ser en vivo, con audiencia en vivo ya los registros fotográficos, los sketch, los bocetos, los videos son materiales de apoyo para lo que se creó previamente, más que nada si encuentro inspiración en un performance para hacerla eh incorporar algo a mi trabajo lo tomo, igual la escultura y la pintura, pero siempre trato de que exista una columna vertebral que en cualquiera de las disciplinas exista la idea de que es Jesús Jiménez quien está ahí, si tú me dices veo otro artista que es diferente al tuyo entonces me retraigo un poco, alomejor algún día tiene que venir un quiebre hacia un nuevo tiempo nuevo circulo, pero por el momento creo que cuando haces cosas y las incorporas se siente bien que te digan “noto que hay un mismo sentir” que no estas des contenido creativamente si no que hay una contención y es tu personalidad.

¿Tú crees que tu trabajo se pueda clasificar como imagen expandida?

No he leído acerca del tema, pero si me voy por los conceptos creo que para mí el crear una imagen desde que empecé a sido importante

expandir la imagen a cartografías fuera de la misma imagen, es decir, que se mete en tu mente, que creas preguntas y respuestas de lo que pasa frente a la cámara, detrás de la cámara y en el ambiente del artista, entonces en ese aspecto psicológico, juego mental, apreciar y ver una imagen entraría mi definición de expansión que la imagen se vaya a otras cartografías fuera de la imagen para que tú te plantees un dialogo a través de ella y en el mejor de los casos, percibas una realidad diferente, como trabajo mucho con objetos ordinarios por ejemplo una taza de café alomejor es una taza pero ya viéndola en una foto la puedes ver como arte, yo el arte la veo en la vida diaria y entonces a lo mejor se puede expandir ese concepto para que la gente en la vida diaria vea como un atardecer, un papel en blanco como puede darte la sensación de que es arte pero sin serlo porque si se necesita un artista para crear arte y una validación pero la sensibilidad se tiene, seria eso también expandir la sensibilidad del auditorio através de la imagen.

¿Cuáles son los proyectos en los cual trabajas actualmente?

Actualmente...en estos quince días eh echo estos anagramas, estoy creando esculturas de cartón ya las puse físicamente las quiero experimentar fotográficamente y también las estoy utilizando para pintar y alomejor la pintura la voy a digitalizar y ver si me sirve como fotografía, actualmente estoy trabajando con el concepto de dinero haciendo esculturas y acomodados inusuales los detengo un poco de su circulación y hago una escultura o un circulo y lo fotografió, tengo pensado hacer una escultura de esos cochecitos que tú conoces en “ágora” pero uno solo pero modificado que sea grande ya tengo prototipos y maquetas, pero este año lo quiero dedicar a eso uno solo pero que se auto penetre, se llama “meteorito capitalista” y también le quiero tomar una foto y ver que me gusta más la foto o la escultura, estoy ahorita muy clavado con el dialogo entre que es el objeto, la instalación, la pintura, el performance o la foto y yo al fin de cuentas lo voy a elegir como una cuestión estética me gusta más como se ve la fotografía que la escultura, me gustaría poner ese dialogo también con el espectador (...hay como una influencia de lo que tu estudiaste estas cuestiones financieras en la obra...) si creo que

por que todos nos quejamos cuando estudiamos en los talleres “es que yo estudie ingeniería civil” y dicen cuanta gente sale de la “esmeralda” y tiene una escuela de arte, si estudian otra cosa se les abre el panorama por que pueden acceder a mundos que un artista con una formación no puede acceder por ejemplo Teresa Margolles trabaja en la morgue y de ahí a sacado todo el aparato creativo de sus creaciones y sus discursos de lo que está creando, hay ahorita muchos artistas que son químicos, científicos, arquitectos, muchos que están en la onda creativa que van a las artes pero creo que por eso me identifico mucho con Joseph Boyce por que el sin ser administrador trabajo mucho con la figura del administrador creando libros, performance que tiene que ver con la administración y también Carry Jung que fue mi tutora en Londres ella trabajo por azares del destino en una casa de consultoría y ahí ella creo un performance que tiene que ver con los negocios y fue muy nutriente estar con ella y ver que no tenemos que pelearnos con nada si no todo está conectado y el secreto está en saber cómo conectarlo entonces si yo por ejemplo ahorita trabajo de gerente en un súper no es por asar que tenga una calculadora y que vea billetes, que afuera este haciendo arte y creo que eso como fotógrafo, artista o como creativo es básico porque estoy hablando de mi vida y a mí no me preocupa en dos o tres años a donde vaya por que sé que ahí voy a sacar material para sacar algo nuevo para mí entonces es como una habilidad que me dijeron tienes que aprovecharla ese activo de los números y las finanzas para aplicarlo a lo que tú haces por que no todo mundo lo ve así y si hay artistas que pueden sentirlo o verlo se meten a investigar, me gusta esa idea de que estudie finanzas, administración y trabajo en esto y aparte creo imágenes creo arte.

¿Tú crees que hay una directriz o definición de la fotografía mexicana actualmente?

Yo creo que como dijo algún momento Joan Fontcuberta “tiene que ver una ecología de la imagen y una depuración” por qué no sé qué está pasando pero no estoy viendo en las generaciones actuales algo...a lo que voy tiene mucho que ver con nosotros, los nuevos y los que ya

estaban, tenemos que sacar lo mejor que tenemos para hacer que la fotografía mexicana conserve la altura que ha tenido como potencia creativa por que no se últimamente eh visto trabajos que no me sorprenden a lo mejor es porque mi criterio se ha ensanchado o soy más exigente o también hay cosas muy positivas, muy buenas y acertadas pero por ejemplo el trabajo de Brayan Saimon “ocho capítulos y un hombre muerto” creo que se llama así la serie, se me ah echo de lo más trascendente que eh visto a nivel internacional y aparte es documental del nuevo documentalismo, creo que muchos fotógrafos están buscando actualmente los temas que nadie ha tratado, que vuelven a lo mismo la migración que lo ven desde otros puntos de vista o el paisaje buscando paisajes que no conocíamos de México, pero creo que deben de buscar más en su persona y que es lo que nos quieren transmitir para que se potencialice su trabajo, no podía tener un común denominador de la fotografía mexicana porque desconozco mucho de manera profunda lo que mi generación está haciendo, tengo algunas ideas y también otro factor, ya nos está afectando el factor espectáculo, por ejemplo zona maco que son dos engranes que deben de estar ahí pero que no deben de contaminar tu práctica, si estar en el juego pero mantenerse en la periferia para no contaminar tu práctica, entonces hay varias cosas en juego no solo en la fotografía, antes los medios de difusión, no había tantos museos y ahora abra una feria comercial consagrada a la fotografía “zona maco foto” yo creo que van a pasar muchas cosas pero al final quien va a ganar, pueda ver mucha gente que venda o muchos artistas que venden pero pueden caer en el diseño o en lo comercial, tenemos que plantearnos los objetivos, que quieres hacer, vender más o producir mas o ser más creativo, ser más buscador de lo nuevo un “neólogo” o seguir practicando sin que el mercado te pele, es muy diferente pensar una imagen por qué quieres decir algo o por qué quieres que alguien la cuelgue en su muro, estaría padre hacer ahorita un “corte de caja” antes de que llegue la feria y ver como está ahorita y luego en unos años ver como la feria ha influido, es necesario también vender la obra, creo que hay muchas prácticas que se está conectando con lo étnico, lo precolombino, lo regional, la fotografía ya no está buscando hablar sobre

N.Y., Londres o México, está buscando reconectarse con el origen para trascender, de dónde venimos y a donde vamos y a lo mejor la búsqueda de la fotografía actual que si lo noto o en lo personal es porque también en México tenemos que replantear a dónde queremos ir, creo que eso si lo eh visto en la fotografía, no como el siguiente William Eggleston que es a color, no conozco a alguien que este rompiendo la barrera que a lo mejor no la hay pero en cuestiones de búsqueda creo que si es una tendencia regresar ...yo estude en Morelia y los proyectos que actualmente estoy haciendo muchos son de Morelia lo que esta echo en México es en Morelia, los anagramas son de Morelia y si es cierto también que la fotografía...si antes todas las artes la desprestigiaban ahora la misma fotografía está buscando las prácticas para incluirlas en su práctica performance, escultura, pintura, instalación, puedes hacer un video y sacar los “stills” y se vuelve más interesante, o arte participativo, también hay trabajos que se están haciendo con el fin de crear conexiones con la audiencia y la foto es un registro sin ser un performance es un acto de relaciones estéticas

Entrevista a Karina Juárez

San Luis Potosí, S.L.P.

¿Quién es Karina Juárez?

Me llamo Karina Juárez, nací en 1987 tengo 28 años, nací en Morelia Michoacán y empezó a los 16 años a estudiar fotografía en un “Cedar” un centro de las artes en un pequeño taller muy sencillo y muy casero ahí empezó a estudiar foto y después entre a una escuela que se llama la fábrica de las imágenes que abandone porque era muy cara para mí, yo crecí en un barrio súper duro de Morelia entonces entre mis opciones no era fabrica, entonces deje la foto por bastante tiempo ósea seguía en el “tallercito” este y lo que yo recuerdo era que metíamos las manos para sacar los papeles a los químicos ósea una cosa que ahora te

da un poco de risa pero era el primer acercamiento a la fotografía, después deje mucho tiempo deje de hacer foto formalmente.

Fue hasta el 2006 que empezó a trabajar en un periódico en Oaxaca y empezó ahí en fotoperiodismo por unos 7 años, trabaje en periódicos, trabaje en Oaxaca en Puebla todo en fotoperiodismo y a la par cuando tenía tiempo tomaba talleres en el centro fotográfico Manuel Álvarez Bravo que para mí ha sido muy importante y determinante en muchas cosas, siempre becada toda la vida y bueno ahí ya empezó a hacer trabajos para mí de fotoperiodismo y el primer trabajo que hice se llama “belleza ficción” que era un trabajo documental, que trata de un acercamiento primero a los gimnasios de las colonias populares en Oaxaca y después la presentación de estos personajes o estos hombres en los concursos de fisicoculturismo locales, entonces bueno fue como mi primer trabajo formal y también como asumido deje el periódico y de ahí empezó mi trabajo como autora.

Dentro de este proceso seguía tomando talleres pero uno de los más importantes de esa época fue un taller que tome en el Casa con un fotógrafo Danés que se llama Prin Van Persie que hace foto de paisaje nada que ver con lo que estoy produciendo ahora pero si fue como una puerta ósea me abrió el mundo a otras cosas que yo no conocía y de echo su primer ejercicio fue hacer un autorretrato, entonces para mí eso fue muy determinante en mi producción, después de eso vino el seminario de fotografía y a la par tenía la beca del Fonca para desarrollar lo de los gimnasios, entonces estaba haciendo lo de los gimnasios y la de acciones para recordar que es mi trabajo más largo hasta ahora, después del seminario de fotografía me becaron para irme a una residencia artística en Arles, Francia, después de eso regrese a México y tome un par de talleres y me dieron otra beca para irme a Austria a una residencia, después de Austria me fui a Arles y ahí me quede un año un poco trabajando de manera autodidacta en la escuela de Francia que tenía la oportunidad de estar muy cercana a eso y regrese hace poco a México.

¿Cómo definirías tu práctica artística?

Mi trabajo es fotográfico, yo soy fotógrafa y me asumo como fotógrafa creo que estoy investigando en diferentes áreas sobre todo en video pero más en la apropiación de videos pero sí creo que depende del proyecto que vaya desarrollando creo que voy utilizando diferentes cosas, video, ahora estoy trabajando mucho con bailarinas, depende, pero si me asumo como fotógrafa (...pero entonces digamos que las disciplinas que aboradas como el video, ¿las bailarinas son como cuestión de danza?...) si pero más de performance, y creo que si trabajo si no es propiamente el performance si es un recurso para mi producción.

¿Tienes alguna influencia?

Tengo muchas influencias mi primera influencia así como muy fuerte fue Diane Arbus pero como este acercamiento a la gente como esta pulsión por hacer, ahora Antoine D'Agata sobre todo en este momento muchos pintores Irlandeses, también de estructura eh investigación es Francis Bacon por el cuerpo y todo esto y ahora estoy trabajando mucho con un libro que se "llama la intención" de la histeria sobre un trabajo de Chacot.

¿Cómo defines la fotografía desde tu experiencia?

Lo voy a decir muy romántico, la vida, ósea para mi hacer foto fue esa puerta de salida de mi realidad como tan dura, tan violenta, tan fuerte, para mí la única opción de vida era seguir con esos patrones en el medio en el que me estaba moviendo, ósea la mayoría de mis amigos están muertos o están en la cárcel, entonces para mí fue la única salida que tenia o que aún tengo, entonces para mi es la vida, ósea es una manera de mantenerme en la realidad de no perderme y no desconectarme de la realidad y de seguir viviendo en el mundo porque si no hiciera foto no sé qué haría yo creo que ya me hubiera muerto.

¿Entonces como tú dices te ancla a la realidad?

Si me ancla a la realidad y me hace como levantarme todos los días, si no sé qué haría, yo no puedo separar mi producción de mi vida va a la par siempre (...y por qué tienes este interés de ligarlo la vida y la foto...) porque si es mi único escape, cuando yo empezó a hacer foto fue por una necesidad primaria de explicarme cosas, tengo una historia muy particular, circunstancias un poco complicadas y entonces para mi si era ese punto de salida y decir bueno esto es y explicarme cosas y como poner en imágenes o traducir en imágenes todas estas cosas tan violentas que estaba viviendo (...y si crees que la foto te haya traducido o respondido esas preguntas...) en su momento si creo que ahora lanzo más preguntas que respuestas pero en su momento creo que sí y fue lo que me ayudo a no estar ahí y estar ahora en otro sitio (...y ahora planteas tus proyectos más o menos igual preguntarte cosas y que la foto te responda algo...) mmm no mi proceso es ...más bien si creo que si trabajo mucho por ejemplo desde la obsesión, trato de ver, digo ahora tengo más claro por qué me interesan las cosas, pero siempre es atravesó de un impulso y una obsesión, ahora estoy trabajando en un proyecto que tiene que ver con la histeria y me interesa como las tragedias según la definición de la investigación, las tragedias se ponen en el cuerpo y como el cuerpo es el contenedor y el detonador de diferentes casos, entonces era algo que me obsesionaba de como el cuerpo se iba transformando y estas mujeres, entonces aparte de eso que había atrás de estos cuerpos violentados, frágiles y demás, entonces yo siempre trabajo a través de la obsesión de lo que me obsesiona y es en mi vida a diario.

¿Puedes describir una metodología de tu proceso creativo?

Depende del proyecto pero tengo tres muy claros que es “acciones para recordar” que trabaje a partir de una investigación así dura de que era la memoria, los recuerdos, como se transformaban y después fui a sesiones de hipnosis y grabe todas las sesiones de este recuerdo de mi vida de mi infancia, las grabe y a partir de esas grabaciones trabaje, entonces lo que hacía era hacer bocetos sobre las puestas en escena y después iba y hacia las puestas en ensena, que eran performance muy

privados y sesiones muy largas en las que trataba de estar en un estado mental...ósea no era solo estar posando para la foto si no adentrarme en este estado mental que me recordaba esa vivencia de mi infancia (...y tú te las tomas solas o tienes un operador...) hay algunas imágenes que si tengo quien me esté ayudando, por ejemplo en el caso de las hormigas que si era un proceso más largo porque si estuve como tres horas esperando eso entonces si necesitaba quien me ayudara a operar la cámara, pero generalmente trabajo sola (...igual obedece a los temas...) si y además pienso que es necesario para mi entrar en una especie de transe o de intimidad de como todo este estatus mental (...lo que se me hace interesante es eso de performance privado...) si si alguien ve algún día mis archivos se dará cuenta que es un registro de un performance más que un registro (...y los videos de hipnosis no los utilizaste en obra solo te ayudo para desarrollar el proyecto...) si solo me ayudo para desarrollar el proyecto, las tengo y demás pero no me interesa ponerlas... generalmente mis procesos son esos, la investigación que me tardo como tres meses en sentarme y estar leyendo y viendo referencias, después dejo eso y paso a la producción seria.

¿Cómo fue el paso de ser fotógrafo documental a estas cosas en las que estás trabajando?

Creo que era muy necesario y lo estaba buscando, yo sufría mucho de ir a las conferencias de prensa pero no me bastaba y al final cuando estaba muy deprimida me preguntaba bueno que estoy haciendo, entonces todo este trabajo me mandaron a hacerlo, entonces son cosas de alguien mas entonces nunca daba mi punto de vista, entonces cuando yo entre a este taller de Pier Van Persi me abrió la posibilidad de decir lo que yo tengo que decir o mi historia es lo importante o las traducciones que hago en imágenes les mueve a los otros.

¿Por qué utilizar el cuerpo?

Trabaje muchos años en teatro, hice teatro, entonces para mí la puesta en escena era muy lógico en mis antecedentes era de usar mi cuerpo, era lo más lógico.

¿Qué importancia tiene el cuerpo en tu obra?

El cuerpo es lo más importante en mi obra porque aparte me estoy dando cuenta que lo utilizo como un objeto, es un objeto que lo puedo transformar, lo puedo torturar, lo puedo someter a diferentes cosas y siempre es un cuerpo que está mutando a otras cosas, entonces deja de ser cuerpo, cuando deja de ser cuerpo con la belleza de los desnudos, si no cuando lo empiezo a transformar y utilizarlo como un recurso fotográfico.

¿Existe alguna relación significativa entre la relación de cuerpo y espacio?

Ahora lo estoy utilizando más, por ejemplo en el proyecto de 9 mil kilómetros que casi no hago autorretratos y estoy utilizando el paisaje otra vez como objeto, como transgresión, significa de alguna manera como un cuerpo algo natural que esta viví ahí latente y que puedo utilizar y transformar y que puedo transgredir.

¿Siempre piensas tus proyectos en fotografía o tienes otras maneras de salidas?

Depende del proyecto siempre toda la vida, trabajo siempre a la par, digo yo que son proyectos de largo aliento y de corto aliento como en la literatura entonces los trabajos de largo aliento me puedo llevar dos años y me puedo clavar investigando es un proceso más riguroso y los de corto aliento son proyectos muy pequeños y les puedo dar diversas salidas, por ejemplo un proyecto que hice para instagram que se llama “apunte sobre la sal” que es sobre el cuerpo también que habla sobre estas cosas o este conocimiento que hay sobre la sal usando como punto de partida a mi abuela y lo que ella me contaba... entonces lo hice para instagram es un proyecto muy corto que hice en una semana y es pensado para eso, y ahora creo que la diferencia de los proyectos es que siempre los pienso a la hora de la edición en relación al espacio ósea es

decir , nunca son lineales siempre son diferentes tamaños, papeles, puedo una sola imagen proyectarla en un video, diferentes cosas.

¿Alguna vez has tenido la inquietud de resolver esto a manera de instalación?

Si de echo este de la histeria la primera pieza la estoy pensando como una instalación la primea pieza se llama “mujeres solas” y es a partir de la apropiación de un archivo sobre mujeres, bueno fotos que eh ido recopilando de mujeres y son mujeres que aparecen solas en la fotografía, entonces la idea de la instalación es poner torres de impresiones y que cada quien se vaya llevando una impresión de estas mujeres solas.

¿Tienes pensado montarla en algún lugar?

No bueno es un trabajo apenas en proceso pero si voy pensando como en estas salidas y esto lo quiero hacer tanto una exposición como un libro entonces es un proyecto a largo plazo (...y este proyecto que mencionas de los archivos es la única pieza de instalación...) es un proyecto más largo pero el primer acercamiento es a estos archivos históricos y recuperar fotografías de las mujeres y también consultar archivos de siquiátricos y es una mezcla de todo lo que se me ocurre y todo lo que te imaginas, atreves de fotos que estoy bajando de “instagram”, fotografió la pantalla de la computadora, viendo archivos históricos, haciendo foto de mujeres (...y también haces estas acciones o performance...) si pero no estoy participando en ellas si no estoy invitando a mujeres a participar en estas acciones (...y las mujeres que tu escoges donde alguna característica...) si estoy trabajando con mujeres que tienen vitíligo, con anorexia, bulímicas y con actrices y bailarinas para hacer algunos videos (...por que elegir a este tipo de características en las mujeres...) porque estoy trabajando con el tema de la histeria y estoy haciendo una ficción sobre esta historia y me estoy haciendo una apropiación de diferentes recursos y también quiero hacer ... es muy pretencioso este proyecto pero me gustaría hacer una creación de iconografía sobre la histeria contemporánea por así decirlo y donde se

pone la historia ahora, usando como punto de partida que el cuerpo, cuando se supone que detona la historia todas las cosas que no puedes verbalizar las externas o las sintomáticas y las pones en el cuerpo.

¿Qué concepto tienes por imagen expandida?

Creo que no lo había pensado tanto, pero creo que con este proyecto si estoy utilizando todo y no me importa si se va a impresiones, a una instalación o a un video y después tenga que hacer dibujos o performance en este proyecto me estoy arriesgando a todo.

¿Crees que sea un proceso natural expandir los límites?

Si claro que sí y creo que cada proyecto te va pidiendo algo y creo que también este asunto que cada vez tienes más recursos y que están latentes ahí y no puedes voltear, como estas fotos del “instagram” que se están subiendo muchas imágenes y no sé si sea necesario que yo haga más imágenes sobre esto o tenga que apropiármelas, pero creo que es algo muy natural que se está dando, no soy tan rigurosa... es como usar todos los recursos que tengas que usar para transformar esta primera idea que solamente de inicio la puedes poner en una fotografía y que no te basta y necesitas utilizar otros recursos para terminar de contar la historia.

¿Estás trabajando otro proyecto a la par del de historia?

Por ejemplo el de “9 mil kilómetros” que es un proyecto más largo que lo hice en diferentes países, en este se llama “9mil kilómetros” si le pones en “google maps” de mi última casa en Oaxaca a la casa que vivía en Francia que fue para mí la transformación, entonces uso esa metáfora un pueblo en Oaxaca que es muy cercano a donde yo vivía donde en el pueblo se empezó a abrir una grieta y todo el pueblo tubo que migrar porque estas casa eran inhabitables entonces como yo había vivido en 23 casas uso como referencia esto y hago un traslado a mi historia personal utilizando paisaje, empiezo a intervenir la fotografía cosa que jamás había hecho, entonces ya no tomo fotos si no las fotos que había hecho los retratos los empiezo a intervenir es decir pero empiezo a ponerle pintura y

demás y comienzo a fotografiar el proceso de esa intervención, no es el registro de la intervención, si no el proceso y tengo de manera obsesiva una colección de tragedias entonces voy juntando tragedias de diferentes formas y demás, entonces yo hace como dos o tres años que paso esto del pueblo estaba en mi bitácora de trabajo de las tragedias y una vez que empezó a trabajar con este proyecto recurrí a mi bitácora (...y esto de las tragedias son generales o personales...) en general, tengo cosas increíbles, tengo una de una...no sé si sabes pero en China tienen a los osos negros en regados para sacarles la bilis y para usarla en medicina homeopática, entonces los tienen encerrados, entonces había una historia una noticia que decía que a un osezo le iban a hacer eso su mamá destruyo esta reja y mato al osezo y después se mató a ella, entonces son estas cosas que voy recolectando de internet de los periódicos y después los utilizo porque trabajo o muchos de mis recursos vienen de los sueños o noticias o historias no contadas, de los deseos y estas cosas de las tragedias.

¿Cómo traduces las tragedias a dibujos o bocetos?

No voy recolectando la noticia tal cual y después voy tomando imágenes o empiezo a escribir, por ejemplo ahí tenía lo del pueblo que se hundió y cuando empezó a trabajar con lo de “9mil kilómetros” yo necesitaba cosas como esta representación y regrese a este lugar.

¿Cuál es tu opinión sobre la foto mexicana de autor?

Es algo muy complejo, pero si tengo muchas cosas que me están saltando, creo que existe una gran producción sobre todo en zonas en las que no había, sobre todo del sur, Oaxaca, Chiapas que están saliendo muchos autores muy jóvenes y creo que hay una gran producción también por la facilidad que existe, ahora es muy fácil técnicamente tomar una foto no necesitas tanta instrucción, pero creo que si hay un “bum” de la fotografía emergente, sobre todo de la producción de muchas zonas del sur del norte y creo que hay un cierto estilo que se está desarrollando en la producción mexicana que es: uno de hablar de temas de autorreferenciales, trabajar con el cuerpo y mucho con la ficción, ósea

mucho la puesta en escena y la ficción en la fotografía, que son los temas que yo veo más y hay algunos autores que sobre salen sobre todo del sur Oaxaca y de más que están regresando a sus comunidades a hacer fotografía desde dentro de sus comunidades que es una mirada totalmente distinta a lo que paso en el 94 con lo de Chiapas porque es gente que creció ahí y tiene toda esta información del pueblo y la empieza a transformar y mezclar con toda esta nuevo aprendizaje que ellos tienen de la imagen y el consumo de la imagen y regresan a sus comunidades a hacer fotografía muy interesante porque ya no es la mirada del extranjero que llega a ver a los indígenas con esa mirada paternalista si no es desde adentro hablando de cosas totalmente distintas (...como que autores recuerdas...) te puedo decir de Baldomero Robles que regreso a su pueblo a trabajar en su pueblo y que hace puestas en escena, otra vez hablando de la ficción, con toda esta tecnología y pues hablando de sus abuelos, de sus padres, de su comunidad en la que creció y que además es una comunidad indígena de Oaxaca donde se habla Zapoteco tiene ciertas costumbres y tradiciones. Hay otro fotógrafo de Chiapas que se llama Abram Gonzales no estoy muy segura del nombre pero él también trabaja desde adentro, es indígena y te habla desde adentro de la comunidad muy alejado de la vista del indígena marginado si no desde una vista más contemporánea, son los dos que tengo más presente y creo que también hay una sobre producción y que se están validando ciertos discursos o se están repitiendo ciertas cosas, se está creando una escuela en la fotografía hablando de la ficción pero no sé qué tan rápido se agote esto para los autores, no sé qué tanto sea una estrategia o que tanto sea una formula, hablar de ciertas condiciones, cierta luz y se está repitiendo esta fórmula y siento que nos estamos repitiendo de alguna forma, entonces creo que también hay una sobre producción que es magnífico también que los jóvenes estén produciendo pero no sé si solo sean autores de una serie a un corto periodo o realmente tengan algo que decir y su producción vaya más de una formula.

¿Crees que de estos autores y esta fórmula se este estudiando o se esté escribiendo?

Creo que hay algunos interesados en el tema sobre todo jóvenes o emergentes pero no creo que haya tanto, siento que es algo que apenas está pasando, me doy cuenta de hace dos años que empezó, que yo tengo diez años haciendo fotografía pero propiamente también estoy en esta emergencia saliendo de este boom de fotógrafos o de este brotar de fotógrafos, no sé si todos tengamos algo que decir (...ósea crees que hay una línea muy marcada en la fotografía mexicana...) por supuesto sin duda alguna, si tu comparas los trabajos por ejemplo los trabajos, ósea te puedo dar como muchísimos nombres pero si comparas con lo que se está produciendo en el centro y en el sur o lo que está en el norte puedes encontrar las dos líneas de producción en fotografía contemporánea en México (...ósea las dos líneas son la auto referencialidad...) ósea puede ser lo autorreferencial, la puesta en escena, la otra es los paisajes ahora me sorprende porque hay paisajes distintos, hubo un tiempo en los 90's sobre todo por la escuela norteamericana de fotografía como de no hacer caso tanto a las cosas técnicas, como usar cámaras desechables Nan Goldin como todo esto que no importaba y ahora esta como un nuevo resurgimiento del paisaje, pero es un paisaje distinto es un paisaje transgredido, es un paisaje en decadencia ya no es enaltecer esta exuberancia mexicana, el nopal y todo esto, si no otras cosas que son paisajes destruidos por la violencia, paisajes destruidos por la misma naturaleza, paisaje contaminado sabes hay como otra contemplación sobre el paisaje.

¿Crees que se pueda desmarcar lo mexicano con el resto del mundo?

Por supuesto, tengo una relación muy cercana con fotógrafos y artistas franceses y hay una línea enorme ósea las preocupaciones por la cultura y por todo son distintas pero si se puede notar mucho, de pronto las preocupaciones o la escuela francesa son más de la teoría de la imagen y su acercamiento es más por la investigación, sobre las imágenes que sean el testimonio de esta investigación y en México lo que se está haciendo es no tanto teorizar la imagen si no producir esta pulsión de la puesta en escena ciertos colores, cierta estética, si tu empiezas a

definir más a los autores lo vas a notar muy rápido y los temas la violencia otra vez regresar a las comunidades con otra mirada, la atore presentación y sobre todo la estética, la estética mexicana es súper pesada a comparación de la estética francesa que son todos limpios, que no importa el que tomes y en México si es toda la historia y todo lo que se pueda contar en la imagen casi casi como un “still” de una película o acercándose un poco a Gregory Crewdson.

¿Crees que el contexto social y político influye en la creación de imágenes?

Si y creo que los recursos están más cercanos y existe una urgencia de validación de los jóvenes más haya de producir por el puro hecho de estar produciendo, es una urgencia de estar validados por una institución, cierto circulo y entrar a ciertos circuitos de la fotografía y pues claro nuestra realidad siempre nos va a dar nuestros puntos de partida para seguir haciendo y siempre la fotografía te va a estar hablando de los tiempos que estás viviendo.

Entrevista con Laura Barrón

Vía Skype Toronto / San Luis Potosí

Entrevista realizada el 09 de Abril 2015

¿Cómo surge tu interés en la foto y nos puedes platicar un poco de tus datos generales?

Me interese en la fotografía desde que... cuando pienso en eso fue una cosa que se fue dando como desde niña, mi papa siempre tenía muchas cámaras y me gustaba como iba mejorando su equipo, mi papá no era artista pero le interesaba esta parte tecnología y entonces siempre estaba haciendo fotos con cámaras mucho muy sofisticadas, tenía una pentax con varios lentes, 35mm y pues creo que tiene mucho que ver que siempre estuve viendo eso y también hacia muchas películas y siempre estábamos viendo muchas películas y mi interés realmente surge de ahí, en un momento podía salir de la prepa y sabía que quería estudiar artes

pero no sabía que, el me regalo todo el equipo de fotografía y entonces me metió a una escuela de fotografía y fue como que el gacho, eso fue en la ENAP y pues estuve en muchos talleres de todo pero en realidad, nunca deje la foto pues era lo que más me gustaba, casi todo lo producía con fotografía, como que lo demás era porque tenías que aprender y explorar pero la foto se quedó conmigo.

¿Tu práctica artística como la puedes definir?

Como un experimento muy muy largo, tiene que ver con una búsqueda personal que tiene que ver mucho con la identidad y con una necesidad de entender la relación con el mundo de afuera, como esta obsesión que tenía desde el principio con el espacio y el mundo de afuera, si tenía mucho que ver como uno se relaciona...bueno yo crecí en México en el D.F. y esta cosa como ser un punto en medio de esa inmensidad, ese mar infinito de ciudad y para mi esa siempre fue la metáfora como ciudades o el D.F. que es un mar y como que siempre ves el horizonte pero nunca sabes qué hay de tras, nunca se acaba eso. Entonces es como la primera exploración y la más importante que a niveles distintos la sigo haciendo, es como esta relación de espacio, tiene una influencia, el espacio me refiero a el espacio que una vez le ponemos un nombre y se convierte en un lugar, ósea el espacio no solo es espacio, espacio también es lugar y lugar en mi caso todos los lugares son el paisaje.

El paisaje en un principio mucho más paisaje urbano es como lo que envuelve a tu vida, lo que va definiendo quien eres y bueno después me fui interesando en lo que es, en lo que había, no simplemente el espacio urbano si no también lo que había en el transcurso de mi movimiento, conforme te vas moviendo por el mundo pues es eso lo que va definiendo y una de las cosas que más me interesa en este desplazamiento como se dispara la memoria, ósea como tiene relación con la memoria y estas dos cosas son como procesos creativos, entonces voy y al mismo tiempo el trabajo que hago y estas cosas se van influenciando unas con otras nunca sabes cual empezó primero.

¿Tienes alguna influencia de alguien?

Hay muchos artistas que me han interesado y que obviamente van cambiando, como cuando empecé por ejemplo ya no me interesa por ejemplo me interesaba un paisaje como muy purista y simplemente porque era muy interesante como se producía ese trabajo tipo Weston o Asel Adams cosas así que no es que no sean importantes pero ya el significado que tienen para mí es muy distinto, y ya después autores mucho más contemporáneo, me acuerdo que un día me encontré el trabajo de Michel Kenna era como el paisaje industrial pero muy bien hecho y fue fascinante para mí, pero bueno en su momento eso ya no tuvo más, eso va cambiando porque los intereses se van moviendo a otras cosas, a otros lugares, un autor que siempre me ha interesado desde hace mucho es Sugimoto todo este trabajo que tiene que ver justamente con memoria, tiempo y espacio que es el trabajo de los “mares y los teatros” pues esta idea del contener un espacio, de lo que guarda un espacio y la relación con el espectador, como este de que no importa lo que haya pasado ese paisaje es el mismo y no importa que pase la gran cantidad de años, entonces ese tipo de cosas me interesa, un momento también me intereso el trabajo de Roni Horn su trabajo sobre el agua, ahorita me acuerdo del trabajo de William Kendrick, esos son los que están más presentes.

¿Qué significado tiene actualmente el espacio en tu obra?

Pues mira, yo me mude hace más de diez años a Canadá y esta experiencia de encontrarme en un lugar completamente distinto culturalmente, de cualquier punto de vista es el opuesto y la relación que eso tiene...eso obviamente va haciendo más conciencia en mí sobre el espacio que voy, porque me voy desplazando, como me relaciono, siempre con el lugar, para mí esto es siempre como ser un extranjero, como un “outsider”.

Como siempre estar mirando desde afuera porque hay una parte que nunca llega a ser parte de este espacio, entonces mucho de mí

experimento de los últimos años es cual es esta misma sensación al volver a Latinoamérica, que pasa con esta experiencia cuando regresas al lugar de donde eres y es como una interacción inmediata y no te das cuenta, y ni si quiera tiene que ser México, me ha pasado en varios países, en Buenos Aires y a los cuatro días te das cuenta de que no es México, ósea como que todo se me hace un poco lo mismo.

(...y entonces el hecho de mudarte a Canadá a cambiado tu manera de producir...) si, eso pues para mí eso movió completamente todo, un poco yo me fui con esta idea...cuando estaba en México como que en algún momento pensaba con que todo ya estaba hecho como que vivía en una burbuja...claro esa era la sensación del momento no todo el tiempo fue así y tenía esta necesidad de salir de esa burbuja y ver el mundo como de otra perspectiva distinta y pues si lo hice y si es muy diferente la perspectiva, mi trabajo cambio completamente, hubo varios años que no hice mucho, fue ese tiempo de adaptarme y deje a un lado la producción y después lo fui retomando...hay una cosa que cambio mucho cuando hice la maestría acá, fue la manera de trabajar era mucho de concebir primero la idea y después realizarla yo trabajaba al revés mucho como de la intuición lo que uno cree que te va moviendo un poco como “me interesa esto y no sé por qué me interesa pero lo voy haciendo” y como que yo iba armando las cosas de esta manera sin ningún plan y todo lo demás venia después.

Cuando me vine para acá fue cambiando y fue una manera de irlo planeando mucho más, parte como modo de vida eran las exigencias de un lugar en el que las cosas tienen que estar mucho más planeadas si no nunca harás nada, por ejemplo...bueno en México también pero acá el tema de las becas siempre tienes que estar mucho más adelante, eso implica que tengas que concebir ideas antes de realizarlas y concebir ideas antes de realizarlas y luego realizarlas cambia completamente el proceso creativo que sí, tú te sales y empiezas a hacer cosas y vas entendiendo lo que estás haciendo, si son cosas muy distintas que a mí

se me han cruzado, que son útiles pero al mismo tiempo se me ha complicado.

¿La instalación qué lugar ocupa en tu obra?

Bueno yo empecé a hacer video cuando estaba en la maestría, fue la oportunidad como de experimentar y como que la foto no me daba para más en ese momento, trate hacer un proyecto con foto y me pareció muy vacío y tenía una necesidad como de moverme a otro medio y lo más inmediato es el video, en ese tiempo si hice como que mucho video de echo fueron como 3 años de hacer puro video y todo lo que hice con ese trabajo fueron instalaciones, como que hay una cosa en el proceso creativo que es muy sistemático y si tu logras como encontrar el sistema, era como lo que yo hacía en México tenía un sistema que no sé cómo lo hacía pero era muy efectivo y me funciono.

Todo eso se deshizo cuando me vine para acá y el cambiar de medio me hizo como salir demasiado de eso y volver a ver mucho más formas de lo que estaba haciendo, no se es muy interesante ver eso como desde afuera, como cuando viajo y veo que no muchos hacen fotos de lo que decíamos foto y la presentas enmarcada y ya, eh estado haciendo un montón de residencias en los últimos años y nadie hace eso, que trabaje así, entonces es súper interesante eso porque venias de un lugar donde se entendía la foto como una manera tradicional y convencional y yo en el momento que estaba haciendo foto estaba rompiendo con la situación que me toco un poco eso, por ejemplo un poco esto de manipular la imagen (químicos) eso como que no se hacía mucho o la manera de aproximarse al paisaje y yo creía en ese tiempo que estaba haciendo algo muy distinto y me di cuenta que no había mucha gente que hiciera eso, y es eso que venía de una escuela de mucha tradición, donde quieras o no todos estos esquemas que te rodean tienen una súper influencia y es muy importante salir de eso y ver desde otro lugar, entonces me interesa hacer la foto de muchas maneras, eh vuelto a la foto, la instalación me interesa menos y el video también menos, pero

la foto vista, la foto que se puede convertir en un millón de cosas y que no necesariamente se tiene que presentar como fotografía.

¿Cuáles son las salidas de tus proyectos actualmente?

Mira no he presentado mucho en estos años, estoy trabajando un proyecto largo que no se para dónde va, bueno si se para dónde va pero no sé cómo va a salir, me interesa como explorar mucho más el objeto, la foto objeto, estoy haciendo libros, porque hay una relación para mi entre la idea del libro, la idea del viaje y del desplazamiento como esta cosa como de leer un libro es un viaje, un viaje interior, salirte del lugar sin moverte necesariamente, es como salir de un lugar y llegar a otro, al final ya eres otra persona, puede que cambie algo, entonces me importa esta como relación y todo el trabajo que estoy haciendo tiene que ver con la idea del viaje que estoy haciendo, ahorita estoy explorando Latinoamérica, viajando conociendo el mundo que yo no sabía que existía, todos tiene la idea que Latinoamérica es como México pero no, es un lugar distinto y al mismo tiempo tiene muchas similitudes.

¿Tú crees que el concepto de imagen expandida tiene que ver con tu obra?

No sé todavía, yo creo que está en un proceso como de cambiar y no se todavía si eso es como que la lucha es un poco como regresar a algo más contenido, como algo que no necesariamente es familiar, si no es porque lo que me interesa es lo que está en la imagen no tanto como que haces y como la presentas, es un poco la lucha de esto y como un interés cada vez más evidente de transformar todo eso y entonces en esta lucha no sé si es mejor quedarse que lo que contienen lo que uno está haciendo y explorar no es que este de mas, lo hago todo el tiempo, es el riesgo de lo que vas a presentar, entonces la respuesta es como no sé y ya.

¿Cómo ves la producción de fotografía de autor de México?

Pues acá no se ve nada, no nada pero si muy poco, de echo a mí me han invitado a hacer muchas cosas estuve dos años como jurado en

una galería, algo como el centro de la imagen pero mucho más chiquito y era así como la idea de traer cosas de México al final nunca se pudo hacer eso porque nunca hubo presupuesto para nada, pero si no se ve nada, se ve muy poco de lo que pasa en Latinoamérica y esta como marginado, yo veo que hay cosas que han cambiado un montón, me falta mucho ponerme al corriente ya voy más a México, hace como tres años que me quiero regresar, no es que me quiera regresar pero me cuesta mucho tomar la decisión final, y cada vez que voy veo que ha cambiado un montón en cuestión técnica ha mejorado muchísimo, hay influencias fuerte, hay escuelitas pues, pues me parece súper interesante lo que está pasando que era muy poco comparado a cuando yo estaba hace diez años , mucho más calidad.

(...pero en realidad la foto mexicana no está muy bien posicionada en el mundo ¿no?...) no pues no pero cada vez un poco más, pero si para acá (Canadá) te digo no es solo México, este mundo está un poco aislado, incluso cuando voy a Colombia, Argentina, Perú, no tienen ni idea de lo que está pasando un poco más en general de arte contemporáneo y de la foto ni en cuenta, y hacia el sur se me hace que esta como en México como cuando estaba hace 20 años, no tan exagerado, como en esta discusión si la foto tiene que ver con la realidad o no, que es un poco lo que pasa en México pero cuando vas a provincia, el año pasado fui de jurado a Mexicali y era un poco la discusión de la gente, me preguntaban ¿tú qué opinas de que usen la foto digital y haga cosas con el photoshop? Ósea como que todavía está la idea de que esa no es fotografía en la realidad.

Entrevista a Mariana Dellekamp
Estudio de la Artista
Cuidad de México

23 de Enero 2015

¿Existe algún artista que haya influido en tu obra?

En realidad siempre hay alguien que tienes en la cabeza o que acabas de ver o que estas leyendo o que traes en la punta de la lengua pero creo que en este momento más que un artista en específico creo que somos animalitos tan visuales, estamos rodeados de tantas cosas, de tanto estímulo que se vuelve muy complejo, por ejemplo *instagram* yo veo *instagram* diario, es una cantidad visual mas no de información que yo creo que es ahí donde está la gran diferencia, creo que se pueden hacer grandes fotografías en este momento pero lo que distingue a un trabajo de otros trabajos es el contenido, y ahorita te diría quien es mi favorito yo creo que me quedo con Gedovius.

Me voy a ir hasta atrás porque son con los que estoy trabajando y los traigo desde hace varios años, me quedo con Velasco estoy redescubriendo a Velasco y con Adman, y han influido en tu obra o son más como mis artistas favoritos, pues han influido no pero son artistas de los cuales me quise apropiar para generar imágenes nuevas, y yo creo que los artistas que influenciaron mi trabajo tienen más que ver, más que en su contenido formal tiene que ver en el cómo trabajan, si son como esos artistas que tienen ese proceso.

¿Qué importancia tiene la fotografía y la instalación a la hora de ya mostrar el trabajo?

Yo creo que son una mezcla de un montón de disciplinas y al final de cuenta lo que si no puedo negar es que mi formación es fotográfica entonces muchos de mis finales son fotográficos y ahí digo a nivel de calidad es donde también me clavo por que también es parte de la pieza, siento que por ejemplo hay muchos artistas que hacen instalaciones que utilizan la foto pero como mero registro pero para mí es parte de la obra y a final de cuentas mucha de las piezas eso es lo que tengo como obra, muchas cosas no existen si no fueran por eso.

¿Crees que tenga alguna relación con tu obra el concepto de imagen expandida?

Mi obra sería una imagen expandida en su totalidad que en realidad no me estoy, ósea me cuesta mucho trabajo quedarme con un objeto, a mí lo que me pasa y quizá lo que te vas a encontrar con muchas gentes con las cuales tienes estas estudiando, es que a final de cuentas, el medio está al servicio del contenido solamente, no importa si fue fotográfico o si es acrílico o una fotocopia o una serigrafía, el medio está al servicio del contenido.

¿Tú crees que las características generales de la fotografía como autoral en México, tú crees que hay una manera de definirla o es que muchos artistas tienen diferentes inquietudes y no tienen la misma línea, la foto contemporánea mexicana?

No se creó que esa parte le toca a los teóricos definir los límites, pero yo siento que los límites son bastante estériles también, a mí por ejemplo me llamaba mucho la atención cuando al principio viajaba un grupo de mexicanos, entonces nos decían “son fotógrafos mexicanos” pues no somos mexicanos porque si en verdad quieres pensar en fotógrafos mexicanos esta Manuel Álvarez Bravo, Graciela aun que es una contemporánea Graciela puede ser una fotografía mexicana, quizá te podría decir Yolanda Andrade es una fotografía mexicana pero bueno en ese caso con Adriana Calatayud, Gerardo Montiel Klint, Mauricio Alejo pues si el pasaporte dice que somos mexicanos pero no dice que soy fotógrafo mexicano, es como encasillarte, mujeres fotógrafos se me hace aún más estéril, no se a mí los límites me parecen estériles.

Si podríamos hablar de un contexto pero el problema es que nuestra información esta tan globalizada que si tu agarras las fotos de los 40's, 50's incluso de los 60's en México hay una cosa que te diría exactamente, ósea al principio Graciela Iturbide, Flor Garduño por

ejemplo que además hacían como muy específico la fotografía para un mercado internacional.

¿Tú crees que en México influyeron la creación de los grupos y espacios alternativos de los 70's?

El problema es que ya no estoy muy metida en el ámbito fotográfico yo no quepo en ningún cuadrito, entonces estoy lejos del centro de la imagen de repente me invitan a hacer cosas, a mí lo que me llama la atención es que todos los fotógrafos somos artistas y no todos los artistas son fotógrafos y no todos los fotógrafos se sienten artistas, a mí no me importa si me quieres poner en el catalogo como fotógrafo o como quieras, mi trabajo es artista visual y creo que ahí es donde los fotógrafos solitos hacen un grupo que no es a su prejuicio si no a su beneficio.

Me invitaron a participar en una exposición que tenía que ver con arquitectura y uso del espacio en la ciudad y yo ya llevaba un rato guardando nidos y lo que decidí hacer...tenía muchas ganas de trabajar con el nido como objeto y me pareció que el nido era un buen representante de quien vivió ahí, quien lo hizo, por que lo hizo en que zona del país, la gente que sabe de nidos te sabe leer el nido te puede decir absolutamente todo, bueno entonces esos me parecieron que eran unos buenos representantes de quien había vivido ahí y yo tengo un hermano arquitecto entonces tengo viviendo todo eso de muy cerca el hizo un proyecto en Oaxaca que se lo clausuraron toda esta cosa como intereses privados y que tienen que ver con la economía mas que con los intereses sociales.

Entonces tenía muchas ganas de hablar de eso, entonces hice unos cubos si tu los ves es el chico, el mediano es dos veces el chico y el grande es tres veces el chico, entonces en realidad es un como un "lego" echo arbitrariamente no tome medidas del nido no hice nada, solo agarre y dije estas medidas nos funcionan, se ven lindas, y si yo acomodo dos aquí pues pongo tres acá, ver como se acomoda y como se hace, y en lo

que no nos fijamos mucho fue en cual podía ser una caja económica, pero bueno , entonces lo que hicimos fue meter estos nidos que están hechos de diferentes materiales, diferentes formas, que tienen dimensiones muy diversas, en estas cajas que de repente quedaban muy grandes o chicas pero en fin hay una cosa donde es un objeto personal.

Dellep

Entonces quería yo utilizar estos como metáfora de que alguien vivía de que si alguien entraba ... me parecía lo mismo que si por ejemplo tu entraras a mi casa podías definir cuantas personas viven aquí, cuáles son sus mañas y el nido me parecía exactamente lo mismo pero un poco igual que la biblioteca hablar de un esfuerzo personal me parecía un poco flaco, creo que ósea la pieza tenía que llevar un trabajo de colectividad y aludiendo al esfuerzo que se hace en los pueblos del centro del país en donde una comunidad tiene una pareja nueva entonces toda la comunidad hace algo por la pareja “yo pongo cinco ladrillos, tu diez yo pongo el cemento y la familia de la pareja pone la comida para todos” y en un fin de semana levantan un cuarto, entonces por eso aludir a esta colectividad entonces la pieza se hizo de la misma forma, se hizo generando esto por Facebook y Twitter.

Ya estoy instalada ahí y es un poco por donde me muevo para las solicitudes, tengo ahí algunas cosillas este es un proyecto chiquitito que quiero hacer algo con mujeres y tejidos pero son los listones que viene dentro de la ropa que nunca entiendo por qué “carajos” viene la ropa con listones que siempre terminan cortados...mientras tanto estaba yo trabajando estos...y que bueno por ejemplo...buen la biblioteca está conformada igual que otra biblioteca, tiene ficheros, el fichero se hizo con imágenes con imágenes que todo mundo colaboro, ósea que cada colaborador me mando una foto de donde había recolectado la tierra, si tú no tenías esa imagen nosotros generamos una de “google earth” de donde más o menos del lugar de donde viene, entonces es un atlas visual bien interesante de un montón de gente.

Hay fotos más lindas que otras pero de alguna forma van conformando este gran universo de cómo se va concibiendo a nivel colectivo el espacio en donde vivimos, entonces estas originalmente estaban estructuradas como un fichero y atrás traen la información del libro, que en lugar de cuantas paginas trae cuánto pesa, cuanto mide, entonces nosotros con eso vamos calculado siempre esta cosa absurda de bibliotecas de coleccionismo absurdo, “nosotros cuanto tenemos ocho metros lineales” podemos ir calculado tenemos más o menos media tonelada de tierra, ósea podemos ir calculando todo eso por medio de las fichas bibliográficas que bueno acaban siendo paralelismos a lo que es el libro libro, también la biblioteca tiene un atlas que es ...

No te voy a sacar la caja porque ya está basada en la exposición, la caja es una caja grande como si fuera un atlas y lo que yo quería generar era un poco...eso va lo pondré en la exposición de obra como generado cosas...son colecciones que eh echo...entonces voy a poner otras colecciones que eh ido haciendo a lo largo de los años que se dieron de otra forma, que sirvieron para otro propósito pero a lo largo fueron parte de la colección. La idea de este libro es que tengas este gran formato aludiendo a los grandes atlas, si tenía ganas de generar este tipo de formatos, no hay un orden, no está encuadernado y tienen que ver con esta idea de cómo esta echa, no hay divisiones, no hay una selección cuadrada para que no haya una división política, entonces toda la selección está dada por medio de una cuestión meramente cromáticas donde de repente son duras y con una vaca son primos hermanos, Oaxaca y Francia también y perder esta idea como de división política.

Me voy a regresar ahora si a los libros, está el libro del coleccionista, ¿No sé si tú ya viste los libros en el museo?

Si los vi

En realidad ya no tengo piezas, me interesaba trabajar con el librero de este coleccionista en particular por que el librero en particular me atraía muchísimo pero me parecía que sus libros eran de una u otra

forma lo que le daba todo su bagaje cultural que lo hablaban como coleccionista de todo el arte particular que él tiene, entonces me pareció una forma interesante de hablar de una colección que se genera para poder generar otra colección, por eso los libros de alguna forma los anule, el pretexto del blanco era para eliminar que tú supieras a simple vista que si había un libro de arte moderno, o que si le interesaba los impresionistas o que si le interesaba más el arte contemporáneo ósea para evitar esa parte y luego lo que yo hice en el libro es que conforme íbamos forrando los libros en blanco iba yo seleccionando imágenes que se fotocopiaban de los mismos libros y luego se editaron utilizando el método de William Burroughs en donde generaba un texto y no le gusta lo rompía en tozos y lo volvía a armar y yo lo que hice fue dividir estas imágenes en dos para que simularan más que buscando un nuevo sonido, estoy buscando un nuevo funcionamiento de la imagen que simula el funcionamiento de tu memoria, que esa memoria es la que compone a este coleccionista, ósea compra lo que compra por que tiene ese bagaje, fui yo haciendo una edición bastante histórica por que tenía el tiempo contado.

Luego ellos me pidieron, la pieza tuvo un destino como de colaboración con el mismo coleccionista porque ellos me pidieron que la pieza se quedara montada durante un rato, ese rato acabo siendo un año y cuando yo fui a desmontar la pieza, y cuando yo fui a desmontar la pieza el papel tenía la memoria de la acción y decidí utilizar ese papel como una memoria ahora de todo lo que había sucedido, todo el papel se dividió en tres tomos fueron los libros que hice y se generaron, entonces tienen manchas de sol, los dobleces, uno que otro cinta adhesiva cortada, entonces es un libro que tiene algo muy táctil y pues es un libro blanco.

Y los tres tomos tenían algo razón para poner esto en el uno, esto en el dos, era papel yo lo que hice fue acomodar el papel que quedo bueno, una vez acomodado lo dividimos en tres partes y ya, si moví paginas para que no se viera repetido y si te daba curiosidad y lo abrieras fuera algo más dinámico.

Después empecé a trabajar con una librería y con ella hice esta pieza, dentro de los libros que estaba vendiendo tenía una colección muy grande de *pocket books* viejos de literatura erótica y a mí me habían prestado un estudio arriba de la librería, entonces subí todos los libros, los fui colocando y en este caso decidí en lugar de eliminar los títulos simplemente utilizar el contra lomo como esta cuestión a nivel formal digo que terminan siendo los acomodos siempre acaban siendo solucionados a nivel formal, y genere este otro libro que lo que yo intentaba era hacer un simulacro de cómo se lee un libro de pornografía, que no necesariamente se lee, hay muchos fragmentos que se leen muchas veces, entonces hay paginas donde tú ves que es la misma página varias veces.

Hay páginas que se repiten el uso de las imágenes por ejemplo estaban todos estos libros clásicos de los 70's y 80's de "garganta profunda", "Emanuel" y otros que en mi vida había visto y otros que eran como muy icónicos de cuando estábamos chavos; después hice la del "artista" que siguiendo un poco las ideas de las anteriores quería yo generar...agarrando un poco el eje de como el librero se construye como parte de tu vida, me pareció también que es una buena forma de hacer un retrato de una persona y a mí me pasa mucho que cuando te dejan encerrado en un espacio que es de alguien en particular y tiene libros pues su biblioteca es una buena forma de ver a quien estas esperando o de reconocer a quien ya conoces o de descubrir a quien creías conocer.

Entonces decidí subir parte de mi biblioteca aquí a mi estudio y generar esta especie de edificios cromáticos para ahora si, satisfaciendo esta parte voyerista del espectador ahora si dejando saber quién es el que está detrás de la obra, que me parece también impórtate, entonces esa persona se la pasa leyendo sobre arte y pues es mentira podrida, ahí te das cuenta que tengo una gran formación fotográfica y documental muy fuerte, están ahí varios libros de teoría, hay muchísimos libros de cocina, por ahí dejo saber que soy mamá porque le metí libros de niños y libros de correr, entonces fui buscando ciertas cosas que te dejaran saber de

quién era yo, por ejemplo hay varias citas y cosas de personas que conozco, ósea tu puedes ir leyendo como si fuera un poco una especie de biografía.

Luego hice el mismo libro genere exactamente el mismo libro que hice con el primer libro del coleccionista y aquí lo que me interesaba o lo que se me hacía interesante para mí...por ejemplo tenemos un punto de vista muy parecido al del coleccionista pero sin embargo la suya tiene que ver mucho con la apreciación y la mía tiene que ver mucho con formación y entendimiento que quizá eso es muy visible para mí...entonces aquí hay cine, hay diseño de muebles, y pues también la fotocopia se fue convirtiendo también en un objeto, un formato que me permitían como una inmediatez y una calidad que me encantaba, entonces me clave muchísimo con la fotocopia, utilizando eso como pretexto me voy a regresar a un proyecto que hice en la mina monocal que el final estaba representado en el museo de arte moderno.

Este también es de un proceso social, de carácter colectivo...aquí lo que hice fue solicitar...cuando yo lance la convocatoria de la biblioteca al mismo tiempo lance una convocatoria en el mismo *mail* pidiendo todo lo que les sobrara que tuviera impreso arte, mucha gente me empezó a mandar catálogos, invitaciones, entonces periódicamente me mandaban esos guardaditos y se fueron haciendo cajas y cajas que después de dos años de solicitarlas...eso yo ya no lo fui solicitando por "Facebook" si no la gente que me lo iba dando ya iba yo cultivando a esas personas, sobre todo eran personas que tenían acceso a mucho, por ejemplo Julieta Jiménez Cacho que en ese momento trabajaba en el Franz Mayer y tenían muchas, entonces era ciertos grupos de personas que tenían acceso a muchas cosas y luego por ejemplo al final la fundación Bancomer me mando muchas cosas y al mero final fuimos recolectando en los museos todos sus excedentes que imprimían y no tenían como deshacerse de ellas, entonces generamos este gran librero de cosas de prensa con el tema de arte y lo que me interesaba era hablar de la prensa escrita y como terminaba siendo un paso inevitable para nosotros.

Tu objeto no existe hasta que no está validado por la prensa escrita ya sea por un periódico o una invitación ósea necesitas un pedazo de papel que es un poco absurdo pero es la forma en la que entras al circuito, muchas veces esa validación es echa por el mismo artista o la mayoría de las veces es cuando se genera como consecuencia de, entonces es hablar de eso como un paso inevitable y me interesaba también hablar la palabra pero en inglés, como *Press* en ingles significa prensa escrita pero también es la presión que la misma prensa ejerce sobre el mismo artista y lo abrimos como una instalación que estaba abierta al público y la gente podía entrar al lugar y sacar lo que tu quisieras, entonces sacabas algo y la condición era que te podías llevar cualquier cosa pero en fotocopia y la fotocopia tenía que pasar por mí y era un poco una acción de lo que tú me dieras era manipulado por mí y yo ya te entregaba un pedazo de papel, una prensa escrita que empezaba a generar su propia prensa circulatoria validando su objeto su instalación.

Entonces de ahí salieron todas estas selecciones que las voy a poner ahora en el Patricia Conde, que son las selecciones que las diferentes personas fueron eligiendo para llevarse, cuando se terminó la exposición todo el papel se llevó a reciclar y se hizo una bobina, en la instalación estaba la bobina y en el muro estaban todas las instituciones de las cuales había material, de 48 países distintos, eran quinientas y tantas instituciones distintas, como esta cosa de catalogar todos estos objetos y darles una clasificación específica, por ejemplo había invitaciones o objetos de periódicos de 1971 hasta el 2010 que era el tiempo donde se hizo la pieza, entonces cuando se mandó reciclar fue muy complicado, pero se genera la bobina de papel y la intención de la bobina era que termine siendo impreso de nuevo entonces este año se van a generar los libros con esa bobina que son proyectos míos, en algún momento la pieza va agarrando diferentes estados para mostrar.

Entonces en algunos momentos se mostró de una manera aleatoria donde tú puedes agarrar uno de cada uno y abajo se te abrían

otros, pues ahí por ejemplo en ese *inviting* me invitaron a trabajar en el Muca Roma por que el Muca” Roma el museo tenía una situación, se estaban graduando en la maestría de estéticas entonces les dieron espacio para trabajar el Muca entonces a ellos les pareció sacar en un inicio toda la exposición del centro de investigación que tiene el Muca, ósea al final de cuentas es un espacio históricamente muy impórtate pues le abre la puerta al video, a instalaciones, a cosas que no se podían guardar en registros multidisciplinarios desde un “VHS” hasta una transparencia, entonces eso lo hace un espacio muy interesante, entonces cuando el Muca se cambia de su primera sede que está en la Roma se cambia a la calle de Colima.

El curador y director del museo le solicita a la UNAM que les generen mobiliario para hacer un centro de investigación, entonces se da el mobiliario se abre el espacio, para este centro de investigación y en algún lugar de la burocracia Mexicana el espacio nunca se conforma y se convierte en la oficina del curador y se queda como la oficina del curador donde todos lo que llegaban a presentar su proyecto pues el curador lo ponía en su librero, entonces los chicos de la maestría se encontraron con un librero que estaba atascado de cosas que no tenía significado, entonces claudicaron y me dieron el proyecto a mí y yo decía que voy hacer con eso, entonces yo trabaje con la idea del vacío de la nada, lo que hice fue evidencia el vacío burocrático, entonces este es el mobiliario y todo se duplico pero con hojas blancas entonces todo lo que había se duplico con hojas blancas.

Mariannadellekamp

Me invitaron a participar en una exposición que tenia que ver con arquitectura y uso del espacio en la ciudad y yo ya llevaba un rato guardando nidos y lo que decidí hacer...tenia muchas ganas de trabajar con el nido como objeto y me pareció que el nido era un buen

representante de quien vivió ahí, quien lo hizo, por que lo hizo en que zona del país, la gente que sabe de nidos te sabe leer el nido te puede decir absolutamente todo, bueno entonces esos me parecieron que eran unos buenos representantes de quien había vivido ahí y yo tengo un hermano arquitecto entonces tengo viviendo todo eso de muy cerca el hizo un proyecto en Oaxaca que se lo clausuraron toda esta cosa como intereses privados y que tienen que ver con la economía mas que con los intereses sociales.

Tenía muchas ganas de hablar de eso, entonces hice unos cubos si tu los ves es el chico, el mediano es dos veces el chico y el grande es tres veces el chico, entonces en realidad es un como un “lego” echo arbitrariamente no tome medidas del nido no hice nada, solo agarre y dije estas medidas nos funcionan, se ven lindas, y si yo acomodo dos aquí pues pongo tres aca, ver como se acomoda y como se hace, y en lo que no nos fijamos mucho fue en cual podía ser una caja económica, pero bueno , entonces lo que hicimos fue meter estos nidos que están echos de diferentes materiales, diferentes formas, que tienen dimensiones muy diversas, en estas cajas que de repente quedaban muy grandes o chicas pero en fin hay una cosa donde es un objeto personal.

Dellek2

En los muros lo que hicimos fue transcribir el planteamiento teórico del por qué ellos necesitaban un espacio todo lo que el curador en su tiempo sostenía su proyecto lo pusimos en los muros y también pusimos todo el presupuesto que se dio para la realización del proyecto y todos los planteamientos arquitectónicos que se iba a hacer, eso estuvo dentro de la exposición pero para hacer este proyecto yo me la pase en el “moca” aproximadamente un mes y en este tiempo lo que me paso es que empecé a convivir con los espacios del museo y con la bodega, y la bodega era pues la bodega de un museo que en teoría tenía que ostentar una colección para promover, catalogar, demostrar, etc.

Lo que había era otra cosa distinta, entonces lo que decidí fue hacer un inventario visual de esos objetos que va a estar ahora en la exposición de una marea distinta de como estuvo en el “moca”, entonces fotografiamos todo esto, esto lo hice en colaboración con José Raúl Pérez porque a mí lo que me interesaba, esto de alguna forma eran mis pruebas para poder demostrar que el Muca no es un museo, entonces donde me interesaba mucho la colaboración con Raúl era demostrar semánticamente.

¿Estas son las que dices que son las impresiones chiquitas la de los objetos?

Pues no están tan chiquitas ahorita, nunca fueron impresiones apenas van a ser impresiones y lo que hicimos fue...te voy a enseñar los muros como quedaron...¡así quedo!... Entonces lo que hicimos fue colocar lo que la prensa había publicado, aquí estaba el inventario visual como si fuera un video y en el muro es el análisis semántico y como de cada cosa va comprobando que es lo contrario, entonces en esta paradoja de identidad nosotros sugerimos que el “museo” como debería de ser llamado nosotros le pusimos “galería universitaria roma”, “centro universitario roma”, “Centro Cultural Universitario Roma “casa de arte contemporáneo roma” ósea cualquier cosa menos museo.

¿Por la colección no?

si aja, entonces fue como un proyecto muy complicado porque en realidad me dieron la nada para trabajar pero a mí la verdad me acabe quedando como muy satisfecha con lo que yo me saque de la manga más que con el blanco de abajo que eso lo siento que irradie en lo obvio sobre lo que no había pero era muy complicado encontrar tela de donde tejer y sin embargo le tengo mucho cariño, al otro también le tengo cariño ves las

imágenes y es muy padre pero este me costó mucho trabajo (...ósea ya es el muro directo, el muro intervenido o no?...) este ósea de como lo hicimos (...si ósea de como ya fue el final...) ósea lo mostramos así, fue una exposición colectiva y yo estaba en el sótano metida en la oficina del curador y luego cada quien tenía un espacio definido porque cada curador trabajo con un artista y con todos pero como que tenías un curador asignado y yo solicite otro espacio, entonces al final esto quedo terminando en medio de otra gente entonces tenía yo como dos piezas, entonces el video corría todo el tiempo y la idea era esta, la idea era de que el espacio era todo blanco abajo pintado con gis y luego era negro entonces había una coherencia a nivel formal, sabía perfectamente que las piezas eran de la misma persona y la idea de utilizar gis también era que con el paso y el movimiento de la gente se fueran borrando las ideas y al final pues ya se veía mucho menos.

Te platico un poco sobre otro proyecto, cuando empecé a trabajar las fotocopias me invito a trabajar Miguel Castro Leñero a compartir un espacio en su estudio donde tiene una prensa para obra gráfica y la idea era que generáramos como grupo, éramos un grupo donde estaba Miguel, Iván Gonzales de León, Isabel Castro Leñero y Patricia esposa de Miguel, el caso es que nos invitó a nosotros como grupo y que generáramos cada quien un trabajo alrededor del monotipo, el monotipo es muy parecido bueno a lo que dice su palabra, es una pieza echa como obra gráfica, entonces lo que haces es que sobre tu papel tú vas colocando lo que quieres imprimir, entonces esto lo entinto y cuando lo paso por la prensa ya tengo un original, entonces lo que yo hice fue trabajar lo que venía haciendo con la fotocopia con otro grupo de trabajo que tenía yo que se llamaba "28x21".

Venia yo trabajando mucho el rollo de la violencia como una cosa mucho más personal muy alejada de mi trabajo pero como una parte de procesual de que haces con esa información y entonces vacié mucho de esas fotocopias vacié en los monotipos, las convertí y las transforme para

hacerlas monotipos y se generaron como la mitad de lo que tú vas a ver en la exposición y la otra mitad se generó hace poco cuando surgió la invitación de la metropolitana para generar la exposición, es un trabajo que no tiene que ver nada con Ayotzinapa, me parece importante recalcarlo porque salió cuando Ayotzinapa estaba en su punto y me daba pena como que fuera hacer como “hay que buen momento” pero no, fue coincidencia pero sin embargo las últimas piezas si vienen trabajando como con todo esto en la cabeza y son piezas que se alejan mucho si y mucho no cuando ves el trabajo ya en contexto pero a nivel formal y la técnica y todo si están lejos de lo que habla, es un trabajo mucho más lúdico me di muchas más libertades.

Si te das cuenta en los proyectos mi proceso de trabajo es muy estructurado alrededor de la idea y después empiezo a producir ósea cuando yo produzco ya tengo muy claro mi camino, en cambio acá era muy sorprendente y emocionante y gratificante no saber a dónde hacia dónde vas, porque además el monotipo como lo dice su nombre no hay forma de repetirlo ósea es una sola y es un proceso muy interesante porque tienes que ir viendo que es lo que resulta para saber cómo solucionarlo más adelante, no hay nada dictado y a partir del error se puede desarrollar unas cosas padrísimas entonces todo el tiempo tienes que estar consciente de lo que está sucediendo para irlo solucionando por que todo se hace de volada, entonces es un proceso de regresar al ámbito de regresar a la manualidad que la verdad me extraña mucho porque de repente te sientas demasiadas horas frente al monitor.

Entrevista a Mauricio Alejo

Café Starbucks, Colonia Napoles Ciudad de México

23 de Enero 2015

¿Cómo nace tu interés en las artes?

A partir como del 2000 yo tuve un distanciamiento me fui a Nueva York, me dieron los apoyos pertinentes y justamente fue en el momento

este del rompimiento conmigo mismo de alguna manera y me aleje un poco de la producción fotográfica, primero porque estaba muy metido en estudiar y después por que no encontraba el camino de regreso y una vez cuestionado mucho lo que había hecho, estaba haciendo unos proyectos que eran de transición, pero realmente regrese a la producción haciendo video, para mí fue muy bueno porque no.

Digamos que estos elementos técnicos que aprendí y esta malicia fotográfica no la tenía no estaba en el video, entonces eso refresco la manera en la que me aproximaba al objeto y a la creación, me liberaba también de tener que hacer algo que se viera bien y me indujo a concentrarme en el concepto, he hice una serie de videos que llamaron la atención de varios curadores en Estados Unidos y también en México y a una generación más joven, estaba por ejemplo Laura Santoscoy curadora ahora del Museo Eco, Pamela Echeverría que ahora es directora de la Galería Labor en fin varios personajes y volví a producir fotografía, y me empecé a dar cuenta de otros núcleos de interés míos propios, que no tenían nada que ver con la fotografía si no con la escultura, con la cuestión del espacio personal y mucho de lo que hago son estas instalaciones y algunas podrían traducirse al espacio de la galería a este cubo blanco.

Pero había algo que me parecía deshonesto, primero porque yo provenía de lo silvestre nunca estuve entrenado en el estudio, ni en el cubo blanco y parte de lo candoroso de mi trabajo es que eran ideas que surgían de la vida diaria y de estar en el espacio doméstico, entonces me pareció también su lugar natural y la única manera de transportar eso era la fotografía es la manera más cabal, me puse un set de reglas para no sobre producir que por ejemplo es tratar de imitar la luz ambiente aunque utiliza luces artificiales, no poner ninguna ni otra luz que no fuera necesaria, trabajar en este ritual de 4x5 para mi me gustaba y respetar el espacio donde vivía, esto a veces producía colores y materiales que no me gustaban pero era donde yo estaba y empecé a producir ya sin saber y sin importar si se iba a difundir o no, de alguna manera firme mi suicidio artístico cuando empecé a hacer video.

Seguí produciendo, este trabajo tuvo una vida más larga y más a mayor distancia que el primer trabajo, de hecho hoy en día cualquier presentación presento dos fotos de aquel primero momento dependiendo el tipo de público, pero ahora me concentro más en estas inquietudes de lo escultórico, me empezaron a representar haya en Nueva York mis primero shows fueron con fotografía y video, y en el segundo ya empecé a meter instalación, tratar de depurar el proceso de descubrimiento que tenía por ejemplo hay muchas piezas que atienden cierta aura anecdótica por el sitio o narrativa nunca he procurado que existan la narrativa en mis piezas de hecho no me gusta lo narrativo, no me gusta la fotografía narrativa en cuestiones de la ficción ósea todo lo que es teatral en la fotografía no me gusta ósea desde Gregory Crewdson por ejemplo, hay algunos casos que si me gustan como por ejemplo Alex Prager.

Me interesa pero hay otra sobredramatización y en México también hay una corriente muy fuerte que me saca ronchas y evitaba esto que se volviera una especie de narración de presente, pasado y futuro, entonces era nada más la presentación de objetos y circunstancias donde actuaban fuerzas físicas, tampoco procuraba que esas fuerzas físicas se convirtieran en metáforas de nada, pero creo que es muy difícil no ser metafórico cuando tratas con objetos, el resultado fue un trabajo que me gustó mucho hacerlo y me permitió seguir explorando la parte escultórica, hoy mi tención es ir depurando más estos hallazgos, es muy sencillo por ejemplo me puede interesar, hay una foto que tengo de una silla que le corte unos pedazos se llama “espacio de en medio” y me interesa esa inexistencia del objeto y esta existencia del objeto y esta sensación me gustaría depurarla y ver si puedo hacer algo más allá de lo fotográfico, en el caso de una desinstalación que se llama “Túnel” lo que hizo fue poner una serie de espejos que estaban diseminados en la galería, en un cuarto que estaba hasta el final entonces te pasas a un lugar y ver que el espejo se comunica y puedes ver el cielo como una especie de túnel y más o menos esto traduce estas inquietudes sobre el espacio mismo o sobre un espacio que no existe y que de alguna manera esta ficción empieza a existir y la separación entre espejo y espejo si tienen densidad, casi como

si estuvieran conectados, ahorita me encuentro con una encrucijada por que la galería no estaba entendiendo hacia donde iba y también van renovando las galerías van cambiando y aunque soy fotógrafo me interesa seguir produciendo también en otros ámbitos y estoy entre si entrar a una galería o buscar un lugar donde pueda expresar aún más lo que quiero hacer, no es obligado por que puedes seguir produciendo en diferentes ámbitos.

¿Qué te refieres con fuerzas físicas? ¿Qué la silla no se caiga?

Si tiene dos pinzas, esta agarrado de un lado y de otro como esta independencia, tengo otra donde un globo de helio está sosteniendo a otro con aire y este como balance que está equilibrado nada más que vertical, un lápiz que está en la punta de la mesa, muchas de mis influencias más que fotógrafos que muchos me han mencionado a Chema Madoz que me gusta su trabajo por su puesto, el trabajo de Chema Madoz es mucho más metafórico que el mío pero por ejemplo a mí me han influenciado más artistas como Martin Creed, Tom Friedman, son todos estos los que me han influenciado como acá en fotografía fue como empezó a ver las conexiones que creo que nos han curado junto.

Dentro de la galería por ejemplo, tengo otro que se llama “Breathing” que son unas bolsas de plástico que conecte con tubos al exterior, entonces la diferencia de aires infla las bolsas pero cuando sopla el aire las bolsas parecen estar respirando un poco, entonces no mire desde el objeto como bolsa si no está circunstancia y no había modo que esto funcionara como video porque era muy postizo y no tenía la sensación de realidad y en foto mucho menos porque ahí sí está alejado del tiempo y la razón del tiempo era importantísima, hay piezas que son complicadas aunque no se acabaron de resolver pero que ya están afuera, en video o en fotografía por ejemplo hay una que se llama “esfera interminable” y lo que hice fue poner a girar una moneda y es un loop de los pocos segundos que se mantiene y es como este objeto dibuja en la imagen una esfera y a mí me gusta la idea que es una moneda y nunca

se detiene por águila ni por sol, pero cuando veo la fotografía que también se siente el movimiento creo que también tiene un poder especial no sé si la fotografía es más poderosa que el video, aun ahora el video ya está distribuido pero por más que trato de analizarlo entiendo la diferencia entre el espacio fotográfico y el tiempo video, y el tiempo video compromete mucho más la experiencia y dificulta la reflexión, porque te demanda atención a la secuencia en el tiempo ya después lo puedes analizar pero hablo de la experiencia misma de estarlo viendo, la fotografía puede estar siendo y viniendo de tu pensamiento y la imagen, la foto lo que es interesante el tiempo pasado y futuro es implícito pero es una ficción de alguna manera y esas son construcciones mentales y el video esta entregado y en esta medida a lo mejor de esta manera es más poderosa porque en esa misma esfera esta cifrado el pasado y el futuro en lugar de entregarlo.

¿Qué tan importante es el espacio a la hora que muestras video?

Es muy simple no me gusta porque no puedo o por qué no lo he intentado ponerle “fanzine” en la exhibición ósea no voy a hacer que el video de vueltas, ósea la videoinstalación no es lo mío, no creo que vaya a ser lo mío, estoy interesado en la realidad y la representación, entonces en esa medida son un poco purista, nadie puede firmar con sangre y nada está escrito en piedra, pero trato de exigirlo de la manera más coherente sin complejidades, hay videos que me interesan que estén en la pared en pequeño, hay videos que se ven en el monitor, habrá circunstancias en las que use una mesa pero después tiene que ser un pedestal, pero luego hay momentos de exhibición en la que la proyección es muy específica, de echo el de la moneda cuando lo presente me gustaba la proyección y lo proyecte un poco alto, y en este caso me gustaba un poco la idea de la ilusión del objeto, pero yo creo que como toda practica es algo que se va depurando y se está perfeccionando con el tiempo no siento que yo ya

haya logrado eso porque es muy poco lo que eh hecho y también pienso que se va a mantener simple en ese sentido.

¿En qué proyectos estas actualmente?

Estoy trabajando en video, hay una esquizofrenia de repente en lo que hago porque hay como dos proyectos, por un lado estoy haciendo un trabajo que tiene que ver con la imagen fotográfica y el punto de vista son unas naturalezas muertas que les falta un pedazo y desde el ángulo no sabes si están cortadas o es un photoshop o en algunos casos si es una impresión cortada o recortada, cuando te acercas te das cuenta que es un corte en la naturaleza en las frutas y hay un poco de oxidación en el plátano, por primera vez salgo del ambiente de la casa y son naturalezas muertas muy de estudio con la estética que produce la iluminación de estudio, con un ciclorama, tratar de sin ningún complejo presentar un tipo de estética que está en todos lados que eh vivido yo porque yo profesionalmente hago fotografía de producto de estudio, entonces quiero como reconciliar dos partes de mi vida fotográfica que siempre han permanecido de alguna manera ajena salvo algunos proyectos editoriales que se me ha permitido, no se cuál sea la recepción de esto porque al fin de cuentas la estética de estudio le empastilla mucho al mundo artístico “les da cosita” y lo entiendo por qué es un mundo aparte, pero a nivel mundial eso ya está un poco superado por que no pasa absolutamente nada, esto se va a presentar en “maco” y tengo curiosidad de que es lo que va a pasar, es interesante que se presente en “maco” por qué también es una feria comercial, que es muy distinto a un espacio de exhibición, mucha gente se queja de “maco” y escribe sobre ella como si estuviera viendo la Bienal de Whitney, es un mercado eso es lo que es, hay proyectos que solo se exhiben en este sitio pero es el contexto en el que se presenta, entonces tengo interés de que es lo que va a pasar ahí, no creo que vaya a seguir mucho en esta línea porque tengo muchas otras investigaciones pero a más largo plazo estoy haciendo videos e instalaciones que tienen que ver con lo escultórico y con esta percepción del tiempo y espacio, todavía no tengo que enseñar, hay videos que ya termine pero como es trabajo en proceso todavía tengo es ese dialogo que se tiene que hacer entra las piezas que estoy haciendo y las que

produzca yo mismo y ver la coherencia que puedan tener (...esto sería un proyecto con un contexto diferente al que mencionabas de "maco"...) yo creo que si es un contexto distinto, la parte esquizofrénica que tengo en mi vida es que soy un fotógrafo criado en la fotografía, con fascinación a lo fotográfico desde muchos ángulos, desde la fotografía documental que en un principio no me gustaba mucho cuando empezaba no le entendía, pero también en la manera que se produce imagen a nivel comercial por ejemplo y la manera en la que se distribuye en las redes sociales, es una manera tan amplia y la banalización de la imagen que me parece interesante, muchos artistas que trabajan esto en México no tanto y esta saturación de imágenes, por un lado esta esto y por otro esta algo muy fuerte que tiene que ver con la convivencia del espacio casi con el minimalismo, el minimalismo de los 60's o finales de los 50's y que tiene que ver con la depuración de experiencias específicamente con los materiales y espacio, sobre circunstancias psicicas y la relación de eso y la percepción y el cuerpo, entonces ahorita mismo estoy en un momento de lucha y te digo de esquizofrenia, no sé cuándo va a terminar una o cuando va a empezar otra o cual va a ganar a cual, afortunadamente eh tenido un tiempo de distanciamiento que me ha ayudado a la reflexión, fue muy interesante para mi haber hecho esta última curaduría de esta última bienal por un lado muy interesante ver el trabajo de mucha gente y pensar en el trabajo como desmenuzarlo y darme cuenta del panorama de la fotografía en México, hay mucho trabajo joven muy bueno mucho mas de cuando yo estaba produciendo yo creo que si va a generar influencia esto, yo no tengo lugar en este circuito de creación que también es importante para mi ubicarme en la creación de la fotografía mexicana o por lo menos no lo puedo ver es como una especie de miopía que esta tan próximo el trabajo, pero bueno el hacer juicio y critica sobre trabajo ajeno pero lo que estoy tratando de evitar es eso de juicio y critica por que puede ser paralizante ósea te puede llevar a no hacer, o simplemente estas trabajando con mayor coherencia y yo creo que la foto hay que pensarla por su puesto pero sobretodo es una práctica y si te detienes de practicarla lo peor que puede suceder es eso porque no vas a saber dónde tienes el hilo, en el caso que estoy haciendo con la naturaleza

muerta es un riesgo porque hay una parte muy banal en la cuestión de la imagen no de hacerlas imágenes bonitas que puede serlo pero obedecen una estética muy superficial, me propongo eso, no trato de imitar la naturaleza muerta holandesa, si no la naturaleza muerta que se hizo en estudio en los 80's que es una iluminación muy burda muy sencilla con cierta disonancia, uso un fondo que parece mármol pero no es mármol es un ciclorama que parece mármol que también da esta sensación de buen gusto, vamos me gusta la artificialidad de la impresión de mármol y por otro lado me gusta la mención del juego de la "trampa al ojo" de un género que durante mucho tiempo ha sido decorativo después de mucho tiempo de los impresionistas y eso, fue propositivo que sea un tema decorativo.

Mauricioalejo4

¿Crees que haya una manera de clasificar la fotografía mexicana?

Son múltiples afortunadamente porque incluso no me gusta y le tengo mucho respeto, y por ahí hay muchos autores que están haciendo trabajo muy bueno, creo que la foto mexicana esta haciendo un trabajo de autoexploración de lo mexicano muy lejos del exotismo y el folclorismo, está indagando sobre la creación del México contemporáneo eh incluso en épocas más recientes desde el "PRI" analizando la fotografía del "PRI", del gobierno en México en el lado que puede ser un poco folclórico puede estar este Tom Bopo que hace estas representaciones de la ultima cena aunque hay esta mención del espacio cultural lo hace desde un punto de vista muy particular del individuo, no es una mirada antropológica se puede hacer antropología con su fotografía pero no se acerca con el distanciamiento del antropólogo si no está el implicado en su trabajo y creo que esa es una característica la proximidad pero no es una característica de México sino de la creación contemporánea, creo que también es interesante que hay gente con refinamiento conceptual está analizando la foto misma como Alex Dorfsman por ejemplo o este Ramiro Chávez que está haciendo un estudio iconográfico que no es mexicano pero lo menciono por que la mirada extranjera permite unas aproximaciones muy saludables, hay mucho más rigor no quiero decir que no produjéramos así antes pero creo que hay más rigor conceptual, rigor

en el que significa esto que estoy produciendo, ha obtenido la fotografía una especie de compromiso social muy distinto al documentalismo de los 70's que yo creo de echo se desgasto y fue la picada de la fotografía documental en México cuando ya no pudo renovar su discurso y la entrada de otro tipo de creación y lo que estamos viviendo es una recensión del documental mucho más inteligente con una distancia también como Fernando Brito con modelos de creación que tienen que ver con la inteligencia, entonces fuera de esta casi inmediatez de entender nuestros entornos sociales en un momento muy difícil en México no lo veo muy distinto en creación que en otros lados, en otros lados digamos que la comodidad social produce investigaciones en otras áreas como la fotografía comercial o esos ámbitos de producción comercial, una mayor ambigüedad entre la producción personal, la producción artística, en México está muy dividido es el trabajo personal y es el trabajo artístico y en Inglaterra o Alemania es una línea que también las corporaciones pueden producir un trabajo que vale la pena o que es digno de consideración, en ese sentido es el único lugar en donde veo distinto a México, pero no para mal son cada sociedad requiere su expresión artística y lo que sí me parece muy saludable es que si hay unas preocupaciones autóctonas estamos viendo al interior no estamos viendo a que trabajo se parece que haya sido ganador que eso si sucedía antes.

¿Crees que exista alguna influencia hacia la foto mexicana?

Yo creo que sí, pero es muy distinta ósea no se está imitando a los fotógrafos Alemanes contemporáneos yo creo que las influencias vienen desde los Becker y toda la influencia que mundialmente produjeron y lo que es interesante este grado cero de significado que propone la fotografía Alemana no se puede ejecutar en México, aunque emula o tiene este manierismo de la fotografía frontal, el objeto con un espacio negativo muy amplio, el fotógrafo es consciente que está produciendo ciertos significados que quizá esta observación clínica o cuasi científica permite que sean mucho más simples e inmediatos.

¿Entonces el contexto donde se desarrolla las imágenes tiene que ver?

Si claro tiene mucho que ver, por ejemplo he visto trabajos muy buenos como el de Alec Soth que es un fotógrafo muy tradicional pero con una visualidad distinta que hizo un libro que se llama "Mississippi" que fue recorriendo con cámara 8x10 y tiene unas imágenes bellísimas y de alguna manera una investigación sobre lo americano ahora y en México no hay nadie que esté haciendo algo así por el estilo, el documental está enfocado en el narco incluso el paisaje por obvias razones, no hay proyectos solitarios donde la gente va en solitario con su cámara lomo y se va a recorrer el mundo.

¿Crees que la fotografía mexicana tenga buena visibilidad fuera de México?

Yo creo que no, hay muy buenos fotógrafos que están exhibiendo individualmente y afortunadamente no como mexicanos, no que vengan con ese equipaje de "a ok" vamos a ver este fotógrafo mexicano entonces vamos a ponernos estos lentes o estos filtros para leer su trabajo, por ejemplo está el trabajo de Alejandra Laviada que expone más en Europa que en México y no es necesario decir que es mexicana en su trabajo no tiene que estar leído desde ese punto de vista, habrá elementos que lo hagan mexicano no sé, hay muchos artistas que están produciendo fotografía y están exponiendo afuera por ejemplo Iñaki Bonilla sobre su trabajo de una meditación sobre lo fotográfico (...y por ejemplo muchos que mencionas no viven en México...) Iñaki Bonillas si vive en México y produce en México, Alejandra Laviada también vive en México, es muy bueno trabajar y producir en México, no sé por ejemplo Mariana Sancaria acaba de ganar el descubrimiento en España que es importante porque es otra mirada otro Angulo ella no es Mexicana pero está viviendo en México, en fin hay una especie de internacionalización que ese está dando poco a poco, no está bien que desaparezca la fotografía mexicana pero habrá una nueva fotografía mexicana, son exposiciones que pueden ser de "hueva", cuando dices vamos a ver fotografía mexicana pues dices no vamos a ver nada mexicano, no corresponde al imaginario yo creo que si no se expone más la fotografía mexicana es por falta de vínculos y también de medios, pero hay un público que se va educando un poco más

y va entendiendo como se produce un trabajo que tiene muchos niveles de complejidad y que invitan al coanálisis en lugar de ponerse como análisis ósea “vamos a entender a estas personas” no, si no “estoy fotografiando mi vida social de una manera inteligente ven a ver cómo es que esto sucede”.

¿Cómo definirías tú el concepto de imagen expandida?

Pues no se digo la verdad es que tengo que recurrir a la idea de la escultura expandida, no sé si alguien haya definido la fotografía expandida pero en todo caso sería la no fotografía, creo que el único autor y precisamente y por eso tiene una atracción especial es Iñaki Bonillas que a echo un trabajo sobre la no fotografía, mucho de su trabajo es la desaparición de la fotografía o la recuperación de archivo, la diseminación, lo mismo Ramiro Chávez no creo que haya un movimiento específico yo creo que más en Estados Unidos...en la bienal hay mucha capacidad sobre todo en lo que yo presente sobre la capacidad de la fotografía de decir verdades, y el trabajo sobre la superficie y cierto ámbito de lo escultórico en lo fotográfico, me gusta y me llama la atención que hay muchos escultores produciendo mucha fotografía y yo creo que tiene que ver con esta fotografía expandida por que comprenden a la foto no como imagen si no como un objeto pienso en el trabajo de Alejandro Almanza lo que quedo en la bienal es el registro... haz de cuenta pone un mueble que parece obra negra sobre un fondo blanco y uno de estos anaqueles negros de “hágalo usted mismo” digamos que va por poniendo distintas modos de armarlo y finalmente esas 53 imágenes que produce las monta en un solo marco donde las sostiene con unos esquineros de esos álbum viejo, el esquinero que es negro de alguna manera replica visualmente las imágenes entonces hay una especie de ecodimencion este efecto fotográfico, de la imagen ya no tanto del registro si no de estos objetos que tiene que ver con la fotografía que forman parte de la obra, entonces no sé si todo esto se pueda meter en el concepto de foto expandida, me gusta la sutileza y luego eh visto en bienales fotografías impresas en cubos y cosas espantosas pensando que esto va a llevar la fotografía a otros lados y no, aquí hay una especie de equilibrio muy

tenue si sigue siendo fotografía o no , a mí me gustó mucho el trabajo de Fabiola Menchelli que fue una de las ganadoras de esas construcciones que solo existen en la imagen fotográfica y la imagen fotográfica en lugar de aclarar si son esculturas o es iluminación o la profundidad proviene de la escultura misma te abunde entonces se vuelve un espacio que en lugar de producir certezas produce preguntas entonces me gusta mucho la fotografía misma, pero en todo caso tiene que ver con la función que la fotografía ha tenido durante toda la existencia.

¿Tú crees que tu trabajo tiene que ver con fotografía expandida?

No lo sé yo creo que no me cuesta mucho trabajo hablar de mi trabajo y analizarlo tengo muchas herramientas intelectuales para desmenuzar otro trabajo pero siempre el propio cuesta, hay una meditación sobre...son documentos lo último que eh echo es una documentación sobre trabajos escultóricos, hay mucho que tiene que ver con la brecha de la realidad y su representación y en ese sentido si, en este punto de vista se requiere para que aquello de la ilusión y en ese sentido me parece que menciona un tema de lo fotográfico que es la realidad, por ejemplo este trabajo de las frutas requiere que lo veas de ese lado no de otro no puede ser escultórico solamente porque requiere la parte escultórica, mi primera exposición en NY que fue en el 2004 se llamaba "daughtersintomas" y era precisamente el tema, eventos que podrían haber sido echo en photoshop pero que ya estaba echas en la imagen misma y ahondando en esto la imagen era mi mano metida en una llaga que tenía el sillón y menciono la pintura la de Santo Tomas donde esta Jesucristo que esta reproducida entonces me gusta mencionar un tema pictórico con un tema fotográfico, con una técnica fotografía y además con un tema que a aunado mucho a la fotografía y además a la pintura y en ese sentido también haber saltado al video, pero cuando empiezo a hacer instalación ya no hay mucho de fotográfico, en el del "túnel" si por ejemplo ese sí, ese si requiere fotografía aunque no es fotografía, finalmente lo que ves es el cielo como tema pero es el espacio

mismo, creo que esa como justicia misma creo que es fotografía expandida.

¿Además de Zona Maco tienes alguna otra exposición?

No tenía, iba a tener una exposición pero no me gusto el lugar, la verdad estaba un poco nervioso porque había ideas que no había madurado pero me va a dar tiempo para madurarlas una vez que tenga todo listo voy a buscar agresivamente un lugar para ponerla, si no es galería no importa, si tengo que abrir un espacio pequeño lo voy a hacer porque también es parte de la maduración como artista, es decir hay lugares por ejemplo esta “la casa del lago” pero tiene programa y no sabes si estas dentro del programa no se ósea conozco gente y me voy a aproximar pero estoy consciente de que voy a llegar con algo aunque no les guste que espero que sí.

Miguel Fernández de Castro

Entrevista por skype

Hermosillo, Sonora / San Luis Potosí, S.L.P. México

¿De dónde surge tu interés por las artes y la fotografía?

Son como las preguntas más fáciles de responder pero son las que te ponen a pensar más, pues mira yo soy de Hermosillo aquí y pues la escuela era muy tradicionalista y me fui a estudiar filosofía a Tijuana

entonces yo creo que en ese tiempo es cuando tengo un interés más específico no solo en la fotografía si no en imágenes en general y a partir de todos los estudios de filosofía que estaba teorizando y escribiendo y también un interés muy particular en todo el espacio que había en Hermosillo y Tijuana y que fue donde empezó a trabajar más formalmente con el paisaje, no solo físico, sino político de todo lo que estaba pasando en ese territorio que comprende de Hermosillo a Tijuana que es prácticamente todo el desierto de Sonora, pero si durante los estudios de filosofía fue mi primer acercamiento.

¿Cómo defines tu práctica artística?

Todo lo que yo hago sea que termine en una imagen, una instalación un dibujo todo parte de la escritura una especie de ensayos, reflexiones y todo parte de la escritura y abecés termina en la misma escritura, para mí las imágenes resultan después de eh...también son parte, son proceso pero trato de que no, de que todo trabajo en concreto arranca y termina en la escritura, lo que hay durante hay esos proceso son generalmente imágenes, pero si hay que redondear mi trabajo empezaría y terminaría en la escritura.

¿Estos procesos en tus prácticas artísticas han ido cambiando?

Si, si hay cambiado al principio me enfocaba mucho en la imagen visual y poco a poco me fui enfocando a una imagen digamos textual, entonces ya la confrontación de las dos cosas me estoy siendo más hacia digamos lo que hay de tras o debajo de una imagen, un paisaje por decir, que contenido ideológico, político tiene las imágenes que yo genere, antes si en los recorridos que hacia yo por el desierto pero creo que se fue yendo a una cosa más como de escarbarle o que hay de bajo como si fueran estratos de una roca o una piedra escarbarle tantito a esos estratos para ver que hay detrás de eso sobre todo en términos ideológicos.

¿Qué relación existe entre tu obra y el paisaje?

Empecé a trabajar el paisaje porque me parecía...creo que en todos lados pasa pero uno lo condensa de cierta manera dependiendo del lugar en donde vive más, entonces en lugares donde he pasado más tiempo es el norte de México y recientemente tiene creo que en el paisaje se ven muy bien ciertas contradicciones sociales, políticas, ideológicas, económicas, creo que están muy bien evidenciadas esas contradicciones y para mí no es suficiente el paisaje por eso trato de valerme de notas u otros medios además de la fotografía, entonces creo que para apropiarse de esas contradicciones tiene que, si a partir del paisaje pero no solo como registro sino también como incidir en ese paisaje.

¿Tú consideras que de alguna manera haces intervención del paisaje en tu obra?

No, no como el termino de intervención del paisaje se ha venido desarrollando en la teoría fotográfica de los 70's, no al menos así, creo que conscientemente he tratado de tomar distancia de lo que implica el termino de intervención del paisaje porque me parece, me interesa más tomar el paisaje más como un escenario en cual intervenir hacerlo o volverlo imagen ya sea visual o textual, quisiera tomar el paisaje como un territorio donde ocurren cosas no como un escenario donde uno llega solo de visita, me gustaría más si el paisaje tomarlo como un territorio donde actualmente y en este momento están pasando cosas y muchas veces lo mejor es no intervenir en ellos y más bien es reconocer en que momento intervenir y en qué momento no intervenir, en que momento el registro ya está ahí para tu insertarlo en otra dinámica de producción.

¿Tienes algunas influencias de autores o fotógrafos que tú insertes en lo que haces?

Si seguramente, me interesa mucho investigar trabajos literarios...lo que menos eh visto si son trabajos de artistas visuales sin embargo obviamente hay relación eh influencias que son naturales, me interesa mucho abordar al menos como yo abordo mi tipo de práctica, me interesaba mucho dar a conocer el trabajo conceptual de Bruce Nauman a últimos de los 60's principio de los 70's y como va desarrollando hasta

ahorita incluso, aunque no hay una influencia muy obvia visualmente, conceptualmente en términos de estudio ha sido muy importante para mí eso.

¿Cómo defines a la fotografía?

Es que se me hace algo muy amplio, es como muy general pues (... ¿cómo tu utilizas la fotografía en tu obra?, qué importancia tiene...) primero creo que yo por ejemplo nunca utilizo el termino fotografía me interesa más aunque implique fotografía tratarlo como imagen y si digamos al menos como caso de buscar ciertos textos es un recurso más, llámese fotografía de archivo, fotografía que yo haya hecho o bajas de internet es el resultado esta imagen...

¿Hablar como imagen expandida puede definir mejor tu obra?

Tu cómo definirías ese término de imagen expandida

Yo lo veo como los cruces disciplinarios, precisamente luego los artistas visuales utilizan diferentes herramientas, distintos dispositivos, distintos soportes para enriquecer su proyecto autoral, en donde no es precisamente que estén haciendo dibujo o foto precisamente pero expanden los límites de las mismas manifestaciones para crear otras cosas.

En ese sentido a mí me parece yo parto de la idea no en términos absolutos que todo artista trabajando en estos momentos trabaja con imagen expandida, rara vez hay alguno, creo que es la forma de trabajar de nuestra contemporaneidad es la imagen, si hablamos de definir la imagen expandida como lo dijiste todos estamos trabajando así, otra cosa que a mí me interesa es trabajar imágenes con procesos que surgen a partir de dinámicas en internet entonces me parece también que todo artista trabajando ahorita es un artista que de alguna manera está trabajando si no es un "net art" tiene que ver con internet también, entonces generalmente como usamos los términos, abecés los usamos como si ya estuvieran definidos y luego ya se abren a múltiples vertientes, pero en ese sentido a mí me gustaría partir ya de entrada ya de inicio que ya todo artista ahorita digamos está en el campo expandido porque también si se trata de imagen expandida alguien lo puede abordar desde

otra disciplina digamos y también se le pude aplicar lo mismo...escultura expandida o pintura expandida y en realidad como ya no hay una jerarquía en que medidas estamos usando más a mí se me hace eso lo interesante...yo tengo una pieza que hice que es un piso que saque rescate de una casa de los años 50's ahí del desierto de Sonora yo lo desenterré eh hice una escultura con ella pero para mí ahorita, bueno le tome una foto cuando estaba enterrada ahí yo no sé ni me interesa mucho averiguar desde donde trabaje más o de donde estaba mi pensamiento en ese momento si desde la escultura o de la fotografía, más bien es como enfrentar, al menos como yo lo veo, enfrentar con cierta naturalidad esa indiferencia desde donde parte uno ese cruce de las disciplinas para mí sería algo que ya ni siquiera debería de tomar en cuenta porque yo hago como una manera natural como así tenía que trabajar.

¿Cómo abor das tú los proyectos y me puedas hablar un poco de ellos?

No pues ahorita me acuerdo de...por ejemplo este que proyecto que te comente en San Luis un proyecto que se llamaba "atlas marginal de la geología" es un trabajo donde involucro pues como escultura, fotos, imágenes importadas de internet o archivos que solo se pueden ver en internet en este proyecto arme un carrito con una celda solar y conecte un proyector, anduve por Baja California proyectando imágenes de archivos tomando yo imágenes en el día y proyectando en la noche con la misma energía que la celda y el carrito necesitaba, entonces las imágenes resultantes son pertinentes para lo que lo que estás haciendo porque yo con el carrito me iba en la noche a proyectar imágenes a proyectar videos, era un trabajo que tenía que ver mucho con el espacio pero a la vez tiene que ver con un espacio que no estaba ahí lo cual era los archivos que yo proyecte y a la vez estaba generando otro espacio que era la proyección, y para mí era importante como crear ese espacio y como se creó ese espacio a través de la energía que estaba tomando el carrito, era una forma de convertir luz en luz y al mismo tiempo hacer en una fotografía o en un video eso.

¿Me puedas platicar un poco de lo que hiciste en Líbano?

Pues hice varios proyectos , muchos no tienen que ver con imagen, el mas que tiene que ver con la imagen es uno que presente aquí que el archivo me llevo como del 2009 – 2012 que básicamente son fotos del desierto, digamos lo re-contextualice las fotos ya no me interesaban, me parecía insuficiente presentarla como fotos entonces estas imágenes las convertí en archivo, entonces ese archivo para mí era interesante que comenzara a circular y una de las formas que en el cual lo puse a circular es que por ejemplo en la universidad de Arizona y de Sonora está el laboratorio de tecnología accesible a sociólogos que quieran utilizar imágenes como trabajo de campo como registro, entonces me interesa mucho como cambia una imagen puede ser considerada como una imagen digamos propia del mundo del arte y al mismo tiempo esa imagen puede usarse perfectamente en una tesis doctoral de un geolo pues y ese mismo archivo lo inserte en una fundación que presta imágenes y tiene miles y miles de imágenes de todo medio oriente de todo el siglo XX y me permitieron insertarlo ahí, si va mucha gente a pedir imágenes y lo interesante que paso ahí fue una imagen de acá del desierto de Sonora unas dunas las pidió un periódico Libanes para ilustrar un artículo sobre las condiciones tan duras que tenían que pasar los refugiados Sirios para llegar a Líbano ellos ilustraban esas condiciones tan duras con unas dunas, desolado como para sensibilizar a través de una imagen a la gente de que cuando llegaran los refugiados Sirios pues unos los tenían que apoyar, entonces también es como ver la imagen es absolutamente una mentira que se puede usar para múltiples cosas y un desierto de Sonora puede ser perfectamente un desierto de Siria y si pues básicamente eso, ya ahí no tengo tanta producción no de producir imágenes crear fotografías si no tratar de conceptualizar y poner en otros conceptos la misma imagen.

¿Actualmente en que proyecto estas trabajando?

Ahorita estoy en varias cosas, sigo trabajando con términos geológicos, estoy trabajando mucho con el término de erosión pero

ampliando en concepto no solo enfocado en la teología si no enfocado a procesos que se dan en otros ámbitos políticos e ideológicos, entonces estoy escribiendo textos y a partir de imágenes que yo he tomado de medio oriente y de aquí del norte de México voy a hacer un mapa político, no está el nombre definido pero es maso menos un mapa político de la erosión, entonces a partir de diversas situaciones políticas que han pasado en medio oriente y el norte de México ligándolo con las posibilidades conceptuales de la erosión voy a ser como un mapa que tiene que ver con expandir el término de erosión para entender ciertos aspectos políticos sociales que se han dado en estas zonas, también estoy trabajando en otro libro que va a ser un análisis a partir de diversos modelos económicos Marxistas del siglo 19 a partir de esos modelos estamos analizando todo el proceso de producción del narcotráfico del norte de México y a partir de lo que surja se va a seguir trabajando pero básicamente en estas cosas estoy.

¿Crees que haya una manera de clasificar a los artistas del norte?

Hay similitudes visuales y temáticas pero la forma de trabajar es cada una diferente aunque si hay similitudes y me parece que se pueden discernir o se puede filtrar esas similitudes o diferenciar en cuanto a la potencia de ciertos trabajos similares se puede discernir en base parcialmente se está generando un proceso de conocimiento, puede ser a través de imágenes o de texto y si ciertos trabajos similares tal vez visualmente no tienen una reflexión contundente sobre cierta temática me parece que si puede ser cuestionado eso y lo mejor es justo lo que tú estás haciendo hablando con los productores de cierto trabajo y ver que trabajo de producción de conocimiento está detrás de esas imágenes, pueden surgir trabajos similares pero parten de cosas muy distintas pero si la zona geográfica no delimita pero si habla de que tipo de trabajo va a surgir a partir de ahí

Patricia Mendoza

Casa de Lorenzo Armendáriz en San Luis Potosí

Marzo del 2013

La dinámica de la fotografía es totalmente distinta, en el Centro de la imagen tienes exposiciones como la de Patricia Martín en donde me pide el salón intermedio, en donde está Gabriel, en donde están todos los ingleses, y hay instalación. La de Lourdes Grobet, en donde en sí misma toda la exposición es... bueno ahí casi salgo del Centro de la Imagen, me cuesta el puesto por haberme atrevido con la expo de Lourdes Grobet y sin embargo ve la trayectoria de Lourdes y ella de algún modo, yo siento que es súper importante, es una figura clave porque en los setentas Lourdes ya está haciendo instalación, ya está haciendo performance, nadie la clasifica como eso, pero es un hecho.

El otro día con, este.. Que se fue a Cal Art, que se fue a Los Ángeles... Ortiz... ¿**Rubén Ortiz Torres**? Si Rubén, es que nada de lo que somos lo podemos entender sin Lourdes y para él, cuando le hicimos la exposición en Centro de la imagen, y eso que sus padres son muy amigos de Lourdes, pero esa exposición constituyó un detonador, wow y esto se hacía desde los setentas. Lourdes Grobet es punta de lanza, quizá sea cierto que su obra no tenga la determinación, pero sus ideas y sus... iba siempre caminando y abriendo brecha y lo sigue haciendo, y si creo que esa exposición fue mi importante en ese sentido, por ejemplo cosas como haber invitado, como se llama.. que lo hizo en el segundo patio, el lo que hizo fue hacer tapices, jugó con los píxeles de la fotografía y con eso construyó tapices, entonces el Centro de la imagen facilitó muchísimo y luego por ejemplo era 4 de mayo de 1994... los Zapatistas estaban entrando en Chiapas en ese momento y que sucede, que al grupo de videoastas, Sarah Minter y en ese momento Gregorio Rocha, en ese momento era su pareja, ellos están aglutinando videoastas independientes, entonces yo los invité y me plantean sacar unos libritos

rojos que tuve en programación con análisis de los videos y ahí ya por ejemplo ya fue junio o julio, y empezamos a proyectar todo lo que sucedió en Chiapas, del Canal 7 de Julio con Mendoza y todos ellos, y es la única vez que me llamo Rafael para decirme, porque me entero por los periódicos, y yo dije prefiero pedir perdón.. o sea... que pedir permiso y además lo que los periódicos dicen que es un espacio que se abre...

Pero para mi Rafael era como un nuevo político había abrevado de López Portillo, entonces venia del antiguo PRI, era un político fresco, estoy hablando de los noventa, esperemos que esto prevalezca en este tiempo. Entonces si la riego pues me corres, y si no te levantas el cuello y siempre hubo un acuerdo maravilloso, yo nunca vi un momento de censura jamás y yo hice lo que quise, si cometí errores, son mis errores, pero el Centro de la Imagen empieza con una dinámica de integración es la fotografía como un espacio; pero no es la fotografía como una rebanada de pastel, no hay un purismo sino más bien, desde mi caos personal, hay una convocatoria, y por eso el Centro de la Imagen estaba lleno de pintores, de poetas y de escritores porque tenia esta pulsión de... corazón era integradora, pues la imagen fotográfica es el fundamento de mirada y que también puede ser contemporáneo, era un lugar cuyo fundamento era eso, pensar la imagen pero no esta separado de toda la dinámica que esta en su entorno.

¿Generación de los noventa?

Yo pondría primero a Gerardo Suter, que él fue de los que estaba en contra del Consejo Mexicano a finales de los setentas, que es cuando yo empiezo a dar clases de fotografía en la Ibero, y estoy enojadísima porque no hay fotografía y como era miembro del consejo técnico, me dicen pues empieza a dar las clases y entonces yo comienzo a dar clases, pero lo que hago es convocar a los artistas contemporáneos, entonces traigo a Pedro al Consejo Mexicano, pero traigo al grupo El rollo,

en ese momento a Villareal que escribe su libro sobre fotografía, traigo a Adolfo Patiño y Peyote y la compañía, empiezo a traer a todos los grupos antagónicos al Consejo, desde ese momento para mí integrar grupos opuestos siempre ha funcionado y siempre ha sido fundamental.

¿En que ayuda la integración en la fotografía? Integrar instalación, performance a la fotografía

Yo creo, y te voy a contar una anécdota en 1996 cuando Toledo me llama para hacer el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo y me pide que lleve a Don Manuel para que conozca el lugar y con Graciela Iturbide coordinamos y nos vamos manejando y vamos, y ahí Don Manuel se pone a platicar con los jóvenes fotógrafos. Todos los fotógrafos que le preguntan ochenta mil cosas, y yo digo dense cuenta que es un hombre de noventa años, de más de noventa, y cuando yo dejen de bombardear ya se acabo, todo mundo le pregunto mil cosas. Y un cuate le pregunto ¿Don Manuel que necesito para ser un buen fotógrafo? Y yo dije Dios que pregunta que le va a contestar. Y Don Manuel le dijo yo te voy a decir tienes que ver mucha pintura, tienes que leer mucha poesía, tienes que oír mucha música, construirte como hombre entonces tendrás una mirada, yo creo que eso te responda tu pregunta.

¿Cómo consideras la producción de la generación de fotógrafos de los noventas?

Perdón no creo en las generaciones, Me parece aberrante hablar de generaciones, es como hablar de los mismos movimientos, es una necesidad de nosotros los historiadores del arte para entender y clasificar, pero yo no creo en las generaciones, perdón Gerardo Montiel Klint y Patricia Martí no tienen nada que ver, Gerardo Suter menos. La mayor parte gente estructurada y no caótica como yo, que no soy ni historiadora ni curadora, soy todo y no soy nada soy muy siglo XXI, yo era XXI desde el pasado, entonces por eso soy un animal raro. Yo creo que es una arbitrariedad, no creo en las generaciones, si creo que si tu me hablas de Maya, Katia, Ana (Goded, Brailiwsky, Casas), Ivonne Venegas, Gerardo

Montiel son gente que tuvieron la oportunidad de tener talleres internacionales de primerísimo nivel, que sucede que al Centro de la imagen, empieza a llegar no sólo los maestros del ICP, sino los alumnos del ICP, se vienen a estudiar al Centro de la Imagen y ahí hay esto que te digo, lo que conecta, expande, en ese sentido si puedes decir que existe todo este grupo.

Mariana Dellekamp, Pía Elizondo, Mariana Gruener hay un montón de gente, que tienen un palpito de evolución, involución... pero no los puedes poner una generación, porque son completamente diferentes, que diablos tiene que ver, el que empezó haciendo box...no lo recuerdo. Por ejemplo si piensas en Julio Orozco, Tania Candiani en todos ellos que están conectados al Centro de la imagen, el Centro si logró esta interacción a nivel nacional, y con expansión internacional, entonces en ese sentido, puedes decir pues son gente que están marcadas por un movimiento cultural, digamos sin precedentes en cierto sentido que es único y que se da, pero los lleva a un mismo punto, pero clasificarlos en generación me parece arbitrario y absurdo, porque caminan en direcciones totalmente diferentes.

¿Oye como se llama el que hacia box? Pregunta Patricia a Lorenzo Armendáriz

Mendiola, exacto el.

Víctor Mendiola, no puedes poner a Pia Víctor o Katia, son totalmente diversos lo extraordinario, yo creo y aquí.. perdón cuando hablo del Centro no hablo de mi, estoy hablando de lo extraordinario de ese periodo fue precisamente la diversidad de gente que salió de ahí, entonces hablar de una generación, joder!

Por otro lado, los que hicieron este libro *The Wolves*, entonces lo del Photobook en el centro esta presente desde los noventas, porque vamos trayendo a todos estos grandes creadores y por ejemplo cuando invito a Beatriz Novaro, que venga, y le comento tu hiciste el guión para tu hermana, para Danzón, entonces algo sabes de imagen, yo quiero que la

gente que esta haciendo fotografía toque la poesía y que sucedió es de los talleres más importantes, ahí es donde Maya Goded descubre que su abuelo tenia una casa de citas y su fijación con la prostitución. Se vuelve una revelación a partir del texto. Víctor Mendiola es parte de ese taller, pero que sucedió se abrieron ventanas en muchísimos sentidos. Porque había una gente caótica como yo, que se negó a que hubiera esta estructura de escuela en donde tu decides como van las cosas, que tu crees que tienes la razón, en el arte no va así y sucedió como una granada, tienes una movilización en áreas totalmente distintas, porque no hay nadie que se asume como el que sabe, punto y yo soy una ignorante, bendito Dios, una apasionada de lo que hago y creo que en el arte cualquier clasificación de ese tipo, quizá un orden necesario, pero es una falacia siempre.

Ósea eso lo estudias, lo masticas, lo vomitas y lo sacas y lo enfrentas nuevo, el arte te exige virginidad y entrega siempre nueva.

¿A diferencia de los noventas a ahora no solo en el centro de la imagen si no en cuestión fotográfica que tanta integración hay?

Mira te voy a decir, hay ... para mí ha sido fascinante que durante los últimos dos años eh recorrido la republica manejando y hiendo a los pueblos más remotos y eh estado viendo portafolios desde Nogales, Tijuana, a donde no eh ido es de Yucatán, siento que esto que al principio que a mí me dolió tanto, que al sentir que el centro, bueno esta red que se había hecho de vasos comunicantes no solo entre disciplinas distintas, porque luna cornea te das cuenta que hay presencia de escritores y aunque no aparezca mi nombre ahí pero...Pablo se va en el 96 y aunque Alfonso... esto no se si quiera que lo pongas (...lo apago entonces...)

Entonces lo que paso, a mí me dolía que el centro dejo de ser este corazón que no era un corazón rector, era un corazón generador de un

sistema circulatorio y de oxigenaciones, eso era lo que yo siento que era fundamental del centro, Miguel Femat te lo puede contar, jamás el centro trato de normar si no al contrario, de promover todo y te digo Miguel porque ya se murió el de Yucatán que también, pero digamos los otros festivales fueron integrados pero simplemente para potenciarnos mutuamente pero no en una actitud rectora, entonces que sucede por lo que sea ahí si por diferencias totales de personalidad y de proyección y también por un momento político completamente diferente, al pobre Alejandro le tocan estos dos años saciados, ósea no podemos culpar a Alejandro sino también las circunstancias es difícilísima por que no se puede negar su amor y su pasión por la fotografía existe, simplemente son formas de actuar completamente diferentes y entornos también totalmente diferentes, entonces lo que sucede es que el centro de la imagen va perdiendo como esta presencia nacional y yo al principio lo viví y me dolió muchísimo pero ahora en estos dos últimos años que eh recorrido siento que se ha gestado machismos movimientos regionales, totalmente diversos, con perfiles completamente distintos y que ahorita, por ejemplo lo que yo estoy planeando que son los veinte años de “Fotoseptiembre” crear cambia azul, mi idea es esto que esto de alguna manera pueda salir y que el mundo sepa lo que se está haciendo, pero se gestó una diversidad regional fantástica y eso creo que es enriquecedor, creo que lo que está sucediendo en Guadalajara cuando tú piensas en esta chava Cintia, lo que está haciendo ella, lo que se está haciendo en San Luis, lo que en México está haciendo el gimnasio de arte, ósea son procesos de educación completamente distintos, ellos están vinculados entre ellos pero está gestando y el gimnasio de arte para mi es el que tiene el perfil más cercano a lo que fue el Centro de la Imagen, además Javier Ramírez Limón que fue pieza clave en los talleres por qué bueno estuvo el periodo de Ana Casas, pero donde siento yo que realmente el proyecto cuajo, el periodo de Ana fue muy importante porque ahí está lo de Beatriz Novaro, pero de algún modo ya con Javier ya publicamos los talleres del año y entonces esos folletitos te hablan de una concepción que es casi como un patchwork donde estas uniendo grandes talentos más que una sistematización de la educación, si no es el aceptar que

frente al arte es esta diversidad la que enriquece y potencializa, pero de algún modo todo eso que parecía una pérdida, el papel del centro de la imagen como generador de este sistema de oxigenación al final quedo una parte muy pasiva que ha sido el surgimiento de todos estos movimientos regionales.

Entrevista a Ramón Portales

Estudio del Artista

San Luis Potosí, S.L.P.

¿Cómo surge tu interés en las artes?

Al principio empieza a surgir un interés por la pintura, incluso aquí en San Luis una parte de extensión de la Universidad Autónoma tiene talleres libres, ahí tienen pintura, ahí ingreso y de haber cursado cerca de tres años taller libre de pintura de ahí surge el interés por la fotografía, porque si bien el maestro que nos daba las clases; se llama Wenceslao Rodríguez, el tenía una manera que para mi fue fundamental para lo que vengo haciendo en fotografía, porque los domingos a el le gustaba reunirnos o convocarnos temprano a las 6 de la mañana para salir al campo a que dibujáramos y practicáramos dibujo o pintura al aire libre.

Entonces en esas... en esos recorridos que hacíamos yo fui reconociendo que no tenía un gusto o no tenía un fin para la pintura, entonces lo que empecé a hacer boceto, etcétera. Después algo que el acostumbraba era principalmente cada año era llevarnos a ver exposiciones de Arte Joven a Aguascalientes y en esos viajes hacíamos otros recorridos con el Museo Guadalupe Posadas e incluso en esas salidas llegamos a ir al DF a ver exposiciones.

En esos puntos que recorríamos fue ver a la fotografía, se presentaba a la par de la pintura, de ahí empieza a generarse un punto de reconocer hacia donde podría encaminar esto de la expresión en un principio, no me visualizaba en ese entonces que me quería convertirme

en fotógrafo autoral, simplemente quería hacer algo por ahí, ese es el inicio ya después, lo que hago es que tengo oportunidad de comprar una cámara réflex análoga y el punto era empezar a aprender a usarla, de ahí empecé con talleres libres de fotografía, y de ahí me fui metiendo. Entonces sabía que tenía por un lado el interés por las artes visuales, se suma que ya tengo al cámara, y empecé a explorar a ver para donde podría.

En los inicios algo que sucedió aquí en San Luis Potosí, si bien ya había una practica fotográfica un tanto libre, a nivel de lo que podemos llamar Foto-Club, que en principio se dieron talleres en el Municipio o por talleres que se venían dando en Casas de Cultura o incluso en la misma Escuela de Bellas artes, pero por otro lado se empieza a ver, si a partir de Bellas Artes o instituciones más ligadas al ámbito cultural, de que hay una practica fotográfica y que estaba muy en boga en una época, era la practica de la fotografía documental, incluso yo considero que eso es un tanto una consecuencia que incluso el concurso estatal de fotografía Manuel Ramos la temática era vida cotidiana, entonces ya había una tendencia a que lo que tenias que hacer era fotografía documental, quizás esto venga también porque el hecho de estar hacia el interior de la República, estábamos alejados de las gramáticas visuales fotográficas que se estaban generando en el Distrito Federal, no había muchos nexos o lazos.

Algo que vi benéfico fue que en algún momento lo que deciden es cambiar la temática del concurso a una libre, y eso dio cabida a se empezaran a generar.. como es que se empezó a hacer fotografía aquí en San Luis Potosí, ahora eso también yo creo que es o se va a sumar a la convocatoria que lanzan el Centro de la Imagen, el Centro Nacional de las Artes y la Secretaría de Cultura del estado de Guanajuato del Programa Integral de Fotoguanajuato porque empiezan a salir personas becadas como María Eugenia Martínez Juache, Eloisa Nisimura en una primer generación, en una segunda generación salgo becado yo con Elsa Briones Tow, y en la última generación sales tu con Ricardo Sierra, esa

formación que se recibe y regresamos y tenemos otra manera de concebir la propia fotografía y en mi propio proceso y eso va venir de manera paralela, por que por otro lado a partir de clavarme en al fotografía documental que si me gustaba y que la venia realizando surge mi interés por entrar a estudiar Antropología la licenciatura, ante una necesidad de genera y conocer metodologías de investigación por que si bien, hasta este momento en la practica creativa de las artes visuales, algo de lo que se adolece es que no hay metodologías para sistematizar tu proceso creativo por un lado.

Y por otro lado hay ciertos huecos que aun no cubren, que es la cuestión de la formación a partir de pensamiento critico, pensamiento reflexivo de autores, no es muy bien recibido por los alumnos de que se pongan a leer teóricos, en una primera instancia es muy importante conocer esta parte, pero si considero que es un primer nivel, un segundo nivel es que ya tu habiendo adquirido metodologías para sistematizar tu propio creativo y que vayas generando procesos de cómo en esa sistematización, como ir documentando tu propio proceso va a darte todas las posibilidades, para que tu generes tus propias teorías, que un autor es eso crea sus propias teorías y de ahí deriva su trabajo autoral, o sea a grandes rasgos son los antecedentes en los cuales he venido trabajando, algo que se va a sumar es la oportunidad de cursar el seminario de análisis histórico de la fotografía mexicana en el Museo del Carmen en la Ciudad de México que coordino José Antonio Rodríguez, y que a lo largo de siete meses, sábado tras sábado, había una persona distinta, desde la curaduría, investigación o desde la creación, y eso va a sumar mucho, a grandes rasgos es lo que se ha sumado: Fotoguanajuato, la formación que recibo como Antropólogo, esta revisión del análisis de la fotografía histórica, el conjunto de estas tres cosas son de las cuales abrego, para genera mi propio sistema creativo.

¿Cómo defines tu práctica artística?

Mi fotografía no es otra cosa más que una forma de que literalmente conocerme a mi, yo si bien puedo plantear en este acto

incluso por así decirlo mágico de la fotografía, desde un proceso por el cual, hay cosas que están ocultas y cuando existe la presencia de una luz tu lo metes a un proceso químico de revelado, revelas algo que no apareció, y que incluso en ese revelado aparecen cosas que tu no esperas, de un proceso azaroso, en esa dimensión concibo mi práctica artística y fotográfica, que es una manera de irme revelando a mi mismo a través de ejercicio creativo y en donde me voy permitiendo modificar mi propio pensamiento, incluso mis propios de emociones, como te digo de pensamientos, incluso de maneras de actuar, trato de modificar creativamente las maneras voy a producir mi obra.

¿Cuáles son tus influencias?

Podría decirte que hay dos momentos, podrías decirte que tenía referentes de autores, de artistas en general, que me llamaban la atención de cómo venían mostrando sus imágenes y del discurso que estaban planteando, en ese sentido podría decirte que uno de los artistas que fueron muy importantes, pues es Hiroshi Sugimoto, otro que fue un referentes un tanto importante es Maurizio Cattelan y ya hacia algo más cercano, más remoto podríamos decir que Alfredo Destefano también fue una figura clave en la manera de cómo aborda el paisaje, entonces en una época de mi vida si fueron referentes, un tanto a nivel aspiraciones de decir que se puede lograr, cuales son los discursos que están planteando, también creo que no puede hacer a un lado a los gemelos Starn, porque también ellos están o han venido trabajando, eso es en una primera etapa.

En una segunda etapa, te podría decir que tiene unos dos o tres años, en la cual me considero que estoy, he hecho a un lado a esos referentes, yo empiezo a reconocer que gracias al ejercicio de la sistematización de mi propio acto creativo, lo que me va permitiendo es poder legitimar mi propio discurso, mis propias teorías que planteo a partir del ejercicio de la fotografía y el reconocimiento va a eso a validar eso. No quiere decir que ya no puede revisar a los autores como un referente,

sino que más bien ahora los autores entran en una dinámica, el estudio del estado del arte, quienes son los artistas que han trabajado tal temática, como lo han trabajado, ubicarnos en la manera de abordar desde la dimensión conceptual, incluso desde la dimensión formal de la propia realización de la fotografía, sean soportes análogos, soportes digitales, sean cual sean los soportes y de otra manera la cuestión de lo que yo considero de lo que es parte del discurso, una extensión del discurso es la manera en la cual tu le das salida a las imágenes, como las presentas, más bien ya lo reviso desde esa otra dinámica.

Además de la fotografía ¿Qué otras disciplinas utilizas en tus proyectos artísticos?

De hecho estaba revisando de los últimos proyectos en los cuales he venido trabajando, que hasta puedo decir que es una práctica de medios alternativos, porque mucho va de la investigación de estar haciendo scoutings, de estar haciendo mucha fotografía, a manera de registro, que es con la cual después me permite construir las imágenes que quiero, o en la cual empiezo a partir de la fotografía, del video o incluso de la grabación de audios, de entrevistas y todo eso, me permiten tener una base de datos, una base de información que con la cual ya voy a poder construir los proyectos.

Pero digamos, una pieza que es muy remota y que presente, la de Vestigios Apologías para la construcción, fue un ejercicio que incluso que hasta tiene una práctica performática, porque no hay un registro de lo que yo venía haciendo durante más de un año y medio, o sea voy recopilando bolsas de plástico, o sea juntando los envases que yo voy juntando, entonces llega un ejercicio en el cual me pongo a rellenarlos, hasta incluso se puede considerar incluso... como el hecho no está creado como una práctica performática, pero este ir trabajando día con día a fin de cuentas es eso, lo que queda final, la evidencia es la fotografía como registro de eso que vine haciendo, si cambia totalmente el discurso, pero viene sumándose a eso.

La otra es el Landart, no puedo hacer a un lado que también tengo ese referente, en mi obra no la puedo distanciar de esa cuestión del Landart, entonces entran mucho los procesos antropológicos, incluso son el inicio de la fotografía antropológica o hasta incluso de la propia fotografía, es la cuestión de generar taxonomías de trabajar en cuestiones de tipologías, o sea eso va a estar y ahí abrevas de otro lado. Entonces si considero que hay un ejercicio en el cual yo no podría decir es netamente fotográfico, sino que es una cuestión de... una hibridación de muchos otros planteamientos.

¿Y la Instalación?

Si hay un... incluso platicando planteamientos de obra lo puedo ver como un registro y que más bien la cuestión va más allá de plantearlo como una instalación, si hay piezas que están ahí, incluso algunas piezas que he venido trabajando que es más del Landart, prácticamente es una instalación, sobre la tierra. Entonces claro que de ahí, se puede generar una traducción para presentarlo en otros espacios, sea una galería, museo, lo trasladas pero si esta eso, si esta esa cuestión.

¿Qué significado tiene el espacio en tu obra, como parte significativa de tus piezas?

Es mucho, porque yo lo que considero en función del espacio que hay un contenedor, el espacio lo veo como un contenedor, en el cual yo lo que voy a hacer es re significar ese contenedor, a partir de que todos los elementos que voy a ir conteniendo en ese espacio, entonces en ese sentido sea cualquiera el espacio, incluso lo que te decía de las propias botellas , es un espacio que va conteniendo algo. Unas piezas que estoy trabajando actualmente, yo hasta podría decir que es más del Landart, en donde si esta el territorio, es un espacio que esta vacío y en el cual voy haciendo dibujos con piedras pintadas con cal, entonces es eso un espacio es nada más un contenedor de contenidos que van a re significar los conceptos que este trabajando o las temáticas que estoy abordando.

¿Qué tanto significan los soportes con el significado cuando ya presentas tu obra?

Fíjate que también eso, que te digo que también viene como de tres años para acá, en el que la propia fotografía fue generándose una ruptura en mi propio proceso de trabajo, porque si bien empecé a distinguir que si estoy trabajando en algún proyecto abordando cierto concepto. Por ejemplo lo que te decía ahorita como la cuestión de la identidad, la cuestión de las tipologías, de ahí me fue derivando que me empezará a replantear la producción de la obra, a partir de utilizar incluso otros procesos fotográficos que quizás ya no se usan y últimamente se han venido usando, que algunos los llaman como proceso alternativos, otros los nombran como proceso históricos, simplemente es un proceso fotográfico con el cual tu puedes producir.

Empiezo a replantear la producción de mi obra, utilizando soportes o técnicas como el colodión húmedo, sea en vidrio para generar un Abrotipo, o sea una placa de fierro para generar un Ferrotipo, o como la pieza que te mencionaba antes de las botellas de Pet, se utilizo fotografía instantánea porque lo que estoy haciendo es dar una condición de que el soporte amplifique el concepto que estoy trabajando, como son esas cuestiones de identidad, no va a ver otra, entonces hay otras por ejemplo unas piezas que estoy fotografiando hojas de tabaco, en la dimensión de trabajarlo en la agricultura, el planteamiento es darle la salida a partir de imprimirlos en platinos y paladios entonces claro que viene mucho, el soporte desde la captura, este proceso es literalmente es una.. no un complemento... el proceso viene siendo parte del discurso que estoy generando.

¿Qué significan los soportes en tu obra?

Viene mucho fíjate, yo me llegue a plantear que si hay un boom, una época que parece que destaparon la caja de pandora y que todo

mundo esta volteando a ver estos soportes llamados: históricos, antiguos finalmente son soportes fotográficos y entonces yo decía , en el momento que empiezo a replantear la producción de mi obra desde trabajar en los soportes, aquí el punto es que yo no estoy utilizando un soporte como moda, sino que más bien a partir de conocer los soportes. Ahh que también va a haber otra cosa, a manera de paréntesis, si puedo decirte que a lo largo de unos tres años estuve volcando mi propia practica fotográfica en la revisión de archivos fotográficos a nivel de investigación, a nivel de curaduría y que eso me permitió tener acceso materiales fotográficos, o sea, piezas vintage de 1900 de finales de 1800, entonces el tener el acceso de tener la pieza fotográfica eso me fue generando el volcar la mirada hacia eso.

Lo que tu decías, ahorita a partir de un archivo digital tu puedes hacer una impresión en cualquier tipo de sustrato, en cualquier soporte y cuando tu ves una fotografía hecha con proceso químicos, etc. Encuentras que hay una identidad en el propio proceso, entonces el primer balance o valoración hacia esos soportes es que hay una identidad propia del soporte. Una Cianotipia, un colodión, un daguerrotipo, una albumina, etc existe una identidad, desde incluso la materia que se esta utilizando el soporte, la albumina vámonos a la cuestión del huevo, el colodión vámonos a la algodón entonces esos planteamientos digamos a surgir en mi, y decir esa materia con el cual se hace este soporte, los resultados que te dan en tu imagen, entonces reflexiono cual funciona para que proyecto, va desde juntar la identidad propia del soporte fotográfico con la identidad de mis propios conceptos que estoy trabajando en mis proyectos.

¿Cómo describes los medios con los cuales exhibes tus piezas?

En este momento se puede decir que sólo he trabajado en medios fotográficos, si bien se ha hecho a nivel de difusión la cuestión de un catalogo, pero literalmente cuando se presenta es fotográfico.

¿Vinculas tu trabajo con el concepto de imagen expandida?

Fíjate que en este momento no podría plantear mi trabajo a partir de estos conceptos, más bien, incluso yo podría decir que yo me replegó y no entrarle a esa dimensión, porque no voy en esta cuestión de la imagen expandida, más bien me interesan los conceptos que voy trabajando en la imagen y el concepto va a derivar en que tipo proceso creativo voy a utilizar, que tipo de soporte fotográfico voy a usar, me voy más al origen que a la consecuencia.

¿Cuáles son tus proyectos más significativos?

Es algo curioso porque si bien mi obra trae una columna vertebral de la cual deriva si bien el proyecto que hice, lo hago a manera de ir reconociendo un territorio que tiene los antecedentes de la historia familiar por el lado materno. Entonces a partir de conocer ese territorio voy adentrándome en cuales son las prácticas culturales, sociales que se venían haciendo en ese territorio y a partir de reconocer esas prácticas, empiezas a ver por ejemplo, la cuestión de la ganadería o de la agricultura va dejando vestigios, y va dejando documentos en el propio paisaje en el propio territorio y me permite ir construyendo otras piezas fotográficas otras series que bien trabajando ese es muy importante por eso.

Primero me voy a al origen del territorio, y a partir del territorio que es lo que se está haciendo en ese territorio, de ahí surge el otro proyecto que es el de Asir el Pasado, que si bien son los que hasta este momento digamos que han tenido mayor presencia, porque ya hay un catálogo. Por ejemplo lo de Travesía de incluyo en una retrospectiva del paisaje mexicano que curó José Antonio Rodríguez o lo de Asir el pasado que se construye y trabaja gracias a la beca de jóvenes creadores en el 2010 – 11 del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y que ha tenido muchos escaparates la revista Picnic, Encontraste Colectivo, incluso del canal 22 que te buscan por ese proyecto, entonces si ha tenido repercusión.

Uno es consecuencia del otro, y de ahí claro que los otros proyectos en los que he venido trabajando son consecuencia del otro, o sea uno me lleva a trabajar el otro, es como ir trabajando un capítulo más de mi propia historia personal de cómo trabajo la fotografía.

Hablando de capítulos ¿Qué estas trabajando actualmente?

Mira ahorita volví a retomar el tema del espacio domestico que ya lo había trabajado en la serie de Homes y que en aquella ocasión me interesaba, era hablar del espacio físico pero mas en sentido de cómo, el espacio es un contenedor de las identidades de las personas que habitan ese espacio, entonces ahorita vuelvo a trabajar o retomar el tema de la casa, pero más bien como la estructura, la cuestión de cómo esta construida, la cuestión del abandono, el uso o desuso de los espacios domésticos en función del propio sistema de vida, lo económico, en el cual estamos metidos ahorita de hecho el proyecto de vestigios, es una parte de ese trabajo, porque esas botellas que fotografié, son conocidos como ladrillos ecológicos que te sirven para construir una casa, por lado trabajo en eso y por otro lado en casas abandonadas, y por otro lado trabajo en la dimensión de la ilusión, o el sueño, o del proyecto de tener una casa trabajando lo que son dibujos sobre el territorio con piedras, haciendo lo que son planos arquitectónicos de casas.

Por un lado estoy trabajando en eso y por otro lado estoy trabajando en fotografiar hojas de tabaco, en este momento son los dos proyectos que vengo trabajando.

¿Crees que existe una definición o delimitación de la producción fotográfica mexicana?

No, fíjate hasta incluso yo he llegado a un punto en el cual, digo, de manera contraria incluso a los trabajos que yo vengo haciendo de los conceptos que trabajo que es las identidades, que son las tipologías, las

taxonomías, yo consideraría a partir de eso mismo y volteando a ver la fotografía mexicana yo creo que estamos en una época en la que debemos de hacer a un lado el que etiquetemos las cosas, que clasifiquemos las cosas, simplemente es fotografía y yo ya no podría caer en el juego de etiquetar, es una fotografía y nada mas .

