

00263
2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

RETROSPECTIVA FOTOGRÁFICA
DE UN PROCESO CREATIVO. 1980-2000

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO
DE MAESTRO EN ARTES VISUALES
ORIENTACIÓN GRABADO, PRESENTA:

ESTANISLAO LORTIZ ESCAMILLA

DIRECCIÓN DE TESIS:
MTRA. EN A. V. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

MÉXICO, D. F., 2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, Otilia^{††} y Estanislao
por permitirme *ser*.

A la Maestra Kati Horna^{††}
por enseñarme a *ver*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Este trabajo ha sido posible gracias al apoyo de la Maestra Blanca Gutiérrez Galindo, quien con su invaluable guía, constante motivación y sabios consejos contribuyó a llevar a buen término la reflexión sobre mi obra. Al Doctor José de Santiago Silva por sus sugerencias precisas y tiempo dedicado a la lectura de este texto, amén del apoyo que ha dado a mi trabajo fotográfico y académico desde su etapa inicial. Al Maestro Juan Antonio Madrid por compartir ideas e inquietudes fotográficas. Al Maestro Antonio Salazar por ser acicate constante, a la vez que por su generosa ayuda. A la Maestra María del Carmen López por sus consejos y estímulo para finalizar este proyecto. A Emma Cecilia García Krinsky y Armando Cristeto por compartir generosamente su experiencia y conocimientos sobre el devenir de la fotografía en México. A l@s amig@s, que pendientes del desarrollo de mi trabajo, me alentaron siempre a no flaquear. En particular a Alfonso Tirado por el continuo estímulo y el largo tiempo compartido en la aventura del arte. A Fidel Pérez Domínguez por su sentido humanitario y solidario interés. A Javier Jiménez por haberme auxiliado en el Taller de Fotografía y en la reproducción de la obra que aquí presento. A Carlos Veloz por su esmero y dedicación en el diseño de este documento. Por su afable comprensión, a mis herman@s Martha, Socorro, Ignacio, Otilia, Guadalupe y en especial a Reyna, que con su paciencia y razonados consejos me ayudó a aclarar muchas ideas. Finalmente, a mis inquiet@s sobrín@s, en particular a María Reyna, quien con su fresca alegría renovó constantemente mi ánimo.

INTRODUCCIÓN	4
I. CONFORMANDO UN LENGUAJE	
1. Puntos de partida	9
2. Etapa formativa	14
3. Raíz e Identidad	21
II. PRIMERA ETAPA (1980-1996). DEL DOCUMENTO A LA IMAGEN POÉTICA.	
1. La fotografía documental	25
A. <i>DONDE RUGIÓ LA TIERRA</i> (1980-1981)	31
B. <i>LLANO DE CULEBRAS</i> (1984-1987)	52
C. <i>EL SOL SALE PARA TODOS</i> (1981-1988). <i>DE OPERARIOS Y OTROS TIEMPOS</i> (1981-1988)	68
D. <i>EL CHIVO EXPIATORIO</i> (1989-1996)	88
F. <i>MIXTECATL</i> (1985-1996)	113

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

III. SEGUNDA ETAPA (1992-2000). DE LA ESCENIFICACIÓN A LA IDENTIDAD PSICOLÓGICA.

1. La fotografía construida	142
A. <i>CÓDICE</i> (1992-1993)	149
B. <i>NUMERAL</i> (1995)	160
C. <i>SUEÑOS ROTOS</i> (1996)	174
D. <i>ECOCIDIO</i> (1996)	189
F. <i>OTROS CUANTOS PIQUETITOS</i> (1997)	197
G. <i>LA GRAVEDAD DE LA LEY</i> (1997)	206
H. <i>LOS COMPLEMENTOS</i> (1998)	215
I. <i>AUTORRETRATOS</i> (1995-2000)	222
a. <i>YO</i> (1995)	225
b. <i>AUTORRETRATO CON FETICHE. AUTORRETRATO CON FÓSILES</i> (1997)	230
c. <i>LA PIRÁMIDE</i> (1999)	236
d. <i>ALTER EGO</i> (2000)	242

REFLEXIÓN FINAL	249
-----------------	-----

LISTA DE OBRAS REPRODUCIDAS	252
-----------------------------	-----

ÍNDICE DE FIGURAS	258
-------------------	-----

ÍNDICE DE TEXTOS DE PRESENTACIÓN REPRODUCIDOS	258
---	-----

FUENTES DE CONSULTA	260
---------------------	-----

Introducción

La fotografía ocupa hoy un lugar irremplazable en el ámbito de la expresión artística, ya sea como lenguaje específico a través de la fotografía directa y documental, o de la construida e intervenida; o simplemente como parte de las múltiples manifestaciones de las artes plásticas: instalación, ambientación o performance. La explosión operada en el arte durante el siglo XX, permitió dejar atrás las disputas que negaban su estatuto artístico, y abrió las posibilidades para un protagonismo de primer orden. Por otra parte, en el campo más amplio de la cultura, la fotografía se ha convertido en un elemento imprescindible de los procesos de comunicación masiva que hacen aparecer al mundo como un inmenso depósito de imágenes. Por ello, en un mundo como el nuestro, en que la avalancha de imágenes es arrolladora, la creación plástica demanda una preparación y una conciencia no improvisadas si se busca que las propuestas se constituyan en verdadero aporte. En el caso de la fotografía, su aparente facilidad y popularidad la han llevado a una proliferación estimulada por la novedad convertida en estandarte y por la aparición de nuevas tecnologías. Esta situación obliga a una constante reflexión y análisis sobre sus posibilidades y lugar en el conjunto de la cultura.

El objetivo general de este trabajo es explicar a nivel teórico y documental la gestación y desarrollo de los procesos creativos a lo largo de los últimos 20 años de mi actividad fotográfica. En estos procesos, la reflexión ha estado presente desde los primeros pasos, y los fundamentos técnicos y conceptuales se han venido enriquecido y modificado a través de la actividad constante. Los resultados que aquí presento son fruto de una investigación que no se basa precisamente en fuentes bibliográficas, pero tampoco en la experimentación pura para encontrar soluciones novedosas, sino en la conjunción de teoría, técnica y métodos de una práctica fotográfica responsable, es decir, en el planteamiento de discursos visuales.

He querido crear una memoria visual que sea testimonio de las circunstancias de mi entorno social. Fue éste el material realizado en la fotografía documental, tanto como el de la búsqueda de un nuevo lenguaje, de un lenguaje personal a través de la llamada fotografía construida. He pretendido, también, mostrar el proceso evolutivo de mi trabajo fotográfico con el fin de vincularlo con la actividad docente, con aplicaciones específicas en mi labor como profesor.

Al decidir el objeto a abordar en este trabajo de tesis decidí limitar los discursos teóricos para evitar abstracciones intelectuales y especulaciones. Si bien no niego su importancia en los procesos formativos, creo imprescindible privilegiar la perspectiva del creador artístico. Esta decisión obedeció a que, consideré necesario abordar lo concerniente a los procesos de producción visual, específicamente la fotográfica, con las referencias teóricas indispensables. Esta decisión me permitió, también, aprovechar este momento para hacer una reflexión retrospectiva sobre el trabajo realizado durante veinte años, así como la oportunidad de evaluarlo. Juzgué conveniente, entonces, hacer un alto en el camino, para así saber hacia dónde dirigir el futuro. Tomé esta decisión, además, por una razón no menos importante: considero que todo creador tiene la responsabilidad de compartir con su comunidad no sólo los productos resultantes de las propias inquietudes, sino la propia experiencia que sustenta los procesos de producción y que generalmente permanece en la oscuridad.

Al recuperar el origen, contexto, desarrollo y resultados del quehacer fotográfico comprendemos la obra de una manera global. Compartir esta experiencia con el medio académico, alumnos y colegas, en que estoy inmerso constituye para mí la principal forma de retroalimentación: dar y recibir como forma de ensanchar la comunicación necesaria entre el productor y su entorno comunitario y social. En este compartir hacemos partícipes a los otros de la propia curiosidad en una actividad específica, en la sed de conocer el mundo, en la forma de conocerse a uno mismo y al modo de expresión que se ha elegido como medio de vida.

Para conseguir estos objetivos he reconstruido los pormenores que motivaron y dieron origen a las series fotográficas seleccionadas, enfatizando siempre aquellos elementos que configuraron el proceso y condujeron a resultados específicos. El vehículo utilizado para esta reconstrucción fue la introspección y mis apuntes personales, porque considero que es en la memoria donde se encuentran los componentes, que llevados al lenguaje verbal o escrito, permiten comprender el trasfondo y los motivos de la creación de las imágenes. Por ello, y sin pretender hacer una autobiografía, aludo, con honestidad, a aspectos personales que permiten contextualizar los procesos aquí presentados.

Para sustentar la reflexión sobre mi obra fotográfica me remití a dos fuentes: los principios establecidos por los fotógrafos que reconozco como determinantes para las directrices de mi quehacer visual, y los conceptos de los autores cuyas ideas y teorías son el apoyo para la comprensión de la fotografía en tanto lenguaje específico. En todos los casos, las referencias son obligadas porque las imágenes no surgen por generación espontánea, existen influencias y elementos conceptuales de ubicación de los que se parte para conformar un lenguaje propio, para encontrar la propia ruta y, en conjunto con la experiencia acumulada, configurar un estilo. Así, Kati Horna, Manuel Álvarez Bravo, Edward Weston, Henri Cartier-Bresson y Ansel Adams son los principales fotógrafos en quienes encuentro puntos de identidad y afinidad espiritual, aquellos que de alguna forma han sido mis maestros, ya sea por sus aportes técnicos o por su concepción sobre la fotografía. Me referiré solamente a aquello que rescato como esencial de su pensamiento y de su trabajo, debido a que hacer una reflexión pormenorizada de sus desarrollos artísticos, excede los alcances de este trabajo.

Con el fin de destacar la propuesta autoral decidí descartar lo hecho por encargo y seleccionar, de entre la totalidad del trabajo que he realizado, sólo aquella que elaboré por propia iniciativa. Es decir, presento aquí la obra que requirió un proceso de planeación, reflexión y experimentación discursivas y que, además, ha sido exhibida en exposiciones individuales. No obstante, como en todo, hay excepciones y éstas serán indicadas

oportunamente. Con esta línea selectiva, conseguí el panorama evolutivo de mi propio trabajo, si bien una parte de la obra quedó excluida por motivos de edición, con los riesgos consiguientes que implica toda selección. De manera cronológica, aunque no estricta, procedí a describir el desarrollo de cada serie. La separación entre ellas no es tajante debido a que en muchos casos se empalman en su realización.

El principal obstáculo que tuve que enfrentar en la elaboración de este documento fue comprender que hablar del propio trabajo es mostrarse a uno mismo con sus aciertos y sus errores ya que, como se sabe, cuando la obra es el espejo de la interioridad se incluyen además de los logros, también las propias dudas. Así, aceptar que debía hablar en primera persona y referirme constantemente a mi obra, sin evasivas, fue todo un reto. Sentí que si en efecto, la fotografía no es una máscara, sino una búsqueda genuina, debía asumir plenamente la responsabilidad personal de lo planteado en cada paso de la búsqueda artística.

En el primer capítulo describo los principios que marcan mi desarrollo como fotógrafo y que aportan elementos para comprender la obra en general. Son los puntos de partida que encaminaron mi decisión por la fotografía y describen la forma en que se fue moldeando esta vocación en el taller de la fotógrafa Kati Horna, en el plantel Academia de San Carlos de la ENAP. Refiero la conformación incipiente de mi lenguaje fotográfico apoyándome en el pensamiento y en la obra de algunos fotógrafos. Abordo, también, el acercamiento físico y espiritual que hacia una realidad específica me da la fotografía, y que me conduce al encuentro de mi raíz cultural e identidad personal. Finalmente, incluyo la reflexión sobre los principios conceptuales de la fotografía en blanco y negro, en los cuales he apoyado la praxis fotográfica y que considero fundamentales para comprender la conformación de mi lenguaje visual.

En el segundo capítulo establezco el marco de referencia de la fotografía documental que constituye la base de la primera etapa de mi trabajo. La práctica de esta vertiente me permitió conocer y dar testimonio de un espacio

cultural y geográfico que es la Mixteca oaxaqueña, principalmente. De ahí se desprenden las series fotográficas realizadas en su mayoría en esta región y que detallo para explicar el proceso de transformación que va de la fotografía como documento hacia el encuentro con la imagen poética.

El tercer capítulo presenta el marco de referencia de la fotografía construida circunscrita a mi forma de expresión personal. Defino y muestro el trabajo que en esa vertiente, ha sido uno de los puntos de transformación en la evolución de mi obra a partir de la planeación y la metodología de trabajo que exige su realización. Asimismo, incluyo los bocetos y textos que dieron origen a los trabajos fotográficos. El recuento realizado en este espacio enfatiza la importancia del grabado, disciplina cuya práctica determinó un giro significativo en mi expresión visual, ruta que va de la "escenificación" a la identidad psicológica.

Espero, de esta manera, haber conseguido mostrar el panorama de lo alcanzado en todos estos años. La realización de este trabajo fue una retrospectiva que me permitió valorar el desarrollo que puede conseguirse en este vasto campo del terreno artístico. De esta oportunidad para la autorreflexión surgirán, sin duda, nuevas propuestas de trabajo que abandonen o rescaten lo hasta aquí conseguido.

Espero que las fotografías, en conjunción con las palabras, acerquen a la comunidad de la Escuela Nacional de Artes Plásticas al motivo esencial y a la razón de ser del trabajo visual que aquí expongo; trabajo que espero pueda ser comprendido, pero también, y antes que todo, disfrutado. Partiendo de esta expectativa he colocado las imágenes antes de los textos explicativos y, después de éstos, las valoraciones emitidas por artistas y críticos con motivo de su exhibición en exposiciones individuales.

I. Conformando un lenguaje

1. Puntos de partida

En este primer capítulo abordaré los elementos que anteceden a mi formación profesional, mis experiencias iniciales en la fotografía, y las influencias y conceptos que fueron articulando un discurso y su aplicación a mi actividad fotográfica.

Antes de ingresar a la Universidad, en 1975, tuve mi primer contacto con la "cocina" fotográfica en el laboratorio del establecimiento que tenía un tío en la calle de Allende, en el centro de la ciudad de México. Dos meses de diaria labor me convirtieron, en un entusiasta pero discutible laboratorista. Gracias a esta experiencia asumí que la paciencia y concentración que demandaba el estar horas y horas en la penumbra, lejos de ser algo tedioso, es disciplina obligada de la práctica de la fotografía. Por esto, al cursar la Licenciatura en Comunicación Gráfica, en la ENAP, me interesó especialmente el taller de fotografía establecido como materia curricular y, *más adelante, no dudé en tomarlo como materia optativa con miras a profundizar en su práctica. En aquellos momentos, sin embargo, no estaba completamente satisfecho tal y como se insertaba en el contexto de la carrera de Comunicación, porque ahí era concebida como un recurso meramente instrumental, y yo intuía que se podía hacer algo diferente que no fuera el supeditar la fotografía a fines "extrafotográficos".*

Me preguntaba yo si la fotografía podía ser un medio de expresión *per se*, y no únicamente instrumento de comunicación utilitaria, lo que me llevó a buscar otros caminos. Al estar cubriendo mi servicio social en la fototeca de la Academia de San Carlos, me enteré de la existencia del taller de fotografía que ahí mismo dirigía la maestra Kati Horna (Hungría, 1912-México, 2000). Tras una breve charla, ella me aceptó como alumno, así que con tímida emoción, pero franca disposición, ingresé en su taller hacia finales de 1979. Para entonces lo

que me interesaba era adquirir el dominio sobre los aspectos técnicos de la fotografía, pero pronto descubrí que lo que ahí se hacía estaba más allá de la pura técnica: se concebía a la imagen como búsqueda y expresión personal. Con este objetivo vislumbré una oportunidad para la libertad expresiva deseada, por lo que me ocupé de realizar pacientemente los ejercicios encaminados a tal fin.

Como alumno de Kati obtuve la orientación necesaria para comprender los principios de la fotografía concebida como espejo del pensamiento y del sentimiento. Fue ella quien me situó en el camino para encontrar el impulso creador, la voluntad de ir a la búsqueda de la imagen. El trabajo compartido en el taller alentó y encauzó en mí la inquietud por la imagen fotográfica; estimuló en mí la inquietud por la imagen como reflejo de la vida interior y de la expresividad en el discurso visual. Estos planteamientos definieron los principios de mi trabajo en un marco de referencia que privilegiaba la búsqueda estética, si bien en el taller se evitaba calificar al trabajo como "artístico".

Un principio que ahí aprendí fue el de ver para captar lo importante, lo relevante e insólito que se da en lo cotidiano, esto es, para descubrir lo excepcional que se encuentra en todo y en todas partes, pero que, por sí mismo, el acto fisiológico de la vista no descubre. Contrariamente al acto de mirar, que es el distinguir las formas de las imágenes, en el Taller aprender a ver era uno de los principios de la práctica fotográfica. Este ver es entendido como un acto de observación y de análisis visual que permite penetrar en el espíritu de lo que se capta, ya sea algo animado o inanimado. Así pues, aunque en términos coloquiales usamos los dos términos como sinónimos, e incluso muchos teóricos e historiadores los usan así, con el fotógrafo André Kertész (Hungría, 1894-Estados Unidos, 1985) asumo que: "Todos pueden mirar, pero no siempre ven." ¹

1 HILL, *Diálogo con la fotografía*, p. 52.

2 BERGER, *Modos de ver*, p. 16.

El acto de ver como develación de la propia personalidad es de suma importancia porque, como afirma John Berger: "el modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema", y añade: "aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción y apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver."² A esta afirmación habría que añadir que el ver no sólo está presente en el acto fotográfico, sino también en el aprender a diferenciar una imagen lograda de una "mala" imagen. Eso sólo puede apreciarse en el mismo negativo y en las hojas de contacto, porque inicialmente todo lo que se fotografía es importante, pero ya procesadas las imágenes adquieren su verdadera dimensión visual: son buenas o no lo son. En el taller de la maestra Horna, estos conceptos eran dirigidos por el hilo conductor de la sensibilidad. La forma de ver dirigida por la emoción era el fundamento del que se partía para la práctica fotográfica. Ver y sentir eran lo primordial, de manera que la reflexión y la teoría se situaban antes o después del instante fotográfico.

La maestra Kati Horna fue siempre generosa al transmitir sus conocimientos y experiencias, lo que me fue dando madurez personal y profesional. Su influencia en mi desarrollo fue fundamental, pero debo aclarar que ésta no se dio tanto a través de su obra como a través de los conceptos y observaciones vertidos sobre mi propio trabajo, en el momento de revisar sus resultados. No conocí su trabajo fotográfico sino muchos años después, ella se negaba a mostrarlo a sus alumnos dando esta justificación: "el alumno inconscientemente trata de complacer al maestro imitándolo". Así, en mi trabajo, la influencia inicial no se dio por su obra, sino por las observaciones recibidas durante mi permanencia en su taller (de finales de 1979 a octubre de 1980). Sin embargo, no se está libre de influencias e incluso, como sabemos, son determinantes en la etapa formativa, aunque posteriormente se modifiquen o desaparezcan, siempre existirá admiración, identificación o reconocimiento por otros autores y todo ello emerge consciente o inconscientemente en el propio trabajo.

2 BERGER, *Modos de ver*, p. 16.

Fue en esa etapa cuando experimenté el gusto por el trabajo de laboratorio. Lo menciono porque muchos fotógrafos se dedican principalmente a la toma fotográfica y el trabajo restante lo delegan en un laboratorista. Por el contrario, con el tiempo fui comprendiendo que cuando uno se encarga de realizar todo el proceso, desde el disparo hasta la presentación de la foto, la experiencia es amplia y la retroalimentación hace que se complete un círculo que, estoy convencido, es la forma de conocer los propios cambios y estadios evolutivos. Cabe mencionar, como ejemplo de esto, una experiencia en relación con la técnica. Al ingresar al taller de Kati me percaté de que mis fotografías presentaban mucho contraste; "mucho blanco y mucho negro: son fotografías para prensa", decía Kati. Al darme a conocer la riqueza tonal contenida en los grises, me abrió los ojos. Años después exageraría esa gama tonal, hasta encontrar el tono justo sin situarme en los extremos. Hacer, pues, el trabajo de la "cocina" fotográfica nunca ha representado para mí un trabajo tortuoso, por el contrario, constituye un disfrute de aquello que llamamos "la magia" del cuarto oscuro. Este disfrute es provocado por el contacto y manejo de los materiales químicos que contribuye al desarrollo de la percepción, y que involucra un manejo del tiempo que excede lo instrumental. El de manejo del tiempo es el concepto clave en la exposición de los materiales sensibles debido a que, más allá de lo técnico, es un principio más filosófico que metodológico.

Debo añadir que en la toma fotográfica, desde los primeros años, he utilizado un filtro amarillo o verde claro para corregir las deficiencias de las películas, y de éstas las que prefiero emplear son Kodak Tri-x pan (400 iso) al manejar el formato de 35 mm., y la película Ilford HP5 (400 iso) para el formato 120. Referente al empleo de químicos, para el procesado de las películas usaba revelador HC-110 pero por ser demasiado corto en su tiempo de revelado y con resultados de fuerte contraste, he preferido utilizar el D-76, por su amplio margen y mayor control para obtener resultados de gran riqueza tonal. En cuanto al tipo de papel que desde entonces uso para la impresión, con el RC (revestimiento de resina) analizo imágenes a manera de prueba, en calidad y contenido, y para la impresión final con el papel de base de fibra, de superficie brillante, logro la calidad que demanda una óptima presentación fotográfica. Después de conocer y experimentar con diversos materiales, los

que he elegido han sido por considerarlos más afines a mis métodos de trabajo y para obtener los resultados adecuados a lo que pretendo expresar.

Así, cuando conocí los conceptos de la maestra Horna y descubrí la *praxis* no sólo de la toma fotográfica, sino también del trabajo en el laboratorio, pude experimentar el gusto, la verdadera pasión y la obsesión que conformarían mi vocación y mi entrega a la imagen fija. Más adelante me referiré a otros asuntos relacionados con las ideas que, poco a poco, delinearon esta influencia directa, y que han estado presentes en mi trabajo como profesor en su taller, a partir de 1985. Conocí con profundidad sus planteamientos como fotógrafa y como profesora gracias al privilegio de haberla podido ayudar en su labor docente en la Academia de San Carlos. No me considero el único a quien pasó la estafeta de su sabiduría, pero sí la persona en quien depositó su experiencia en la etapa final de su vida. Las influencias que recibí en los primeros años de trabajo confluyeron con lo recibido en esta última etapa, en un marco de amistad en el que compartimos el interés por la fotografía y por la vida, porque ambas están indefectiblemente unidas.

Finalmente debo mencionar que a lo largo de mi estancia en la Fototeca de la ENAP, en el plantel de Academia, de 1979 a 1993 descubrí el valor de la práctica de la fotografía como complemento didáctico, como memoria archivística y como apoyo a las publicaciones de la Escuela. Esta experiencia me permitió obtener una gran cantidad de información visual. Fotografiar pintura, escultura, gráfica y arquitectura, de todas las corrientes y épocas, se convirtió en la oportunidad de dar continuidad a lo aprendido durante la licenciatura. Además, estar en contacto con obras de arte me ayudó a afinar la visión y suscitó muchas inquietudes hacia la producción personal. Desde entonces, las diversas áreas de expresión plástica han sido puntos de referencia y fuentes de consulta constantes e imprescindibles para la propia creación. Por otra parte, esta etapa de trabajo me hizo echar raíces en el vetusto edificio de la Academia de San Carlos.

2. Etapa formativa

Como he mencionado, nadie está exento de influencias directas o indirectas. De la obra y autores con los que nos identificamos, y que se convierten en el abrevadero formal y espiritual, surgen caminos que posibilitan el propio crecimiento. En los primeros años formativos, de 1980 a 1985, establecí un vínculo de aprendizaje con la obra fotográfica de Manuel Álvarez Bravo (México, 1902). En ella encontré elementos que me parecían significativos: su intensa carga poética y sus metáforas se constituyeron en una verdadera enseñanza. Me convertí en un entusiasta conocedor y apasionado de su obra. En sus imágenes encontraba no sólo un testimonio cultural, sino también un lenguaje universal. La atmósfera de exquisitez y sutileza poética, así como la carga simbólica que descubría en sus fotografías, me alimentaron intensamente, por lo que puedo decir que su obra, más que una influencia, se convirtió en el parámetro que me dio impulso para crear y definir la propia búsqueda. Uno de mis primeros libros de fotografía fue precisamente *M. Álvarez Bravo*³, con texto escrito por Jane Livingston y Alex Castro, y que se convertiría en pieza clave para descubrir la poética del fotógrafo mexicano.

En la época en que era alumno de la maestra Horna se realizó una exposición del fotógrafo Henri Cartier-Bresson (Francia, 1908), en del Palacio de Bellas Artes. La contemplación de su obra me marcó significativamente pues en ella encontré algo que rebasaba las soluciones técnicas: su forma de utilizar la composición. En ese momento me ejercitaba en ese asunto, de manera que sus planteamientos, vertidos en un texto de la misma exposición bajo el título *La imaginación ante lo natural*, me impactaron fuertemente. En ellos descubrí parte

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

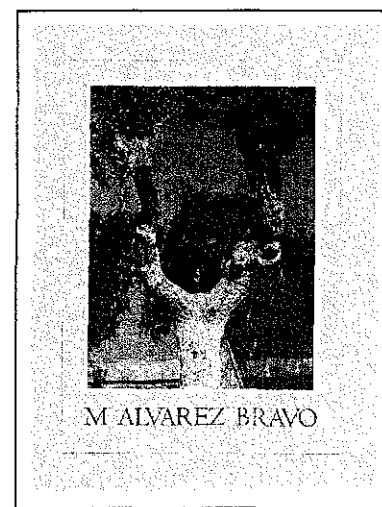


Figura 1. Portada de *M. Álvarez Bravo*,
Livingston-Castro, 1980

³ Vid. LIVINGSTON, Jane y Alex Castro, *M. Álvarez Bravo*, David R. Godine Publisher, 1980, s.n.p.

de lo que personalmente estaba buscando, por ejemplo, y baste citar este párrafo: “Fotografiar es, cuando todas nuestras facultades se conjugan frente a una realidad evasiva, retener la respiración; es entonces cuando al capturar la imagen se experimenta una gran emoción física e intelectual.”⁴ Eran éstas las ideas que expresaban exactamente lo que yo quería alcanzar, así que me las apropié y se convirtieron en cimientos para la búsqueda visual que con el tiempo, poco a poco, iría tomando cuerpo. Manifesté esta admiración a la maestra Kati y ella la convirtió en un punto de referencia entre nosotros: “como Cartier-Bresson, que tanto te gusta”, solía decirme cada vez que lo mencionaba.

Estas experiencias reforzaron mi vocación por la fotografía. Había encontrado el lenguaje que me proporcionaba la libertad expresiva necesaria para convertirse en la forma de realización interior y de expresión y comunicación con el exterior. Más adelante me referiré al momento en que la vida me empujó a poner a la fotografía como actividad fundamental de mi existencia, y por lo que siempre he dicho que mi decisión de dedicarme a ella fue impulsiva, aunque no ingenua. Tenía las bases obtenidas durante los estudios de licenciatura, eran las herramientas formales; la filosofía y los conceptos sobre el ejercicio fotográfico me fueron proporcionados por la maestra Horna.

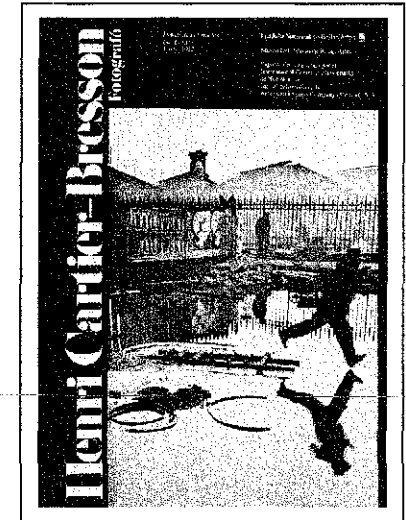


Figura 2 Portada del catálogo
Henri Cartier-Bresson, Fotógrafo, 1980

Desde esos inicios opté por lo que se conoce como trabajo o fotografía de *autor*, entendido como un proceso en el que los temas, los proyectos y su realización, son totalmente un compromiso y una responsabilidad personal. Esta forma de trabajo representó mayor libertad en lo que quería expresar, pero encontré que también exigía un mayor control del proceso, a diferencia del implicado en la fotografía para publicaciones (periódicos y revistas), en donde el trabajo está supeditado al criterio del editor. Al respecto, el historiador John Mraz⁵ establece

4 Henri Cartier-Bresson, *Fotógrafo*, Palacio de Bellas Artes, México D. F., septiembre y octubre de 1980.

5 MRAZ, Nacho López mexicano y el fotoperiodismo en los años cincuenta, p. 18

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

una jerarquía según los niveles del control de menor a mayor: fotógrafo de prensa, reportero gráfico, fotorreportero, fotoensayista. Al mismo tiempo clasifica el campo de acción de los fotógrafos documentales en tres posibilidades: los que laboran para instituciones, los vinculados a una agencia y los independientes o *free lancers*.

No pretendo, de ninguna manera, negar la importancia que tiene publicar fotografías en los medios impresos, quiero solamente enfatizar que el criterio personal queda supeditado a otra persona, lo que produce cambios, muchas veces sustanciales, en el concepto original de una imagen. Creo que el trabajo de búsqueda fotográfica personal va acorde con lo que se pretende, con la intencionalidad de su origen, y con el uso y función de los productos resultantes. Tampoco niego que el reportaje de actualidad y la noticia tengan importancia, señalo que son caminos por los que no me interesó incursionar porque en ellos se requiere un carácter y una forma de producir y asimilar la fotografía que no se adaptan a mis propias necesidades, ya que yo requiero mayor tiempo y reflexión para dar a conocer o compartir mis resultados. "La materia dicta el tiempo", señalaba a propósito Kati Horna. Esto significa que en cada proyecto o tema que se desarrolle, muchas veces no se puede planear o determinar el tiempo que se invertirá, pues cada uno de ellos requiere soluciones diferentes.

La fotografía en blanco y negro, a diferencia de la de color, me permitió el control que requería para dar a conocer mis ideas e inquietudes. Durante los estudios de licenciatura había empleado indistintamente las dos opciones, pero mientras estuve en el taller en San Carlos trabajé solamente el blanco y negro, lo que me permitió experimentar y descubrir la riqueza de sus posibilidades. La alquimia y magia de la penumbra durante los procesos técnicos es algo que en verdad me cautivó desde el principio y no creo poder explicar con precisión la razón, tal vez influyeron algunas experiencias de la infancia. Educar la visión para que desde el momento de captar una imagen se visualice en blanco y negro, es un elemento crucial de la etapa formativa; su concepción mental es algo más complejo que encierra una serie de significaciones individuales y, por lo mismo, implica

un proceso más subjetivo: se acerca más a lo abstracto y se aleja de la descripción asociada al color. Hago más, en este sentido, estas palabras de Octavio Paz: "La realidad es más real en blanco y negro".

En 1995 escribí un texto en el que trataba de explicar la importancia del manejo del blanco y negro:

Blanco y negro. Iguales y diferentes. Oposición y equilibrio mutuos. Ambos ausencia y presencia, principio y fin de la vida.

El blanco, el negro, los extremos, los límites. Lo que rompe este contraste, este aparente e insalvable abismo, es la sutil y necesaria gama tonal: la escala de grises. Puente donde la luz se convierte en sombra, la sombra en noche, la noche en silencio y el silencio nuevamente en luz. Círculo de vida y dinamismo cósmico.

Del blanco al negro las variaciones son infinitas pero limitadas a ocho para fines prácticos. Factores modificables para un ojo educado que los pueda manipular.

Transitando del blanco al negro y del negro al blanco, lo vibrantes o tranquilos grises crean esa espacialidad interminable de variaciones, se produce una equilibrada armonía o bien un arrebatado contraste.

Esta riqueza tonal también está presente en el color y puesto que vemos en color, es fácil dejarse llevar por él. Asimilamos más rápido la reproducción de la realidad. El color posee esquemas más cercanos a la descripción. El blanco y negro por su parte, lo monocromático, es la dimensión secreta de la realidad.

Por otra parte, la práctica docente ha sido otro factor que me ha impulsado en la fotografía. Fue a finales de 1984, cuando el maestro Gerardo Portillo, entonces director de la ENAP, propuso integrarme como profesor y pedí a la maestra Kati estar adscrito a su taller, solicitud que ella aceptó. Fue en esta oportunidad cuando encontré una forma de reafirmar los conocimientos y de involucrarme en el aspecto docente que, como se sabe, no sólo enriquece la visión sino también la inquietud por la creación. La enseñanza también pone en aprietos a la propia actividad fotográfica, ya que una y otra demandan tiempo, por lo que encontrar el equilibrio entre la

docencia y la producción personal es una lucha constante. Sin embargo, la docencia permite interactuar con los miembros de una comunidad académica y acumular continuamente nuevas experiencias. Así es que, si bien esta práctica no ha determinado mi propio camino, sí lo ha estimulado positivamente.

Ahora, después de estos años, puedo afirmar conscientemente que la fotografía es el medio para poder expresar ideas y sentimientos; es también la herramienta para elaborar discursos visuales en un contexto de búsqueda personal y de un lenguaje artístico, todo ello sustentado en un bagaje cultural, en una ideología y en experiencias de la vida misma. Para compartir estas vivencias he recurrido, en primer lugar a las exposiciones y, en segundo, pero también muy importante, a la práctica docente. Ambos aspectos se convierten en un proceso de aprendizaje dada la posibilidad de constante retroalimentación. No puedo eludir el señalar, en este sentido, que en las exhibiciones el público que se acerca a la fotografía es reducido con relación al alcance que tienen las imágenes publicadas en medios de circulación masiva, si bien la oportunidad del disfrute visual de la fotografía como objeto con cualidades y elementos inherentes a su técnica es irremplazable. En una exposición no sólo se exhiben resultados concretos, también se "expone" uno mismo ya que la obra autoral es fiel reflejo de atributos y carencias.

Juan Acha⁶ opinó que una fotografía, antes que ser colgada en una galería o museo y ser unida como producto artístico, debía cumplir una función práctica en los medios de difusión masiva ya que, según él, en buena cuenta la especificidad de la fotografía está en su naturaleza lingüística o comunicacional. Cabe decir, empero, que esta prueba, muchas veces obligada para gran cantidad de imágenes, no puede ser tomada como condición absoluta para todas. Aceptarla como absoluta significaría negarle a la fotografía sus posibilidades como lenguaje plástico poseedor de una clara y diferente intención de origen, por lo que considero que tampoco es forzoso que deba pasar por un medio de difusión para ser validada.

6 ACHA, "La fotografía como lenguaje", p. 43.

Manejar las herramientas propias del lenguaje fotográfico no fue asunto que solucionara rápidamente, implicó un proceso de maduración en el que intervinieron el trabajo y la reflexión constantes. En el taller obtuve los principios y la experiencia del lenguaje fotográfico, así como su técnica, pero sólo la práctica disciplinada de varios años me hizo profundizar en los aspectos que posibilitan el control, y que permiten obtener resultados superiores a la simple reproducción de una imagen. A través de la práctica, además, fue como pude comprender el carácter de reproductibilidad técnica inherente a la fotografía. Según Walter Benjamín⁷ con la fotografía pasamos del arte con aura y como excepción festiva a un arte tecnológico de repetición. De aquí surgió en mí la inquietud por hacer tirajes numerados de fotografías, sin posibilidades de volver a editar la imagen, lo que niega sus propias posibilidades de multiplicarse. En efecto, el aura de la obra se pierde con su reproducción masiva, pero he llegado a la conclusión de que cada fotografía tiene su propia aura, porque el acto de fotografiar está marcado por el aquí y el ahora que es irrepetible.⁸ Una muestra de esto es la obra del fotógrafo Christer Strömholm (Suecia, 1918), que se sustenta en este principio: “no trabajamos en ediciones limitadas [...] nuestro principio se llama ‘impresiones sobre demanda’ y significa que hacemos las fotos sobre pedido. No se trata de una producción masiva, cada copia es única y tiene sus propias características.”⁹ De esta manera se resuelve el problema de las ediciones limitadas (como el caso de la estampa), y el de la obra única (como en la pintura).

Paralelamente a la apropiación de la fotografía se fue dando un proceso de reafirmación de mi identidad cultural, de ella fui tomando elementos que, a su vez, enriquecerían la práctica en la imagen fija. El saberme identificado con formas de expresión cultural específicas no resolvía, sin embargo, las dudas y relacionadas con la propia actividad y que implicaban las preguntas por su sentido ¿Qué decir? ¿Cómo decirlo? ¿Para qué

7 *Ibid.*, p. 44.

8 BENJAMIN, "El arte en la época de su reproductibilidad técnica", p. 20.

9 KRISTENSON, "Orquestar las obras de Christer Strömholm", [s. p.]

decirlo? ¿Qué significan las imágenes? ¿Cuál es su uso? Como plantea John Berger: “preguntas como éstas, que empezaron a hacerse con la invención de la cámara, no han sido, hasta ahora, totalmente respondidas.”¹⁰ Estas interrogantes, cuya respuesta debe ser en cada caso personal, fueron surgiendo solo en la medida en que profundizaba en la práctica de la fotografía; respondían a la necesidad de ahondar en los diversos campos de la producción plástica y en otras áreas del conocimiento, principalmente en las humanidades.

¹⁰ BERGER, *Otra manera de contar*, p. 7.

3. Raíz e identidad

Los procesos de reconocimiento y asunción de pertenencia cultural se convierten cada día en algo más problemático debido a que, como se sabe, vivimos en una transculturación que oculta y elimina, de manera creciente, los componentes identitarios de las culturas históricas y tradicionales. Como mencioné anteriormente, en mi caso, la búsqueda de un lenguaje fotográfico propio se ha desarrollado en conjunción con el reconocimiento de mi raíz e identidad culturales.

Tener como origen una cultura con remotas raíces indudablemente nos distingue. De ello me percaté después de haber emigrado a la ciudad de México; sólo con la distancia pude vislumbrar la fortuna de haber respirado la cultura mixteca –región donde está enclavado Huajuapán, lugar donde nací– y, con toda seguridad, llevar en la sangre, también, una herencia de la que ahora me siento orgulloso. Si bien no pertenezco a ninguna etnia específica, crecí en relativo contacto y cercanía con comunidades indígenas. Mi origen y estrato mestizo semiurbano fue el que alimentó y delineó mis primeras experiencias vitales. Reconocerse y asumirse como parte de una comunidad es importante, porque el hecho de conocer nuestros puntos de partida, nos provee de la certeza de conocer el puerto seguro para poder emprender las travesías por la vida, y así, estar en posibilidad de recorrer senderos con sus propios elementos culturales.

El reconocer mi entorno cultural de origen me ha llevado a realizar mi trabajo fotográfico teniendo a la región Mixteca como primer referente. Así, puedo decir que, con toda conciencia, he desarrollado temas y series que se circunscriben a esa región; la he recorrido buscando imágenes y circunstancias en las que, a través de la fotografía, quede manifestado mi reencuentro con ella. Rufino Tamayo afirmó que: "Tener los pies firmes, hundidos si es preciso, en el terruño, pero tener también los ojos y los oídos y la mente bien abiertos, escudriñando todos los horizontes es [...] la postura correcta."¹¹ Comparto esta convicción porque fortalece mi idea de

¹¹ TIBOL, *Textos de Rufino Tamayo*, p. 16.

no dispersarme recorriendo todo el mundo, aunque tampoco niego la necesidad de conocer otros ámbitos. El tener una identidad asegura un lugar en el tiempo y el espacio, confirma que el aquí y el ahora son bases para una producción honesta, por lo que la fotografía ha sido la extensión de mi ojo y de mi memoria para fortalecer los vínculos con mis orígenes.

Asumir que somos un pueblo mestizo, resultado de procesos sincréticos que se originaron con la conquista hispánica, significa sabernos poseedores de una herencia valiosa que puede hacerse evidente en la personalidad que sepamos imprimir al trabajo visual. Poseer un panorama que nos haga conscientes de esa realidad es una necesidad histórica para mirar hacia el futuro con la certeza de tener raíces concretas.

La fotografía me ha dado la oportunidad de acercarme física y espiritualmente a una realidad específica que, aunque transformada por la modernización, mantiene elementos y formas tradicionales de convivencia y socialidad que le dan solidez y singularidad ante el rasero de la globalización actual. En este reconocimiento, ha sido necesario hurgar en los rincones de las costumbres para encontrar esa raíz cada vez más oculta, pero aún viva. También ha estado de por medio una constante investigación en fuentes bibliográficas, sin descartar las referencias de la tradición oral. Frente a las nuevas formas impuestas por la mercadotecnia y la publicidad vamos perdiendo identidad y, además, ignorando cada vez más la historia de nuestros pueblos, ignoramos, también, que somos herederos de un rico pasado. Para mí, encontrar mi raíz e identidad ha sido como luchar contra corriente, pero en los resultados de la praxis fotográfica he obtenido no sólo respuestas, sino también nuevos cuestionamientos que me han ayudado a romper incluso mis propios paradigmas. Si bien la fotografía no es una panacea tampoco es "una muy humilde sirvienta" como quería Baudelaire¹² en el siglo XIX. A mí me ha permitido conocer y dar testimonio de una parte de ese intrincado espacio cultural y geográfico que es la Mixteca.

12 NEWHALL, *Historia de la fotografía*, p. 83.

Como una consecuencia de la experiencia en el engranaje raíz-identidad, puedo señalar la búsqueda de la identidad psicológica, que a la vez reafirma la individualidad, condición *sine qua non* de los procesos creativos de un artista. La reflexión encaminada a saber "quién soy yo" es una reflexión esférica en la que los asideros se pierden con facilidad. Vivimos estimulados por el egoísmo, por ser nosotros mismos, pero, paradójicamente, no sabemos a ciencia cierta quiénes somos. Se nos capacita para sobrevivir, pero no se nos enseña a conocernos interiormente. Por ello, no es fácil incursionar en el fondo, en las profundidades del propio ser, y así saber quienes somos para poder mostrarlo.

Una vía para este proceso de autoconocimiento o autorreconocimiento, ha sido la actividad fotográfica, mi principal medio de expresión. Puedo reflexionar en torno a ella tomándola como espejo de mis ideas y sentimientos. La práctica fotográfica no existe *per se*, sino que está estrechamente relacionada con otras áreas del conocimiento. En mi caso, cuatro disciplinas se entrelazan con ella: la música, el cine, la poesía y la pintura. No tengo una preparación formal en los tres primeros campos, así que tomo de ellos lo que me estimula y considero valioso.

La fotografía es memoria, retiene el tiempo, lo embalsama y, por ende, suscita nostalgia. Pretendo crear una memoria visual de mi entorno y de mis experiencias. Al iniciarme en la fotografía, registraba casi todo lo que desfilaba ante mí. Paulatinamente transformé ese registro externo en una búsqueda interna, de tal manera que el trabajo de los últimos años refleja tanto mis inquietudes intelectivas como emotivas. En otras palabras, he transitado de lo descriptivo a lo abstracto, de lo literal a la metáfora, de lo objetivo a lo subjetivo. Sin embargo, estos son procesos circulares que van y vienen como la vida misma.

La fotografía representa la emoción como elemento permanente que se reactiva al contemplarla; va más allá del sentimiento efímero para proponer un diálogo con los otros, con las cosas y con uno mismo. El fotógrafo

imprime sentimientos y emociones en su trabajo, en mi caso, me ocupo en buscar mi propia ruta emocional y sentimental. Trato de evitar fórmulas que solucionen cada planteamiento que se me presenta, porque considero que eso dañaría el instinto de aventura que experimento en mi trabajo. En la fotografía se ponen de manifiesto, también, elementos racionales e irracionales, mundos opuestos y contradictorios que, sin embargo, conviven y se complementan de manera necesaria. Dentro de este planteamiento desarrollo mi búsqueda visual: en lo que capto descubro lo que controlo y lo que escapa de mis manos y mis posibilidades, descubro lo que soy. De más está decir que es más lo que se me escapa, por lo que prefiero que la percepción y la intuición sean mi brújula.

Tal vez lo hasta aquí descrito no constituya una mirada profunda en la búsqueda del saber quién soy, pero me ha hecho reflexionar y me permite concluir que no me conozco plenamente. La disyuntiva es, entonces, adentrarse en las profundidades del yo o vivir en la superficie. Esta disyuntiva implica interrogantes como ¿Hasta qué punto respetar la intuición? ¿Hasta qué punto respetar el inconsciente? Por mi parte, considero importante que en la praxis artística exista una huella dejada por ese lado oscuro que no conocemos y que nos constituye. Sin embargo, la respuestas a esas preguntas se encuentran en mis propias imágenes, son ellas las que pueden hablar cabalmente sobre estas preguntas.

II Primera etapa (1980-1996)

Del documento a la imagen poética

1. La fotografía documental

En este capítulo presento las características de la fotografía documental con el objeto de ubicarla conceptualmente, y sustentar su aplicación en las series fotográficas que he desarrollado en ese campo, y de las cuales detallaré su conformación y resultados.

Para referirme a la fotografía documental comenzaré por explicar la palabra ‘documento’, que se define como:

[...] algo que es portador de información, que trae en sí la inscripción, el registro, la escritura de un hecho, de una realidad observable y verificable. Sabemos, asimismo, que estamos ante un documento porque lo consideramos convincente, porque cumple las reglas de lo que es un documento, de acuerdo con nuestro conocimiento previo y que resumimos en su imposibilidad de interferir, de modificar la realidad que, en su momento, va a documentar.¹³

Así pues, la fotografía es un soporte que puede ser considerado como un documento ya que contiene información sobre asuntos específicos. A diferencia de los documentos convencionales que nos proporcionan información escrita, la fotografía nos muestra información visual a través de imágenes o figuras identificables con la realidad.

¹³ LEDO, *Documentalismo fotográfico*, p. 35.

Desde su invención en Francia, en 1839, la fotografía, que en sus principios elementales es regida por las leyes de la física y de la química, posee la virtud de la descripción, la capacidad de registrar la realidad, es decir, de documentarla. Y es que al reproducir la realidad, la fotografía retiene el tiempo, lo congela, lo embalsama y deja constancia de lo irreplicable. En el mismo siglo XIX, en 1889, en Inglaterra, *The British Journal of Photography* se planteó la necesidad de formar un archivo fotográfico vasto y completo sobre la situación del mundo, profetizando que esas fotografías serían "los más valiosos *documentos* dentro de un siglo."¹⁴ Los pioneros de la fotografía documental no estaban equivocados, pues, para nosotros, esas imágenes y todas las que les sucederán, serán importantes referencias de su época.

La novedad de la invención llevó a una febril actividad en la producción de imágenes. Sin embargo, en muchos casos, los fotógrafos no tenían la plena conciencia de "documentar". Así, tenemos valiosas fotografías del siglo XIX, no sólo de Europa sino también del resto del mundo, documentos que nos informan cómo eran los pueblos, sus ritos, tradiciones, indumentaria y formas de vida cotidiana, ahora ya desaparecidas. También nos informan sobre la arquitectura de las culturas antiguas y de las modernas urbes; de los conflictos bélicos como la Intervención Norteamericana en México (1847) –por cierto, no registrada en la historia fotográfica occidental–, la Guerra de Crimea en Europa (1855) o la Guerra Civil en Estados Unidos (1861). Así, esas imágenes no son sólo recuerdos nostálgicos, son documentos que contribuyen al conocimiento de la historia.

También en el siglo XIX, la fotografía pronto se colocó en un lugar privilegiado en el gusto y la aceptación públicos por ser un medio de obtención de imágenes relativamente rápido y barato, en comparación con la pintura o el grabado. Miles de imágenes se produjeron en todas partes del mundo, en Europa, en Estados Unidos de Norteamérica y en países más alejados. Por citar algunos ejemplos, en Estados Unidos, en el Estado de Massachussets, durante 1855 se hicieron 403,626 daguerrotipos¹⁵, y en Francia, en 1891, ya existían más de

14 NEWHALL, *op.cit.*, p. 235

15 *ibid.*, p. 30.

mil talleres, y el quehacer fotográfico ocupaba más de medio millón de personas.¹⁶ No obstante, de las miles de imágenes producidas sólo una mínima parte sobrevive; el mismo ser humano las destruye por negligencia o intencionalmente. Los accidentes (incendios) y los conflictos sociales (guerras), así como también las adversidades de la naturaleza (inundaciones o terremotos) contribuyen a la pérdida de importantes fotografías. Pero a través de aquello que sobrevive podemos reconstruir gran parte del pasado gracias a la memoria visual que es la foto-documento.

Podemos afirmar que la fotografía como documento no requiere la validación de las instituciones para ser digna de crédito, se basta a sí misma porque es sinónimo de verdad, de que no existen trampas en lo representado. En ella, los hechos son presentados como legibles y reconocibles; entendibles y objetivos, porque están sustentados en un referente. Posee esta cualidad de verosimilitud porque, como afirma Philippe Dobois: "las nociones de semejanza y de realidad, de verdad y de autenticidad se recubren y se superponen exactamente según esta perspectiva: la foto es concebida como espejo del mundo."¹⁷ Así, con la terminología de la Semiótica de Charles Sanders Peirce, la fotografía documental ha sido designada como *index*, índice de la realidad. El *index* es la representación por contigüidad física del signo con su referente, esto "implica que una imagen indicial está dotada de un valor absolutamente singular, o particular, puesto que está determinada por su referente, y sólo por éste: huella de una realidad."¹⁸ Esto le da a la imagen un valor de autenticidad. Creemos porque vemos, porque la fotografía nos convence de que en verdad ocurrió lo que presenta. Al ser representación de la realidad y aún siéndolo sólo como un fragmento de ella, la fotografía contiene un alto grado de objetividad y, por lo tanto, es digna de confianza. Pero es necesario señalar que tampoco podemos tomar como absoluta a la verdad fotográfica, porque quien está detrás de la cámara y elige el fragmento a perpetuarse es un ser humano que crea su propia verdad, la que comunicará y será reconstruida por otros. Además, no debemos

16 FREUND, *La fotografía como documento social*, p. 81.

17 DUBOIS, *El acto fotográfico*, p. 51.

18 *ibid.*, p. 43.

olvidar que se puede mentir a partir de la fotografía misma. La alteración se puede dar de manera directa ya sea con algún retoque, con algún recorte o bien con la manipulación de sus referencias y descripciones. Lo que cuenta, aquí, es la ética del autor, del editor o de quien hace uso de la imagen. Del fotógrafo depende en gran medida la verdad, pero hay que recordar que es su verdad ante los hechos, de manera que "la verdad" de la fotografía documento depende del profundo respeto ante aquello que puede convertirse en historia.

Para que la fotografía adquiera su propia validez como documento debe contar con referencias espaciales y temporales, es decir, debe tener adjunto un texto que colabore con ella para su comprensión, que especifique el contexto y la ubicación de lo representado. Esto le otorgará un valor total al integrar información visual con información escrita. La imagen y su descripción complementaria nos persuaden de que las cosas realmente pasaron. Gran parte de la fotografía documental tiene referencias o descripciones de ubicación y, en ese sentido, constituye un vehículo de continuidad de la cultura documental, que tiene un origen remoto en la historia de la humanidad. Al respecto John Berger afirma:

La fotografía irrefutable en tanto que evidencia, pero débil en significado, cobra significación mediante las palabras. Y las palabras que por sí mismas quedan en el plano de la generalización, recuperan una autenticidad específica gracias a la irrefutabilidad de la fotografía. En ese momento, unidas las dos, se vuelven muy poderosas¹⁹

Vemos, entonces, la importancia y la fuerza que tiene la fotografía documental cuando le acompaña la palabra escrita.

A fines del siglo pasado la fotografía documental se vinculó al hecho periodístico. Esta relación se originó gracias a la aparición del fotograbado, técnica que permitió su amplia difusión en medios impresos, y que se

19 BERGER, *Otra manera de contar*, p. 92.

consolidó definitivamente a partir de la Segunda Guerra Mundial. La fotografía documental tiene, desde entonces, su principal campo de acción en el hecho noticioso. La imagen que hoy es noticia, mañana será historia, documento que certifique los hechos del pasado.

En la fotografía documental no queda excluida la posibilidad del planteamiento estético o artístico; existen documentos que son incuestionables obras artísticas. No obstante, en 1930, en Estados Unidos, los creadores del cine documental erróneamente rehuyeron de lo artístico considerando que era uno de los mayores peligros para su trabajo. Le confirieron, así, una importancia secundaria porque consideraron a la belleza como uno de los mayores peligros para el documental; pensaban que si una obra era demasiado buena habría de suponer un perjuicio.²⁰ Pero en la fotografía fija esta idea no se convirtió en ley y muchos fotógrafos demostraron que la verdad no está en disputa con el arte, porque éste no solo reproduce la belleza, sino una realidad más amplia. Reconocemos un planteamiento o búsqueda estética en la fotografía cuando ésta sustenta elementos de la gramática visual (geometría, composición, color o gama tonal), elementos expresivos y de percepción visual. Así, es posible afirmar que la búsqueda estética es un elemento que le otorga mayor valor a la fotografía documental.

Cabe señalar que hemos heredado el legado documental fotográfico de quienes se dedican a la fotografía como actividad profesional, lo cual le confiere seriedad y le otorga validez. Los documentos de los aficionados poco han trascendido debido a la falta de conocimientos en el lenguaje visual o bien porque son referencias de la historia personal o familiar, que poco inciden en la memoria pública. Sin embargo, también es posible recuperar y valorar imágenes que provienen de ese ámbito cuando son importantes para la memoria visual de un legado cultural.

20 NEWHALL, *op.cit.*, p. 238.

Transitamos por una época que vive rodeada de imágenes fotográficas y de las que se sustentan en ellas: cine, video y televisión. La fotografía documental mantiene su vigencia en tanto es patrimonio de todo ser humano que desee mantener su memoria histórica y aproximarse a una cierta verdad referente a los hechos o a la realidad. No obstante, debemos tener en cuenta que la fotografía como documento atraviesa una circunstancia difícil debido a los avances tecnológicos. La posibilidad de alterar los referentes por medios digitales pone en cuestión su credibilidad como documento de la realidad. No olvidemos que atravesamos una etapa de cambios en los paradigmas culturales, sociales y tecnológicos. Al respecto Margarita Ledo pone en evidencia esta situación:

Desaparece el fotoperiodismo y la foto documental porque se desprofesionaliza el universo de los medios. La importancia que reviste este hecho no reside tanto en la pérdida de credibilidad de los viejos axiomas que le otorgaban a la foto capacidad informativa o, yendo más lejos, índices de verdad, sino su pérdida de capacidad para relatar, para transmitirnos elementos --no estructuras-- de comprensión y de sensaciones sobre lo real ²¹

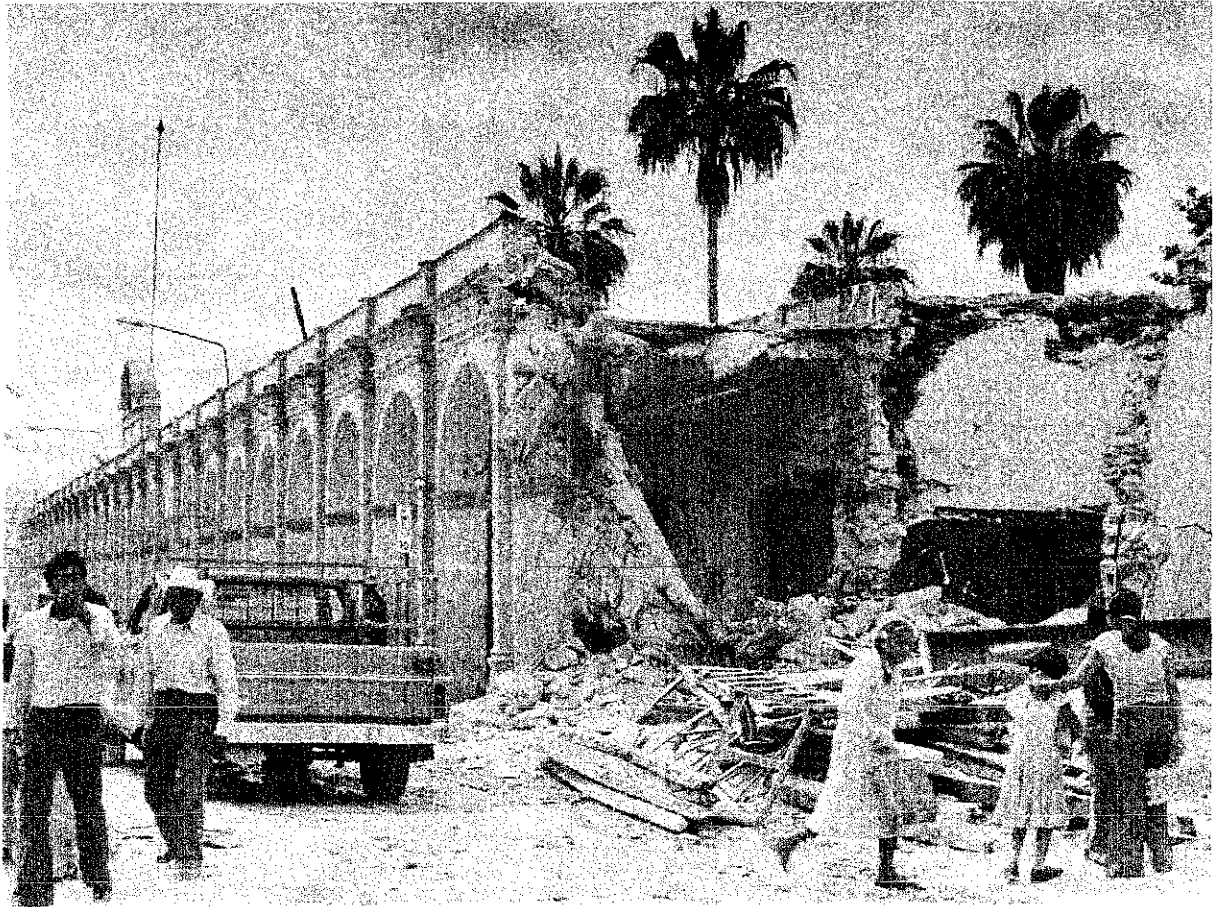
Debemos, también, tener presente que debido al natural agotamiento y a la uniformización del gusto que traen consigo el empobrecimiento visual, consecuencias de la constante y desmedida repetición de las imágenes, se requiere clarificar su uso para que se especifiquen las funciones de la fotografía documental. Es esta una cuestión que deberá resolverse con la mayor brevedad bajo la ética de los hacedores fotográficos, de lo contrario, la fotografía documental puede perder totalmente sus cualidades como lenguaje y, puede, también, transforme en una simple herramienta al servicio de intereses ajenos al compromiso social y la estética misma de la fotografía.

21 LEDO, *op.cit.*, p. 28.

DONDE RUGIÓ LA TIERRA
(1980-1981)



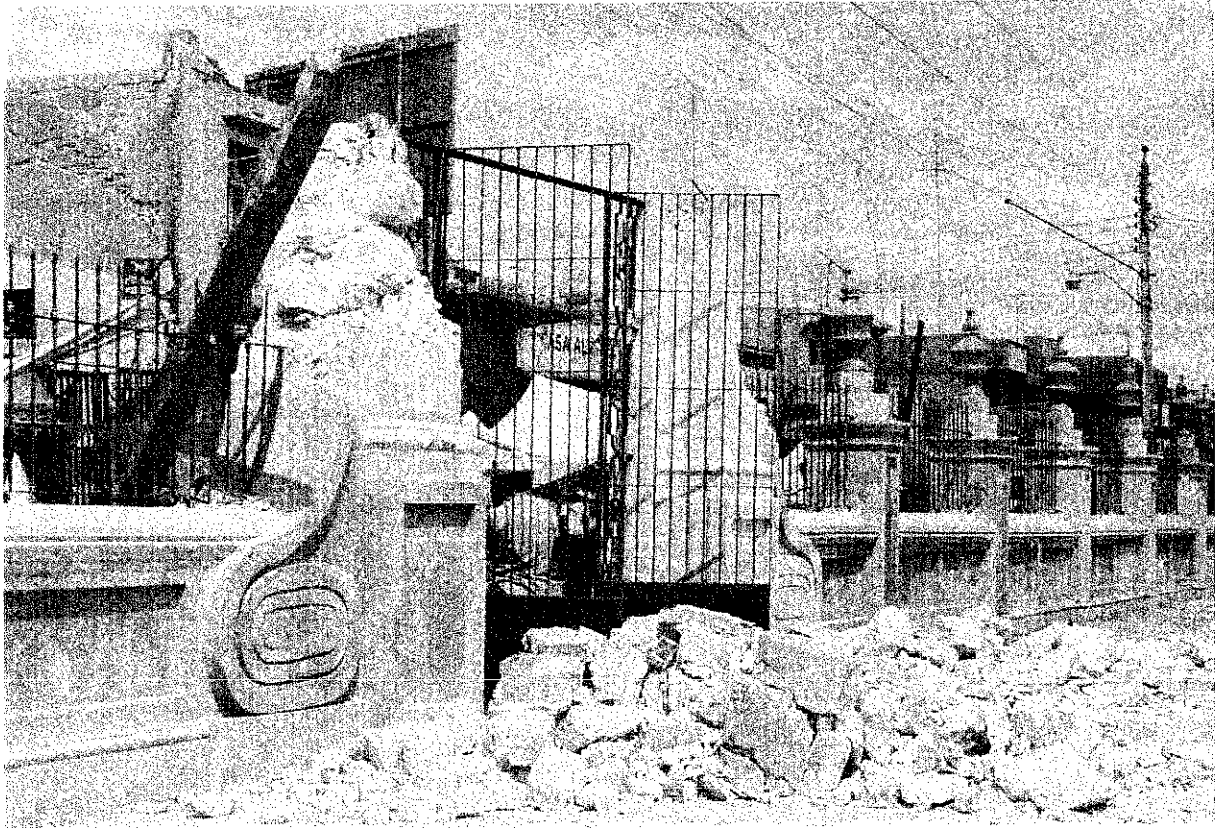
Vista de Huajuapán desde la iglesia el Calvario. 1980



Portal "Valerio Trujano". Lado norte. 1980



Mercado "Porfirio Díaz", Entrada oriente. 1980

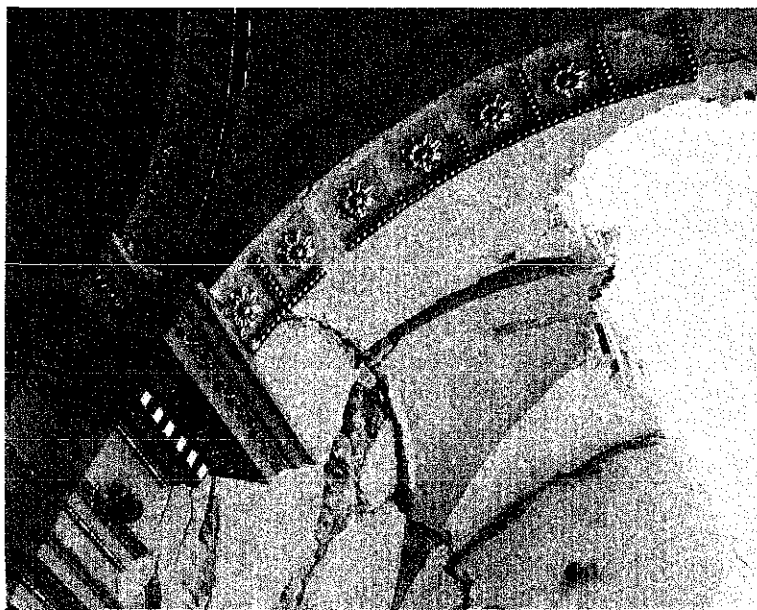


Atrio de Catedral. Lado poniente. 1980

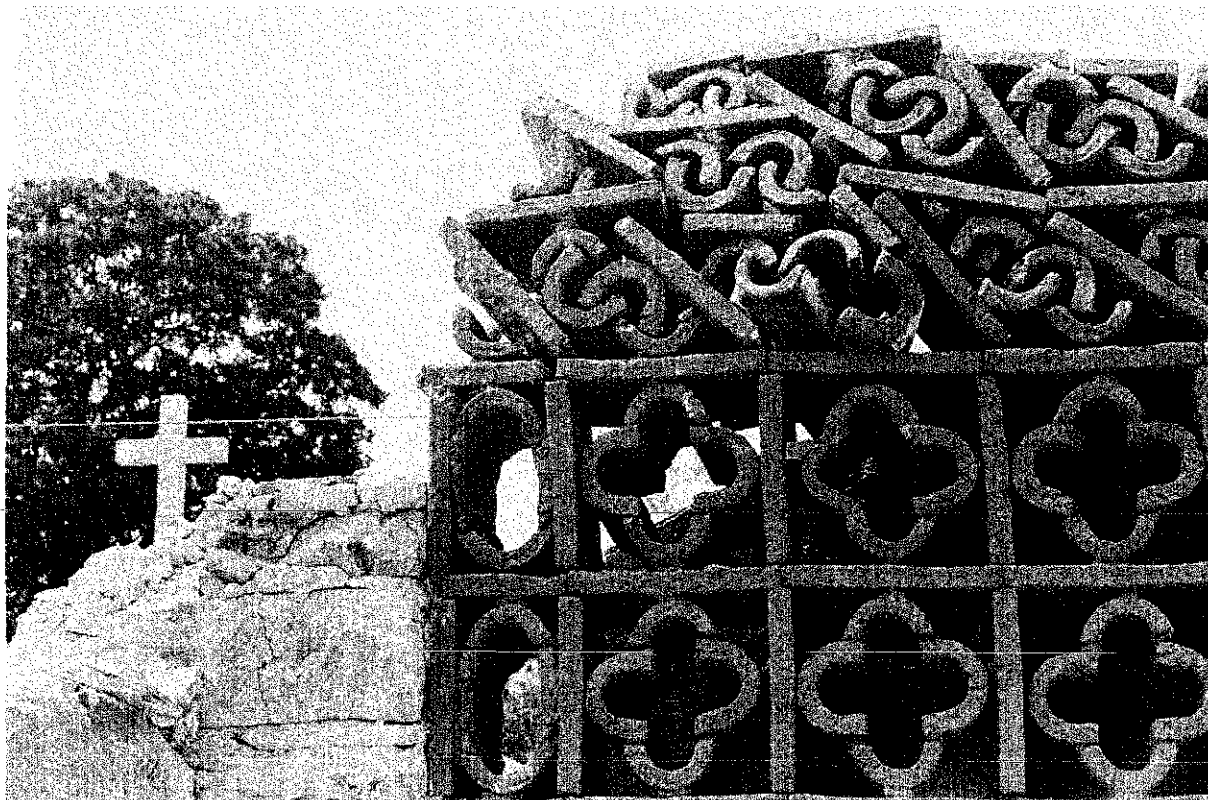


Atrio de Catedral.
Detalle.1981

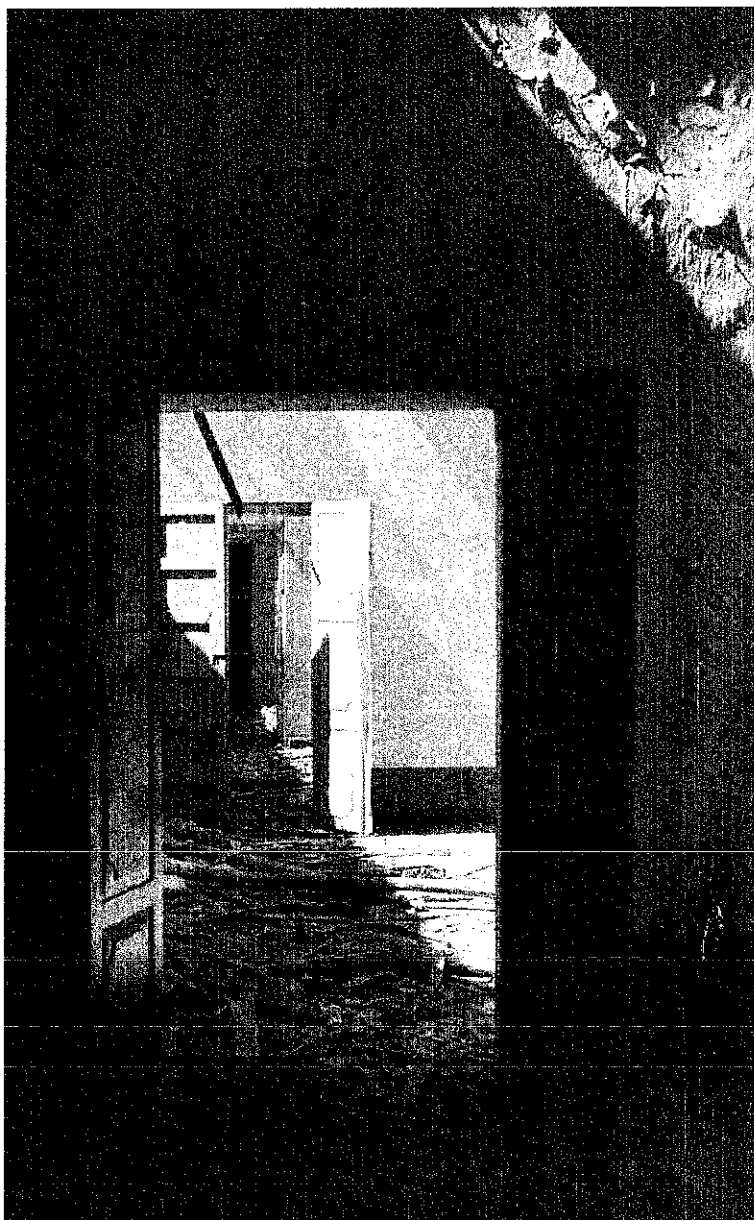
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Templo del Calvario.
Arco y bóveda. 1980



Panteón Municipal. Detalle de la fachada de celosía. 1980



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Colegio "Teresita Martín".
Aulas. 1980



Hospital "Rafael Amador y Hernández".
Patio interior. 1980



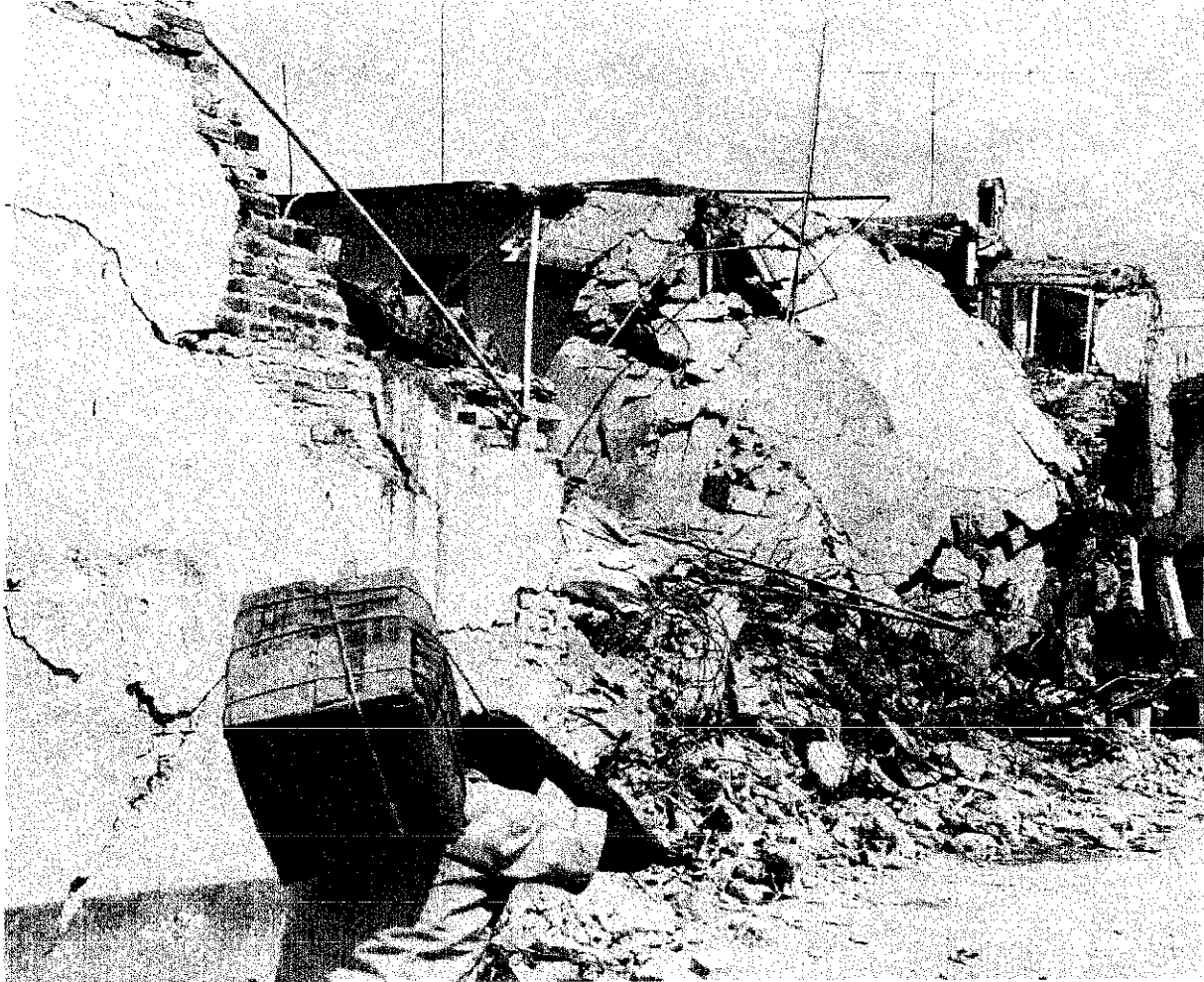
Hospital "Rafael Amador y Hernández".
Sala de hospitalización. 1980

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Calle Valerio Trujano. Antiguas casas comerciales. 1980

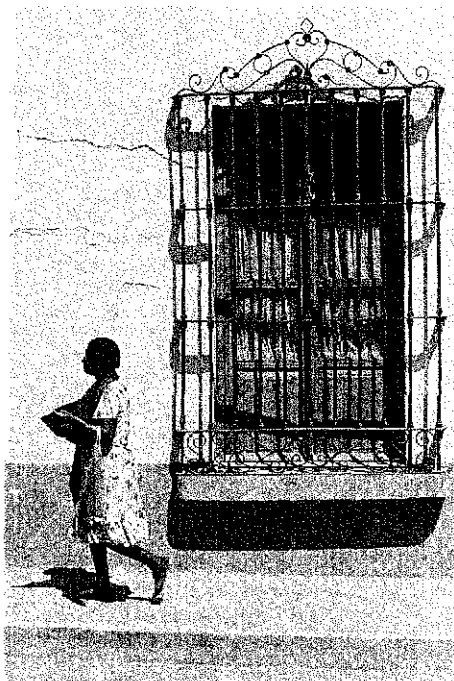
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Hotel "Viñas Leyva". Muro lateral en la calle 16 de septiembre. 1980



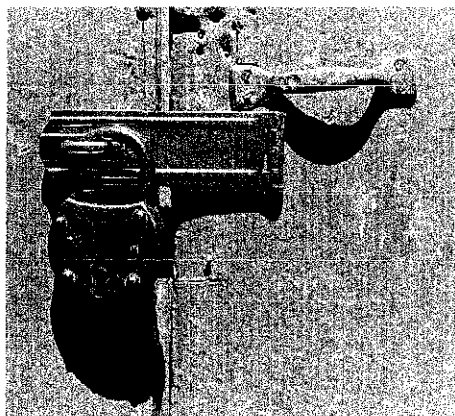
Templo de Guadalupe, interior. 1981



Mujer caminante en las
afueras del Obispado, 1981



Hombre caminante en las
afueras del Obispado, 1981



Sala de cabildos de la Catedral.
Detalle de la puerta, 1981

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A. DONDE RUGIÓ LA TIERRA (1980-1981)

Cuando se vive en una zona sísmica, los temblores y terremotos se convierten en una eterna preocupación para los habitantes de los pueblos de la región. La ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca, no es la excepción, y aún cuando regularmente los temblores son de poca magnitud, los de mayor intensidad son los que quedan en la memoria de la comunidad. Tal es el caso del acontecido en el siglo XIX que, por los desastres causados, ha permanecido en la tradición oral y ha sido registrado en la historia regional.

Una interesante crónica aparecida en un informe de 1883, y que transcribo literalmente, refiere que en Huajuapán:

El 19 de julio de 1882, á las dos y media de la tarde, se sintió un fuerte terremoto que destruyó el palacio municipal, sus portales interior y exterior, las cárceles, la torre y média naranja y cinco bóvedas de la iglesia, dejando todas las demas en completa ruina. Destruyó igualmente 702 piezas de las casas de pared, y en estado inhabitable dejó las pocas casas que quedaron: el valor de estas pérdidas ascendió á \$287,585; el valor de efectos y muebles destruidos ascendió á \$25,979. En la iglesia quedó muerta una señora bajo los escombros, y en las cárceles bajo los mismos quedaron sepultados siete presos: el vecindario los socorrió violentamente y se lograron sacar, aunque muy heridos, y en seguida, mediante una curacion esmerada, escaparon la vida. Un niño y una joven enfermaron del susto y fallecieron en seguida. En la tarde y noche, y como ocho dias despues del 19 se estuvieron repitiendo temblores mas o menos suaves. Las familias estuvieron durmiendo bajo los árboles varias noches hasta que calmó un poco el pánico que infundiera este terrible suceso. A esta fecha solo las casas de personas acomodadas han sido repuestas, pero en lo general permanecen las ruinas (*sic*)²²

22 *Cuadros sinópticos de los pueblos, haciendas y ranchos del Estado Libre y Soberano de Oaxaca*, p. 152.

Esta descripción nos da idea del temor experimentado por la gente de que, tarde o temprano, volviera a ocurrir un sismo de magnitud similar.

En la época en que era alumno en el taller de fotografía de la maestra Kati Horna, en San Carlos, un fuerte sismo tuvo como epicentro la ciudad de Huajuapán de León, el 24 de octubre de 1980. Al tener noticia del desastre me conmocioné de tal manera que lo único que pude hacer fue ir allá y, al llegar al lugar y encontrarme en medio de tal panorama de destrucción, fue tomar fotografías. Este fue mi único consuelo, el medio adecuado para apaciguar mi ánimo ante la impotencia del poder destructivo de la naturaleza. Numerosos espacios y referentes físicos de mi infancia se encontraban derruidos o gravemente dañados. Sin pensarlo mucho decidí fijar en imágenes lo que veía. Aunque en ese momento no tenía una idea clara acerca del porqué y para qué tomaba fotografías, esto no significó un obstáculo para realizar mi trabajo; me guiaba la idea de retener lo que dolorosamente golpeaba mis recuerdos.

Hoy, con la distancia, me percaté de la importancia de la fotografía como documento. En ese momento no le di relevancia porque todavía no conocía su importancia, puesto que apenas empezaba a conocer la fotografía desde una perspectiva teórica. Sin embargo, esos registros son ahora importantes documentos que informan de la situación en que quedó gran parte de la comunidad, y que, a la larga, la transformaría, principalmente en su aspecto arquitectónico. A pesar de que no sistematicé el trabajo en el momento de la toma fotográfica, estos documentos visuales contienen amplia información. El único método de trabajo que apliqué consistió en recorrer las calles y los diferentes puntos que consideraba importantes; mi guía eran los recuerdos y la emotividad y, sin embargo, al mismo tiempo trataba de resolver lo que es la imagen fotográfica por sí misma en sus aspectos formales.

Retorné a la ciudad de México con la toma fotográfica que realicé en los días posteriores al sismo y que ahora puedo considerar como la primera etapa de mi trabajo. En esos momentos, en el taller de la maestra Kati

realizábamos un amplio proyecto fotográfico sobre el edificio de la Academia de San Carlos, que más tarde sería expuesto bajo el título *La leyenda de San Carlos*. Mi ausencia propició que quedara fuera de ese proyecto por determinación de los integrantes del equipo, ya que la maestra delegó en ellos la decisión. Al no tener otro motivo que me retuviera en el taller, lo abandoné, pero sin que esta salida significara una ruptura.

Todavía con decenas de imágenes en hojas de contacto, presenté el trabajo a la maestra Kati, quien, con gran entusiasmo, me propuso realizar una exposición individual. Su opinión era que el trabajo era importante y que era oportuno darlo a conocer. Por mi mente jamás pasó esa idea, por lo cual resté importancia a la sugerencia. Al conocer el material, el maestro José de Santiago, en aquel entonces Jefe de la División de Estudios de Posgrado de la ENAP, apoyó la sugerencia de la maestra y me alentó a trabajar en ella. Finalmente me convencí de que exhibir el trabajo era una forma de dar cauce a un resultado concreto, y de compartirlo públicamente.

En la siguiente visita a Huajuapán, durante el mes de noviembre de 1980, continué haciendo toma fotográfica, y aunque algunas construcciones habían sido demolidas después del sismo, muchas casas dañadas seguían aún en pie. Como resultado de esta segunda etapa, obtuve alrededor de 180 tomas en formato de 35 mm., una cantidad similar a la de la ocasión anterior.

Motivado con lo que sería mi primera exhibición, me di a la tarea de seleccionar las imágenes en las hojas de contacto. En este proceso inicial tuve el apoyo de la maestra Horna, fue ella quien me ayudó, sin demasiado análisis, sino más bien dejándonos llevar por lo que visualmente nos parecía relevante, a marcar las fotografías que consideramos significativas. De esta manera se conformó el cimiento del aprendizaje de otra etapa fundamental del trabajo: la selección como complemento imprescindible de lo realizado en momento de la toma. Si bien, como he señalado, yo ya no asistía como alumno al taller de la maestra, esto no impidió que ella me diera su apoyo y contribución para realizar este trabajo, por lo que su experiencia y su visión fueron elementos

definitivos para concretar esta serie. En esta etapa conocí algo muy importante y determinante en el quehacer fotográfico: que seleccionar es hacer *ver* lo que se pretendió captar originalmente en el momento del disparo de la cámara. Y que esto exige recuperar la memoria del instante fotográfico.

Entre diciembre de 1980 y enero de 1981 continué haciendo toma fotográfica en Huajuapán, pero ahora con la idea de enriquecer la exposición. En ese momento el ritmo de trabajo fue menor al de las ocasiones anteriores, quizás porque había agotado el tema. Para entonces, muchas casas ostentaban una marca "X" en rojo como señal de que deberían ser demolidas, así que me di a la tarea de fotografiarlas. Fotografié lo que seguía en pie o se salvaría merced a una restauración, como los templos. En esta tercera etapa obtuve como resultado 80 tomas en 35 mm..

A finales del mes de enero de 1981, se me comunicó que en marzo sería la exposición en una de las galerías de San Carlos. Con ese escaso margen de tiempo, me dediqué febrilmente a trabajar en el laboratorio en la ampliación de las imágenes seleccionadas. Fue en ese proceso en el que, poco a poco, se fue conformando la serie: algunas fotografías eran eliminadas y otras redescubiertas de manera que el conjunto describiera al futuro espectador un hecho específico, pero también una propuesta visual. Debo confesar que no tenía una metodología de trabajo clara ni la experiencia necesaria en las cuales apoyarme, ahora sé que en esos momentos las estaba adquiriendo. Así que no pude visualizar el conjunto de la serie desde el principio, por lo que, con base en la prueba de acierto y error fui obteniendo resultados. Viajé nuevamente a Huajuapán y lo que logré hacer en un día fueron 70 tomas en 35 mm.. Este trabajo, al que ahora ubico como la cuarta y última etapa de toma fotográfica, dio como resultado las nuevas imágenes que ahora requería en función de las necesidades específicas para materializar una idea ya más clara de todo el proceso.

Cabe mencionar que en la selección de las imágenes que conformaron la serie no pretendí elaborar un catálogo anecdótico, sino mostrar un acercamiento visual y emotivo evitando explotar un hecho en sí mismo doloroso.

Mis inquietudes constantes en ese momento, y evidentes en el resultado son, en primer término, una búsqueda en el manejo de la luz como elemento básico del lenguaje fotográfico y, en segundo, pero no menos importante, el ejercicio de la composición como herramienta formal del trabajo plástico. Estas inquietudes provenían de la influencia directa e inmediata de los ejercicios que se realizaban en el taller de la maestra Kati. Ahí no se teorizaba sobre los discursos referentes a la praxis fotográfica, lo que no impedía que en las sesiones de clase se abordaran conceptos, pero éstos se encauzaban a una importante directriz: *la realización personal a través de la fotografía*. Así que, partiendo de este principio, no cuestioné ni analicé mi trabajo en otra perspectiva que no fuera el de seguir una mística y una entrega en la búsqueda emotiva y visual de la fotografía.

En el taller, el trabajo se realizaba con cámaras de formato medio (120). Por mi parte, al carecer de ese tipo de cámara, utilicé el formato de 35 mm., si bien aplicando ciertos principios adquiridos en el aprendizaje del primer formato de 6x6. Estos consistían en mantener una calidad óptima en los procesos técnicos y, principalmente, en la precisión en el manejo del reencuadre de la imagen, es decir, en no emplear el negativo completo en los casos en donde fuera necesario mejorar o destacar lo que se consideraba valioso. Por medio de esta modificación aplicada a la imagen –que desde el punto de vista purista resulta discutible–, es posible lograr el hacer ver, por lo que me parece un medio totalmente justificado y válido. No considero el reencuadre como una mutilación, sino como una forma de mejorar una fotografía, de hacer ver lo que se considera valioso por medio de la precisión compositiva, ya que en el instante del disparo fotográfico no percibimos muchos elementos que, sin embargo, forman parte del espacio visual de la imagen. Estoy convencido de que sólo un análisis posterior nos permite depurar una fotografía. Esta modificación al campo visual original, más que alterar o falsear el contenido, nos da la libertad de ajustar la imagen a lo que vimos o queremos destacar, y libera a la imagen misma del sometimiento a reglas que le impiden adquirir vida nueva.

Las 75 fotografías que conformaron la serie carecen de título, y la exposición, inaugurada el 20 de marzo de 1981, fue presentada como *Fotografías*. Obedeciendo únicamente al criterio de la asociación visual, agrupé las

imágenes en pequeñas series. El discurso de la exhibición se inició con una fotografía panorámica de Huajuapán; continuaba en un recorrido a través de asuntos particulares, y finalizaba con la imagen de una aldaba con candado cerrado. De esta manera, pretendí dar a entender que el conjunto podía ser visto como un capítulo en la historia local, capítulo que concluía con el vislumbre de uno nuevo. Ahora me percaté del error de haber presentado esas imágenes sin descripciones específicas. Por tratarse de documentos, y no sólo de una búsqueda puramente estética, en realidad sí las requerían.

Recientemente decidí titular este primer trabajo como *Donde rugió la tierra*, palabras tomadas del final del texto que escribí para el catálogo de la exposición. Escribí yo mismo ese texto, en forma de verso libre, debido a que, por la premura de tiempo, no fue posible que alguien me hiciera una presentación formal. Fue el maestro José de Santiago quien me sugirió escribirlo porque, en su opinión, debía ser yo, personalmente, quien hablara de mi trabajo. Creo que la emotividad experimentada frente a muchas imágenes me hizo escribir un texto en la medida de mis posibilidades:

Lloraron los árboles, vacilaron los tejados.

Se estremeció el suelo y se sacudieron las conciencias.

El caos había llegado.

Nubes de polvo, lágrimas y un nudo en la garganta.

La vida daba un giro en una fracción de tiempo;

cambiaba de vetustas casas a muros resquebrajados,

de grandes templos a ruinosos edificios,

se marcaba el inicio de una nueva ruta

que nacía de la aflicción e incertidumbre.

Años de historia, cúmulo de esfuerzos y recuerdos apacibles

se iban en el estrépito del derrumbe.

Solo quedaban en el ayer y en la memoria.

La soleada y trágica mañana marcaba su huella inexplicable con pesar.

*La vida sigue y el camino es largo para un pueblo que resurge,
vive y se levanta del escombros.*

*Los amotinados pensamientos se aclaran
y renace la esperanza donde rugió la tierra.*

Esta primera exposición me dio una muy importante y firme experiencia en relación con lo que es la fotografía, y me motivó a conocerla más. Significó, también, la consolidación de mi vocación por ella y mi retiro definitivo de la práctica del diseño gráfico. Esta última disciplina no me brindaba la libertad que comenzaba a experimentar –si bien de manera incipiente–, al expresarme mediante la fotografía. Me surgieron muchas dudas y cuestionamientos, así que un día, charlando con la maestra Kati en el Café Moneda, que todavía era centro de reunión cotidiana de la comunidad de San Carlos, le comenté mis inquietudes y mi deseo de seguir en la fotografía. Recuerdo que mi duda principal giraba en torno a aquello que debía continuar haciendo. Ella no me respondió directamente, pero sí me dio elementos que estimularon en mí la vocación y el amor por la fotografía. De lo que platicamos en esa ocasión escribí un breve texto que es la referencia a los principios en que me apoyé para seguir adelante. El texto es el siguiente:

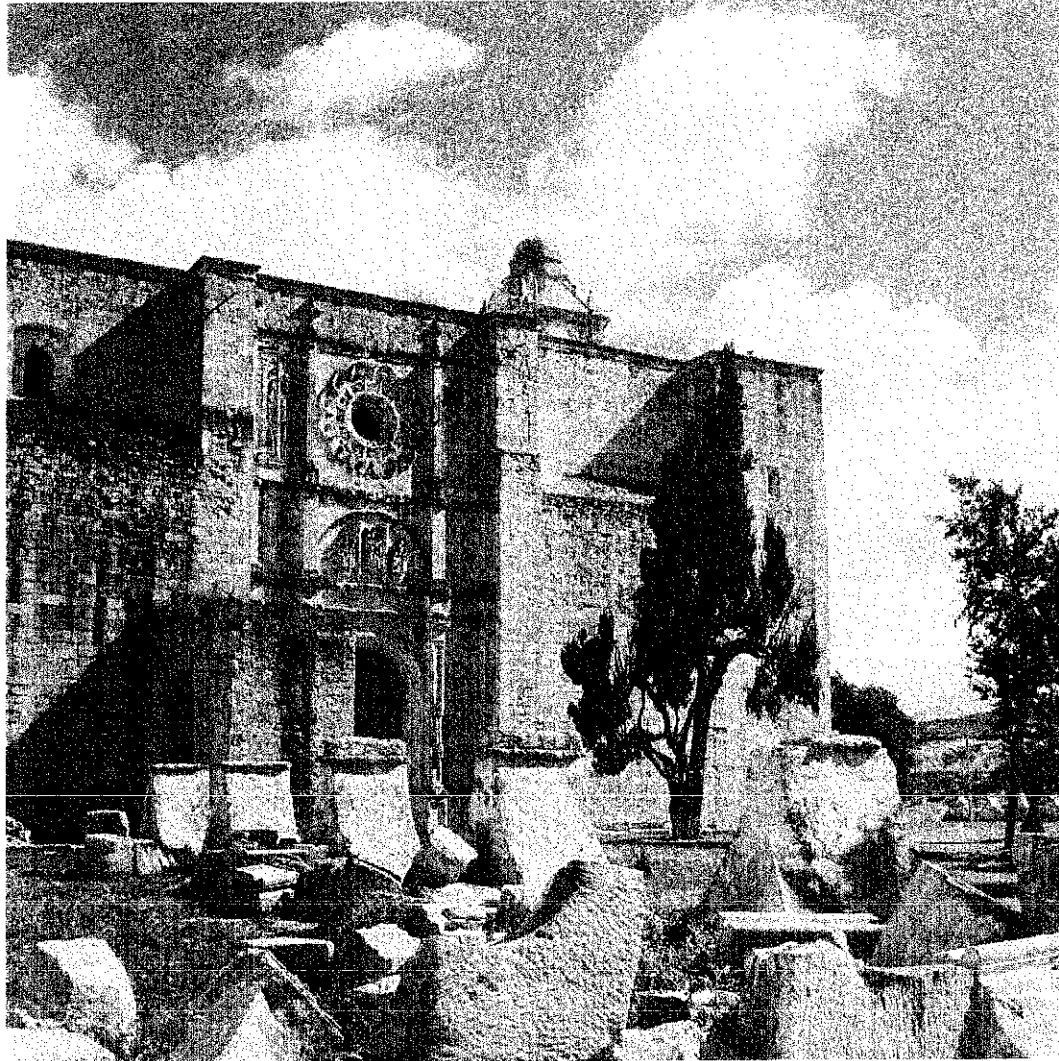
Abril 2 de 1981. La cámara es uno mismo. El concepto lo lleva uno dentro de sí mismo, nadie lo da, sólo aparece ya superada la técnica y es parte del proceso del descubrimiento del camino que se marca a través de la experiencia y de la emoción de lo que vemos y sentimos. "Partir de las imágenes para llegar a un tema" no al contrario, o sea partiendo del tema para llegar a las imágenes, porque esto limita el descubrimiento de las imágenes. Estas son únicas porque funcionan como tales y no como imágenes aisladas: ser ellas mismas individualmente pero también como parte del todo, relación global e individual simultáneamente.

Adquirir la técnica sólo como proceso dentro del camino de realización de las imágenes. Lo que vemos no queda limitado en la técnica, sino hay que tomarla como medio para comunicar nuestra visión de nuestra época, plasmar el momento histórico con humildad y respeto sin pretensiones "artísticas" ni de índole especulativa: la fotografía como parte de mí mismo y como vivencia personal de expresión.

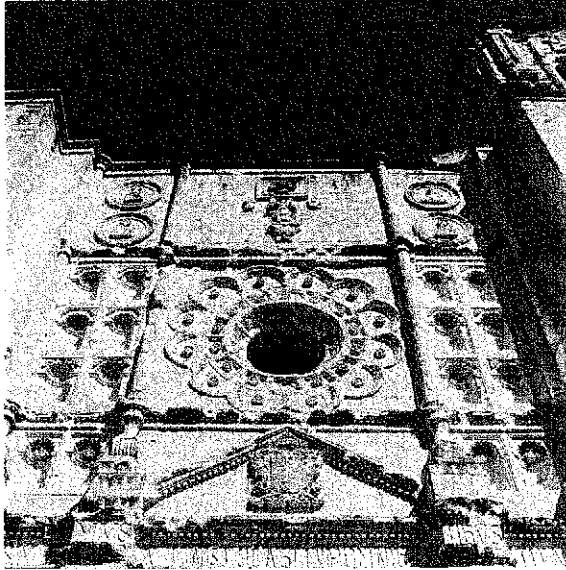
Estos conceptos constituyeron, indudablemente, la orientación clara para el camino que me indicaba la maestra Horna y que asumí como un compromiso conmigo mismo. Son la piedra angular que me sirvió para construir, poco a poco, el largo sendero por la fotografía. Considero que el sismo de Huajuapán fue el elemento determinante para decidirme por la fotografía como quehacer profesional, por lo que reconozco que mi decisión, como dije antes, más que racional fue emotiva, lo cual no la invalida: partí de un hecho doloroso que me dio la pauta para profundizar en la actividad de la que ya tenía los cimientos. Este fue el principio de un camino en el que pude ir descubriendo la vida teniendo como cómplice esa maravilla mecánica creada por el hombre que es la cámara fotográfica.

Posteriormente presenté estas fotografías en la Galería del ex-convento del Carmen Alto, de la ciudad de Oaxaca (junio de 1983), y en la Casa de la Cultura de Huajuapán, Oaxaca, (julio de 1983). En este caso quise compartir un hecho que ya era parte de la historia local, y que me daba la oportunidad de devolverle al lugar protagónico una crónica desde mi visión personal.

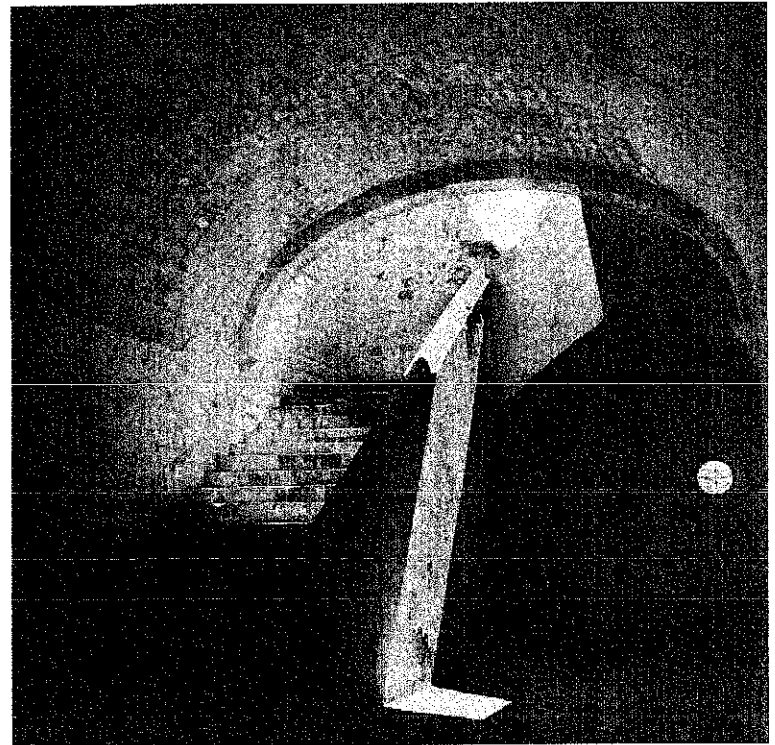
LLANO DE CULEBRAS
(1984-1987)



Templo dominico. Fachada lateral. 1986.

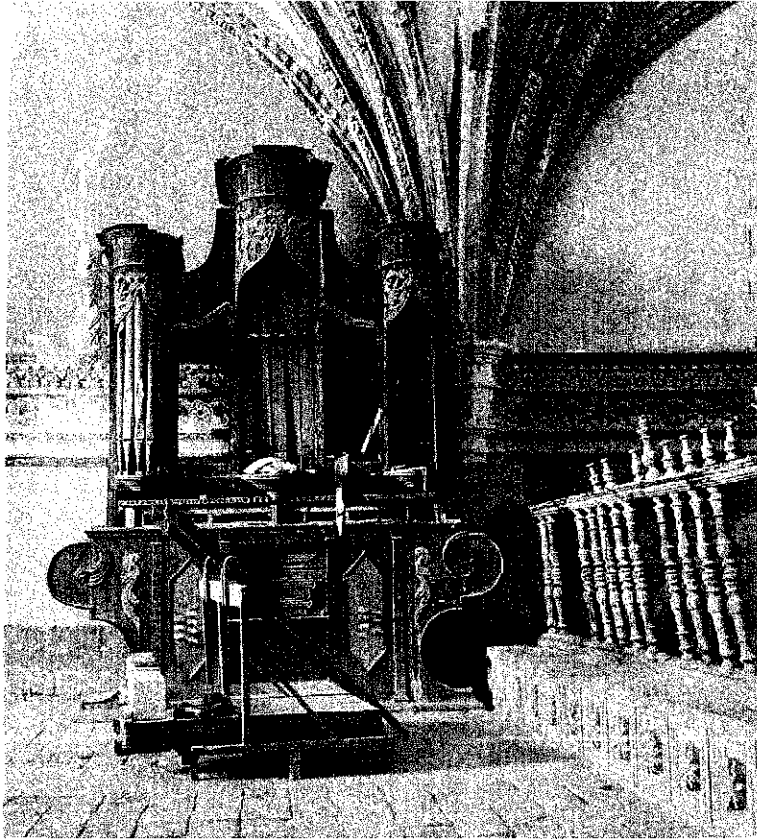


Templo dominico,
Detalle de la fachada principal. 1985

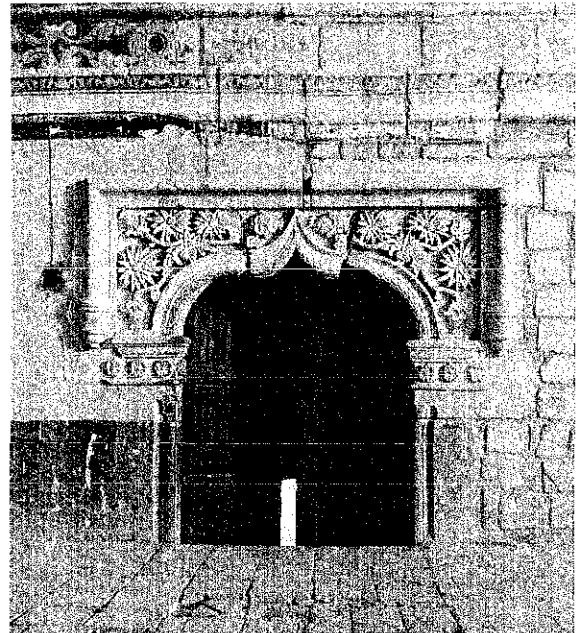


Escalera del convento dominico. 1986

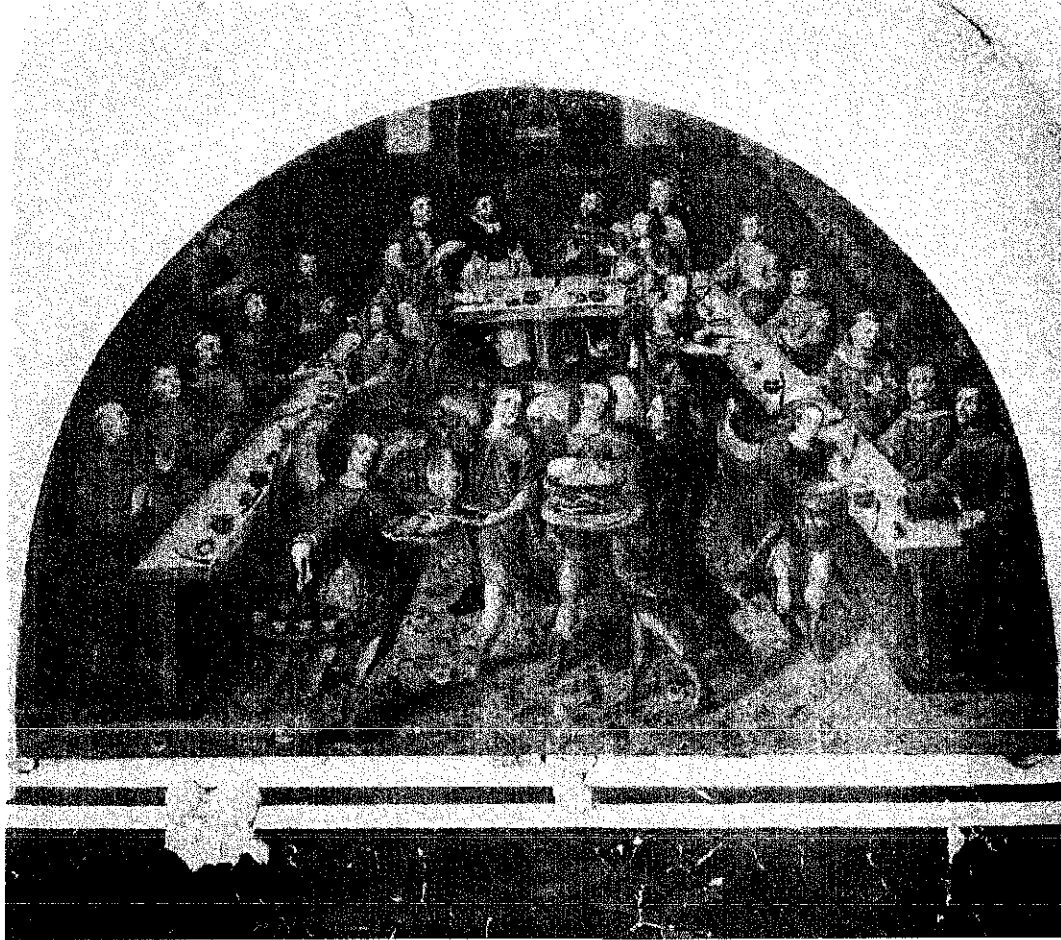
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Coro del templo dominico, 1985



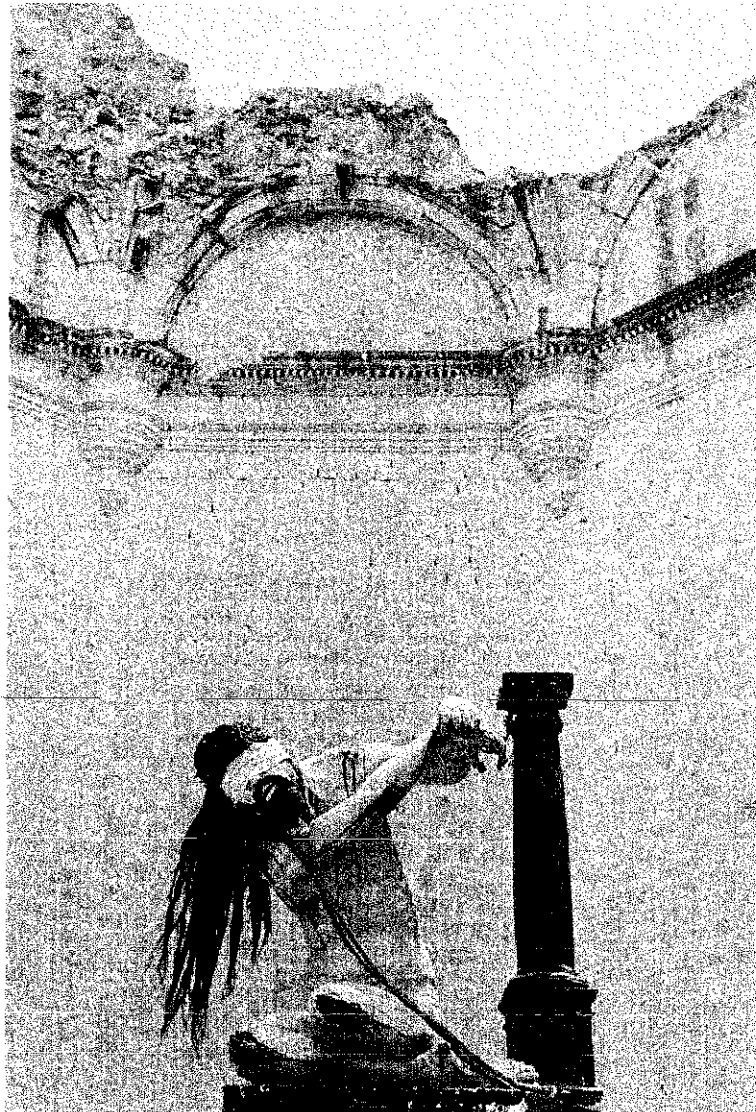
Templo dominico. Puerta del coro, 1985



Convento dominico. Pintura de Pablo Talavera (siglo XVIII), 1985



Convento dominico. Arcángeles y confesionario. 1985



Capilla abierta dominica. 'La sentencia'
durante la celebración de la Semana Santa. 1984



Capitán de la Comparsa Azteca.
Celebración de las fiestas patrias. 1986

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



La 'América' en su Altar Patrio.
Celebración de las fiestas patrias. 1986



Atrio del convento Dominico, 1984

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Restos arquitectónicos del convento dominico, 1986.

B. LLANO DE CULEBRAS (1984-1987)

Después de la serie fotográfica sobre el sismo de Huajuapán, y con la idea de hacer fotografías en la región Mixteca, continué el trabajo: recorrí pueblos, caminé por montes y veredas, y asistí a una que otra fiesta local. No obstante que no tenía aún algo específico hacia lo cual dirigir mi interés, seguí tomando fotografías cuyos resultados fueron tomas dispersas, aunque no faltaban buenas imágenes.

Conociendo mi inquietud por la Mixteca, la directora de la Casa de la Cultura de Huajuapán, la señora María de los Ángeles Abad, me sugirió, en 1984, realizar algunas fotografías sobre Coixtlahuaca. Gracias a la descripción que me hizo de ese poblado quedé realmente interesado en ir a conocerlo, hasta ese momento ignorado totalmente por mí. Así, ese mismo año fui al encuentro del lugar. Llegar significaba una verdadera proeza debido al tramo de unos 30 kilómetros de camino de terracería que se debía recorrer desde el entronque en Tejuapán. Recuerdo el camino pedregoso y polvoriento que, a medida que se acercaba al destino, se iba tornando cada vez más árido. Grande fue mi sorpresa al encontrar un pequeño poblado con calles vacías en las que eran visibles restos de un bello empedrado en figuras geométricas, y muchas casas que, a pesar de su abandono, dejaban ver su noble pasado. Pero fue mayor mi asombro el conocer la magnífica mole arquitectónica de su templo y convento dominicos, muestra de la relevancia del sitio en la época colonial. Desde mi arribo comencé a tomar fotografías. Regresé en otras ocasiones para abordar fotográficamente no sólo su arquitectura civil y religiosa, sino también algunos aspectos de su vida cotidiana. Más adelante me ocuparía también de sus ceremonias y festejos.

En cada viaje iba construyendo mentalmente algunas de las fotografías que deseaba hacer, sin embargo, después de un tiempo de trabajo fui perdiendo los incentivos para seguir, debido, creo, a que no tenía claros los objetivos del proyecto. En un segundo impulso retomé el asunto, pero nuevamente perdí los motivos para

continuar. Una de las razones que me decepcionaban era que el formato de 35 mm., que estaba utilizando, no me daba los resultados técnicos que buscaba, éstos eran para mí el que las imágenes captaran lo que emotivamente descubría y que deseaba apareciera claramente en las fotografías.

En 1985 adquirí una vieja cámara Rolleiflex de formato 120 (6 x 6 cm.), de doble objetivo que, con el tiempo, se convertiría en una de mis más queridas herramientas de trabajo. Siendo alumno de la maestra Kati Horna había empleado este tipo de cámara por lo que su utilización no me era desconocida. Retomé el ensayo sobre Coixtlahuaca, pero esta vez valiéndome de la vieja cámara. Quedé asombrado con los nuevos resultados ya que este formato, a diferencia del de 35 mm., me daba no sólo una calidad superior en cuanto a posibilidades técnicas, sino que permitía encontrarme de una manera muy elocuente en el hecho fotográfico. A través del uso de este tipo de cámara concluí que la visión se educa con la observación, la concentración y el cuidado que impone el uso de ese formato. Esto se me hizo patente en particular en las fotografías del ex-convento: las que había realizado en la primera etapa tenían una descripción documental pobre y sin vida, me atrevo a decir que eran referencias superficiales; por el contrario, las realizadas con el formato 120 adquirirían mayor interés por su calidad, así como un vigor y solidez que mostraban lo que yo veía en esa mole arquitectónica. Fue así como, con la práctica, comencé a darle relevancia al uso de un formato determinado, acorde con el lenguaje que cada uno quiera manejar.

Después de haber obtenido una considerable cantidad de material fotográfico, como resultado de nueve visitas a Coixtlahuaca, decidí presentar los resultados en una exposición. Primeramente hice una selección de imágenes en las hojas de contacto, las cuales imprimí en un tamaño de 8 x 12 cm. Este paso me permitió analizar de manera individual cada una de las tomas, así como visualizar el conjunto. De esa manera pude hacer una depuración antes de trabajar en ampliaciones definitivas. Con las fotografías elegidas elaboré un discurso en el que jugó un papel importante el tamaño de cada imagen: aquellas que consideré de mayor importancia por su

información, o bien porque fotográficamente estaban bien logradas, fueron las de mayor tamaño (no rebasaron los 35 cm.), y las de menor importancia tuvieron un tamaño no inferior a los 18 cm. La variación en el tamaño de cada fotografía fue el resultado de un planteamiento que había conocido en el taller de la maestra Kati, y que consistía en que "cada imagen pide su tamaño". Ya en la serie *Donde rugió la tierra* había aplicado este principio, pero en ésta a la que titulé *Llano de culebras*, lo apliqué de una manera metódica para evitar que el resultado fuera caótico. Más adelante, en la serie *El chivo expiatorio*, que abordaré más abajo, habría de retomar este concepto y lograría aplicarlo con mayor experiencia.

En la realización de este ensayo no me cuestioné sobre el significado del ensayo fotográfico, consideraba que el trabajo era simplemente una serie. Ahora, con la distancia, lo veo como un ensayo intuitivo, pero no por eso menos importante que otros trabajos posteriores realizados sobre la base de una reflexión fundamentada. Sin embargo, aquí elaboré un discurso visual tomando como idea principal la relación entre lo terrenal y lo espiritual. Esta idea, que a mí me parecía fundamental en el campo de lo religioso, era un asunto que en ese momento ocupaba mis reflexiones de manera constante, y que estaba presente en el tratamiento de *Llano de culebras* como una especie de espejo. Ahora tengo la certeza de que, al elegir un tema, ya sea consciente o inconscientemente, los intereses se van haciendo evidentes en el proceso de producción de las imágenes.

Bajo estas ideas presenté las fotografías seleccionadas. La presentación fue realizada de tal forma que en la primera parte de la exposición fuera evidente la temática de lo terrenal, razón por la cual existió un conjunto de imágenes configuradas horizontalmente. En la segunda parte, sin que hubiera una separación tajante con la primera, y apoyado en la idea de que lo espiritual o la búsqueda de lo divino es ascendente, se colocaron las imágenes verticales. En esta etapa, en la que buscaba dotar de su sentido a la lectura del trabajo, conté con el apoyo directo de la maestra Kati, quien me ayudó a conformar el ritmo visual o *secuencia*, como ella lo designaba. Para entonces ya me encontraba colaborando como profesor en su taller, lo que de alguna forma

facilitó la toma de decisiones a través de varias sesiones de trabajo. Su influencia fue visible en la forma de solucionar el conjunto fotográfico. En esas sesiones no faltaron las argumentaciones lógicas, sin embargo, acordamos que lo importante era dejarnos llevar por la subjetividad y por la emoción, y confiar en la educación visual para que el ordenamiento resultara lo más espontáneo posible. Esto no significaba que hubiera arbitrariedad en la solución de la propuesta, ya que el análisis estaba presente, pero sin que fuera lo determinante.

Así, de entre 640 fotografías tomadas, se seleccionaron 56 bajo el criterio de privilegiar visualmente la magnificencia del legado arquitectónico religioso. Ahora puedo concluir que, a través de esas imágenes, pude establecer un mejor diálogo con lo inanimado. Encontré cierto distanciamiento con relación a las fotografías de la vida cotidiana en las que percibo rigidez y poca entrega. Más adelante, iría eliminando la barrera que me impedía captar el hecho humano de una manera fresca y espontánea.

Elegí el título de la exposición *Llano de culebras* apegándome al significado etimológico de la palabra *Coixtlahuaca* que proviene del náhuatl y está compuesto por *Coatl* (culebra), e *ixtlahuacan* (llanura). Para no limitar su lectura e interpretación, las fotografías no tuvieron título ni descripción; consideraba que el espectador debería descubrir por sí mismo los contenidos. Esta serie fue un documento "abierto", entendido como un mensaje con posibilidades de interpretación múltiple. El titular una obra demanda un ejercicio léxico y un planteamiento en el lenguaje plástico, y aunque para entonces ya titulaba algunas de mis fotografías, no manejé este aspecto en cada imagen de este conjunto.

Conforme se sucedían las visitas Coixtlahuaca, me fui interesando más por su pasado, así es que me dediqué a investigarlo en fuentes bibliográficas. Comprendí, entonces, la importancia del poblado, que se remonta a la época prehispánica. En aquella época era el asentamiento de uno de los cinco señoríos que integraban el reino mixteco, y que se caracterizó por ser un pueblo guerrero e indómito hasta ser sometido duramente por los

mexicas. Este antecedente fue el que determinó que fuera uno de los principales centros de evangelización de los dominicos, después de la conquista española. El convento era Provincial por la importancia y relevancia heredada desde antes de la Colonia. Hasta el presente, a la región se le conoce como *la provincia*, tal vez en honor al título del que gozó su convento. Me pareció importante incluir estos datos en el catálogo de la exposición *Llano de culebras*, que se presentó en la sala Los Siete Príncipes, ahora Rufino Tamayo, de la Casa de la Cultura Oaxaqueña, en la ciudad de Oaxaca, en diciembre de 1986.

Con la distancia, evalué este trabajo como una inquietud por desarrollar mis habilidades e intereses fotográficos; significó enfrentar la aventura de la vida teniendo como arma de supervivencia emotiva y de comunicación a la fotografía, así como conocer, experimentar y conformar una forma de *ver*. Creo que las fotografías logran manifestar la entrega e insistencia por obtener resultados dignos.

Para concluir lo dicho hasta aquí, quiero señalar que percibo la serie *Llano de culebras* como un conjunto de imágenes cautas, tranquilas, humildes, como eran las calles empedradas de Coixtlahuaca. Ahora, esas calles se han modificado, algunas han sido pavimentadas de concreto, pero aún así se percibe el abandono resultante de la emigración de sus habitantes, que en su mayoría se desplazan hacia Estados Unidos. En este sentido, un campesino mixteco, con palabras tristes y sin respuesta, me comentó: "nuestros pueblos son panteones". No obstante, este poblado minúsculo, pero de grandioso pasado, me abrió las puertas para recorrer los caminos de la Mixteca; respirar el polvo que pisaron los ancestros y tocar las piedras que veneraron. Para mí esta experiencia significó encontrar una raíz que mi memoria desconocía, y descubrir, también, que a través de la fotografía encontraba motivos suficientes para comprender los vínculos del pasado con el presente. Los retos se convirtieron en ritos porque la fotografía se convirtió en una extensión de mi mirada, de mis pensamientos y de mis sentimientos.

Una serena tarde de Semana Santa, en 1984, encaramado en un muro de la capilla abierta del viejo edificio dominico, y contemplando la quietud del paisaje, comprendí que requería de mayor experiencia para penetrar la circunstancia humana. También comprendí que requería de herramientas intelectuales para que la fotografía no sólo fuera una forma externa de representación, sino para que se convirtiera en una manifestación de mi propia interioridad. En esa soledad a la que asociaba con *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, tomé mayor impulso e inquietudes por conocer a fondo la región en la que había nacido y crecido, y que realmente ignoraba. Por estos motivos *Llano de culebras* me dio la pauta para descubrir, a través del ojo de la cámara, la región Mixteca. Este descubrimiento marcaría fuertemente mi trabajo fotográfico posterior.

TEXTO DE PRESENTACIÓN DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN LLANO DE CULEBRAS. ENSAYO FOTGRÁFICO SOBRE COIXTLAHUACA, Galería los Príncipes, Casa de la Cultura Oaxaqueña [Oaxaca, Oax.], 12 de diciembre de 1986:

Estanislao Ortiz

Nació en Huajuapán de León, Oaxaca (1956). Hacia 1975 se trasladó a la Ciudad de México, impulsado por el deseo de aprender para crear, y realizó sus estudios de Comunicación Gráfica en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde encontró a través de la fotografía su modo de expresión y comunicación con el mundo que lo rodea, plasmando en ella el sentido objetivo de la realidad plástica. Actualmente es maestro de la misma materia en la División de Estudios de Posgrado de la misma Institución.

La constante añoranza de su tierra natal, mantiene la inquietud de inmortalizarla, y así lo demuestran sus continuas visitas a la Mixteca; se va adentrando paulatinamente en ella, en su gente, en sus costumbres y tradiciones.

De esta manera palpa la miseria de la zona y a la vez descubre la grandeza del pasado y el presente de hombres sensibles y tenaces que hacen surcos en una tierra reseca y agrietada por el sol; grandeza palpable en obras de arte, en increíbles monumentos y en hondos sentimientos.

Este panorama que ofrece la región Mixteca, es captado por la cámara de Estanislao, quien después de un recorrido e infinidad de tomas fotográficas, trae como muestra de su quehacer un material de importancia significativa por su calidad artística, su contenido y su mensaje. Nos hace reflexionar sobre el deterioro del pueblo mixteco y sus monumentos, al ofrecernos un valioso testimonio que se convierte en llamada de atención sobre lo que acontece en nuestro territorio, con nuestra herencia y patrimonio.

Ma. de los Angeles Abad S.

Oaxaca, Oax., octubre de 1986

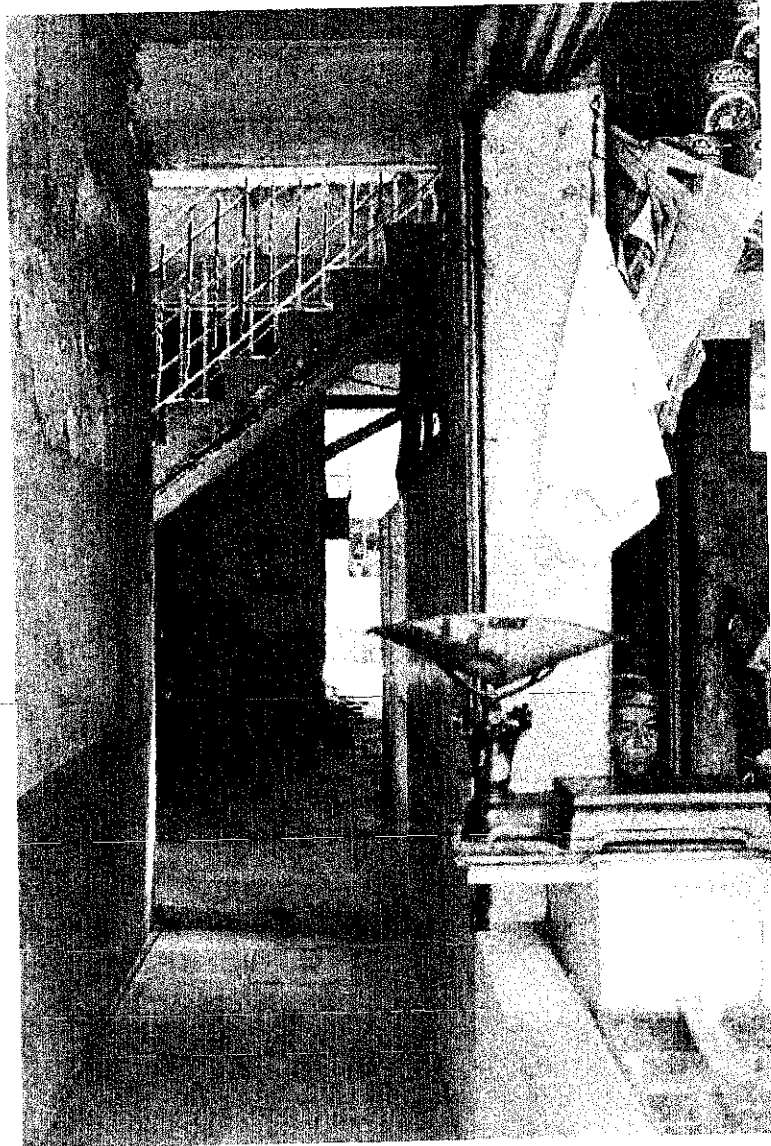
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

EL SOL SALE PARA TODOS
(1981-1988)

DE OPERARIOS Y OTROS TIEMPOS
(1981-1988)

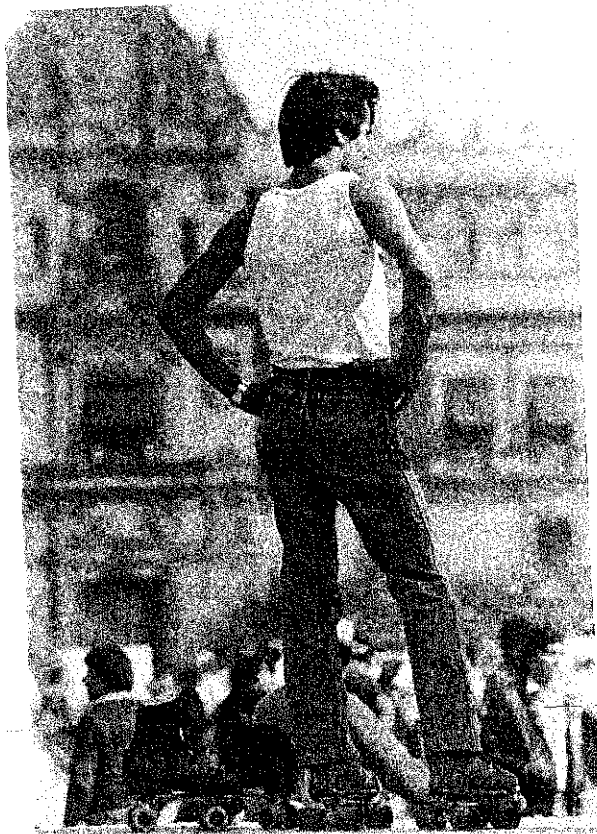


Justicia divina, 1981



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Laberinto de ilusiones, 1981



El ausente, 1981

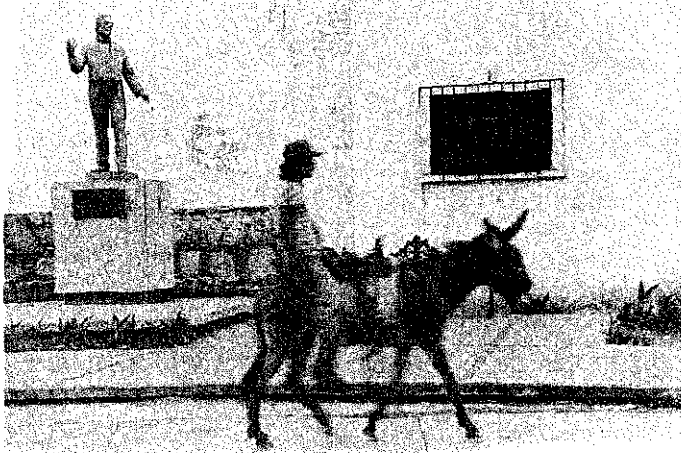
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Jaque al rey, 1983



Calor de Chapultepec, 1986

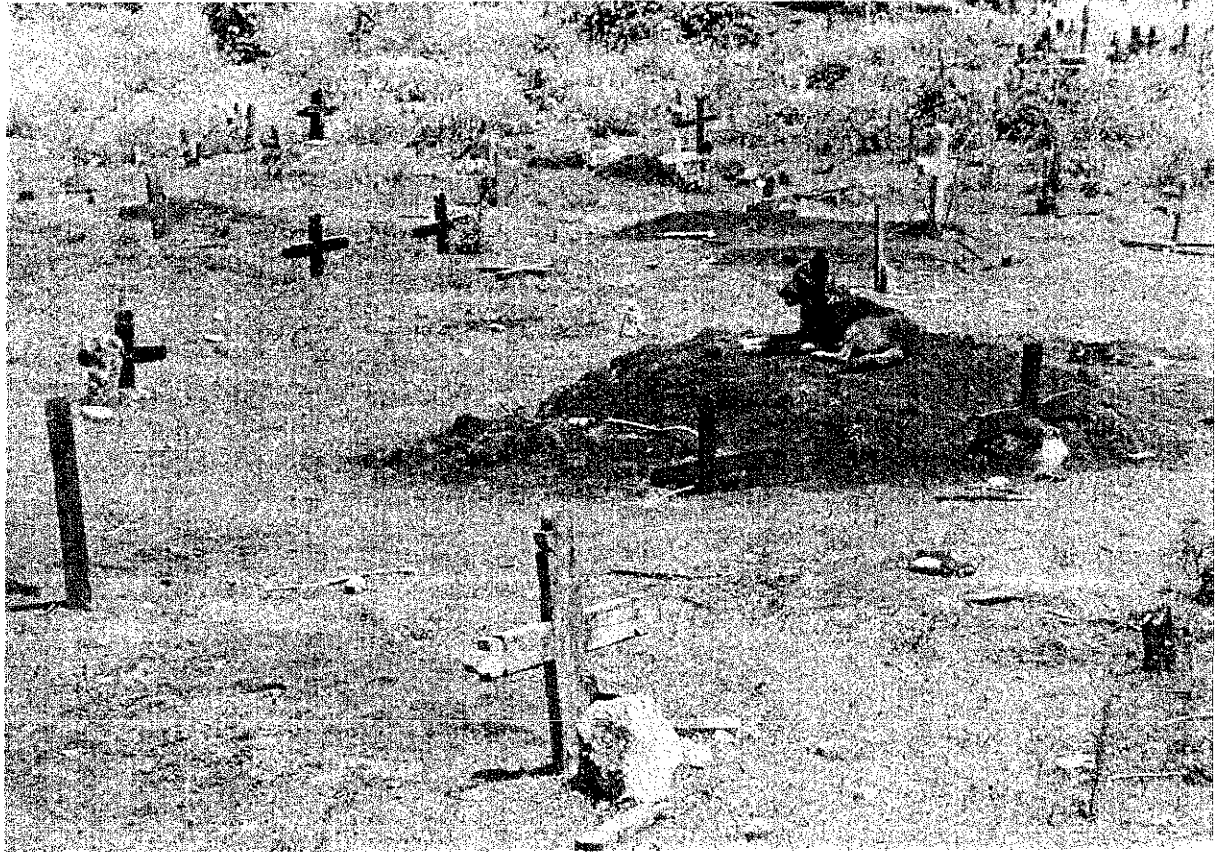


El liberal, 1982

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



A la espera, 1987

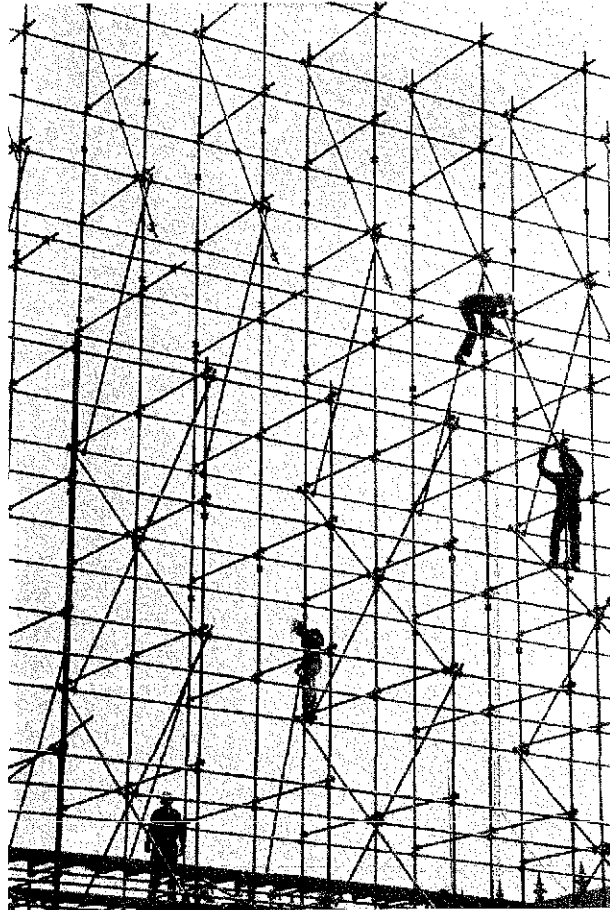


Chamula olvidado, 1981. 24.2x17 cm.

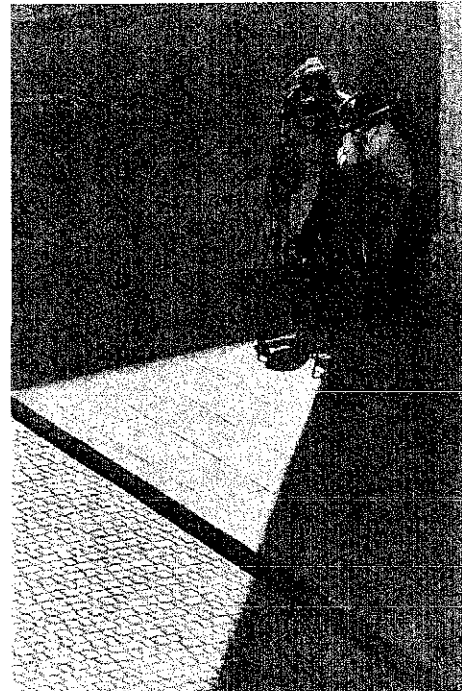


Peso ligero, 1981

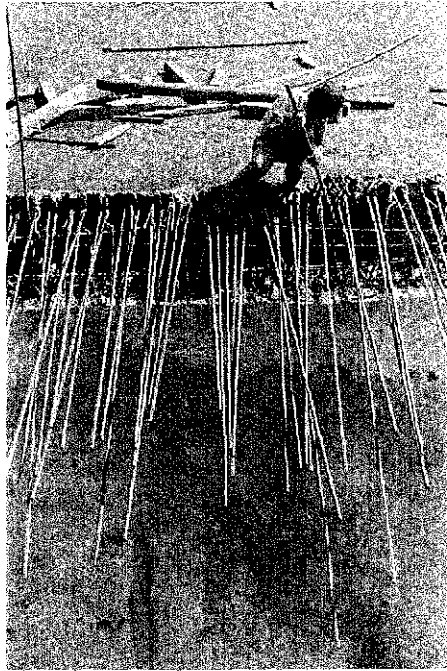
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



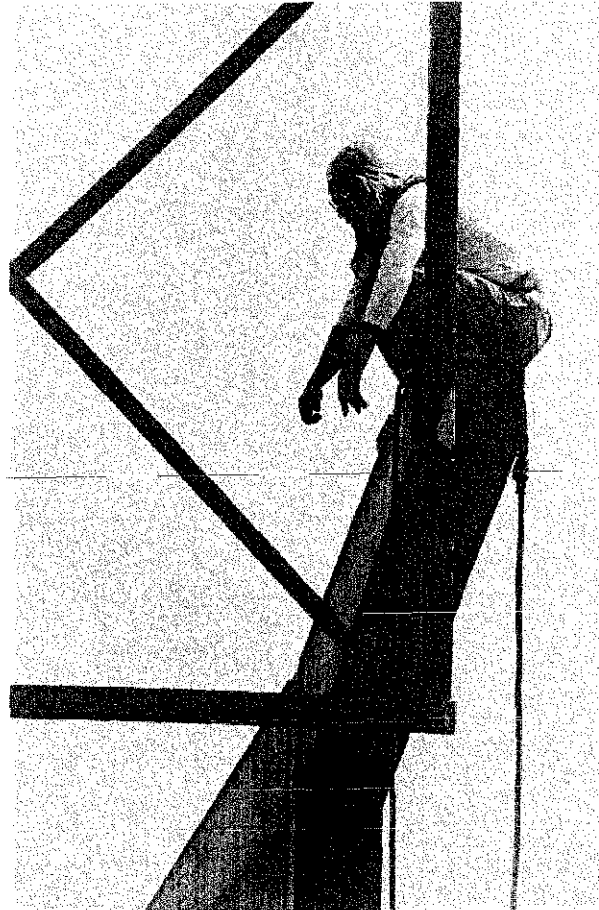
Arácnidos, 1982



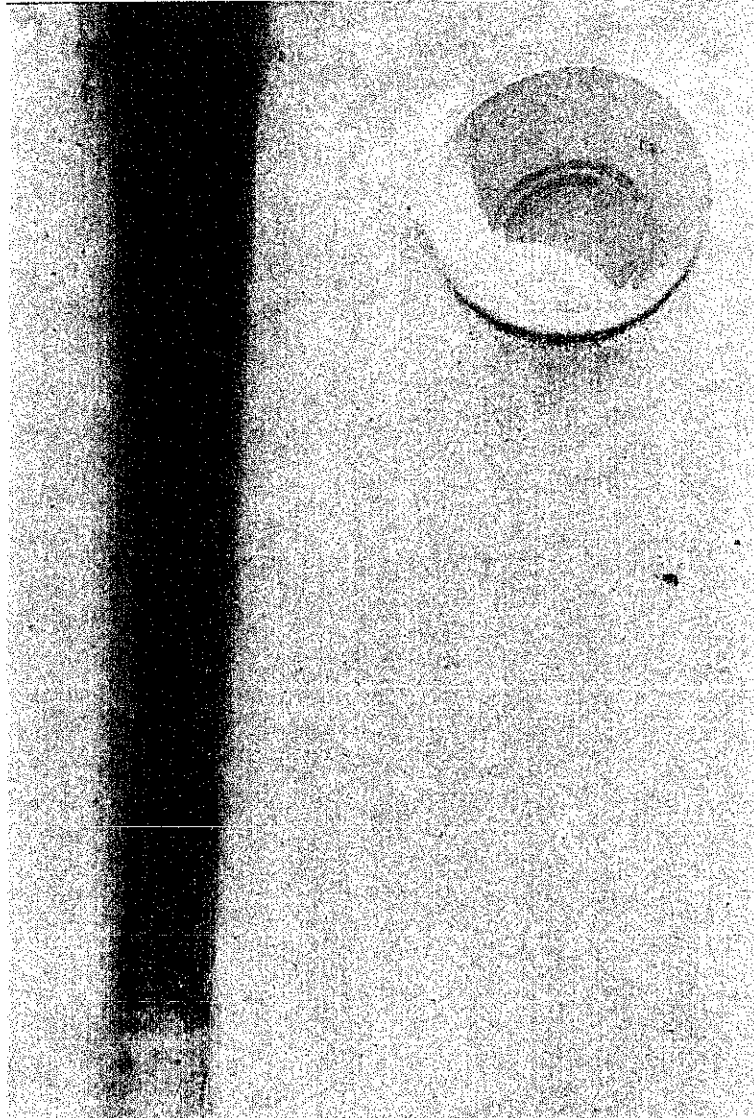
Colegas de satán, 1981



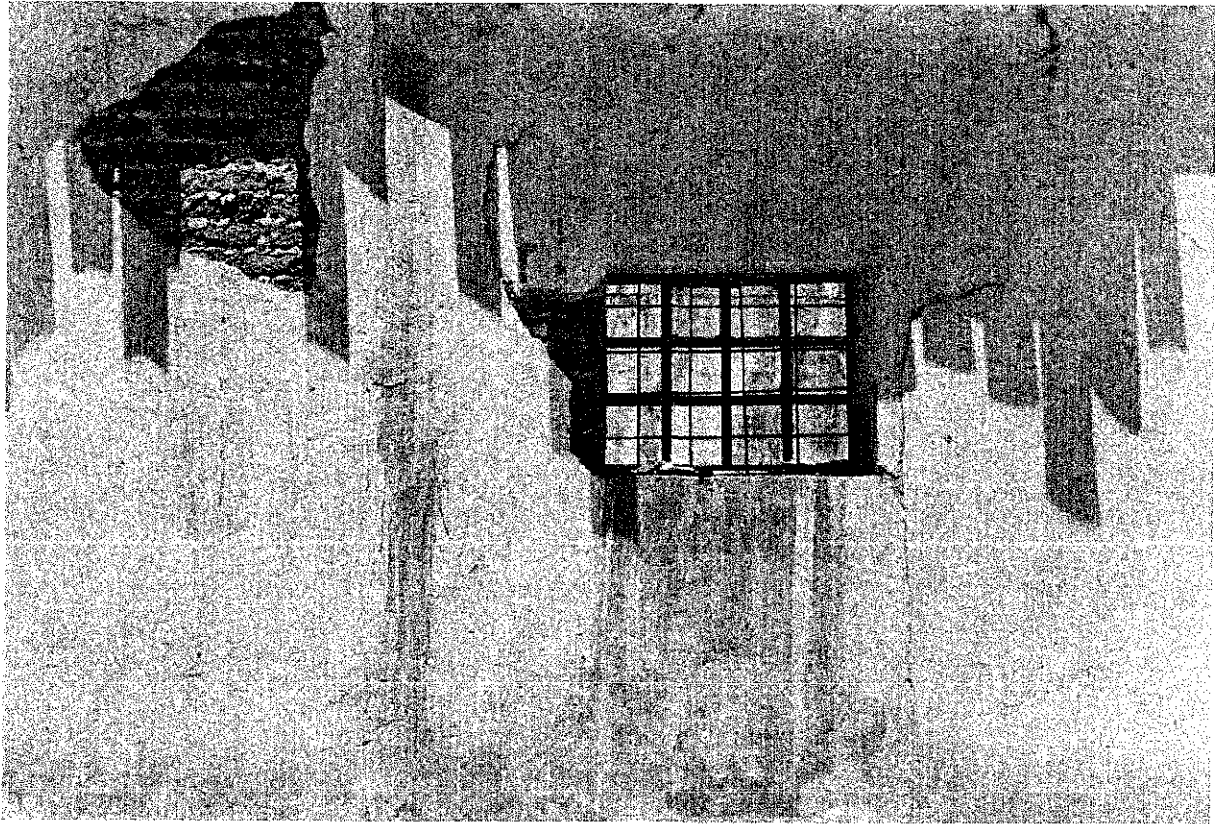
Trampa sinfn, 1982



Homo sapiens, 1982



Eclipse, 1981



Espejismo, 1982



Centinelas, 1982

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

C. *EL SOL SALE PARA TODOS* (1981-1988). *DE OPERARIOS Y OTROS TIEMPOS* (1981-1988)

Como método de trabajo aplicaba la selección de imágenes plasmadas en hojas de contacto para luego imprimirlas en tamaño 5 x 7 pulgadas, a manera de prueba. Bajo este procedimiento valoré que, entre 1981 y 1988, había realizado fotografías que se integraban temáticamente. Este es un medio de conformar un tema o una serie de manera inconsciente ya que uno se deja llevar por una solución visual o por captar algo que lo atrae sin saber porqué. Los temas elegidos, ya sea consciente o inconscientemente, manifiestan una empatía con el objeto de manera que, en la forma de abordarlos, se imprime el espíritu del autor, del fotógrafo. El fotógrafo quien, como afirma John Berger: "a diferencia del narrador, pintor o actor, [...] sólo realiza, en cualquier fotografía, *la única elección esencial*: la elección del instante que va a fotografiar."²³ La elección del motivo y del instante adecuado, conceptos que abordaré más adelante con motivo de su puesta en uso en mi trabajo, ya estaban presentes en las fotografías que había realizado desde 1981, sí bien de forma embrionaria.

Como se recordará, una idea que había tomado de la Maestra Kati planteaba la necesidad de "partir de las imágenes para llegar a un tema". Me percaté de que estaba procediendo al revés, esto es, que en trabajos anteriores había partido del tema para llegar a las imágenes, y aunque los resultados habían sido significativos en las series fotográficas *Llano de culebras* y *Mixtecatl*, sentía que debía retomar ese principio. Por este motivo, al encontrar que tenía fotografías en donde las escenas cotidianas eran el hilo conductor, decidí integrarlas en grupos en los cuales la presencia humana fuera el elemento dominante. Este encuentro me provocó cierta sorpresa ya que, en ese entonces, creía que retratar personas sin su consentimiento constituía una falta de respeto. A este respecto, Susan Sontag asienta que: "Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se han visto a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente."²⁴ Esta cuestión me producía incertidumbre e inquietud, sin

23 BERGER, *op.cit.*, p. 89.

24 SONTAG, *Sobre la fotografía*, p. 24.

embargo, ya tenía imágenes de momentos irrepetibles de la vida por lo que, en esta búsqueda y con resultados ya concretos, sentía no haber incurrido en esa posesión simbólica. Concluí que, para superar esa inquietud, el respeto sería ante todo una actitud personal manifestada a través de la honestidad para con quien fuera un "colaborador" involuntario en mis fotografías.

En aquel entonces, aún practicaba el reencuadre para "limpiar" la imagen y destacar lo relevante, pero en el proceso de impresión de estas fotografías y, por cuestiones prácticas, pensé que debería respetar la imagen completa, por lo que me propuse tener presente ese objetivo desde el momento de la toma. Más adelante aplicarí el mismo principio en *El chivo expiatorio*, pero ya no sólo por cuestiones prácticas, sino como concepto y principio metódico de trabajo. Fue en esta parte del proceso, sin embargo, cuando logré asumirlo.

Las imágenes tenían la característica de no haber sido realizadas en su mayoría en la región Mixteca, lo que en principio rompía mi propio esquema de limitarme a trabajar sobre esa región. No obstante, encontré que las fotografías estaban ligadas también por una búsqueda formal en cuanto al manejo de la luz y de la composición. Sentía que había dispersión porque habían sido tomadas en el Distrito Federal, en Chiapas, Veracruz y Sinaloa. La maestra Kati, quien también en esta ocasión me ayudó con los reencuadres, opinó que esto no era obstáculo, pues en todos los casos se percibía una integración visual, así como la manifestación de vivencias humanas. Los resultados fueron dos series que enseguida describiré. Eran como un mosaico, cuya diversidad de origen logré integrar en un todo que posteriormente sería expuesto en la ciudad de México.

El primer conjunto fotográfico fue *El sol sale para todos*. Este título rompía con la solemnidad característica de los de las series anteriores, y fue elegido con base en el hecho de aquí había fotografías en tono irónico. Los animales, perros principalmente, jugaban un papel protagónico, lo que "las hace muy simpáticas", opinó Kati Horna. Pero no sólo los animales, también los seres humanos, en relación con su contexto, se encontraban en situaciones contradictorias y ambiguas. En su origen, no me propuse hacer fotografías cómicas, pero hay un

toque de ironía implícito en las imágenes. Aunque hoy en día algunas de esas fotografías ya no representan algo relevante, es cierto que existen otras que, a mi parecer, han resistido el paso del tiempo, porque guardan una anécdota o tienen una característica singular.

Por su parte, la serie *De operarios y otros tiempos* estaba integrada por dos tipos de imágenes en apariencia diferentes. Los trabajadores, operarios, representaban para mí la parte proletaria, explotada y "ninguneada" de la sociedad. No me propuse captarlos en situaciones dramáticas, sino en su concentración al trabajo cotidiano, en el momento mismo de su esfuerzo y entrega para construir este mundo. Al mismo tiempo, en esta serie también se encontraban algunas imágenes de muros y construcciones que dejaban ver el abandono y el paso del tiempo. Aunque en ellas no aparecían seres humanos, quería representar la mano obrera, el sudor del constructor, el sacrificio de los operarios que en su momento les habían dado vida, y que, al fin, acabarían en el mismo olvido.

Cabe hacer notar que aquí, también, el origen de las fotografías rebasó la Mixteca porque, como es evidente, al obrero lo encontré principalmente en las zonas urbanas. Esta serie más que una denuncia fue producto de una búsqueda visual: la composición y el manejo de la luz que eran mis principales preocupaciones. La inclusión en el título de las palabras "otros tiempos" se debió a que, al trabajo reciente, se integraron las 20 fotografías de *Mixtecatl*, lo que produjo un marcado contraste entre ambos conjuntos. Este contraste me daba la oportunidad de lograr mi propósito, que consistía en brindar una visión paralela de las relaciones entre el hombre y la naturaleza en dos vertientes: la urbana y rural.

El conjunto titulado *El sol sale para todos* estuvo integrado por 20 fotografías exhibidas en la Galería Frida Kahlo de la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre (UVyD-19), de la colonia Roma, en la ciudad de México, en abril de 1988. *De operarios y otros tiempos*, compuesto por 40 fotografías, se exhibió en la Galería del Bosque de la Casa del Lago, en mayo del mismo año.

La importancia de estas dos exposiciones radica en que fueron un ejercicio en el que me percaté de que el hecho humano no me era tan ajeno y lejano como creía cuando realicé *Llano de culebras*. Por fortuna, fueron el escalón que me permitió alcanzar momentos de mayor entrega fotográfica, el paso necesario para madurar la visión y concretar búsquedas, sin importarme partir de un tema o de la imagen misma.

TEXTO DE PRESENTACIÓN DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN *EL SOL SALE PARA TODOS*, Galería Frida Kahlo, México, D. F., 13 de abril de 1988:

En el entorno general de la fotografía, las escenas cotidianas han sido un tema muy recurrido y que ha llenado parte de los portafolios de innumerables fotógrafos. Pero ¿qué es lo que hace diferente una imagen de otra? Sencillamente es la manera en que cada fotógrafo desarrolla esa fiebre de ver, esa manera suya de elegir a la víctima, de esperar el momento adecuado, la iluminación correcta, el encuadre preciso y hacer el disparo de la cámara. Este su particular punto de vista, es lo es lo que hace diferente las imágenes de Estanislao Ortiz.

Ahora bien, la manera en que este autor enfrenta fotográficamente la cotidianidad es intuitiva: las actitudes de los sujetos dentro de su contexto, la vestimenta de los personajes, las detalladas texturas y volúmenes de los objetos, los fondos que a veces maneja con nitidez o pone en foco selectivo para dar mayor énfasis, creando una atmósfera determinada en cada foto. Todo contribuye a situar la escena y en el simple movimiento de un instante captado oportunamente, nos comunica un estado de ánimo, una forma de ver y sentir esta cotidianidad que nos rodea y que nos va haciendo descubrir un mundo emotivo en cada impresión fotográfica.

"El sol sale para todos" como él intitula su exposición, tiene mucho que ver con su quehacer; estas tomas fueron realizadas con luz de día y la hora en que fueron captadas da como resultado juegos de luces y sombras que se organizan de manera geométrica, destacando diagonales en relación con los límites del encuadre. Todas estas constantes son las que han marcado el interesante trabajo al cual nos tiene acostumbrados Estanislao Ortiz Escamilla.

Sergio Carlos Rey

TEXTO DE PRESENTACIÓN DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE OPERARIOS Y OTROS TIEMPOS, Galería del Bosque, Casa del Lago [México, D. F.], del 24 de abril al 16 de mayo de 1988:

La fotografía –dijo Farabeuf– es una forma estática de la inmortalidad.

La fotografía es un arte moderno y remoto. Y es que la fotografía es anterior a sí misma. Porque Altamira es un álbum repleto de instantáneas que Invernó en el cuarto oscuro de una cueva desde la Edad del Hielo hasta el siglo pasado, y donde el cazador, el bisonte y la flecha han quedado detenidos en el viento sin tiempo por una finísima película de silicato perpetuada en un bloque de arcilla.

Todo arte es lenguaje. La pintura, la escultura, hablan por el artista. El fotógrafo hace hablar a las cosas sin habla y les permite expresarse ellas solas.

También la fotografía se adelanta a la nostalgia: un instante después de herir la luz a las emulsiones y nitratos, ya es testimonio de un pasado automático (porque se acude muchas veces a hojear un álbum por pura nostalgia. Y también suele ser discreta. El fotógrafo –como el mago rupestre– se encierra en la oscuridad, y a la mínima luz de un resplandor rojizo, merced al encantamiento de sus fórmulas, puede revelar las soledades de un árbol, de un hombre, de las nubes y las cosas.

Siendo testigo insobornable y veraz de la realidad exterior más objetiva, delata la realidad interior del artista donde se ha gestado. Es que el ojo del artista es avizor y selectivo. Sabe detener el tiempo, pero sabe muy bien dónde y cuándo.

Las imágenes tienen una cualidad protéica, son polisémicas según quien mire y según se vea. A mí, estas fotografías de Estanislao me evocan cosas, me hacen ver muchas cosas:

...De Operarios: centinelas dispuestos en rigurosa posición geométrica que apoyan la verticalidad de sus fusiles en una exacta progresión de puntos de oro ...un hombre que empuja –o es jalado por su "diablo"– casi volando su peso ligero, mientras otros esperan su turno confinados en un vértice de la firma del Diablo disimulada en las luces y sombras del pentágono áureo; otro va marcando el camino para no perderse en los

senderos que se bifurcan y hacen de la señal una charada ...uno más parece bogar gondolero sin balsa –o le estará haciendo un hoyo al agua?–, en tanto que su palafito se desdibuja en mefíticas ondas negras. Allá, más alto, hay arañas orbícolas que ballan, cavilan o tejen la retícula de estructuras efímeras o vigilan un verdadero arsenal de materia improbable. Y luego está el que se empeña en almacenar vueltas y más vueltas de las ruedas del reloj del tiempo ...un eclipse avanza apoyado por un chorro de luz negra y dibujado con pincel de sumi-e; la ventana a punto de ser borrada por brochazos de sombra o el epílogo de una modesta tumba esplada...

Cuando, de pronto nos transportamos a Otros Tiempos. Rumbo al origen, hacia la tierra divina, hasta la cuna del viento, la fuerza de la herencia que nos lleva a desandar lo andado, el hijo pródigo que cede al poder imantado del recuerdo que tiene ciertas fechas bien cifradas: el "cuatro lagarto", las décadas contadas con cañas y el cabalístico cincuenta y dos. Y pasa después por lugares tabuados: no debe[n] tocarse, señal de paso de tortuga, la pared de la que cuelgan (tres) supersticiosas ilusiones y se hacen pactos mano a mano.

Y al correr del camino en cuenta regresiva se suscitan encuentros con nuevos y viejos conocidos, pasajeros o caminantes –compañeros de viaje– que deambulan por estos montes territorios de Pan observando el extraño rito de la danza inmóvil ejecutada al compás de la música de los cuatro vientos, allá, donde, como dicen los viejos, nunca se muere...

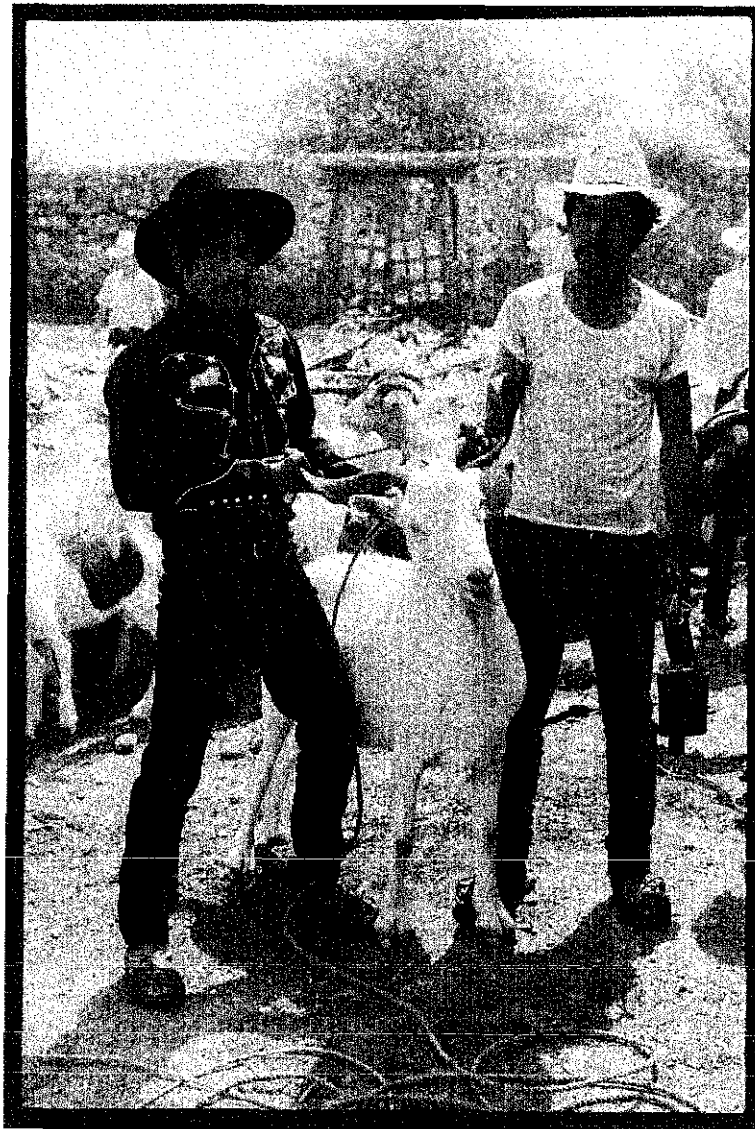
Héctor Trillo

EL CHIVO EXPIATORIO
(1989-1996)



Destino cabrío, 1989

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fin de ceba, 1991

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



A picar, 1989

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

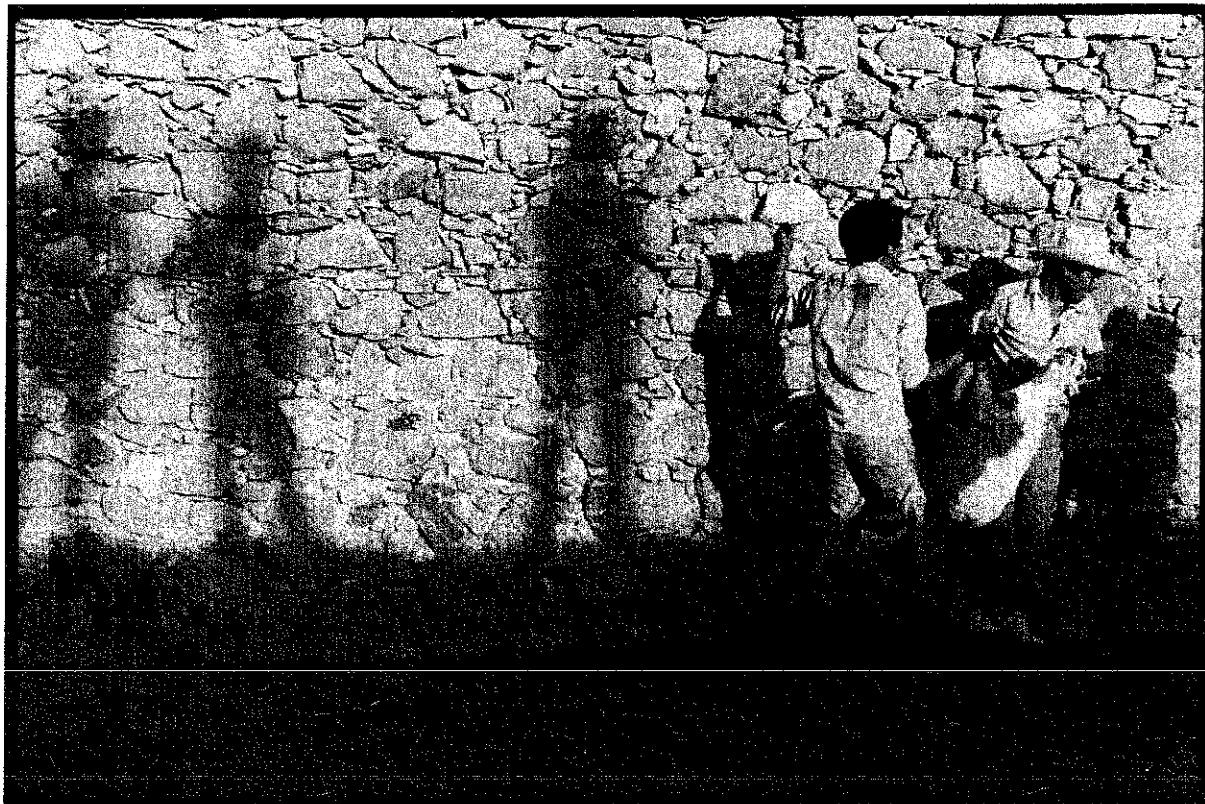


Pobres diablos, 1990



Somos mortales, 1989

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Cómplices, 1989

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



La descarnada, 1989

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



El chivo expiatorio, 1990

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ritmo de cueros, 1991

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

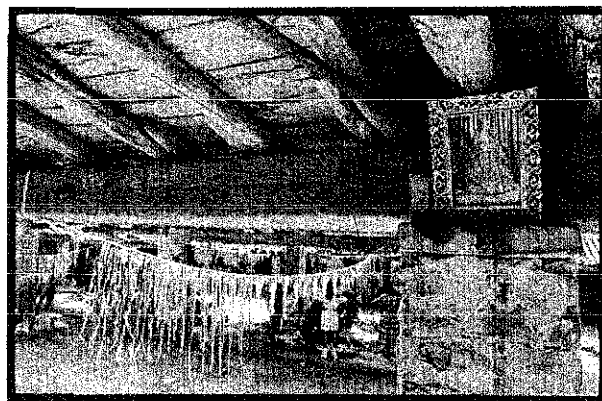


Los filos, 1992

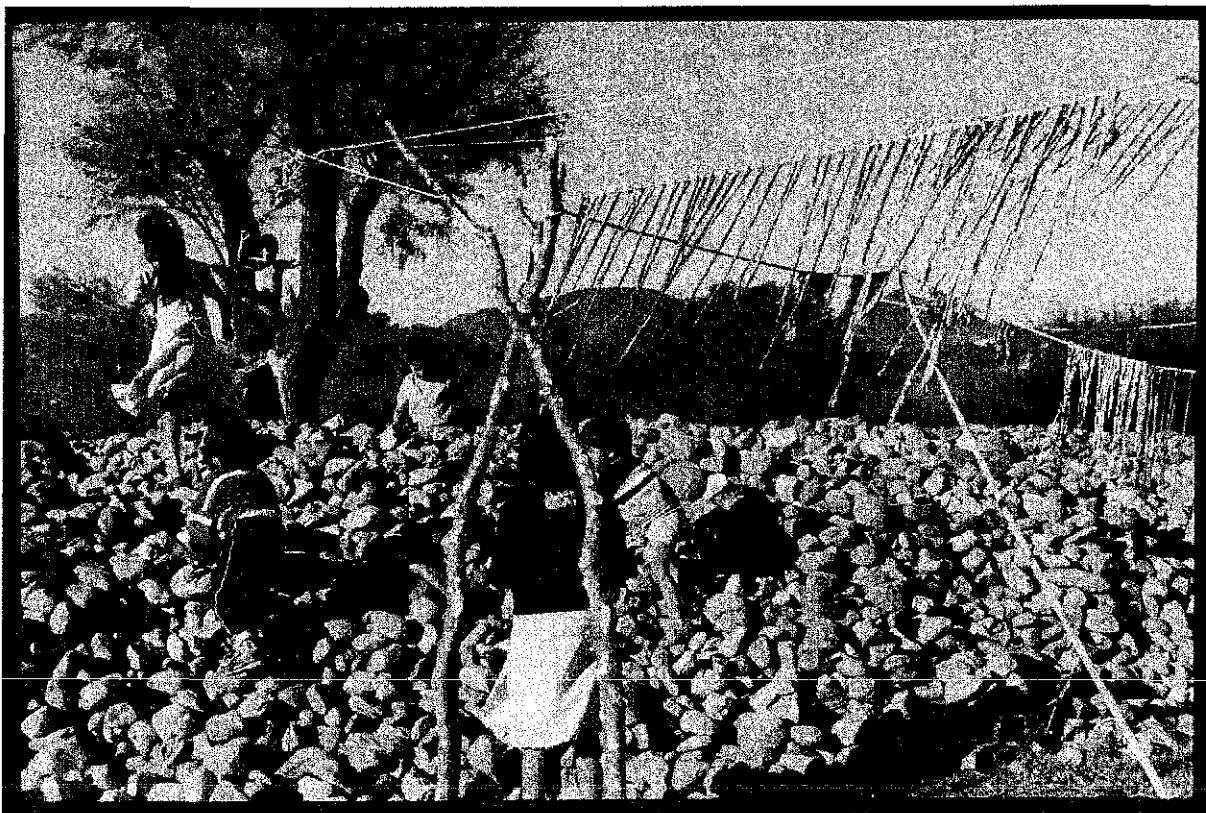


Trofeo, 1989

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

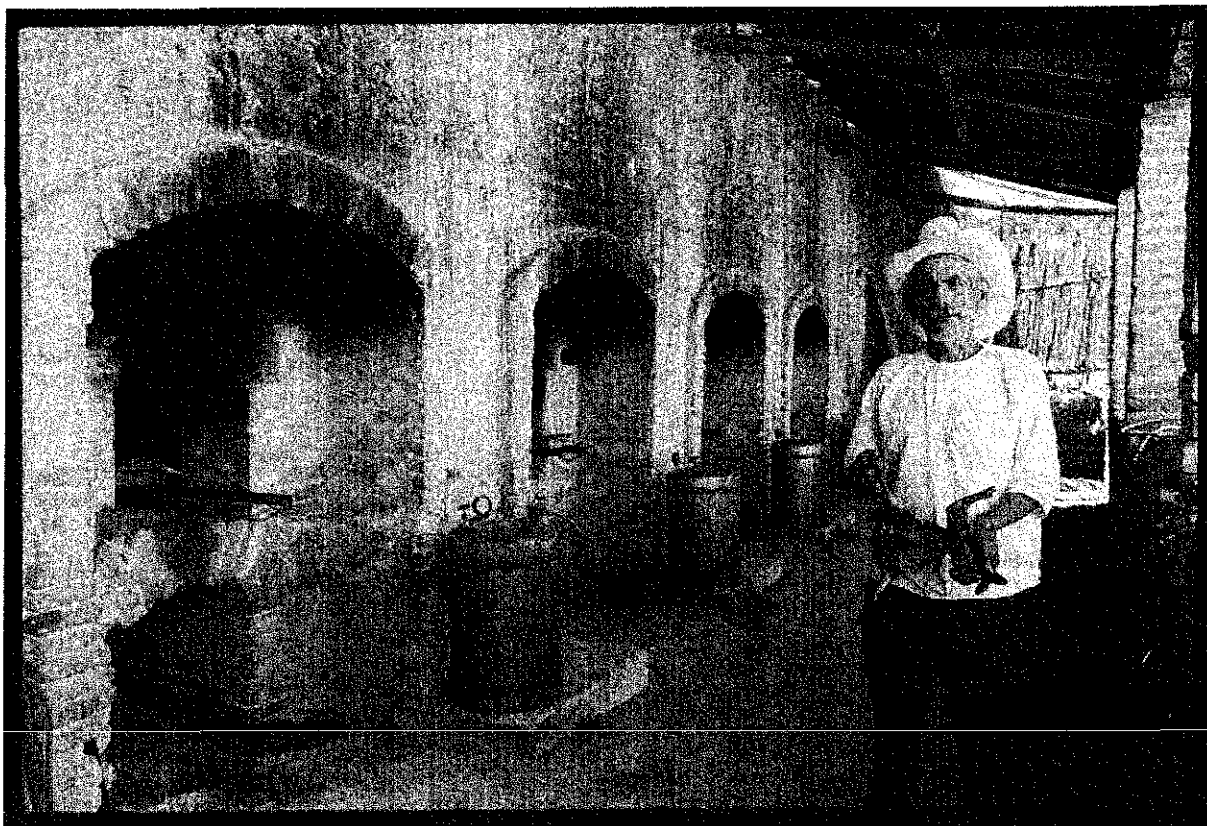


Nuestra Señora, 1992



Juegos de aire, 1989

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Don Agustín, hornallero, 1989

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



La matanza, 1992

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

D. EL CHIVO EXPIATORIO (1989-1996)

La matanza es el nombre con el que se conoce la actividad que tiene lugar anualmente en la región Mixteca, y en la cual se sacrifican decenas de chivos con fines evidentemente económicos, pero con toques ceremoniales. Esta actividad, no es similar a la que se hace en cualquier rastro ya que conserva todavía elementos de una tradición remota, aunque, lamentablemente, han desaparecido aspectos rituales que hasta hace unos 20 años aún se mantenían. Se realiza a fines del mes de octubre y puede abarcar parte de noviembre. Se sabe que en la región existieron varias haciendas en las que se practicaba la actividad desde los tiempos de la Colonia. La historia refiere que durante la guerra de Independencia: "En las inmediaciones de Huajuapán se acostumbraban hacer matanzas de cabras, cuya carne y sebo se remitía a Puebla para su venta. [El insurgente Valerio] Trujano encontró en la colecturía de diezmos gran cantidad de esta carne,"²⁵ como parte del sustento de la resistencia del largo sitio militar de ciento once días impuesto por las tropas realistas. *La matanza*, que generalmente era organizada por españoles de origen, actualmente sólo se realiza en una hacienda de Tehuacán, Puebla, y en la hacienda El Rosario, ubicada en las cercanías de Huajuapán, Oaxaca.

Guardo imágenes de *la matanza* debido a que en la infancia acompañábamos a mi papá cuando iba a comprar carne o chicharrón (no de cerdo, como el que se conoce comúnmente, sino de chivo) y aunque esos recuerdos son vagos siempre han estado presentes a lo largo de mi vida. Recuerdo, por ejemplo, unos largos corredores en los que se colocaban verdaderas pirámides de cabezas de chivo, de panzas, de vísceras, etcétera. Sin embargo, estas imágenes no son de pesadilla, sino de asombro.

Al emigrar a la ciudad de México, la matanza se convirtió en algo ajeno y distante para mí. Eventualmente al ir a Huajuapán me enteraba de su realización, con el tiempo, cuando ya estaba haciendo fotografía, me interesó

25 GAY, *Historia de Oaxaca*, p. 454.

verdaderamente. Esto fue en el año 1989, cuando viajaba constantemente a la Mixteca porque estaba realizando fotografías de arquitectura vernácula (por encargo del arquitecto Juan José Santibáñez, amigo huajuapeño que en ese momento era becario del FONCA). Mientras descubría lo que es el espacio habitable, pude coincidir, por fortuna, con la temporada de *la matanza* que se daría en ese año. Debido a la experiencia que estaba viviendo al percatarme de que la arquitectura de muchos pueblos estaba tristemente alterada, y ya no correspondían a mis recuerdos de infancia, pensaba que *la matanza* también habría sido modificada. Sentía emoción ante la expectativa de poder acercarme a ella, pero también temor de que hubiera perdido sus elementos tradicionales. Consideraba, y considero *la matanza* como una forma de expresión cultural específica de la región, por ello decidí abordarla en sus elementos de arraigo para, así, dejar testimonio fotográfico de esa tradicional forma de trabajo. Quería compartir esa experiencia desde mi perspectiva y momento vital. Desde el inicio pretendí que mis fotografías fueran de carácter documental, pero sin olvidar incluir elementos de carácter plástico.

Así que, finalmente, en octubre de 1989, una soleada mañana llegué a la vieja hacienda de El Rosario, comúnmente conocida como *La matanza*, y pude ser testigo de este ancestral rito en el que se mata a los chivos de forma tradicional: asestándoles una cuchillada en el corazón. Fue doloroso presenciar el hecho, que con el tiempo se volvió rutinario, pero no olvido que en esa primera ocasión realmente me impactó emotivamente; experimenté una extraña sensación de pavor y, al mismo tiempo, una sensación de fascinación por la muerte. No olvidaba que es un trabajo en el cual quienes matan no lo hacen por crueldad, como podría parecer a simple vista, sino que es parte de su trabajo y como tal es asumido. Sin embargo, y aún contra cualquier razonamiento sobre esos momentos tan intensos, pude darme cuenta de que experimentaba ese sentimiento combinado de rechazo y seducción por el rito victimario de tributo simbólico a la muerte. Una posible explicación de estas emociones contrapuestas, las encuentro en las palabras de Xavier Villaurrutia, autor de *Muerte sin fin*, y quien refiriéndose a la concepción de la muerte en México escribió: "Aquí se tiene una gran facilidad para morir, que

es más fuerte en su atracción conforme mayor sangre india tenemos en las venas. Mientras más criollo se es, mayor temor tenemos por la muerte, puesto que eso es lo que se nos enseña." ²⁶

Con esta primera experiencia determiné que si centraba el interés principal de las fotografías en este hecho impactante, lo único que lograría, por su carácter sangriento, sería reforzar una opinión generalizada en la región y más allá de ella: que *la matanza* es una actividad cruel y sanguinaria. Recuerdo que alrededor de 1980, en la prensa y televisión nacionales se dio una campaña acusando de crueldad al trato a los animales en esta añeja actividad, lo cual dio como resultado que en la matanza de Tehuacán, Puebla, ahora se mate a los animales con métodos modernos. Me he enterado de que últimamente también en *la matanza* de Huajuapán ya utilizan nuevos sistemas, pero cuando yo inicié el trabajo fotográfico y en los años subsecuentes, me tocó presenciar el método tradicional, que a decir de los matadores, es mejor pues el chivo se desangra y la carne no se oscurece y es de mejor sabor.

Debido a que *la matanza* es sólo una parte de toda una actividad laboral y económica amplia y compleja, me percaté de que en una sola temporada no podría solucionar una serie fotográfica que mostrara cabalmente su sentido. Sin embargo, en el período de *matanza* de 1989, traté de fotografiar lo que para mí significaba redescubrir algo que prácticamente había sido borrado de mis recuerdos conscientes. Dedicué muchos días de trabajo no sólo a disparar la cámara, sino también a acercarme y conocer a quienes en ella participaban. Paulatinamente me involucré con la idea de hacer una serie que mostrara los diversos aspectos que intervienen en el evento y que lo distinguen como una estructura piramidal de trabajo, organizado y complejo, en la que participan decenas de personas, lo que permite una gran movilidad y relación social entre ciertas comunidades de la región.

En la siguiente temporada de *matanza*, en 1990, asistí nuevamente para continuar tomando fotografías, y aunque me sentía con mayor seguridad y confianza para disparar mi cámara en el medio, los resultados, con

26 VILLARRUTIA, citado por WESTHEIM, *La calavera*, p. 10.

relación a la etapa anterior, ya no fueron tan valiosos desde el punto de vista cualitativo. No sólo conté con una mayor apertura del dueño de la hacienda, don Félix Maza, y de su familia, sino que también logré una mejor integración con muchas personas que trabajaban en *la matanza*, quienes al verme regresar supieron de mi interés por su trabajo. Eso generó una confianza mutua que me dio la oportunidad de conocer no únicamente aspectos de su participación en *la matanza* -que para la mayoría es un paréntesis en su vida cotidiana-, sino también de su forma de pensar y sentir la vida. Fue el momento en el que conocí aspectos de la gente sumamente valiosos para mí, entre ellos puedo mencionar su arraigo en la naturaleza y una particular filosofía derivada de ella; recuerdo, por ejemplo, que antes de tomar aguardiente dejaban caer un chorrito a la tierra y decían con respeto: "ella también debe recibir algo de lo que generosamente nos da".

Continué asistiendo a las temporadas de *matanza* durante los años 1991 y 1992, y pude seguir haciendo toma fotográfica, pero en muchas ocasiones ya no era tan importante el momento fotográfico porque, lo que en un principio me causó sorpresa terminó por convertirse en algo conocido. Así que, profundizar en las costumbres de la región, que confluían en ese espacio de trabajo, se convirtió en mi interés principal. De esta manera, lo que al principio fue recelo o desconfianza, se tornó en generosidad: yo ya no era un extraño que llegaba como turista a conocer una actividad "sangrienta", sino alguien, que si bien no pertenecía a su ámbito, se integraba a una parte de su vida. Esto me permitió pasar inadvertido en muchos momentos y me facilitó hacer fotografías no planeadas o posadas para la cámara; por supuesto que siempre hubo muchas personas que me pedían que les tomara fotografías para guardarlas como recuerdo; yo las tomaba y posteriormente se las entregaba.

Durante los años consecutivos en lo que asistí a *la matanza* me dediqué solamente a conocerla y fotografiarla. No sentía mucha prisa por mostrar los resultados. Tal vez parezca demasiado tiempo, pero en muchos casos, y este no fue la excepción, dejo "reposar" lo que fotografío para que, con la distancia, tome su valor real y superviva no sólo lo que es emotivamente importante, sino también lo que contenga aportes o propuestas

significativas en el campo de la búsqueda personal, y en el de las ideas que pretendo expresar por medio de la fotografía.

En 1993 fue preciso hacer un alto en el desarrollo de este ensayo. Procedí, entonces, a la selección a partir de las hojas de contacto. Había acumulado alrededor de 1000 tomas fotográficas por lo que fue un trabajo largo y meticuloso. En los trabajos anteriores había contado, como he dicho, con el apoyo de la maestra Kati Horna, pero en esta ocasión ella se negó en razón de que el tema, relacionado con el sacrificio y la muerte, le recordaba, de manera simbólica, sus experiencias vividas en la Europa de los años treinta, durante los inicios del nazismo y la guerra civil española. Así que en ese momento yo sería totalmente responsable de los resultados. Habitado como estaba a contar con su apoyo, experimenté cierto temor. Había aprendido y producido fotografías bajo su guía y experiencia; valerme de mis propios recursos y conocimientos era un reto que debía afrontar. Aún y cuando yo continuaba fungiendo como profesor en su taller de la Academia de San Carlos, este fue el momento de transición a una nueva etapa, ahora de independencia, para la que considero que ya estaba preparado. Los años de trabajo cerca de ella fueron el puerto de partida, y en este momento era preciso soltar amarres para surcar océanos buscando las propias rutas para la creación fotográfica.

Para la selección partí de un concepto que para mí fue fundamental en la realización fotográfica de este ensayo: el del instante decisivo, planteado por Henri Cartier-Bresson. El fotógrafo francés sostiene: "la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, del significado de un suceso y de la precisa organización de formas que den a este suceso su mejor expresión."²⁷ Para que la fotografía pueda captar ese momento, Cartier-Bresson establece que es de suma importancia que el autor se encuentre involucrado en los acontecimientos e inmerso en lo que ocurre en su interior. Consecuentemente, esto exige un compromiso no sólo con la solución visual, sino con una verdadera entrega hacia el hecho humano ya que únicamente así se está en

27 CARTIER-BRESSON, citado por FONTCUBERTA, en *Fotografía, conceptos y procedimientos*, p. 110.

condiciones de expresarlo de manera profunda y honesta. Esta es la condición de posibilidad para captar el momento único, fugaz e irrepetible que sólo la fotografía puede retener.

Las fotografías de *la matanza*, fueron para mí la prueba de fuego para constatar esos principios ya que, hasta ese momento, no había logrado aplicarlos satisfactoriamente en trabajos anteriores, porque como se recordará, en *Llano de culebras*, por ejemplo, al dar énfasis a la arquitectura, no dirigí mis inquietudes a plasmar el hecho humano, oportuno y efímero. Así es que consideré que había llegado el momento de hacer mías las palabras de Cartier-Bresson. Según él, el momento significativo no se encuentra únicamente en el momento del disparo:

[...] en el proceso fotográfico hay dos instantes o momentos decisivos, el de la toma y cuando se contempla por primera vez la fotografía acabada. Este segundo momento tiene la misma importancia que el primero porque es cuando el fotógrafo puede verificar su trabajo para aprobarlo o rechazarlo²⁸

Así es que, desde el momento de hacer la toma fotográfica, visualicé que las imágenes no tuvieran reencuadre, esto significó respetar la imagen completa. En el momento de imprimirlas se les incluyó un margen negro, indicativo del deseo de mantener la imagen tal como se captó originalmente. Para Cartier-Bresson: "Esta precisión entre el negativo y el positivo forma parte de su disciplina con la fotografía, pues en el caso de que una de sus fotografías mejorase con un recorte sería asumido por él como un fracaso, como un trabajo mal acabado."²⁹ Apliqué también este principio. Esta peculiaridad, aunque ortodoxa, manifiesta la necesidad de acatar el formato fotográfico utilizado (en este caso, 35 mm.), y constituye, al mismo tiempo, un reto en la solución de la imagen desde el momento del disparo. Aquí ya no cabía la posibilidad de rescatar, por medio del reencuadre, imágenes que no estuvieran plenamente logradas como lo había hecho en trabajos anteriores.

28 SUSPERREGUI, *Fundamentos de la fotografía*, p. 200.

29 *Ibid.*, p. 199.

En esta ocasión, el momento fotográfico demandaba estar concentrado y atento en captar la imagen irreplicable y, a la vez, solucionar sus contenidos formales aprovechando completamente lo que había enmarcado en el visor de la cámara.

Ya teniendo una parte de lo que consideraba significativo del ensayo, en la etapa de pruebas, lo integré en una carpeta que presenté a las señoras Femaría Abad y Graciela Cervantes, de la Galería Quetzalli, de la ciudad de Oaxaca, quienes con mucho entusiasmo propusieron hacer una exposición con el tema de *la matanza*, y me brindaron el apoyo para su realización. Fue así que obtuve una primera selección de alrededor de 100 imágenes en hojas de contacto, de las que se hicieron pruebas en tamaño de 5 x 7 pulgadas. Estas pruebas sirvieron para analizar y definir un conjunto que manifestara lo que es la referida actividad, también se pudo planear el orden y el tamaño de las fotografías. Por cuestiones del espacio disponible en la galería sólo se presentaron 37 fotografías.

Un concepto que me ayudó a definir el carácter de este trabajo, fue partir de lo que es el ensayo en literatura, que se entiende como una composición que tiene por objeto presentar las ideas de un autor sobre un tema, pero sin agotarlas. Su desarrollo es el resultado de la preocupación por el ser humano, y la exploración del yo interior en relación con el mundo exterior. Estos principios se pueden hacer válidos también para la fotografía, por lo que, personalmente me apoyé en ellos para organizar el material con que contaba, y así expresar mi testimonio y opinión sobre *la matanza*. En lo que se refiere al ensayo en fotografía, John Mraz sostiene:

[...] tiende a nacer en la mente del fotógrafo, quien intenta explorar alguna idea formulada previamente al acto fotográfico. Un ensayo puede ser algo 'en vivo', [...] por el grado en que la expresión de las ideas del fotógrafo tiene preeminencia sobre la comunicación de la información de un acontecimiento.³⁰

30 MRAZ, *op.cit.*, p. 20.

El *chivo expiatorio*, como título para este ensayo, fue sugerencia del maestro José de Santiago que veía en ese fenómeno de *la matanza* una metáfora macabra del holocausto. En esos momentos era él quien dirigía mi trabajo de tesis para la obtención del grado de Licenciatura en Comunicación Gráfica, y el tema de *la matanza* era mi propuesta para tal efecto. El título, que de alguna forma tiene también una connotación religiosa, me pareció el idóneo, era mejor que el que yo había pensado originalmente: "Danza macabra" en el que, con la segunda palabra, quería aludir a la muerte de las cabras en un sentido dramático.

En este ensayo pude plantear tres asuntos que considero dignos de mencionar y que determinaron su carácter general: la narración visual, el tamaño de la imagen y el título de las fotografías. Revisemos ahora estos aspectos en su aplicación.

Respecto al sentido que tiene la *narratividad* u orden de las imágenes, se enfatizó la forma en que se suceden los acontecimientos. Este punto es primordial ya que, si se modifica esta secuencia, la serie se transforma en un estudio. Como afirma John Marz: "El criterio de narratividad será, pues, el más poderoso: la imagen narra, ante todo, ordenando sucesos representados."³¹ Es aquí, por lo tanto, donde se define el planteamiento del ensayo. En el conjunto fotográfico realicé una narración visual, esto es, a través del orden de las imágenes puede dar un discurso, no tanto de lo que viví cronológicamente en las visitas realizadas, como del orden en que se dan las actividades, desde la llegada del ganado, pasando por el momento en que es sacrificado y destazado, hasta el proceso posterior, así como las demás actividades que ahí se desarrollan incluyendo también hechos cotidianos. Esto enfatizaba el carácter documental de la serie. Por medio del conjunto pude dar mi versión y opinión con respecto del evento, así que, aunque irremediabilmente se exhibieron fotografías donde la crueldad es evidente, traté de enfatizar también otros aspectos para equilibrar la serie.

31 AUMONT, *La imagen*, p. 260.

El tamaño de la imagen juega un papel muy importante ya que afecta la percepción del espectador, esto significa que la dimensión de una obra influye en su contemplación debido a la proximidad que se requiere para observarla. Gracias al tamaño de la imagen, el espectador puede apropiársela, convertirla en algo íntimo, o bien rechazarla por sentirla lejana y ajena. La búsqueda del tamaño de la imagen es un problema en el que me había interesado desde la primera exposición. Había tomado conciencia de él en el taller de la maestra Horna, donde era abordado como recurso visual y como herramienta: el tamaño de la imagen se resuelve en función de su contenido, expresividad y significación. Asimismo, una fotografía no sólo es importante por sí misma, sino también por la relación que mantiene con el conjunto. Este es, pues, un principio determinante en la apropiación de la obra, como he señalado ya que, como afirma Jacques Aumont, pertenece a "los elementos fundamentales que determinan y precisan la relación que el espectador va a poder establecer entre su propio espacio y el espacio plástico de la imagen."³²

Partiendo de estos fundamentos manejé diversos tamaños de imagen, lo que requirió una constante reflexión durante el proceso. En trabajos anteriores, como lo indiqué, había ya practicado estos planteamientos, pero considero que en este ensayo los logros fueron resultado de análisis más complejos y de una mayor experiencia. Si comparamos, por ejemplo, *Destino cabrío* (1989), de 22.7 x 33.3 cm. con *Fin de ceba* (1991), de 23.3 x 15.8 cm.), observamos que el tamaño de la primera fue mayor por su importancia, y la segunda de menor tamaño por no ser tan relevante. Por su parte *A picar* (1989), de 15.8 x 23.3 cm. es de las mismas dimensiones que *Fin de ceba*, pero ésta es vertical y *A picar* es horizontal. Esta última estuvo acompañada de *Pobres diablos* (1990), de 11.2 x 16.8 cm., de las que mantuvieron el menor tamaño ya que su función fue apoyar la contemplación de la imagen contigua.

32 *Ibid.*, p. 148

El último de estos aspectos fundamentales es el *título* de una obra, en el que abundaré más adelante, cuando describa la serie *Mixtecatl*. En *El Chivo expiatorio* consideré fundamental otorgar un título específico a cada fotografía. Si bien éstos no resultaron ser precisamente descriptivos: en algunos casos remiten, por asociación, a elementos específicos de *la matanza*, y en muchos otros hay una clara intención metafórica y poética, con lo que el documento fotográfico mantiene un sentido evocativo y un carácter subjetivo. Además de darle vida propia, "bautizar" una obra añade una nueva dimensión a su valor interpretativo y dirige su lectura. Como documentos, estas fotografías debieron haber sido acompañadas de una descripción específica, pero ya que fue un trabajo de búsqueda y expresión visual, respondían a una intencionalidad connotativa propia del lenguaje artístico. Estoy convencido de que conferir un título demanda que el autor profundice en el conocimiento de su propia creación; que establezca un diálogo íntimo con ella. Pero otorgar un título a una obra es un procedimiento a veces analítico, a veces intuitivo y otras tantas de lúdica imaginación que tiene como fin la invención de nuevos significados, buscando brindar al espectador la posibilidad de recorrer y elaborar su propia interpretación de acuerdo a su particular experiencia.

La justificación documental de este ensayo se encuentra en los textos que acompañaron a las imágenes en el informe de actividades que presenté para obtener el grado de licenciatura, en 1994. Esos textos son las transcripciones de charlas que realicé con personas involucradas en *la matanza*, las cuales, en la forma de referir hechos y opiniones, dejan ver en su personalidad la presencia de elementos culturales específicos. Por ello, esa documentación constituye, además, un testimonio de corte antropológico.

Con respecto a esos textos, que fueron recuperados de charlas, más que de entrevistas formales, y que grabé con la intención original de comprender el proceso de trabajo que se da en *la matanza*, así como con el fin de conocer opiniones de las personas involucradas directamente en ella, para, posteriormente escribir una especie de explicación anexa a las fotografías, debo hacer una aclaración. Al hacer la transcripción de las grabaciones me di cuenta de que sería más interesante dejarlas en su original, porque eran verdaderos testimonios históricos

expresados de viva voz por sus protagonistas, que en eso residía su valor, y que, por lo tanto, no debían ser alterados por una interpretación o resumen. Así que, estos testimonios, si bien primeramente fueron complemento del ensayo fotográfico, resultaron, sin que me lo propusiera, materiales de gran valor antropológico.

La única ocasión en que exhibí las 37 fotos seleccionadas para este ensayo, fue en octubre de 1993, en la Galería Quetzalli de Oaxaca. Aunque en años posteriores, en 1994 y 1996, fui nuevamente a tomar fotografías de *la matanza*, los resultados no han sido analizados ni integrados a los anteriores. Esto último podría modificar y enriquecer la propuesta de la exposición original, pero es un trabajo todavía no realizado.

Acercarme a *la matanza* me hizo comprender el profundo significado de una comunidad marcada por el sincretismo cultural, para la que el instante de la muerte, aunque doloroso y cruel, no es el elemento más importante, sino sólo una parte de todo ciclo vital. Esta idea quedó manifiesta en el texto que escribí para la exhibición y que transcribo enseguida:

La matanza de ganado cabrío es una actividad que se lleva a cabo en la mixteca desde hace decenas de años. Ya don Antonio de León –Benemérito huajuapeño que fuera Gobernador del Estado [de Oaxaca en 1847]– la practicaba y la que fuera su hacienda, era conocida aún en años recientes como ‘Matanza vieja’.

Durante las primeras décadas de este siglo [XX], este trabajo se extendía por un mes y se mataba diariamente un ‘trozo’ de 400 cabezas de ganado. Hoy, el período varía de unos cuantos días a dos semanas y los ‘trozos’ no son tan numerosos.

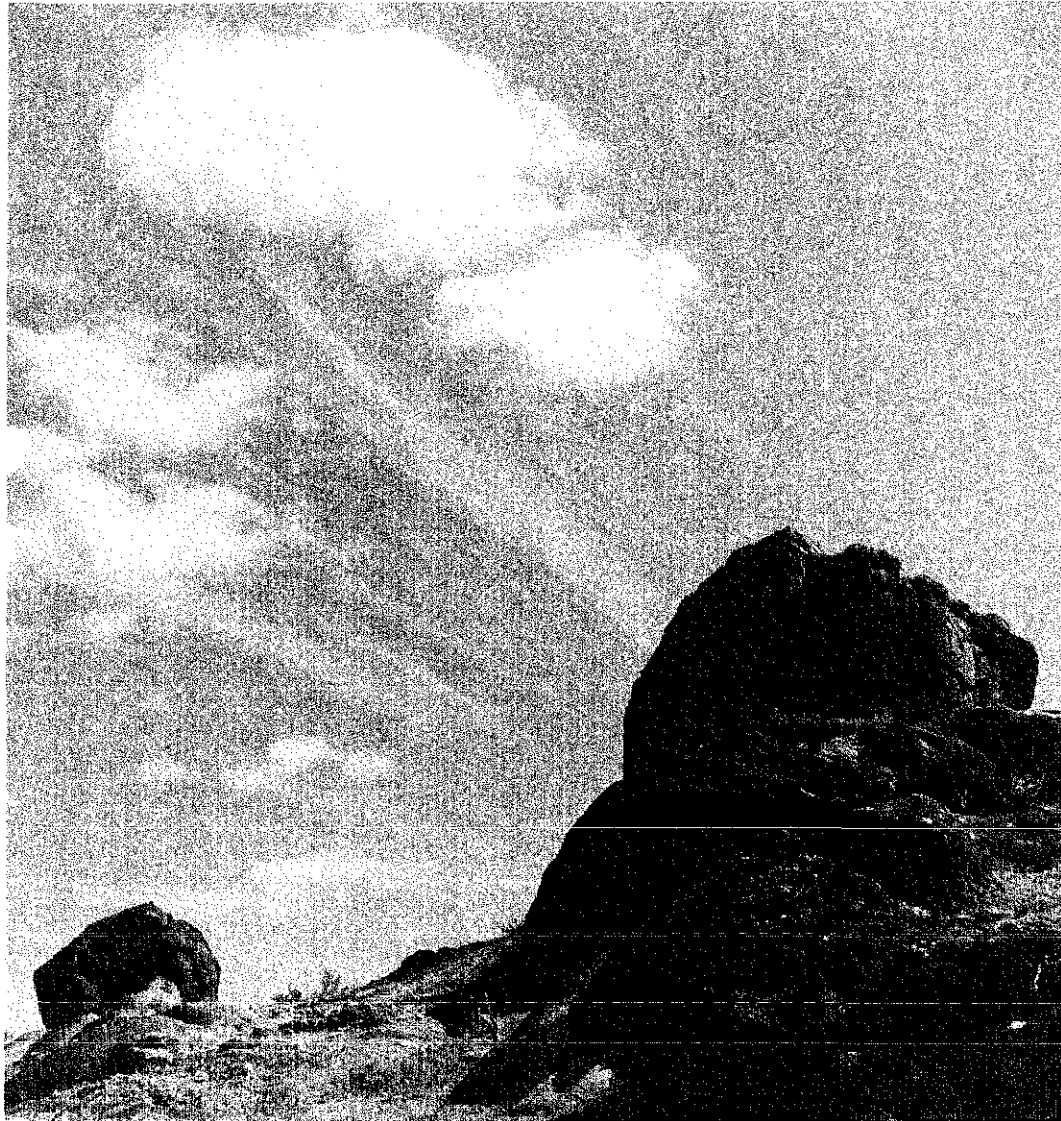
En la hacienda El Rosario, el ganado que se sacrifica es seleccionado y preparado con muchos meses de anticipación. Muchas personas y familias participan en la matanza, de donde obtienen ingresos y principalmente productos que incluyen en su dieta. El trabajo y la tradición culinario es una herencia de muchas generaciones.

Espinazo, caderas, ubres, chicharrón, chito... poco a poco van desapareciendo de los platillos de la región. La aculturación ahora ha introducido los hot-dogs, la pizza, las papas fritas, etc. Esta, cada vez menor demanda de los productos de matanza, vislumbran una lenta desaparición de ésta.

*La matanza es, asimismo, parte del sincretismo cultural heredado de los antiguos mexicanos y de la cultura española judeo-cristiana: Quetzalcóatl se sacrifica en la llameante hoguera y al pasar por la muerte, resucita convertido en el planeta Venus, lucero del alba, anunciador del nuevo día. Cristo muere en la cruz y resucita al tercer día, para redimir los pecados de los hombres abriéndoles así las puertas del cielo. [En ambos casos se encuentra este principio:] *Mors janua vitae* (la muerte puerta de la vida).*

Para concluir lo hasta aquí expuesto, diré que el ensayo *El chivo expiatorio* es sin duda una recuperación fotográfica y antropológica, y su realización significó para mí una auténtica experiencia en la que no sólo me sentí espectador y testigo que deja constancia, sino alguien que se involucró auténticamente. Gracias a esta experiencia se despertó mucho más que mi sentido visual: el sol acezante, la sorpresiva lluvia de algunos días, el penetrante olor de la sangre, el berrear de los chivos, los gritos o silbidos de identidad de los pastores y "matanceros", la risa festiva, los frecuentes brindis, en fin, los ruidos de la vida y la muerte, se convirtieron para mí en una completa vivencia física y emotiva. Encontré gran colaboración y solidaridad humana al recibir la sinceridad de los trabajadores, quienes me dieron su confianza para no ser un extraño en su comunidad. Además de su complicidad para hacer mi trabajo fotográfico, compartieron, también, su filosofía de vida enraizada en la naturaleza y conservada a través de su valioso testimonio oral. Mucho de lo que recibí no quedó plasmado únicamente en las fotografías, en el registro fragmentario de ese complejo mundo, sino en la huella dejada en mí, en esa parte no visible de la personalidad que, sin embargo, no es posible expresar cabalmente a través de las imágenes o las palabras, pero que es el impulso para nuevas creaciones.

MIXTECATL
(1985-1996)

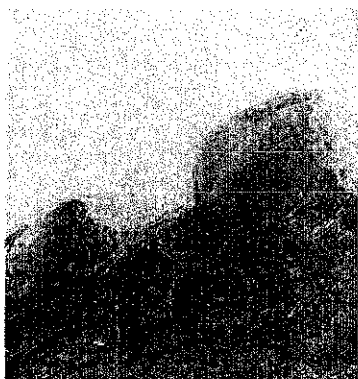


El eco del azul, 1985



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Cuatro Lagarto, 1986



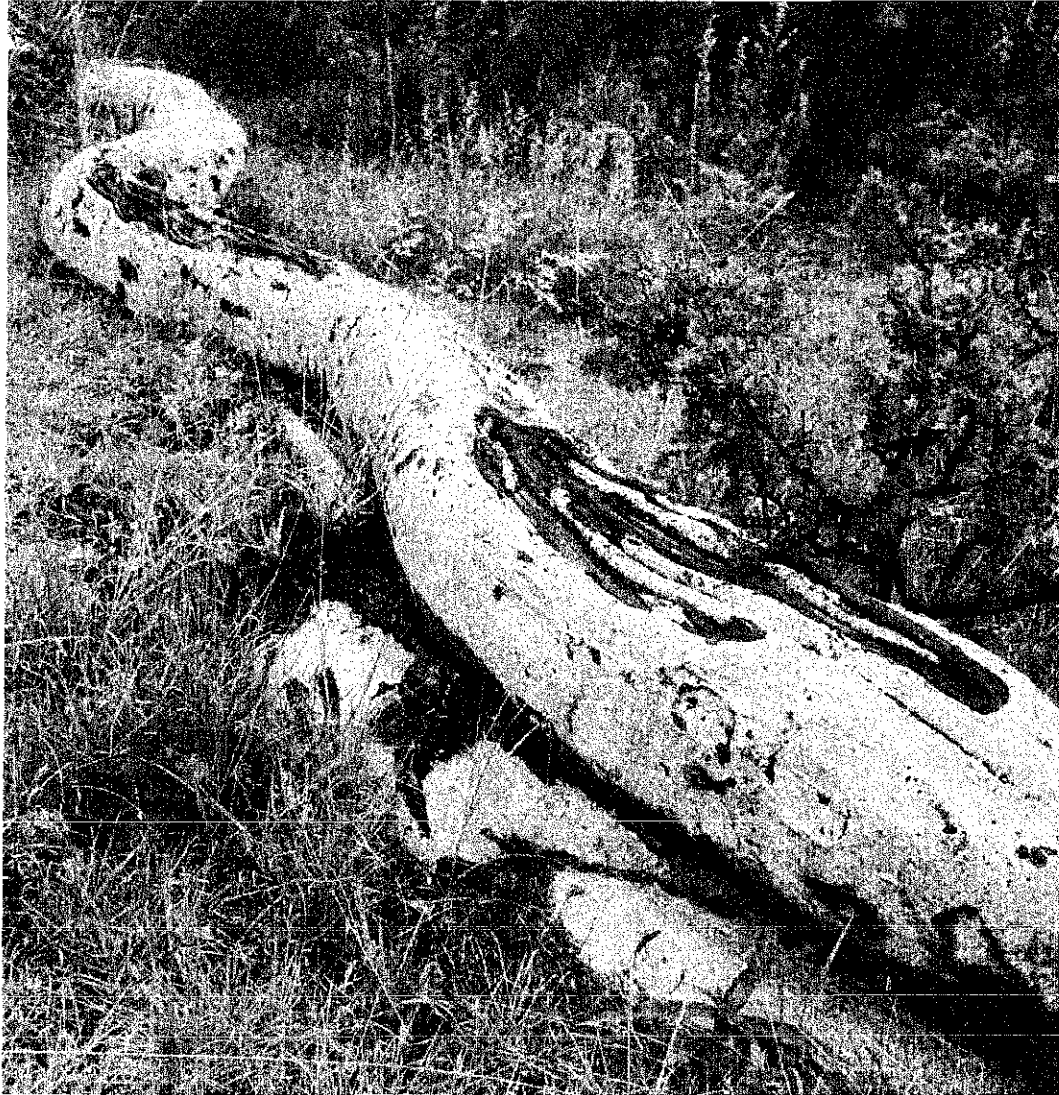
Cuatro Lagarto, 1986.
(variaciones / estudio previo)



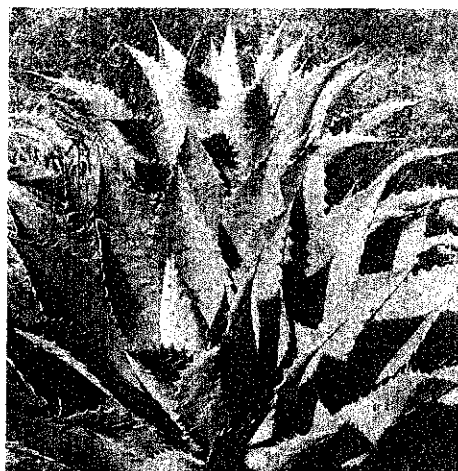
Estatua del tiempo, 1990



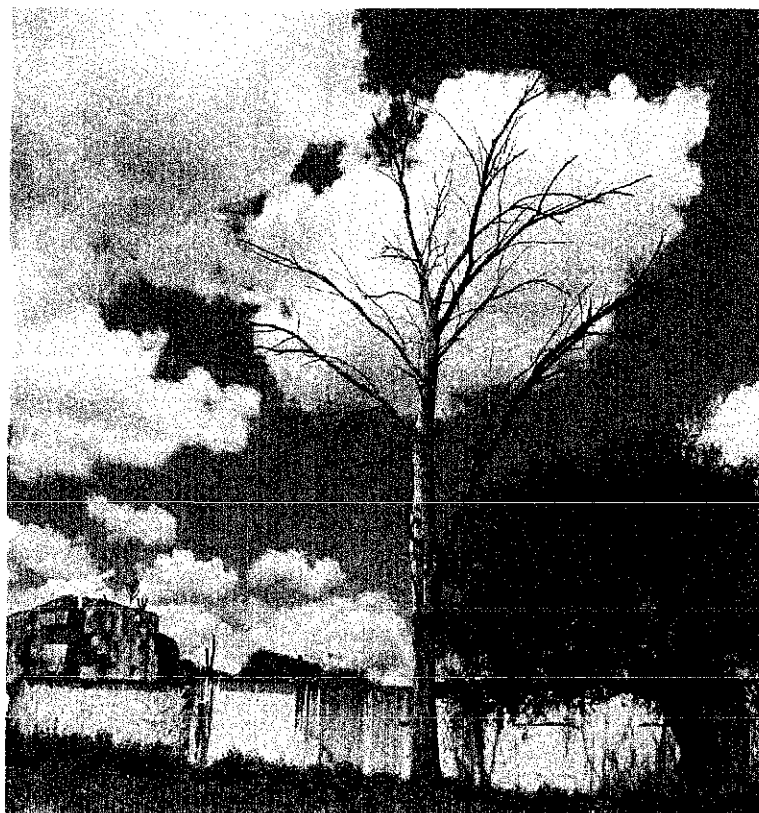
Corazón de bronce, 1991



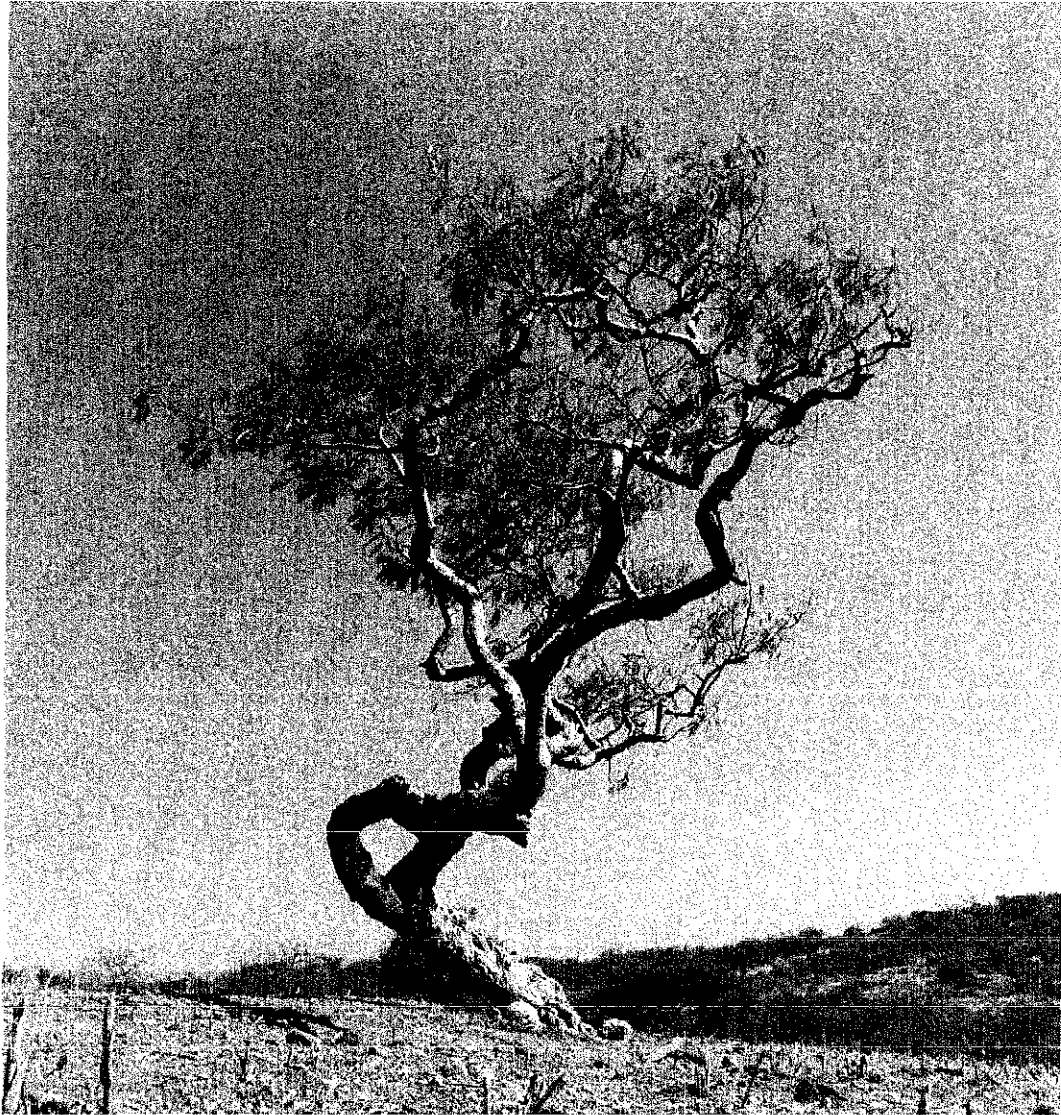
Sombra de Quetzalcóatl, 1992



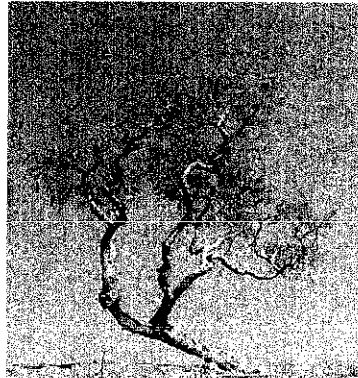
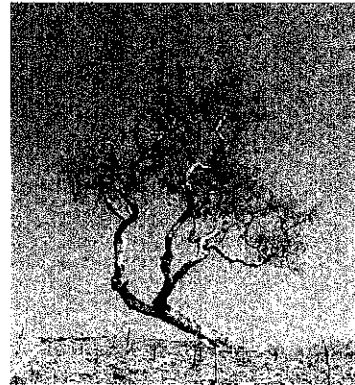
Corona de los vientos, 1991



Dicen los viejos, 1986



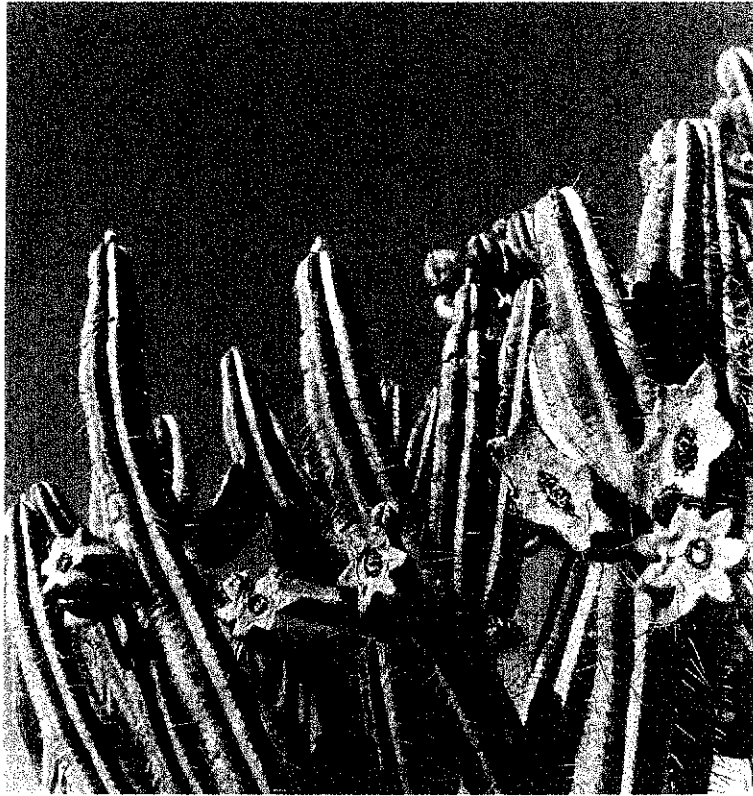
Árbol de los mitos, 1994



Árbol de los mitos, 1994. (variaciones / estudio previo)



Pasajero, 1986



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Luz jade, 1989



Luz jade, 1989.
(variaciones / estudio previo)



Paso de tortuga, 1986

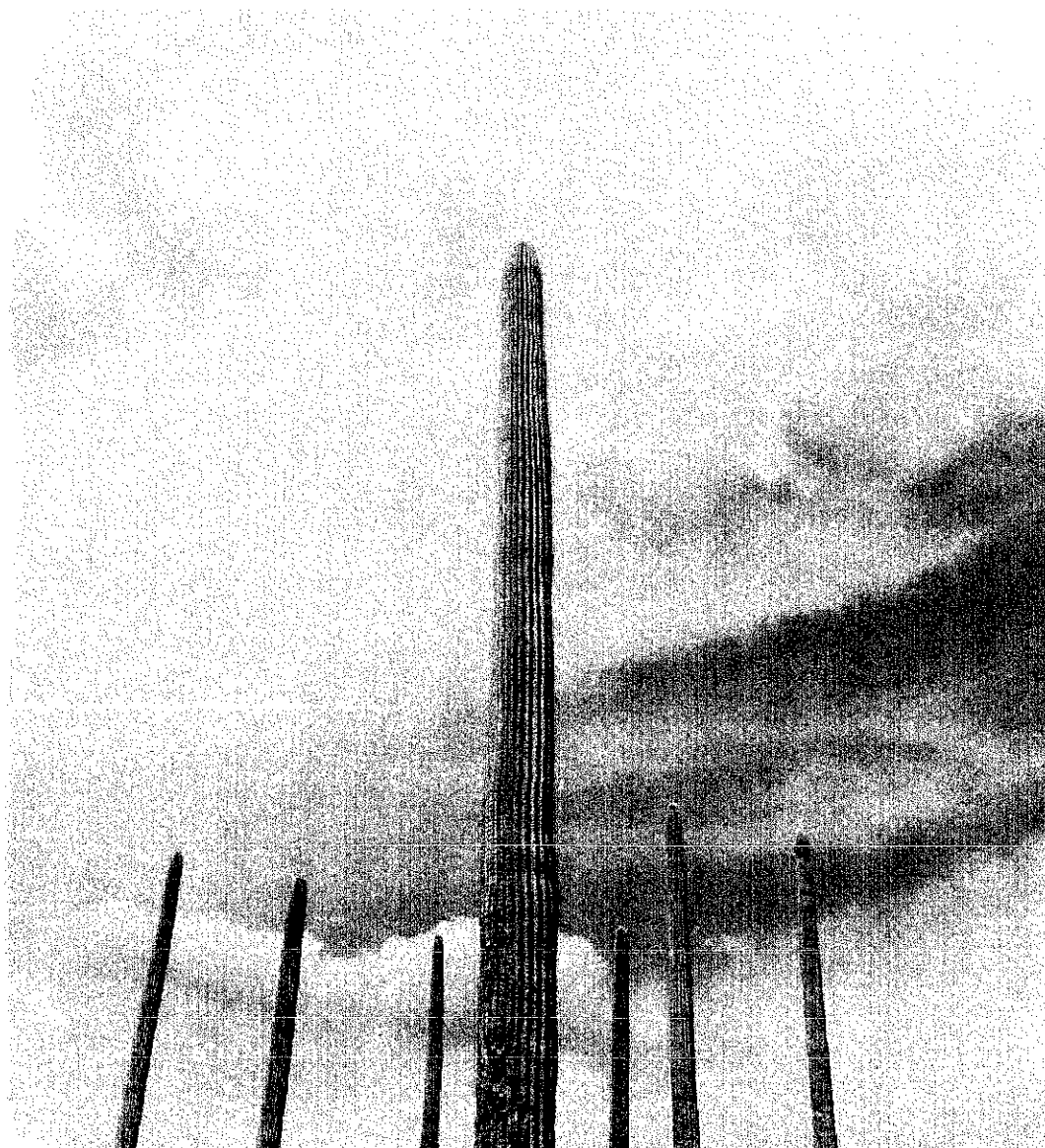


Cerro que florea, 1992

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Locura de invierno, 1994



Ritual, 1991

F. MIXTECATL (1985-1996)

Desde mis primeros recuerdos está presente una sincera admiración y apego por la naturaleza. Este sentimiento se originó en la infancia cuando era frecuente ir al campo: sentir el aire, escuchar el sonido de las hojas o del río, respirar el aroma de las hierbas y palpar la textura de la tierra. Las nubes, con sus formas cambiantes, las piedras y las curvas sinuosas de los montes, aunque de formas permanentes, siempre parecían algo diferente. Todas estas experiencias crearon en mí un sentido de arraigo instintivo a la naturaleza.

Aunque desde 1981 había hecho toma fotográfica de paisaje y elementos de la naturaleza, realmente no estaba preparado ni técnica ni conceptualmente para considerar que los logros fueran relevantes. En 1985, cuando adquirí la vieja cámara Rolleiflex, me inquietó la idea de incursionar en el género fotográfico del paisaje. Inicialmente sentía como un obstáculo el formato cuadrado, porque no me permitiría hacer las imágenes rectangulares a las que estamos habituados por condicionamiento cultural. Decidí tomar a la naturaleza como objeto de trabajo; al principio creí que una solución podría ser reencuadrar, pero estaba convencido de que sería mejor aprovechar el negativo completo. Me puse como propósito solucionar la imagen desde el momento mismo de la toma usando como límite compositivo el cuadrado y no el rectángulo al que estaba acostumbrado. Comenté este propósito a la maestra Kati Horna, ella me aconsejó abandonar cualquier prejuicio y utilizar el cuadrado argumentando que, por sí mismo, el formato daría sus propias posibilidades.

Fue así como me di a la tarea de captar la naturaleza de manera formal a partir de 1985, y aunque mi idea original era el paisaje en sus amplios espacios y lejanías, clásicos en este género, poco a poco llegué a particularizar en elementos específicos como rocas o árboles, principalmente. Por ese motivo, y con el paso del tiempo, preferí llamar a este trabajo simplemente fotografía de *naturaleza*, y abandonar la palabra paisaje. Al avanzar en este tema fui descubriendo que me interesaba no sólo su representación descriptiva sino principal-

mente el reflejo de mi interioridad, esto es, que la fotografía fuera manifestación de una forma individual de ver, de sentir, y, a la vez, de un concepto espiritual y poético. En la naturaleza existe gran belleza, pero este hecho por sí mismo no soluciona una propuesta visual, porque en el ámbito del trabajo fotográfico se trata de ir más allá de la categoría estética de la belleza, por lo que, rebasar la descripción para adentrarse en el ámbito de la metáfora y poder representar ideas y sentimientos, se convirtió en un verdadero reto.

La búsqueda de imágenes requirió de constantes expediciones a través de caminos, montes y llanuras, en donde pude ir descubriendo y develando aspectos poco comunes e insólitos. Son también vivencias en las que la soledad individual armoniza con la elocuente soledad e inmensidad de la naturaleza. En ese aparente abandono, la vida cobra una dimensión diferente pues la naturaleza se convierte en metáfora de la condición humana, en un espejo en el que podemos vernos e identificarnos. Ya Van Gogh³³ recomendaba ir al encuentro de la naturaleza en un momento y en una forma tales que se pueda ir hacia ella sin compañía, completamente solo. En este encuentro, el acto fotográfico se convierte en un rito religioso, en un acto de concentración y de plenitud espiritual. Al respecto el fotógrafo Paul Strand³⁴ (Estados Unidos, 1890-Francia, 1976), propuso una vida contemplativa en comunión con la naturaleza. En esta soledad y contemplación, he podido gozar y también sufrir el encuentro de imágenes en donde la cámara fotográfica, con su contraste mecánico, ha sido el medio para incursionar en la naturaleza y encontrar en ella experiencias sensoriales debido a que ahí no sólo se *ve*, sino que se *percibe* con todos los sentidos. No puedo dejar de mencionar a Juan Rulfo, cuyas ideas sobre el aislamiento me han hecho reflexionar sobre esta condición que puede parecer estéril y que, por lo mismo, se rehuye o teme: "En México, sólo los solitarios han podido hacer obra hasta ahora, y quizá seguirán siendo ellos los únicos creadores de conciencias."³⁵

33 HESS, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, p. 37

34 COE, *Técnicas de los grandes fotógrafos*, p. 110

35 RULFO, *Voces y silencios* [s. p.].

Esta experiencia me permitió tomar plena conciencia de lo que es la luz natural, en sus principios físicos y conceptuales. Si bien contaba ya con esos conocimientos, los aplicaba de manera más intuitiva que racional. Rufino Tamayo declaró: "hay muchos estímulos para el arte. Lo más importante es la luminosidad: la luz de México es única... tiene una luz extraordinaria."³⁶ Poder conocerla en sus principios físicos, y como resultado de la experiencia obtenida en su aplicación fotográfica, me permitió, entonces, concluir que es más importante saber lo que ella significa para uno mismo, para que al asimilarla y apropiárnosla, su manejo puede fluir con espontaneidad. Así pues, la luz, como herramienta fundamental en la fotografía en blanco y negro define la riqueza de la gama de los valores *negro –matices de gris– blanco*, no solamente como recurso técnico, sino como parte de la creación de un lenguaje propio.

En la naturaleza, la luz se modifica constantemente según la hora del día y cambia con cada época del año; según estas variaciones nos hace descubrir cualidades diferentes en un mismo objeto. El agua, las piedras, las hojas o los árboles nos revelan su propia vida, no en el tiempo, sino en un instante específico. Hay que saber captar su *momento preciso*, aquel en el que confluyen todos los elementos dirigidos a obtener una determinada imagen fotográfica. El concepto de *momento preciso* fue planteado por el fotógrafo André Kertész³⁷, a partir del cual se afirma que el instinto y la emoción son lo más importante en el acto fotográfico. Por lo tanto, podemos afirmar que en el momento del disparo confluyen experiencia y capacidad sensitiva. Pero en la naturaleza no siempre está presente este momento preciso, si no se tiene la fortuna de coincidir, hay que saber esperar o intentar una y otra vez hasta capturar ese momento específico e irrepetible.

36 TIBOL, *Textos de Rufino Tamayo*, p. 134.

37 COE, *Técnicas de los grandes fotógrafos*, p. 126.

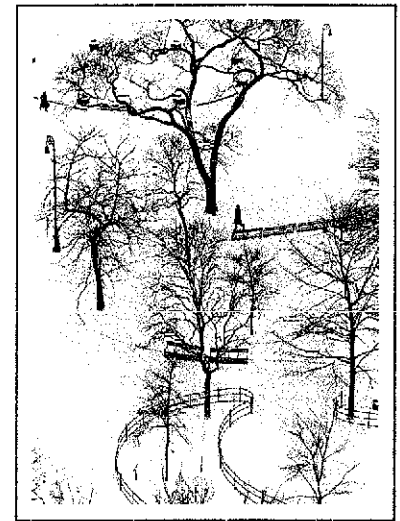


Figura 3 André Kertész
Washington Square, New York, 1954

En ocasiones sucede que el *momento preciso* es único y no es necesario repetir el disparo para buscar otras posibilidades. Es este el caso de fotografías como *Paso de tortuga* (1986) y *Cuatro vientos* (1986). En algunas ocasiones las fotografías son plena y totalmente irrepetibles, es decir, si por algún error la imagen no es convincente ya no hay posibilidades de rehacerla. Encuentro que *El eco del azul* (1985), *Dicen los viejos* (1986) y *Pasajero* (1986), son ejemplos de esto. En estas fotografías las condiciones atmosféricas específicas hacen imposible un nuevo intento. En otros casos, la intención de buscar la imagen correcta requirió una segunda sesión de trabajo, tal es el caso de *Cuatro lagarto* (1986) y *Luz jade* (1989). Otra posibilidad aparece cuando, en el instante fotográfico, no tengo la certeza de lo que visualmente quiero lograr y, ante la duda, realizo diversas tomas variando el ángulo, la distancia o la posición, siempre en relación con la incidencia de la luz y buscando la posibilidad de decidir posteriormente. Muestra de ello son *Tierra divina* (1986) y *Árbol de los mitos* (1994).

En este trabajo fotográfico los árboles son el motivo constante. En primer lugar, debido a una identificación y admiración hacia ellos, en segundo, en razón de su importante presencia simbólica en la historia de numerosas culturas, particularmente en la mitología mixteca, de la cual son parte fundamental. Según el código *Vindobonensis*, el manuscrito de carácter religioso más importante de esa cultura, el origen y principio de los dioses y señores se encuentra en los árboles de Apoala, de "donde nacieron los señores porque decían haber sido desgajados de unos árboles que salían de aquel río, [...] los dichos señores [...] se habían hecho cuatro partes, y se dividieron de tal suerte que se apoderaron de toda la Mixteca"³⁸. Otra versión refiere que en el pueblo de Achiutla:

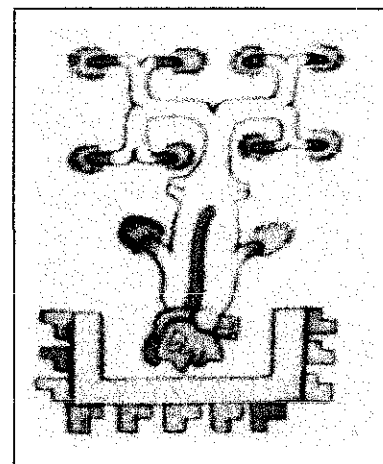


Figura 4: Árbol, código Vindobonensis (19-II)

38 CASO, *Reyes y reinos de la mixteca*, p. 50.

Las aguas del río fecundaron en la antigüedad dos árboles hermosos y corpulentos, cuyas verdes hojas, desprendiéndose de las ramas al soplo del viento, eran llevadas por la mansa corriente. Estos árboles crearon a los primeros caciques, varón y hembra, de quienes después por generación tuvo principio la nación mixteca.³⁹

La representación de este origen mítico tiene un carácter simbólico, característico del arte mixteca. Actualmente, en la Mixteca, al igual que en muchas otras zonas del planeta que cada día son deforestadas, aún persiste un arraigo y cariño por los árboles; en sabias palabras de un paisano escuché: "los árboles son nuestros familiares". Me propuse, entonces, dar una visión naturalista, pero subjetiva, de esos míticos árboles.

Las referencias y fuentes de inspiración visual para ir conformando esta serie fueron tomadas de dos importantes fotógrafos: Ansel Adams (Estados Unidos, 1902-1984), y Juan Rulfo (México, 1918-1986). En tanto resultado de una visión directa y de una exactitud técnica, encuentro que las fotografías de Ansel Adams son grandiosas, sublimes. Por otra parte, las fotografías de Juan Rulfo me parecen íntimas, silenciosas, expresión lograda de la sensibilidad propia de quien ama y conoce la naturaleza. En estos dos autores encontré elementos con los que me identifiqué y los cuales tomé como referencias iniciales para lograr mi propio hallazgo. Sus paisajes y fotografías de la naturaleza me cautivaron intensamente, pero con la conciencia de que debía encontrar mi propia forma de expresar y solucionar mi propia visión, mi propia vivencia emotiva. Ansel Adams no pretendió que sus imágenes fueran más allá de lo que representaban y afirmaba:

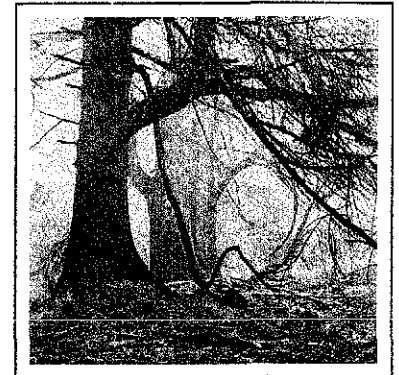


Figura 5. Juan Rulfo. S 1., s.f.,

³⁹ GAY, *Historia de Oaxaca*, p. 22.

Cuando decido fotografiar una roca, debo presentar una roca, la copia debe aumentar y ampliar la experiencia de la roca, reforzar la textura y el tono, pero nunca, bajo ninguna circunstancia, ‘dramatizar’ la roca ni sugerir connotaciones simbólicas o emocionales distintas de las obviamente asociadas a la roca.⁴⁰

No obstante estas palabras, la elocuencia y personalidad de las imágenes de Adams es indiscutible.

Por mi parte, desde los primeros resultados decidí titular cada fotografía porque comprendí que a través del título se aporta identidad a cada una de las imágenes. El título, como indiqué más arriba, confiere a la fotografía una connotación que de otra manera no se lograría, y no limita las posibilidades de su interpretación, sino que simplemente las dirige, las guía. Así, los títulos son, como indica H. K. Ehmer⁴¹, denominaciones cuidadosamente elegidas, preñadas de sentido metafórico e incluso poético. Siguiendo esta idea, al titular estas imágenes orienté su lectura, alejándome de lo descriptivo o explicativo, requisito de la fotografía documental que había venido realizando.

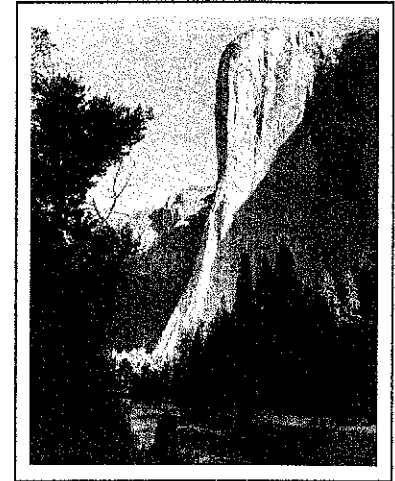


Figura 6 Ansel Adams.
El capitán, sunrise, 1960

Lo poético de una obra se apoya en el título como vínculo que integra forma y contenido. Aunque en las imágenes fotográficas existe la descripción como un elemento inherente al medio fotográfico, no pretendo copiar o representar lo que veo, sino encontrar significados nuevos. En otras palabras, parto de la realidad para, por medio del lenguaje visual, establecer nuevos significados para lo ya conocido. En su origen, y en relación con los principios visuales, la fotografía está unida a la pintura y al grabado, pero en relación con lo metafórico

40 COE, *op.cit.*, p. 154.

41 EHMER, *Miseria de la comunicación visual*, p. 153

se hermana con la poesía, que da voz al íntimo diálogo autor-obra, y también da la pauta para el diálogo final autor-obra-espectador. Por esta razón, titular una obra representa para mí una búsqueda variable: a veces la solución es inmediata y otras un proceso complejo, no tengo fórmulas o un método para dar con el título adecuado; eventualmente, desde el momento del disparo encuentro la denominación adecuada; en otras ocasiones ésta aparece durante el proceso de selección o análisis, y, en fin, muchas veces no pretendo tener el lugar o momento particular para llegar a la solución precisa. En muchos casos he de sumergirme en la lectura de poesía para embeberme de metáforas y sueños, mundos ilógicos o irreales, porque sin ellos encontrar la nominación adecuada se convertiría en un proceso tortuoso. Benjamín Valdivia afirma que: "el poema es el reino de la ambigüedad, es decir de la claridad manifestada mediante la oscuridad, la certidumbre puesta en palabras inciertas o la incertidumbre puesta en ciertas palabras."⁴² Por esto, porque "la poesía es reunir sin distingos posibles la emoción, la idea y el lenguaje"⁴³, la palabra es el complemento de las fotografías de esta serie.

Sin embargo, no debe tomarse sólo a la poesía como el único género literario importante, en realidad la vida se teje de poesía y de prosa. Esta coexistencia es planteada por Edgar Morin cuando señala que habitamos la Tierra: "consagrados a la alternancia del éxtasis y el trabajo cotidiano. [...] Prosaicamente (trabajando, apuntando a objetivos prácticos, buscando sobrevivir) y poéticamente (cantando, soñando, gozando y amando, admirando)."⁴⁴ Se comprende, así, que lo poético es una actitud ante la vida. Bajo esta perspectiva, entiendo el ejercicio fotográfico –al interior del campo de la búsqueda plástica–, como la parte connotativa de la existencia que permite al alma expresarse.

Para la evaluación de los resultados de esta búsqueda fotográfica en la naturaleza, conté con el apoyo de la maestra Kati Horna debido a que en esas fechas (1985-1993) aún no realizaba mi trabajo de manera totalmente

42 VALDIVIA, *Indagación de lo poético*, p.36.

43 *Ibid.*, p. 22

44 MORIN, "De lo prosalco a lo poético", p. 15.

independiente. Como en otras muchas ocasiones me ayudó a seleccionar y definir imágenes. En esta oportunidad su entusiasmo fue grande en razón de su profundo cariño por la tierra y por las plantas. Con frecuencia solía afirmar que "el recuerdo de la naturaleza y las frutas es algo que no se olvida nunca" cuando éstas han estado presentes en las experiencias de infancia.

Durante 1985, bajo el sol empellante de la Mixteca, y poco a poco, logré ir conformando una primera serie de 20 fotografías que se exhibirían en 1987, en la Academia de San Carlos, bajo el título de *Mixtecatl*. El título significa "habitante de las nubes" por la etimología náhuatl de *mixtli*, nube, y *tecatl*, originario o habitante. Esta misma exposición fue llevada al Museo de Oaxaca, donde se exhibió en el mismo año. A estas exhibiciones siguieron *Tributo al sol* conformada por 28 fotografías, en la Universidad de Colima, en 1992; *El eco del azul* con 20 fotografías, en la Universidad Tecnológica de la Mixteca, en 1993, y *Ritual* con 10 fotografías, en la ENAP, plantel Xochimilco, en 1996. En todas ellas permanecieron constantes varias fotografías, y algunas fueron desplazadas por otras que iban renovando el conjunto. Así, con el tiempo, esta serie se ha modificado y crecido por lo que considero que es un trabajo con posibilidades de renovación. Muchas imágenes aún están en proceso de selección y maduración para estar en posibilidades de ser compartidas oportunamente con el público.

Puedo decir, entonces, que La Mixteca fue el punto de partida para descubrir en la naturaleza una nueva veta expresiva. Debo aclarar que, no obstante, no me he circunscrito sólo a ese ámbito geográfico, pero aún no he dado a conocer el material obtenido del trabajo realizado en otras regiones.

TEXTO DE PRESENTACIÓN DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN MIXTECATL, Sala 4, División de Estudios de Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM. [Academia de San Carlos, México, D. F.], del 27 de agosto al 25 de septiembre de 1987:

MIXTECATL, "lugar de las nubes", lugar de ensueño que el fotógrafo oaxaqueño Estanislao Ortiz Escamilla plasma en la serie fotográfica de la que somos partícipes y por la que sentimos un sacudimiento que va a las raíces de nuestra emoción de mexicanos. No sabemos si es júbilo o angustia o las dos cosas al mismo tiempo; porque tal vez los que hemos nacido en algún lugar de este misterio geográfico que llamamos Patria, hemos olvidado de dónde venimos, y también lo que somos. Pero inesperadamente surge en el mundo del arte alguien que nos recuerda la dignidad del origen y el viejo principio por muchas veces aclamado: "en arte no se alcanza la universalidad sin un arraigo nativo".

Estanislao Ortiz nace en Huajuapán de León, Oaxaca, en la región mágica de la mixteca –lugar de nubes– y de esa impronta quedó marcado para siempre. Su obra será añoranza de un pasado doloroso, de un presente lleno de angustias y de un futuro incierto. Pero su tenacidad de productor de obras de arte, con apoyo de su oficio fotográfico, nos seguirá recordando que el secreto del arte está en nuestro propio arraigo.

En nuestro mundo convulsionado, moderno, y México no puede escapar de esta condición-, parece que se ha perdido el rumbo en toda actividad intelectual, en este clima borrascoso los nacidos en América nos angustiamos ante el bombardeo extranjerizante de los medios de difusión masiva, y ya no sabemos siquiera en dónde queda la nacionalidad, por eso es gratificante contemplar una muestra que exhibe nuestras riquezas naturales, porque mientras existan "hombres raíz", como Estanislao Ortiz, volvemos a encontrar el camino, que si no hemos perdido, sí lo tenemos aletargado, y quizás olvidado.

Conviene señalar que el trabajo del artista que nos ocupa, es el evidente resultado de una voluntad creadora, que tiene perfectamente definido su camino dentro del arte.

Contemplando las fotografías de Estanislao, viene a la memoria la teoría que acerca del origen de la música, sustentó Alejo Carpentier, "La música nace cuando el viento se filtra a través de los huesos de los muertos". Aquí se podría afirmar que el viento se transforma en música al pasar entre riscos, montañas y árboles viejos que se empeñan en no caer, clavando sus raíces en la tierra.

Árboles que inician el ritual de la danza, y se enlazan con las nubes del cielo de la mixteca, para perderse en el infinito, hasta que no haya tiempo y más espacio.

Qué más da que los críticos, no se pongan de acuerdo en que si la fotografía es oficio, es artesanía o es arte. Para los que tenemos vida interior, que somos capaces de sentir la emoción estética, las fotografías que en esta muestra se presentan, son un ejemplo de que en este campo se alcanza la dignidad del arte en todo su esplendor.

La satisfacción es todavía mayor porque se trata de un maestro de la fotografía que transmite sus conocimientos, su espíritu, su concepto y su arte en nuestra vieja Academia de San Carlos, que, pese a todo, continúa siendo la institución más importante en la formación de pintores, escultores, grabadores, diseñadores y fotógrafos, de nuestro país.

La exposición aquí presente, ha sido donada en su totalidad a la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en un gesto generoso de Estanislao Ortiz Escamilla, merecedor de nuestro agradecimiento.

El viento que hace la música, los roquedales y los árboles que danzan, están presentes en Mixtécatl, lugar de las nubes.

Francisco de Santiago Silva.

Agosto de 1987

TEXTO DE PRESENTACIÓN DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN *TRIBUTO AL SOL*, Galería de Artes Plásticas, Instituto Universitario de Bellas Artes, Universidad de Colima [Colima, Col.], del 14 de febrero al 23 de marzo de 1992:

EFICACES LOGROS DE ESTANISLAO ORTIZ

Contra lo que suponen muchas de las personas cuyo vínculo con el campo cultural no es constante (es decir, contra lo que supone la mayoría de la gente), los artistas no gozan de privilegios ilimitados para proponer de manera impune todo aquello que desean. Tal consideración, pese a que está fundamentada en conceptos de teoría de arte, puede ser plenamente comprendida si es ejemplificada con algún caso específico. Y las fotografías que Estanislao Ortiz ha elegido para integrar esta individual propician una demostración de tal acierto.

Antes que contar con prerrogativas, los artistas tienen severas responsabilidades. Deben conseguir algún tipo de reacción sensible en los destinatarios de sus trabajos. Deben elegir temas congruentes con su momento y con el medio cultural en el que se desenvuelven. Deben ser capaces de obtener resultados novedosos. Y en nuestra época, el cumplimiento de éstas exigencias resulta limitado debido a la abundancia de propuestas visuales diseñísticas, artesanales y artísticas.

Como puede ser comprobado al apreciar las obras que conforman ésta exposición, mediante el hábil empleo de recursos expresivos como el de la grandiosidad y el de la rudeza, Estanislao atrae, asombra y sorprende a los públicos. Como asimismo pueden advertirlo quienes aprecien las fotografías de este expositor, la temática del entorno natural que aborda resulta sumamente oportuna. Y como es posible corroborarlo, mediante el empleo de encuadres originales y de filtrajes eficaces, éste artista ha dotado a sus imágenes de soluciones innovadoras. Es decir que, mediante los eficaces logros señalados, Estanislao ha cumplido cabalmente con las obligaciones que, como artista ha adquirido.

Carlos Blas Galindo.

TEXTO DE PRESENTACIÓN DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN *EL ECO DEL AZUL*, Librería Universitaria, Universidad Tecnológica de la Mixteca [Huajuapán de León, Oaxaca], del 15 de julio al 15 de agosto de 1993:

Oaxaqueño él, un día se internó por la entrañable geografía de su Mixteca y con el bisturí de su cámara, descortezó el *silente llinaje* de los árboles y abrigó su *corazón de bronce*; descubrió el eco del azul en los celajes y afiló trágicamente las púas de los magueyes en la *corona de los vientos*.

Toda la obra de ESTANISLAO ORTIZ va la Naturaleza porque sale de ella. Llena nuestros ojos con rocas y cactáceas, con el trémolo espejeante del río, el sueño esfumado de la nube y la maciza solidez de la montaña.

Si bien resbala su lente sobre la epidermis de las cosas, su pupila escurta y penetra a lo más profundo de lo orgánico. Extrae su vivencia esencial y la conduce a la plena majestuosidad del símbolo y a la alta jerarquía del icono.

Rescatador de tradiciones, sólo su acuciosa sensibilidad pudo encontrar en un simple tronco derribado, toda la augusta solemnidad del mito y vestirlo, con la luz, de plumas y de alas para que, sinuosamente, reptara sobre el tiempo nuestro eterno Quetzalcóatl.

A tres piedras las halló tiradas sobre la ribera y mágicamente las convirtió en galápagos y en tortugas, con sus caparazones descansando sobre la orilla del río.

Un árbol deshojado por el aire del otoño, se yergue en vertical sobre la vasta soledad de la sabana y debajo de la desolada infinitud del firmamento. Así lo esculpe y petrifica en su gesto desesperado por vivir, con el grito sediento del silencio e inmóvil para siempre como una *estatua del tiempo*.

Pero más allá del hallazgo y del encuentro, sobre la esquina de la creación y el ángulo del invento, ordena un conjunto de cactus gráciles y esbeltos, afina sus valores texturales a lo largo de sus canaladuras y apunta sus índices al cielo como una imprecación o como un ruego. Y el cielo sigue hermético, con la insólita crueldad

de las divinidades, sin una lágrima de lluvia, sin una gota de rocío. Música coral, misa solemnis, fuga bachiana, el yermo se transfigura en un *ritual* o en una tragedia esquiliana.

Y todo lo ha hecho en blanco y negro, con el desafiante color del claroscuro, reto vital de toda obra artística, acorde mayor de la fotografía. Y ya que él ha descubierto tantas bellas imágenes en la Naturaleza, que ella le descubra, con esta exposición, el camino para el éxito y la vida.

Será.

Adrián Villagómez L.

Primavera del 93

TEXTO DE PRESENTACIÓN PARA LA EXPOSICIÓN *RITUAL*, Pasillo Continuo, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Plantel Xochimilco, México, D. F., enero de 1996:

LA FOTOGRAFÍA COMO RITO

Reiterada, obsesiva e incansablemente, a todo lo largo de la historia del arte, se ha intentado someter a método de evaluación teórica de las manifestaciones artísticas y han sido muchas y variadas las alternativas que las llamadas ciencias del arte nos han aportado para llegar a este fin. No obstante, nunca se ha dado con un método absoluto para valorar cualquier propuesta dentro del arte.

Sobre este estigma que acompaña a todo tipo de especulación, las obras siguen dándose, brotando a pesar de la crisis en el pensamiento, de esta manera la concreción de nuevas realidades, va siempre adelante, abriendo brecha en carrera constante, perseguida por la conceptualización teórica.

Estando conscientes de este hecho, resulta válido y hasta necesario, crear siempre que sea posible, nuevos enfoques de valoración alrededor de lo que es el fenómeno artístico, para esto, resulta saludable apoyarnos en planos axiológicos propios de cada propuesta.

El caso que nos ocupa, la obra fotográfica de Estanislao Ortiz, resulta ser campo fértil para llevar a cabo una aproximación que bien puede desechar todo antecedente de análisis para dar con ese valor latente en la obra.

Desechando la alusión metafórica y con ella el rigor de los antecedentes conceptuales, bien podemos instalarnos en esquemas de carácter filosófico y en especial en una suerte de campo fenomenológico, de donde tomamos la necesidad de ir a la esencia a través de la experiencia.

Tratando de ser objetivos, en la obra de Ortiz Escamilla, se gesta esa reducción fenoménica a la que nos lleva la visión Husserliana en donde los conceptos quedan a un lado con el fin de instalarnos en ese "vacío" inmediato a la experiencia perceptual, despojándonos de los esquemas de pensamiento lógicos para dejarnos en el campo donde se da lo poético.

Estanislao con su cámara lleva al cabo una suerte de "cosecha" de lo trascendental contenido en la naturaleza, siguiendo normas que la propia realidad le impone, respetando los caprichos formales de los elementos y los ciclos que el entorno le marca por medio de "épocas de luz" a las que religiosamente llega para encontrarse con esa topografía física que le permite extraer en instantes precisos, eso que sólo una mirada alerta y paciente puede aprehender de la realidad material para conformar propuestas visuales que se apartan de la explicación, ingresando simple y sencillamente en una realidad ontológica; el ser se comunica con la naturaleza en diálogo callado, sereno, en un acto que no persigue explicaciones, a la manera de un estado místico desatado con la simple impresión de una imagen, lograda con la precisa mirada de alguien que ve en el oficio de fotógrafo una forma ritual de estrechar al hombre con la realidad física, en una unión que supera toda posible descripción propia del pensamiento productivo, al que tristemente, la cultura nos tiene anclados.

Julio Chávez Guerrero.

Enero 30, 1996

III Segunda etapa (1992-2000) De la escenificación a la identidad psicológica

1. La fotografía construida

En términos generales, toda fotografía es construida independientemente de sus contenidos. Desde el punto de vista conceptual, toda imagen se origina en la mente, se construye. No obstante, existe un tipo de fotografía a la que hoy llamamos *construida*, y que posee su propia especificidad. A lo largo de este capítulo enunciaré los elementos que la definen, y que la diferencian de la fotografía documental, así como la forma en la que he incursionado en ella como alternativa para la búsqueda de mi propio lenguaje.

Encontramos el origen visual de la fotografía construida en la fotografía de naturalezas muertas que se dio desde los primeros años de aparición del medio, en el siglo XIX. De hecho, las primeras imágenes fotográficas representaban bodegones y arquitectura, porque la fotografía todavía no poseía los elementos técnicos necesarios para captar el movimiento. Desde entonces, la importancia de este género no estriba en ser la reproducción de objetos estáticos, sino en representar el *memento mori*, el instante ligado a la contingencia natural de la vida.

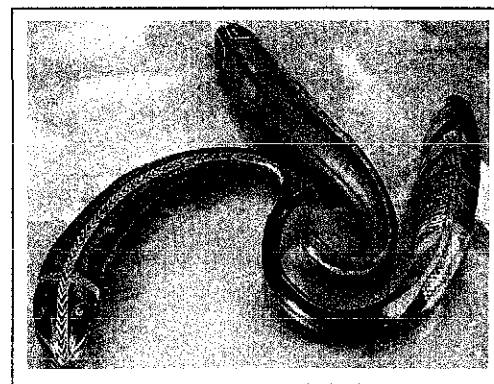


Figura 7. Edward Weston. *Tres pescados de guaje*, 1926

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Armar una escena, poner una *mise en scène*, ha sido parte de la actividad de muchos fotógrafos. Es el caso de Edward Weston (Estados Unidos, 1887-1958), quien, en gran parte sus imágenes realizadas en México durante los años veinte y treinta, privilegia los objetos y, como afirma Horacio Fernández, "si tenía que hacer fotografías de personas tendía a objetualizarlas."⁴⁵ Igualmente relevante es el caso de su alumna y compañera Tina Modotti (Italia, 1895-México, 1942), cuyos temas, por lo general de índole política y abordados con el consecuente compromiso, incluyeron, de manera significativa, naturalezas muertas en las que integraba algunos iconos mexicanos. Con ellos se suele marcar el inicio de la fotografía moderna en México, ya que en el caso particular de Weston, como señala José Antonio Rodríguez: "rompe la tradición pictorialista y en sus fotos incluye aportes novedosos en manejo de la composición y encuadres que evidencian el detalle."⁴⁶ En esta propuesta se incluyen también las primeras etapas de la obra de Manuel Álvarez Bravo y de Agustín Jiménez (México, 1901-1974), por mencionar a los más reconocidos autores de los años treinta. Es en este contexto de origen donde encontramos los cimientos de la fotografía actual en México, y donde encontramos, también, las principales referencias de la fotografía construida.

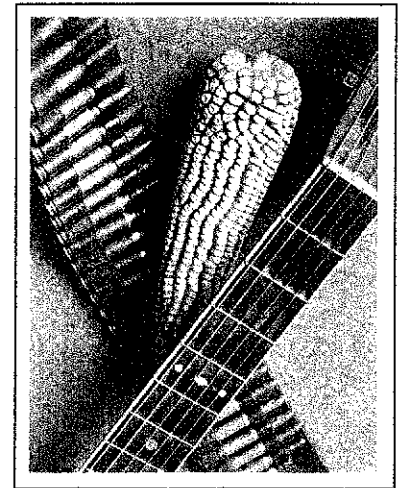


Figura 8 Tina Modotti
Canana, mazorca y guitarra, 1927

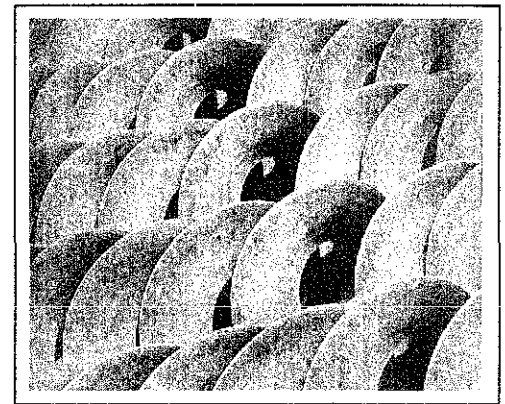


Figura 9 Agustín Jiménez. Flores 1932

El devenir de la fotografía construida, que requiere del armado de una escena, ha sido largo y aunque ha corrido a la par que la fotografía documental, ésta última ha tenido mayor incidencia social dado que su práctica responde a necesidades de comunicación y a funciones sociales concretas. Es claro que, como expliqué

46 RODRÍGUEZ, "Edward Weston", p. 50.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

antes, el documento define concretamente cómo somos, sin embargo, la fotografía construida también lo hace sin bien de forma simbólica, evocativa e indirecta, porque alude al mundo de las ideas, lo que implica mayor complejidad tanto para quien la genera como para quien la descodifica. La fotografía construida representa otra manera de hacer y de ver la fotografía, porque se refiere directamente al universo propio del creador que, desde su particular mundo, parte de referentes no convencionales para llegar a una representación heterodoxa de lo ya conocido. Esto hace de la construcción fotográfica un campo iconoclasta de mayor abstracción comunicativa y, por lo mismo, brinda una oportunidad más amplia a la expresión subjetiva.

Recordemos que en el ámbito de la semiótica de Charles Sanders Peirce el *índex* (representación por contigüidad física del signo con su referente) es concebido como espejo del mundo y tiene su campo de acción en la fotografía documental. La fotografía construida va más allá, en ella se completa la tríada al agregarle el orden del *ícono* (representación por semejanza) y del *símbolo* (representación por convención general). Así, como afirma Philippe Dubois, la fotografía construida ya no es únicamente huella de la realidad (porque está 'unida' a las cosas): "lo mismo que el ícono, el símbolo no está ligado a la existencia real del objeto al que se refiere. En este sentido, uno y otro, ícono y símbolo, deben ser considerados, dice Peirce, como signos *mentales y generales* (porque están 'separados' de las cosas)."⁴⁷

Por otra parte, para precisar, ubicar y comprender este tipo de quehacer fotográfico, me remitiré enseguida a la opinión de cuatro importantes teóricos de la imagen fotográfica actual en México. La seriedad con que abordan la crítica y el devenir histórico de la fotografía brindan puntos de referencia dignos de tomarse en cuenta.

47 DUBOIS, *op.cit.*, p. 59.

Para Ema Cecilia García de Krinsky, la fotografía construida es: "aquella que, alejada del documento que intenta representar 'fielmente' la realidad, se manifiesta en la búsqueda de imágenes pre-concebidas por el artista."⁴⁸

Por su parte, Olivier Debroyse la denomina *fotografía compuesta*, y afirma que incluye tanto las puestas en escena como el fotomontaje y el fotocollage. Debroyse puntualiza que requiere:

[...] una planeación rigurosa [...] La idea –en muchas ocasiones de origen literario– antecede a la creación, aún cuando se trata de imágenes preexistentes recogidas, coleccionadas con detenimiento. El 'clic', la toma de la fotografía, es un simple paso, una maniobra técnica, que no tiene ya nada de decisivo, y puede repetirse hasta lograr el efecto deseado⁴⁹

José Antonio Rodríguez hace una minuciosa ubicación de las nuevas corrientes de la fotografía en México, que van:

Del registro documental (estetizante o como elaborada imagen subjetiva), a una puesta en escena en la fotografía *construida* (en donde se experimenta con los recursos fotográficos, con la gramática visual de la pintura abstracta, recurriendo a los tonos, a los balances, a las texturas y a las sugerencias para 'construir las imágenes'); de la fotografía *actuante* (que utiliza el cuerpo humano como símbolo principal en su estructuración gráfica y conceptual y que finca sus más íntimas raíces con la creación psico-estética), a la fotografía *intervenida* (que recurre a la química y a la manipulación en el laboratorio), retroalimentándose unas a otras⁵⁰

Por último, Alejandro Castellanos especifica y deslinda la fotografía documental de la fotografía construida y sostiene que quienes han practicado esta última:

48 GARCÍA KRINSKY, "Metáforas de luz", p. 5.

49 DEBROYSE, "Fotografía directa-fotografía compuesta", p. 24.

50 RODRÍGUEZ, "Catorce años de la fotografía contemporánea", p. 39.

[...] abandonaron el dogma realista de la imagen para adentrarse en la búsqueda de alternativas. Esto no quiere decir, como algunos piensan, que la presencia de la fotografía documental ha sido minimizada frente a dicha tendencia, más bien significa que se inició una nueva etapa, caracterizada por la convivencia de dos maneras de entender la práctica fotográfica: la primera se fundamenta en la convención de la verosimilitud del medio y la segunda, por medio de la representación como espacio crítico y/o creativo, que asumió una postura desacralizadora de los poderes realistas de la imagen.⁵¹

Teniendo a la vista este panorama, podemos ahora referirnos al término *fotografía construida*, que parece ser de cuño reciente, y cuyo uso ha resultado problemático por falta de consenso. El fotógrafo Armando Cristeto afirma ser uno de los que dieron paternidad al tipo de fotografía que no era documental y que se conocía como "fotografía manipulada". Pero, entre 1984 y 1985, durante la curaduría de tres exposiciones para el Consejo Mexicano de Fotografía, Cristero decidió aplicar el término "construcción de la imagen", que más adelante sería sustituido por el de *fotografía construida*. Ya en la reseña que Pablo Ortiz Monasterio hace de la Bienal de Fotografía de 1986, señala que: "En términos generales podríamos agrupar los trabajos presentados en la exposición en tres grupos: 1. Fotografía construida [...] 2. Fotografía documental y 3. Fotografía formalista." Sobre la fotografía construida, asienta: "De los [48] portafolios expuestos alrededor de una cuarta parte pertenece a este grupo."⁵² En esta categoría integra tanto fotografías producto de puestas en escena como las manipuladas e intervenidas en laboratorio. Esto indica que ya en ese momento existía la inquietud, entre los fotógrafos mexicanos, por crear imágenes diferentes de las documentales. Cabe aclarar que, en los años precedentes a esta bienal, la fotografía documental se practicaba ampliamente; era el modo dominante de hacer fotografía y contaba con la aprobación de las instancias culturales oficiales, al estar identificada con las luchas sociales y libertarias de los pueblos oprimidos de Latinoamérica, con los que México se declaraba plenamente solidario.

51 CASTELLANOS, "Ficciones emergentes, realidades ocultas", p. 10.

52 ORTIZ MONASTERIO, "La Bienal de Fotografía de 1986", p. 107.

Emma Cecilia García, curadora de la exposición *Escenarios rituales* (Bienal de Tenerife, España, 1991), comenta que en esa exposición empleó la denominación *fotografía construida* para establecer la diferencia con la fotografía documental, y que el término ya era utilizado, pero sin que ella tuviera la certeza de su origen. En su opinión, el término ha sido el adecuado, sin embargo, hay quienes están en desacuerdo, tanto fotógrafos como teóricos, porque, según ellos, la denominación no es exacta. No obstante, todavía no se ha encontrado un término que tenga un consenso aprobatorio y que se refiera específicamente a la escenificación fotográfica.⁵³ Emma Cecilia García opina que estamos saturados de "la llamada fotografía construida lo cual se presta a muchas confusiones: mezcla de artes plásticas, fotoinstalación, fotoinstalación-video. Mezclas y derivados que ya son otra cosa. Son construcción pero ya con otros elementos, ya no es la foto bidimensional."⁵⁴ Por su parte, Armando Cristeto opina que actualmente ya no tiene importancia definir algo que está rebasado por una práctica de "trabajo muy amplia, demasiado gruesa" y porque, además, en el concierto de las múltiples formas de trabajo en las que se desarrolla la fotografía, la "fotografía construida no representa en sí misma una corriente estilística."⁵⁵

En la historia de la fotografía no encontramos mención del término *fotografía construida*, si bien este tipo de fotografía se inscribe dentro de los esquemas tradicionales en que se ubicaba a la fotografía por géneros temáticos -paisaje, retrato, desnudo, entre otros. En la historia fotográfica siempre se hace referencia al origen y desarrollo de la imagen en occidente, Europa y Norteamérica, cuyo dominio económico y tecnológico apoyados en un afán colonialista, como sabemos, marca la crónica oficial soslayando y negando los aportes en el resto del mundo, así éstos tengan desarrollo paralelo con propuestas significativas.

53 Se trató el asunto en el Segundo Encuentro Nacional de Fototecas, realizado del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 2001, en Pachuca, Hidalgo, en un encuentro titulado "Diálogo entre Gerardo Suter y José Antonio Rodríguez". Pero en la crónica editada de ese encuentro no se incluyen referencias precisas sobre la discusión.

54 Entrevista con Emma Cecilia García, diciembre de 2001.

55 Entrevista con Armando Cristeto, mayo de 2002.

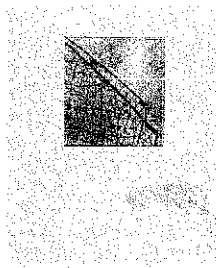
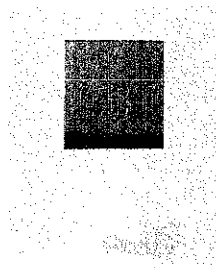
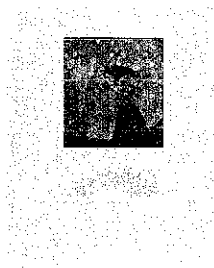
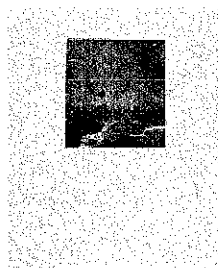
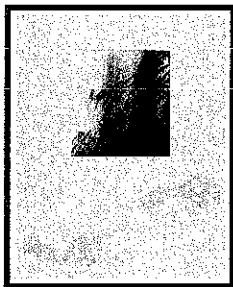
Las escasas referencias bibliográficas que analizan y buscan definir este tipo de trabajo, son muestra, sin embargo, de la importancia que ha adquirido la práctica de la fotografía construida en los últimos años, independientemente de que exista consenso o no sobre su nombre. Para hacer más accesible el desarrollo de las explicaciones que aquí presento, usaré la denominación *fotografía construida*, a la que defino como aquella que parte de una idea planeada mediante el uso de imágenes y objetos preconcebidos, para ser puestas en escena experimentando con recursos fotográficos.

CÓDICE
(1992-1993)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

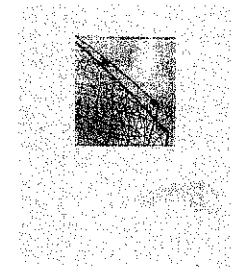
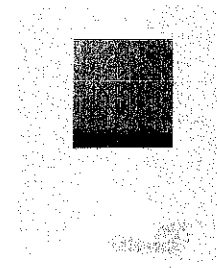
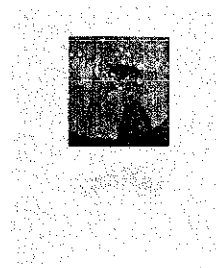
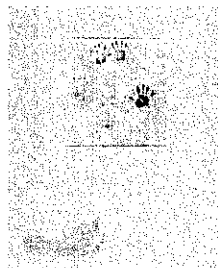
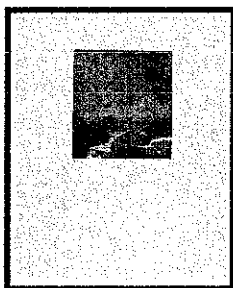
Código I,
1992

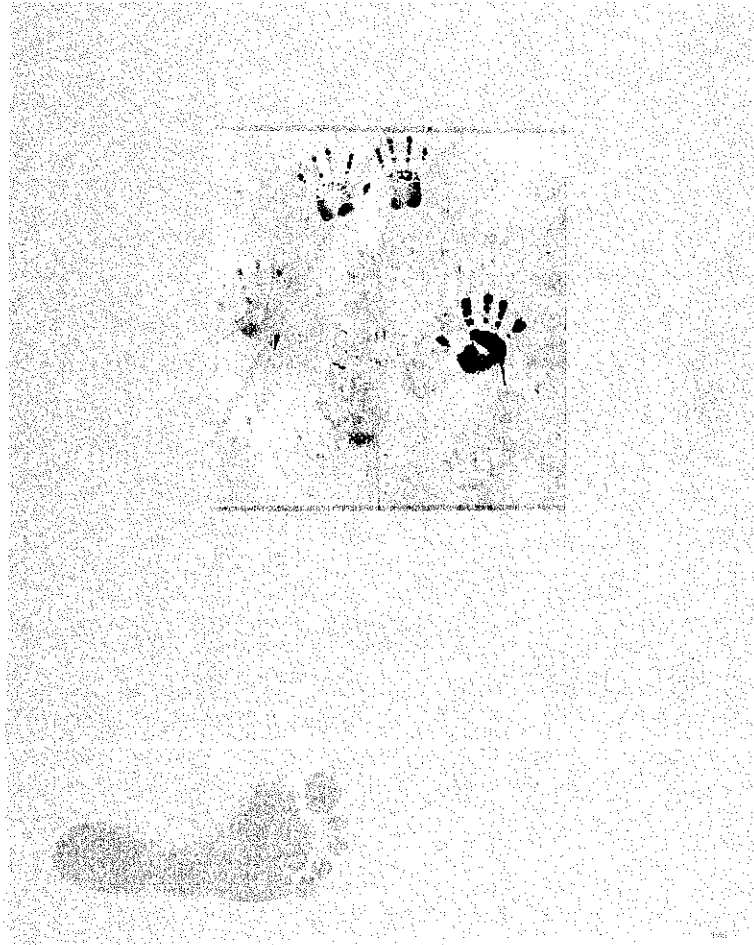




TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

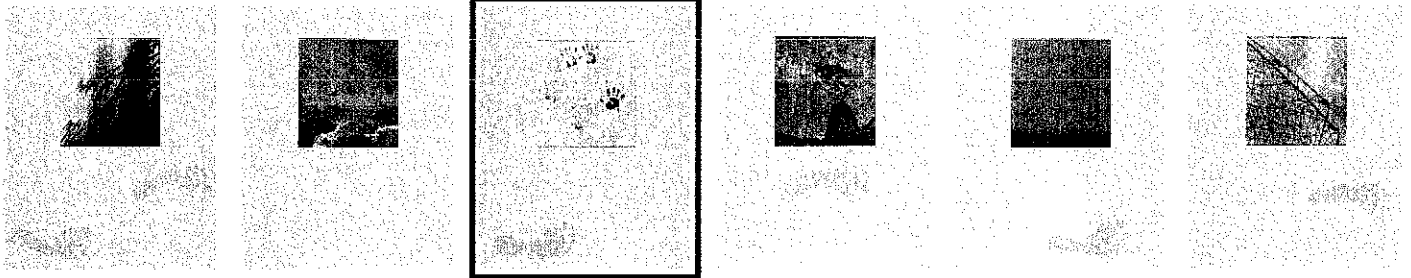
Código II,
1993





TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

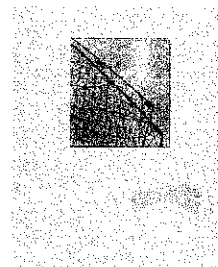
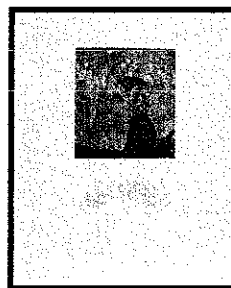
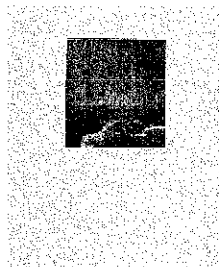
Código III,
1993





TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

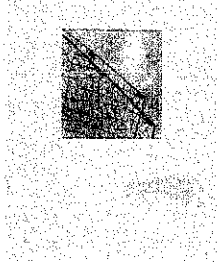
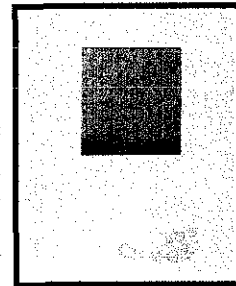
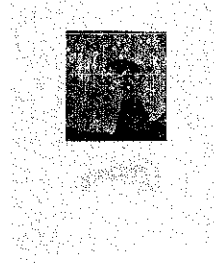
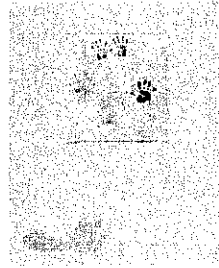
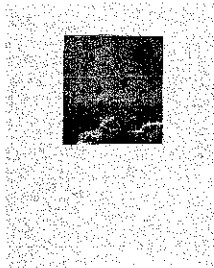
Código IV,
1993

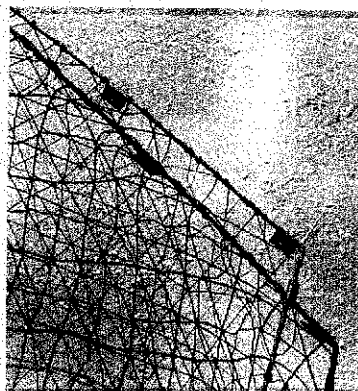




TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

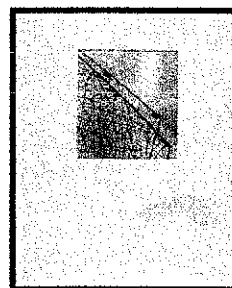
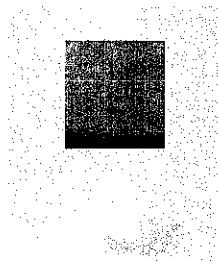
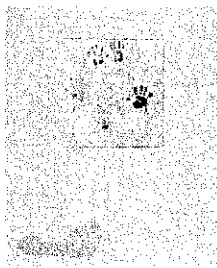
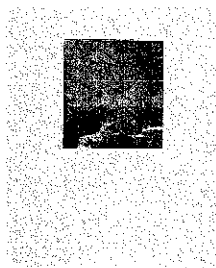
Código V,
1993





TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Código VI,
1993



B. CÓDICE (1992-1993)

En la serie *Código*, integrada por seis fotografías, encuentro la transición de la fotografía documental a la construida. Esta transición tuvo su origen cuando pensé en formar una serie y enviarla a la VI Bienal de Fotografía. Quería mostrar un trabajo diferente al documental, y si me atenia al criterio de enviar trabajo reciente, éste habría sido una selección de *El chivo expiatorio*, serie que, por lo demás, no quería fragmentar pues esperaba presentarla en un discurso amplio y completo.

Al revisar el material realizado durante los años, 1992 y 1993, en formato 120 (6 x 6 cm.), pude encontrar imágenes que se integraban visualmente ya que en todas ellas la constante eran los muros como principales protagonistas. Esas fotografías mostraban detalles de muros donde la riqueza de las texturas era realizada por la incidencia luminica. La utilización de un primer plano es el elemento común a todas estas imágenes, y aunque durante su realización no pretendí conscientemente captar las texturas, comprobé que las había registrado en forma intuitiva. Un año después, al adquirir la experiencia del grabado pude reconocer el protagonismo de las texturas en la fotografía, y así manejarlas con intenciones claras y definidas.

Las tomas fotográficas proceden de diversos lugares, no únicamente de la Mixteca, porque también hago imágenes sin tener un tema específico cuando me dejo atrapar por lo que descubro sin pensar en su función o aplicación ulterior. Este es el caso de las fotografías referidas: al tenerlas impresas como pruebas de trabajo en las hojas de contacto descubrí las texturas, y eso fue lo que me permitió integrarlas y establecer un orden. En la elección de las imágenes de esta serie me dejé llevar por la sobriedad de sus contenidos visuales; los elementos se integran ahí a las texturas sin que éstas sean dominantes o resten importancia a la representación principal. Fue así como articulé estas fotografías con un deseo de evocar los códigos mesoamericanos en donde las huellas de pies humanos son la señal que indica la ruta o el camino. En los códigos esas huellas son continuas,

yo no quise reproducir ese ordenamiento, así que no las agregué directamente a la fotografía, sino en la cartulina del enmarcado y en un orden irregular para darle mayor movimiento al conjunto. El material usado para la impresión de las huellas fue tinta de grabado de color marrón, que se aplicó al pie de un niño –entusiasta colaborador– ante la necesidad compositiva que requería un pie pequeño.

Este conjunto muestra una visión simbólica que va de la naturaleza (foto 1) a la penetración industrial generada por el hombre (foto 6), pasando por los cambios originados por esa penetración (foto 2, 3, 4 y 5). Quise expresar la transformación en la historia del hombre evitando las descripciones obvias, esto es, expresar la presencia humana en la naturaleza, pero no en su representación antropomorfa. Obedeciendo a la necesidad de una mejor solución del conjunto, las fotografías número 2 y número 6 fueron impresas invirtiendo el negativo, lo cual les confiere un sentido de unidad y de lectura visual que va de izquierda a derecha.

El punto de partida, o idea original de esta pequeña serie fue la celebración del quinto centenario del descubrimiento de América, promocionado como *Encuentro de dos mundos*. No quise dejar pasar este hecho de suma importancia para mí, así que en este conjunto pude aplicar como principales directrices conceptos ya definidos, lo que me permitió plantear nuevos códigos visuales. El título original fue *Códice 1992* y posteriormente sólo ha sido *Códice*.

Esta participó en la VI Bienal de Fotografía que se llevó a cabo en el Centro de la Imagen, en la ciudad de México, en 1993.

La serie *Códice*, como mencioné al principio, representa un momento de transición de la fotografía documental a la fotografía construida, y en esta transición intervino, además, un hecho inmediatamente posterior a la realización de la serie: mi incursión en la práctica del grabado. Con el deseo de conocer otro campo de expresión visual que me ayudara a diversificar mis posibilidades de trabajo, y que al mismo tiempo, me diera un

respiro en la fotografía, en 1994 ingresé al taller de grabado en color dirigido por la maestra María Eugenia Quintanilla, en la Academia de San Carlos. Desde la primera sesión de trabajo ella me pidió elaborar algunos bocetos, elegir alguno y llevarlo a la placa de zinc. Elaborar un boceto o proyecto de la imagen a realizar es un método común en algunas áreas de la creación plástica, pero para mí era algo nuevo debido a que mi experiencia en la fotografía documental no lo demandaba. Así que, comenzar a trabajar sobre una lámina me llevó a conocer otros métodos de elaboración de imágenes; éstas iban tomando forma pausadamente, era necesario imprimirlas para ver los avances y, con un análisis de lo obtenido, volver a trabajar en ellas. Esto me proporcionó una nueva metodología de trabajo: ir dando forma poco a poco a una imagen que, en muchas ocasiones, presentaba resultados muy diferentes a lo planteado en el boceto original. Esto implicaba, consecuentemente, una nueva experiencia en cuanto al tiempo: hacer un grabado requiere una paciencia a la que no estaba habituado ya que la fotografía tiene resultados más ágiles e inmediatos.

Esta experiencia, aunada a la inquietud por llevar a la práctica algunos conceptos cuya solución no me permitía la fotografía documental, pronto dieron resultados en la construcción de imágenes. Un incidente, aparentemente sin importancia, también fue significativo para mi incursión en la fotografía construida. Alrededor de 1994, la señora Femaría Abad, de la Galería Quetzalli de Oaxaca, estimuló esa inquietud con un simple comentario. Al conocer mi fotografía *Pedazo de Cielo* (1985), dijo: "No sabía que también hacías fotografía construida". Esta fotografía parecía haber sido armada de antemano porque la distribución de sus elementos dejaban ver una atinada colocación, parecía haber sido planeada, pero en realidad no había sido así. Estos sucesos me dieron aliento para madurar la idea de fabricar imágenes que, por obedecer a planteamientos y necesidades diferentes, requerían un tratamiento diverso al de la fotografía documental.



Figura 10 Estanislao Ortiz.
Pedazo de cielo, 1982

Como se recordará, en 1993, cuando terminé la serie *El chivo expiatorio*, realicé el trabajo fotográfico sin la supervisión y apoyo de la maestra Kati Horna. Así que en el momento de incursionar en la fotografía construida ella ya no intervino en ninguna de mis propuestas. Sin embargo, debo recordar que ella realizó buena parte de su trabajo construyendo imágenes, algunas de ellas publicadas en la revista *S.nob*, dirigida por Salvador Elizondo. Al respecto de la serie *Fetiches*, de la maestra Horna, Alejandro Castellanos afirma: "Las series de *Fetiches*, realizadas para ilustrar diversos números de aquella revista en 1962, constituyen, sin duda, uno de los momentos culminantes dentro de la hoy denominada *fotografía construida* en México."⁵⁶ Reconozco,

por ello, que de alguna forma su influencia estuvo presente en la motivación de mis propuestas. Si bien esta influencia no fue directa en lo referente a los conceptos y la solución formal, sí a través del conocimiento de su obra, y a través de la mística en la realización visual adquirida en los años de trabajo directo con ella.

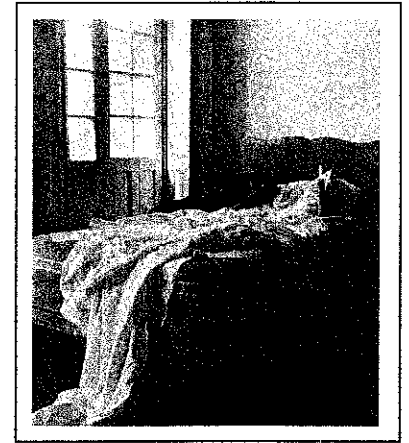
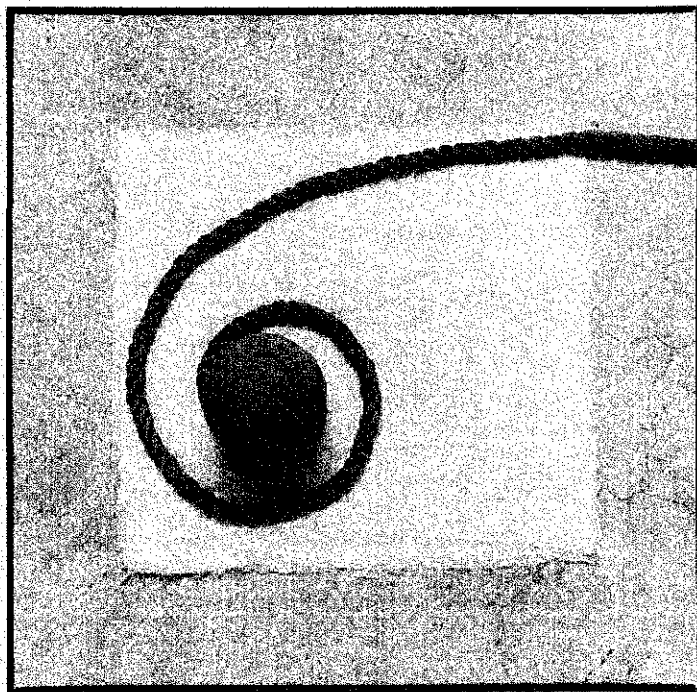


Figura 11 Kati Horna. *Fetiché No 1*, 1962

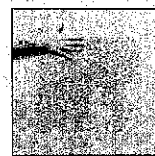
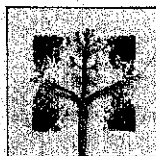
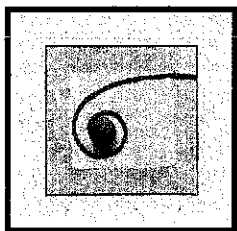
56 GARCÍA KRINSKY, "Metáforas de luz", p. 25.

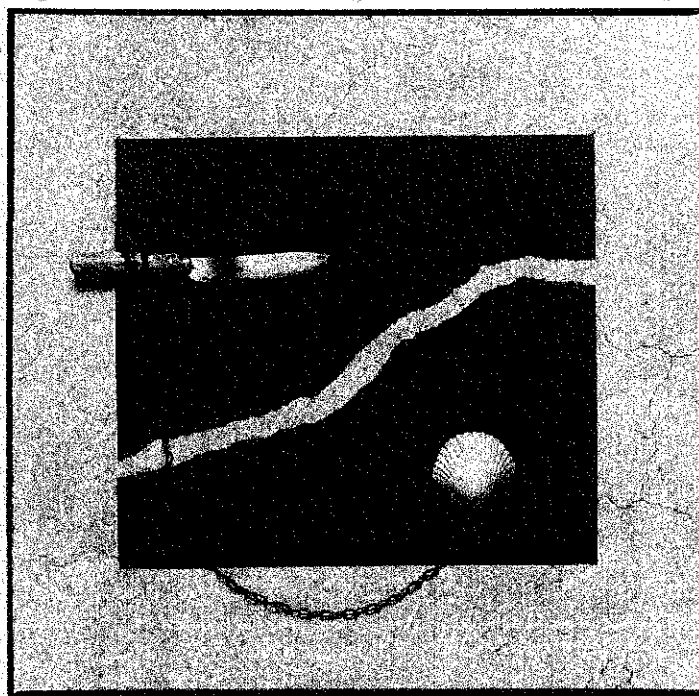
NUMERAL
(1995)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

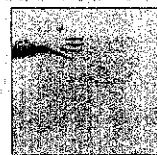
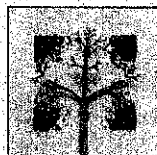
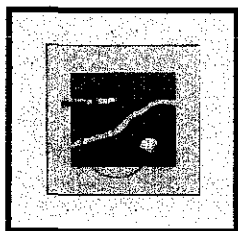
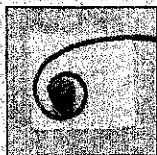
Numerat: Uno o el principio, 1995

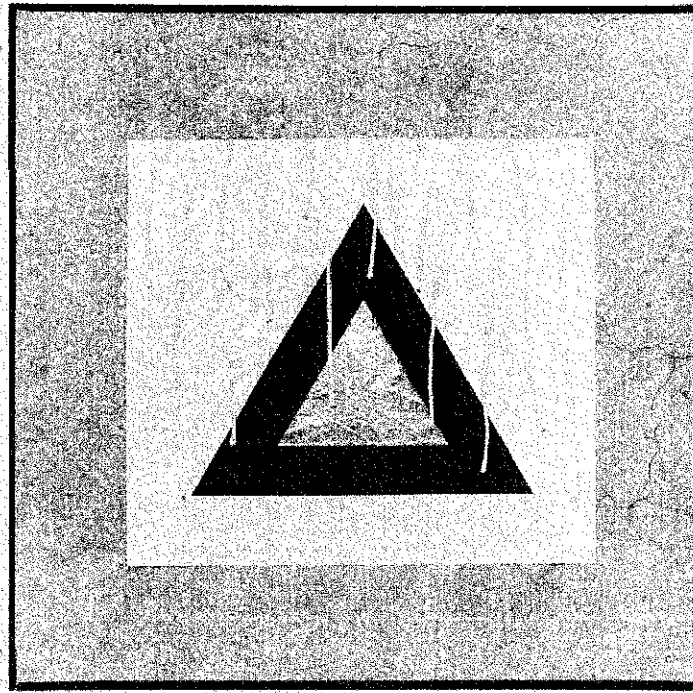




TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

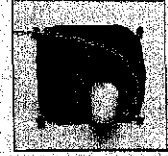
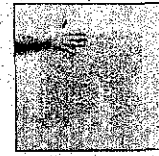
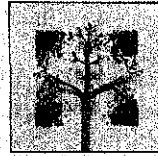
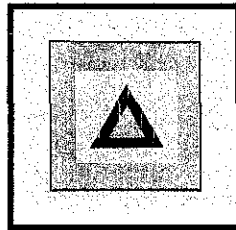
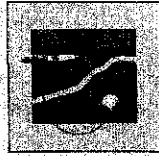
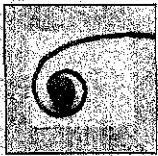
Numeral: Dos o el equilibrio, 1995

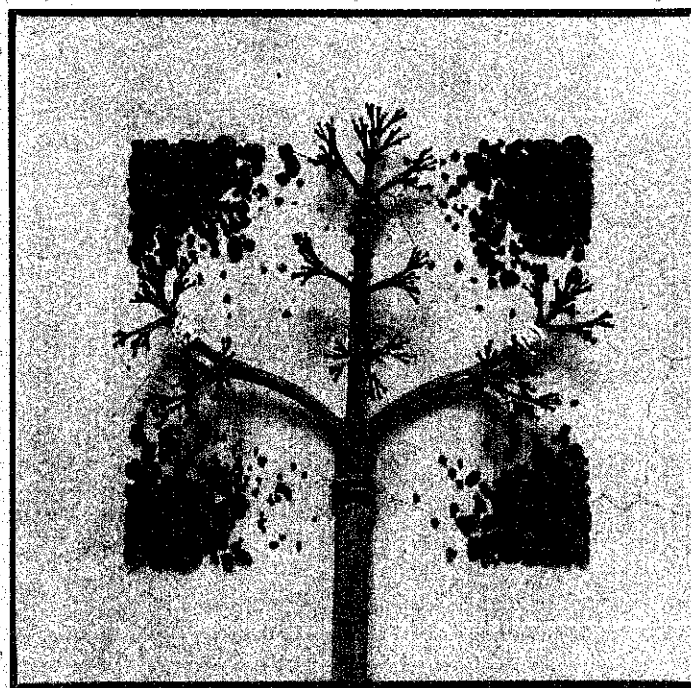




TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

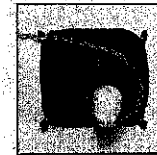
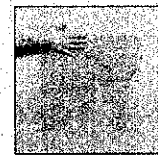
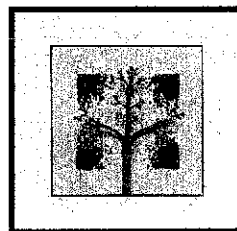
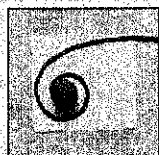
Numeral: Tres o lo divino, 1995

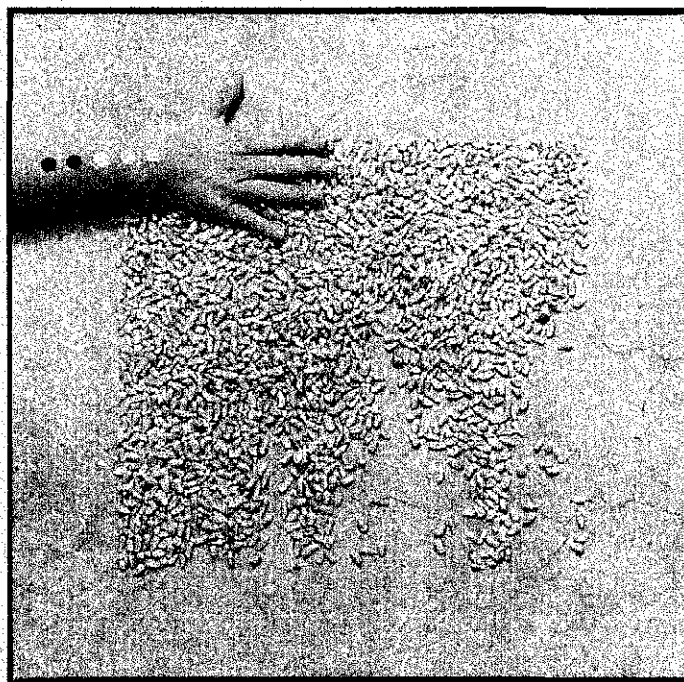




TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

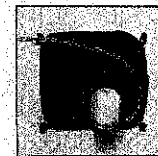
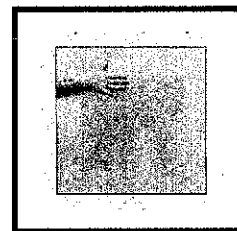
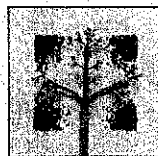
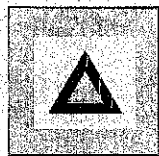
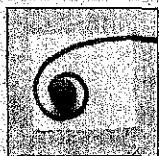
Numeral: Cuatro o lo universal, 1995

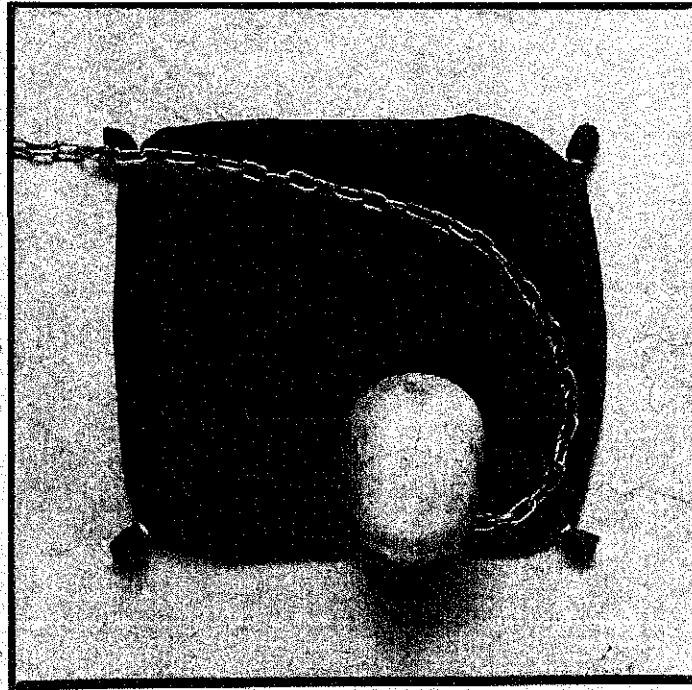




TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

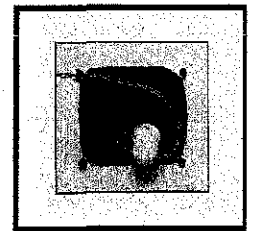
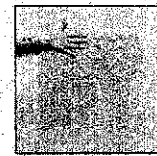
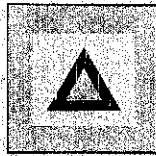
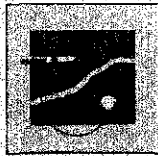
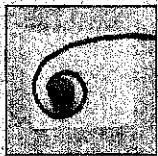
Numeral: Cinco o la armonía, 1995





TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Numeral: Seis o el destino místico, 1995



B. NUMERAL (1995)

Hasta 1995 había obtenido escasos resultados en el taller de grabado, de manera que, con la motivación y el deseo de profundizar en esa disciplina, me inscribí en la Maestría en Artes Visuales de nuestra escuela, tomando el grabado como principal opción. En este contexto, en el que el análisis, la reflexión y la crítica son elementos sustanciales, llegué a cuestionarme acerca de lo que estaba logrando en el campo del grabado y pude llegar a esta conclusión: para obtener resultados dignos requería de mayor entrega y tiempo. Si los resultados, en ese campo, serían visualizados a largo plazo, entonces debería, si no abandonar, sí al menos restar tiempo a mi actividad fotográfica. Como no estaba dispuesto a hacerlo, sólo después de concluir la maestría trabajé por temporadas en el grabado y fue entonces cuando pude obtener una experiencia que logré llevar a la fotografía, y que determinaría un nuevo rumbo en esta actividad.

Con la decisión de realizar un trabajo para participar en la VII Bienal de Fotografía, y sin querer presentar trabajos ya elaborados con antelación, comencé a plantearme un trabajo específico, es decir, comencé a planearlo y realizarlo *ex professo*. En el contexto de los estudios de posgrado, y con los planteamientos teóricos que ahí se generaban, empecé a formar mentalmente algo que expresara claramente un cambio significativo con relación a los planteamientos fotográficos anteriores. Debido a que la convocatoria de la Bienal establecía que la participación debería darse a través de un conjunto de seis fotografías, surgió en mí la idea de representar en imágenes el significado de cada uno de los números del uno al seis.

La elaboración de un boceto implica tener una idea, si no precisa, al menos bastante aproximada de lo que se pretende elaborar. Como he dicho, el boceto, generalmente no es requisito para realizar fotografía documental ya que ésta más bien consiste en ir a la búsqueda, al encuentro de las imágenes por lo que es difícil visualizar su resultado. Como se sabe, en fotografía, el boceto como tal casi no existe, se podría decir que los bocetos son

las hojas de contacto que permiten elegir las fotografías finales. Elaborar bocetos o proyectos para llevarlos a la placa metálica fue un método que pronto incorporé a mis procesos de trabajo, así que al pensar en imágenes fotográficas pude también empezar a idear imágenes que difícilmente encontraría espontáneamente en la realidad, por lo que la solución era armarlas, construirlas.

En aquellos momentos no me preocupé por definir lo que era la fotografía construida, simplemente me ocupé por visualizar mentalmente las imágenes que fueron tomando forma en los bocetos, es decir, por planear lo que obtendría, aunque no de manera detallada. En el grabado, así como en la fotografía construida, aún teniendo los bocetos, los resultados varían ya que durante el proceso de trabajo surgen alternativas de solución no contempladas inicialmente, y también, como es sabido, los accidentes abren caminos que, bien aprovechados, pueden dar resultados interesantes. Así pues, el boceto cobra gran importancia en la fotografía construida y puede realizarse de diferentes maneras: a través de la planeación mental, del dibujo, o a través de toma directa con la cámara (que puede ser también una *polaroid*). Su principal función es dar claridad a la idea para que la realización resulte lo más cercana a ella.

Por lo tanto, en los primeros bocetos de *Numeral* no tenía la solución definitiva de cada imagen, ésta se fue afinando a medida que se realizaba la toma fotográfica, en algunos casos se dieron modificaciones mínimas, y en otros los cambios son más evidentes. En este tipo de toma fotográfica, realizada en estudio, contar con un sistema de *polaroid* hubiera solucionado la toma final, pero al no tenerlo me limité a trabajar en toma directa, a procesar el material para analizarlo y, hasta entonces, decidir si los resultados eran aceptables o debía repetir la toma. De esta limitación aproveché la ventaja de contar con mayor tiempo para analizar el conjunto cuidadosamente, y reflexionar no sólo en la solución individual, sino en la de todo el conjunto, lo que me enfrascó en un procedimiento en donde las hojas de contacto fueron una especie de segundos bocetos que encaminaron la solución definitiva.

Gracias a esa experiencia concluí que los bocetos son producto de una actividad reflexiva sobre lo que se pretende fotografiar, son una aproximación, una prefiguración, no la guía exacta, por eso, durante el proceso de construcción de la imagen nos enfrentamos a problemas que se deben solucionar sobre la marcha. Así que un bosquejo, a pesar de que pueda ser detallado, no es el recurso definitivo, no puede armarse mecánicamente ni tampoco puede ser una receta que desarrolle alguien ajeno al propio proceso, ya que hay mucha espontaneidad, intuición y experiencia en el resultado final. Por ejemplo, en el momento de iniciar la toma fotográfica, no antes, fue cuando decidí emplear una iluminación difusa, porque una directa, aunque realizaba las texturas y enfatizaba el volumen de los objetos, me pareció violenta y, por ello, inadecuada para estas imágenes. Lo que sí determiné desde el principio fue que las fotografías se presentaran completas, sin reencuadre, la planeación así lo demandó por lo que, tanto en la toma como en la impresión, se respetó el formato cuadrado de la cámara 120.

Numeral es resultado de un trabajo primordialmente reflexivo, contó con una concepción definida y fue realizado con el objetivo de mostrar una interpretación fotográfica individual sobre el significado de los números. Para el logro de este objetivo me apoyé en símbolos de diversas culturas antiguas. No encontré posibilidades de representación de todos los números en una sola cultura, porque en muchos casos los conceptos son abstracciones sin vínculo iconográfico, así que no consideré un obstáculo que se mezclaran formas simbólicas de diferente origen ya que me interesaba el conjunto, la totalidad de la idea.

Cabe señalar, también, que a partir de esta serie pude trabajar sin tener un lugar de realización particular, como lo exige la fotografía documental que se ubica en un tiempo y espacio específicos. Como ya no era importante estar *in situ*, pude, desde este momento, trabajar en la ciudad de México, y aunque el origen de los objetos es diverso y en algunos casos fue necesario buscarlos o fabricarlos, la referencia a su origen ya no tiene trascendencia, sino que su importancia se limita al discurso en que están inscritos. Realizar la toma fotográfica aleján-

dome del arraigo geográfico y cultural al que estaba acostumbrado no representó una negación al compromiso individual, sino una transformación de los procesos de trabajo que me dio flexibilidad para encontrar otros discursos, otras vías de expresión y comunicación.

Al ser pensadas originalmente en conjunto, las fotografías debían mantener unidad e integración visual. Esto se logró empleando un fondo igual para todas, así como utilizando el recuadro interior que es visible en cada una, pero también a través del acabado. Este último fue realizado a través del uso de una delgada cuerda que, insertada alrededor de la fotografía ya impresa, actuó como elemento de "amarre". La flecha que se forma del inicio al final del recorrido en cada fotografía es un elemento que abre posibilidades para la lectura visual. El acabado pretendió buscar una propuesta diferente de lo convencional al utilizar materiales extrafotográficos y, finalmente, me dejó satisfecho porque también establecí un vínculo con lo artesanal al "tejer" sobre las imágenes. Esta solución, sin embargo, no tuvo continuidad, pero considero que aún tiene posibilidades de desarrollo.

En la serie *Numeral*, cada imagen tiene un título que juega un papel primordial en su lectura como indicativo de lo que representa, por lo que proporcionan guías para su interpretación. Después de la participación en la citada Bienal, y para dar una lectura específica de cada una de las imágenes, elaboré una síntesis escrita que acompaña a cada fotografía. Creo que este recurso apoya su comprensión dado que en la actualidad se ha perdido el manejo de símbolos y, si bien vivimos en una cultura saturada de imágenes, éstas han sido despojadas de la riqueza significativa que antaño contenían. Al elaborar los textos anexos a cada foto se generó una propuesta más interesante, no obstante, creo que con esto las imágenes pierden su fuerza evocativa y son convertidas en símbolos específicos, cerrados.

Cuando concluí esta serie fotográfica elaboré un texto en el que defino y justifico el tema abordado; lo transcribo enseguida para ubicar el contexto en que se gestaron estas fotografías:

En la era del espacio y las computadoras el silencio ha quedado empolvado en el pasado. En esta época del ruido se habla de números, y se han vuelto tan cotidianos que sólo los utilizamos para contar y medir.

Sabemos cuántos habitantes estamos depredando el planeta, y también conocemos la medida de las galaxias. Contamos el dinero que no tenemos y el tiempo que nos devora. Contamos los años vividos aunque también los perdidos. Medimos la inteligencia. Contamos las células que nos mueven y hasta las medimos. Todo se cuenta, todo se mide. Las cifras son infinitas y se conocen en números. Números que nos dicen todo y nos dicen nada. En este patético torbellino numérico, nos hemos olvidado de su vinculación natural con el ser humano, de su sentido armónico, de su origen mítico, de su magia y de sus significados. Toda la herencia milenaria queda sepultada por la modernidad. El pasado y sus referencias son objetos de museo. Cada vez más con poco asombro y menos nostalgia. El futuro es más seductor.

En esta serie de fotografías sobre los números, rescato sus significados, me apoyo en su relación visual, la que mantiene una secuencia conceptual (del origen de la vida a la muerte). Quiero hacer evidente lo oculto y el misterio que encierran. Lo que decían y lo que aún pueden decir. Son una interpretación personal de recuerdos, sugerencias, metáforas y símbolos. En los títulos encamino la interpretación de las imágenes, pero sin cerrar la posibilidad de otras lecturas o interpretaciones.

Para determinar el significado de los componentes de la serie me basé en la interpretación que de los números hacen Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en su *Diccionario de los símbolos*⁵⁷. Reproduzco aquí cada uno de los textos que acompañaron a las fotografías:

57 CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Madrid, Herder, 1994.

1.- *Uno o el Principio*. La esfera, forma que origina el movimiento y propicia la vida. La cuerda, el misterio del origen; estamos atados a un principio desconocido. El blanco, color del alba, anunciador de un nuevo día.

2.- *Dos o el equilibrio*. Lo masculino y lo femenino. La constante ruptura y oposición que propicia el equilibrio. Unidos a un destino común. Dualismo en el que se apoya toda dialéctica.

3.- *Tres o lo divino*. Representación de la divinidad, del cosmos, de lo celestial. Las cuerdas, imagen de la lluvia que es regalo de los dioses a los hombres según los antiguos mexicanos.

4.- *Cuatro o lo universal*. La plenitud del universo: los cuatro puntos cardinales, los cuatro elementos, las cuatro edades del hombre, las cuatro estaciones.

5.- *Cinco o la armonía*. De la suma de la dualidad terrenal con la tríada celestial resulta la perfección, la armonía. Cinco son los sentidos del hombre. Número del dios del maíz entre los pueblos mesoamericanos.

6.- *Seis o el destino místico*. Para los antiguos mayas, número nefasto que nos encadena al enigma de la muerte. El negro evoca el color de la noche, el misterio, las tinieblas, la renuncia a la vanidad de este mundo.

La serie *Numeral* fue seleccionada para participar en la VII Bienal de Fotografía en el Centro de la Imagen, en la ciudad de México, en 1995. La exhibición fue presentada posteriormente en diversas ciudades del país.

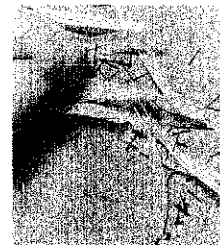
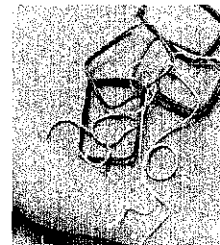
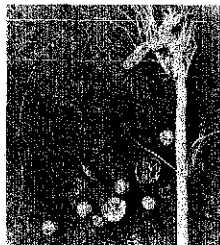
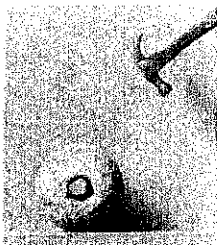
Al realizar la serie *Numeral*, realicé también el autorretrato titulado *Yo*, que también es una obra que marca mi inicio en la fotografía construida. Por razones de orden expositivo me referiré a esa obra en el apartado I, de este trabajo.

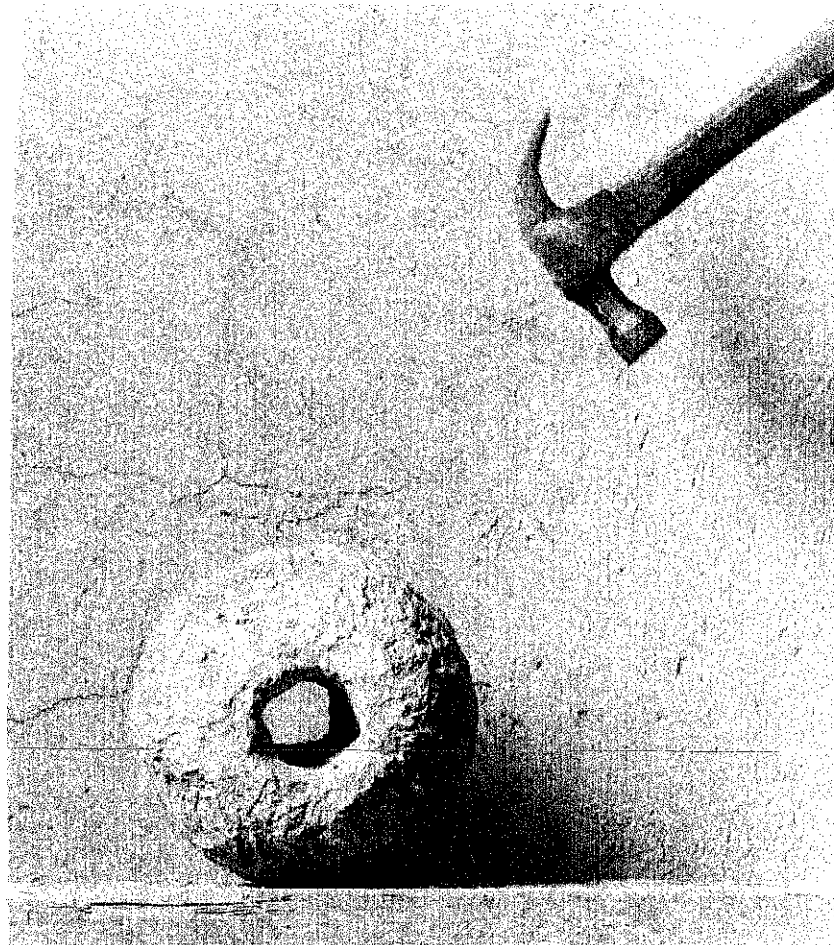
SUEÑOS ROTOS
(1996)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

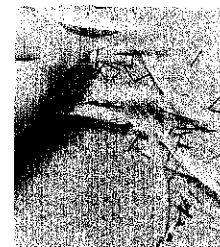
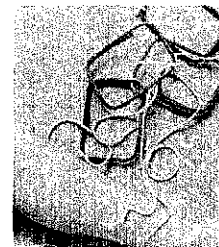
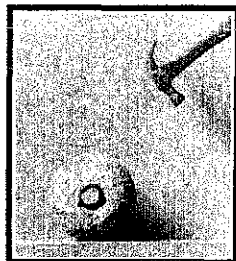
Sueños rotos I, 1996

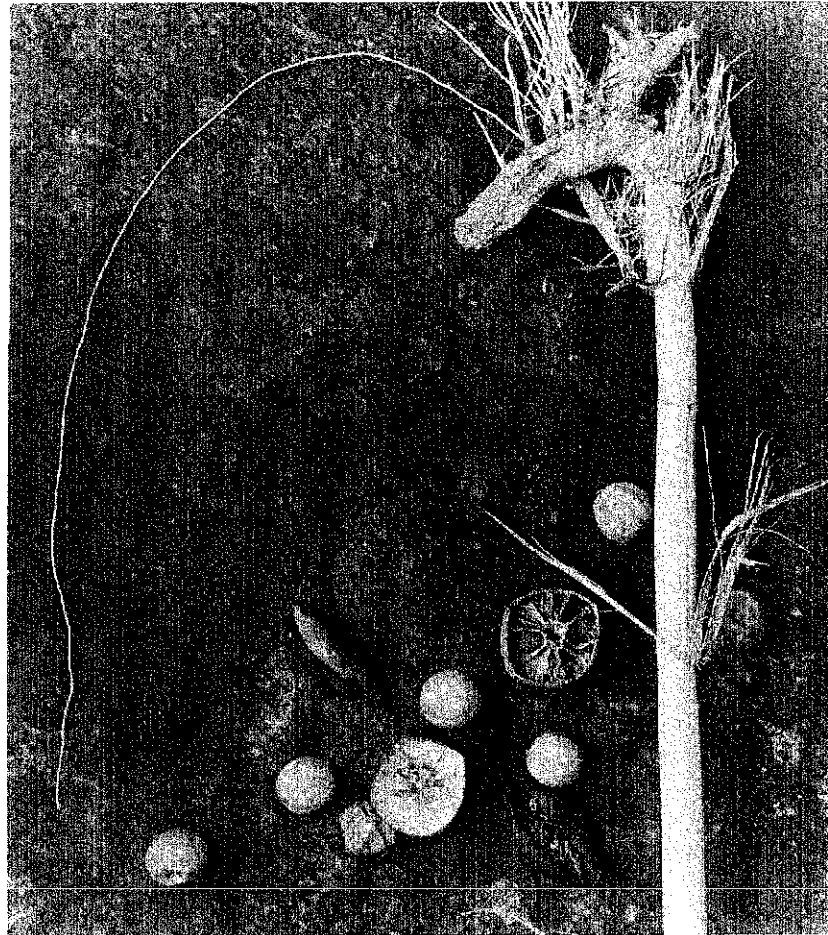




TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

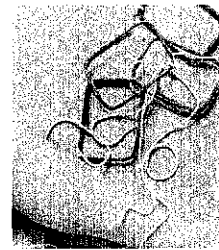
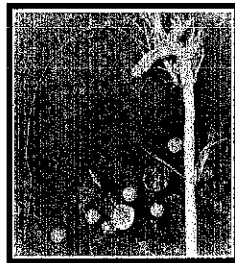
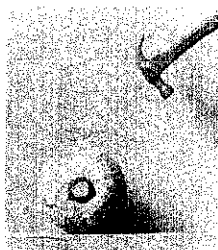
Sueños rotos II, 1996

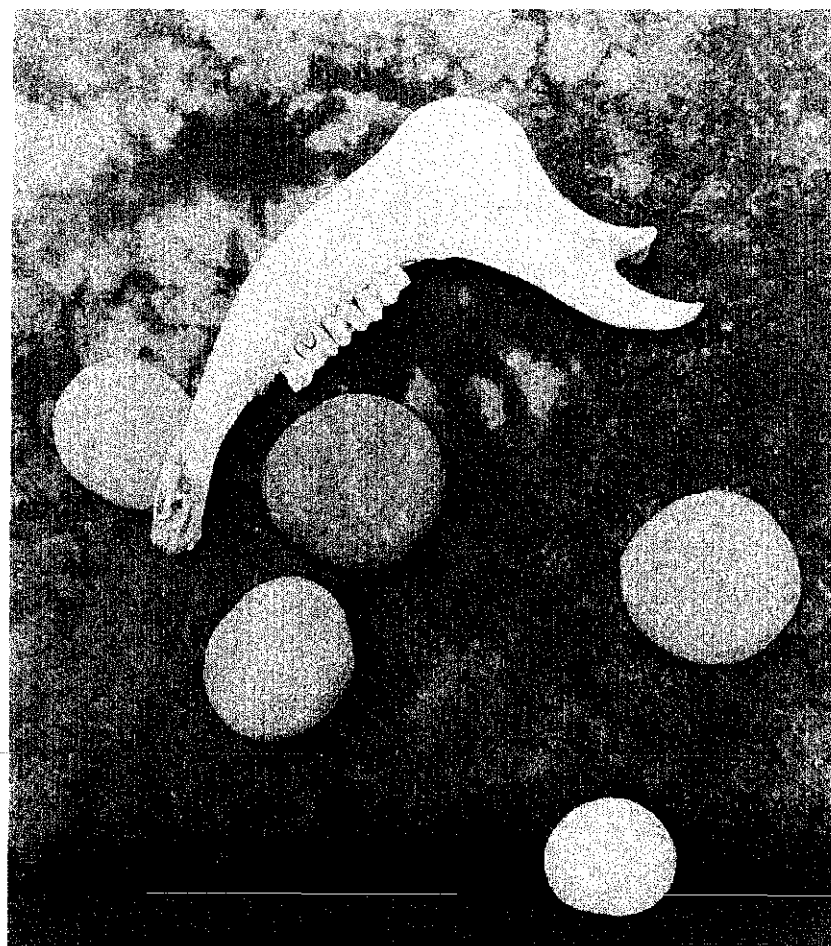




TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

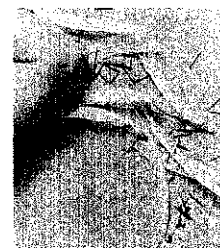
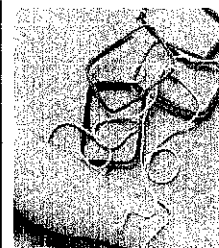
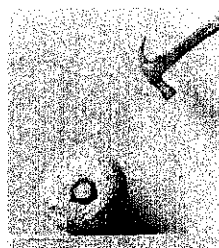
Sueños rotos III, 1996

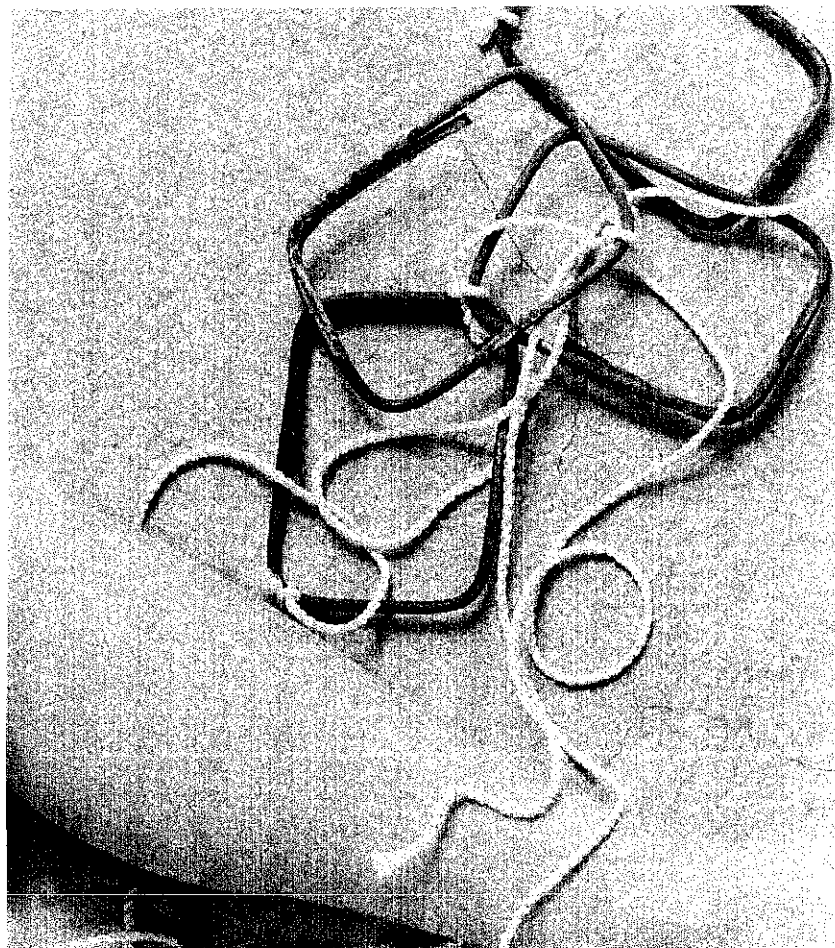




TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

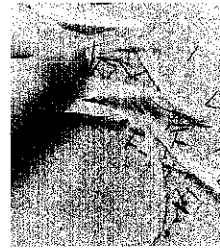
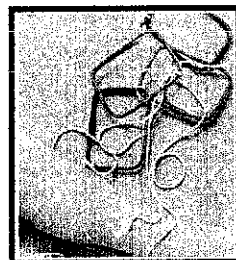
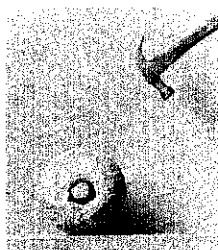
Sueños rotos IV, 1996

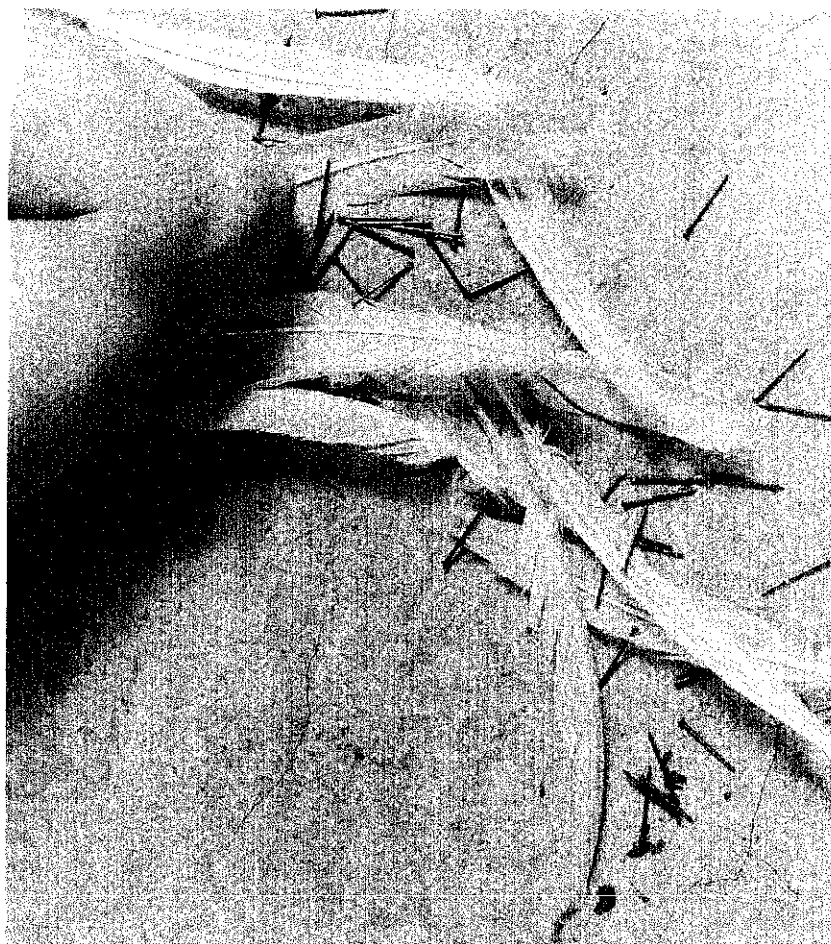




TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

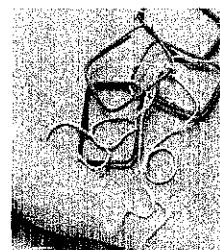
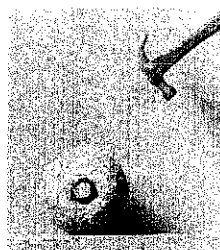
Sueños rotos V, 1996

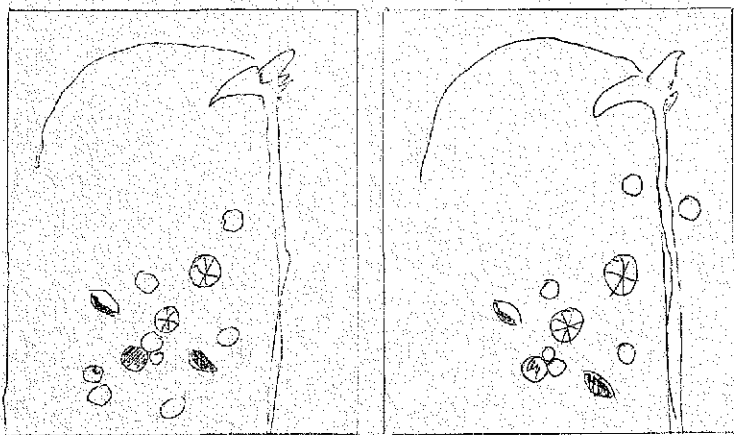




TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

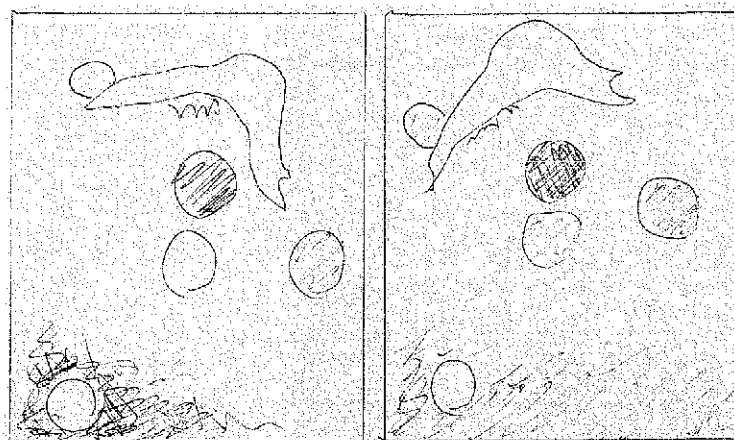
Sueños rotos VI, 1996



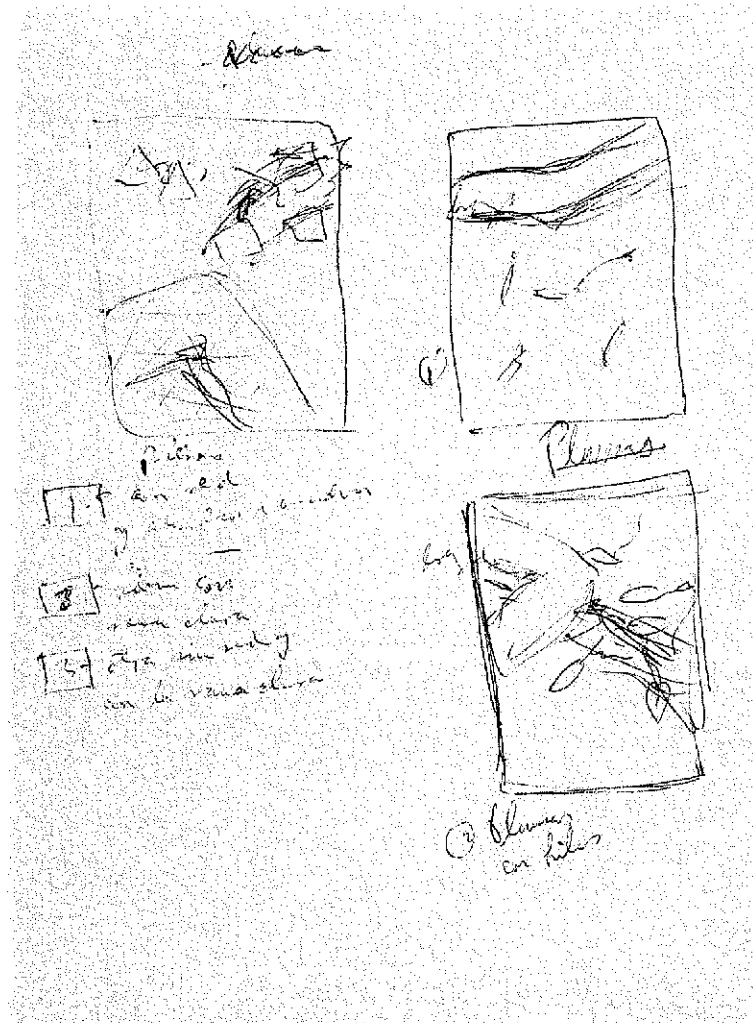


Sueños rotos III, boceto. 1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Sueños rotos IV, boceto. 1996



Sueños rotos V y VI, boceto. 1996

C. SUEÑOS ROTOS (1996)

Tras la experiencia de *Numeral*, en la que la reflexión fue la línea conductora, me propuse elaborar una serie, también de seis imágenes, que recuperara elementos no intelectuales o al menos que fueran imágenes deliberadamente subjetivas. Este planteamiento surgió en el momento en que por segunda ocasión leía el libro *Mi último suspiro*, de Luis Buñuel⁵⁸. La justificación inicial fue la pregunta que se formuló el mismo Buñuel : ¿Cómo contar la propia vida sin hablar de la parte subterránea, imaginativa, irreal? Sentí que a partir de los sueños podía encontrar la posibilidad de dar rienda suelta a los aspectos inconscientes que en la imaginación viven en plena libertad.

En el campo específico de los sueños, Buñuel⁵⁹ señaló que se debería tratar de evitar el aspecto racional y explicativo que suelen tener. Las imágenes emanadas de ellos se gestan no sólo en el sueño nocturno, sino también en la ensoñación diurna que, dice Buñuel, "es casi tan importante como los sueños, y tan imprevisible y poderosa."⁶⁰ Las imágenes así creadas poseen los destellos del inconsciente, y es precisamente en eso en lo que radica su propio valor: son representativas de esa zona recóndita de la que extraen su potencial significativo. Comencé a tener en cuenta algunos elementos de mi propio ser para emplearlos en las imágenes y obsesionarme con ellos de manera que aparecieran en los momentos poco manejables del entresueño. En este sentido, cabe mencionar a Gastón Bachelard, para quien: "Las imágenes de la imaginación aérea se evaporan o se cristalizan. Y debemos captarlas entre los dos polos de esta ambivalencia siempre activa."⁶¹ A partir de estas ideas me propuse atrapar, a través de la fotografía, parte de esas imágenes volátiles que son los sueños y que ocupan al menos una tercera parte de la vida humana. En muchos sueños está presente lo poético de

58 BUÑUEL, *Mi último suspiro*, p.94.

59 *Ibid.*, p. 92.

60 *Ibid.*, p. 97.

61 BACHELARD, *El aire y los sueños*, p. 24.

manera evidente, porque el modo privilegiado de la investigación poética es, según André Bretón, el sueño, sin que esto signifique, claro está, que todo sueño es poesía y que todo soñador es poeta, sino más bien en el sentido de que el sueño es una prolífica fuente irrazonable de la razón.⁶²

A ciencia cierta no recuerdo haber elaborado bocetos de todas las imágenes surgidas del sueño y el entresueño, pero conservo cuatro bocetos de las seis que conformaron la serie. Unas escuetas palabras que escribí en ese momento sintetizan lo planteado líneas arriba, y fueron el punto de partida para los bocetos: *el sueño como propiciador de imágenes y de la aventura individual –se sueña despierto y se sueña dormido–, en la que vivimos en un mundo onírico y de símbolos.*

Los objetos a utilizar no fueron buscados específicamente para estas imágenes, elegí los que tenía con antelación, que poco a poco había ido reuniendo, porque había descubierto en ellos algo singular en su forma y textura, e incluso cierta personalidad implícita e inexplicable. No fueron objetos de utilería, sino que a ellos me unía el accidente de su encuentro; cada uno me traía el recuerdo de su origen, diverso uno de otro; cada uno era una evocación del acto de trasplantarlos de su entorno a mi espacio estético.

Desde hacía tiempo, cuando encontraba o descubría un objeto ya fuera de la naturaleza, de restos industriales, o de vestigios de algo creado por el hombre y que tuviera la huella del tiempo (lo que le imprime un carácter particular), establecía un diálogo interior que de alguna manera se convertía en un vínculo afectivo. Apropiarse de un objeto no es para mí dominarlo, por el contrario, en el contacto con él se origina una dependencia; uno está en cercanía con los objetos porque son extensión de los sentidos, materialización de ideas, y es por ello que conservan la historia del hombre recordándonos que somos pasajeros en la vida. Afirma Teresa del Conde que "las cosas se parecen a sus dueños, pero hay algunos dueños que depositan enormes cargas de libido en sus

62 VALDIVIA, *op.cit.*, p. 53.

objetos y otros no. En todas formas los objetos son siempre extensiones de uno mismo."⁶³ La historiadora y crítica del arte enfatiza la sumisión y dependencia hacia ellos cuando agrega: "Los objetos son quietos, no repelen cuando alguien los cambia de lugar ni cuando se desdice o tergiversa su condición."⁶⁴ Partiendo de estas ideas traté dar vida fotográfica a los diversos objetos provenientes tanto de la de la naturaleza como de la civilización: piedras, restos de frutos, la raíz de un carrizo, plumas e incluso un huevo; cadena, matillo, clavos y grueso alambre de construcción. En esta serie fotográfica también incluí partes del cuerpo humano porque quería lograr la armonía entre las dos procedencias, que constituyen las dos dimensiones de la vida humana.

Cuando armé estas imágenes, también busqué posibilidades diversas de las proyectadas originalmente, tratando en todo momento de llegar a otras soluciones. Finalmente opté por integrar las que había planeado, pero con una luz difusa, similar a la empleada en *Numeral*. También privilegié el manejo de pocos elementos; llegué a este *minimalismo* porque, como se sabe, la economía de medios permite enfatizar las ideas, lo cual, hay que decirlo, no significa una fácil solución de la puesta en escena. Escribe Olivier Debrouse que el "fotógrafo trabaja como un cineasta: prepara cuidadosamente su 'producción', junta piezas de mobiliario, consigue 'actores', realiza vestuarios, ensambla... Viaja, si el caso lo requiere, al escenario, al *set* requerido."⁶⁵ Estas palabras nos permiten comprender que cada imagen demanda dedicación, concentración y, sobre todo, una idea definida.

El título *Sueños rotos* proviene de la intención de manifestar que cuando llevamos un sueño a la nueva realidad fotográfica, el sueño queda roto, pierde su misterio y encanto pasajeros, porque su volatilidad queda atrapada y petrificada por la fotografía, generando, así, una imagen connotativa de origen. La irrealidad del sueño se rompe en la concreción de una imagen fija, sin embargo, esto no elimina su valor, porque, como afirma Benjamín Valdivia: "la existencia de una objetualidad y de una, digámo-sele así, *oniricidad*, conforman una realidad

63 CONDE, "Fotografía de las cosas inertes", p.95.

64 *Ibid.*, p. 99.

65 DEBROISE, "Fotografía directa-fotografía compuesta", p 23.

más amplia que cualquiera de ellas por separado."⁶⁶ De esta manera, se puede decir que la fotografía opera un aumento, una extensión del carácter maravilloso y subjetivo propios del sueño.

Aunque *Sueños rotos* es una serie de seis imágenes, realizadas en película de formato 120 (6 x 7 cm.), algunas de las cuales requirieron del reencuadre –si bien respetando la imagen en un espacio cuadrado–, en realidad quedó integrada por tres pares. No obstante que su concepción se originó como una totalidad, visualmente hay una integración de la imagen número 1 con la 2, y así sucesivamente, de manera que pueden ser vistas como tres dípticos.

Para no desvirtuar la intención que animó originalmente la realización de esta serie, la de la libre interpretación, no hago aquí una explicación detallada de las fotografías. Prefiero que sea el espectador quien realice su propia lectura a partir de aquello que le sugiera cada imagen; que sea él quien con su imaginación realice su propio viaje por el mundo onírico. Me remito, en este sentido, a las palabras de Gaston Bachelard, para quien: "Las imágenes puestas en serie por la *invitación al viaje* adquirirán en su orden bien escogido una vivacidad especial, [...] *un movimiento de la imaginación*."⁶⁷ Con el espíritu de una *invitación al viaje*, he exhibido estas fotografías. Puedo decir, además, que al lado de las fotografías de *Numeral*, las de *Sueños rotos* pueden parecer desconcertantes debido a que no llevan una explicación como en el caso de *Numeral* y, como se sabe, comúnmente se valora lo "digerible" por encima de lo complejo o de aquello que demande una mayor participación del espectador.

Códice, Numeral y Sueños rotos conformaron la exposición individual titulada *Tríada*, que se exhibió en la Academia de San Carlos, en junio de 1997.

66 VALDIVIA, *op.cit.*, p. 54.

67 BACHELARD, *op.cit.*, p. 12.

TEXTO DE PRESENTACIÓN DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN TRÍADA, Sala "Roberto Garibay",
Escuela Nacional de Artes Plásticas, Plantel Academia de San Carlos, Centro Histórico de
la Ciudad de México, 17 de junio de 1997:

Si hiciéramos un balance rápido de los avances que han tenido las manifestaciones visuales a lo largo de la historia, sin duda caeríamos en la cuenta de que la fotografía es la que más logros ha alcanzado a nivel técnico y tratamiento de la imagen, por lo que después de ser tachada como disciplina artística menor, ha logrado escalar niveles para llegar a ocupar un lugar privilegiado, tanto por sus capacidades y recursos técnicos, como por la amplitud de posibilidades para desarrollar aspectos temáticos.

Dado este nivel de desarrollo en la disciplina, tenemos que cada vez que se intenta hablar de fotografía se tiene que jerarquizar los aspectos a tratar, esto nos permite ubicar los comentarios dentro de las cualidades técnicas y del género de foto que se expone.

De esta manera, atendiendo a la propuesta fotográfica de Estanislao Ortiz Escamilla, podemos decir que en el aspecto técnico resulta fundamental exaltar el empleo de la fotografía en blanco y negro como medio, que se apoya en uno de los procedimientos técnicos ya clásicos: la gelatina al bromuro de plata. El nombrar este proceso se torna básico ya que uno de los valores inherentes a las imágenes está colocado en la calidad con que es explotada la amplia gama de grises, la cual habla de un manejo experto de la iluminación, controlada no en la fuente lumínica, sino a través de la cámara y del cuidado en la gradación del revelado e impresión.

Dejando como antecedente esta breve consideración de la técnica, apegada exclusivamente al funcionamiento de la obra, el trabajo de Estanislao Ortiz exige otro tipo de acercamiento, ya que la opción de la foto construida habla de una intención de autor que no hay que descuidar, ya que estamos por tocar uno de los puntos fundamentales en el trabajo, donde se llegará a asociar aspectos técnicos con esquemas creativos, para llegar a la aportación prioritaria de la propuesta, la cual rebasa toda posible revisión de la imagen, para ubicarnos en esquemas evocativos abiertos.

A diferencia de la foto documento, en la que el contenido formal tiene que ser resuelto de manera casi instantánea en la toma, la fotografía construida plantea un meticuloso estudio de las imágenes a capturar, esto implica un reposado periodo de selección y observación de lo que se va a fotografiar, además de que exige una predisposición especial en el fotógrafo, de carácter íntimo, durante la preparación de la toma.

Este hecho en el trabajo de Estanislao, lo ha llevado al manejo de un espectro temático con fuertes connotaciones conceptuales, en donde maneja cargas simbólicas, codificadas, contenidas en todos y cada uno de los elementos seleccionados, para llegar por medio de su conjunción en la fotografía, a la resemantización, proponiendo así, complejos mensajes que juegan con las connotaciones tipificadas, y la opción de generar nuevas alternativas significantes al desechar la anécdota o historia visual. Entramos de esta manera a una paradoja, ya que la propuesta muestra el manejo del concepto como unidad plástica, pero apoyado siempre, en connotaciones abiertas, nunca de carácter lineal o lógico. El símbolo se debate entre su carga cultural y la nueva significación que el autor deja insinuada, quizás sólo controlada por pautas que delimitan el campo temático, como el uso del título o la progresión serial.

De esta manera, tenemos que "Numerals", "Códice" y "Sueños rotos", más que títulos de una propuesta visual, representan las "cuerdas de amarre" entre el concepto y la evocación, la gentil manera como el fotógrafo nos prepara para emprender un descenso paulatino por estratos profundos de comunicación humana, que ajena a la articulación lineal de un mensaje, requiere de "cotas semánticas" para no dejarnos a la deriva en medio de un océano de interpretaciones, situación que no demeritaría la propuesta, pero que podría minar la retención del espectador al no tener vasos comunicantes con la realidad tangible.

Estanislao Ortiz sin duda sabe de estas sutilezas del oficio, como también sabe que el fenómeno artístico representa la opción de sumergirnos en procesos de conocimiento complejos, ajenos al entendimiento silogístico, a los que el arte nos puede conducir de múltiples maneras, pero respetando siempre, el anclaje del individuo con su condición de ente cultural, el cual depende de certezas lógicas para poder sobrevivir en un ámbito de procedimientos articulados, los cuales, paradójicamente, han de encontrar su razón de ser en la capacidad de ubicar al individuo en procesos de adaptación existencial carentes de conceptos.

Estamos seguros de que el trabajo de Estanislao Ortiz, con su callado, discreto y experto manejo de la técnica fotográfica, aunado al uso sensible de cargas simbólicas, logra proponer puentes entre la lógica del pensamiento lineal y la carencia de significaciones propia de planos ontológicos, simple y llanamente lo que todo artista que se jacte de serlo, debe aspirar a lograr con su trabajo, aspecto que habla de la casi olvidada dimensión ética del productor visual y de la dignidad con que es afrontada la producción artística.

Mtro. Julio Chávez Guerrero

ECOCIDIO
(1996)



Ecocidio I.
1996



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ecociclo II.
1996

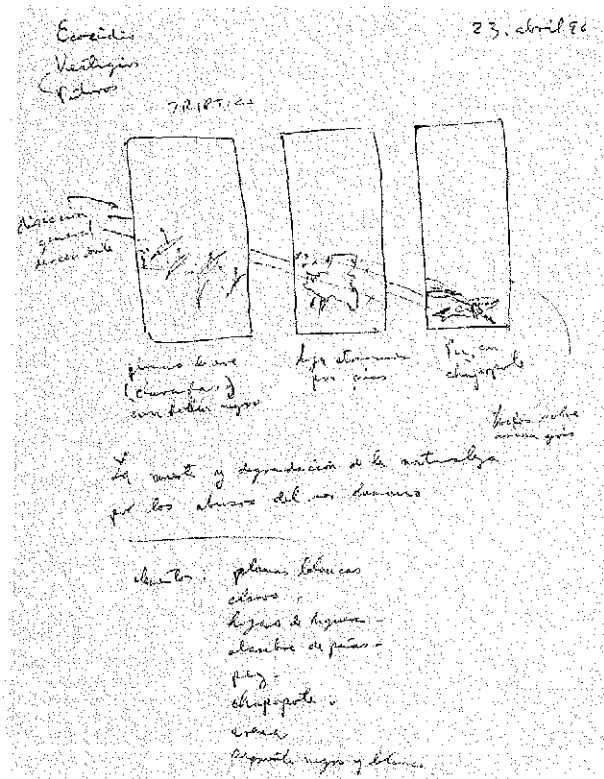




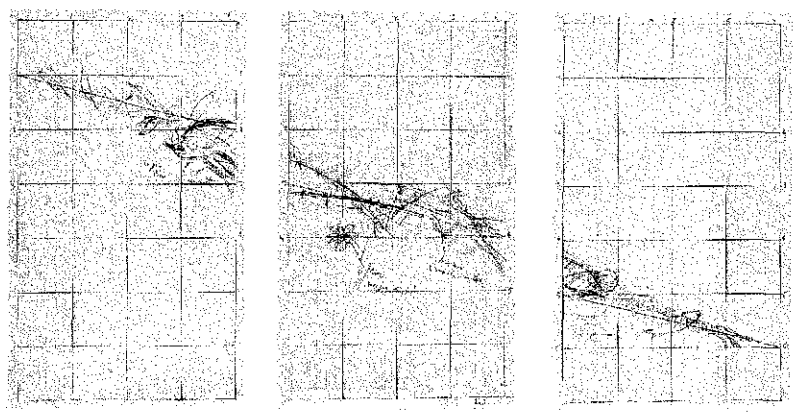
Ecocidio III.
1996



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Ecocidio, boceto 1.
 1996



TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

Ecocidio, boceto 2.
 1996

D. ECOCIDIO (1996)

Fotografiar elementos y objetos estáticos era una práctica casi obligada durante mi estancia como alumno en el taller de Kati Horna. Aquellos eran ejercicios en los que se buscaba lograr el adecuado manejo de la cámara de formato 120, y constituían una excelente disciplina por la paciencia y concentración que demandaban. Esta manera de acercarse al descubrimiento de la imagen también hacía que descubriéramos que lo estático se podía comprender como algo que rebasaba la simple objetualidad, que no se trataba de simples objetos, sino sobre todo, y fundamentalmente, del significado del *tiempo*. En el ámbito de la fotografía, este concepto implica un principio filosófico además de técnico. La relación era descubierta de manera tangible en los objetos, así que no se trataba solamente de ejercitar una técnica, sino, también, y fundamentalmente, de descubrir y explorar las posibilidades de una práctica emocional e intelectual.

Ya fuera del ámbito del taller, el ejercicio se convirtió para mí en una práctica regular porque en los objetos descubría no sólo su forma, sino además la manera en que se podían reconstruir de acuerdo con un concepto, y de acuerdo con la importancia de su propia vida interior. Descubría lo que Benjamín Valdivia describe así: "El mundo de los objetos se siente feliz al ser reconstruido por nosotros, perfeccionado en su indiferencia y acrecentado en su diversidad apabullante."⁶⁸ Aquí radica la importancia de emplear los objetos no únicamente en su diversidad y riqueza significativa, sino buscando, a través de ellos, dar forma a ideas ya sean meramente hedonistas o en manifiesta contradicción con su uso y ubicación en circunstancias concretas.

Ante la constante y creciente agresión a la naturaleza de que somos testigos en el mundo entero, surgió en mí la preocupación que me condujo a plantear un trabajo que abordara el problema. Partí de un esbozo en el que anoté el concepto a seguir: *la degradación y muerte de la naturaleza por los abusos del ser humano*. Un

68 VALDIVIA, op.cit., p. 27.

tríptico dio forma a esta idea desde su planteamiento inicial, quedó ahí representado el aire a través de una paloma muerta; la tierra en unas flores, y el agua en unos peces. Estos elementos fueron convertidos en objetos estáticos y colocados en una composición general que los ordena en forma descendente de izquierda a derecha, y al mismo tiempo integra las tres fotografías. El texto que escribí en el momento en el que realizaba las fotografías muestra con mayor amplitud el discurso en que me apoyé, y expresa el sentir de ese momento:

El hombre es considerado 'rey de la creación' pero también es el verdugo de ella. Cada día hablamos de los derechos humanos, pero no mencionamos los derechos de la naturaleza. ¿Acaso no tienen derechos las aves, las plantas y los peces? El aire es cada día más irrespirable. En la tierra se acumulan diariamente miles de toneladas de basura. Los ríos están contaminados y en los mares se extienden toneladas de petróleo derramado. El abuso y depredación de los recursos naturales no tiene límites. Se extinguen especies animales y vegetales rompiéndose así los ecosistemas. La irrazonable carrera del hombre conduce a una hecatombe. Las aves mueren, las flores desaparecen y los peces agonizan. Aún es tiempo de rescatar este paraíso llamado Tierra y frenar a los jinetes del apocalipsis.

Para la elaboración de este tríptico partí del primer boceto; elaboré un esquema más detallado en el que incluí la proporción que tendría cada fotografía y, sobre el trazo de una retícula, detallé, con algunos cambios, los elementos a incluir. Con la paloma muerta, las flores y los peces quería expresar la devastación ecológica. Así, también, para la impresión fotográfica me serví de la retícula como guía y, ahí mismo, en su parte posterior, volví a esbozar las imágenes. De acuerdo con lo planteado en el boceto de trabajo, cada representación del aire, la tierra y el agua fueron impresas en un reencuadre rectangular del formato 120 (6 x 6 cm.)

Recuerdo que en el momento de armar el escenario para realizar la toma fotográfica fue preciso trabajar con premura porque los elementos, por sí mismos degradables en razón de su origen natural, corrían todavía más

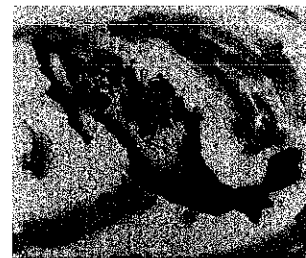
peligro debido a que aquel era un cálido mes de mayo. Por esa razón, tampoco había mucho margen para repetir la toma, así que requerí una noche de febril trabajo para realizar todo el proceso, desde preparar las escenas hasta revelar la película para ver los resultados. La claridad en la idea a desarrollar facilitó el trabajo, y lo planeado consiguió, finalmente, los objetivos trazados.

El título especifica claramente el contenido: *Ecocidio*. Aquí no hay evocaciones metafóricas, los elementos no son símbolos abstractos ya que sus significados son específicos y fácilmente reconocibles. El tema no alberga pretensiones poéticas porque quiso ser un grito, una protesta, una urgente llamada de atención para rescatar la naturaleza del creciente y grave deterioro en la que se encuentra.

OTROS CUANTOS PIQUETITOS
(1997)



Otros cuantos piquetitos I. 1997



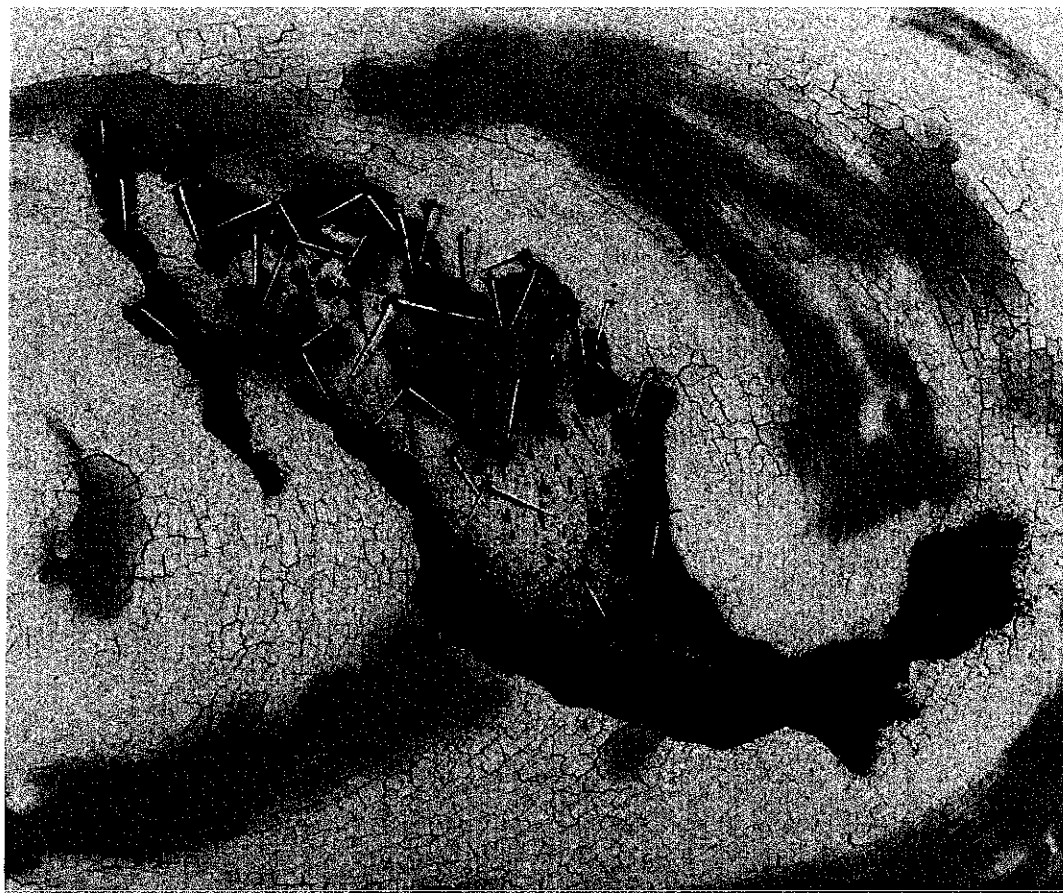
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



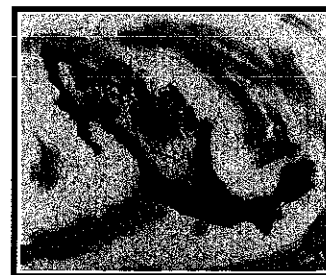
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Otros cuantos piquetitos II . 1997



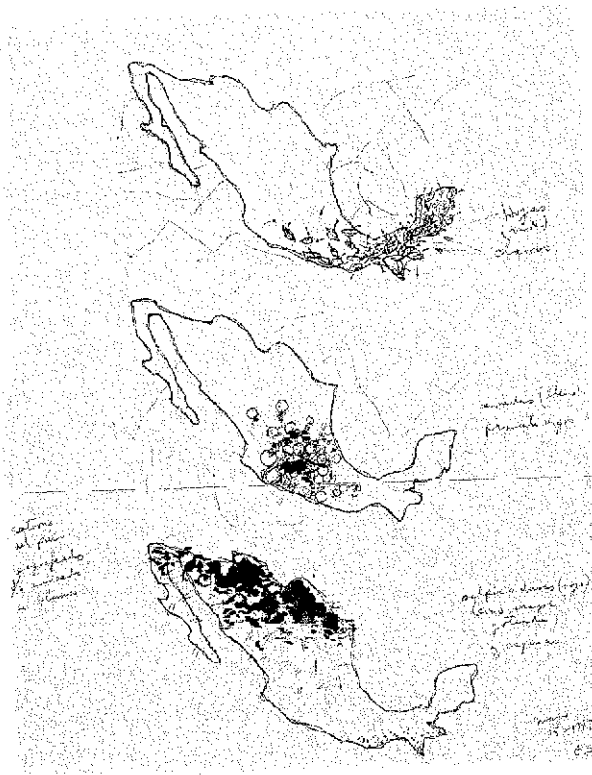


Otros cuantos piquetitos III . 1997

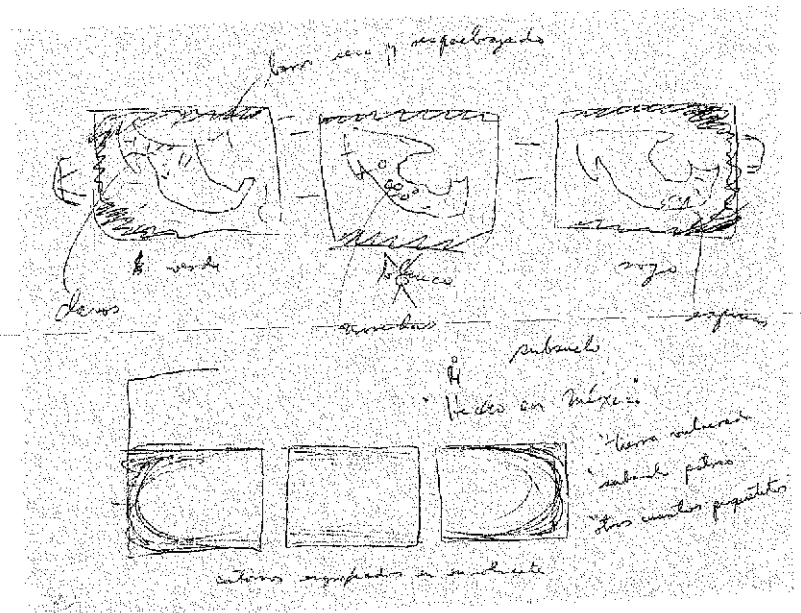


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Otros cuantos piquettitos, boceto 1, 1997



Otros cuantos piquettitos, boceto 2, 1997

F. OTROS CUANTOS PIQUETITOS (1997)

Los vaivenes políticos que han venido afectando a nuestro país desde hace muchos años; que lo han colocado en una situación socialmente compleja y económicamente deficiente, y que parecen arrastrarlo hacia un pozo sin fondo afectando todas las esferas de la vida social y humana, han sido, también, asunto de mis reflexiones. Por esa razón, en 1997 me propuse indagar acerca de la manera en la que podía representar fotográficamente esta inquietud. El esquema geográfico de la República Mexicana fue el elemento que me permitió elaborar un primer proyecto y dar forma a esas inquietudes. El resultado fue un conjunto de tres bocetos, cada uno conteniendo una representación diferente: 1) el sur del país aparece cubierto de hojas y clavos; 2) el centro cubierto con unas monedas sobre pigmento negro y, 3) el norte salpicado de sangre y espinas. La idea unificadora era la de representar, a través de una metáfora, un país que sufre y resiste, en donde los clavos y las espinas son los elementos punzantes y agresivos, símbolos del dolor que soporta la nación.

Desde la realización del boceto original, pretendí hacer este trabajo en color para recuperar el significado simbólico de los colores patrios: el verde, el blanco y el rojo. Así que, en primer lugar, hice una toma fotográfica en blanco y negro, a manera de boceto, para, sobre ella, realizar los cambios que me ayudasen a definir la propuesta. De esta primera experiencia surgieron varias modificaciones que fueron materializadas en un rápido esbozo: las fotografías deberían presentarse en un tríptico, seguidas horizontalmente una de la otra; cada una de las tres tendría uno de los colores de la bandera; el fondo debería ser envolvente, una especie de torbellino, y sería elaborado con barro, este último elemento cumpliría un papel integrador, y finalmente, se agregarían al mapa central unas agujas, otro elemento punzante.

Aquí se presentó un reto al que tampoco estaba acostumbrado: el uso del color. Aunque en la etapa de los estudios de licenciatura había conocido su teoría y práctica aplicados al diseño, en la fotografía había elegido,

como ya expliqué, trabajar el blanco y negro. Había usado el color en una primera etapa, pero muy pronto lo había abandonado. Para afrontar el reto me fue de gran valor la experiencia recientemente adquirida en el taller de grabado de la maestra Quintanilla, experiencia que me animó y estimuló. El trabajo en color fue un elemento importante para la nueva experiencia que, con sorpresa y emoción, se iba haciendo evidente en cada prueba de impresión. Debo señalar que en la práctica del grabado no pretendí hacer fotograbado, lo que habría sido el puente de enlace lógico entre la fotografía y el grabado. Lo que pretendía era obtener la experiencia total de una actividad en la que, aparentemente, no existieran vínculos lógicos con la fotografía. De esta forma, los resultados obtenidos integraron elementos cuyo reconocimiento me posibilitó su traslado a la fotografía, entre ellos el uso del color.

El tríptico *Otros cuantos piquetitos* fue finalmente resuelto en color, en película de formato 120 (6 x 7 cm.). Los elementos que, claramente definidos, le dieron forma son los siguientes:

1. En el primer mapa, al sur de la República quedó plasmado el verde, simbólicamente el color de la esperanza, en donde varias hojas de árbol están atravesadas por unos clavos. Se refiere claramente a Chiapas, lugar de la lucha del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, que representa la esperanza para muchos mexicanos, esperanza que se encuentra amenazada. Es también el color de la selva sacrificada en beneficio del progreso y el capital multinacional.
2. En el segundo mapa, el contorno de la República quedó plasmado en blanco, simbólicamente representativo de la limpieza y honestidad que a pesar de todo existe en ciertos sectores de México. Es símbolo de una página en blanco en donde aún se puede escribir. La concentración del poder político y económico, al centro del país, fue representada con las monedas que están sobre un fondo negro, y hostigada por unas agujas.

3. En el tercer mapa, al norte de la República quedó el rojo, color que simboliza la lucha y la sangre derramada. La frontera donde han caído decenas de migrantes en la búsqueda del bienestar que nuestro país no ofrece. Las espinas aluden a lo escabroso de la zona fronteriza tanto en el pasado como en el presente.

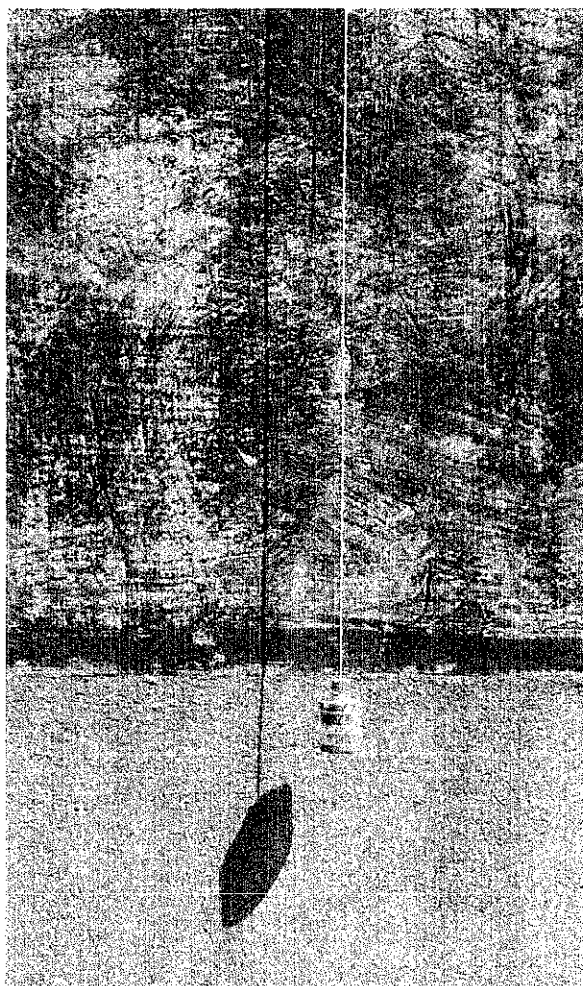
Un elemento que unifica este tríptico es el fondo en el que se ubican los esquemas de la República y que fue realizado en barro resquebrajado colocado con base en un movimiento ondulatorio, lo que le confiere un sentido de abandono y desolación. Otro elemento unificador, relacionado con el acabado, es el sello con la leyenda "Hecho en México", colocado en el marco de las fotografías.

En el boceto final se anotaron las posibilidades para el título de este tríptico: "Hecho en México", "Tierra vulnerada", "Subsuelo patrio" y "Otros cuantos piquetitos". Este último rememora el título de una pintura de Frida Kahlo: *Unos cuantos piquetitos* (1935), en el que se trata el asunto del asesinato, a cuchilladas, de una prostituta por parte de quien parece ser su amante. El dramatismo de la escena remite a un asunto que, siendo individual, tiene alcances sociales y de género. Decidí apropiarme el título, si bien con una ligera alteración para dar a entender que la injusticia relatada en el cuadro de Frida Kahlo se extiende a la totalidad del país y que, 62 años después, no obstante las promesas de los políticos y gobernantes, no ha sido erradicada. Hay pues una relación intertextual entre mis fotografía y la obra de Frida Kahlo. Igual que el título de la pintura, el de este tríptico contiene la dosis de ironía necesaria para promover en los espectadores una actitud crítica con relación al *establishment*.

En aquellos momentos mi percepción de la realidad del país era pesimista. Desmintiendo lo optimista de los discursos oficiales, el panorama no era halagador, de la misma manera que no lo es hoy día por lo que, en mi opinión, este tríptico mantiene su vigencia original. Irónicamente, en medio de este caos y degradación que nos afecta, y que involucra todas las esferas de la vida social, sufrí un asalto cuando realizaba la obra, en 1997.

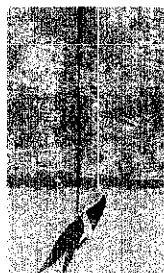
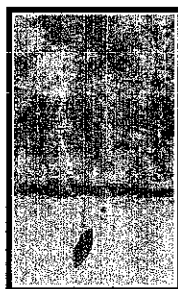
Entre lo despojado se contaban los negativos en color de esta serie, lo cual confirmaba mi percepción de la realidad como asolada por los efectos de la desigualdad económica, que conduce, como dije, a la degradación social. En consecuencia, a mí también me tocó padecer algo de *Otros cuantos piquetitos*.

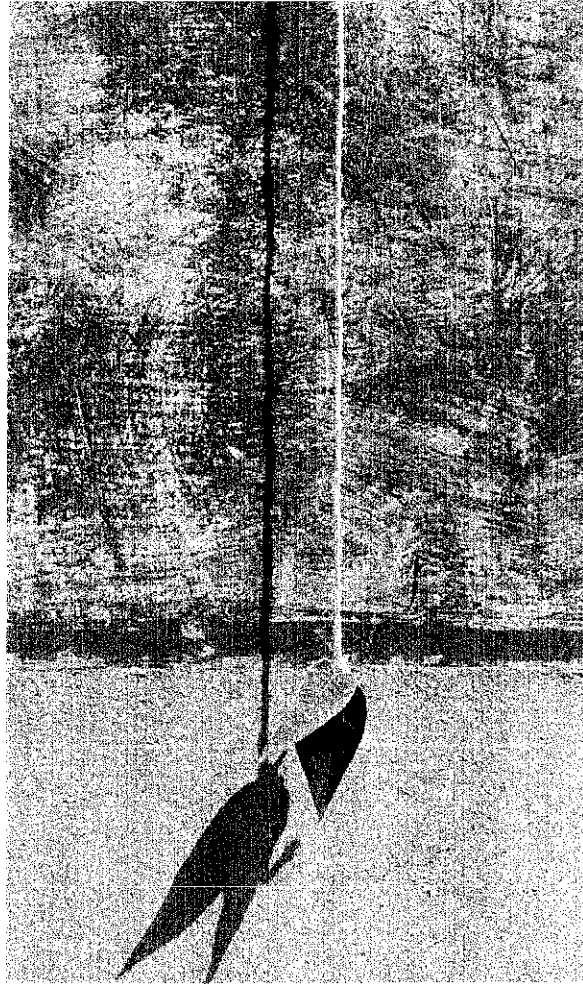
LA GRAVEDAD DE LA LEY
(1997)



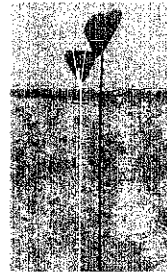
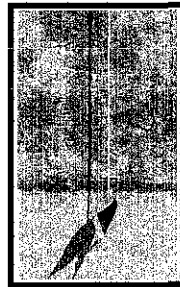
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La gravedad de la ley I.
1997

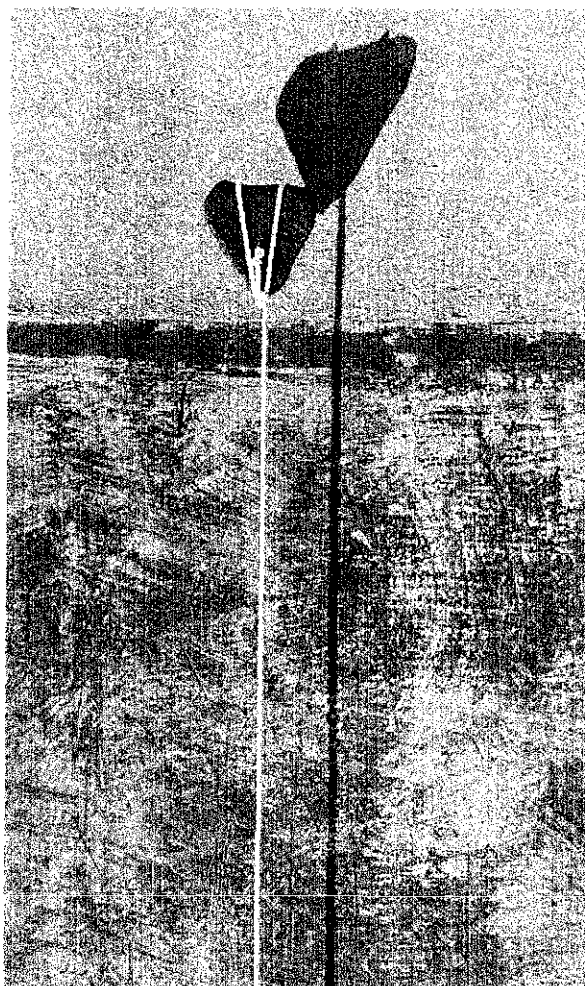




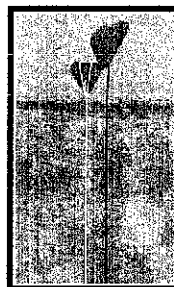
La gravedad de la ley II.
1997



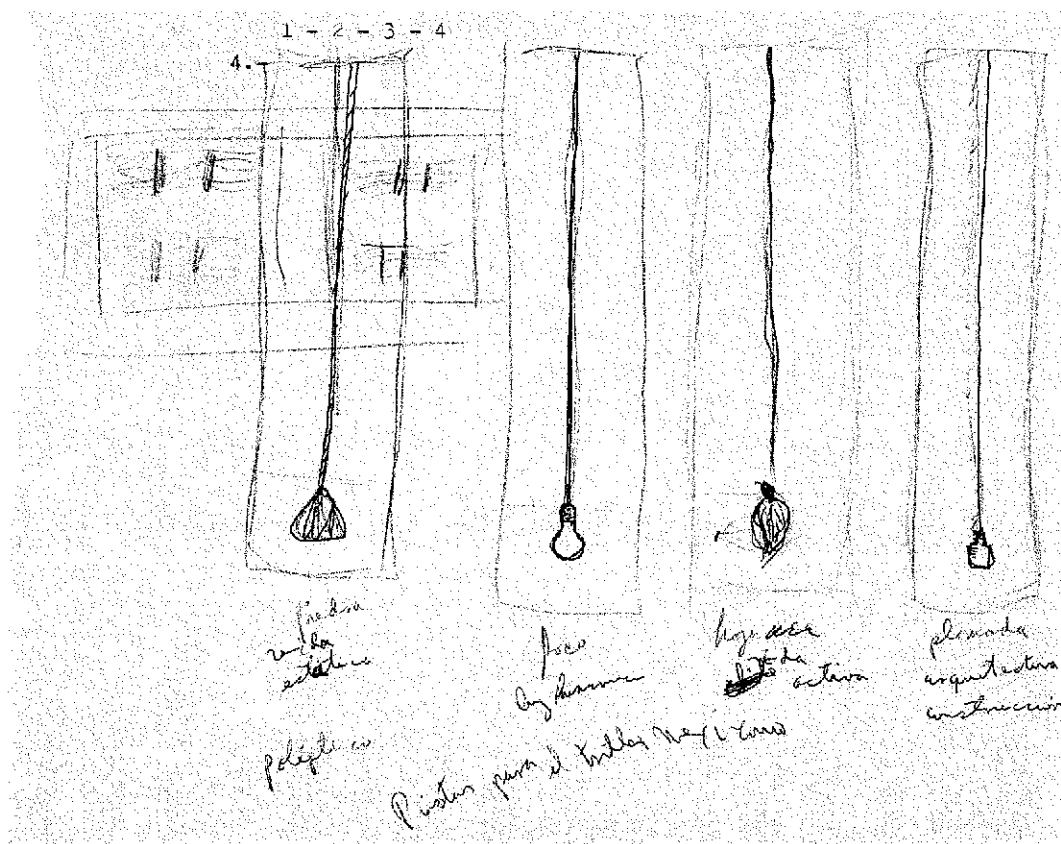
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



La gravedad de la ley III .
1997



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



La gravedad de la ley, boceto, 1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

G. LA GRAVEDAD DE LA LEY (1997)

Todavía preocupado por esta situación, decidí hacer una obra en la que tocara el aspecto político de la situación nacional y que, de alguna forma, pudiera ser complemento de *Otros cuantos piquetitos*, pero ahora como mero acto lúdico. Desde el planteamiento original, elaboré un boceto en el que mezclaba elementos de la realidad con una simbología hasta cierto punto subjetiva y abierta. Se trataba, en un principio, de un conjunto de cuatro imágenes que formaran un políptico, y que tuvieran como protagonistas a la piedra como símbolo de la vida estática; al foco como representante de la luz producida artificialmente por el hombre; una hoja vegetal como significante de la vida activa, y una plomada como alusión al equilibrio. Las fotografías serían en blanco y negro debido a que el color no cumplía la función simbólica que me proponía.

En la realización de este proyecto quería emplear como fondo un muro cuya pintura estuviera desgastada y, por lo tanto, diera una textura adecuada a mis intenciones; decidí, además, aprovechar la luz directa del día para que las sombras duras de los elementos se integraran a la obra. El manejo de las texturas en la fotografía, como ya indiqué, fue otro de los elementos que recuperé de mi práctica del grabado, práctica que, reitero, me permitió adquirir conciencia de su manejo. En la fotografía la textura está presente en la apariencia del plano bidimensional, y en el grabado es una realidad tangible tanto en la placa como en la impresión. Revisando el trabajo fotográfico anterior a la experiencia del grabado, pude comprobar que las texturas tenían presencia, pero no formaban parte sustancial de la imagen. Las texturas fueron redescubiertas cuando, al trabajar las placas de zinc, era necesario revisar constantemente el atacado del ácido nítrico, entonces, al observar a través de una lupa o *cuentahilos*, resultaba asombroso ver la multiplicidad de formas que se generaban: verdaderos valles, montañas, precipicios, mares y constelaciones. Veía como la superficie bruñida del metal se transformaba por la acción del ácido, pero más que analizar el desarrollo químico, prefería asombrarme de la transformación morfológica ocurrida. A través del sentido del tacto pude percibir la riqueza y características de la super-

ficie texturada de las placas de metal, y pude aplicarla, también, a las diversas apariencias visuales de la fotografía.

Ya realizada la toma fotográfica, eliminé la imagen correspondiente al foco por parecerme que, dentro del conjunto, tenía una carga visual que no armonizaba con los restantes elementos. Fue así como la obra se convirtió en un tríptico. En las tres imágenes, los objetos colgaban por efecto de la ley de la gravedad, y aunque su uniformidad las hacía interesantes, también producía cierta monotonía en razón del carácter estático de los objetos. Para romper lo que me parecía una redundancia visual invertí la tercera y última imagen logrando que el tríptico cobrara interés y dinamismo. Esta transformación de "la ley de la gravedad", trajo como consecuencia un cambio en el título también por una inversión en el orden de las palabras. El nuevo título *La gravedad de la ley*, hacía referencia a los sistemas de impartición de justicia, a las falacias y mentiras oficiales, con lo que recuperaba parte de la idea original orientada hacia lo político. Inicialmente contemplé como título: "Pistas para el *thriller* mexicano", por lo novelesco y sombrío del juego político de ese momento.

De manera similar que en la serie *Ecocidio*, aquí utilicé también un reencuadre que se ajustara a la verticalidad planeada en el boceto. Las imágenes fueron realizadas en formato 120 (6 x 6 cm.). *La gravedad de la ley* (1997) fue una experiencia que rompió con la seriedad del trabajo anterior por tratarse de un juego visual y conceptual, y por ser una crítica al aparato burocrático. Sin embargo, su efecto sobre el espectador es aparentemente de desconcierto, porque ver una imagen puesta de cabeza rompe los esquemas perceptivos convencionales. Además, la recepción de la idea se vuelve más difícil, porque en la obra no existen pautas o referencias visuales directas respecto de la cuestión política, sino que la alusión es subjetiva, y por ello resulta bastante hermética.

La serie *Códice*, junto con *Numeral*, *Sueños rotos*, *Ecocidio*, *Otros cuantos piquetitos* y *La gravedad de la ley*, incluyendo *Autorretrato con fetiche* y *Autorretrato con fósiles*, de los que hablaré en la sección de Autorretratos,

integraron la exposición *Espejos del sueño*, presentada en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, en la ciudad de Oaxaca, en agosto de 1997.

TEXTO DE PRESENTACIÓN DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN *ESPEJOS DEL SUEÑO*, Centro Fotográfico Álvarez Bravo, [Oaxaca, Oax.], 15 de agosto de 1997:

REFLEJO DE LA MEMORIA

Una sutil necesidad de orden recorre todo el trabajo de Estanislao Ortiz, unificando sus series de fotografía documental o *construida*, mediante las cuales acostumbra elaborar reflejos de su memoria, de sus vínculos comunitarios o de sus intuiciones íntimas.

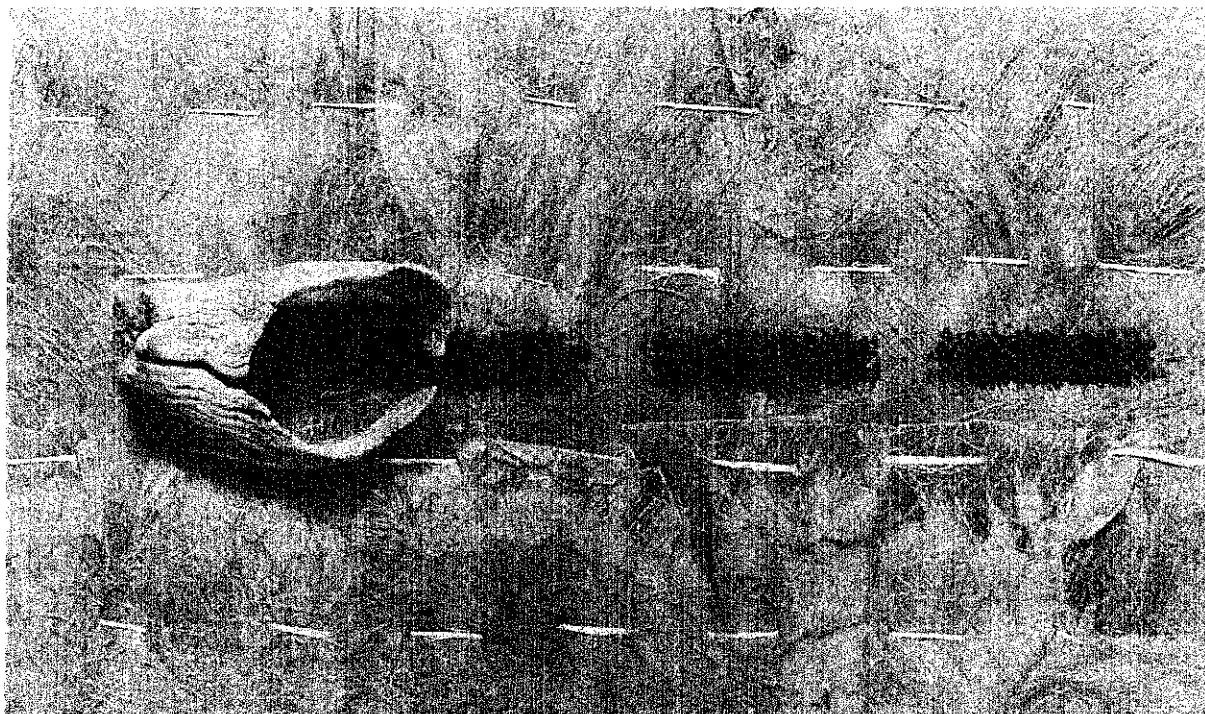
Desde mediados de los ochenta, Estanislao Ortiz se interesó por el paisaje, un género poco practicado por los fotógrafos mexicanos. Las imágenes de sus muestras *Mixtecatl* (Academia de San Carlos, 1987), *Tributo al sol* (Universidad de Colima, 1992) y *El eco del azul* (Universidad Tecnológica de la Mixteca, 1993), evidenciaron una constante de su mirada: la capacidad para contemplar y refractar la luz de las formas de la naturaleza en función de sus conceptos o sus sensaciones.

Los Espejos del sueño y su inmediato antecedente (*Tríada*, Academia de San Carlos, junio de 1997) son la continuación de esa minuciosa búsqueda, en la que la imagen sintetiza la inquietud por lograr la armonía entre los objetos y la visión del fotógrafo, concentrado ahora en el espacio mínimo necesario para componer sus recuerdos oníricos; es decir, para arreglar las cosas de tal manera que éstas tiendan un puente entre la fantasía y lo tangible.

Conformada por siete series que despliegan el potencial simbólico de diversos elementos (vegetales, animales, el cuerpo y la representación geográfica de México, entre otros), la exposición de Estanislao Ortiz nos encierra en su forma peculiar de ver el mundo, haciendo del potencial analógico de la fotografía un medio para transmitir la principal virtud de su obra: la sencillez, humilde condición de la verdadera sabiduría y de la genuina creatividad, que en nuestros tiempos ha sido casi sustituida por grandilocuentes mensajes, reflejos del vacío de nuestros sueños colectivos.

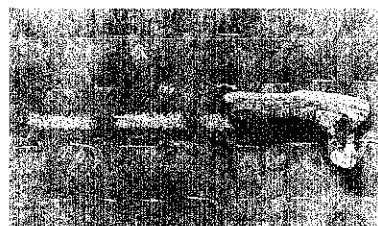
Alejandro Castellanos

LOS COMPLEMENTOS
(1998)



Los complementos I. 1998

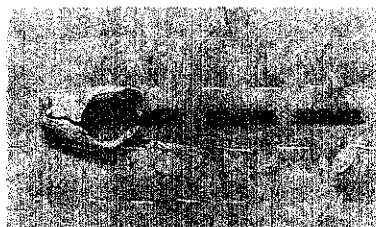
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

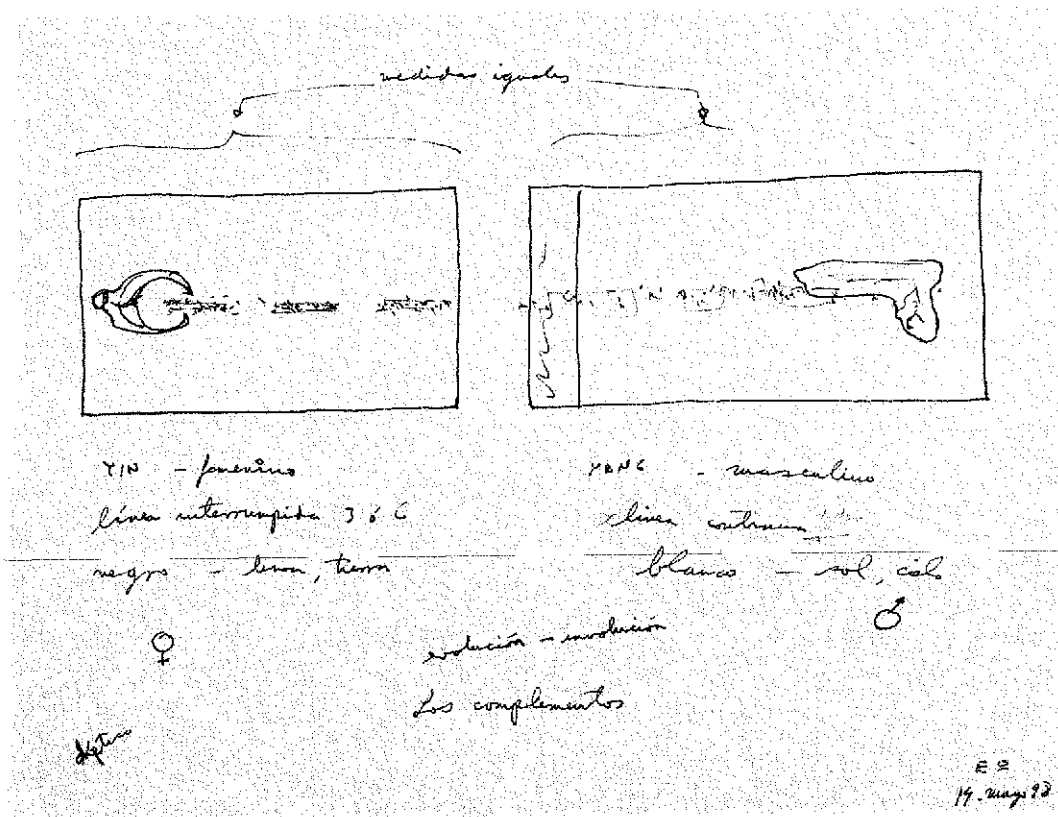




Los complementos II . 1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





Los complementos, boceto, 1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

H. LOS COMPLEMENTOS (1998)

Para realizar este díptico recurrí al manejo de objetos específicos, elegidos intencionalmente por la simbología en ellos contenida. A través de esos objetos recuperé una experiencia de la época de aprendizaje en el taller de la maestra Kati -ya señalado en el apartado dedicado a *Ecocidio*-, quien inculcaba el gusto por fotografiar objetos. El ejercicio era fundamental para la formación visual, así como para adquirir experiencia en la práctica de la fotografía. En cierta ocasión la maestra Kati me mostró un libro que fue crucial al definir su vocación fotográfica: *Die welt ist schön, El mundo es bonito*, tradujo ella, aunque diversos autores lo citan como *El mundo es hermoso*, del alemán Albert Renger-Patzsch (Alemania, 1897-1966). Los objetos formaban uno de los discursos principales de este libro y ella me lo señaló como muestra de la posibilidad de descubrir la vida en lo inanimado, y no únicamente en la representación humana. La obra, representativa de la corriente Nueva Objetividad, se convirtió para mí en una referencia que estimuló mi interés por fotografiar objetos, por descubrir su esencia y no sólo describir su forma. Entre las propuestas de la Nueva Objetividad⁶⁹, encontré una que me llamó especialmente la atención y que me interesa resaltar. lo que se buscaba era un esfuerzo de renovación estética. Este principio me parece cercano a mi propio desarrollo y al contexto actual en el que me encuentro, en los cuales esa renovación ha sido el *leitmotiv* de mi trabajo.



Figura 12. Albert Renger-Patzsch
Shoemaking Irons, Fagus Works, Alfeld, 1926

El empleo de objetos encontrados ha tenido particular importancia en mi proceso creativo, como he dejado ver en la descripción de los trabajos anteriores. Cuando se parte del *objet trouvé*, *objeto encontrado*, se parte del

69 citado por FONTCUBERTA, Fotografía: conceptos y procedimientos, p. 168.

objeto mismo y es con base en sus posibilidades intrínsecas como se llega a la concepción de la idea. Por el contrario, cuando se parte de una idea y se buscan o se fabrican los objetos específicos, el proceso se vuelve más intelectual. Claro está que aquí interviene la imaginaria del autor para otorgar al objeto características diferentes y resignificarlo, o bien para descubrir formas vinculadas con significados concretos. Pero este descubrimiento no es un acto meramente mental, es producto de un diálogo interior que involucra la emotividad completa, y es de ese diálogo de donde emerge la idea que expresa la visión de lo interno, podríamos decir, en ese sentido, que ese diálogo posee un sentido poético.

Así que los objetos han tenido una notable presencia en mis fotografías construidas. En particular, para *Los complementos* recurrí a objetos encontrados de los que me apropié porque me sorprendió la calidez que guardaban como elementos procedentes de restos de árboles. Descubrí en estos dos objetos formas sinuosas que remitían a la genitalidad femenina y masculina, así surgió la idea de hacer una recreación fotográfica de esos dos principios.

Para elaborar el boceto me apoyé en los conceptos de lo que significa lo femenino y lo masculino tanto en la cultura occidental como en concepciones orientales, sobre todo de la cultura china. En la concepción del *yin-yang* encontré planteamientos claros para su representación. El *yin*, lo femenino, se representa por una línea interrumpida en tres o seis segmentos, y se asocia simbólicamente al negro por la luna y la Tierra. El *yang*, lo masculino, se representa por una línea continua, y se asocia al blanco por el sol y el cielo. No obstante, para integrar visualmente las dos fotografías, decidí que en la correspondiente a la representación de lo masculino la línea continua del *yang* apareciera como una línea interrumpida como en el *yin*. Me apoyé en estos conceptos debido a que el *yin-yang* se representa en un círculo, forma geométrica perfecta que simboliza la armonía, y en la que se inscriben los dos elementos iguales en su forma, pero diferentes en su esencia, diferencia representada por el blanco y el negro. Estos elementos se integran en forma complementaria ideal; embonan de tal manera

que no falta ni sobra nada. Tanto su forma como su contenido remiten en esta figura a una idea general, idea cuya materialización en la realidad humana es más que difícil, pero que, sin embargo, tiene una función incuestionable como meta cultural.

Al realizar este díptico, ya sobre la marcha, agregué un fondo que poseía costuras paralelas elaboradas a través de líneas que marcan la dirección en la que están dispuestos los elementos principales, lo que enfatiza la horizontalidad de la obra. La iluminación empleada fue difusa para evitar la dureza de las sombras, y lograr suavidad en los efectos de las texturas tanto del fondo como de los elementos protagónicos. Con relación al espectador, éstos se ubican así: al lado izquierdo la referencia femenina, y al derecho la masculina, respetando la simbología de la correspondencia.

Los complementos fue un trabajo concebido y realizado con un mínimo de elementos por lo que la sencillez priva en su concepto y en su forma. De la misma manera que en algunos trabajos anteriores, también en éste se planeó que la imagen fuera rectangular, pero en este caso colocada horizontalmente, por lo que también requirió un reencuadre del formato original, del negativo en formato 120 (6 x 6 cm.).

Esta serie, junto con *Códice*, *Numeral*, *Sueños rotos*, *Ecocidio* y *Autorretrato con fetiche* y *Autorretrato con fósiles*, se exhibió bajo el título de *Memoria construida*, en la Universidad de Colima, en la ciudad de Colima, en septiembre de 1998.

AUTORRETRATOS
(1995-2000)

I. AUTORRETRATOS (1995-2000)

La autorrepresentación ha sido factor esencial en la búsqueda de la propia identidad, condición obligada para mantener la auténtica personalidad en una sociedad donde el Yo se esfuma ante el rasero uniformizante impuesto por los medios de comunicación. En medio de las oleadas de crisis que han envuelto al mundo entero a finales del siglo XX, y ante el derrumbe de las ideologías y las utopías que produjeron cambios en los paradigmas que daban sustento y seguridad a la vida individual, el autorretrato aparece como el medio adecuado para tomar conciencia de sí mismo como ser humano y como individuo social; para construir y consolidar la identidad. Sin esta búsqueda la subsistencia espiritual resultaría imposible.

El autorretrato es la forma más usual de la autorrepresentación. Manifiesta la realidad interior y exterior del individuo revelando aspectos esenciales de su vida inconsciente. La práctica del autorretrato puede ser tomada como un acto narcisista, pero este es sublimado al ser llevado a la imagen con búsquedas y propuestas definidas. El autorretrato nos ofrece un material muy rico para el estudio del espíritu del artista, porque si bien el autor deja en él una importante huella de su subjetividad, pone también de manifiesto un alto grado de conciencia, de control. Y si bien en toda obra artística se manifiesta la interioridad del creador, el autorretrato es la forma más directa. El autorretrato no sólo incluye el cuerpo y el rostro, puede extenderse, también, a circunstancias, objetos, símbolos o partes del cuerpo, los cuales rescatan la identidad del autor; su identidad en términos de la profundidad del ser.

Así, el autorretrato es un género de larga historia en las diversas formas de expresión plástica, sobre todo en la pintura, y aunque muchos autores lo han practicado de manera eventual en la fotografía, lo han tratado como propues-

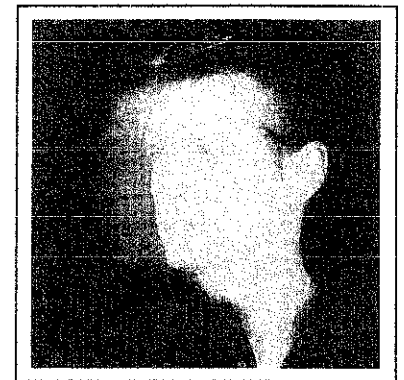


Figura 13 Robert Mapplethorpe
Autorretrato, 1984

ta temática. Un caso que considero significativo es el de Robert Mapplethorpe (Estados Unidos, 1946-1989), quien a lo largo de su trayectoria elaboró variados autorretratos en los que revela la plena conciencia de su personalidad y de la evolución de su imagen. Otro caso que particularmente me llama la atención es el de Dieter Appelt (Alemania, 1935), ya que es él quien protagoniza sus imágenes, si bien no las presenta como autorretratos; especialmente me ha impresionado, por su emotividad, *The spot on the mirror made by exhaling* (1978).



Figura 14. Dieter Appelt
The spot on the mirror made by exhaling, 1978

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

YO
(1995)



Yo.
1995

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

a. *YO* (1995)

Revisando mi archivo, observo que había practicado esporádicamente el género, pero sin planteamientos que me fueran significativos. Puedo decir, no obstante, que el trabajo realizado como fotografía construida ejemplifica ya una solución diferente del problema de la autorrepresentación. Pero fue realmente hasta 1995 cuando incursioné en el género con mayor conciencia de lo que significaba el problema de la autorrepresentación. Técnicamente, el formato 120 (6 x 6 cm.) me proporcionaba una solución óptima, por ello realicé todos los autorretratos en este formato, aunque cabe especificar que en el caso de *Yo*, fue necesario hacer un reencuadre para conseguir la solución vertical, y en el díptico *Alter ego* fue preciso ajustar el encuadre para igualar el tamaño de la imagen de ambas fotos. En su concepción inicial y ulterior realización no me había planteado los autorretratos como una serie, sino como abordajes independientes del mismo tema a desarrollar. Presento aquí una rigurosa selección agrupada en un conjunto, cuyo interés radica en que, a través de apoyos simbólicos, se evidencia mi realidad interior. Los presento, también, en razón de que considero que el autorretrato puede aportar elementos de fortalecimiento para la construcción del Yo, instancia de importancia capital en la consolidación de la identidad como productor plástico.

El autorretrato *Yo*, de 1995, que fue realizado de manera simultánea a la serie *Numeral*, fue un trabajo para el Seminario de Investigación Visual, asignatura que cursaba en el marco de la Maestría en Artes Visuales. Puesto que en ese momento estaba involucrado en la investigación y solución de los elementos simbólicos de la serie referida, pude también llevar al autorretrato algunos de esos aspectos que contribuyeron al encuentro de una solución. Llevé el planteamiento directamente a la toma fotográfica, es decir, en esta ocasión no realicé ningún boceto que sirviera de guía para lograr un resultado claro. Este ejercicio se apoyaba en la idea de flotar, porque bajo este principio, que implica literalmente no tener los pies en la tierra, es posible que la imaginación simbólica se dispare hacia lo poético. También integré el principio de la dualidad significativa del blanco y el negro como referencia de mi trabajo fotográfico.

La solución para la toma fotográfica fue aplicarme pintura blanca en la palma de la mano derecha y pintura negra en la de la izquierda, con esta materia imprimí su huella en mi pecho, pero en el lado opuesto al correspondiente a cada mano. Como resultado de este cruzamiento, la significación pierde su referencia específica y se torna ambivalente, de la misma manera que al flotar se pierden los asideros. En la presentación final de la obra quedó totalmente planteada esa idea porque una de las dos fotografías que la conforman está invertida, lo que confiere a la imagen total un efecto de verdadera levitación. Decidí ensamblar las dos fotografías para que su unión –no perfecta por no pretender que fuera engañosa–, manifestara una serie de conceptos que dejé planteados en un texto. En este escrito quedó plasmada la simbología que me propuse manejar y que justificó la realización de este autorretrato. El texto es el siguiente:

Yo,

Floto en un rincón del universo.

Con la cabeza en el cielo, con la cabeza en la tierra.

Reflejo de mi realidad, realidad de mi otro yo.

Mutante de la razón y del sentimiento.

Dormido al color, vigilante del negro al blanco y del blanco al negro.

Adorador de la luz, prisionero de la caja oscura.

Alquimista del día y la noche.

Marcado por el sol, herido por la luna.

Explorador al sur, errante al norte.

Fugitivo de lo divino y lo satánico.

Borrado del paraíso, rechazado del infierno.

Privilegiado por la vida, condenado por la muerte.

Conciliador entre lo activo y lo pasivo.

Equilibrista en la ancestral antítesis entre lo bueno y lo malo.

Indomable con la lógica, hundido en los sueños.

Agobiado por los conceptos y sufriendo en la conciencia.

Midiendo el tiempo, hurgando símbolos.

Artífice de imágenes, seducido de metáforas.

Palpitando en la locura circular del universo.

Flotando y palpitando

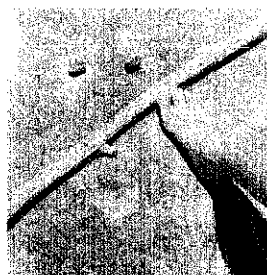
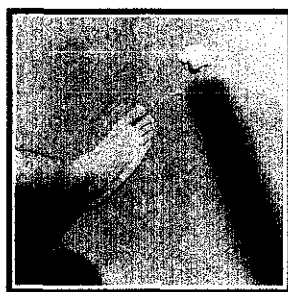
(Mayo de 1995)

Este autorretrato no ha sido exhibido porque, en mi opinión, no contiene los elementos suficientes que lo integren con otras fotografías, lo percibo como un trabajo *sui generis*. No obstante, en el contexto de la revisión que aquí presento, su inclusión se justifica en razón de que considero sentó las bases de mi incursión en la fotografía construida, y del paso de la búsqueda de la identidad cultural a la búsqueda de la identidad psicológica.

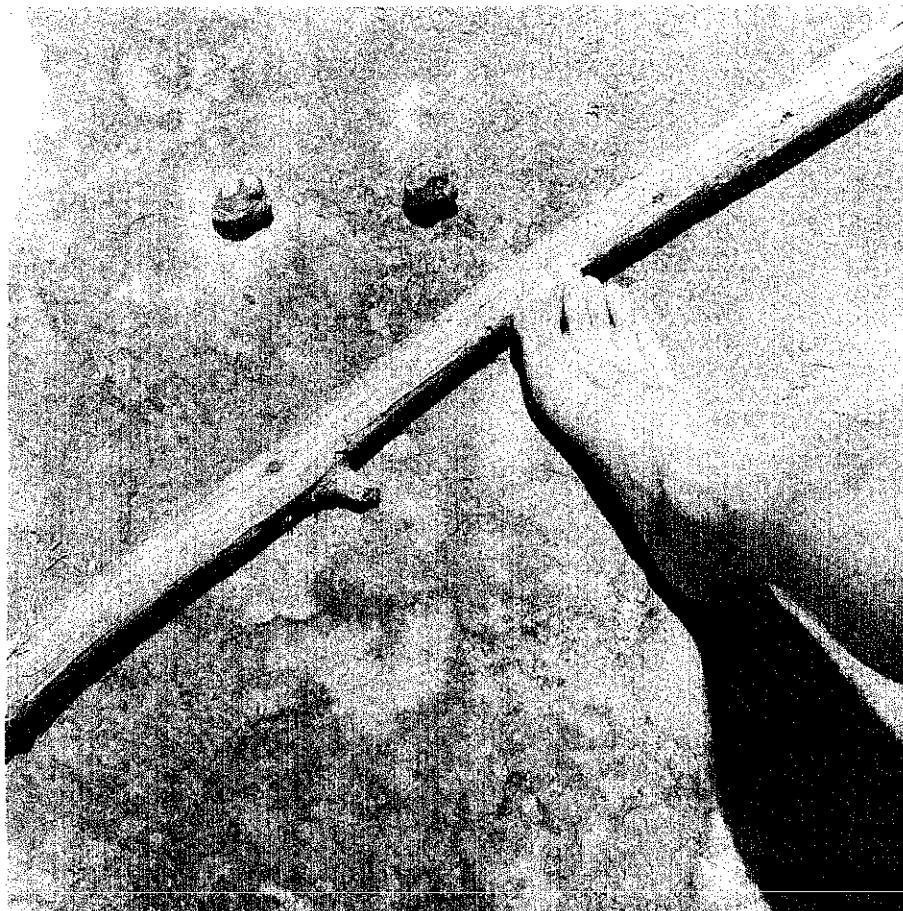
***AUTORRETRATO CON FETICHE.
AUTORRETRATO CON FOSILES.
(1997)***



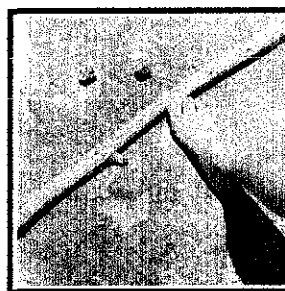
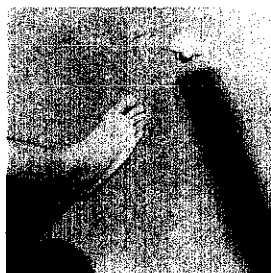
Autorretrato con fetiche, 1997



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Autorretrato con fósiles, 1997



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

b. *AUTORRETRATO CON FETICHE. AUTORRETRATO CON FOSILES* (1997)

En *Autorretrato con fetiche* y *Autorretrato con fósiles*, ambos de 1997, no recurrí a la descripción facial, sino a la inclusión del pie que es el vínculo directo del ser humano con la tierra. Jean Chevallier y Alain Gheerbrant, en su *Diccionario de los símbolos*⁷⁰, indican que el pie posee un significado fálico relacionado con el poder de la posesión de la tierra. Quise enfatizar este aspecto al utilizar el pie derecho en alusión a lo masculino que, como se sabe, en la cultura judeocristiana, significa poder. Esta solución me dio la posibilidad de romper con la convención del autorretrato que exige aludir a la descripción facial, ya que es poco usual emplear partes del cuerpo como referencia. Como antecedente visual tuve un autorretrato de Cartier-Bresson, *Italy* (1932), en el que el pie es el elemento principal captado en un cuerpo en escorzo; era una fotografía que conocía hacía tiempo y la tuve presente al pensar en estos autorretratos

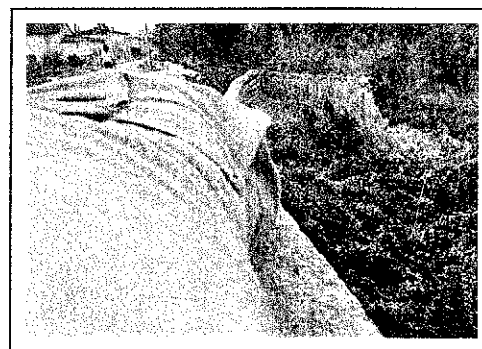


Figura 15 Henri Cartier-Bresson /Italy, 1932

Tanto las partes del cuerpo como los objetos incluidos exponen conceptos y símbolos sobre diversas maneras de percibir la vida. En estos autorretratos deseaba encontrar una aplicación para los fósiles y la concha (que ya había sido empleada en una fotografía de la serie *Numeral*). Los fósiles, en particular, me hacían reflexionar sobre su milenaria permanencia que contrasta con la fragilidad de lo humano; de la concha me atraían su forma sobria y su fina textura; me llamaba la atención, además, que con ella los antiguos mayas simbolizaban el mundo subterráneo y el reino de los muertos. Para la cultura occidental la concha posee un atributo femenino, por lo que, también, a partir de su representación en esta obra, puede interpretarse que en todo hombre subsiste

70 CHEVALIER, op.cit., pp. 826-827.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

un elemento femenino. Así lo demuestra la estructura cromosómica: XY en varones y XX en mujeres, de manera que, como se ve, todos los seres humanos compartimos la X.

Pero más allá de sus significados culturales y de su belleza, utilicé esos objetos –la concha y el fósil–, porque había algo de su propia vida interior que me seducía. En palabras de Gaston Bachelard⁷¹ puedo decir que la lenta vida de los objetos a través de los siglos permite interpretar su origen. Encontré, entonces, que una forma de interpretarlos era integrándolos a mis propias referencias.

Construí mentalmente las imágenes cuando, al estar en mi casa, la luz me permitió ver una sombra y la textura del piso de un espacio abierto. No elaboré boceto alguno, e *ipso facto* reuní los elementos requeridos y realicé las fotografías, porque no podía desaprovechar esa luz natural, intensa y fugaz que se me presentaba como una oportunidad, como un regalo. La solución compositiva es, también, un elemento común en ambos autorretratos, por lo que pueden presentarse de manera independiente o como díptico.

Como he señalado, estos dos autorretratos me permitieron desprenderme de la descripción y emplear la concha como un elemento simbólico convencional en conjunción con los fósiles, que no poseen un significado simbólico específico. Emplear elementos con simbología convencional facilita la lectura, pero recurrir a los que carecen de ese atributo, lejos de crear confusión, permite interpretar la obra más libre y subjetivamente. Por su parte, el uso del pie, si bien no es un motivo codificado dentro del concepto de identidad por no contener, claro está, rasgos psicológicos, me permitió mostrar otra parte menos representativa que la facial pero, desde mi punto de vista, de igual importancia para resaltar, subjetivamente, rasgos de la personalidad (generalmente no conocemos los pies de una persona, pero en ocasiones los asociamos como rasgo distintivo).

71 BACHELARD, op.cit., p. 16.

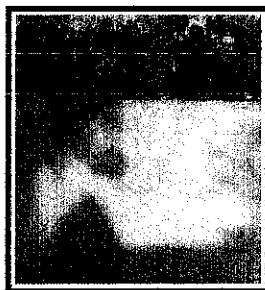
Me permitió, en suma, encontrar una posibilidad diferente para el autorretrato, es decir, para enfrentar el problema de la autorrepresentación desde otra perspectiva.

Cabe recordar que las series *Códice*, *Numeral*, *Sueños rotos*, *Ecocido*, *Otros cuantos piquetitos*, *La gravedad de la ley*, *Los complementos* y estos *autorretratos*, exceptuando *Yo*, conformaron la exposición titulada *Espesjos del sueño*, que se presentó en el Centro Fotográfico Álvarez Bravo, en la ciudad de Oaxaca, en agosto de 1997.

LA PIRÁMIDE
(1997)



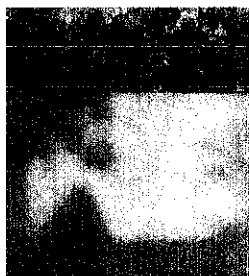
La pirámide I, 1999



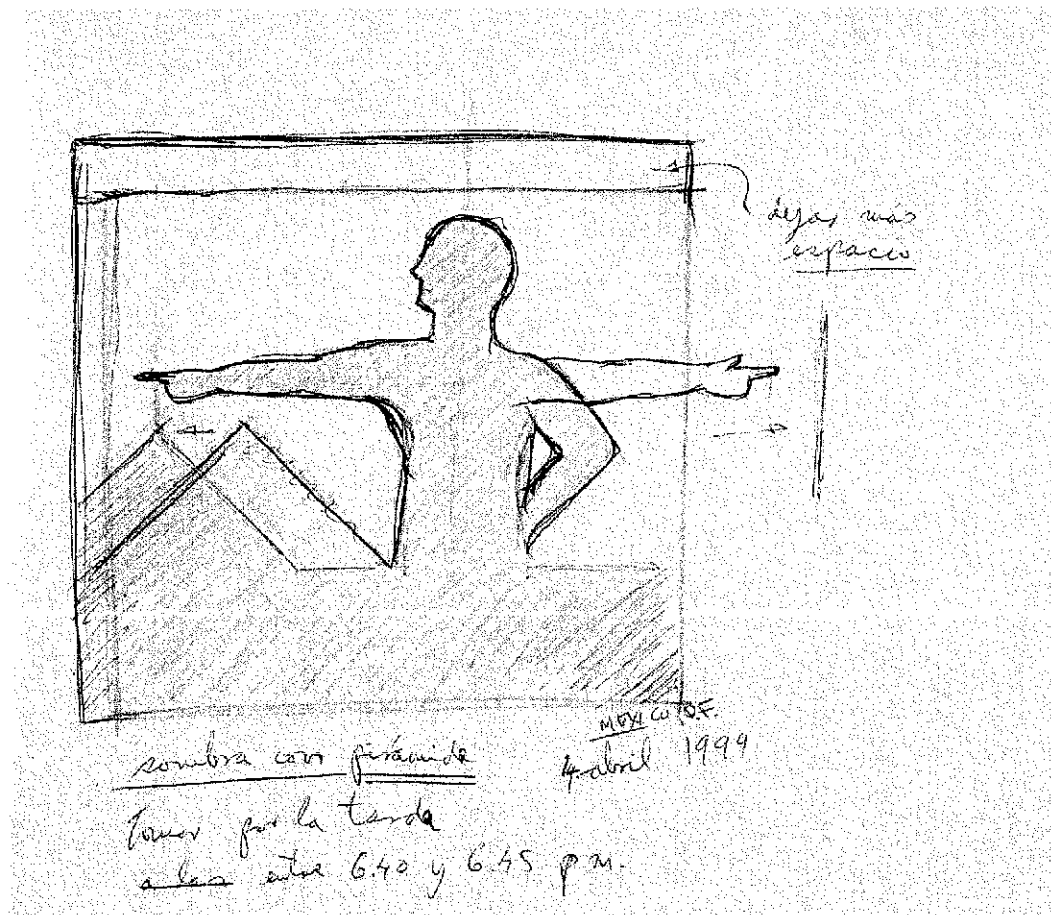
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



La pirámide II, 1999



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



La pirámide, boceto. 1999

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

c. *LA PIRÁMIDE* (1997)

En el caso del autorretrato titulado *La pirámide*, de 1999, esboqué una idea que se originó al observar una sombra en forma triangular, y a partir de la cual imaginé una pirámide egipcia que se proyectaba sobre un muro. Fue así como decidí aprovecharla en una fotografía en la que apareciera al lado de mi propia sombra. Teniendo presente que las sombras no son constantes, y que varían en su forma en el transcurso no sólo de un día a otro, sino en minutos, me dispuse a la realización de las fotografías pocos días después de su planeación. En ese primer momento, pensé en la solución visual de la silueta piramidal antes que en su posible significado, porque lo primordial era atrapar las sombras fugaces. Así, una luz directa, pero mitigada por la inclinación de los rayos vespertinos, fue la que moldeó las siluetas en el plano. Las siluetas no corresponden exactamente a lo prefigurado en el boceto, pero jugar con mi propia sombra durante la toma me permitió encontrar la solución que estimé adecuada.

La solución en díptico no estaba contemplada en la planeación original, esta determinación se dio en el momento de analizar las hojas de contacto, en las que descubrí y rescaté una toma fotográfica en la que, por error, no apareció mi sombra. En la primera imagen aparece, así, la sombra de la pirámide enmarcada por un entorno de formas abstractas, carentes de referencias específicas, que, sin embargo, cobran sentido en la segunda imagen, en la que, al mismo encuadre y a las sombras, se agrega la sombra de mi cuerpo, con lo que díptico adquiere un carácter secuencial.

Escogí el título con la idea de enfatizar la sombra del triángulo regular en alusión a la forma piramidal egipcia. Sabemos que, para esa antigua y lejana cultura, la pirámide era el símbolo que conjugaba el fin de la vida terrenal con la ascensión al cielo. La pirámide triangular, sobria y perfecta no existió en nuestras culturas

mesoamericanas, y aunque en la forma hay diferencias, en su utilización ritual y religiosa contiene similitudes con las de la cultura egipcia, porque su construcción obedecía a la creencia en la existencia supratemporal. De esta manera, la inmortalidad del alma quedaba perpetuada en magníficas construcciones.

La particularidad de este autorretrato reside en el hecho de que la identidad se encuentra inequívocamente en la silueta, en la sombra como huella directa de la propia personalidad. Recuerdo que en el teatro de siluetas chinas, la fuerza de los personajes se ubica en las sombras proyectadas. Por analogía, en este trabajo el elemento más importante se localiza en la imagen reproducida por el efecto de la luz, y es aquí donde vuelvo a enfatizar el valor de la fotografía en blanco y negro como piedra angular de mi trabajo fotográfico. La luz es utilizada para evocar el volumen, y no solamente para moldear lo tridimensional, porque no sólo somos volumen, somos también sombra, y en nuestro paso por la vida lo que dejamos es una sombra de nosotros mismos.

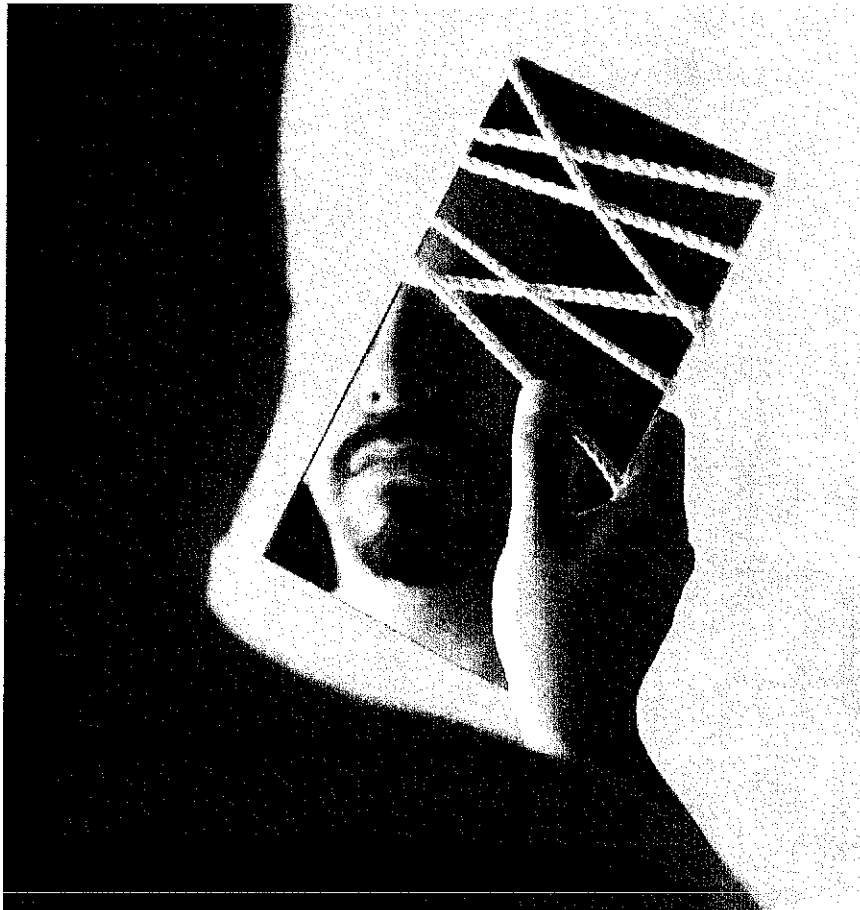
ALTER EGO
(2000)



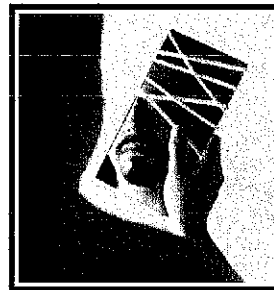
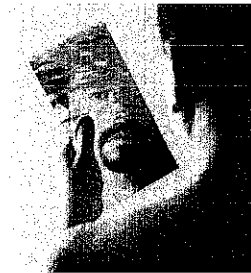
Alter ego I, 2000



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



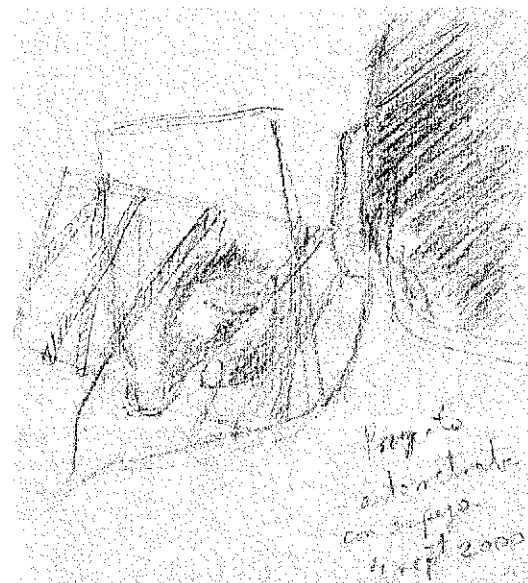
Alter ego II, 2000



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Alter ego, boceto 1. 2000



Alter ego, boceto 2. 2000

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

d. *ALTER EGO* (2000)

El autorretrato en díptico titulado *Alter ego*, del año 2000, partió de este término que en su primera expresión, la de Cicerón, designa a quien es amigo íntimo, de toda confianza y significa "mi otro yo". En términos psicoanalíticos, el término se convirtió en el concepto para "mi otra personalidad". Traté de plasmar la segunda acepción en dos bocetos basados en una autorrepresentación que tuvo al espejo como elemento esencial.

El espejo es un objeto común, pero poseedor de un profundo significado cultural, baste recordar que, para los mexicas, el espejo fue un importante símbolo, como lo demuestra el hecho de que Tezcatlipoca llevaba en su nombre el atributo: el espejo que humea. Refiere Paul Westheim que ese dios de la fatalidad vagaba por el mundo viendo en su espejo todo lo que ocurría: "todo pecado, todos los crímenes, y con el que descubre también lo que encierran los corazones de los hombres y hace transparente su pensar."⁷² Así, a través del reflejo de su espejo, el dios poseía la realidad del mundo de la vida, y aún la esencia de los hombres. Seguramente por eso los espejos que trajeron consigo los conquistadores fueron motivo de seducción para los antiguos mesoamericanos.

Por otra parte, es importante mencionar el mito de Narciso al que se refiere Ovidio en su *Metamorfosis*. Sabemos que Narciso, al verse reflejado en el agua se enamora de su imagen, pero se encanta con un rostro que ignoraba que fuera el suyo porque no se reconocía. Esta incertidumbre es evidente, porque cuando nos vemos en un reflejo, descubrimos una imagen que, al mismo tiempo, es y no es nuestra. Pero, para nosotros, que ya no tenemos la ingenuidad de Narciso, el espejo es la referencia inmediata del autoconocimiento, porque en cuanto nos reconocemos en su reflejo, podemos identificar y construir la propia imagen. Es aquí donde radica la

72 WESTHEIM, *La calavera*, p. 14.

importancia de la imagen en los procesos de autorreconocimiento. En este sentido, Jaime Labastida puntualiza: "[...] es necesaria una mediación por las imágenes, imágenes que, en rigor, el hombre construye y con las que, poco a poco, se identifica. El hombre se hace persona sólo en la medida en que crea o inventa su imagen."⁷³ Así que, se puede decir que la práctica del autorretrato es una forma de sublimar el narcisismo, de construir el Yo y, a través de los resultados obtenidos, compartir la forma en que nos concebimos a nosotros mismos.

Igual que el espejo, la fotografía, "espejo con memoria", como se le llamaba al daguerrotipo, tiene la particularidad de reflejar y devolver la imagen. Ante este juego de similitudes Joan Fontcuberta pregunta: "¿qué refleja el espejo?", y responde: "La verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la la consciencia."⁷⁴ Esta sabia respuesta deja de lado al espejo como accesorio, para abrir paso a su dimensión simbólica que revela que la verdadera interioridad constituye el espejo fundamental en cuyo reflejo nos podemos encontrar en nuestro ser más profundo. De ahí la importancia del autorretrato, en particular del fotográfico.

En el momento de realizar el autorretrato *Alter ego*, tenía otro proyecto similar en el que el espejo era el elemento clave, decidí, entonces, aprovechar ambas posibilidades para que la obra fuera un díptico, cuya variación consistiría en mostrar tanto el lado derecho como el lado izquierdo de mi rostro, de manera independiente, pero complementaria. En ambas fotografías, la colocación de la cámara es la de un *voyeur* que no mira de frente, así, el espectador también puede atisbar sobre el hombro y en el espejo ver fragmentos de la imagen reflejada de mi rostro. Ya que el espejo muestra la imagen invertida, las propiedades que en esta fotografía se atribuyen al lado izquierdo tanto como al derecho, están también invertidas. Así que, en el espejo del lado izquierdo se puede ver lo que es propio del lado derecho: lo consciente y objetivo; ahí la mirada está presente entre una mancha, símbolo de lo imperfecto y la contingencia del ser. En el espejo del lado derecho se ve lo que

73 LABASTIDA, "El mito de Narciso", p. 43.

74 FONTCUBERTA, El beso de Judas, p. 38

es atribuible al lado izquierdo: lo inconsciente y subjetivo, ahí la mirada queda oculta entre las cuerdas que dan vuelta al espejo y que representan la continuidad sin la cual la existencia sería imposible.

Este díptico refleja mi convicción por la búsqueda de la identidad, pero ya no en términos de identidad cultural, como fue el caso de las series realizadas dentro de la fotografía documental, sino de la identidad psicológica. Esta derivación a la introspección fue la consecuencia clara de la necesidad de encontrar respuestas a las inquietudes que los seres humanos nos planteamos, y a las que, personalmente, he podido dar respuesta a través de la práctica de la fotografía. Así, en *Alter ego*, queda plasmada la inquietud por descubrir el mundo exterior reflejado en el mundo interior.

Conviene, para concluir este apartado, reflexionar sobre la afirmación que al respecto hiciera Alfonso Reyes: "El hombre no descubre el mundo de una vez para siempre, sino a través de renovadas sorpresas."⁷⁵ De esta manera, puedo decir que por la vía de los autorretratos descubrí una parte de mi mundo interior, que se revierte continuamente por la sorpresa y el asombro que me provocan los eventos del mundo exterior, es decir, pude descubrir la vida que, en su plenitud y avatares tanto internos como externos, contiene las posibilidades de ser retenida por la fotografía.

75 REYES, *La máquina de pensar y otros diálogos literarios*, p. 69.

REFLEXIÓN FINAL

En la conformación de mi lenguaje, partí de los principios técnicos y conceptuales que para mi definen a la fotografía: la experimentación con los discursos visuales e identidad cultural del creador. La selección de la fotografía en blanco y negro fue, desde el principio, un elemento que ha delineado la manifestación de mi expresión visual, porque me ha brindado la posibilidad de realizar un trabajo más evocativo y menos descriptivo.

A lo largo de esta experiencia fui descubriendo a la fotografía en su dimensión artística. Considero que el arte es producto de la creación humana dirigido a producir vivencias estéticas, y satisfacer necesidades espirituales, donde la fotografía, es el puente que establece el canal entre productor y receptor, mediante recursos mecánicos y artesanales.

El paso por la fotografía documental me ha permitido dejar testimonio no sólo de las circunstancias de mi entorno social sino de hechos concretos, situados histórica y geográficamente. El documento sigue siendo una práctica vigente en la búsqueda de la expresión, aún cuando se encuentre en crisis, pues, como he dicho, cuando se le emplea de manera honesta –sin mentiras o afanes sensacionalistas–, manifiesta las verdaderas motivaciones que inquietan a todo productor de objetos estéticos y comunicativos.

En la primera etapa de mi trabajo, en la fotografía documental, busqué una identidad proveniente del entorno cultural; en la segunda etapa, incursiono en la fotografía construida, búsqueda que se revierte hacia la identidad psicológica. Por ello, puedo decir que salí de mí mismo, y en esa inmersión en lo externo, descubrí la necesidad de ver dialécticamente hacia la propia constitución subjetiva. Por lo tanto, a través de este viaje me ha sido posible lograr una expresión comprometida y acorde con mis propias posibilidades.

Las necesidades expresivas y nuevas inquietudes para enriquecerme y crecer como productor, me llevaron a buscar caminos diversos. Mi acercamiento al grabado me dio la posibilidad de expresar discursos diferentes a través de la fotografía construida, constituyó el factor de mayor importancia en los nuevos procesos y en la revaloración de diversos elementos que lo conforman: la elaboración de bocetos, el manejo de las texturas y el empleo del color.

Definir la fotografía construida como la expresión de ideas y conceptos planeados, con el fin de elaborar propuestas concretas, me permitió emplear objetos con un significado y valor iconográfico distintos de los convencionales, también, experimentar un proceso en el cual la sensibilidad quedó supeditada al discurso intelectual. En la fotografía construida resolví ideas, aprendí a darles forma y a lograr que los objetos recuperaran su vida interior. Fue esta una etapa de mayor introspección que me permitió poner en práctica diversas posibilidades de reflexión y de trabajo.

El planteamiento inicial de este trabajo, que es dejar constancia de mi actividad fotográfica, enfatiza la prioridad de las imágenes, de manera que los discursos derivados de ella adquieren sentido a partir de la necesidad de ampliar y fundamentar las posibilidades para su disfrute y comprensión. La importancia de estas imágenes radica en que muestran las reflexiones que surgen de mi entorno; mi circunstancia social; mi concepción de la vida; la búsqueda del autoconocimiento; la inquietud por manifestar mis ideas, y mi pasión por la expresión visual. Su valor radica, en suma, en que constituyen, el testimonio de un proceso que conjunta veinte años de entrega al trabajo fotográfico.

La obra fotográfica presentada puede parecer magra en términos cuantitativos. En desacuerdo con la actual saturación industrial de mercancías que pueblan el mundo, economizar imágenes ha sido un principio de mi trabajo. No me atrevo a afirmar que lo aquí expuesto sea un trabajo concluido, pero sí que me permitió pasar de

las búsquedas técnicas y formales, a su aplicación en una obra personal como condición para lograr un vínculo con los otros.

Por otra parte, mostrar en este trabajo los pormenores de mi proceso creativo, me ha abierto nuevas posibilidades para el ejercicio de mi actividad docente. Una de nuestras responsabilidades como profesores reside en compartir con los estudiantes los propios métodos y resultados de trabajo, pero sobre todo, en compartir las propias experiencias con la esperanza de que puedan ser útiles a quienes comparten el interés por nuestra actividad.

De la misma manera, el trabajo y las ideas de artistas, teóricos e historiadores del arte han estado presentes en mi actividad fotográfica. Las ideas sobre el arte y sus relaciones con las diferentes esferas de la vida social y humana, que nos han dejado los propios artistas a través de escritos y entrevistas, constituyen materiales invaluable para quienes intentamos realizar un trabajo serio. Igualmente, la historia y la teoría del arte nos brindan la posibilidad de contextualizar la propia actividad, nos proporcionan parámetros de valoración para medir los alcances y limitaciones de la obra personal.

Para concluir, diré que gracias a la experiencia obtenida a partir de los procesos aquí expuestos, pude sentar nuevas bases para mi trabajo, descubrir aspectos nuevos del discurso visual, y consolidar mi inquietud y entrega por la fotografía, vislumbrando siempre en ella sus enormes posibilidades para recrear e intensificar los eventos de la vida en la que todos, espectadores y productores, estamos inmersos.

LISTA DE OBRAS REPRODUCIDAS

Nota: las medidas que se incluyen corresponden a las fotografías exhibidas originalmente y en todos los casos la técnica es gelatina al bromuro de plata (conocida también como plata/gelatina) salvo que se indique otra diferente.

Capítulo II

Serie Donde rugió la tierra:

Vista de Huajuapán desde la iglesia el Calvario. 1980. 23.8x16.2 cm.

Portal "Valerio Trujano". Lado norte. 1980. 23.9x18 cm.

Mercado "Porfirio Díaz". Entrada oriente. 1980. 12.9x18.8 cm.

Atrio de Catedral. Lado poniente. 1980. 19.2x13.4 cm.

Atrio de Catedral. Detalle. 1981. 13.4x18.7 cm.

Templo del Calvario. Arco y bóveda. 1980. 22.6x18.7 cm.

Panteón Municipal. Detalle de la fachada de celosía. 1980. 24x15.8 cm.

Colegio "Teresita Martín". Aulas. 1980. 15.1x24.2 cm.

Hospital "Rafael Amador y Hernández". Patio interior. 1980. 20.5x13.9 cm.

Hospital "Rafael Amador y Hernández". Sala de hospitalización. 1980. 16.4x24 cm.

Calle Valerio Trujano. Antiguas casas comerciales. 1980. 21.2x18.6 cm.

Hotel "Viñas Leyva". Muro lateral en la calle 16 de septiembre. 1980. 18.2x14.9 cm.

Templo de Guadalupe, interior. 1981. 18.5x16 cm.

Mujer caminante en las afueras del Obispado. 1981. 11.1x16.3 cm.

Hombre caminante en las afueras del Obispado. 1981. 11.1x16.3 cm.

Sala de cabildos de la Catedral. Detalle de la puerta. 1981. 15.6x14.2 cm.

Serie Llano de culebras:

Templo dominico. Fachada lateral. 1986. 29.4x29.4 cm.
Templo dominico. Detalle de la fachada principal. 1985. 19.6x19.6 cm.
Escalera del convento dominico. 1986. 29.8x29.6 cm.
Coro del templo dominico. 1985. 20x22.2 cm.
Templo dominico. Puerta del coro. 1985. 19.7x22.1 cm.
Convento dominico. Pintura de Pablo Talavera (siglo XVIII). 1985. 29.9x27 cm.
Convento dominico. Arcángeles y confesionario. 1985. 20.7x20 cm.
Capilla abierta dominica. 'La sentencia' durante la celebración de la Semana Santa. 1984. 23.4x35.3 cm.
La 'América' en su Altar Patrio. Celebración de las fiestas patrias. 1986. 24x16.3 cm.
Capitán de la Comparsa Azteca. Celebración de las fiestas patrias. 1986. 17.5x24.3 cm.
Atrio del convento Dominico. 1984. 24x35.2 cm.
Restos arquitectónicos del convento dominico. 1986. 29.4x29.4

Serie *El sol sale para todos*:

Justicia divina, 1981. 23.8x15.9 cm.
Laberinto de ilusiones, 1981. 15.8x23.8 cm.
El ausente, 1981. 15.8x24.8 cm.
Jaque al rey, 1983. 24.2x15.8 cm.
Calor de Chapultepec, 1986. 23.8x15.9 cm.
El liberal, 1982. 23.6x15.7 cm.
A la espera, 1987. 23.8x15.8 cm.
Chamula olvidado, 1981. 24.2x17 cm.

Serie De operarios y otros tiempos:

Peso ligero, 1981. 24x16 cm.

Arácnidos, 1982. 16.3x23.8 cm.

Colegas de satán, 1981. 15.5x23.5 cm.

Trampa sinfín, 1982. 16x24 cm.

Homo sapiens, 1982. 15.2x24 cm.

Eclipse, 1981. 16.2x24 cm.

Espejismo, 1982. 33x22.4 cm.

Centinelas, 1982. 24x16.4 cm.

Serie El chivo expiatorio:

Destino cabrío, 1989. 22.7x33.3 cm.

Fin de ceba, 1991. 23.3x15.8 cm.

A picar, 1989. 15.8x23.3 cm.

Pobres diablos, 1990. 11.2x16.8

Somos mortales, 1989. 23.3x15.8 cm.

Cómplices, 1989. 22.7x33.3 cm.

La descarnada, 1989. 23.3x15.8 cm.

El chivo expiatorio, 1990. 22.7x33.3 cm.

Ritmo de cueros, 1991. 15.8x23.3 cm.

Los filos, 1992. 11.2x16.8 cm.

Juegos de aire, 1989. 22.7x33.3 cm.

Trofeo, 1989. 15.8x23.3 cm.

Nuestra Señora, 1992. 11.2x16.8 cm.

Don Agustín, hornallero, 1989. 22.7x33.3 cm.

La matanza, 1992. 22.7x33.3 cm.

Serie Mixtecatl:

El eco del azul, 1985. 30.8x29.3 cm.

Cuatro Lagarto, 1986. 25.7x24.7 cm.

Estatua del tiempo, 1990. 18.8x18.9 cm.

Corazón de bronce, 1991. 19.4x18.3 cm.

Sombra de Quetzalcóatl, 1992. 27x26 cm.

Corona de los vientos, 1991. 19.4x18.3 cm.

Dicen los viejos, 1986. 25.9x24.7 cm.

Árbol de los mitos, 1994. 25.5x27.3 cm.

Pasajero, 1986. 19.5x20.5 cm.

Luz jade, 1989. 18.8x18.9 cm.

Paso de tortuga, 1986. 20.9x19.7 cm.

Cerro que florea, 1992. 25.9x26.6 cm.

Locura de invierno, 1994. 22.6x23.3 cm.

Ritual, 1991. 19.4x18.3 cm.

Capítulo III

Serie Códice:

Códice I, 1992. 19.7x18 cm. (40x50 cm., incluyendo montaje).

Códice II, 1993. 19.7x18 cm. (40x50 cm., incluyendo montaje).

Códice III, 1993. 19.7x18 cm. (40x50 cm., incluyendo montaje).

Códice IV, 1993. 19.7x18 cm. (40x50 cm., incluyendo montaje).

Códice V, 1993. 19.7x18 cm. (40x50 cm., incluyendo montaje).

Códice VI, 1993. 19.7x18 cm. (40x50 cm., incluyendo montaje).

Serie Numeral:

Uno o el principio, 1995. 19.9x20.1 cm.(26.6x26.3 cm., incluyendo montaje).

Dos o el equilibrio, 1995. 19.9x20.1 cm.(26.6x26.3 cm., incluyendo montaje).

Tres o lo divino, 1995. 19.9x20.1 cm.(26.6x26.3 cm., incluyendo montaje).

Cuatro o lo universal, 1995. 19.9x20.1 cm.(26.6x26.3 cm., incluyendo montaje).

Cinco o la armonía, 1995. 19.9x20.1 cm.(26.6x26.3 cm., incluyendo montaje).

Seis o el destino místico, 1995. 19.9x20.1 cm.(26.6x26.3 cm., incluyendo montaje).

Serie Sueños rotos:

Sueños rotos I, 1996. 29.5x25.9 cm.

Sueños rotos II, 1996. 25.7x22.8 cm.

Sueños rotos III, 1996. 29.5x25.9 cm.

Sueños rotos IV, 1996. 25.7x22.8 cm.

Sueños rotos V, 1996. 29.5x25.9 cm.

Sueños rotos VI, 1996. 25.7x22.8 cm.

Tríptico Ecocidio:

Ecocidio I (el aire), 1996. 19.3x33.4 cm.

Ecocidio II (la tierra), 1996. 19.3x33.4 cm.

Ecocidio III (el agua), 1996. 19.3x33.4 cm.

Tríptico *Otros cuantos piquetitos:*

Otros cuantos piquetitos I (el verde), 1997. Revelado cromógeno, 32.2x26.7 cm.

Otros cuantos piquetitos II (el blanco), 1997. Revelado cromógeno, 32.2x26.7 cm.

Otros cuantos piquetitos III (el rojo), 1997. Revelado cromógeno, 32.2x26.7 cm.

Tríptico *La gravedad de la ley:*

La gravedad de la ley I (plomada), 1997. 16.5x27.3 cm.

La gravedad de la ley II (hojas), 1997. 16.5x27.3 cm.

La gravedad de la ley III (piedra), 1997. 16.5x27.3 cm.

Díptico *Los complementos:*

Los complementos I (lo femenino), 1998. 32.8x19.4 cm.

Los complementos II (lo masculino), 1998. 32.8x19.4 cm.

Autorretratos:

Yo, 1995. 18.3x43.1 cm.

Autorretrato con fetiche, 1997, 25.9x25.9 cm.

Autorretrato con fósiles, 1997, 25.9x25.9 cm.

La pirámide I, 1999. 25.4x27.7 cm.

La pirámide II, 1999. 25.4x27.7 cm.

Alter ego I, 2000. 11.5x12 cm.

Alter ego II, 2000. 11.5x12 cm.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Portada de <i>Manuel Álvarez Bravo</i> , Livingston-Castro, 1980	14
Figura 2: Portada del catálogo <i>Henri Cartier-Bresson, Fotógrafo</i> , 1980	15
Figura 3: André Kertész. <i>Washington Square, New York</i> , 1954	129
Figura 4: Árbol, códice Vindobonensis (19-II)	130
Figura 5: Ansel Adams. <i>El capitán, sunrise</i> , 1960	131
Figura 6: Juan Rulfo. S.t., s.f.,	132
Figura 7: Edward Weston. <i>Tres pescados de guaje</i> , 1926	142
Figura 8: Tina Moditti. <i>Canana, mazorca y guitarra</i> , 1927	143
Figura 9: Agustín Jiménez. <i>Flores</i> , 1932	143
Figura 10: Estanislao Ortiz. <i>Pedazo de cielo</i> , 1982	158
Figura 11: Kati Horna. <i>Fetiché No.1</i> , 1962	159
Figura 12: Albert Regner-Patzsch. <i>Shoemaking irons, Fagus Works, Alfeld</i> , 1926	219
Figura 13: Robert Mapplethorpe. <i>Autorretrato</i> , 1984	223
Figura 14: Dieter Appelt. <i>The spot on the mirror made by exhalig</i> , 1978	224
Figura 15: Henri Cartier-Bresson. <i>Italy</i> , 1932	233

ÍNDICE DE TEXTOS DE PRESENTACIÓN REPRODUCIDOS

Texto de presentación del catálogo de la exposición <i>Llano de culebras. Ensayo fotográfico sobre Coixtlahuaca</i> . Galería los Príncipes, Casa de la Cultura Oaxaqueña [Oaxaca, Oax.], 12 de diciembre de 1986. "Estanislao Ortiz", escrito por Ma. de los Ángeles Abad	67
Texto de presentación del catálogo de la exposición <i>El sol sale para todos</i> , Galería Frida Kahlo, México, D. F., 13 de abril de 1988. S.t., escrito por Sergio Carlos Rey	85

Texto de presentación del catálogo de la exposición <i>De operarios y otros tiempos</i> , Galería del Bosque, Casa del Lago [México, D. F.], del 24 de abril al 16 de mayo de 1988. "De operarios y otros tiempos", escrito por Héctor Trillo	86
Texto de presentación del catálogo de la exposición <i>Mixtecatl</i> , Sala 4, División de Estudios de Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM. [Academia de San Carlos, México, D. F.], del 27 de agosto al 25 de septiembre de 1987. S. t., escrito por Francisco de Santiago Silva	135
Texto de presentación del catálogo de la exposición <i>Tributo al sol</i> , Galería de Artes Plásticas, Instituto Universitario de Bellas Artes, Universidad de Colima [Colima, Col.], del 14 de febrero al 23 de marzo de 1992. "Eficaces logros de Estanislao Ortiz", escrito por Carlos Blas Galindo	137
Texto de presentación del catálogo de la exposición <i>El eco del azul</i> , Librería Universitaria, Universidad Tecnológica de la Mixteca [Huajuapán de León, Oaxaca], del 15 de julio al 15 de agosto de 1993. S. t., escrito por Adrián Villagómez L	138
Texto de presentación para la exposición <i>Ritual</i> , Pasillo Continuo, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Plantel Xochimilco, México, D. F., enero de 1996. "La fotografía como rito", escrito por Julio Chávez Guerrero	140
Texto de presentación del catálogo de la exposición <i>Triada</i> , Sala "Roberto Garibay", Escuela Nacional de Artes Plásticas, Plantel Academia de San Carlos, Centro Histórico de la Ciudad de México, 17 de junio de 1997. S.t., escrito por Julio Chávez Guerrero	187

Texto de presentación del catálogo de la exposición *Espejos del sueño*, Centro Fotográfico Álvarez Bravo, [Oaxaca, Oax.], 15 de agosto de 1997. "Reflejo de la memoria", escrito por Alejandro Castellanos 214

FUENTES DE CONSULTA

Bibliografía

ACHA, Juan, *Introducción a la creatividad artística*, México, Trillas, 1992, 253 pp.

_____, *Crítica del arte*, México, Trillas, 1992, 222 pp.

AUMONT, Jaques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, 336 pp.

BACHELARD, Gastón, *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 327 pp.

BAEZA, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, 179 pp.

BERGER, John, *Mirar*, Madrid, Herman Blume, 1987, 176 pp.

_____, *Modos de ver*, Madrid, Gustavo Gili, 1974, 177 pp.

BERGER, John y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Murcia, Mestizo, 1997, 295 pp.

BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, 206 pp.

BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, México, Plaza & Janés, 1982, 251 pp.

CALABRESSE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1994, 124 pp.

Texto de presentación del catálogo de la exposición *Espejos del sueño*, Centro Fotográfico Álvarez Bravo, [Oaxaca, Oax.], 15 de agosto de 1997. "Reflejo de la memoria", escrito por Alejandro Castellanos 214

FUENTES DE CONSULTA

Bibliografía

ACHA, Juan, *Introducción a la creatividad artística*, México, Trillas, 1992, 253 pp.

_____, *Crítica del arte*, México, Trillas, 1992, 222 pp.

AUMONT, Jaques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, 336 pp.

BACHELARD, Gastón, *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 327 pp.

BAEZA, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, 179 pp.

BERGER, John, *Mirar*, Madrid, Herman Blume, 1987, 176 pp.

_____, *Modos de ver*, Madrid, Gustavo Gili, 1974, 177 pp.

BERGER, John y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Murcia, Mestizo, 1997, 295 pp.

BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, 206 pp.

BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, México, Plaza & Janés, 1982, 251 pp.

CALABRESSE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1994, 124 pp.

- CASO, Alfonso, *Reyes y reinos de la mixteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, Vol. I, 246 pp.
- CHEVALIER, Jean, y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1991, 1107 pp.
- Colección de cuadros sinópticos de los pueblos, haciendas y ranchos del Estado Libre y Soberano de Oaxaca, 1883*, Oaxaca de Juárez, Oax., 1986, facsímil, Vol. I, 241 pp.
- COE, Brian, *et al.*, *Técnicas de los grandes fotógrafos*, Madrid, Herman Blume, 1982, 192 pp.
- DEBROISE, Olivier, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA, 1994, 223 pp.
- DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Piadós, 1986, 187 pp.
- EHMER, H. K. et al, *Miseria de la comunicación visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, 428 pp.
- FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, 191 pp.
- _____, *Fotografía: conceptos y procedimientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990, 204 pp.
- FREUND, Gisele, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, 207 pp.
- GARCÍA KRINSKY, Emma Cecilia, *Kati Horna. Recuento de una obra*, México, FONCA-Centro de la Imagen, 1995, 167 pp.
- GAY, José Antonio, *Historia de Oaxaca*, México, Porrúa, 1986, 568 pp.
- HESS, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1998, 239 pp.
- HILL, Paul y Thomas Cooper, *Diálogo con la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, 384 pp.

IVINGS, W.M., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, 233 pp.

LEDO, Margarita, *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidad*, Madrid, Cátedra, 1998, 192 pp.

LIVINGSTON, Jane y Alex Castro, *M Alvarez Bravo*, Boston, David R. Godine Publisher, 1980, s. n. p.

MRAZ, John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los años cincuenta*, México, Océano de México/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999, 233 pp.

NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía, desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, 349 pp.

REYES, Alfonso y Jorge Luis Borges, *La máquina de pensar y otros diálogos literarios*, México, Asociación Nacional del Libro, 1998, 167 pp.

SOBIESZEK, Robert A. y Deborah Irmas, *The Camera I. Photographic Self-portraits*, Los Angeles, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1994, 240 pp.

SUSPERREGUI, José Manuel, *Fundamentos de la fotografía*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000, 314 pp.

TAUSK, Petr, *Historia de la Fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 294 pp.

TIBOL, Raquel, *Textos de Rufino Tamayo*, México, UNAM, 1987, 146 pp.

VALDIVIA, Benjamín, *Indagación de lo poético*, México, CONACULTA-Instituto Cultural de Aguascalientes,- Fondo Editorial Tierra Adentro, 2001, 112 pp.

WESTHEIM, Paul, *La calavera*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 89 pp.

Hemerografía y catálogos

ACHA, Juan, "La fotografía como lenguaje", *Plural*, No. 161, México, 1985, pp. 42-47.

CARTIER-BRESSON, Henri, "La imaginación ante lo natural", texto de la exposición *Henri Cartier-Bresson fotógrafo*, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D. F., 1980. s. n. p.

CASTELLANOS, Alejandro, "Ficciones emergentes, realidades ocultas", catálogo de exposición *Metáforas. Fotografía construida*, Monterrey, 1996, pp.9-10.

CONDE, Teresa del, "La fotografía de las cosas inertes", *Luna Córnea*, No. 5, México, 1994, pp. 95-99.

DEBROISE, Olivier, "Fotografía directa-fotografía compuesta", *Memoria de Papel*, Año 2, No. 3, México, 1992, pp.20-25.

FERNÁNDEZ, Horacio, "Edward Weston", *Mexicana. Fotografía moderna en México, 1923-1940*, Catálogo de exposición, Valencia, 1998, pp.25-34.

GARCÍA DE KRINSKY, Emma Cecilia, "Metáforas de luz", catálogo de exposición *Metáforas. Fotografía construida*, Monterrey, 1996, pp.5-7.

KRISTENSON, Örjan, "Orquestar las obras de Christer Strömholm", texto de la exposición *00:00:09 de mi vida*, Centro de la Imagen, 1999, s. n. p.

LABASTIDA, Jaime, "El mito de Narciso", *Los Universitarios*, Nueva época, Núm. 16, enero de 2002, pp.42-49.

MORIN, Edgar, "De lo prosaico a lo poético", *Uno mismo*, Madrid, 1995, pp.15-17.

ORTIZ MONASTERIO, Pablo, "La Bienal de Fotografía de 1986", *México en el Arte*, No. 13, verano de 1986, pp. 106-107.

RODRÍGUEZ, José Antonio, "Catorce años de la fotografía contemporánea", *Memoria de papel*, Año 2 no. 3, México, 1992, pp.37-42

RULFO, Juan, texto sin título en la exposición *Voces y silencios*, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D. F., 2001

TAYLOR, John S., "La fotografía de naturaleza muerta a principios de los tiempos Modernos", *Luna Córnea*, No. 5, México, 1994, pp.27-33.

Entrevistas

Ema Cecilia García de Krinsky, México, D. F., 19 de diciembre de 2001.

Armando Cristeto, México, D. F., 21 de mayo de 2002.