

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

00225

=====

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

22

“FOTOGRAFÍA, ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN Y  
TESTIMONIOS”

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
ALFREDO ALEJANDRO / NAVARRETE CORTÉS

DIRECTOR DE TESIS.  
DR. ANTONIO SALAZAR BAÑUELOS

2003

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

L



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.

**TESIS CON  
FALLA DE  
ORIGEN**

# **PAGINACION DISCONTINUA**

# a g r a d e c i m i e n t o s

Quiero agradecer a mi madre y a mi padre (Aurora y Jorge), a mi hermano (Erick), a mis abuelos (Dulce, Ricardo y Gloria), a mis primos (en especial a Rodrigo, Gaby, Luis, Miguel, Beto, Diana, Paola, Erika, Jaqueline, Ricardo, Liz, Angel y Denisse), a toda mi familia por aguantar mi mal carácter y mis groserías. A mis tíos (Dulce, Miguel, Lupe, Arturo, Jorge, Enríque Alex, Beto y Ricardo)

A Felipe por haberme acompañado en los momentos de histeria y de desesperación, sin su apoyo, confianza, amor y aliciente jamás hubiera terminado este proyecto. A su familia (Sra. Consuelo, Sr. Felipe, Ana Laura, Fabi, Neto y sobre todo a Kin), por todo el apoyo que nos han brindado.

A mis maestros (Toño, Blanca, Estanislao, Laura M., Melquiades, Víctor M., José A., Pilar V., Luis A.) por su guía y comprensión, sobre todo a dos grandes maestros de los cuales disfrute poco tiempo, Armando Torres Michúa (+) y Adrián Villagómez (+).

A las "vacas cuadradas" (Chayo, Hugo, Paola, Hugo I., Hiram, Liz, Ana, Sara, Beto, Felipe) porque con ellos conocí el valor de la amistad.

A mis amigos y compañeros de la ENAP (Iván, Fernanda, Ornella, Isis, Ana, Neyla, Víctor, José, Omar, Laura, Rocío, Mara, Renato, Laura, Eric, Julio).

A mis amigos inseparables (Dagmar, Darian, Dafne, Silvia, Ma. Teresa) porque con ellos he conocido muchas cosas aparte de la amistad.

A todos ellos.

**Introducción**

**capítulo 1**

**encuentros y desencuentros entre la fotografía y las distintas estrategias de representación**

**1.1 antecedentes históricos**

**1.2 el collage y el fotomontaje**

**1.3 la "nueva fotografía". el fotograma como una estrategia paralela al fotomontaje**

**1.4 el registro - evidencia ¡click!**

**1.5 la escenificación - representación ¡acción!**

**1.6 ficción - simulación (autenticidad - falsificación)**

**1.7 intervención - construcción**

**capítulo 2**

**breve revisión de la historia de la fotografía en México. estrategias paralelas**

**2.1 don manuel**

**2.2 lola álvarez bravo. entre documental y experimentación**

**2.3 emilio amero**

**2.4 josep renau. un extranjero en formación**

**2.5 70 y 80. una mirada a los grupos**

**2.6 panorama actual**

**capítulo 3**

**diferentes estrategias en México a finales del siglo xx y principios del xxi (testimonios)**

**3.1 adolfo patiño**

**3.2 gerardo montiel**

**3.3 mauricio alejo**

**3.4 carla rippey**

**3.5 javier ramírez limón**

**3.6 gustavo prado**

**capítulo 4**

**ensayo visual de las diferentes estrategias de representación**

**conclusiones**

**fuentes de consulta**

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## **INTRODUCCION**

A lo largo de mi investigación de tesis de licenciatura pude reflexionar acerca de la actividad que realicé en mi servicio social en el Centro de la Imagen, específicamente en el Área de Talleres. Pude percibir de otro modo la manera de entender la fotografía, tanto como un medio de expresión y comunicación como una disciplina autónoma. Esta tesis encaminó mi atención hacia lo que se produce actualmente en el medio fotográfico y sobre la producción de algunos autores. Pude comprobar la situación de la fotografía, como una actividad creativa en la actualidad de México.

Como punto de partida tomé la lectura de José Luis Brea ("Nuevas estrategias alegóricas"), y continué con Arthur C. Danto ("Después del fin del arte"). Estos dos autores me permitieron un sustento teórico con respecto a ciertas herramientas que se pudieron aplicar en el ámbito de la fotografía. De modo didáctico, entender el medio fotográfico a través de las estrategias de representación me abrió una posibilidad para comprender la forma de crear que tienen varios artistas y de esta forma enriquecer mi propio trabajo. Por otro lado, pude entender, a través del texto de Danto, algunas cuestiones sobre la Modernidad y la Posmodernidad de la que tanto se habla en estos tiempos.

Me gustaría recapitular dos cuestiones. La primera consiste en el esquema que tomé de José Luis Brea sobre las estrategias de representación, el cual fue aplicado en los dos primeros capítulos para ejemplificarlas. De manera formal, estas estrategias se pudieron delimitar para comprender algunas soluciones

que tiene la imagen fotográfica. Es un hecho que se pueden combinar entre ellas y seguramente, debe haber más, pero debido a que mi intención no era profundizar, sino mostrar, es por eso que sólo se mencionan de manera general. La segunda cuestión es que sí creí necesario dar una visión general con respecto a las estrategias y su aplicación en la historia de la fotografía, a través del contexto mundial y el contexto de México debido a que introducen al lector al tema.

Después de dar este panorama general, uno de mis objetivos era comprobar que el concepto de estrategia de representación se aplicaba entre los artistas, es decir, corroborar si hacían uso de él. Es un hecho que los artistas hacen uso de las estrategias sin conocer el concepto en su totalidad. Muchos de ellos como Carla Rippey utilizan la apropiación, Gerardo Montiel la escenificación y otros, como Adolfo Patiño, las mezclan. En general, los artistas dieron una referencia personal sobre el proceso creativo, la técnica, el medio a emplear, y la forma en que el productor plástico sistematiza la creación de una imagen a través de las diferentes estrategias de representación.

Escogí a estos artistas por varias razones. El primer motivo fue el acercamiento que he tenido con la mayoría de ellos, a los seis los conozco y he compartido con ellos varias experiencias, sobre todo porque con algunos me he desempeñado como asistente y con otros como alumno. Posteriormente, los entrevisté en grupos pares. Adolfo Patiño y Carla Rippey, Javier Ramírez Limón y Gustavo Prado, y por último Gerardo Montiel Klint y Mauricio Alejo.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Los escogí en pares puesto que creo importante y necesario dos puntos de vista de personas que corresponden, más o menos, a la misma generación, es decir, Carla Rippey y Adolfo Patiño corresponden a la generación de los Grupos, ellos vivieron una etapa de experimentación que les permitió abrir nuevas posibilidades en el medio fotográfico y en el arte en general, dicho de otro modo, estos dos artistas son uno de los puentes entre la fotografía netamente documental (antropocéntrica, etnográfica, etcétera) y la fotografía experimental. La situación de Carla Rippey llama mi atención debido a que, quizá muchos no la consideran fotógrafa, pero su trabajo transita en varios medios, el grabado, el dibujo, la instalación y la fotografía. Yo creo que es una artista polifacética que utiliza la fotografía como un medio de expresión y de alguna manera crea una confusión entre ellos, es decir, el dibujo puede parecer fotográfico, la fotografía puede parecer grabado, el grabado puede semejarse al dibujo. Su intención no está puesta en hablar sobre el medio (como lo explica en la entrevista) sino en utilizarlos para hablar sobre su interioridad como artista, mujer, extranjera, madre, ama de casa o profesional.

Gerardo Montiel y Mauricio Alejo corresponden a una generación más joven, son el producto, de cierta manera, de la generación de Adolfo y Carla. Estos dos jóvenes artistas han desempeñado su profesión sin el prejuicio de la fotografía antropocéntrica, han adoptado el lenguaje internacional por el que la fotografía se vuelve un medio de expresión. El caso de Alejo es particular, debido a que él empezó con la fotografía de estudio, de naturaleza muerta o

de escena y posteriormente comenzó a realizar video, es decir, hay un tránsito entre la Imagen fija (la fotografía) y la Imagen en movimiento (video), y lo que más me interesa es el proceso. Mauricio Alejo ha podido hacer el cambio entre un medio y otro sin perder su referente fotográfico, con esto no quiero decir que sus videos sean fotográficos, ni que se traduzca la Imagen a una Imagen en movimiento sin entender las cualidades del propio medio. Lo que me interesa, como ya lo mencioné, es el proceso que ha llevado, como artista visual, para transitar entre estos dos medios (fotografía y video). Este artista en su trabajo hace una reflexión sobre la fotografía, habla de ella misma, no delo que evoca la Imagen, no habla del producto final, sino del proceso de *captar la realidad*.

Por otra parte, el último grupo está conformado por Gustavo Prado y Javier Ramírez Limón. Escogí a estos dos artistas debido a que, en cierta manera, representan a la Institución cultural oficial, es decir, el primero es museógrafo del Centro de la Imagen y el segundo tuvo a su cargo el Área de Talleres de dicho Centro. Estos dos artistas han estado encargados de darle una dirección a la fotografía desde la Institución. En particular, el área de talleres ha propiciado la enseñanza de la fotografía al público en general, es decir, la gente que quiere aprender fotografía lo puede hacer en el propio Centro de la Imagen de una manera libre, los asistentes pueden escoger los talleres que correspondan a sus necesidades particulares, tal y como lo expresó en su momento Patricia Mendoza, ex directora de dicho Centro. Por otro lado, a Javier, junto con su equipo, se le debe la creación de las dos

vertientes del Programa Integral (el Documental y el de Medios Alternativos), la duración de este taller es de seis meses, lo que nos conduce a pensar que es un taller que tiene la dirección de formar especialistas en el medio tanto para el ámbito documental (o de registro) como el de lo experimental. Detallar más la historia del Centro de la Imagen me llevaría a otro tipo de investigación, sólo me gustaría señalar que en esta institución se gesta cierta ideología que acompaña al medio fotográfico, dicho de otro modo, a partir del Centro se dicta el camino que debe seguir la fotografía en nuestro país, con esto no quiero decir que sea bueno o malo, sería ingenuo tomar únicamente estos dos criterios, sólo que sí hay que señalarlo para generar un discurso en el que no se discrimine, margine o se actúe de manera privilegiada hacia alguno de los caminos antes mencionados.

Fue interesante conocer su posición generacional, es decir, si alguno de ellos pertenece a una cierta forma de pensar sobre el medio fotográfico de acuerdo a su contexto histórico personal. Creo que fue interesante conjuntar a los representantes de una generación anterior con algunos otros de la más reciente, porque cada uno pudo dar una visión del panorama actual de la producción fotográfica en México y la manera en que ellos, como productores de imágenes, se ven con otros artistas del ámbito internacional. Puede ser una comparación interesante debido al fenómeno de la globalización o pluralismo cultural de la Posmodernidad.

También quiero hacer énfasis sobre la motivación que tuve al preguntarles a los creadores sobre una definición personal del medio fotográfico. Por un lado, mi intención no estaba dirigida en tratar de conseguir un consenso, al contrario, lo que quería lograr era obtener una definición poética, crítica, teórica, cursi o lúdica sobre la fotografía. Entender que, por lo mismo que es un medio y un proceso creativo tiene la posibilidad de crecer sus propios parámetros y de ensanchar sus posibilidades de definición.

De igual manera, creo que debemos generar nuestros propios criterios para entender el arte que se produce en nuestro propio país sin tener que depender tanto de los criterios internacionales. Sé que puede sonar contradictorio debido a que utilicé fuentes de autores que no pertenecen a México, pero esto fue necesario debido a que el arte que se produce en la actualidad en nuestro país se ha generado a partir de lo que muchos extranjeros han teorizado o producido en su momento. Pocos han sido los teóricos mexicanos que han hablado del arte que aquí se produce. Mi intención no es caer de nuevo en los regionalismos o localismos, aunque es válido, sino entender el porqué se han dado estas vertientes y a qué contextos corresponden. El folklore y lo conceptual (por ponerlo de manera esquemática) han sido opciones, sólo hay que entender porqué existen esos puntos de vista, dónde se generaron, quién lo propicia, etcétera. Creo que si de verdad queremos ser pluralistas y democráticos hay que tener como base un criterio amplio que no cierre las posibilidades, sino al contrario, que las abra.

Romare Bearden, *Three folk musicians*, Collage on canvas on board, 50 x 60", 1967

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Encuentros y desencuentros entre la fotografía y las distintas estrategias de representación

El concepto de fotografía ha cambiado desde que se inventó este medio hasta nuestros días, su definición se ha modificado a partir de los acercamientos y estrategias que ha compartido con otros medios como la pintura, el grabado, el dibujo, lo tridimensional o la acción. Estas definiciones se han adecuando al tipo de sociedad, sus tradiciones, su bagaje cultural y distintos elementos que nos permiten una lectura y una actitud distinta frente a la fotografía. En este ensayo, mencionaré los acercamientos y alcances que ha tenido la fotografía con otras disciplinas y las estrategias que ha compartido con las mismas.

Me enfocaré, más que nada, en la fotografía, ya que es mi campo de estudio y sólo mencionaré los acercamientos más importantes que, a mi juicio, ha permitido el cambio de actitud entre este medio y los otros. Al analizar esta disciplina, a través de las diferentes estrategias de representación, mantengo un puente que me permite una lectura más abierta sobre la historia del arte, en general, y sobre la historia de la fotografía, en particular.

Es así como, retomo el estudio que José Luis Breal realiza sobre la *desaparición de la historia* donde la tarea del arte aparece irresuelta en la sucesión del tiempo, es decir, la historia de la *modernidad* se quiso mantener en una línea progresiva, donde un suceso lleva a otro (esto es más claro cuando en casi todas las historias del arte se menciona la muerte de un movimiento con el nacimiento de otro, como las vanguardias de la primera mitad del siglo XX).

Esta línea sucesiva de acontecimientos ha caído en la llamada *fractura de la modernidad* en la cual el progreso se ha vuelto impensable, donde "el desafío que nuestra actualidad nos arroja al rostro: pensarnos precisamente como habitantes de esa extrema dificultad que constituye el presente; un presente intemporal, desgajado de la historia: un presente barroco en el que nuestro propio lugar se pone sólo como vana fugacidad sin otra 'posteridad' que la oscura nada - que la negra muerte -"<sup>2</sup>.

Este autor marca una ausencia de paradigmas, la falta de un referente de orden del discurso que articule el acontecimiento. El análisis que realiza Brea nos permite tener una visión global acerca de la historia del arte, en la que, a través de distintas estrategias de representación (yuxtaposición, desplazamiento, suspensión, etcétera), establece una conexión con el espectador (lector) y la obra de arte (como objeto), nos permite analizar el arte a través de sus estrategias y no de sus creadores o estilos, que algunas veces esta lectura resulta contradictoria o reduccionista. El concepto de **estrategia de representación** parte de la idea de que el artista es indistinto a los estilos, por lo que a través de una planeación racionalizada puede construir una imagen, es decir, la racionalización y sistematización de los recursos técnicos pueden devenir en estrategia, explicado de otra manera, el término de estrategia proviene de la decisión racionalizada, planeada y sistematizada del individuo sobre la utilización de los recursos técnicos, conceptuales y las herramientas que se transforman, a través de un acto voluntario, consciente o inconsciente, en la realización de

una imagen y la efectividad en la transmisión del mensaje de ésta sin importar (como fin último) que sea una obra maestra de arte.

Para Athur C. Danto<sup>3</sup> existió un *fin en la gran narrativa del arte occidental (narrativa maestra)*. Esta narrativa de la historia del arte se había mantenido también de forma progresiva desde Vasari hasta Clement Greenberg. Para Danto, Greenberg significa el fin de esta narrativa donde explica que ya "no hay una sola dirección. De hecho no hay direcciones. Y esto es lo que quería decir por el fin del arte cuando empecé sobre eso a mediados de los ochenta. No que el arte muriera o que los pintores dejaran de pintar, sino que la historia del arte, estructurada narrativamente, había llegado al final"<sup>4</sup>.

1 José Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas*, España, Tecnos, 1991, 166 pp.

2 *Op. Cit.*, pág 37

3 Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el fin de la historia*, España, Paidós-Transiciones, 1997. 252 pp.

4 *Op. Cit.*, pág 139

## 1.1 Antecedentes históricos



Primera fotografía, 1826

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El nacimiento de la fotografía se ha fechado entre 1824 y 1828, se le debe a **Nicephore Niépce**. Desde entonces, esta disciplina mantuvo una relación muy estrecha con la pintura. En un principio, la manera de representar de la fotografía se basaba en los juicios que la pintura estableció (por cuestiones de *status* social). Al inventarse la fotografía, el gremio de los pintores ataca esta disciplina porque no se parecía a la pintura (los primeros daguerrotipos son borrosos y con poca nitidez). Con el paso del tiempo, se le acepta, gracias al mejoramiento técnico, incluso, fue utilizada como herramienta por muchos pintores. La capacidad *objetiva*, *descriptiva*, *mimética*, y *naturalista* que mantiene con la *realidad* son adjetivos que vienen desde la ilustración y que se aplicaron al arte en general, y después, fueron los parámetros para medir la capacidad de la fotografía frente a la realidad. Durante el siglo XIX, estos términos estuvieron dirigidos por un pensamiento *positivista* y *científico*, posteriormente, la actividad fotográfica se mantiene en el gusto burgués (retratos, paisajes, etcétera) y desplaza a muchos grabadores, dibujantes y pintores de su forma de trabajo ante la imposibilidad de competir con este medio y su capacidad mimética, por lo que se le desprestigia al grado de considerarla una "servidora de las ciencias y las artes [...] como la imprenta y la taquigrafía"<sup>5</sup>. Este modo de percibir cambió cuando esta disciplina adoptó sus propias estrategias de valoración. La relación entre pintura y fotografía se basó en la capacidad inherente que ésta última tiene de poder hacer *objetiva* la *realidad* y por la forma de percibir la misma a mediados del siglo XIX.

5 Charles Baudelaire en SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, España, Alianza Editorial, 2000, pág 154

6 Otto Steltzer, *Arte y fotografía. Contactos, Influencias y efectos*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1981, pág 16

7 Joan Fontcuberta, *Conceptos y procedimientos*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1981, pág 30

8 Otto Steltzer, *Arte y fotografía. Contactos, Influencias y efectos*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1981, pág 26

9 Diane Waldman, "Collage, assemblage, and found object", Bélgica, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1992, pág 14

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Si bien es cierto, "la fotografía nace de la pintura naturalista"<sup>6</sup>,

yo diría que se le juzga como a la pintura naturalista, en cuanto a las características antes señaladas (*objetividad, mimesis, descripción, realismo*, etcétera), términos que se mantienen hasta nuestros días, este juicio encontró su antecedente en el realismo como una "ideología de representación"<sup>7</sup>- Europa, sobre todo Francia, pasaba por un cambio estructural como resultado del siglo de las Luces, donde el arte manejaba un papel muy importante en el desarrollo de la humanidad, como guía y redentor.

Dentro de los primeros acercamientos que mantuvo la fotografía con la pintura se encuentra **David Octavius Hill**, a quien, en 1843, se le encargó pintar un cuadro que reflejara la fundación de la Iglesia Libre de Escocia por sus 470 miembros fundadores. Es un cuadro incompleto y que empezó a resolverlo a través de la fotografía. El artista realizó los retratos a partir de los registros fotográficos de los miembros fundadores<sup>8</sup>. Otro caso es el de **Octavius Gustave Rejlander** quien, en 1857, realizó el cuadro "*The two ways of life*". Rejlander construyó esta obra con distintos negativos superpuestos en una sola hoja de papel fotosensible, realizó cerca de treinta tomas fotográficas de escenografía y de los personajes con las escalas y distancias adecuadas para poder montar la obra.

Diane Waldman<sup>9</sup> menciona como antecedentes los recortes de imágenes que realizaron, alrededor de 1870, fotógrafos como Eugène Appert, Francis Bedford y Canadian William

y que después reagruparon en una nueva composición. Así también, existen las llamadas *carte du visite* de la época que prefiguraron el fotomontaje del siglo XX. **Hans Christian Andersen**, otro artista que menciona Waldman, produjo una serie de recortes de papel agrupados sobre un biombo, los cuales influyeron en artistas como Max Ernst y Joseph Cornell, sobre todo en su imaginario personal.



*The Great Screen: Germany/Austria; France; England; The Orient; Sweden/Norway; Denmark; Danes; Childhood, Cut and pasted papers and photographs on canvas, four panels (eight faces), each panel 60 5/8 x 24 3/8", 1873-74*

4



*The two ways of life, 78.7 x 40.6 cm, 1857*

Otto Steltzer y Aaron Scharf demuestran los puntos de convergencia que tuvo la fotografía con la pintura, y cómo ésta trataba de ocultar su utilización como boceto primordial. Mencionan también que artistas como Gustave Courbet, Jean-Baptiste Corot, Jean François Millet o Edgar Degas supieron utilizar la fotografía como una base para su pintura.

Desde que se inventó la cámara siempre se le consideró como una extensión del ojo humano, la cámara debía mantener una visión como la nuestra, e incluso, lo que vemos y obtenemos a través de este aparato (la foto misma) se asumía como la *realidad*. Mucho ya se ha debatido al respecto, lo que es innegable es el *referente real*, que menciona Barthes<sup>10</sup>, y que el producto final (la foto) es una imagen o ícono como lo dice Román Gubern<sup>11</sup>. Fontcuberta explica que Barthes defiende su postura desde la visión que el espectador mantiene con la fotografía, donde la característica principal de la fotografía reside en algo externa a ella, es decir, en la actitud o disposición del espectador, "según este criterio, las imágenes no difieren sólo por rasgos objetivos en su génesis o apariencia, sino sobre todo en las condiciones de recepción, o mejor dicho, en el contexto cultural e histórico donde inciden"<sup>12</sup>.

10 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1998, 207 pp.

11 Román Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, pág 154

12 Joan Fontcuberta, *Conceptos y procedimientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pág 30

13 *Ibidem*.

14 *Op. Cit.*, pág 31

15 Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, pág 122

Por lo tanto, parece lógica la solución de Barthes al decir que la fotografía es un "análogo perfecto de la realidad". Sin embargo, Joan Fontcuberta explica que esta forma de pensar ha prevalecido durante mucho tiempo en el que se ha legitimado el valor documental de la fotografía como único valor, la cual se ha basado en el realismo, en "una ideología de representación que pretende captar la realidad sin interferencias"<sup>13</sup>.

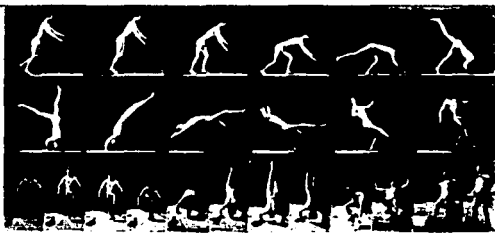
Este autor explica también que la fotografía como medio no puede transmitir información sin la mediatización de su propio canal y código, basado en lo que Herbert Marshall McLuhan explica como *el medio es el mensaje*. A todo canal (medio) corresponde un código y toda información que pase por ese canal es asimilado en sus propios términos, por lo que es inevitable que recibamos información sin la interferencia o filtraje de algún código de comunicación<sup>14</sup>.

Edwaerd James Muybridge realizó varios experimentos sobre las fases del movimiento. En Philadelphia, junto con Thomas Eakins, realizó una investigación donde su objetivo era obtener un catálogo de posiciones y movimientos de figuras humanas para uso de los pintores, dibujantes y grabadores<sup>15</sup>, con la que inauguró una nueva forma de percibir la realidad. Este artista también elaboró un estudio sobre el galope del caballo (1878-1880) en el que impresionó el movimiento de las patas de este animal sobre una placa.



Por otro lado, **Étienne-Jules Marey** ejecutó experimentos similares, a este artista se le debe la creación del término *cronofotografía* o *cronografía*. Este tipo de fotografía "quería captar también los espacios intermedios entre las fases, y ello sólo era posible si las distintas fases del movimiento podían captarse en una única placa"<sup>16</sup>.

En 1883 inventó una cámara que podía exponer varias veces la misma placa<sup>17</sup>. Steltzer define a Marey como el antecedente de la pintura futurista y Román Gubern cita el contacto que Marcel Duchamp tuvo con este tipo de fotografía para crear su "Desnudo bajando la escalera"<sup>18</sup>. En esta dirección Steltzer hace un apartado dedicado a la *fotografía futurista* donde ubica a **Anton Giulio** y **Arturo Bragaglia**, los cuales se basaron en el trabajo de Marey y Muybridge. Estos artistas realizaron una alternancia entre la fotografía fija, la superposición y la foto en movimiento. De aquí se desprende lo que conocemos como doble exposición o exposición múltiple, que era uno de los errores más frecuentes de la época<sup>19</sup>.



Salto sobre la cabeza con Interferencia de palma, copia a la albúmina sobre negativo original, 1885



Midiendo la velocidad de un ataque con espada por medio de la fotogronografía, Ca. 1890

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Saludando, fotodinámica, 1911

16 Otto Steltzer, *Arte y fotografía. Contactos, Influencias y efectos*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1981, pág 26

17 Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona Gustavo Gilli, 1983, pág 121

18 Román Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la Iconósfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gilli., 1987, pág 157

19 Se le consideraba un error a la fotografía movida de acuerdo a los cánones de representación de la pintura, pero en este orden, Steltzer explica que "cuando los 'fallos' son obtenidos por una conciencia artísticamente activa, y transformados en una nueva forma y manifestación artística válida, nos encontramos ante el proceso creador de una auténtica inspiración artística". *Op. Cit.*, pág 118

En realidad, el término de *fotografía futurista* se refiere más a un momento histórico que a un estilo, en todo caso, nos es más útil identificar la **secuencia** como una estrategia que utilizarán muchos artistas y fotógrafos durante el siglo XX.

En 1905, **Alfred Stieglitz** creó en Nueva York la revista *The Camera Work*<sup>20</sup> junto con la galería *Photosecession*, la cual tenía como intención mostrar la fotografía - en sus inicios la pictorialista - y las creaciones revolucionarias de las artes plásticas. Este artista junto con **Edward Steichen** sirvieron de puente entre Europa y Norteamérica. En *The Camera Work* se mostraron trabajos considerados dentro de las definiciones de *fotografía artística* donde están artistas como O. G. Rejlander o Henry Peach Robinson. Estos términos surgen a partir del juicio de la pintura los cuales sirvieron para dar un contexto histórico y para tratar de definir qué es o qué no es arte, pero también se utilizaron para que la fotografía buscara sus propios criterios. El término de *fotografía artística*, *fotografía pictórica* o *pictorialismo* tiene que ver con la posibilidad de ésta de confundirse con otros medios como el dibujo o la pintura o el de aceptar algún *trucaje* que no fuera *propio* del medio fotográfico<sup>21</sup>.



Leone, calotipo, 1889



Rodin y "El Pensador", goma bicromatada, 1902

20 Marianne Fulton Margolis, *Camera Work. A pictorial guide*, New York, Dover Publications, Inc., 1978, 157 pp.

21 Aaron Scharf, *Arte y Fotografía*, Barcelona, Alianza Editorial, 2001, pág 251

22 Ian Jeffrey, *La Fotografía*, Singapur, Ediciones Destino, Thames & Hudson, 1999, pág 156

23 Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1998, 192 pp.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Un papel decisivo dentro de la historia de la fotografía, que sirvió para definirla como una actividad donde su único fin era registrar lo que pasaba en la sociedad sin alteración ni trucaje para mostrar la *verdad*, fue la creación del fotógrafo documental o reportero fotográfico como profesión - con la ayuda de los primeros medios de reproducción fotomecánica (revistas, periódicos, semanarios, etcétera), durante las dos primeras décadas del siglo XX. Un grupo muy importante que surgió en Norteamérica, en la década de los años treinta, fue la *Farm Security Administration*, donde Arthur Rothstein, Carl Mydans, Ben Shahn, **Walker Evans**, Paul Strand, Lewis Hine, Dorothea Lange, Doris Ullman, entre otros, se encargaron de crear un imaginario nacionalista de Estados Unidos 22, los cuales parten de la idea de Stieglitz sobre la *fotografía directa*. La *FSA* buscaba demostrar la situación social de muchos adultos y niños trabajadores explotados e intentaban cambiar ésta a través de la fotografía, a veces en forma de denuncia y otras donde enaltecían su trabajo.

**Stieglitz**, Paul Strand y Edward Weston, buscaban la *verdad* a través del medio fotográfico por lo que el término de *manipulación* o *trucaje* surge en el momento que se establece la *fotografía directa*. Este término es un poco vago debido a que casi todas las fotografías son manipuladas por el fotógrafo desde su encuadre o elección del tema 23. La manipulación o truco estaban ligados a un valor moral y no en cuanto a la cualidad estético-formal de la fotografía, en estos términos se *pervertía* la *naturaleza fotográfica*, que era la de registrar la realidad sin alterarla, en pocas palabras, se *engañaba* al espectador porque se alteraba la *realidad*. Este fue uno de los puntos de partida en que la fotografía se empezó a independizar de la pintura al encontrar uno de sus propios valores como medio. Por lo tanto, el paso de la *fotografía pictorialista* a la *fotografía directa* obedece a un desarrollo propio en la historia del medio fotográfico.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Hijos de la Legión Americana, Bethlehem, Pennsylvania, 1935



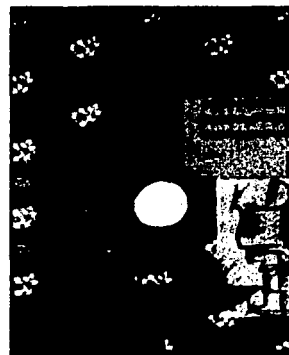
La Terminal, 1892

## 1.2 El collage y el fotomontaje

La historia de la pintura nos muestra que a finales del siglo XIX y principios del XX el arte tomó nuevas direcciones. Después de toda una tradición académica en las formas de representación y en los temas a representar, hubo artistas que *renovaron* esta forma de hacer arte. Durante las dos primeras décadas del siglo XX hubo contactos culturales entre Europa, los artistas de la época y el resto del mundo. Entre las influencias más importantes para generar una visión diferente encontramos los estudios que realizó Cézanne de la forma<sup>24</sup>; la valoración de la cultura africana, australiana y de América por parte de Occidente; la teoría de la cuarta dimensión de Maurice Princet, que era un estudio sobre el tiempo y el espacio; la manera en que la fotografía inauguró nuevos canales para percibir el mundo; así como los avances científicos y técnicos que se consiguieron gracias a la Revolución Industrial<sup>25</sup>.

Artistas como **Picasso** y **Braque** rompieron con la perspectiva lineal que se tenía desde el Renacimiento para crear una ventana hacia el exterior del cuadro. Estos artistas realizaron un estudio de la *realidad* a partir de la geometría y de cómo el proceso creativo organizaba estos datos obtenidos de forma racional. Entre 1907 y 1908 Picasso pintó "*Les Femmes d'Alger*" y Braque realizó varios cuadros en respuesta a *les femmes d'Alger* de Picasso, entre ellos "*Woman*" y "*Large nude*", los cuales condujeron su investigación, de ambos artistas, hasta llegar al **collage**. A través de esta estrategia de representación, incluyeron objetos materiales en el lienzo como tela, tapices, sobres y elementos tridimensionales<sup>26</sup>, la

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



*Guitar, Sheet Music and Glass (Guitar and Wine Glass).*  
Pasted paper, gouache, and charcoal.  
18 7/8 x 14 3/4", 1912

utilización de relieves de papel, imitación de madera, estenciles de periódicos y arena, entre otros.

El **fotomontaje** es una estrategia similar que surgió en Berlín. Este término se adoptó después de la 1ra. Guerra Mundial (1919). **Raoul Hausmann, John Heartfield, Hannah Höch, George Grosz** y **Dziga Vertov** son algunos de los autores que utilizaron el fotomontaje como estrategia. El término fotomontaje<sup>27</sup> lo adoptaron de *montador*, relacionado con la construcción o el ensamblador, esta acepción aparece por una especie de fascinación por la máquina y la parte obrera e ingeniera de la sociedad, de hecho, alguno de estos artistas afirmó que "el fotomontaje pertenece al mundo tecnológico, al mundo de la comunicación de masas y a la reproducción fotomecánica"<sup>28</sup>. "El término de 'fotomontaje' se utilizó para distinguir sus esfuerzos como 'ingenieros' o 'mecánicos' del de los 'artistas' y para separar su trabajo del collage"<sup>29</sup>.



Hanna Höch, *Kinder*, 19.5 x 13.3 cm, 1925

La mayoría de las obras de los fotomontadores berlineses utilizaron la **sobreposición** de imágenes de revistas o periódicos, algunas otras veces eran fotografías que ellos tomaban, incluían letreros y dibujos para crear un *desmembramiento de la realidad*, una imagen caótica de la misma. Dentro de esta estrategia, que es la sobreposición de imágenes, podemos mencionar también la **desarticulación**, la **fragmentación** y la **apropiación**.

La primera consiste en la combinación, casi imposible, de diferentes elementos reunidos en el cuadro y apoyados por la *veracidad* que brindaba la fotografía, al mismo tiempo que se rompía con la realidad debido a la incongruencia de contenido de los diversos elementos, éste es un juego que establecieron artistas como Tristán Tzara, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Hugo Ball, Jean (Hans) Arp, etcétera, quienes recortaban palabras del periódico y revolvían en una bolsa, al final se sacaban las palabras, una por una, y en el orden que salían se formaba la oración. La **fragmentación** consiste en la separación entre una imagen y otra, cada imagen tiene una lectura propia, pero al combinarlas, el fragmento se vuelve parte indispensable del cuadro.

Por último, la **apropiación** consistía en utilizar material conseguido de revistas, periódicos, catálogos, etcétera, imágenes que ya habían sido *multiplicadas* a través de estos medios. El fotomontaje berlinés tenía una intención subversiva y política - "su arte era subversivo en su origen, irracional en composición, y casi siempre efímero en su forma; era su manera de protestar sobre la tradición en el arte, sociedad y política que se dejaron llevar por la blasfemia de la guerra"<sup>30</sup>.

24 A Cézanne le importaba reducir las formas a sus elementos esenciales - cono, esfera, cubo, etcétera.

25 Durante y después de la Revolución Industrial se inventaron muchas máquinas o aparatos que cambiaron la visión del hombre del s. XIX como la máquina de vapor aplicada al barco, al ferrocarril y a la industria, los dirigibles, el aeroplano, el automóvil, etcétera, pero lo que realmente definió al hombre del nuevo siglo fue la producción en serie.

26 "...al introducir un 'pedazo de realidad' en el cuadro, un 'objeto verdadero' o un objeto pintado con la imitación del trompe-l'oeil, querían establecer una comparación directa entre la consistencia objetiva del cuadro pintado y la inmediatez de un objeto cualquiera: la pintura, en suma, debía demostrar que era una realidad tan verdadera como el objeto mismo". Mario de Michelli, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, España, Alianza Editorial, 2000, pág 184

27 Existen dos posibles orígenes que se mencionan para la adopción del término como lo conocemos hoy día. El primero consiste en que algunos fotomontajes fueron enviados por Grosz y Heartfield en forma de tarjeta postal desde su hogar al Frente y viceversa con la idea de que el fotomontaje era una invención de las masas y para evitar la censura. Y la otra se resume cuando Höch y Hausmann - en un viaje por la costa Báltica - se inspiraron en algún momento donde los parentes incluían una foto de la cabeza de su difunto en la imagen del cuerpo de un soldado. Diane Waldman, *Collage, assemblage, and found object*, Bélgica, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1992, pág 105

28 Dawn Ades, *Photomontage*, Slovenia, Thames & Hudson Ltd, 1996, pág 13

29 Diane Waldman, *Collage, assemblage, and found object*, Bélgica, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1992, pág 103

30 *Op. Cit.*, pág 100

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

La estrategia del **fotomontaje** fue asimilada por **Max Ernst** y su diferencia radica en que este artista reproducía las **yuxtaposiciones** que realizaba por lo que el corte y el pegado de la imagen desaparecía para fundirse en un sólo plano. Ernst combinó distintos medios como el dibujo, el grabado, la reproducción fotomecánica, la pintura y diferentes modos de reproducción para armar sus fotomontajes, es así como llegó al *collage* y al *frotage*<sup>31</sup>. El trabajo de Ernst se diferencia de los fotomontadores ya que él buscaba crear una escritura propia para las artes visuales para separar lo literario o narrativo que las artes habían mantenido con la literatura, para este artista era importante encontrar un lenguaje propio de las artes visuales diferente al de la poesía<sup>32</sup>. La intención de Max Ernst se balanceaba entre el simbolismo y el romanticismo para crear una especie de poema visual, al unir imágenes que en apariencia no tienen nada que ver, crea un imaginario visual que se sale por completo de esta "realidad". La yuxtaposición de mariposas con hombres, alas, carros, etcétera, crea un catálogo infinito de personajes provenientes de una mitología personal.



Salud a través del deporte, 1920

Otros artistas que también usaron el fotomontaje para crear la imagen de una nueva sociedad, que surgía en Rusia en esos momentos, fueron **Alexander Rodchenko**, **El Lizzitsky**, **Gustav Klutsis**, **Kasimir Malevitch**, **Ivan Puni**, **Tatlin**, **Archipenko**, **Natalia Gontcharova**, entre muchos más. Tomaron la misión de educar, informar y persuadir a la gente. El Lizzitsky comentaba que "ningún medio de representación era más comprensible y efectivo para la gente como la fotografía"<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Op. Cit.*, pág 159

<sup>33</sup> *Op. Cit.*, pág 163

El fotomontaje adquiere la finalidad de propaganda y de intención educativa del nuevo gobierno. Como antecedente al desarrollo del constructivismo o al productivismo encontramos a los futuristas italianos, en específico, **Marinetti** 34. Buscaba estructurar una nueva literatura a través de "separar la palabra de su sintaxis"<sup>35</sup>, para él "las palabras eran organizadas como imágenes en pintura y se convertían en parte del significado simbólico y formal de la obra"<sup>36</sup>.

Con este artista, se abre la relación entre texto y figura, es una de las mayores influencias para **Maiakovsky** y **Chlebnikov**, entre otros poetas, y su investigación sobre el lenguaje.



Design for the "Pressa" exhibition, collage of photographs and newspaper clippings, gouache, 30 x 57 cm, 1927

34 "Tanto el futurismo como el constructivismo posterior sintonizaban con la cultura proletaria, detectaban en sus planteamientos la posibilidad de una alianza entre el arte proletario y la revolución de los medios y procedimientos artísticos, en la que estaba embarcada la propia vanguardia." Ángel González García, *et al.*, "Escritos de arte de vanguardia 1900/1945", España, Ediciones Istmo, 1999, pág 287

Por un lado, estaba Kandinsky y su investigación entre la música y la pintura que lo conduciría a la abstracción, Malevitch y su trabajo sobre la pintura donde se cuestiona el medio, y por otro, las estrategias de representación (como el fotomontaje) que acompañaban a las políticas culturales e ideológicas del Estado soviético. Los representantes de la vanguardia rusa (Rodchenko, Tatlin, N. Gabo, Kankinsky, Malevitch, etcétera) tuvieron un estrecho lazo entre la propia vanguardia y el *Proletkult*. De hecho, existían dos tendencias, la primera se consideraba como un *arte de laboratorio*, el cual era experimental y elitista, representados por los hermanos Pevsner, I. Punin, Malevitch, Kankinsky, P. Mansurov, entre otros, los cuales defendían el *arte puro* y estaban vinculados a la escuela del formalismo lingüístico del grupo OPOIAZ. La segunda tendencia se consideraba *arte de producción*, organizados por Rodchenko, Tatlin, Popova, A. Exter, etcétera, quienes defendían "la inserción del artista en la producción como técnico, la creación de 'objetos' con los métodos de la producción industrial y los modos 'proletarios del trabajo'"<sup>37</sup>.

Por otro lado, existía una posición intermedia entre estas dos tendencias, representada por El Lizzitsky, este artista figuraba como puente entre el suprematismo y el constructivismo estricto o productivismo<sup>38</sup>.

35 Diane Waldman, *Collage, assemblage, and found object*, Bélgica, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1992, pág 65

36 *Ibidem*.

37 Ángel González García, *et al.*, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, España, Ediciones Istmo, 1999, pág 255

38 *Ibidem*.

TRABAJO CON  
PALABRAS Y FOTOGRAFÍA

Desde el origen de las vanguardias se da una crisis en los lenguajes artísticos tradicionales, que afecta no sólo a los problemas espaciales de los artistas figurativos, sino a la propia materialidad y soporte de la obra, por lo que "el constructivismo ruso será quien no se cansa de proclamar la muerte del arte, desde luego, en el clásico sentido dialéctico hegeliano de 'superación'"<sup>39</sup>. El arte de producción dará origen al *productivismo*. Esta tendencia estaba de acuerdo en crear un nuevo modo de vida para el *hombre nuevo de esa sociedad*, de hecho, la fotografía de los constructivistas buscaba expresar conceptos tan amplios como la industrialización, la electrificación, la ciudad, la tecnología, la nación o el pueblo. El trabajo de estos artistas buscó sistematizar las estrategias en una forma de enseñanza sobre el arte y la literatura que estuviera de acuerdo con la nueva sociedad que se pretendía crear. Esta tendencia "sintoniza con más pasión con los acontecimientos políticos y las consecuencias de Octubre"<sup>40</sup>.

El fotomontaje junto con el texto abrió las puertas para el desarrollo del diseño gráfico tal y como lo conocemos hoy día. Es importante señalar que el medio empieza a eliminar elementos retóricos que entorpecen la dirección del mensaje, la polisemia del arte da paso al mensaje unívoco del diseño gráfico. Este intento de unir texto con imágenes ya se había dado con los fotomontadores berlineses, pero mientras que con ellos el texto se encontraba desarticulado, en la mayoría de los casos, con los rusos el texto se conjuga con la imagen para llegar a la claridad del mensaje.



Gustav Klutsis, *Spartaklada*, Collage, 23 3/4 x 27 1/2", 1928



Alexander Rodchenko,  
*Retrato de Aleksandr Schewtschenko*, pintor soviético,  
gelatino-bromuro, 1926

39 Diane Waldman, *Collage, assemblage, and found object*, Bélgica, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1992, pág 288  
40 *Op. Cit.*, pág 289

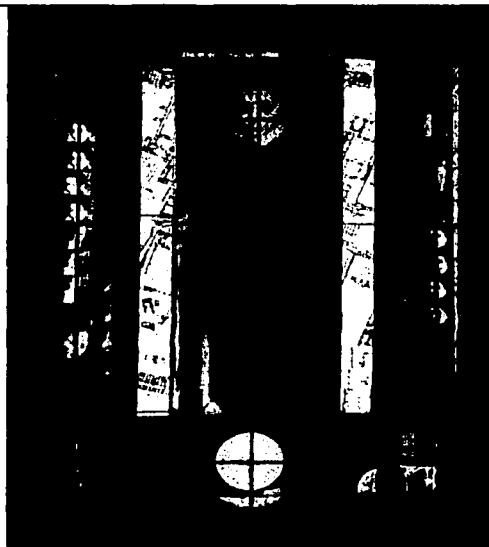


Estos artistas tenían sus objetivos puestos en la *funcionalidad* de la imagen, la cual les permitía no sólo expresar, sino comunicar. Muchos de ellos sabían de la capacidad de la imagen como contenedor de significados, así como la capacidad del artista para articular estos significados, como señalaba Berger<sup>41</sup>, corresponden a todo un contexto social y cultural. En este aspecto, la función de la imagen era educar, difundir, informar o persuadir.

Bajo estas estrategias, la del fotomontaje y el *collage*, podemos observar que han sido utilizadas por otros artistas más cercanos a nosotros. A finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, hay un artista que hace uso de la **apropiación** de imágenes como estrategia decisiva para su trabajo, **Joseph Cornell**. Heredero de la tradición del surrealismo y el dadaísmo, se apropió de imágenes para crear sus cajas, elementos contenedores de significados y de elementos físicos. Juega con la idea tradicional del cuadro como *una ventana abierta*, pero en su caso, esa ventana sí se abre y además se asoma al exterior, utiliza imágenes que sólo tienen dos dimensiones y las incrusta en un espacio tridimensional y físico, en lugar del espacio representado (como el de la pintura) e incorpora ciertos elementos tridimensionales (botellas, cadenas, esferas, etcétera). La idea de caja *como contenedor de algo*, en este caso de imágenes y objetos, le ayuda a organizar el mundo. Las imágenes apropiadas provienen del campo de la Historia, de la Ciencia o de la Historia del Arte, lo que implica no sólo

apropiarse de la imagen, sino también de su contexto, su historia, su tradición y el significado que implicaba en ese tiempo para su sociedad. Podemos observar dos niveles de **apropiación**, el primero se dirige a adueñarse de objetos o imágenes, y el segundo en apoderarse de los contextos, ya sea social, científico, histórico o pertenecientes a la esfera del arte.

### TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Medici Slot Machine, construction, 15 1/2 x 12 x 4 1/4", 1942

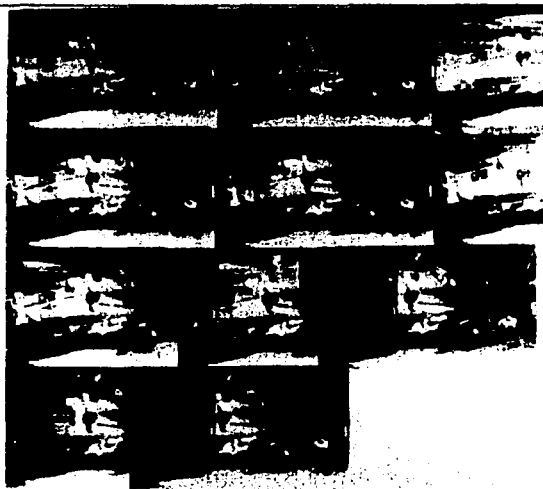
41 John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2000, 177 pp.

Ya en los años cincuenta, el Pop trajo consigo algo muy importante que Danto señala como "los emblemas de la cultura popular son transfigurados en arte alto"<sup>42</sup>. Este movimiento "transfiguró las cosas o clases de cosas que son más significativas para la gente, elevándolas al estatus de temas de arte alto"<sup>43</sup>. Es decir, el arte pop tomó, se apropió, las cosas más comunes de la vida de las masas y los llevó al nivel de arte.

**Andy Warhol** fue una de las figuras principales

de este movimiento. Este artista reconocía la pérdida de la originalidad en sus productos masivos a partir de la **apropiación** y la **multiplicación** de la imagen. Él se adueñaba de imágenes de periódicos y revistas que provenían de algún medio masivo, lo que fue igualmente significativo en el uso de la fotografía fue la retícula extendida y repetida sobre el soporte y presentada como pintura<sup>44</sup>. Warhol hace uso de la imagen **múltiple**, de la **repetición**, de la **secuencia simulada** (como la imagen del "Orange car crash" sacada del periódico puesta en una secuencia) y la recreación de objetos (como las "Brillo box")<sup>45</sup>. Dentro de la **secuencia** hay un hecho que considero importante y es el de la inclusión del tiempo. Moholy-Nagy había hablado que el espacio representado en el fotograma no es más que la representación del tiempo que la luz deja sobre el negativo, dicho de otro modo, el tiempo está representado en dos dimensiones (la del negativo) a partir de una escala tonal donde el negro implica un largo período de exposición y el blanco un lapso menor. Raoul Hausmann había hecho la referencia entre el

cine y la fotografía, y se expresaba de esta última como un *film estático*. Otra referencia fue la cronofotografía de Jules Marey o de los hermanos Bragaglia. En términos generales se puede decir que en toda fotografía está representado el tiempo, pero Warhol y otros artistas prefieren representarlo a través de multiplicar una misma imagen sobre un soporte, puesta una tras otra, y de esa forma conseguir la simulación del tiempo-movimiento.



Orange car crash, acrylic and silk screen on canvas, 8'10" x 6'10", 1963

<sup>42</sup> Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, España, Paidós-Transiciones, 1997, pág 142

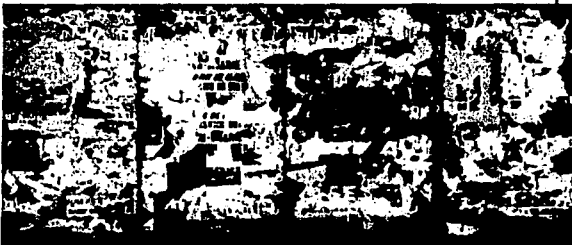
<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Charles Stainback, "Special Collections: The Photographic Order From Pop To Now", Mecanograma.

<sup>45</sup> Diane Waldman, *Collage, assemblage, and found object*, Bélgica, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1992, pág 278

A partir de que las tradicionales disciplinas artísticas, como la pintura, escultura, fotografía, grabado, etcétera, fueron cuestionadas, al grado de perder los límites entre ellas, los artistas experimentaron y crearon una narrativa diferente de la que Greenberg defendía. **Robert Rauschenberg** es uno de los artistas que mejor ejemplifican este caso al unir elementos tridimensionales de la *vida real* al soporte de la pintura. Otro caso es el de los artistas **Mimmo Rotella** y **Raymond Hains** quienes inventan el término *décollage*. Su trabajo estaba basado en despegar imágenes acumuladas en los anuncios encontrados en las paredes de la calle. El acto era inverso al *collage*, en lugar de acumular objetos o imágenes sobre un soporte, estos artistas las despegaban al mismo tiempo que permitían al espectador ver la yuxtaposición de imágenes acumuladas con el paso del tiempo.

**Richard Hamilton** fue otro artista que basó su trabajo en Duchamp y en Francis Picabia. Él realizó una parodia del culto al automóvil, las reinas *pin-up* y las estrellas de cine (como Marilyn Monroe). Perteneciente a una cultura de posguerra, Hamilton interpretó el arte al recontextualizar el lugar común y el controversial objeto encontrado, así como el *ready-made*. Este artista experimentó con la pintura en aerosol, los montajes de fotografías como si fueran una secuencia de cine, aunque no tiene una narrativa lineal, y utiliza objetos temporales como la imagen de Marilyn Monroe<sup>46</sup>.



*The Gipsy Woman*, combine painting, oil and pencil on pillow, quilt, and sheet on wood supports, 6' 3 1/4" x 2' 7 1/2" x 8", 1955



*Marilyn Monroe*, decollage, 196 x 140 cms., 1962

46 Op. Cit., pág 273

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, collage, 10 1/4 x 9 7/8", 1956

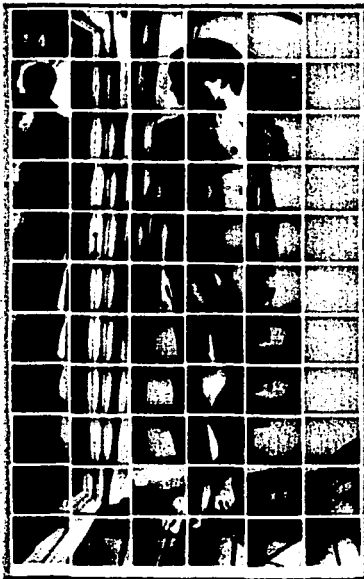


*My Marilyn*, collage, photographs, oil and paper, 50.4 x 61 cm, 1964

47 Anne Hoy, "Hockney's Photocollage", en *David Hockney. A Retrospective*, Los Angeles, Thames & Hudson, 1988, 288 pp.

La mayoría de estos artistas empezó a trabajar bajo las mismas estrategias: la apropiación de imágenes, la secuencia, o la multiplicación (que se vinculaba al término de "reproducibilidad").

A mediados de los ochenta, **David Hockney** retomó la **fragmentación** como una estrategia para realizar varios **fotomontajes**. De manera sintetizada, el fragmento material (la polaroid o la impresión 4x6") corresponde a un fragmento temporal, es decir, hay una homologación entre el espacio físico del momento de disparar y el tiempo representado de esa toma fotográfica.



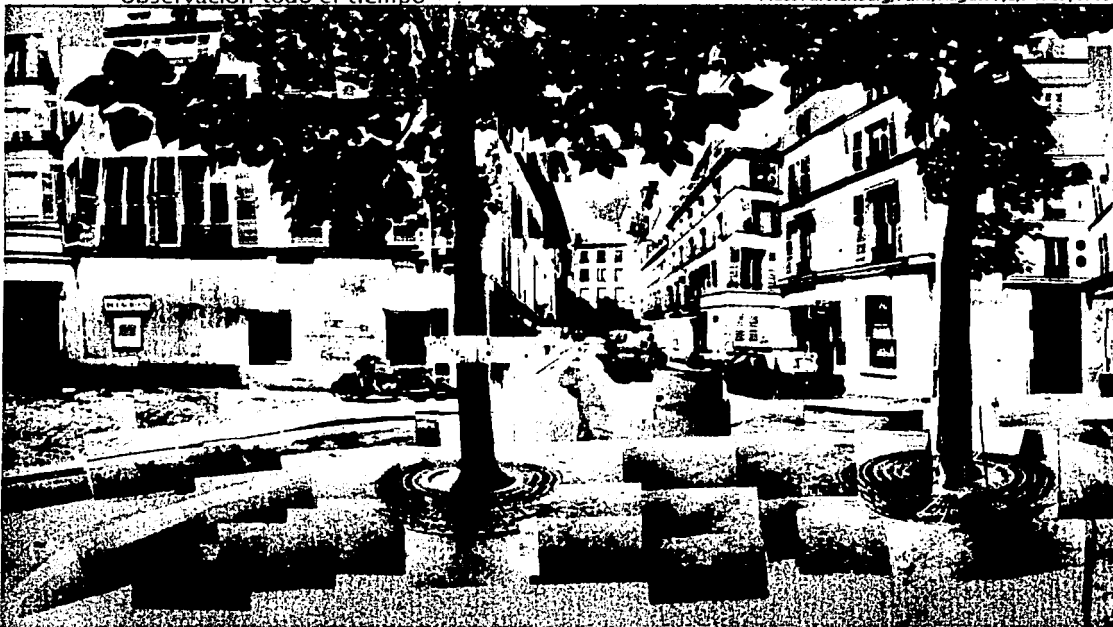
Brian, Los Angeles, Sunday 21st March 1982, 1982

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## c a p í t u l o | 1

"(Hockney) nota que la mirada se mueve perpetuamente, que la experiencia visual es un compuesto de imágenes cambiantes enfocadas por interés e inflexión, por concepto y memoria. Las sensaciones de profundidad y movimiento están intrínsecas a la vista [...] Mientras una simple fotografía puede encapsular un momento congelado - Hockney llamó estas fotos 'vistazo' - el *collage* de ellas sugiere la experiencia compuesta de la observación todo el tiempo"<sup>47</sup>.

Place Furstenburg, Paris, August 7,8,9 1985, 1985



En general, es un fotomontaje que une varios momentos, varios instantes. La polaroid le proporciona la instantaneidad, Hockney trabaja con el *tiempo de la cámara*. Dicho de otra forma, el fragmento le permite construir un espacio distinto al de nuestra realidad, es a través de montar el fragmento sobre el soporte que el espacio se deforma, en el cuadro aparecen varias perspectivas -las de cada fotografía - ya no hay un sólo punto de fuga,

hay varios. Debemos recordar que Hockney recurre a la estrategia del cubismo donde la utilización de varios planos del objeto representado en el cuadro son importantes para generar un contexto que nos otorgue más información de ese objeto. En este sentido, Hockney, a través de la fotografía, nos presenta una pluralidad de ángulos que nos permite entender y comprender mejor al objeto o sujeto fotografiado.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### 1.3 La "Nueva fotografía". El fotograma como una estrategia paralela al fotomontaje

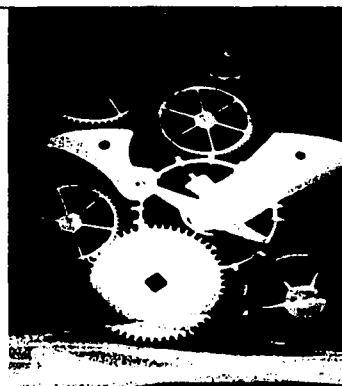
Otros artistas que influyeron y descubrieron nuevas formas de representar la *realidad* fueron **Man Ray** y **Laszlo Moholy-Nagy**. El primero ensayó con varios recursos técnicos del medio como la **solarización** y la **rayografía**. El uso de la **rayografía**, **rayograma** o **fotograma** se puede remontar a **Christian Schad**, quien, en 1918, experimenta con las **shadografías**, las cuales son una especie de fotogramas, pero realizadas con texturas planas y no con objetos tridimensionales. **Man Ray**, a partir de **Schad**, utiliza esta forma de hacer fotografía sin cámara, trabajó con elementos tridimensionales sobre papel sensible con los cuales creaba la sensación de profundidad. Lo interesante de este proceso es la huella de un objeto real, casi como un grabado, que demuestra la ausencia-presencia de un objeto, es decir, a partir de la ausencia del objeto es como se hace presente. La yuxtaposición o sobreposición juega un papel importante como estrategia, ya que la *huella* de los objetos se encuentra en un mismo plano - la hoja de papel fotosensible - sin tener que hacer el trabajo del *montador* (como los fotomontadores berlineses) o la *reproducción* del montaje como hacía Max Ernst.

Por su parte, Moholy-Nagy, quien era integrante de la Bauhaus en Alemania, realizó un trabajo muy importante para la vanguardia formal de principios del siglo XX. Este artista, al mismo tiempo que Man Ray, experimentó con los fotogramas y buscaba el *purismo fotográfico*, el cual pretendía mantener el cuadro alejado de cualquier elemento subjetivo o expresivo al mismo tiempo que le interesaba crear un *nuevo espacio*, donde



Schadografía, fotograma sobre papel aristo  
1918

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Rayografía, gelatino-bromuro, 1924

"el fotograma sería entonces literalmente este continuum espacio-tiempo, pues lo que en el fotograma aparece como espacio no es otra cosa

que el efecto de los diversos tiempos (medibles) de exposición y de la distancia entre la fuente luminosa y el objeto"<sup>48</sup>.

La inclinación que muestra Moholy-Nagy es la que perseguían varios artistas de la época, su investigación poco a poco lo guió a una especie de *abstracción* del medio. Incluso, el fotomontaje fue una de las estrategias de la cual se sirvió para crear un tipo de *minimalismo fotográfico*, donde eliminaba los excesos y dejaba lo que le interesaba. Como integrante de la "Nueva fotografía", un grupo de la década de los años veinte formado en Alemania, estaba más interesado en la sociedad que en la naturaleza. Debemos recordar que alrededor de esta década, Alemania se encontraba a la vanguardia de los grandes avances científicos y tenía una gran actividad editorial, como pocos países (Inglaterra, Estados Unidos de Norteamérica y Francia, entre otros). De hecho, Edmund Kesting y Theo Ballmer son otros artistas que experimentan con los fotogramas y que forman parte del grupo de los "nuevos fotógrafos", estos artistas "buscaban imágenes que aludiesen al orden racional [...] se dedicaban a lo que era obra del hombre, a los objetos de su estudio, a las piezas de la maquinaria del mundo moderno"<sup>49</sup>. Muchas fotografías que realizaron estos artistas tenían composiciones asimétricas o ángulos de vista muy pronunciados, las vistas de picada o contrapicada, primeros planos, tomas desde lo alto como ventanas, puentes o andamios, etcétera, los cuales eran considerados como nuevos puntos de vista sobre la sociedad que

se gestaba en ese momento, las fotografías que conseguían se parecían a los *planos o mapas*, las cuales correspondían a "la perspectiva de los ingenieros y planificadores, especialistas en trazados"<sup>50</sup>. **Moholy-Nagy** se anticipó a muchas soluciones del medio fotográfico, de hecho, él entendió la diferencia entre la vista artificial que produce la cámara y la vista humana, para él la fotografía no reemplazaría en ningún momento a la pintura, sino por el contrario, se volvería una herramienta, una estrategia y un medio con sus propias cualidades.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Fotograma, gelatino-bromuro, 1925

48 Otto Steltzer, *Arte y fotografía. Contactos, Influencias y efectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pág 70

49 Ian Jeffrey, *La Fotografía*, Singapur, Ediciones Destino, Thames & Hudson, 1999, pág 116

50 *Op. Cit.*, pág.124

## 1.4 El registro - evidencia ¡Click!

Alrededor de 1920, **Marcel Duchamp** empezó a trabajar en el *arte como idea*. Este artista buscaba vaciar el contenido simbólico del arte para verter el contenido del arte en el arte mismo. A través del *ready-made*, "objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte"<sup>51</sup>, realiza una crítica sobre el objeto artístico y empieza a desmaterializar la noción tradicional del arte y sus procesos. Incluso, se puede ver el proceso alegórico donde transforma el objeto de arte (visto como fetiche) y su significado<sup>52</sup>. Él estaba en contra de la pintura retiniana u olfativa que correspondía a los sentidos (el olfato y la visión), en cambio, buscaba la *pintura-idea*. Es uno de los artistas más importantes para la historia del arte, sobre todo porque es de los primeros en otorgar nuevas estrategias para el desarrollo del arte contemporáneo.



Star, 1921

51 Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1995, pág 31

52 José Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas*, España, Tecnos, 1991, pág 45

53. Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, 250 pp.

Duchamp utilizó el documento fotográfico como estrategia de registro o de evidencia de sus actos, acciones o desempeños. Esta estrategia sirvió para registrar actos como "Star", imagen donde aparece él mismo con la cabeza rapada en forma de estrella; su interpretación de Rose Sélavy, donde se presenta su alter-ego, en esta pieza el documento fotográfico nos permite registrar su acto interpretativo de travestismo femenino y hacer evidente la independencia del otro (Rose Sélavy), es decir, en el contexto de la época, la fotografía se consideraba como un soporte de evidencias, la imagen fotográfica era la realidad misma, es a través de este medio que Duchamp presenta su alter-ego, Rose Sélavy, no como un desdoblamiento de su personalidad, sino como *otra persona*, el medio fotográfico nos confirma la existencia del otro, verifica el alter-ego.



Rose Sélavy, 1921





Obligación para la ruleta de Montecarlo, 1924

La imagen de Rose Sélavy fue utilizada por Duchamp en algunas ocasiones como etiqueta en su obra titulada "Belle Haleine, eau de vollette"; en otras ("Roulette de Monte Carlo"), el rostro de este artista aparece cubierto por espuma de jabón. La representación fotográfica no es lo que le importa a Duchamp, sino la manera en que puede mentir a través de ella.

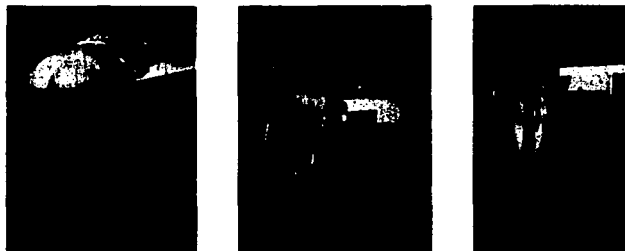


Belle Haleine, Eau de Vollette, ready-made asistido, 16.3 x 11.2 cm , 1921

Otra pieza que es de vital importancia por su relación, de manera indirecta, con la fotografía, pero de manera directa con la reproducción fotomecánica fue "LHOQQ". Duchamp transgredió la Historia del Arte y la Tradición al pintar unos bigotes sobre la reproducción de una obra maestra de la pintura hecha por uno de los más grandes genios que ha dado la humanidad: Leonardo Da Vinci. A Duchamp no le importa la reproducción, pero sí lo que representa, en todo caso podríamos preguntarnos ¿por qué no transgredió la obra de arte en lugar de una copia?, más que agredir a la pintura de manera física, Duchamp realizó un acto que cambió nuestro modo de ver y percibir el arte. En este caso, no importa tanto el producto final, sino el gesto o acto mismo, lo que nos deja una evidencia del acto es la pieza. Este tipo de acción estaba dirigido a desaparecer o disminuir el "aura"<sup>53</sup> de la obra de arte.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



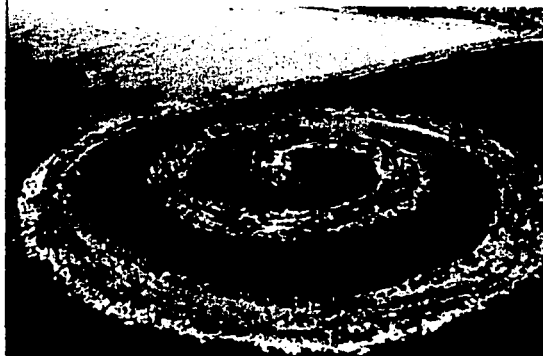
Ana Mendieta, *Rape Scene*, performance, 1973

A principios de los años sesenta se da un hecho muy importante que marca la Historia del Arte. Por un lado, Clement Greenberg había postulado al Expresionismo Abstracto como el arte más puro basado en las cualidades materiales de la pintura. Desde Vasari se había hecho una Historia del Arte con fines progresivos, siempre en ascenso hasta llegar con Greenberg y su postulación del Expresionismo Abstracto. Pero en la misma década surge lo que se conoce como Arte Pop, del cual Greenberg ya no pudo describir más que despectivamente. Surgieron movimientos como los *Happenings*, *Performances*, el *Land-art* y los *Earth-works*, "Fluxus", el arte Conceptual, el *Minimal art*, etcétera. Se empezó a cuestionar el sentido de la obra de arte, se descubrió que ya no podía ser *única*, *original* e *irrepetible* ya que las nuevas tecnologías permitieron la exploración hacia nuevas expresiones y presentaciones no convencionales.

En particular, algunos trabajos abandonaron el caballete e incluso el espacio de la galería para incitar el Incremento y extender el uso creativo de la cámara. Entre 1960 y 1970 el deseo del artista estaba centrado en la desmaterialización del objeto de arte, por lo que hacen de la fotografía el mejor vehículo para llevar la pieza o acto artístico hacia una audiencia (tal es el

caso de los *Land-arts*; por ejemplo, el "*Spiral-Jetty*" de **Roberth Smithson**). El título se vuelve parte integral de la pieza, de su apreciación y entendimiento. La cámara se volvió para la mayoría de las personas en la única conexión con los eventos actuales de arte, una especie de conector mecánico para la comprensión y apreciación de lo que incuestionablemente no era una tradicional forma de arte.

Por otra parte, los artistas dedicados al *performance*, al *land-art*, los *earth-works* y al arte conceptual utilizaron una de las estrategias relacionadas con la fotografía, la **evidencia** o **registro**. En su mayoría, estos artistas utilizan el medio fotográfico para **evidenciar** un acto premeditado.



*Spiral Jetty*, 1970

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

c a p í t u l o | 1



The yard,  
instalación-happening,  
1961

La **evidenciación** parte del **registro** y esta actividad se diferencia de los fotógrafos documentales en el momento en que los primeros tienen consciencia plena del acto a efectuar o de la pieza que realizarán por lo que planean toda una serie de actos para luego registrarlos a través de la cámara fotográfica o de video, en cuanto a los documentales su estrategia está dirigida a buscar un momento y disparar en el *Instante preciso*<sup>54</sup>. Como ya se explicó antes, la **evidenciación** permitió a muchos artistas desmaterializar la obra de arte para dejar un registro, el cual era llevado a un mayor público. Por poner un ejemplo, los performances eran registrados para luego reproducirse en un libro, catálogo o en otro medio impreso, tal es el caso de **Allan Kaprow** y sus *ambientes* o *ensambles expandidos*<sup>55</sup>. El *land-art* o los *earth-works*, pese a que se realizaban en lugares lejanos y permitía la salida de la obra de arte de la galería, no podían ser transportados a ésta más que con la fotografía, o incluso, debido a su monumentalidad, por obvias razones la fotografía era el único medio para llegar al espectador.

El arte conceptual también utilizó este medio para definir al *arte como idea* y diferenciar de alguna manera el límite entre *representación* y

One and three chairs, folding wooden chair,  
photograph glown-up dictionary definition,  
1965



**realidad**. Cuando **Joseph Kosuth** hace uso de la fotografía para exponer su obra "*One and three chairs*", ubica al objeto (la silla), una definición del mismo (encontrada del diccionario) y una representación de éste (fotografía de la silla), entonces hace referencia a tres niveles de conocimiento sobre un mismo objeto, el primero que está basado en el objeto mismo, el segundo a la relación entre el objeto y el lenguaje, y el tercero a la imagen de ese objeto entendido como ícono.

El medio fotográfico se convirtió en una estrategia para llevar a cabo las ideas del artista y grabar la ejecución de las mismas. Ésto permitió que se abriera a nuevos procedimientos y estrategias las cuales ampliaron el término de fotografía. Cuando Arthur C. Danto habla del fin del arte no se refiere a que la pintura haya muerto ni a que se deje de pintar, sino que la narrativa de la Historia del Arte Tradicional había terminado. De los años sesenta en adelante se empezaría a escribir esta Historia de otra manera, donde se incluyen otros medios distintos a la pintura o a la escultura, como la fotografía.

<sup>54</sup> Esta distinción puede ser muy cuestionada, ya que el trabajo de los fotógrafos documentales estaría sumergido en un pequeño campo de acción, sin embargo, creo que es una de las múltiples diferencias y asepciones en cuanto a la actividad fotográfica. Quizá habría que dar una definición entre el fotoreportaje y la actividad documental, pero eso es tema que no concierne al motivo original de esta investigación por lo que reduciré la actividad de estas dos vertientes en una sola.

<sup>55</sup> Definición personal del artista.

## 1.5 La escenificación - representación ¡Acción!

Hasta este momento he querido marcar las diferencias entre una estrategia y otra, pero es innegable que estas mismas se cruzan entre sí de acuerdo al discurso del artista. Muchos de ellos utilizan varias estrategias de representación a la vez en una misma pieza o van de una a otra, pero de manera concreta trataré de clarificar en que consiste la siguiente.

Esta estrategia radica en montar una **escena**, construir un escenario donde se llevará a cabo la **representación**. De alguna forma, guarda cierta relación con la pintura, el teatro y el cine. Generalmente, estas dos últimas conllevan la narración de una historia que tiene un encuentro, un clímax y un desenlace. En este sentido, la toma fotográfica es también un momento en el desarrollo de esa historia, no es necesario que ésta sea narrativa, incluso, la escena sirve como un momento donde deja abierto algunos otros de esa historia; como el principio, el desenlace o cualquiera. Creo que ha sido una estrategia muy criticada, dentro del campo de la fotografía debido a la utilización del montaje de la escenografía y, sobre todo, por la tradición que guardaba esta disciplina como la única herramienta que nos proveía de verdad<sup>56</sup>, también por su estrecha relación con la pintura narrativa<sup>57</sup>. Sin embargo, vemos que muchos autores utilizan esta estrategia en relación con la Historia de la pintura o la Historia del cine (a manera de **apropiación**), otros que recurren a la literatura y otros más que se circunscriben a su situación histórica y social.

<sup>56</sup> El significado de verdad se revisó en los puntos anteriores y se explicó de dónde proviene y a qué se debe

<sup>57</sup> Como en el Barroco o el Neoclasicismo

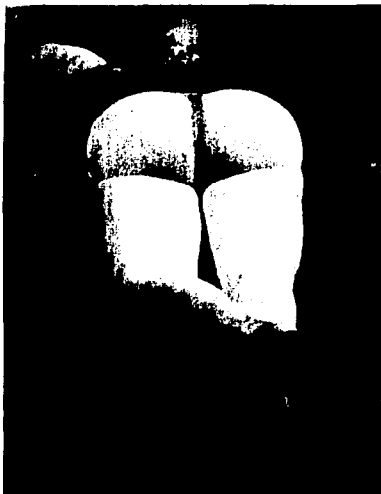
La **representación** o **escenificación** funciona en dos niveles. El primero en el que la organización y planeación de los elementos a representar son reales, es decir, se trabaja en tiempo, personajes, y objetos reales antes de efectuar la toma fotográfica. El segundo nivel opera después de la toma fotográfica y es cuando este momento real se traduce a una imagen bidimensional (en este caso, la imagen fotográfica) donde lo único que queda es el momento eternizado. Este momento eternizado puede ser clarificado con respecto al cine "[...] lo que vemos en el cuadro cinematográfico es una imagen temporalizada, nunca la misma, siempre cambiante"<sup>58</sup>, a diferencia de la fotografía donde esta imagen nunca cambiará, es decir, una sucesión de momentos es igual a una sucesión de tomas fotográficas. De hecho, Roland Barthes hace un símil entre la fotografía y el teatro sobre todo en el que la primera es "[...] como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos"<sup>59</sup>.

Dentro de esta estrategia, **Cindy Sherman** se apropia de varias escenas pertenecientes a la Historia de la Pintura y del Cine, "imágenes que aluden a otras imágenes"<sup>60</sup>, ya no recurre al mundo de las cosas, sino al de las imágenes, se basa, al mismo tiempo, en un discurso sobre el papel de la mujer y su desarrollo en la sociedad

<sup>58</sup> Áurea Ortiz, María Jesús Piqueras, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, España, Paidós Studio, 1995, pág 34

<sup>59</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1998, pág 72

<sup>60</sup> Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1997, pág 42



*Sin título (Núm. 155), fotografía en color,  
184.2 x 125 cm, 1985*

estadounidense a finales del siglo XX, donde se interroga por la identidad femenina. **Sherman** llega a la conclusión de que la mujer ha vivido bajo una visión y de pensar masculinizada donde se ha encasillado a ella bajo ciertos estereotipos engendrados por la televisión y la publicidad (mass media). Hay que recordar que a finales de los años setenta se empieza a generar un discurso a partir de las minorías, el caso de Cindy Sherman está dirigido hacia las mujeres y su rol de género. Esta artista se aleja de los arquetipos y centra el discurso basado en su situación de mujer. "Para Sherman [...] somos aquello que los media determinan, somos un producto cultural, somos lenguaje"<sup>61</sup>, es decir, la realidad se genera a partir de algo externo a ella (los medios masivos), somos lo que los medios dicen que somos no lo que somos en realidad (devenimos productos culturales e ideológicos más que Individuos y personalidades con características propias e

irrepetibles), por lo que la fotografía se vuelve el medio por el cual esta artista reinventa la realidad o sirve de espejo para que la sociedad reaccione frente al simulacro de los medios.

**Yasumasa Morimura** también hace uso de la apropiación de la Historia del Arte, sobre todo de piezas que consideramos iconos de la tradición pictórica occidental, para llegar al mismo fin, la escena. Ya se había mencionado el segundo nivel de la **apropiación**, el cual consistía en la mención a *otro*, en este caso, a la Historia de la Pintura o del Cine. En Morimura, esta visión predominante no figura más que como "una opción entre otras muchas"<sup>62</sup>. Con este artista reconocemos tres cosas importantes la resistencia cultural hacia occidente, un discurso de género y su referencia a la Historia del Arte de occidente.



*Fotografía en blanco y negro montada sobre lienzo, 240 x 160 cm., 1991*

61 *Op. Cit.*, pág 45

62 *Op. Cit.*, pág 168

Otros artistas, que utilizan la representación para montar su escena, son **Robert Mapplethorpe** y **Joel-Peter Witkin**, quienes utilizan al cuerpo como vehículo significativo. La escena les permite hablar sobre aquello de lo que no se puede en el campo de la moralidad. A partir de esta estrategia transgreden la moralidad y llevan a un extremo el uso del cuerpo, su laceración y descomposición a través del paso del tiempo, presentan actos sexuales que no se podían imaginar las personas de ese momento o que no querían aceptar (como los coitos homosexuales, el sadomasoquismo, etcétera). Esta puesta en escena llega a transgredir debido a su conjunción con otra estrategia de representación, el **registro**. Cuando el espectador observa este tipo de imágenes no deja de sentir repulsión, sorpresa, admiración, asco o agrado. La imagen se presenta como si fuera la realidad, aunque a partir de la ausencia de estímulos de los otros sentidos (olfato, tacto, gusto y oído) le permite diferenciar la distancia entre la realidad y el espectador. Es muy interesante observar que a partir de los años sesenta el discurso se transmite a través del cuerpo físico, el antecedente más próximo es Ives Klein, quien usa mujeres como pinceles para realizar sus obras, pero no es, sino hasta la década de los setenta y ochenta, que el cuerpo adquiere esa fuerza comunicativa y se vuelve el transmisor de ideas sobre la sexualidad, el erotismo, las relaciones de género, etcétera (también es el caso de los artistas del Acclonismo Vienés).



*Self Portrait, Gelatin silver print (edition 5), 20 x 16", 1978*



*Eunuque, 1983*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

**Pierre et Gilles** y **David La Chapelle** emplean esta estrategia para construir escenarios recargados de elementos formales, aunque su fin sea, muchas veces, publicitario. Uno de los temas de Pierre et Gilles es la sexualidad y el erotismo donde utilizan los estereotipos eróticos de la comunidad homosexual como "el vaquero", "el policía", "el marinero", "el joven", o personajes religiosos arquetípicos donde este imaginario, de las sociedades de consumo, es utilizado para hacer comentarios subversivos sobre la misma. Sus escenarios exagerados en ornamentación hablan de un preciosismo y perfección. Los personajes, aunque en algunos es evidente la exageración de la pose, parecen muñecos, seres que se pueden controlar a nivel corporal.

*Le Petit Jardinier - Didier, 1993*



*Bodi Building, Cape Canaveral, Florida, c-type print, 1993*

**David La Chapelle** hace comentarios sobre las nuevas chicas pin-ups, los galanes y las galanas del cine, los chicos y chicas bonitos y su discurso está construido a partir del preciosismo de Pierre et Gilles. Sus temas representados pueden parecer fútiles y sin importancia, pero operan a nivel de ironía. La Chapelle trabaja con el humor y la estrategia que mejor le funciona es la escenificación con retoques en computadora.

Susang Sontang<sup>63</sup> crea una categoría que denomina *camp*, en la que el **artificio** y la **exageración** son síntomas de este estilo, el *camp* "es una manera de mirar al mundo como fenómeno estético [...] no se establece en términos de belleza, sino de grado de artificio, de estilización"<sup>64</sup>. Sontang sugiere que el *camp* es el *amor a lo exagerado* por lo que acentúa la decoración, la textura y la superficie sobre el contenido. De este modo, La Chapelle o Pierre et Gilles entrarían en esta denominación por lo exagerado, lo fantástico, lo apasionado e ingenuo que puede ser su trabajo.



*Butt Red (Close Up), serigrafía sobre lienzo, 230 x 150 cm, 1991*

**Jeff Koons** hace uso de la representación para generar un discurso que ofenda o provoque al espectador al ponerlo en su papel de *voyeur* del coito entre él y su esposa (actriz porno y ex-miembro del parlamento italiano, "La Cicciolina"), son versiones de actos coitales procedentes de revistas pornográficas, ya que su finalidad no es la de excitar, sino, como ya se dijo, la de provocar, ya que de ser una relación íntima de pareja, el acto coital se presenta en un Museo o galería, en un lugar público, Koons invierte la relación entre lo privado y lo público.

TESIS CON  
PALA DE ORO



A través de esta estrategia habla sobre las relaciones de poder entre parejas heterosexuales, que el hombre mantiene sobre la mujer o viceversa. En estas imágenes ella aparece vestida con prendas de encaje que hacen referencia al *glamour* que pretenden conseguir las películas de sexo explícito, estas prendas cubren otras partes del cuerpo excepto los senos, las nalgas y la vulva por lo que las resalta, a diferencia del cuerpo desnudo de Koons, su cuerpo se presenta *natural*, no está ataviado con *artículos artificiales*. La fantasía de sus experiencias sexuales han sido puestas en escena para que la cámara las registre, Koons crea un objeto de contenido provocativo, Es necesario señalar que estas piezas que hizo con su ex-esposa fueron producto de una serie titulada "Banalidad".

Ken Probst utiliza esta misma estrategia. Las representaciones provienen de películas pornográficas homosexuales. La ambigüedad de estas imágenes radica en dos factores, el primero donde el espectador se ve imposibilitado a verificar, a través de la imagen fotográfica, si el fotógrafo montó la escena junto con los protagonistas, como un set cinematográfico, y el segundo donde nos hace pensar que él estaba ubicado en otro punto del set para evidenciar las lámparas y reflectores (elementos del departamento de iluminación)

que se usarán en esa película. Me gustaría retomar una idea de Roland Barthes cuando habla de alguien que sabe que ha sido fotografiado,"[...] cuando me siento observado por el objetivo todo cambia: me constituyo en el acto de 'posar', me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en, imagen"<sup>65</sup>. El papel del productor de imágenes (Ken Probst) es ambiguo y gira alrededor de la provocación, ya que se ubica en el lugar del espectador-consumidor (es un doble espectador de su propia obra), nos obliga a ver la imagen desde el lugar que él la ve.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

30



Homage to George Platt Lynes, 1994

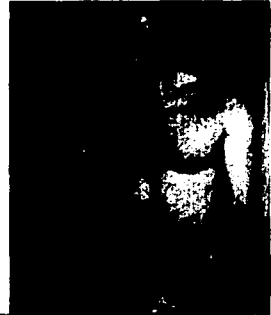
63 Susan Sontang, *Contra la Interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996, pág 355

64 *Op. Cit.*, pág 357

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Por su parte, **Nan Goldin**, fotógrafa estadounidense, genera un discurso intimista a partir de su experiencia personal mezclada con la fotografía, es decir, su trabajo se encuentra en una línea muy fina entre el **documental** y la **escenificación**. Su cámara fotográfica emula su diario personal donde anota cada acto importante de su vida a través de la cámara. El rol de género y el trato que reciben las mujeres estadounidenses, en determinado contexto social a partir de sus referencias personales, se reproduce en la imagen fotográfica. Sus personajes, generalmente marginados sociales; homosexuales, drogadictos, alcohólicos, prostitutas, *drag-queens*, travestis, sus amantes y ella misma, parecen posar ante la cámara, sin embargo, no es así porque la imagen fotográfica crea una distancia entre el espectador y aquellos personajes que permite diferenciar esa delgada línea, entre la realidad y la ficción. Su estrategia opera a dos niveles, donde ella es un personaje dentro de su historia personal y el segundo cuando se aleja un poco para fotografiar el suceso. A la vez que margina a los otros (con su cámara) se margina ella misma al volverse objeto fotografiado, se vuelve operador y espectador al

mismo tiempo y coloca a este último a nivel de *voyeur*<sup>66</sup>, como el caso de Probst. El margen no quiere decir otra cosa más que subrayar, resaltar, poner del otro lado, Nan Goldin se sitúa en los dos lados del margen, del objeto a fotografiar y del operador que dispara.



*Bobby Masturbating, 1980*



*Brian on the Toilet, 1982*

<sup>65</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1998, pág 41

<sup>66</sup> Ana María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, España, Alianza Editorial, 2001, pág 527

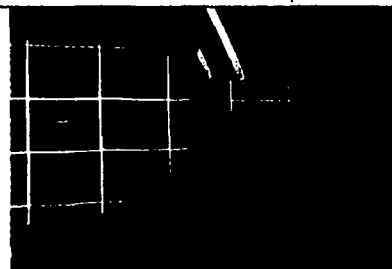
## 1.6 Ficción - Simulación (Autenticidad - Falsificación)

**Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Thomas Demand, Phillip Lorca Di Corcia, Jeff Wall,**

entre otros, manejan una **simulación** del documento fotográfico a través de la dicotomía autenticidad y falsificación, en la que la concepción del documento histórico juega un papel muy importante.

En el contexto de los *massmedia*, lo verdadero y lo falso han perdido por completo su validez, ya no se sabe cuál es cuál, y es bajo este discurso, que la fotografía, al igual que pudo ser el vehículo transmisor de la verdad, se vuelve también, por consecuencia, el medio por el que se comunica lo falso, en apariencia, se falsea o trastoca la realidad. "Lo cual impone un nuevo protocolo de relación con la imagen y los sistemas de transmisión de conocimiento, que tiende tanto a repositionar las funciones, sociales de las tecnologías productoras de imágenes como a redefinir la noción de lo real"<sup>67</sup>.

Toda fotografía es manipulada desde el encuadre, la elección del tema, el foco, el laboratorio, hasta las grandes escenografías y viceversa, toda fotografía "contiene valores documentales"<sup>68</sup> porque cualquier imagen siempre tiene la función de documento histórico. La definición de documento fotográfico es imprecisa e ingenua, en un principio estuvo incluida en el campo de la *ética*<sup>69</sup> por su relación con la *verdad*, donde el documentalismo devino en una categoría estética o epistemológica, casi como un *estilo*, precisamente porque toda fotografía no está exenta de ser manipulada, y si redujéramos su cuerpo de trabajo al ámbito de la ética, la libertad del proceso creativo estaría limitada<sup>70</sup>.



Archive, 1995



La habitación destruida, cibachrome, 159 x 234 cm, 1978



N. Y., c-print, 76 x 101.4 cm, 1983

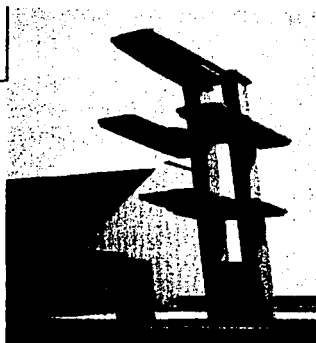
<sup>67</sup> Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, pág 175

<sup>68</sup> *Op. Cit.*, pág 152

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Op. Cit.*, pág 153

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



*Diving board, 1994*



*Dead Troops Talk: A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986, transparency in lightbox, 229 x 417 cm, 1992*



*Eddie Anderson; 21 Years Old; Houston, Texas; 20 Dollars, ektacolor print, 1991*

Hasta ahora, **Fontcuberta** ha abierto dos posibilidades sobre el documentalismo fotográfico, visto desde la ética y desde la cuestión de estilo, a veces peleados entre sí, menciona algunos autores que han *manipulado* sus imágenes para llegar a la *verdad*, en esa dirección, su finalidad no era ese valor, sino el de *persuadir*. Es así como el *realismo* se volvió *una estética de la objetividad, una ideología de representación*, por lo que los recursos retóricos de una imagen realista llegan a persuadir, a convencer, pero pocas veces a decir la verdad. La fotografía, en su función histórica, proveía de información fidedigna, pero a través del tiempo toda fotografía se volvió ficción. La *Imagen técnica* ha propiciado el universo del fraude y de lo falso (parafraza del autor). Joan Fontcuberta prefiere el término de *verosimilitud* (semejanza de verdad) el cual está asociado al de *manipulación* y se desliga de la carga moral, "lo que sí está sujeto al juicio moral son los criterios o las intenciones que se aplican a la manipulación. Y lo que está sujeto al juicio crítico es su eficacia"<sup>71</sup>, es decir, la mejor manera de mentir.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



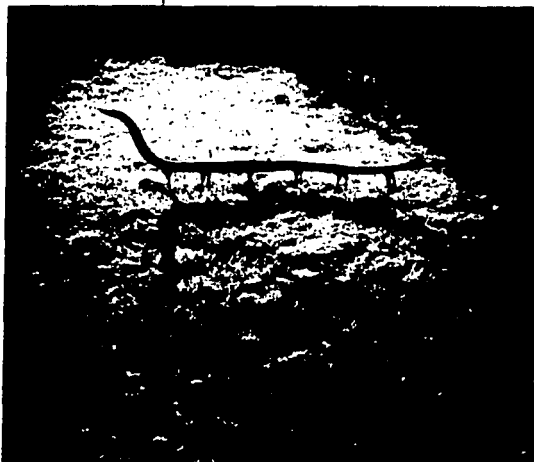
*Lavandula angustifolia*, 1984

"La fotografía, en su origen, tuvo que acercarse a la ficción para demostrar su naturaleza artística y su objetivo prioritario ha consistido en traducir los hechos en soplos de imaginación. Hoy en cambio lo real se funde con la

ficción y la fotografía puede cerrar un ciclo: devolver lo ilusorio y lo prodigioso a las tramas de lo simbólico que suelen ser a la

postre las verdaderas calderas donde se cuece la interpretación de nuestra experiencia, esto

es, la producción de realidad"<sup>73</sup>.



*Solenoglypha pollipodida*, 1987

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

71 Op. Cit., pág 154

72 Op. Cit., pág 178

73 Op. Cit., pág 185

## 1.7 Intervención-construcción

Trataré de definir esta estrategia a partir de las palabras que la delimitan. En primer lugar, **intervención** puede ser cualquier tipo de exploración (perceptual, visual, formal, escritural, funcional, etcétera) que hace el artista para crear una pieza que redefina el lugar ocupado, es decir, cuando una imagen (visual, poético-literaria, sonora, performática, etcétera) es situada o colocada en un contexto inesperado y con ello redimensiona nuestra percepción, comprensión y uso de dicho contexto o espacio. Todo tipo de arte ha sido objeto de una **intervención**, desde el pintor que ocupa el lienzo con el pincel y el pigmento hasta el acto del escultor de intervenir un lugar con una pieza que modifique la concepción de aquel espacio, pero en sentido más laxo, la intervención se da a tres niveles; el primero en el que el artista decide qué lugar, qué objeto o qué medio intervendrá; en segundo, el lugar u objeto intervenido; y por último, la redimensión que genera el espectador al enfrentarse con ese acto de intrusión.

En esta estrategia de representación he querido abarcar a todos aquellos artistas que hacen evidente la mezcla de los medios en los que prevalece la imagen fotográfica como eje principal, es decir, los otros medios que devinieron de éste como la reproducción fotomecánica, el cine, la televisión, el video, el internet, etcétera, y su relación con el espacio tridimensional. En esta estrategia es evidente que la tecnología ha ocupado un lugar importante en la producción artística porque de cierta manera ha propiciado el entrelazamiento de distintos niveles significativos (intertextualidad). Si en algún momento los *assemblages*, *collages* o fotomontajes significaron un entrecruzamiento entre imágenes visuales e imágenes escriturales, ahora, este entrecruzamiento intertextual se da a nivel de los medios (video, fotografía, cine, pintura, diseño gráfico, lo tridimensional, la acción, medios de comunicación, cultura alta y cultura baja, etcétera), los medios se entrelazan para generar discursos.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



2nd Street, 1988 - 1999

**Barbara Kruger es una artista que hace uso de la estrategia del fotomontaje.** Su trabajo está basado en la **yuxtaposición** de dos niveles de significación, la escritura y la imagen, y la **construcción** de un espacio específico. Sus fotografías de contenido político son de gran formato y se contradicen con respecto a las frases directas que pocas veces son ambiguas (la relación estrecha entre la imagen y la oración existe desde los constructivistas rusos). El mensaje en sus fotografías puede parecer obvio o específico a diferencia de los fotomontadores berlineses. A partir de un espacio determinado (el de la galería, el museo, etcétera), Krueger incorpora esas imágenes al espacio, lo cubre. La espectacularidad o monumentalidad de las imágenes rodean al espectador al igual que el texto que sobresale de ellas."Los (fotomontajes) de Barbara Krueger mantienen la dimensión de radicalidad propia de la técnica, propia de la técnica, sobredeterminándola con mensajes explícitos y precisos, de enorme eficacia"<sup>74</sup>.

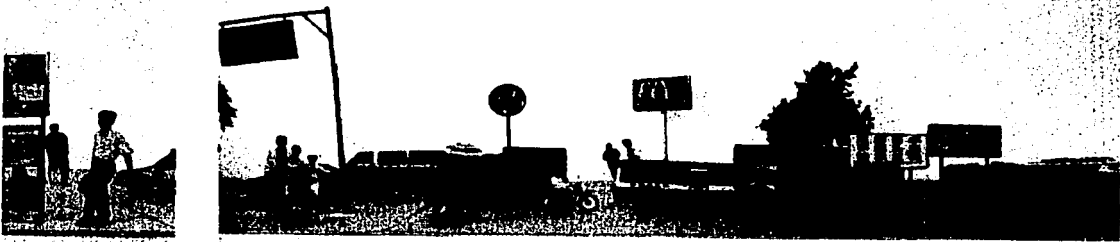


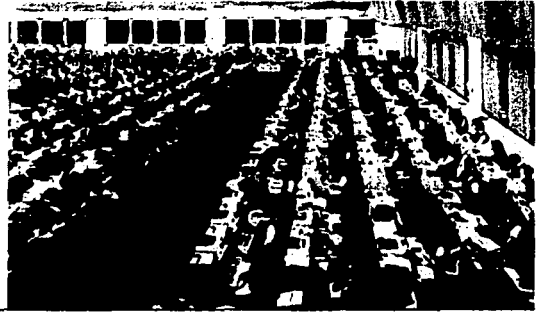
*Untitled*  
photographic silkscreen on paper, floor lettering vinyl paint  
dimensions variable according to location, 199

En el caso de Krueger el **desplazamiento** funciona como una estrategia a partir de la relación de sus imágenes (procedentes de otros campos de acción fuera del de la representación) y el choque con sus textos.

Otros artistas como **Andreas Gursky, Gilbert & George, Christian Boltansky, Bruce Nauman, Krystof Wodiczko o Chen Shaoxiong** hacen uso de la estrategia de intervención-construcción.

74 José Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas*, España, Tecnos, 1991, pág 53

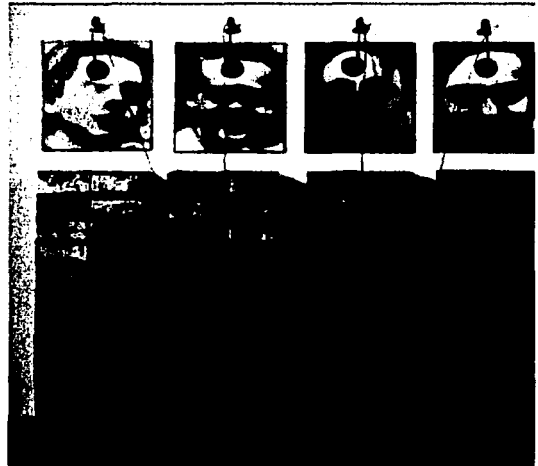




Hong Kong, Stock Exchange, (diptico) fotografia, 166 x 226 cm., 1995

**Gursky** trabaja con dos espacios, el primero corresponde al de la galería o museo, y el segundo al espacio representado en la toma fotográfica. El trabajo de este artista guarda cierta relación con el paisaje y la arquitectura, la utilización de los espacios es fundamental gracias al gran formato de las fotografías. Desde la elección del tamaño existe una preocupación por la dimensión, cuestión evidentemente tridimensional, por otro lado, alude al microcosmos y al macrocosmos. Cuando nació la fotografía, ésta abrió nuevas ventanas hacia otras visiones, me refiero a los avances de la óptica aplicados a los microscopios y telescopios. Nuestra percepción del Universo se modificó gracias a la fotografía, se descubrieron universos que corresponden a niveles de percepción distintos del nuestro. Si bien es cierto, la visión de Gursky no corresponde al plano científico, sin embargo, sí modifica nuestra forma de percibir la *realidad* a partir del medio fotográfico. El papel del espectador se encuentra minimizado o maximizado frente a estas fotografías. De la misma forma cuando encontramos un elemento humano, éste pasa, forzosamente, por la idea platónica de la *unidad dentro de la multiplicidad*, no hay individuos, sino la idea de hombre que se presenta en su totalidad.

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Altar to the Chases High School,  
black and white photographs, ten boxes, metal lamps,  
205 x 220 x 23 cm., 1987



Por su parte, **Christian Boltansky** hace uso de la **apropiación** y de la elaboración de un discurso formal basado en el módulo minimalista para crear un espacio metafórico y simbólico. A través de la apropiación pasa de la memoria individual a la memoria colectiva<sup>75</sup>, en un principio usaba imágenes fotográficas que correspondían a su historia personal, después utilizó imágenes que tenían que ver con momentos importantes de la historia de la humanidad (como el holocausto de la Segunda Guerra Mundial). La apropiación adquiere sentido a partir de la descontextualización o desplazamiento de los objetos de consumo (como pueden ser una caja de galletas oxidadas o fotografías) extraídos de un contexto común y utilitario para uso del artista. La estrategia de Boltansky finaliza al construir una pieza que se involucra con el espacio circundante de la galería o museo.



Installation at the Hirshhorn Museum, Washington, DC,  
Ciba translucent print in luminaire ultra light box,  
1990

¿Por qué proyectar imágenes bidimensionales (fijas o en movimiento) sobre una superficie tridimensional? La pregunta gira en torno a la **intervención** de las posibilidades creativas del autor; intervenir un lugar público con imágenes privadas, intervenir un espacio social con imágenes individuales, intervenir la tridimensión con la bidimensión. **Krystof Wodiczko**<sup>76</sup> emplea la imagen fotográfica proyectada sobre monumentos o edificios que guardan cierta historia y contenido político, el discurso de su trabajo es de denuncia, tal es el caso del *"The Border Project San Diego / Tijuana"*, donde proyecta imágenes en el *San Diego Museum of Man, Balboa Park*, San Diego, California, que corresponden a la situación social de ese lugar, donde el cruce de inmigrantes, su maltrato y abuso, hacia la frontera es asunto de todos los días. A través de esta estrategia genera un diálogo entre el edificio y el espectador que accede al mismo, cuestiona el papel desempeñado por el edificio sin dejar de ser crítico para invitar al espectador a la reflexión sobre el lugar en cuestión.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

75 Ana María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, España, Alianza Editorial, 2001, pág 425  
76 *Op. Cit.*, pág 488



Pedro Meyer, *Ventana a Winslow*, 1990

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

40

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN.

## Breve revisión de la Historia de la Fotografía en México. Estrategias paralelas.

La historia de la fotografía ha mantenido una tradición documental desde que se empezó a utilizar este medio en México. Sólo de manera tangencial, encontramos algunos trabajos de experimentación formal como los de Manuel Álvarez Bravo o los de Lola Álvarez Bravo, Emilio Amero, Carlos Jurado, Enrique Gutman, el español Josep Reanu, posteriormente, en la segunda mitad del siglo XX, la intervención de Los Grupos en la vida social, política y artística de nuestro país y por último, artistas como Pablo Ortiz Monasterio, Lourdes Almeida, Pedro Meyer, Gerardo Suter, Adriana Calatayud, Gilberto Chén, Gerardo Montiel, Rubén Ortiz Torres, entre otros, quienes realizan un fuerte cuestionamiento sobre el medio fotográfico y utilizan estrategias fuera de la documental.

Como primer antecedente podría citar algunos fotógrafos del siglo XIX como **Romualdo García** y el retrato de las distintas clases sociales de Guanajuato; los hermanos **Miguel y Agustín Víctor Casasola** con su trabajo documental que realizaron durante la Revolución Mexicana; las fotos de arquitectura de **Guillermo Kahlo**; **Hugo Brehme**, alemán que puso su lente en el paisaje y la vida rural mexicana - sólo por mencionar algunos de los más reconocidos, porque para 1840, el francés **Louis Préliet** ya había tomado los primeros daguerrotipos del puerto de Veracruz - estas personalidades desempeñaron un papel muy importante en el campo artístico y cultural y sobre todo en el desarrollo de la fotografía.

1 Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*, México, UNAM, 1993, 232 pp.

2 *Op.Cit.*, pág 19

En México, durante la primera mitad del siglo XX, se mantuvo una política cultural a favor de la pintura, y en especial del muralismo mexicano. Artistas como **Diego Rivera**, **José Clemente Orozco**, **Roberto Montenegro**, **David Alfaro Siqueiros** o **Ramón Alva de la Canal** propiciaron la creación de un mercado de arte y la interacción con artistas de otros países, así como una movilización social, política, económica, intelectual, artística y cultural. El mundo empezó a ver a México como una ciudad cosmopolita que crecía en muchos ámbitos. No por nada, el cineasta **Serguei Eisenstein** fijó su mirada para la realización de largometrajes (¡Qué viva México!) o como el fotógrafo **Paul Strand**. El cine, la pintura y la fotografía fueron el principal medio por el cual se empezó con esta política cultural del nacionalismo, lo cual dio paso a todos los *localismos* y *regionalismos* que Juan Acha menciona<sup>1</sup>, ya que "se tuvo que desarrollar sentimientos nacionalistas, capaces de cohesionar al país o evitar su desmembramiento territorial"<sup>2</sup>. Este intento por cohesionar al país encuentra su antecedente en la Revolución Mexicana y todas las divisiones ideológicas entre políticos y militares. Ya para 1920, fue necesario instaurar este nacionalismo ferviente a través del medio cultural y artístico guiado por José Vasconcelos.

En el campo de la fotografía, artistas como el norteamericano **Edward Weston** o la italiana **Tinna Modotti** propiciaron la reflexión e ideas renovadoras del medio fotográfico, combinado con el purismo formal de los artistas internacionales y las ideas revolucionarias de

los pintores mexicanos. **Edward Weston** ya había tenido contacto con **Alfred Stieglitz**, quien estaba a favor del *purismo fotográfico* o *fotografía directa*, un término que se aplicó al tipo de fotografía sin alteración en el negativo o trucaje, de hecho se intervenía lo menos posible, el encuadre o el retoque implicaba cierta manipulación que a veces no era tolerada en el círculo de estos fotógrafos.

Sin embargo, en este breve ensayo no analizaré las estrategias de producción y difusión que mantuvo el muralismo, puesto que no es el objetivo de esta investigación, sólo mencionaré algunos aspectos relevantes que tengan que ver con el desarrollo paralelo de la fotografía. Además, en este caso me encargaré sólo de los fotógrafos que han tenido cierta ingerencia con la pintura u otros medios a partir de estrategias que compartían por lo que dejaré a un lado aquellos fotógrafos que han dedicado su vida a la documentación, sin desdeñar ni demeritar su actividad, ya que como sabemos, México goza de una larga tradición en el campo de la Fotografía Documental. En ese sentido, no me ocuparé de hablar de estrategias, movimientos o estilos, debido a que en México no se han dado los movimientos (como las Vanguardias) secuencialmente como en Europa, sino que tendré que partir de varios artistas que han utilizado las distintas **estrategias de representación** a lo largo de su producción plástica. Tampoco me detendré en analizar el uso de sus estrategias debido a que algunos artistas como **Carla Rippey**, **Adolfo Patiño**, **Mauricio Alejo**, **Gerardo Montiel**, **Gustavo Prado** y **Javier Ramírez Limón** lo harán en el

siguiente capítulo, sólo mencionaré a aquellos productores, y sus estrategias, que ya fallecieron como en el caso de **Manuel y Lola Álvarez Bravo**, **Emilio Amero** o **Josep Renau**.

TESIS CO.  
FALLA DE OÍ EN

42



Nude floating, 1939

## 2.1 Don Manuel (1902 - 2002)

En un principio, me resistí a la idea de incluir un apartado dedicado a **Manuel Álvarez Bravo**, quizá por resistencia o negligencia, porque a final de cuentas se ha escrito tanto de este gran fotógrafo que difícilmente podría expresar algún acercamiento a la obra de Don Manuel, pero no puedo dejar atrás la importancia de este artista para el desarrollo de la Historia de la Fotografía en México.

A casi dos semanas de su muerte y a varios meses de distancia de su recién homenaje nacional, sólo puedo decir que es el primer referente que tenemos para hablar de estas **estrategias de representación** en el campo de la fotografía, aunque no como tales. El trabajo de Álvarez Bravo se ha vinculado a una diversidad de estilos y géneros como el Surrealismo y el Realismo Mágico. Su peculiar visión pudo engendrar, en algún momento, el desarrollo de una identidad nacionalista de lo mexicano que, en cierta medida, se sigue exportando al extranjero. Bajo esta visión, también se ha visto cuestionado por grupos de las generaciones más jóvenes, quienes en gran medida rechazan esa visión - hasta cierto punto no sé qué tan válido es poner en esta dicotomía (lo folklórico, nacionalista y exacerbado contra lo cosmopolita, internacional y minimal) - aunque creo que es imposible analizar este punto de vista a través de los creadores, sino a partir de las políticas de las instituciones artísticas que establece el gobierno en turno.



Rayos X. Tema clásico, 1940

Esta misma visión ha influido y ha sido compartida por otros artistas tales como **Graciela Iturbide**, **Yolanda Andrade**, **Eniac Martínez**, **Francisco Mata**, **Marco Antonio Cruz**, sólo por mencionar algunos, quienes, a partir de la manera de ver de Don Manuel, han creado un punto de vista propio de este país y que, innegablemente, han compartido experiencias en común con este artista para desarrollar visiones similares.

En otro sentido, la experiencia de Álvarez Bravo lo llevó a participar en distintos procesos que son evidentes a lo largo de su producción, con esto quiero decir que su trabajo se ha visto envuelto en distintas estrategias para desarrollarse como **Fotografía Construida** (en la que se ven insertadas la **yuxtaposición** de imágenes, el **registro** y la **escenificación**<sup>3</sup>).

Conocido como fotógrafo documental, el trabajo de Don Manuel escapa a cualquier tipo de clasificación por lo que el término resulta simplista para englobarlo, en cambio, el concepto de estrategia de representación permite un análisis en un mayor contexto. El proceso creativo de **Manuel Álvarez Bravo** tuvo que pasar por estas distintas estrategias para solucionar una imagen, a veces necesitaba de la yuxtaposición de imágenes, otras veces de la escenificación y, en su mayoría, de la actividad documental. Por lo pronto, quisiera nombrarlo como **Fotógrafo Constructor**, pero no sólo de imágenes, sino de ideas, el término de *construcción* o *producción* se puede equiparar al de *creación*, sólo que pertenecen a dos contextos (históricos) distintos, donde el creador está relacionado con el Romanticismo y el constructor o productor corresponde a una sociedad industrializada, tecnificada. En este aspecto, la fotografía se ubica de acuerdo con este tipo de sociedad por cuestiones, evidentemente, históricas.

*Mano que da, plata sobre gelatina, 20.4 x 25.5 cm., 1940*



La cámara fotográfica es el medio por el que Manuel Álvarez Bravo construye el Instante decisivo, se apropia de él. La Inmediatez del medio le permite construir una imagen en el momento que disecciona la realidad, debido a que "la fotografía no es la realidad, sino una imitación material de la realidad, convirtiéndose por lo mismo en un sistema de señales, pues indica una realidad que no observamos directamente. La señal tiene un peso intelectual y emotivo que influye en el observador"<sup>4</sup>. En sentido más simple, este artista construye su obra a partir de que recorta diferentes elementos de la realidad según su planeación.

Otro aspecto que permitió el desarrollo de la visión de Manuel Álvarez Bravo fue el contacto que tuvo con artistas plásticos, músicos y escritores, a lo largo de su vida, el cual le permitió tomar algunos elementos de estas disciplinas para alimentar su propia actividad, la que se convertiría en un modo de vida (este artista siguió tomando fotografías hasta el final de su vida).

Finalmente desistí y, ante mi incompetencia para expresar una idea más clara y contundente sobre el trabajo de Don Manuel, sólo me queda mencionar que es y será una de las figuras más relevantes en el campo de la Fotografía en México.

TIBOL CON  
**FALLA DE ORIGEN**

<sup>3</sup> Estrategias que se revisaron en el Capítulo 1

<sup>4</sup> Raquel Tibol, *Episodios fotográficos*, México, Libros de Proceso, 1989, pág 20

## 2.2 Lola Álvarez Bravo (1907 - 1994) Entre documental y experimentación

### TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Lola Álvarez Bravo realizó fotografías que se conocen como documentales, pero por otro lado, también desarrolló experimentos formales que la llevarían a la utilización del **fotomontaje** como una estrategia creativa. En una entrevista que le realiza Cristina Pacheco<sup>5</sup>, Lola Álvarez negó haber tenido contacto con alguno de los fotomontadores berlineses o con su obra, sin embargo, es evidente el parecido formal que ella mantiene con aquellos artistas europeos, en cambio, afirmó que el contacto con la pintura mural y los pintores de la época le permitió aprender sobre composición para realizar sus montajes.

Lola Álvarez Bravo se desempeñó como maestra de artes plásticas en el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Colaboró en la Oficina de Publicaciones y Prensa de la SEP con el apoyo de Héctor Pérez Martínez. Realizó tareas para la revista "El maestro rural" y un minucioso registro fotográfico por toda la República. En 1935, María Izquierdo realizó una muestra de carteles de propaganda donde Lola Álvarez colaboró con dos fotomontajes.



*El sueño de los pobres II, 1934*

En la década de los años treinta empezó a experimentar con el fotomontaje, ya que la fotografía no le permitía, a veces, llegar a la imagen final que ella esperaba, no buscaba alterar la realidad, sino complementarla. La artista empezó a utilizar otra estrategia, a parte de la documental, la cual consistía en la combinación y **yuxtaposición** de distintas fotografías, en su mayoría, tomadas por ella misma y pocas veces de reproducciones. Exploró las posibilidades que el medio le proporcionaba<sup>6</sup>.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Es interesante mencionar el paralelismo cultural que se daba entre algunos fotógrafos mexicanos, como el de **Lola Álvarez Bravo** y los europeos (sobre todo los fotomontadores de Berlín o los rusos) incluso los fotógrafos norteamericanos de la *Farm Security Administration*, en los dos primeros grupos utilizan el fotomontaje como una estrategia efectiva de comunicación y de demanda social, donde el cartel se convirtió en una arma de denuncia. En el caso de México, existía un discurso ideológico que tenía la necesidad de ser llevado a todo el ámbito social, sobre todo a las clases menos favorecidas; como los Indígenas. Creo que es uno de los primeros síntomas de la globalización como consecuencia de la Revolución Industrial. Las grandes ciudades, a nivel mundial, empezaron a desarrollar maquinaria y un poder económico que ciertos grupos sociales no pudieron alcanzar, el crecimiento de estas ciudades fue material de análisis para muchos artistas, así como las consecuencias de estos avances - el crecimiento desmedido de la población, la insalubridad, el poco poder económico que tenían ciertos grupos, los grupos rezagados, etcétera.



Computadora I, plata sobre gelatina, 32 x 23.6 cm, 1954

5 Cristina Pacheco, *La luz de México. Entrevista con pintores y fotógrafos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p 44-61

6 "Los años de formación de Lola Álvarez Bravo, un período que abarca más o menos desde fines de los años veinte hasta la década de los cuarenta, fueron tiempos coyunturales para el arte mexicano. Inmersos en la descripción del carácter nacional que los independizaría de una vez y para siempre de los modelos extranjeros o ávidos de ingresar a la modernidad cosmopolita que los haría universales, identificados con las conquistas del proceso revolucionario que aún estaba por afianzarse o partidarios del arte puro que aspiraba a colocarse por encima de las contingencias sociales, los artistas mexicanos participaban de diversos modos en una búsqueda que, al margen de sus resultados a largo plazo, planteaba preguntas, suscitaba polémicas y transformaba los hábitos". Claudia Canales, "Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas 1934 - 1985", Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1992, pág 12

## 2.3 Emilio Amero (1901 - 1976)

**Emilio Amero** es uno de los artistas poco recordados en la Historia de la fotografía mexicana, sin embargo, creo que es de especial importancia tanto para el estudio de la fotografía documental como el de la experimental.

Su trabajo fue publicado en la revista "Contemporáneos" a finales de la década de los años veinte y principios de los treinta y en el número 5 de la revista "Futuro", en febrero de 1934. Para 1929, Amero le había mostrado a Federico García Lorca el corto "777" por lo que el poeta se animó a regalarle el guión "Viaje a la luna" para que Amero le pusiera imagen. En 1932 es director de la galería y librería de arte "La Posada". Entre 1934 y 1936 desempeña el papel de maestro en Nueva York en el *Florence Cane School of Art* y entre 1937 y 1938 da clases en un taller litográfico en la *New School for Social Research*. Esto nos demuestra una persona polifacética que se desempeñó, entre otras actividades, como dibujante, muralista, ilustrador de prensa, pintor, acuarelista, profesor universitario, cineasta experimental, director de una galería de arte, fotógrafo y grabador (del cual es más reconocido).



4 Sin título, fotograma, 1932

Para 1938, Emilio Amero viaja durante dos años por México, en especial por el istmo de Tehuantepec - Paul Strand, fotógrafo extranjero, ya había hecho un documental fotográfico del lugar, e incluso Diego Rivera había tomado al istmo como tema principal - por lo que el tema ya se encontraba un poco desgastado por la época, sin embargo, Amero supo realizar un buen trabajo el cual publica dos años más tarde en el *Amero Picture Book Photographs of Mexico*. "La novedad de las fotografías de Amero fue reconocida en 1930, pero no por comparación con los modelos de la fotografía pseudoartística, sino con lo que ya entonces se consideraba fotografía moderna en México, es decir, la fotografía tan precisa y exacta en la representación como en la semántica que seguía el camino iniciado por Edward Weston, una fotografía que había conseguido en México un público y una crítica que no era fácil que sintonizaran con los experimentos de Amero, como de hecho ocurrió, a menos que Amero tratara temas mexicanos, lo que también acabaría por llegar, aunque seguramente demasiado tarde."<sup>7</sup>

Este es un dato muy interesante, ya que muchos de los fotógrafos de la época tenían un trabajo como documentalistas y paralelamente desempeñaban su trabajo de experimentación formal el cual no estaba de acuerdo con el discurso que se gestaba en todo el territorio. Esta experimentación se apoyaba poco ya que casi no tenía nada que ver, en la mayoría de los casos, con la imagen de México que se exportaba al extranjero.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

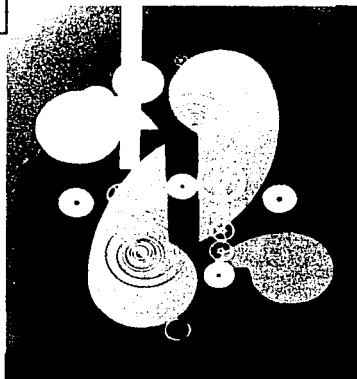
## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Hay muchos factores que no propiciaron el desarrollo de la fotografía experimental en nuestro país, por lo menos en la primera mitad del siglo XX, entre ellos destaca, como ya se había mencionado, la posición privilegiada que mantenía la pintura; las instituciones culturales que tenían la intención de crear una imagen nacionalista para cohesionar el territorio la cual se desgastó con el paso del tiempo y por distintas cuestiones económicas y de política internacional por lo que no pudieron mantener esta imagen por mucho tiempo; el trabajo del fotógrafo documental o reportero fotográfico fue apoyado, en la mayoría de los países, por el desarrollo de los sistemas de reproducción múltiple (revistas, periódico, semanarios, etcétera)<sup>8</sup>.

**Emilio Amero** investigó los alcances del fotograma, el cual le daba una nueva condición al objeto. Esta forma de hacer fotografía sin cámara la adoptó de Man Ray, Christian Schad, Lázló Moholy-Nagy, entre otros. Sin embargo, el fotograma de Amero no se diferencia al de aquellos artistas a nivel de lo que quiere comunicar. Se encuentra dentro de la estrategia del fotomontaje donde la condición del objeto se desplaza a otro nivel de conocimiento. En el capítulo anterior se habló de la presencia-ausencia que se conseguía a través del fotograma.



Sin título, fotograma, 1932



Sin título, fotograma, 1932

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN



*Sin título, fotograma, 1932*



*Fantasía, fotograma, 1932*

En esta línea, la experimentación que realizaba Amero es importante a nivel internacional, pero no a nivel nacional, como ya se explicó antes, por la imagen que se daba al extranjero de nuestro país.

"A finales de la década de los treinta la fotografía experimental había casi desaparecido, sustituido por el documentalismo. El contenido narrativo era entonces el principal fin del trabajo de los fotógrafos y sus comitentes, que no eran las galerías de arte ni las revistas de vanguardia, sino los medios de comunicación de masas y las agencias de publicidad. De las técnicas experimentales apenas se usaba el fotomontaje y no precisamente para hacer ejercicios formalistas, sino para vender ideología o estimular el consumo. El dilema de los fotógrafos modernos era aceptar convertirse en documentalistas más o menos mercenarios según las necesidades de los redactores jefes de las revistas ilustradas, las urgencias de las agencias de prensa y publicidad o las consignas de las oficinas de agit-prop de los partidos políticos"<sup>9</sup>.

Amero junto con otros artistas como Carlos Jurado y Enrique Gutman exploraron las posibilidades del medio fotográfico relacionado con la posición de demanda social o propaganda política o publicitaria. Algunas empresas, como "Tolteca", propiciaron este desarrollo, así como los medios de información acogieron el trabajo de estos artistas.

7 Salvador Albiñana, Horacio Fernández, *Mexicana. Fotografía moderna en México, 1923-1940*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998, pág 171

8 De hecho, los fotógrafos documentales se han mantenido e identificado como un grupo y han creado asociaciones que apoyan esta actividad, así como simposios, revistas, mesas de discusión, bienales, etcétera.

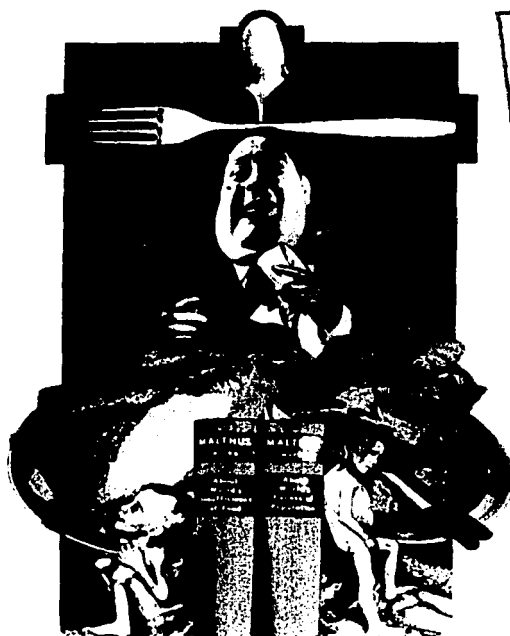
9 *Op. Cit.*, pág 177

## 2.4 Josep Renau. El extranjero

**Josep Renau** fue un artista de origen español que se nacionalizó en México cerca de la década de los cuarenta. Colaboró con David Alfaro Siqueiros y en la creación del mural "Retrato de la burguesía" para el Sindicato de Electricistas. Durante su estancia en México ayudó a Siqueiros en la experimentación formal de varios de sus murales, el cual ya había experimentado con materiales industriales y distintas técnicas de reproducción, así como la fotografía misma y la proyección de diapositivas en sus murales como boceto. En este sentido es importante la utilización del medio fotográfico que permite a Siqueiros bocetar como algunos artistas del siglo XIX. De hecho, en 1945, Leo Matiz, fotógrafo de origen colombiano, impresionó varias placas para Siqueiros, el cual las utilizó para realizar después varias pinturas, entre ellas; "Víctimas del fascismo", "Postrado pero no vencido", "Nuestra imagen actual"<sup>10</sup>.

Olivier Debrouse menciona la interacción que tuvo David Alfaro Siqueiros con la fotografía, donde el uso de la perspectiva (planimetría) es alterado a diferencia de otros artistas como Rivera y Orozco quienes utilizaban la tradicional perspectiva académica<sup>11</sup>.

Renau colaboró en distintas publicaciones en México como las portadas de la revista "Futuro", pero no fue sino hasta muchos años después que realizó un trabajo de crítica política contra el sistema capitalista de los Estados Unidos de Norteamérica.



*The American Way of Life*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>10</sup> Raquel Tibol, *Episodios fotográficos*, México, Libros de proceso, 1989, pág 39

<sup>11</sup> Olivier Debrouse, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA, 1994, pág 204

<sup>12</sup> Raquel Tibol, *Episodios fotográficos*, México, Libros de proceso, 1989, pág 160

<sup>13</sup> Joan Fontcuberta, *Josep Renau. Fotomontador*, México, FCE, 1985, pág 12

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Balance, 1959

En 1952 este artista utilizó el fotomontaje como herramienta de crítica y autocrítica para crear "*Fata Morgana-USA-American Way of Life*", la cual "va al fondo de la imagen fotográfica, a su legitimidad en tanto que testimonio privilegiado, objetivo y directo de la realidad"<sup>12</sup>.

Este artista utiliza la **apropiación**, y la **fragmentación** como parte fundamental del **fotomontaje** como una estrategia que le permitió crear una metarealidad. *The American Way of Life* es uno de los trabajos más importantes que realiza a partir de la apropiación de imágenes de la revista Life y de un imaginario que correspondía a la sociedad norteamericana de consumo. Algunos autores, como Joan Fontcuberta, afirman que Renau se anticipa en muchos sentidos al movimiento conocido como *Pop Art*. De hecho, este autor hace la diferencia entre **fotocollage** y **fotomontaje** a partir de la función que desempeña cada una en el trabajo de Renau .

"El fotocollage, cronológicamente más antiguo, es una técnica poéticamente pura de asociación de elementos, donde importa más el acto de la asociación que los elementos mismos; el fotomontaje incorpora en cambio una racionalización que desplaza el interés hacia el contenido semántico de los elementos empleados. El fotocollage pretende erosionar la noción purista de lo fotográfico o de lo pictórico, y por tanto constituye una reflexión sobre el lenguaje o sobre las posibilidades de una ruptura respecto a los lenguajes tradicionales.

El fotomontaje, en cambio, crea un espacio rigurosamente fotográfico, partiendo de elementos fotográficos que proceden de espacios diferentes. El fotomontaje libera a la fotografía de su vinculación a la realidad física y de esta forma consigue una superrealidad, una radiografía de la realidad"<sup>13</sup>.

## 2.5 70 y 80. Una mirada a los grupos

Como antecedente al desarrollo de los grupos podemos citar el desempeño que los muralistas realizaron al ocupar edificios públicos, según lo explica Juan Acha<sup>14</sup>, que muchos de ellos no eran tan públicos, para la realización de sus murales. Después de la Revolución, se buscó una unión entre la política y la cultura, hay una renovación en las estructuras del Estado que coincidió, o fue provocado por el Estado mismo, con el intento de socialización de la función creadora que se suponía estaba para los intereses del pueblo<sup>15</sup>. También encontramos como antecedente al Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores (1921-1925), una organización gremial que apoyaba a la clase trabajadora que luchaba por su liberación, el artista tenía que salir de su *torre de marfil* y tener contacto con la realidad cotidiana. Otro de los grupos de influencia fue la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1933-1937), los cuales difundían el trabajo artístico a través de pintar murales en lugares públicos como calles o mercados. Así también, el Taller de Gráfica Popular (1937- ) producía material gráfico como estampas, revistas, folletos o libros con la intención de tener una mejor distribución en los sectores populares a bajo costo, uno de sus objetivos era simplificar la forma plástica para una mayor comprensión.

Además, tenemos que para 1950 todavía existe la hegemonía del muralismo mexicano y la Escuela Mexicana de Pintura, a pesar de que ya hay un gran desarrollo en la producción de revistas especializadas en el campo de las artes visuales, incluida la fotografía.

Otros hechos históricos fueron la Guerra Civil Española, el fascismo que prevalecía en España y la Revolución Cubana (1959). En México, la situación social era de evidente represión hacia los conflictos laborales, así como la dependencia económica de nuestro país con el creciente imperialismo de EUA.

El año de 1968 fue de grandes manifestaciones sociales y sobre todo estudiantiles en todas partes del mundo. El medio estudiantil fue el escenario donde se generaban estas ideas revolucionarias. Ese año fue crucial ya que se organizó el "Salón Solar"<sup>16</sup>, por parte del INBA, con motivo de los Juegos Olímpicos, este salón tenía la intención de presentar el arte que se hacía en ese tiempo en nuestro país, muchos de los participantes estuvieron en desacuerdo con los criterios del jurado por lo que crean el "Salón de los Independientes", un grupo autofinanciado (no debemos olvidar los hechos políticos que el Estado mexicano había realizado). En ese momento, el mundo puso los ojos sobre México y su arte, los artistas más vanguardistas se consideraban de ruptura porque rompían con la tradición del muralismo y abrían sus horizontes a la abstracción (Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, entre muchos más).

14 Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*, México, UNAM, 1993, pág 126

15 Dominique Liqueuse, *De los grupos los Individuos*, México, INBA, 1985, pág 2

16 *Op. Cit.*, pág 11

Después de la Ruptura vinieron los Grupos, dentro de la primera generación tenemos a, "Taller de Arte y Comunicación de la Perra Brava", TACO (1974), "Proceso Pentágono", "Grupo Suma" (1976), "Grupo Germinal" (1978), "El Colectivo", "El Taller de Arte e Ideología" (TAI), "Grupo 65" que después se convirtió en "Grupo Mira" (1977). La intención de ellos era retomar la idea de arte público. Dentro de sus características generales podemos mencionar el carácter colectivo e interdisciplinario y la innovación en sus modos de expresión. En la primera, los integrantes del grupo se organizaban para realizar sus proyectos de dos maneras: desplazar lo individual a la personalidad colectiva o conservar lo individual, pero adaptándolo a las necesidades del proyecto determinado por el grupo. La segunda estaba apoyada por las nuevas técnicas para comunicar sus ideas sobre la sociedad y el mundo. Cada uno de los grupos estableció bases propias, conceptos teóricos y plásticos muy diversos. El motivo principal era la agrupación de artistas e individuos pertenecientes al ámbito cultural que compartían las mismas dudas y preguntas, pero sin tratar de imponer una sola ruta<sup>7</sup>. De hecho, muchas de estas personas negaron el término de *artista* y adoptaron el de *trabajadores de la cultura*, el cual estaba más relacionado con los objetivos de su trabajo.

Entre 1977 y 1978 se había creado el Consejo Mexicano de Fotografía, una institución importante sobre todo para el gremio de los fotógrafos documentales, reporteros o fotoperiodistas, cabe señalar, que en los

medios impresos como revistas, prensa, etcétera, el trabajo del fotógrafo de autor busca un reconocimiento y abarca a un público mayor en detrimento de los fotógrafos artísticos.

Otro hecho importante que propició la coalición y definición de los objetivos de los grupos fue la X Bienal de Jóvenes de París realizada en 1977. Si bien, desde 1976 se estableció el concepto de "Grupo", para 1977 invitaron a 4 artistas mexicanos a participar en esa Bienal. Helen Escobedo, entonces directora del Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA, en Ciudad Universitaria, envió 4 proyectos de 4 grupos - "Proceso Pentágono", "TAI", "SUMA" y "Tetraedro". Estos proyectos tenían ideas críticas dirigidas a los gobiernos militares de esa época. Este contenido se limitó por la museografía de la Bienal ya que omitieron todo el contexto político en la sección de América Latina para poder respetabilizar a esos gobiernos. En México se publicó un contra-catálogo, apoyado por el INBA donde había textos explicativos de Gabriel García Márquez, Alejandro Witker y Alberto Híjar los cuales argumentaron que "en virtud de que se desarrollaron en ambientes ajenos al medio artístico, estas concepciones de trabajo grupal resultaron difícilmente compatibles con los criterios oficiales. Las reivindicaciones de los representantes mexicanos a la Bienal posibilitaron, sin embargo, el mejoramiento de las condiciones de exposición, lo que fue un éxito que probó el valor de la acción colectiva y demostró la necesidad de ampliar la solidaridad entre los grupos"<sup>18</sup>.

17 Op. Cit., pág 12

18 Op. Cit., pág 32



Después de la Bienal de París los grupos invitaron a las demás asociaciones para adoptar las estrategias de difusión que habían aprendido, es así como en 1978 se crea el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC), una asociación autónoma que no dependía del estado y se dirigía por los mismos integrantes de los grupos. Entre sus objetivos estaba el análisis crítico de ciertos actos culturales, la planificación de la producción destinada a manifestaciones populares o políticas y la organización de exposiciones para difusión de las obras de los integrantes. El Frente tenía una función de producción cultural muy específica, pero sin ser institucional. Creaba estrategias de difusión para promoción y producción de los grupos. Entre las exposiciones que organizaron estuvieron "Muros frente a muros", "América en la mira" y "Arte y luchas populares en México y América Latina"<sup>19</sup>.

Para 1977 se desarrolló una segunda generación de grupos que actuaban de manera paralela al Frente, pero no compartían los mismos objetivos, entre ellos estaban el "No-grupo", el "Grupo de fotógrafos independientes", "Peyote y la Compañía", "Março", etcétera. Esta segunda generación se encontró entre el dilema de la resistencia grupal y el regreso al individualismo<sup>20</sup>.

La actividad del "Grupo de Fotógrafos Independientes" no estaba ligada de ninguna forma a las del Frente, uno de sus objetivos era buscar un arte público a través de adaptar la fotografía artística al ambiente urbano. En 1976 realizaron su primera exposición en la calle llamada "Exposiciones ambulantes: fotografía en la calle"<sup>21</sup>. En un comienzo el grupo estuvo conformado por **Adolfo Patiño** (Adolfotógrafo), Rubén Cárdenas, Alberto Pergón, Miguel Fematt y Héctor González, esta asociación funcionaba más como difusora y distribuidora de los trabajos individuales. De hecho, para 1978 se creó otra asociación, que partía de este grupo de fotógrafos, llamada "Peyote y la Compañía" integrada por Adolfo Patiño, Armando Cristeto, Alberto y Jorge Pergón, Ramón Sánchez Lira, Alejandro Arango, Esteban Azamar y Carla Rippey.

19 "La gran diversidad de los trabajadores del FRENTE nos permite juzgar la eficacia de este organismo. Sin medios económicos y al margen del mundo artístico, logró, sin embargo, dar a conocer y promover un arte comprometido muy diferente del arte presentado en las galerías; reuniendo a escritores, filósofos y artistas plásticos, logró formar un movimiento unido que valoró el trabajo colectivo de los grupos y facilitó el acceso de los medios (prensa, radio, televisión, etc.) y a manifestaciones de importancia". (*Op. Cit.*, pág 34)

20 "La actitud de los grupos permitió poner en evidencia no solamente sus propias fallas (que reconocieron públicamente) sino también los mecanismos de la política cultural dirigida al arte joven en México y la dificultad, para un productor plástico que desarrolla propuestas necesariamente experimentales de situarse dentro de los canales establecidos". (*Op. Cit.*, pág 45)

Esta nueva asociación empezó a trabajar con la fotografía y después adicionaron dibujos, textos y objetos por su incidencia en la cultura popular. Su trabajo eran montajes con materiales encontrados y acciones efímeras, algunos de contenido político o social pero en un lenguaje humorístico o irónico. Estaban influidos por los movimientos contemporáneos, del arte e intentaban reconciliar las formas de la cultura mexicana con un lenguaje artístico internacional.



*Mis Madres, Mis Padres.*  
fotoinstalación de la serie: Una medida del tiempo,  
copias canon laser sobre papel rotoreliefs de Marcel  
Duchamp, pitayas y plamadas de bronce,  
51.5 x 61.8 x 450 cms. cada una, 1956

21 "Dejando de lado las tradicionales composiciones de paisajes o escenas de la vida rural. Intentaron atrapar el instante de la vida cotidiana y estudiar el entorno urbano y, para exponer sus trabajos, escogen mercados, calles de barrios populares o de colonias chic colgando las fotos con pinzas y cuerdas; de este modo, ofrecen a los transeúntes una aproximación diferente a este arte". (Op. Cit., pág 39)

Dentro de este contexto, el **Neomexicanismo** intentaba crear o fortalecer, hasta cierto punto, la identidad del mexicano a través de lo popular. Artistas como Enrique Guzmán fueron de los primeros en parodiar lo nacional, lo patriótico y los símbolos patrios como la bandera o el himno nacional. Esta otra política cultural trató de hacer lo que el muralismo, sin tomar en cuenta el crecimiento desmedido de las ciudades y el empobrecimiento de los pueblos indígenas y su no inclusión al sistema económico y cultural de la clase media de la ciudad (en apariencia se las ayuda y se les incluye, pero en realidad continúan marginados). Una de los personajes que propició el Neomexicanismo fue Fridha Kahlo y su imaginario personal. Artistas como **Adolfo Patiño** o Armando Cristeto retoman esa figura para crear su propia versión de la cultura popular como alta cultura y así crear una identidad de lo mexicano. También es cierto que esta visión de lo exótico o folklórico fue propiciada por los mismos extranjeros que vivían en México, esta visión del *otro* pierde su carácter crítico al volverse una fórmula a la cual pueden acceder los artistas. Para Juan Acha, el Neomexicanismo exalta los elementos locales,

"propiamente penetraron en varios aspectos de la estética popular, como los religiosos y sus sentimentalidades. Esto, además del retorno a los orígenes [...] un retorno al primitivismo de formas y colores"<sup>22</sup>.

22 Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*, México, UNAM, 1993, pág 39

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

En su mayoría, los grupos utilizaron técnicas y estrategias alternativas a la tradicional pintura de caballete y la escultura. Es muy interesante observar que de alguna forma *pervertieron* los medios tradicionales y dieron paso a la experimentación como la pinta de paredes por medio de plantillas y aerosol (*graffittis*), de mantas, la creación de *performances*, la escultura dio paso al manejo de lo tridimensional como instalaciones, ambientaciones o ensamblajes (como lo que hicieron "Proceso Pentágono" o "Março"). También se desarrolló la gráfica como medio multiplicable y masivo, así como la inclusión de la fotografía, en muchos casos, como proceso documental de los *performances*, de las actividades en la calle que realizaban la mayoría de los grupos, y como registro de los propios fotógrafos sobre sus exposiciones ambulantes (Grupo de Fotógrafos Independientes).

Esta utilización de distintos medios e intercambio de un medio a otro tiene su antecedente en los movimientos del arte a nivel mundial como los *Nouveaux réalistes*, el arte conceptual, el *happening*, el minimalismo, el *pop*, etcétera, los cuales tenían como objetivo un cuestionamiento muy fuerte al arte tradicional.

Los grupos tenían claros sus objetivos, el problema empezó cuando cambiaron de contexto como cuando expusieron mantas o murales dentro de los museos para apoyar las luchas de liberación en los salones oficiales, su contradicción no estaba en su producción sino en su difusión.

Como ya se había dicho, entre 1977 y 1978 se fundó el **Consejo Mexicano de Fotografía**. Organismo dedicado, entre muchas de sus actividades, a realizar exposiciones internacionales de fotografía contemporánea hecha en México. Como antecedente al desarrollo de la misma, en México encontramos un hecho muy importante durante la Bienal de Gráfica que se realizó en 1977. El jurado dictaminador no pudo calificar la intervención de esta disciplina en una Bienal de este tipo por lo que se propició, para 1980, la creación de una Bienal de Fotografía al mismo tiempo que la 1ª. Muestra de Fotografía Contemporánea Latinoamericana, la cual buscaba conjugar, en un mismo espacio, las diferentes visiones fotográficas que existen en Latinoamérica. El Consejo trabajó por una cultura de la imagen y en la aparición de galerías privadas especializadas en este medio.

Al respecto, Raquel Tibol<sup>23</sup> señala que "los años 70, pero aún más los años 80 corresponden a la estampida fotográfica en México, la cual se produjo con insólita aceleración: se crearon grupos y organismos gremiales, aparecieron con frecuencia libros de fotografías, se abrió el Archivo Fotográfico Nacional, proliferaron galerías especializadas, hubo ofertas de cursos de adiestramiento a diferentes niveles, incluso universitarios, fueron muy numerosas las exposiciones colectivas o individuales de fotografías contemporáneas o del pasado en museos, escuelas, casas de cultura y centros comunitarios, se celebraron coloquios y mesas redondas para estimular el robustecimiento de una conciencia estética e histórica-crítica sobre la producción fotográfica nacional e internacional, se otorgaron premios y se dio la posibilidad de participar en concursos con igual rango que en otras artes visuales"<sup>24</sup>.

Durante la década de los ochenta se desarrolló la fotografía como una actividad con sus propios recursos y espacios; surgen exposiciones en la Casa de la Fotografía, sede del Consejo Mexicano de Fotografía, como la de manipulaciones fotográficas provenientes de Cuba, Costa Rica y México (1984). En ese mismo año se expuso el archivo Agustín Víctor Casasola en Estados Unidos, Canadá y Londres, el período abarcado por el archivo era de 1900 a 1938. Al siguiente año, se llevó el mismo archivo al *Field Museum of Natural History*, de Chicago con respecto al 75º aniversario de la Revolución Mexicana, la exposición estaba dirigida al público chicano. En 1986, hay dos exposiciones sobre Vietnam en la sede del Consejo. Para 1988 se realizó una exposición que trataba sobre la frontera entre México y EUA.

El desarrollo de la fotografía en México, después de la segunda mitad del siglo XX, es significativo ya que esta disciplina se había dividido en **Fotografía Documental** y **Fotografía Experimental** o **Fotografía Construida**, donde en esta última entraba todo

tipo de experimentación, sobre el fotomontaje, la abstracción fotográfica y cualquier tipo de investigación visual y formal relacionado con esta disciplina y otros medios. A este respecto, José Antonio Rodríguez habla de la fotografía contemporánea en México a partir de la creación del Consejo Mexicano de Fotografía, al cual toma como parte aguas para la producción, difusión y establecimiento de esta disciplina, como un medio autónomo.

Él realizó una división en la que determina quienes son algunos representantes de la **fotografía construida: Gerardo Suter, Jesús Sánchez Uribe, Jan Hendrix, Carlos Jurado, Laura Cohen, Salvador Lutteroth, Ernesto Álvarez, Gabriel Figueroa Flores, Daniel Nierman, Pedro Hiriart, Guillermo Shelley, Gilberto Chen Carpentier**, la cual define como "elaboraciones que parten de la necesidad de una escenificación, que ofrece en su aspecto discursivo una creación de momentos visuales, que por lo tanto rompe con el tradicional concepto de *atrapar el momento*"<sup>25</sup>.



*Xipe-Totec*, De la serie *Códices*,  
plata sobre gelatina,  
47 1/4 x 39 1/2", 1991



*En la sierra morena*,  
De la serie *Primeros ensayos para un acercamiento al Quijote*,  
plata sobre gelatina, 10 x 8", 1988

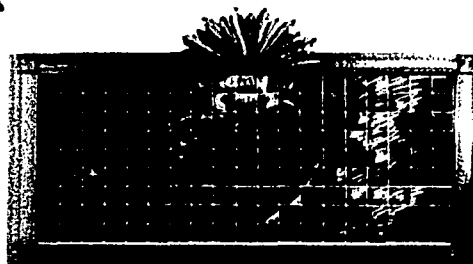


*Autorretrato*, *La Casa de Ejercicios Espirituales*,  
plata sobre gelatina, 20 x 16", 1991

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



*Patria o muerte venderemos*,  
color coupler print on super glossy fuji paper,  
20 x 24", 1991



*Aparición del corazón sangrante*,  
polaroid SX-70, marco de hoja de lata,  
120 x 180 cms., 1991

23 Raquel Tibol, *Episodios fotográficos*, México, Libros de Proc 1989, 318 pp.

24 *Op.Cit.*, pág 97

25 José Antonio Rodríguez, "Catorce años de la Fotogfía Contemporánea", en *Memoria de papel*, Año 2, Número 3, Abril 1' pág 37

26 *Op.Cit.*, pág 39

**Fotografía intervenida**, la cual "recurre a la química y a la manipulación en el laboratorio"<sup>27</sup>, y estarían Agustín Estrada, Lourdes Grobet, Eugenia Olazábal o Alejandro Castellanos.

Otro acercamiento, que menciona el autor, lo realizó el taller de "Los Estropajos", el cual tiene como eje la unión entre pintura y fotografía, denominada **fotoplástica**, al respecto, los integrantes definen que "al agregar nuevos elementos a una imagen, dejamos que las manos en relación íntima con los materiales, digan la última palabra. Es una forma de ampliar nuestros horizontes perceptuales y nuestros límites existenciales"<sup>28</sup>. El texto de José Antonio Rodríguez está dirigido a aclarar la necesidad que existe en el campo de la fotografía para tratar de definir otros comportamientos del medio, aunque como todo intento de definición, siempre resulta insuficiente debido a que los términos se tienen que revisar constantemente y modificar de acuerdo a dichas necesidades tanto por el historiador del arte (crítico, teórico, curador, etcétera) como del artista, sin embargo, su visión es loable en cuanto que intenta clarificar otra concepción del medio fotográfico, donde los estilos dan cabida a las estrategias, donde la documentación da paso a la experimentación.

Raquel Tibol también menciona otro tipo de experimentación como otra categoría, la **fotografía creacionista** la cual "partía del concepto de que una reproducción es reproducible. La imagen primaria de la reproducción mecánica era concebida como generadora de un sinnúmero de imágenes secundarias, en cuya estructuración intervenían diversos factores o recursos de composición. En la versión final podían participar tanto los factores mecánicos como los manuales"<sup>29</sup> y lo ejemplifica con una exposición de fotografía polaca del año de 1975 en la Galería José Clemente Orozco de la ciudad de México.

Es debido señalar que fue a partir del trabajo que lograron los grupos, en distintos medios, que la fotografía empezó un gran desarrollo sin prejuicios ni culpas. Aunque en México llevamos una agenda atrasada a diferencia de otros lugares del mundo que son punta de lanza en cuanto a la producción artística no hay que dejar a un lado el esfuerzo que se siguió después. En la década de los ochenta el "Taller de la Luz", formado por **Lourdes Almeida, Javier Hinojosa y Gerardo Suter**, continuó con las nuevas posibilidades que habían abierto los Grupos, pero específicamente en el campo de la fotografía. Por un lado, Almeida experimenta con el **fotomontaje** de polaroids; Javier Hinojosa llega a la abstracción fotográfica; y Suter se encuentra en esa línea delgada que lo conducirá a la **intervención** como **estrategia de representación**.

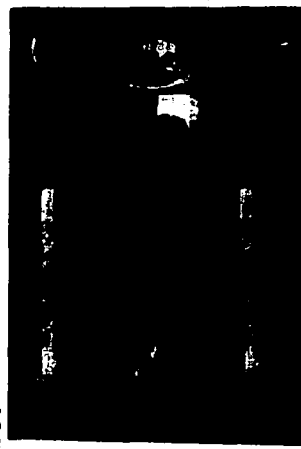
<sup>27</sup> *Ibidem*:

<sup>28</sup> *Op. Cit.*, pág. 42

<sup>29</sup> Raquel Tibol, *Episodios fotográficos*, México, Libros de Proceso, 1989, pág. 185

Hay otros fotógrafos que transitan entre el documental y el fotomontaje, **Pedro Meyer** y **Pablo Ortiz Monasterio**. El primero de ellos adopta el lenguaje de las nuevas tecnologías y de esa forma llega a la **yuxtaposición** de distintos niveles significativos que tiene cada imagen sobrepuesta, en su caso, el fotomontaje se logra a través de la computadora, algunas veces se vuelve una **simulación** de la realidad, cuando la imagen suele ser discreta, en otros casos es evidente la yuxtaposición y el símil de realidad se vuelve fantasía, como realismo mágico.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



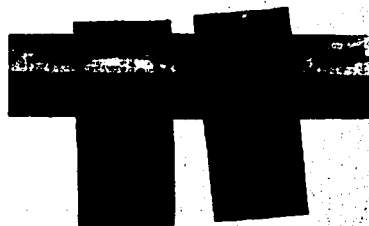
*Homenaje a Velázquez, manipulated gelatine silver print with gouache and oil paint, 38 x 22", 1992*



*Viva la vida modelo, 1990 / 93*

En segundo lugar, **Pablo Ortiz Monasterio** utiliza el **fotomontaje** para crear un imaginario religioso personal, la **apropiación** de imágenes corresponden a contextos históricos distintos, aunque provienen del mismo contexto religioso, el fotomontaje se vuelve el medio por el cual se recrea el sincretismo (unión entre imágenes prehispánicas e iconografía cristiana). En otro aspecto, el recurso retórico del recorte y el raspado funcionan como huella del tiempo, en este elemento retórico está sumergida la sensación de deterioro.

Por otra parte, **Jan Hendrix** también hace uso del fotomontaje. A través de la **fragmentación**, Hendrix crea módulos que generan la sensación de movimiento en la que recupera el paisaje, en algunos aspectos presenta reminiscencias con el field painting de Barnett Newman, porque la fotografía hace evidente la cualidad formal del paisaje cuando se crean campos concentrados de color.



*Ambosell, fotocollage, 80 x 100 cm, 1991*

## 2.6 Panorama actual

A partir de la experiencia de los grupos y las posibilidades que abrieron en la experimentación e intervención de los medios, se empieza a perder la barrera entre ellos. Otro de los factores fue la internacionalización del arte en nuestro país. Los artistas mexicanos, y en general los latinoamericanos, empiezan a adaptar el *lenguaje internacional*<sup>30</sup> del arte a su situación particular o entorno personal. Surgen los *centros y periferias* donde desde el primero se origina todo este lenguaje internacional y en los segundos se adopta. Al respecto, Gerardo Mosquera se acerca a las artes plásticas contemporáneas como "lenguaje artístico internacional" o 'lenguaje artístico contemporáneo' como construcciones abstractas que refieren a una especie de inglés del arte en el cual se hablan los discursos 'internacionales' de hoy. Ambas denominaciones son altamente problemáticas. En realidad, el término 'lenguaje internacional' sólo puede acuñarse en las artes plásticas con respecto a la *mainstream*<sup>31</sup> y el tipo de producto cultural que ella distribuye, borrando toda pretensión universalista y de representación exclusiva de lo contemporáneo. A menudo ser 'internacional' o 'contemporáneo' en el arte es sólo el eco de ser exhibido en espacios elitistas de la pequeña isla de Manhattan<sup>32</sup>. En México se adopta esta corriente a partir del período que comprende de 1988 a la fecha.

A veces hay una gran discordancia entre el discurso que crea la Institución (museos, galerías, coleccionistas, etcétera) con la producción de los creadores artísticos, por lo que se crean polos opuestos, por un lado se

propicia la visión tradicional, académica y exótica de nuestro país y por el otro se intentan adoptar lenguajes internacionales que no corresponden con la situación social del mismo. Juan Acha hace referencia a los "excesos en que han incurrido las instituciones oficiales al promover desde 1922 las artes, sin la competencia del señor privado y sin una crítica activa de los estudiosos, frente a los desmanes estatales. Ahora que el Estado empobrece comenzamos a percibir los daños causados por su sobreprotección a los artistas nacionales de valía y por su 'patriotización' de los valores de éstos, que ha impedido la libre circulación de criterios contrapuestos a los oficiales [...] La promoción estatal, además, debe centrarse en la educación artística que los museos deben impartir a los aficionados. Estamos en la época del mercadeo: lo difícil no es producir, sino lograr que se consuma lo producido. Y el arte mexicano sufre una carencia de consumidores"<sup>33</sup>.

30 Por lenguaje Internacional se entiende la manera de hacer tanto formal, conceptual y técnicamente que dicta la Institución cultural a los artistas, de manera velada, para producir artículos artísticos. Generalmente este discurso va acompañado de una ideología colonialista generado en los países más poderosos económicamente, como EUA.

31 Por *mainstream* se entiende el lugar donde se genera este lenguaje internacional.

32 Gerardo Mosquera, "Notas sobre globalización, arte y diferencia cultural", en *Zonas Silenciosas*, Amsterdam, Rijksakademie van beeldende kunsten, 2002, pág. 39-49

33 Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*, México, UNAM, 1993, pág. 194

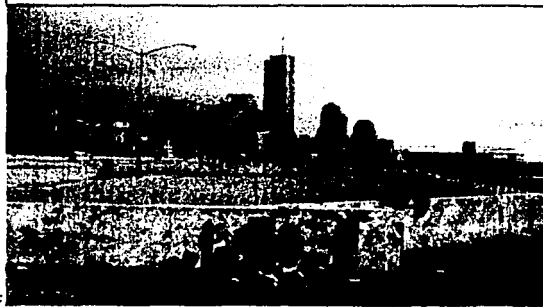


Muchos artistas van de un medio a otro y ya no se interesan en permanecer en uno solo. Lo *alternativo* surge como un término tanto a nivel Institucional, de dependencia o independencia económica, como en la distribución y difusión de este género, o en los recursos formales y discursivos de la obra. Se puede ser alternativo en la producción, en independencia de las Instituciones o alternativo en la forma en que se dirigen estos lugares. Al respecto, Pilar Villela<sup>34</sup> hace un análisis aplicado al caso particular de México en donde existen espacios que se llaman *alternativos* que terminan siendo absorbidos por la Institución cultural, espacios *netamente alternativos* que gozan de la Independencia Institucional, donde los recursos económicos son adquiridos por sus integrantes y se presentan como excluidos frente al aparato cultural, o aquellos llamados de *excepción* que, por cuestiones políticas, sociales o de espacio, se generan como otra opción para distribuir y difundir obra de los artistas.

Se abren nuevos foros como las distintas bienales que permiten un acercamiento entre el nuevo público y los creadores. Es interesante señalar que de esta tradición de abrir foros independientemente de la institución cultural oficial, en los noventa se abrieron espacios importantes que permitieron el desarrollo del arte contemporáneo en México; "Temístocles 44", "La Panadería" y la galería "Kuri-Manzutto".

Las estrategias se vuelven universales (la fragmentación, apropiación, seriación, escenificación o simulación, la falsificación, etcétera) son parte esencial del discurso del artista. Otro de los factores, que desde la década de los sesenta se daba, era el cambio del *sujeto artístico* al de *individuo*, donde el primero formaba parte integral de una sociedad y el segundo se vuelve autoreferencial, apartado de esta sociedad. La ciudad se volvió el laboratorio de experimentación de los artistas. Muchos de ellos quieren que la ciudad sea el escenario o la obra de arte, que el espectador no encuentre la diferencia entre acceder al museo y salir de él para adentrarse a la ciudad, que el espectador no encuentre ruptura entre el museo y la ciudad como **Gabriel Orozco** o Francys Alÿs.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



34 Pilar Villela, *Discursos y arte alternativo en México en los noventa: una aproximación crítica*, México, UNAM, tesis, 2001, pág 10 - 36

*Isla dentro de Isla*, cybochrome, 31.5 x 47.3 cm., 1993

Para la década de los años noventa ya existe una consciencia cultural que permite la creación de nuevos espacios de creación, teorización y discusión sobre la fotografía, tal es el caso del **Centro de la Imagen** (1992), en el cual se crea un discurso que gire en torno de la imagen fotográfica y que pueda ser llevado a otros medios, sin perder este eje, tal es el caso de la inclusión del video, del diseño gráfico o cualquier otro medio. Lo interesante del Centro de la Imagen es el apoyo y difusión que se hace sobre este medio, no por nada se ha creado "Fotoseptiembre" (mes dedicado a la fotografía), o las distintas bienales y concursos que corresponden básicamente a dos categorías; la documental y la experimental.

Por último, me gustaría hablar sobre el trabajo de **Gabriel Orozco** que difícilmente se puede encajar en algún medio, sin embargo, crea un discurso que va de la Historia de la Fotografía vista por la pintura hacia una Historia relacionada con la escultura. El toma como inicio la fotografía que realizó Alfred Stieglitz de la obra "Fuente" de Marcel Duchamp. Para Orozco esta fotografía no es un registro de un objeto, sino que abrió la puerta entre esa relación fotografía - escultura.

La actividad fotográfica de Orozco no está encaminada a generar un discurso en torno al medio mismo, sino utilizarlo y obtener una estrategia que le permita expresar y comunicar lo que él quiere, como una herramienta indispensable para su trabajo, en este sentido, Orozco utiliza a la fotografía como un medio por el cual puede transportar ciertos objetos o momentos al espacio de la galería. La fotografía se vuelve una herramienta que apoya a la escultura o al objeto encontrado. A Gabriel Orozco le interesa el *momento* que ve a través del lente antes de apretar el botón, la *presencia* o *huella* que deja el objeto después del momento del disparo.



*Pulpo*, cibachrome, 19 15/16 x 15 15/16", 1991



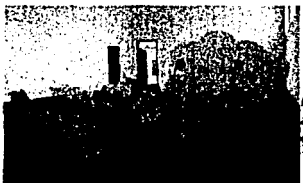
*Pelota en agua*, cibachrome print, 15 7/8 x 19 7/8", 1994

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

En ese sentido, retoma la estrategia de los artistas de las décadas de los setenta y ochenta, el **registro - evidencia**, porque la fotografía le sirve para transportar esas imágenes a cualquier lado o, en otro sentido, transporta al espectador al lugar del acontecimiento, la fotografía se vuelve una *caja*, un recipiente contenedor de significados y como un medio de transporte de la realidad, la fotografía nos hace consciente de aspectos de los cuales no nos habíamos percatado, extiende nuestra percepción de este mundo.

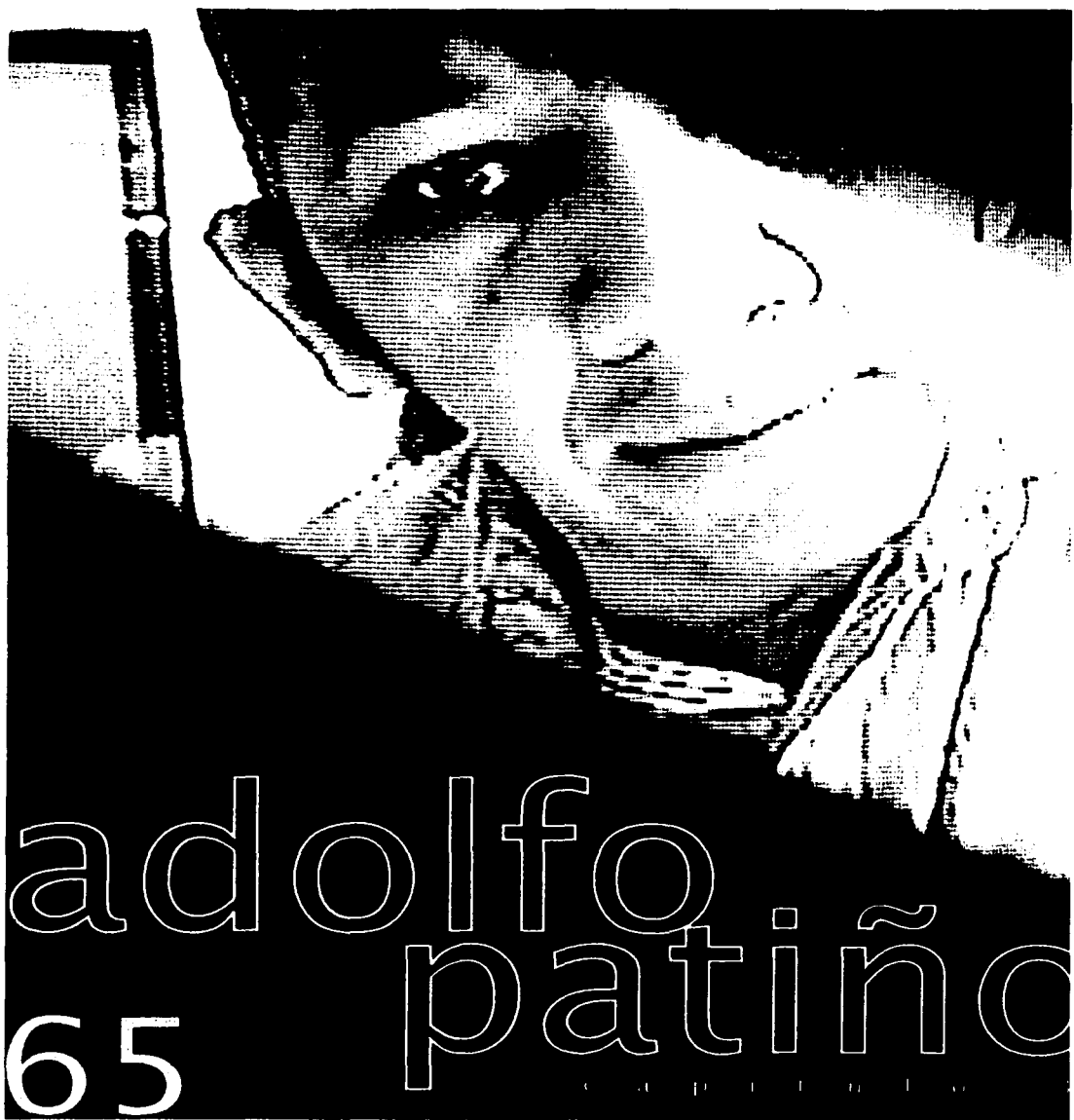
En otros casos, la obra de Orozco se encuentra entre lo artificial y lo natural, hay una línea muy delgada que no nos permite distinguir con claridad, en ciertas ocasiones, si el artista **intervino** en el objeto o situación para después fotografiarlo, es decir, si Orozco realmente se encontró el objeto o lo modificó, a manera de escultura, para luego fotografiarlo, es así como se une la idea de fotografía y escultura. En el momento en que Stieglitz acomodó la "Fuente" de Duchamp para fotografiarla se tuvo que modificar y se creó una interacción entre estas dos disciplinas.

Hasta aquí se ha presentado un panorama general sobre las estrategias de representación y su incidencia en la fotografía tanto a nivel mundial como en México. Es de mi interés avisar al lector que el siguiente capítulo titulado "Diferentes estrategias en México a finales del siglo XX y principios del XXI (Testimonios)" es un ensayo que trata de generar un diálogo entre los productores y los consumidores de arte (en este caso estudiantes de artes visuales), el cual ejemplifica, de manera más clara, el uso de dichas estrategias y el punto de vista que tienen los productores de arte sobre el desarrollo del medio fotográfico en nuestro país, su trabajo personal y su repercusión en el espectador.



TESIS CON  
PALA DE ORIGEN

*Photogravity,*  
all works in the exhibition are black and white photographs on  
gatorboard, stands are steel, wood, and rubber,  
1999



adolfo  
65 patiño

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Entrevista con Adolfo Patiño, el día jueves 3 de octubre de 2002  
en el "Café París" de la Colonia Roma.

¿Cuál es tu opinión acerca de la producción plástica mexicana actual, en específico de la fotografía, especialmente en cuanto a las distintas estrategias y medios empleados para dar solución a las imágenes?

No estoy de acuerdo en la división entre imagen y fotografía, para mí una es parte de la otra, pero sí mantengo un enorme respeto porque sigo firmando como Adolfo fotógrafo cuando realizo fotografía pura. Digo pura porque me interesa seguir utilizando los mecanismos convencionales; la cámara análoga, la cámara mecánica con el circuito electrónico del exposímetro o disparador, es decir, prefiero pensar en la pureza de la imagen fotográfica obtenida a través de una cámara oscura en tanto puede ser la cámara estenopeica, la polaroid, la cámara análoga, mecánica, semiautomática o automática. No hago uso de lo digital, no me interesa por ahora, siento que no hay un lenguaje que me lo exija todavía o un grupo de ideas que me pida la digitalización de imágenes. Creo que es un sistema muy tramposo y fácil de poder acceder.

Eso es lo que me doy cuenta que ha sucedido en la actualidad con la producción contemporánea y los fotógrafos que utilizan la fotografía a partir de un negativo, interpretan las imágenes mediante la digitalización y lo plottorean, lo cual no creo que sea lo más digno para este medio en el sentido más puro y estricto de la palabra. Hay imágenes demasiado vacías que resultan superficiales como la exposición de Laureana Toledo en la Galería OMR. Son imágenes cuasi accidentales que pretenden tener un entorno de ambiente o de emoción, pero que simplemente tienen una función por el tamaño. Los artistas, como pintores, escultores, instaladores, performancers, videoastas, fotógrafos, dibujantes, grabadores, nunca analizaron razón o motivo del por qué el primer mundo exigía formatos grandes, simplemente se dedicaron a crear imágenes de gran formato y es algo que me molesta mucho, yo prefiero seguir trabajando mis pequeñas polaroid con ese sentido primitivistas, aunque están a punto de desaparecer por la quiebra de la Polaroid y por adentrarse a la producción de máquinas digitales.

En México tenemos uno de los grandes estrategias de la imagen fotográfica que es Don Manuel Álvarez Bravo. Él tiene la educación visual, la educación artística, la conceptualización de lo que es una imagen encontrada, inventada, actuada, escenificada, hasta el momento en el que realizó las radiografías. Él no tenía la digitalización, hizo radiografías de muchas de las cosas que le interesaban o de ésta que, por ahí de los años ochentas, se llamó "Fotografía Construida" o "apropiación de imagen".

Hay una imagen llamada "Sistema nervioso del gran parasimpático" (1929), la cual no es más que un anuncio de modas en el fondo y encima, con unas chinchas, un recorte pegado del sistema nervioso del parasimpático. En el momento que yo vi esa imagen, en el año del setenta y tres o setenta y cuatro, cuando conozco a Don Manuel, no se pensaba como una fotografía. Después de un lapso empecé a meterme en la construcción de imágenes como una estrategia fotográfica. Hubo una en particular, muy reconocida, que se llama "Y ser fiel a un descubrimiento es de alguna manera fotografiarse las entrañas" el texto lo escribió Juan José Gurrola, a manera de poesía, cuando le mostré un grupo de fotografías más, en el año del setenta y ocho o setenta y nueve.



Autorretrato como Frida Kahlo, 1996

Siento que la novedad se ha perdido ahora, ya no es fácil identificar la notoriedad de descubrir algo, sobre todo por la trampa que ha creado la teoría de la Postmodernidad y la Transvanguardia. Entiendo las cosas casi al primer vistazo, no me crean una gran emoción y tampoco me motivan ni me crean una serie de sensaciones o pensamientos filosóficos, que es lo que yo pretendo al ver el trabajo de un artista serio, el valor filosófico de su obra.

¿Qué opinas de la producción nacional, en cuanto a la fotografía, respecto al arte producido en otras partes del mundo?

Indudablemente estamos imitando el arte producido en otras partes del mundo. Hay una gran imitación empezando por el formato y por la displicencia del contenido, ya no hay una meditación sobre el tema a fotografiar para decir algo, sino que se fotografía lo que sea con una intención artística, más no con consciencia estética. Las galerías y los museos caen mucho en ese juego, y de ahí proviene la utilización de los grandes formatos. Tal vez es la época generacional a la cual pertenezco en contraposición a la que observo ahora, pero no es el mismo sentido animico que me produce ver un Álvarez Bravo, un Joel-Peter Witkin, un Pierre et Gilles; y de México, Gustavo Prado (sobre todo por la sencillez del ambiente de su casa al transformarlo en una cuestión provocadora), o el trabajo, en ciertos momentos, de Gerardo Montiel Klint. El problema con todo ese grupo de productores actuales de imágenes fotográficas como Laureana Toledo, Ximena Berecochea, Laura Barrón es que han creado fórmulas que no han logrado romper ellos mismos, lo que se me hace grave para un joven es que no pueda tomar riesgos y jugar con sus propios cánones establecidos para traspasarlos. Yo soy de la idea que hay que romper las reglas en lo que uno mismo ha creado, me doy como ejemplo. De las propuestas locales te podría mencionar el sentido primitivista del trabajo de Cristeto, como el fotocollage, donde recorta sus propias fotos viejas o desechas y las transforma en otra obra. Prefiero este sentido primitivista en lugar de estar jugando con la maquinita, que al inventar pequeños monstruos al final quedan espantosos frankensteins por el formato en el que lo realizan. Es más valioso, a estas alturas, las cosas chiquitas, pequeñas, íntimas, porque te obligan a adentrarte en el mundo del artista, se ha perdido la perspectiva del valor de la cosita hecha a mano. Me podrían contestar que al hacerlo con el ratón y al utilizar sus propias imágenes también construyen con la mano o con el dedo, pero no es lo mismo que la paciencia del recorte y tomar la decisión sobre el mismo para poderlo jugar de una manera más física, no tan falsa como la bidimensión de la pantalla.

Yo me acerqué a los maestros para escucharlos y pedirles una opinión, preguntarles cómo logran sus imágenes, el haberme acercado a Héctor García, a Nacho López, a Manuel Álvarez Bravo, el haber comentado cosas con Paulina Lavista, aunque nunca se me hizo la más inteligente de las fotógrafas, el intercambiar ideas con Daisy Ascher, el conocer a otros compañeros de mi generación como Miguel Fematt, Héctor González, conocer a gente dentro de mi escuela como Alberto Pergón o Javier Quirarte, o mi hermano Cristeto que empezaba a perfilar como fotógrafo, a intercambiar ideas y asistir a las conferencias de literatura y de historia del arte, que forman el acervo de un artista el cual debe estar lleno de momentos cultos, de momentos inteligentes. Me tocó oír a Octavio Paz, Carlos Fuentes, Arreola y me acerqué a muchos de ellos como a Monsiváis. Todo eso siempre llena tu acervo, yo creo que no hay que creerle tanto a las cátedras de las universidades, si bien, estás en una universidad por obtener un título para tener un grado de licenciado, pero si tú quieres acrecentar tu inteligencia y volverte un ser culto para poder desarrollar una obra extraordinaria, hay que vivir la vida real no la ficticia la cual está escrita en los periódicos, en las revistas, en la TV, etcétera, pero cuando tú confrontas tu ideario cotidiano con las grandes inteligencias aprendes más que haber leído cualquier libro sobre la vida.

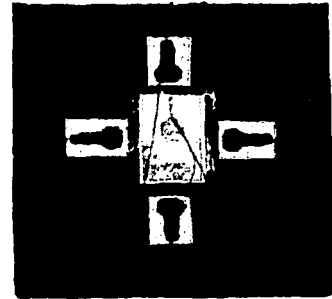
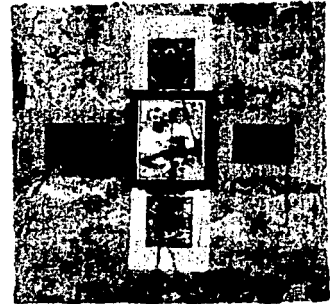
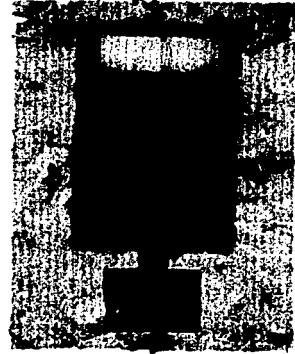
### ¿En México se adoptan recursos surgidos en el extranjero o se están generando propuestas locales?

A partir del conocimiento y del entendimiento de las propuestas del extranjero es indiscutible que uno llega, a veces, a entenderlas y a trascenderlas. Yo como fotógrafo, cuando empecé, intenté parecerme al trabajo de Don Manuel, luego al de Nacho López y el de Héctor García porque me interesaba mucho ese documentalismo creativo, aunque veía la ciudad como ser urbano, pero llegó el momento en que me puse a jugar con mis cosas, con mis fotografías que compraba, con mis chacharitas, empecé a refotografiar eso y estaba creando algo que, en ese momento, me decían que no era fotografía. Recuerdo a [Pedro] Meyer decírmelo en una junta que convoqué en el estudio de Nacho López, en avenida Revolución, donde invité, porque quería crear una revista de fotografía, a un grupo de gentes: Edian Marcovan, Aníbal Angulo, Nacho López, Héctor García, Pedro Meyer, Daisy Ascher. En ese momento me di cuenta de que nada más eran las ambiciones de querer llegar a conseguir algo y que no podía, en aquel momento, adentrarme en la edición de una revista ni mucho menos, pero tuve el valor de proponerlo y de intentarlo. No fructificó, tampoco me arrepiento, no era mi camino y me dediqué a hacer mi fotografía tranquilamente. Todos ellos nutrieron de alguna manera mi forma de ver y de hacer la fotografía, con el tiempo tomé la educación que recibí de ellos o que yo quise aceptar de las pláticas que teníamos de manera informal para aprender, gracias a ese aprendizaje puedo decir que "Adolfotógrafo" surgió y tiene un lenguaje propio. En ese sentido, diría que sí hay fotógrafos o artistas visuales que tienen lenguajes propios como Daniel Lezama el cual se sitúa ahora en la cúspide, a pesar de que está empezando y, a la vez, ya está enarbolado como uno de los maestros de la pintura.

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

De fotografía te podría mencionar a Francisco Mata, el cual es muy bueno, algunas cosas de Yolanda Andrade y de los más jóvenes, aunque está más difícil, te puedo decir que el trabajo de Gabriel Orozco tiene algunos logros, aunque sea ahora la superestrella mexicana del arte contemporáneo del mundo, pero en el lado de la fotografía tiene unos documentos muy creativos, de acciones bastante interesantes y que retoma la herencia duchampiana llevándola al extremo y utilizándola como una continuidad de algo que pudo haber quedado en unas pocas imágenes como lo hizo Duchamp.

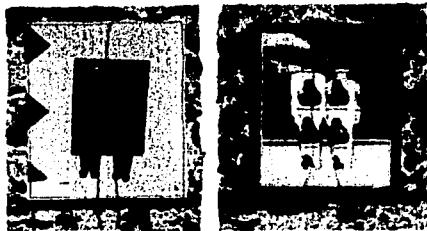
Sin embargo, podríamos decir que Duchamp influyó la fotografía contemporánea con sus acciones del rapado de estrella en la nuca, su travestismo alter-ego femenino, Rose Sélavy, la labor que le encomendó a Man Ray para fotografiar "El Gran Vidrio" lleno de polvo, titulada "Criadero de polvo", o la fotografía estereoscópica para verse en tercera dimensión, está también la utilización de los documentos o testimonios que quedan a partir de la creación de su gran obra máxima el "Étant donnés", pieza última que deja para la posteridad, en esta pieza, Duchamp quiere que observes, a través de la puerta, la mujer abierta de piernas. Para este tipo de obras siempre hay una documentación que sitúa en determinado contexto los elementos que encuentra y la forma en que los utiliza. Algunos de estos cuadernos son apuntes del artista que se convierten en obra, los cuales no están resueltos por el dibujo u otro medio, sino con fotografías y textos. Esta es la herencia que han retomado todos los artistas conceptuales contemporáneos al grado de que Duane Michals realizó una fotografía escribiendo sobre el papel fotográfico y hace una explicación de lo que esa imagen debería de ser fotográficamente hablando. Se crea una narrativa conceptual que heredan algunos y que se sigue desarrollando. En ese sentido, esta estrategia es retomada por un grupo de gentes, los cuales generan propuestas locales, pero siempre con ese matiz de nacionalismo. A México llega todo el bagaje cultural bajo el cual desarrollamos una posición ante la creación artística, somos malinchistas de corazón, volteamos a ver quién propone qué para apropiárnoslo, dejarlo reposar o importarlo de inmediato, esto sucede mucho en la producción contemporánea.



*Elementos para una navegación, de la serie Elementos para una navegación, de la gran serie Reliquias de artista, fotografías viejas de familia en blanco y negro, polaroid 669, negativo, copias laser Canon, polaroid SX-70, postales viejas, impresiones sobre papel cosido con hebra de algodón sobre fieltro, satín y amate, Tríptico, 18 x 12", 18 1/2 x 16 1/2", 18 1/4 x 16", 1991 - 1992*



En lo que respecta a la fotografía de manera específica,  
¿qué fotógrafos mexicanos han alcanzado renombre internacional en tu opinión?  
¿por qué?



*Navegación constante*, de la serie *Elementos para una navegación*, de la gran serie *Reliquias de artista*, fotografías viejas de familia en blanco y negro, polaroid 669, negativo, copias laser Canon, polaroid SX-70, postales viejas, impresiones sobre papel cosido con hebra de algodón sobre fieltro, satín y amate, Cuadríplico, 15 3/4 x 11 1/2", 16 x 12", 16 x 11 1/2", 16 x 12" 1991 - 1992

Casualmente los más fotógrafos, los que nunca han truqueado sus imágenes, los que han hecho de la fotografía un mecanismo inmediato sin necesidad de tener que depender del recorte, del truco, de la ampliación gigantesca. En el primer nivel está Don Manuel Álvarez Bravo, desde que tiene cuarenta años o menos ya estaba en los mercados del arte, estaba reconocido por Bretón y por mucha gente, en los Estados Unidos, fue el primer mexicano que ingresa a la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York entre mil novecientos cuarenta y siete, y cuarenta y nueve, con este hecho nos damos cuenta del potencial del señor, con el tiempo será revalorado, recotizado, y sus precios se van a ir a la estratósfera y será el pilar número uno de la fotografía mexicana. El que continúe esta labor tiene que ser un fotógrafo-fotógrafo no un artista visual con pretensiones de ser fotógrafo, porque creo que hay una enorme división entre el fotógrafo-fotógrafo y el artista visual que toma la fotografía como una herramienta más sin ser la primordial, no es su mecanismo inmediato, sino que hacen uso de ella, pero la fotografía no es el gran porcentaje de su producción. También podríamos mencionar a Guillermo Kahlo, Antonlo Reynoso, Walter Rawter, Pablo Ortiz Monasterio. Tal vez Graciela Iturbide es la más famosa y medianamente Mariana Yampolsky. No creo que tengamos un gran abanico de posibilidades para decir todos éstos son los mexicanos fotógrafos exitosos, reconocidos en el extranjero. Aparte de que también nos volvemos más localistas, queremos siempre el reconocimiento de estas tierras porque aquí tenemos ese ferviente sentido de que amar a la patria es ser enterrado en el olvido de la patria misma o no nos gusta, a veces, tomar los riesgos y saltar las fronteras para podernos aventar a blandir nuestra espada contra los grandes nombres.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

¿Encontrarías relación entre los fotógrafos que mencionaste y algunos pertenecientes al ámbito mundial? ¿por qué?

Dentro del ámbito mundial yo he tenido una gran

admiraación por Duane Michals, por Joel Peter-Witkin, algunos desconocidos como Luis Carlos Bernal, un fotógrafo chicano de Arizona, de esos documentalistas extraordinarios... No hay mucho que yo tenga como una homologación o una admiración por muchos más allá de los pocos que mencioné. Muchos han nutrido mi acervo histórico, mi conocimiento para poder discernir lo que es una buena o mala fotografía como Eugène Atget.

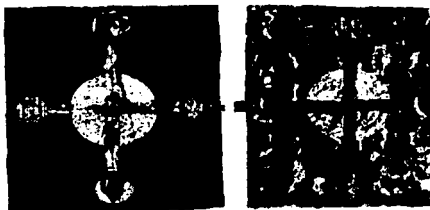
¿Algún fotógrafo mexicano ha sido significativo para ti y tu obra?

¿qué fotógrafo y por qué?

Álvarez Bravo, Héctor García, Nacho López, a veces no en la manera de ver las cosas, sino de entenderlas, porque si algo aprendí de ellos era que había que independizarte de las enseñanzas de los maestros, pero aprender de ellos todo lo factible de ser utilizable y a parte educarse. Don Manuel, cuando llegamos a verlo, más que hablar de fotografía o de técnica, hablaba de arte o de música, grabado, pintura, de lectura y él demostró que si una persona es ambiciosa, creativa y quiere conocer el mundo lo tiene que hacer a través de las demás artes para saber aplicar su criterio al seleccionar lo que va a representar para darle una luz mediante el cuadrante de la fotografía y mostrarlo al público, eso es una consciencia muy valiosa, una enseñanza que, a mi juicio, sintetizaría de esa manera. Esos pocos fotógrafos me enseñaron las bases, pero aprendí de todos, de; Aníbal Angulo, de Daisy Ascher, de los buenos y de los malos, de los hermanos Mayo, que fueron unos pésimos fotoperiodistas, pero a la vez de los hermanos Casasola, los cuales fueron unos extraordinarios videntes para el futuro, que ahora apreciamos, para la historia inicial del documentalismo y del fotoperiodismo, todos ellos me han nutrido muchísimo. Después me nutrieron los pintores, los pintores mexicanos, la gente de la ruptura antes que los mexicanistas del muralismo, a ellos los entendí poco después, pero con mucha admiración. Es primordial conocer y entender estos movimientos, no hay que menospreciarlos por ser locales, al contrario, este localismo enarboló la internacionalidad de una nación como México.



*Sueños de navegante*, de la serie *Elementos para una navegación*, de la gran serie *Reliquias de artista*, fotografías viejas de familia en blanco y negro, polaroid 669, negativo, copias laser Canon, polaroid SX-70, postales viejas, impresiones sobre papel cosido con hebra de algodón sobre fieltro, satén y amate, Dúptico, *La Columna*, figura irregular, 18 1/4 x 15 1/4", *Memorias*, figura irregular, 18 1/2 x 17 3/4", 1991 - 1992



*Cartas de Navegación I y II*, de la serie *Elementos para una navegación*, de la gran serie *Reliquias de artista*, fotografías viejas de familia en blanco y negro, polaroid 669, negativo, copias laser Canon, polaroid SX-70, postales viejas, impresiones sobre papel cosido con hebra de algodón sobre fieltro, satén y amate, Dúptico, 18 1/4 x 16 1/8", 18 1/4 x 17 1/2", 1991 - 1992

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Tú ya mencionaste algunos fotógrafos como Eugene Atget o Duane Michals, pero ¿cuál de ellos ha influido en tu trabajo, en tu obra? Yo diría que en la primer etapa la visión de Manuel Álvarez Bravo, Nacho López y Héctor García, ese tríptico para mí fue realmente mi base.

¿Y de los internacionales? ¿quiénes te parecen importantes para comprender el medio fotográfico? ¿por qué? No lo vas a creer, pero fue Elliot Dermitt quien me entusiasmaba mucho y Duane Michals, son los dos fotógrafos que más me entusiasmaron y Art Klímt en la fotografía publicitaria glamurosa. Después, un fotógrafo que realizaba la publicidad para los zapatos "Charles Jordán" en la revista "Vogue" francesa de los años setenta, ochenta, llamado Jim Jordan, me gustó mucho ese sentido glamuroso de la fotografía publicitaria, además de tener ese enorme sentido "fetichista" de los vestuarios, de las insinuaciones eróticas, de las zapatillas de las mujeres, de las miradas, de los labios o de los movimientos corporales. Cuando yo hago fotografía de estudio mi pretensión es ser un fotógrafo publicitario en lugar de un artista, me gustan esos estereotipos, y no quiero que se confunda que la artisticidad ha influido demasiado en la publicidad y que por eso la publicidad es el nuevo arte - ¡no! - éso es un camino que ya se ha estudiado y con el cual no estoy de acuerdo. La publicidad es la publicidad con visos de calidad artística, pero no es un arte y ahora nos han querido meter, a costa de presentaciones glamurosas, en los museos a la publicidad como arte, pero yo creo que no es cierto. Hay que hacer un análisis muy profundo, para eso te remitiría al libro de mi amigo Rogelio Villareal, que editó por allá del setenta y nueve, llamado "Fotografía, arte y publicidad" donde vislumbra cómo la publicidad se quiere enarbolar como la nueva forma de hacer arte.

¿Cómo caracterizarías la fotografía desde una perspectiva histórica, considerando sus semejanzas y diferencias respecto a otros medios de representación, como la pintura, la gráfica o el video?

Diego Rivera entendía la fotografía como un nuevo sistema de representar el mundo y él apoyaba a los fotógrafos. Existe un escrito, en su etapa final de existencia, donde escribe sobre el trabajo de Héctor García. Este medio influyó en Siquielros, este artista fue un vidente futurista que, a mi juicio, no ha sido revalorado, a lo mejor lo será como artista del siglo XX para el siglo XXI porque inventa nuevas formas de representar perspectivas, volúmenes, la esculto-pintura y hace una serie de invenciones, así como de uso de materiales nuevos donde muchos de ellos están influidos a partir de la visión fotográfica como cuando él mismo se hace fotografiar para representarse después pictóricamente. Creo que sí existe una relación, inicialmente la fotografía pretendió parecerse a la pintura, de pronto, la pintura se quiso parecer a la fotografía, desde hace treinta o cuarenta años atrás. Lo podemos ver con el nacimiento del fotorrealismo o el Hiperrealismo, ya no es la pintura la que influye a la fotografía, sino que es la fotografía misma, como objeto, que se representa en un cuadro.

Se representan hasta los efectos, defectos y accidentes de una fotografía en pintura, cuando lo pintan los hiperrealistas o los fotorrealistas ya utilizan el objeto fotográfico, no lo que dice la fotografía, esto necesita un análisis más profundo. No es la fotografía la que influye, sino el objeto. Me gusta mucho pensar sobre este hecho y darme cuenta que la Fotografía hizo que la pintura cambie. Tal vez por la época del Pre-pop, a fines de los cincuenta, la Fotografía empieza a utilizarse como una representación artística independiente y se incluye con un valor extrapictórico sin dejar de ser fotografía, por ser un sistema fotomecánico como la "fotoserigrafía" que Warhol o Rauschenberg que la llevan a un nivel extraordinario. La apropiación de imágenes que hace Warhol, para muchas de sus pinturas, viene de la fotografía impresa en medios masivos como los periódicos o las revistas.

Si tuvieras que caracterizar el medio fotográfico y sus distintas estrategias de representación, mencionando cinco autores, ¿a quiénes mencionarías y por qué?

Lucas Samaras es un gran fotógrafo y un gran artista, es de los pioneros del autorretrato en polaroid.

Yo lo dividiría, como fotógrafo, como pionero del polaroid; y como artista, con sus objetos, cajas, instalaciones, bordados, dibujos, libros, hasta su literatura, aunque es malísima. Lucas Samaras es una punta de lanza para abrir territorios nuevos dentro de las artes visuales.

Joel Peter Witkin, aunque en un principio nos pareció antihumano. Por allá de los años ochentas se hablaba de cómo era capaz de cercenar una cabeza, partirla en dos y anteponer los perfiles para crear aquella imagen llamada "Beso" y que, sin embargo, en ese momento causó cierta reticencia a aceptarlo tal vez como una posibilidad artística. Lo conocimos por nuestro amigo Luis Carlos Bernal que venía de Arizona, profesor del *Pima Community College Art Department*, el cual impartía la materia de fotografía, de entrada nos pareció antihumano, pero cuando uno razona sobre el trabajo de Witkin piensas en la exasperación de la creencia de un creador visual sobre la superioridad de sus observaciones. Tenemos que decir que nos ha otorgado unos productos realmente extraordinarios, lo admiro cada vez más y me doy cuenta de que sí puede parecernos, a veces, nefasta su visión, sin embargo, siento que es uno de los grandes creadores.

Otro artista fue Kishin Shinoyama, conocí a este fotógrafo japonés por una revista que me trajo mi hermana de París en el año del setenta, la revista "Fotó" que después se volvió "Fotó-francesa", "Fotó-italiana" la "Fotó americana" y demás, esta revista me gustó mucho porque traía un portafolio bellissimo de desnudo de Kishin Shinoyama el cual había fotografiado a un par de gemelas japonesas. Después me tocó ver algo más de todos estos juegos de la piel no tanto en sentido erótico, sino en el de sensualidad pura, de las formas y los volúmenes. Es alguien que me ha creado un buen recuerdo.

A nivel mexicano tendría que regresar a Don Manuel, es el grande de los grandes, realmente.

De los extranjeros tuve la cercanía con David La Chapelle, pero no le creí cuando lo conocí por ochenta y ocho, no me di cuenta que, a la vuelta del tiempo, se volvería el continuador de la "escuela hipergolosa", como Pierre et Gilles. Creo que estos artistas están trabajando en la misma línea, con la misma energía y la misma fuerza y el mismo gusto por las cosas bonitas, banales, pero divertidas y lo hacen con honestidad, es su mundo, no me molesta, ni uno ni otro, pero no son alguien que yo quisiera repetir o ni siquiera acercarme a ellos. Yasumasa Morimura es otro artista que hace uso de las pinturas famosas, es un fotógrafo contemporáneo demasiado atractivo, heredero también de la misma línea que David LaChapelle y Pierre et Gilles. Son bonitos, son agradables, pero yo no diría que merecen estar en todos los museos del mundo, en ese caso voy más por Christian Boltanski, aunque no es un fotógrafo es un artista de las imágenes, se apodera de las mismas y lo representa de una manera tan extraordinaria; la emotividad con que trabaja es sana, muy crítica y actual.

Alguien que demostró que la fotografía no tiene que ser artística a fuerza es Andy Warhol, con sus "Exposures" y su mundo fotografiado de lo más sencillo sin un sentido de artisticidad, sino más que nada de documento, de testimonio. Su trabajo es extraordinario y con su propuesta a mí ya no me preocupa tomar fotografías artísticas, sino que me interesa documentar mi *medium*, mi *modus operandi*, mi *modus vivendi* y mi *modus pensanti* a través de la cámara fotográfica, lo que no es artístico ahora lo puede ser en diez, veinte o treinta años y si no es artístico será histórico, tendrá un valor, quieras o no, siempre y cuando guarde ciertos cánones de calidad.

Doug y Mike Starn (los Starn Twins) son dos gemelos que hacen fotografía sin ser fotógrafos de tiempo completo, sino "buscadores de imágenes" los cuales se apropian de ellas mediante la técnica fotográfica. Experimentan con la imagen de una manera más informal y extraordinaria, no importa si están mal fijadas o bien fijadas, pegadas con scotch-tape y presentadas de manera rudimentaria, pero tan elegante que llegan a ser los precursores e influenciadores de muchos de los que ahora quieren hacer fotografía con ese sentido de artisticidad conceptual, los cuales se quieren parecer a la instalación, a la escultura o la multimedia.

Entre las distintas categorías para nombrar a los productores plásticos, como artista visual, fotógrafo, escultor..., ¿cuál preleres para definirte?

¿Qué implica para ti definirte de ese modo?

Queda eso marcado. Cuando yo trabajo con todos los medios me hago llamar artista visual y es Adolfo Patiño el que habla y el que presenta sus trabajos y teorías, pero cuando de fotografía se trata es "Adolfotógrafo" el que sale a relucir. Es esa personalidad esquizoide, en la cual hay una división muy notoria, y que a estas alturas la sigo respetando. Para mí la fotografía es la fotografía, si es arte o no, no me importa dilucidarlo ni entrar en esas prácticas bizantinas. La fotografía es otro medio para expresarse al igual que la pintura, la gráfica, el video, la literatura, la poesía, la escultura, la instalación.

En tu opinión,

¿el artista debe ser fiel a un medio de representación o debe transitar por varios de ellos? ¿Cuál es tu propia ubicación frente a esta disyuntiva?

Hay que saber que eres un investigador de imágenes, un conceptualizador de pensamientos, una persona que hace tangibles ideas mediante cualquier sistema que se le ponga en frente. En el momento que tú te puedes definir como artista creo que es el momento en el que tienes la capacidad de manejar el pincel, el lápiz, la literatura, la palabra, la acción, la instalación y la fotografía incluida. Creo que un artista no se puede llamar así hasta que desarrolle un camino donde conoce todas y cada una de las herramientas. Si visitas un estudio de un pintor de la actualidad vas a ver que enfrente tiene un libro de pintura y al lado una serie de fotografías, nadie puede ser ya fiel en un 100%, tal vez José Luis Cuevas, pero ni él, porque platica que se toma un autorretrato diario, no sé si sea cierto o sea una de sus fábulas, pero aunque lo hiciera así, el resultado de sus autorretratos fotografiados aunado a todos sus autorretratos dibujados, sería interesante. Pero ni él, porque también usa la palabra, a veces son dibujos explicados o narrados de sus textos, él también usa otros medios. Ningún artista de la actualidad podrá utilizar un sólo medio, ni el literato siquiera. El literato se inspira en ver fotografías, Salvador Elizondo empezó a escribir a partir de una fotografía de una tortura en el Vietcong. Todo el mundo hace referencias a imágenes que ha vivido, y más si han sido fotográficas, las películas, el cine de misterio, el cine negro, siempre habrá metido algún recoveco en el cual hay una referencia, una estatuita, una pintura, un libro, un dibujo, una fotografía, un algo, una narración escuchada.

De manera concreta, ¿la fotografía juega un papel importante en tu producción?

En absoluto, para mí mis fotografías son el archivo memorial que conservan las gentes en sus memorias para poder transcribir ideas o por el otro lado son mi libreta de apuntes como los pintores o dibujantes que hacen un sketch previo y después lo desarrollan en el estudio con óleo o acrílico. Para mí es la libreta de apuntes más importante, sobre todo porque es mi archivo memorial que me ubica en lugares, espacios, tiempos, en mi cotidianidad, en el sentido de que mis autorretratos también son de una constancia que rayan en lo absurdo.

¿Podrías darme una definición personal de la fotografía?

Me gusta la definición etimológica de la fotografía, fotos = luz, grafos = descripción. Es describir con luz, pero yo pondría que esa luz no es sólo la que reflejan los cuerpos existentes, animados o inanimados y que capta un sistema mecánico de óptica y de química en la película, sino la luz con que te iluminan los objetos, la presencia de esos objetos y sobre todo de los humanos, de los sujetos, de la naturaleza. Es la descripción de la luz que emanan los seres vivos y algunos inertes también que me interesa conservar como una narrativa de mi existencia. Es mi cuaderno, es mi diario.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## Entrevista con Gerardo Montiel Klint en su estudio de Coyoacán el día viernes 11

¿Cuál es tu opinión acerca de la producción plástica mexicana actual, en específico empleados para dar solución a las imágenes?

Estamos en un momento histórico privilegiado porque hubo un rompimiento de esquemas durante los años sesenta con la tradicional escuela de fotografía. Creo que hay una generación, a la cual pertenezco, donde el rompimiento les sucede muchas cosas. Fue un momento muy afortunado para la fotografía en México sobre lo que

Me refiero, con este boom, a que salen fotógrafos hasta de las coladeras, pero con buenas propuestas de lenguaje porque ya hicieron una propuesta, pero lo interesante es ver lo que sigue. Es gente que y

Ya no es como en los años setenta u ochenta. Antes era difícil tener acceso a las imágenes en el aspecto

Creo que sí hay producción vacía, pero también aquella que tiene contenido, con sustento y propuestas. Pero ya no hay que luchar porque sea la fotografía de denuncia o para tener un espacio de exhibición o para vender. Sólo faltan teóricos y críticos reales, es a

¿Qué opinas de la producción nacional, en cuanto a la fotografía, respecto al arte producido en otras partes del mundo?

¿En México se adoptan recursos surgidos en el extranjero o se están generando propuestas locales?

Hay dos posiciones. Si tenemos acceso a la información de otros lados, por lo tanto, tenemos una gran influencia de la fotografía europea o norteamericana, sin embargo, tenemos una gran herencia en la fotografía mexicana. Es un deber moral conocer nuestra propia historia no sólo de la fotografía, sino de la pintura, instalación, performance, etcétera. Yo creo que las cosas se asimilan solas si tienes conocimiento y acudes a las exposiciones.

Creo que hay una inyección de estímulos por parte de lo que sucede afuera y también hay una producción netamente local. Por local no me refiero a la fotografía con la que se nos reconocía hace unos años y todavía, la típica del "indito, su casita y los niños pobres", hasta lo considero como terrorismo visual. Este tipo de imagen se volvió un cliché de lo exótico y folklórico, una fórmula que se sigue vendiendo afuera, tanto a nivel de mercado de arte y como la imagen que se debe seguir produciendo. Yo creo que sí hay propuestas locales, pero por la misma cantidad de información de otros lados, la fotografía mexicana deja de ser identificada como tal. Ya no es la fotografía de los tipos mexicanos, sino que se vuelve una fotografía global. Entonces ves fotos de gente de aquí y se puede confundir con una foto hecha por un norteamericano, europeo, francés o alemán, aunque sí tenemos todavía esa característica, barroca y abigarrada. Si ves con más detenimiento todavía puede ser identificada la fotografía mexicana por estas características que menciono, aunque cuesta más trabajo.



le la fotografía, especialmente en cuanto a las distintas estrategias y medios

a, se reacomodaron las cosas en los ochenta y en los noventa se dio un BOOM (una separación absoluta) nto no fue total, fue un proceso de veinte o treinta años, nosotros somos la cola de ese cometa a la que adió aquí y por como lo veían desde fuera. Siento muy vital el medio ahora, quizá hubo un impasse o un pequeño bache hace dos o tres años donde no sucedió nada, pero todavía estamos en transición.

Muchos de los que salieron en ese momento se están repitiendo, se tienen que acomodar otra vez en su te establecido un código (un lenguaje), y, sobre todo, para las generaciones que vienen que les deja este movimiento de los últimos siete u ocho años donde hubo muchas publicaciones y exposiciones

no eran tan publicadas, no había tantos medios, no había revistas especializadas y ahora es un momento muy afortunado para la fotografía en México.

cosas malas que solas se caerán. Es un momento de transición donde la fotografía es libre y reconocida, aya concursos, ya está todo estructurado. Hay un museo de fotografía, revistas especializadas, etcétera. preocupante, pero yo espero que los propios fotógrafos se sigan informando y sean gente más enterada.

En lo que respecta a la fotografía de manera específica, ¿qué fotógrafos mexicanos han alcanzado renombre internacional en tu opinión? ¿Por qué?

mip

Creo que es por partes. Primero, Manuel Álvarez Bravo, es una institución a la cual le debemos mucho en el campo de la fotografía como personaje y por su herencia que nos dejó. Después Graciela Iturbide junto con Flor Garduño, aunque son atmósferas del Imaginario mexicano, del folklore y lo exótico, sobre todo Flor. Luego hubo un paréntesis. Después entraría Gerardo Suter, con una propuesta que logra llamar la atención fuera del país. Era una propuesta de transición, tiene mucha deuda con el folklore y el exotismo mexicano, pero hace una visión más contemporánea. Él estaba en el momento justo, de ahí nadie ha tenido la misma repercusión fuera de México.

Sin embargo, yo tendría mis dudas, no creo que el trabajo tenga que ser avalado fuera de México.

Sobre todo porque hubo fotógrafos como Salvador Lutteroth o Jesús Sánchez Uribe, de los años setenta, que tuvieron propuestas muy interesantes, pero no fueron reconocidos fuera de México (creo que ha Sánchez Uribe lo publicaron en uno o dos libros). Yo no me iría con la finta de que hay que valorar el trabajo en el extranjero para que sea bueno.

¿Encontrarías relación entre los fotógrafos que mencionaste y algunos pertenecientes al ámbito mundial? ¿Por qué?

Quizá el caso más claro es el de Graciela Iturbide. Encajaría en la generación de fotógrafos documentales y de ensayo, incluso, por la exposición que tuvo con Sebastiao Sälgado y Ragu Rahi. Ella entra muy bien en esa cuestión de fotógrafos a nivel internacional. Esas cosas se gestan solas, si alguien las ve, se empatan. El trabajo de Flor Garduño lo empataría con la literatura, con el exotismo y folklore latinoamericano dentro del boom de los años ochenta.

De repente se empata la fotografía con ella misma, con la pintura, las letras o la música. Me parece muy interesante y muy rico la intervención entre los medios, como caldo de cultivo. Yo desconflaría de fotógrafos que ven sólo fotografía, y más de un fotógrafo que sólo ve fotografía mexicana. Creo que es importante la literatura, el cine, la música, cualquier tipo de expresión y no sólo contemporánea, sino tener un contexto histórico. La única manera de ubicarte en el presente es saber tu historia, como país, en cuanto a la producción plástica e internacional, y ver para dónde va tu trabajo (de dónde vienes y a dónde vas).



Y que nada se interponga, plata sobre gelatina virada, 40 x 50 cm., 1997 - 1998

ESTA TESIS NO SE  
DE LA BIBLIOTECA

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## ¿Algún fotógrafo mexicano ha sido significativo para ti y tu obra?

Hay varios. El primero fue Gerardo Suter. <sup>¿Qué fotógrafo y por qué?</sup> Cuando estudiaba fotografía, y me dejaban las tareas técnicas, todo lo realizaba en mi mesa con luz artificial, lo armaba. Mis profesores me decían que tenía que salir a la calle para buscar a la gente y fotografiar lo que sucedía. Yo no me sentía cómodo, no lo lograba, me tardaba horas en buscar. Entonces, entré en conflicto y decía que quería hacer fotografía rara, no tenía ni idea, ya que en la escuela no nos dieron historia de la fotografía.

De repente, fui al Centro Cultural de Arte Contemporáneo y vi una fotografía de Gerardo, de un metro por un metro, de la serie "Códices" (la mano con los picos), y me di cuenta de que éso era lo que yo quería hacer. En ese momento me percaté de que la fotografía no tenía por que ser únicamente de la calle. Esa imagen fue reveladora, él fue quien me introdujo al trabajo de fotógrafo de autor, ni siquiera tenía idea de quién era Álvarez Bravo.

Posteriormente, me metí a un taller con Marco Antonio Pacheco, y ahí empecé a hacer fotografía. Su trabajo me influyó mucho; lo aparente, lo simbólico, la puesta en escena, el concepto antes de la imagen y la prevsualización de la imagen (que la imagen no te agarrara desprevenido, sino sorprenderte a ti mismo a través de lo que registras con la cámara).

Más adelante, conforme al tiempo, me volví amigo de varios y conocí gente. Mauricio Alejo y yo, compañeros de generación, hicimos buena amistad, creo que su trabajo me ha alimentado mucho, aunque no tenga que ver con lo mío, pero es un trabajo que me entusiasma. Esos son los tres fotógrafos que me han influido, aunque hay muchos que me gustan.

## Entre los fotógrafos del mundo, ¿cuáles te parecen importantes para comprender el medio fotográfico? ¿Por qué?

Es una respuesta extensa porque son varios. En primer lugar, como fotógrafo con una concepción del lenguaje y el medio fotográfico es Oscar G. Rejlander con "The two ways of life". Es una obra maestra importante para la historia de la fotografía, valorada por este medio mas no por la historia del arte. Después tendría muchas dudas porque hay muchos fotógrafos que no quiero dejar afuera. Jeff Wall me parece apropiado para entender el medio fotográfico revalorado de manera contemporánea. En los ochenta, Joel Peter Witkin con la resignificación y reinterpretación de hacer un homenaje a los maestros. Hiroshi Sugimoto con esta cuestión del espacio - tiempo (cápsula), todo lo que está en estado zen que produce en sus imágenes. Dentro de la escuela alemana estaría Andreas Gursky.

A mi me falta mucho conocimiento, pero conozco algo de la fotografía brasileña y debe haber alguien relevante, aunque yo me quedaría con esos autores para entender el lenguaje y la concepción fotográfica.

¿Cómo caracterizarías la fotografía desde una perspectiva histórica, considerando sus semejanzas y diferencias respecto a otros medios de representación, como la pintura, la gráfica o el video?

Yo creo que la fotografía es muy nueva, todavía queremos definirla, desde las cuestiones más radicales en teoría hasta las cuestiones esotéricas, como captar la esencia, el tiempo y el instante decisivo, pero siento que tiene muchísima deuda aún con la pintura, lo cual creo lógico. Aunque tiene un choque y una relación muy extraña con la literatura, la imagen se analiza desde la semiótica, el lenguaje aprendido (hablar y escribir). En la escuela nos enseñan a hablar y escribir, pero también nos enseñan a olvidar lo que es nato, el lenguaje visual. Todavía estamos reasimilando, ya que la fotografía tiene que reaprender a ver, se volvió algo tan natural por lo que tenemos que romper esquemas. La mayoría tiene que ver con la narrativa, somos lectores natos de imágenes, pero estamos encasillados porque necesitamos del texto y que el autor nos explique su obra. De repente es triste y absurdo cuando los fotógrafos dicen que sus imágenes hablan por sí solas, en parte es verdad y en parte es mentira.

Por otro lado, se necesita tener más información para leer una imagen fotográfica, ya que el mensaje no puede ser totalmente leído en la imagen, ya que hay un tejido raro entre lo que nos enseñaron a fuerza, como estructurar el pensamiento a través del lenguaje (leer y escribir), y el lenguaje nato de los sueños y los símbolos. El ser humano es visual por naturaleza. Yo lo equipararía con el pensamiento mágico y el pensamiento científico, entre la imagen visual y la imagen leída. Estos dos canales entre los que caminamos de repente, chocan y otras veces se llevan bien.

Ahora ves un cuadro del Bosco o de Bruegel en una reproducción de un libro le das dos segundos de contemplación y la cambias, cuando son imágenes que puedes ver durante horas, pero es porque estamos acostumbrados a la inmediatez de la imagen (si en cinco segundos no captó mi atención va lo que sigue como el *internet*). Es una señal de alarma, hay que aprender de nuevo a leer, ver, analizar y diseccionar imágenes. En fotografía y pintura hay autores que merecen que les demos el tiempo suficiente para leer su imagen, tratar de descifrarlas como laberintos. Toda esta cuestión es de los nuevos medios (la publicidad, la televisión, el *internet*), exigen que todo sea rápido e inmediato y tener toda la información en cinco minutos.



*Prudente visionario,*  
plata sobre gelatina virada,  
50 x 40 cm.,  
1997 - 1998



*El arriba (Autorretrato),*  
plata sobre gelatina virada,  
50 x 40 cm.,  
1997 - 1998

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Si tuvieras que caracterizar el medio fotográfico y sus distintas estrategias de representación, mencionando cinco autores, ¿a quiénes mencionarías y por qué?

Yo pondría a Joel Peter-Witkin en fotografía narrativa.

En paisaje alterado, que consiste en poner ciertos objetos o hacer una pieza en laboratorio sobre el entorno del paisaje, estaría Hiroshi Sugimoto (por su cuestión del espacio, tiempo, el espacio físico, los lugares).

Como estrategia y cuestión *alter ego*, como la autorepresentación, donde como sujeto asumes otro rol que no eres tú (como una construcción del otro), estaría Yasumasa Morimura.

En la simulación estarían Fontcuberta y Jeff Wall.

Dentro del esteticismo y la apropiación de imágenes, Doug y Mike Starn.

Para resumir ese capítulo de la historia fotográfica con un solo autor y su producción, Andreas Gursky con la herencia del objetivismo alemán y su manera contemporánea de mostrarlo.

Aunque hay subgéneros, no como estrategias, pero que han tenido mucho peso en la fotografía como la naturaleza muerta (acomodo de objetos inanimados), tal vez entraría el trabajo de Mauricio Alejo.



Predestinación (Autorretrato), plata sobre gelatina virada, 61 x 51 cm., 1997 - 1998

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Entre las distintas categorías para nombrar a los productores plásticos, como artista visual, fotógrafo, escultor, productor de imágenes..., ¿cuál prefieres para definirte?

Yo entro en crisis porque por mi formación (diseñador Industrial), no estudié arte. La gente me dice que soy artista visual y yo no estudié para eso, me siento fuera de ese medio por el aprendizaje y desarrollo, que yo no tengo, de las artes visuales o artes plásticas. Aunque sí hago, según yo, arte.

Alguien me dijo alguna vez, en mala onda, que yo ni siquiera era fotógrafo, sino hacedor de imágenes y me gustó el término. Hago imágenes con una cámara fotográfica. Incluso, como fotógrafo no creo que haga meramente fotografías. La cámara es sólo el aparato mecánico que registra lo que yo estoy armando, el soporte es fotográfico, pero va más allá, como una puesta en escena (como una instalación). Lo que yo hago es fotografiar.

En la Octava Bienal de Fotografía una persona dijo su opinión cuando la entrevistaron, la bienal le pareció pésima, que había gente que ni siquiera era fotógrafo como yo, los cuales somos hacedores de imágenes.

La mayor parte de mi producción tiene influencia de la literatura y de la pintura, poco parte de la fotografía, sin embargo, hago fotografía. Ahora intervengo las imágenes, pinto encima de ellas, les agrego hoja de oro, de cobre, etcétera, y hago referencias a la pintura (como Caravaggio o Gericault), aunque no soy pintor y ni me interesa hacer pintura. Retomo de varios lugares y hago imágenes, lo que yo hago no es meramente fotografía, porque también me siento ajeno al trabajo de otros fotógrafos como Edward Weston.

Me gusta la intervención de la imagen fotográfica como soporte. En el caso de los peces, me gustaba coserlos, comprarlos, olerlos, manipularlos, manejar la materia, la fotografía era sólo el botón de registro. Me interesa armar las cosas. En ese sentido, tampoco hago instalación porque me gusta esa cuestión híbrida como trasladar o traducir de un medio a otro.

¿Qué implica para ti definirte de ese modo?

Es una cuestión humana el que siempre se quiere catalogar todo, en ese sentido me gustaría ser más libre, no me interesa ser sólo fotógrafo, aunque expongo en un museo de fotografía, o me

publican en una revista especializada en el medio. Creo que es por esta cuestión de catalogar que a veces necesitamos términos como pintor, fotógrafo, escultor o gente que hace medios alternativos, aunque a veces la gente que hace medios alternativos hace fotografía. Es muy ambiguo, depende de la propuesta y del contenido, de su aproximación al medio.

Me ubican como fotógrafo, aunque no soy el fotógrafo clásico.

Pero como actividad que desempeño en mi vida está la fotografía, la docencia o el diseño industrial. He retomado este último porque se parece a la escultura. Lo que hago es una cuestión híbrida con la escultura que me ha ayudado a construir la imagen, el diseño industrial me ha enseñado muchísimo, tengo una deuda grande con él. A veces creo que le debo más al diseño que a la fotografía.

En tu opinión, ¿el artista debe ser fiel a un medio de representación o debe transitar por varios de ellos?

¿Cuál es tu propia ubicación frente a esta disyuntiva?

Creo que la persona debe ser libre, puede transitar por los medios o quedarse en uno solo, las cosas solitas te van llamando la atención. Por transitar no me iría a las cuestiones visuales, hay que salirse de esos parámetros e ir a las referencias literarias, filosóficas o al psicoanálisis para enriquecer el trabajo visual.

Otra experiencia que puede ser interesante es atreverse a, como hacer video o cine. Esta experiencia no significa que tengas que ser todólogo, sino hacer cosas que son desconocidas para uno mismo, donde te sientes fuera. Alguien que reduce su ámbito sólo a un tema en específico es muy cuestionable y dudoso, su visión estará limitada.



Tan solo humano (Autorretrato), plata sobre gelatina virada, 50x 40 cm., 1997 - 1998

De manera concreta, ¿la fotografía juega un papel importante en tu producción?

gm

Sí, aunque yo tengo muchas referencias de la literatura o de la pintura.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

¿Podrías darme una definición personal de la fotografía?

No quiero sonar cursi. Para mí la fotografía, como la entiendo y como la hago, es armar y hacer que las cosas sucedan para la cámara no ir con ella y buscar las cosas, es decir, lo que tengo en la cabeza que suceda para la cámara. Es una actitud y una manera de vida en cuanto a la fotografía. Aunque es un aparato mecánico se vuelve un espectador de todo lo que tú provocas y sólo el botón que registra.

En la fotografía están involucradas muchas cuestiones como la memoria, la cápsula, el espacio, el tiempo, hasta cuestiones zen, filosóficas, metafísicas, etcétera, (lo que habla Fontcuberta; la realidad y la ficción). Lo que intento, a través de la fotografía, es que se despegue de la realidad. Siempre parto desde el inconsciente para el inconsciente, por eso también parto de la pintura, porque es lo más irreal.

Por esta cuestión de los códigos no tiene caso pensar que si la pintura es verdad o mentira, en cambio, en la fotografía sí hay que hacerlo; que si es real o ficción, que si es simulación, que si la foto miente, todo esto que es un gran problema, y se debe a la obsesión del humano de tener catalogado todo, por tener respuesta a todo.

Lo que menos me interesa es que mis fotos se vean fotográficas, aunque suene absurdo, pero soy consciente de eso porque las manipulo, las muevo, les hago, quiero que sean no fotográficas. Armar para la cámara y hacer que las cosas sucedan para ella, que la cámara se vuelva un espectador, que registre lo que sucedió, lo que implica que está muy lejos del instante decisivo de Cartier Bresson. Yo hago que los instantes decisivos sucedan o los hago suceder para la cámara.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Flechador de Instantes Infinitos, plata sobre gelatina virada, 50x40 cm., 1997 - 1998





TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Entrevista realizada a Mauricio Alejo mediante *internet* del 8 de agosto al 23 de noviembre de 2002. Este artista se encuentra realizando su maestría en Nueva York.

¿Cuál es tu opinión acerca de la producción plástica mexicana actual, en específico de la fotografía, especialmente en cuanto a las distintas estrategias y medios empleados para dar solución a las imágenes?

Esta es una pregunta muy amplia. Por un lado el nivel técnico de los fotógrafos en México es igual al de sus colegas en cualquier otra parte del mundo, pero dudo que tu pregunta se refiera a eso por que este aspecto tiene relativamente poca importancia en el valor estético de una obra.

A pesar de que tengo la sensación de que en México se está pasando por un buen momento en la creación artística, veo que en la fotografía no sucede lo mismo. Lo que observo es que no hay una aproximación crítica hacia la imagen fotográfica y existe poca originalidad en la manera de resolver los temas que nos incumben. Existe muy poca reflexión sobre el medio y sus posibilidades, es decir, existen pocos fotógrafos que experimenten o arriesguen sobre el medio o que cuestionen el medio mismo y que propongan una nueva aproximación a la imagen. De los pocos trabajos en los que puedo pensar que sí hay este elemento es el de Iñaki Bonillas y, aun así, es posible encontrar su antecedente en los 70 con el trabajo de Jan Dibbets. El trabajo de Gerardo Suter, que tuvo de meritorio el uso de iluminación en estudio y nuevos formatos, viene después del de los hermanos Starn. El trabajo intimista de Katya Brailovsky viene después del de Nan Goldin. Las últimas fotografías de Steffano están excesivamente relacionadas con el trabajo de Robert Smithson y Dennis Openheim. Por supuesto que no son plagios y estoy seguro que son el resultado del desenvolvimiento honesto de sus inquietudes artísticas, lo único que quiero subrayar es el hecho de que parece que en México estamos produciendo con una agenda retrasada. A pesar de que los temas puedan ser originales, la manera en que estamos articulados los discursos ya está predigerida. Por ponerlo de otro modo, estamos vertiendo nuestros contenidos en recipientes que se maquilan en el extranjero.

¿Qué opinas de la producción nacional, en cuanto a la fotografía, respecto al arte producido en otras partes del mundo?

Esta pregunta está contestada en la anterior  
¿En México se adoptan recursos surgidos en el extranjero o se están generando propuestas locales?

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El resorte, 1998



En lo que respecta a la fotografía de manera específica,

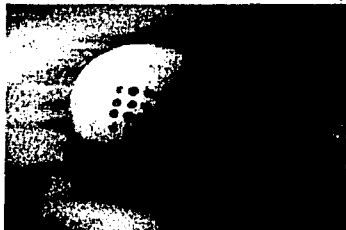
c a p í t u l o 3

¿qué fotógrafos mexicanos han alcanzado renombre internacional en tu opinión? ¿por qué?

Existen muy pocos fotógrafos mexicanos de los que se pueda decir que han logrado renombre internacional. Primero habría que definir que significa tener renombre internacional. Por ejemplo, regresando a Gerardo Suter que, quizá es el fotógrafo más joven con trayectoria internacional, se le conoce en muchas partes del mundo, pero eso no lo convierte necesariamente en un fotógrafo de renombre internacional. Lo que quiero decir es que quizá conozcan su obra personas interesadas en la fotografía latinoamericana, pero fuera de ese círculo es difícil oírlo mencionar. Esto queda muy claro si se compara por ejemplo con Vick Muniz o Thomas Demand o Andreas Gursky o por mencionar a un autor joven mexicano, Gabriel Orozco, aunque este último es un artista cuyo medio no es exclusivamente la fotografía. Un ejemplo interesante es Daniela Rossel de quien se está gestando su fama internacional, ya la conocen en Nueva York, pero después de su segundo show en Greene Naftali y su aparición en PS1 la gente está empezando a hablar de ella. Por supuesto que su trabajo fotográfico es más conocido que el de Suter y Pablo Ortiz Monasterio, pero lo paradójico de todo esto es que ella no es fotógrafa, o por lo menos no exclusivamente.

Pero contestando la pregunta, tristemente los únicos fotógrafos mexicanos que puedas mencionar en el extranjero y que es fácil que la gente reconozca son Manuel Álvarez Bravo y Graciela Iturbide, es triste porque únicamente son dos y porque uno de ellos tiene 100 años.

El caso de la fama de Álvarez Bravo se debe a que él formó parte, no de la creación, pero sí de la consolidación de un lenguaje propio de la fotografía; de algún modo fue el que representó en México el avance modernista de la estética fotográfica y todas las ideas que Stieglitz promovió. El fue parte de un programa de vanguardia por decirlo así. El caso de Graciela Iturbide es un poco distinto por que ella no tiene un trabajo que haya revolucionado el lenguaje fotográfico. Lo que sí hizo es darle continuidad a una propuesta estética y quizá, lo más importante, y por lo que se le conoce en el extranjero, es por generar un conjunto de imágenes que representan a la identidad mexicana en su versión del realismo mágico. Ésto no solamente es importante para México en el sentido de formarse una identidad, estas imágenes también abastecen la necesidad, que el imaginario del primer mundo tiene, de que exista un paraíso perdido. Un lugar donde existen correspondencias mágicas, quizá porque ésto hace un justo contrapeso en una sociedad cada vez más tecnoligizada y funcional. El trabajo de Graciela Iturbide propone la representación del buen salvaje en el imaginario occidental.



La pelota, 1998

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## ¿Encontrarías relación entre los fotógrafos que mencionaste y algunos pertenecientes al ámbito mundial? ¿por qué?

Por supuesto que hay relaciones entre Álvarez Bravo, Graciela Iturbide y otros fotógrafos del mundo, pero son tantas que no resulta interesante hablar de ellas. Habría que concentrarse en las diferencias que son las que caracterizan la producción de un país y lo que la escena internacional permite que se conozca. En realidad, hay que darse cuenta que un fotógrafo obtiene renombre internacional no solamente por la calidad de su trabajo, sino por la pertinencia de su discurso el cual está directamente relacionado a las expectativas que satisface en un público internacional, es decir, en la medida en que se apega a lo que se espera que ese fotógrafo realice por provenir de un background determinado. Perdiendo un poco la inocencia hay que darse cuenta que el arte funciona en un sistema de mercado en el que una oferta satisface determinada demanda. No existe ninguna prescripción sobre lo que un artista deba o no deba de hacer, pero sí existe una demanda que hace que determinado trabajo se vuelva o no popular, que se compre o no, que se difunda o no y que finalmente se hable de él y que acabe influenciando a otros productores. A cada país se le asignan distintas tareas y en general se puede decir que a la escena internacional no les interesa que México trabaje en el departamento de inteligencia, para eso están los alemanes que tienen una trayectoria certificada en la fotografía conceptual.

Puedo poner como ejemplo el trabajo de Daniela Rossel, que es difícil que no se interprete en el extranjero como un ejemplo mas del exotismo donde la exuberancia esta asociada a la corrupción y la aplicación del poder irracional. Digamos que la riqueza ostentosa que vemos en sus fotografías se interpreta muy fácilmente como un subproducto de nuestra incivilidad, pero nadie repara en la inteligencia de estas imágenes como son la puesta en escena, la construcción del escenario, la idea del retrato como ficción y en consecuencia el retratista como autor. Todos estos elementos son, incluso, conveniente que los olvidemos en beneficio de entender este cuerpo de trabajo como evidencia directa de una riqueza cínica e insolente.

En todo caso, no se espera que la fotografía mexicana investigue sobre el medio sino que reaccione en un medio y finalmente tiene que ver con las agendas que, los centros del Arte como Nueva York, tienen.

Esta pregunta la interpreto como si es comparable la producción fotográfica nacional con la del resto del mundo. La respuesta es No

mc

¿Algún fotógrafo mexicano ha sido significativo para ti y tu obra?  
¿qué fotógrafo y por qué?

El primer

fotógrafo que me  
llamo la atención,  
cuando yo tenía  
16 años, fue

Lázaro Blanco. Me gustaba mucho la abstracción geométrica de sus fotografías, pero fue precisamente con Gerardo Suter que entendí algunas otras posibilidades de la fotografía, es por eso que hablo tanto de él. Creo que él influyó a una generación, en la cual me incluyo, que ya estaba medio aburrida del reportaje, Suter empezó a trabajar en formatos inusuales sin complejos por la espectacularidad y con una ingravidez política que parecía insolente en un medio tan comprometido con la verdad.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



De la serie Rectángulo, 1998

## Entre los fotógrafos del mundo, ¿cuáles te parecen importantes para comprender el medio fotográfico? ¿por qué?

Esta pregunta es muy amplia. ¿Te refieres a toda la historia de la fotografía o únicamente a la fotografía actual? Voy a asumir que te refieres a la segunda, sólo porque es más sencillo responder a esa pregunta.

Cindy Sherman, Sherry Levin y Richard Prince = Su trabajo fue uno de los primeros que empezaron a cuestionar el valor político de la representación fotográfica.

Nan Goldin = Invierte el papel del fotógrafo y el fotografiado en el sentido de que no va a la caza del otro sino que ella es el tema misma de sus fotografías. Sus fotos provienen de una investigación de la propia intimidad y de su universo cercano.

Jeff Wall = Sus fotografías se encuentran en un lugar donde no sabes si se tratan de documentos o puestas en escena. Cuestiona fundamentalmente a la fotografía como documento y abre las posibilidades de entender a la imagen fotográfica como ficción.

Hilla y Bernhard Becher = Participaron en la creación de lo que, finalmente, habría de entenderse como fotografía conceptual.

Thomas Demand = Sus temas son la historia, la representación y la memoria personal en sitios reconstruidos y despersonalizados.

Andreas Gursky = Sus fotografías, para mí, ocupan el lugar que tenía la pintura épica. Nada más que los grandes movimientos humanos, que suceden ahora, se dan en un mundo de democracia amorfa en el que no hay héroes ni grandes figuras. Los sitios que fotografía son la Casa de Bolsa, las fábricas, los puertos, etcétera.

Thomas Ruff = Su trabajo cuestiona la relación entre la realidad, lo fotografiado y la idea de autor.

Hiroshi Sugimoto = Su trabajo es el feliz encuentro del desapego emocional del arte conceptual y la meditación poética del temperamento oriental. Sus últimos trabajos se han concentrado en la historia y su representación.

Gregory Crewdson = Podría decirse que es un pintor cuyo medio es la fotografía pero sus fuentes a diferencia de la pintura tradicional no parece ser la literatura directamente sino el cine y las imágenes que han generado.

Wolfgang Tillmans = Su trabajo es la inmediatez fotográfica y la manera en que la joven cultura inglesa se relaciona con sus propias imágenes.

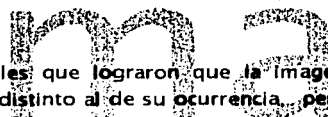
Vick Muniz = Su trabajo gravita alrededor de la materialidad de la imagen; nuestra relación con su existencia y nuestra memoria histórica.

Joan Fontcubera = Es quizá el único fotógrafo de habla hispana que ha hecho un trabajo intenso de investigación sobre la imagen y ha entregado un cuerpo de trabajo lúdico sobre la relatividad de lo real en la fotografía.

El común denominador de los artistas que menciono es porque en su trabajo uno de los temas es la fotografía misma. De ahí que no me parezca importante mencionar a Sebastian Salgado, ni a Luis González Palma, ni a Joel-Peter Witkin, ni a los hermanos Doug y Mike Starn, ni a Graciela Iturbide, ni a Joseph Kudełka, etcétera, porque me parece que su trabajo es la continuación de proyectos artísticos que ya han sido resueltos.

¿Cómo caracterizarías la fotografía desde una perspectiva histórica, considerando sus semejanzas y diferencias respecto a otros medios de representación, como la pintura, la gráfica o el video?

## capítulo 3



La fotografía empieza con la invención de superficies fotosensibles que lograron que la imagen permaneciera en un soporte bidimensional, en un tiempo y espacio distinto al de su ocurrencia, pero no hay que olvidar que la invención del punto de vista en el renacimiento es lo que comienza a generar una conciencia de lo fotográfico. La idea de una realidad visual objetiva reproducible a partir de la existencia de un punto de vista es ya, en retrospectiva, una concepción fotográfica. Precisamente el punto de vista; la perspectiva, el rectángulo como límites del campo de visión, etcétera, son características técnicas, pero también son ideológicas y provienen directamente de la pintura, es decir, la historia de la pintura hizo posible la existencia de la visión fotográfica. La gran diferencia con la pintura es que la fotografía supone la existencia real del referente (aquello que fue fotografiado) en un tiempo y espacio determinados, esto tiene implicaciones primero ontológicas y después éticas que convierten a la foto en una entidad completamente distinta de la pintura.

Por un lado toda fotografía es "cierta" en la medida en que lo que estamos viendo en una foto estuvo en algún momento frente a la lente pero por otro lado y como una extensión de esta característica de certeza se quiere que toda fotografía sea "verdadera" es decir que lo que se percibe (y los prejuicios que se tiene sobre esa posible realidad) se verifique al enfrentarse con esa imagen. Esta última característica de "verdad" es muy compleja y está más asociada a un sistema de creencias que a la posibilidad real que tiene la fotografía de decir la verdad. Una misma imagen puede utilizarse para apoyar o desmentir un mismo enunciado.

La fotografía de la primera huella del hombre en la luna es tal si uno cree que efectivamente el hombre fue a la luna, que caminó sobre ella y que uno de los astronautas le tomó una foto a la primer huella que Neil Amstrong dejó en la superficie lunar. Yo no digo que ese suceso no haya existido lo único que quiero decir es que toda fotografía dice muy poco si no hay un texto histórico que la explique. Lo interesante del fenómeno fotográfico es que en el momento en que alguien es confrontado con una imagen fotográfica el conocimiento verbal que hace posible que entendamos esa imagen parece omitirse para crear la ilusión de que la verdad y los enunciados provienen exclusivamente de la imagen fotográfica.

La fotografía tiende a ser transparente y a no llamar la atención sobre sí misma sino sobre lo fotografiado, mientras que en la pintura, la superficie pictórica es lo importante. En otras palabras, la escena de un fusilamiento en una fotografía es importante en cuanto a que ese fusilamiento existió. Su valor es más histórico que estético. Mientras que en la pintura es importante en cuanto a que esa representación tiene un trazo y un estilo determinados. Es por esta misma razón que nadie lleva en su cartera las fotos del hijo de otra persona nada más porque están mejor tomadas; en cambio muchas personas tienen el retrato de algún desconocido por el simple hecho de que les gusta el estilo de ese pintor.

Con la invención de la fotografía, la pintura empieza, a ocuparse de la materialidad de la pintura misma. La representación se va volviendo menos importante hasta llegar a la pintura abstracta que estrictamente hablando es "pintura concreta", es decir, no se refiere a nada sino a sí misma. Lo que sucede en la superficie pictórica no representa nada y tiene como "función" convocar nuestras experiencias espaciales y visuales sin referirse a un referente concreto. Sin la pintura, la fotografía jamás hubiera existido, pero sin la fotografía la pintura jamás hubiera sido pintura.

Lo que todo esto implica finalmente es que la fotografía, desde su invención se le ha relacionado con la "verdad" y se le ha asignado el papel de "verificar" la realidad. El documento es el sino de lo fotográfico. Sin embargo, la objetividad mecánica de una fotografía es bastante cuestionable porque a fin de cuentas toda fotografía, aunque es cierta, puede no ser verdadera, se trata mas bien de un discurso o una enunciación que alguien dirige a otra persona o incluso a sí mismo. Por ejemplo; uno prefiere salir bien en una foto porque se quiere decir a sí mismo que no es tan feo como lo juzgan. Lo mismo que un álbum familiar es la combinación de lo que una familia ha sido y aquello que esa familia quisiera haber sido y lo que le gustaría que la gente piense que ha sido.

Lo que hace a la fotografía un medio tan interesante es que está entretejida en el tramado social y las consecuencias que una imagen determinada puede causar en la sociedad son más inmediatas que las de cualquier pintura. El modo en el que nos entendemos y nos representamos proviene de las imágenes que generamos y promovemos de nosotros mismos. La identidad contemporánea esta cifrada en las imágenes que el cine, la televisión y la fotografía nos entregan. Pero esto va, incluso, mas allá porque la fotografía, como cualquier lenguaje, es el acceso que tenemos a la realidad, es la manera en la que la definimos y al mismo tiempo la creamos.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Pasajero 617, 1999



Si tuvieras que caracterizar el medio fotográfico y sus distintas estrategias de representación,

c a p í t u l o | 3

mencionando cinco autores, ¿a quiénes mencionarías y por qué?

Entre las distintas categorías para nombrar a los productores plásticos, como artista visual, fotógrafo, escultor ¿cuál prefieres para definirte?

Artista visual, nada más.

¿Qué implica para ti definirte de ese modo?

Quiere decir que el trabajo artístico que realizo esta en el espectro de lo visual.

En tu opinión, ¿el artista debe ser fiel a un medio de representación o debe transitar por varios de ellos? ¿Cuál es tu propia ubicación frente a esta disyuntiva?

Nadie debe de ser fiel a un medio, pero tampoco tiene porque practicarlos todos. No se puede prescribir en esos asuntos. A mí me parece que hay una inquietud expresiva que toma forma a partir de su posibilidad de ser expresada. El medio no solamente es un vehículo sino un informador de lo que se está diciendo. Tener un sentimiento o una idea no es todavía una necesidad expresiva. Tener un sentimiento o una idea y querer decirlo es ya una necesidad expresiva, pero todavía hay un paso mas allá que es tener ese sentimiento, querer expresarlo y tener un modo de hacerlo. Éste ya es el principio de una intención artística.

Lo que quiero decir es que el artista no solamente tienen interés en decir una cosa, sino que tiene interés en decir una cosa de un modo determinado y finalmente ese modo acaba influyendo en lo que se dice y como se entiende lo que se esta diciendo. Los mejores trabajos para mí son los que "lo que se dice" y "cómo se dice" son indistinguibles y hacerse la pregunta sobre cual es el fondo y cual la forma resulta impertinente.

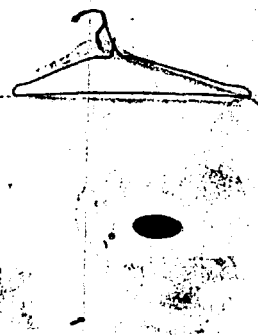
Trabajar en distintos medios puede traer la ventaja de que eventualmente se articule mejor la expresión y su medio, pero al mismo tiempo trae el riesgo de una dispersión que desemboque en  
l i n c o h e r e n c i a .



Pasajero 269, 1999



Pasajero 790, 1999



Pasajero 346, 1999

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

De manera concreta,  
¿la fotografía juega un papel importante en tu producción?

Es la base de mi producción y es el modo en el que entiendo la creación visual contemporánea.

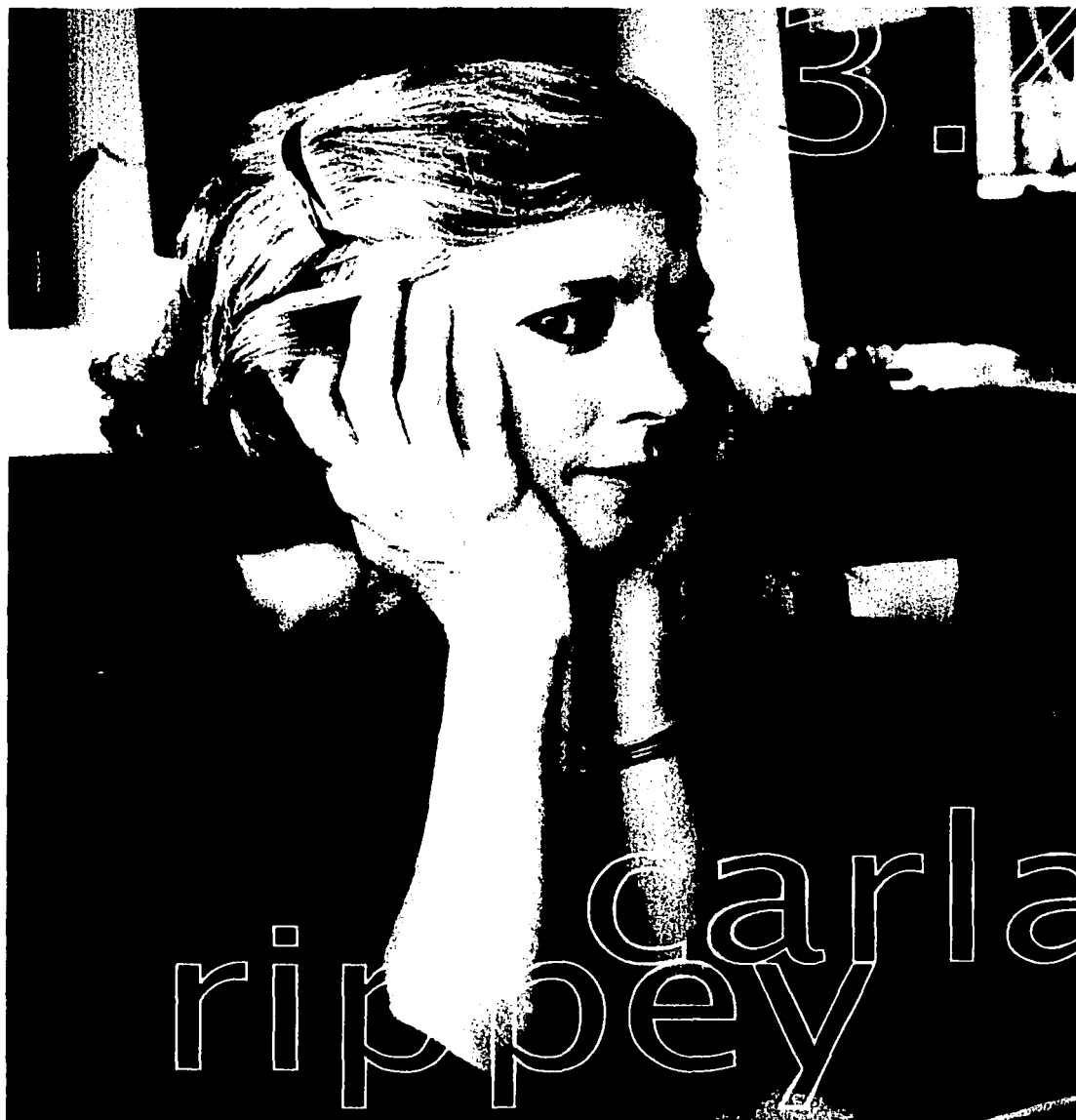
¿Podrías darme una definición personal de la fotografía?

En realidad no tengo una definición personal de la fotografía ni me interesa tenerla. Cada vez que tengo que definirla procuro hacerlo de la manera más inclusive posible.

Así es como queda:

Es un proceso físico-químico o electrónico mediante el cual se fijan imágenes de la realidad, desde un punto de vista, en un soporte bidimensional.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



carla  
ripppey

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Entrevista con Carla Rippey  
en su casa,  
el día lunes 28 de octubre de 2002.

c a p í t u l o | 3

¿Cuál es tu opinión acerca de la producción plástica mexicana actual, en específico de la fotografía, especialmente en cuanto a las distintas estrategias y medios empleados para dar solución a las imágenes?

**C** Es muy difícil hablar de una totalidad en la producción plástica mexicana actual a diferencia de hace quince años. La escena actual está muy fragmentada. Los artistas jóvenes están participando en la modalidad globalizante.

La generación, a la cual pertenezco, llegó a un tope a principios de los noventa por lo que unas personalidades salieron a flote y otros se perdieron, porque ya no había un mecanismo que les diera continuidad. Anteriormente, existían las exposiciones en galerías, las itinerantes en los estados, además había un prestigio adquirido a través de los años que mantenía a un artista y lo obligaba a seguir produciendo obra de calidad para valorarlo como artista plástico consagrado, por lo que su mercado estaba asegurado, además de tener el aprecio de las personas que venían después, de los jóvenes. La gente de mi generación, cuando éramos chavos, admirábamos a Tamayo o a Cuevas.

Ahora, la parte más privilegiada y actual de la producción plástica mexicana está desasociada de ese proceso, no se interesan por la Historia, ni tampoco por la obra de la gente que venía antes, se interesan sólo de personas como Wess o Kiefer, por la obra de personas fuera de México, de artistas internacionales. Los foros ya no son mexicanos, yo creo que hay menos espacios museísticos en México dedicados a la producción de artistas mexicanos de manera individual y hay mayor interés por importar exposiciones. Los artistas extranjeros que trabajan en México muchas veces son los que se exportan como artistas mexicanos a diferencia de mi tiempo, a mí nadie me iba a ver porque era extranjera, yo no representaba al Neomexicanismo.

En estos días, los extranjeros que viven en México y los mexicanos que han estudiado fuera de aquí están en una posición ventajosa porque es más fácil que manejen los lenguajes plásticos internacionales y además porque nadie fuera de México se interesa por un arte mexicano. Los mexicanos quieren hacer un arte global, a los que les va bien en el mercado trabajan en foros como Nueva York o Europa, tal es el caso de Gabriel Orozco (artista mexicano) y Francis Alys (artista belga que trabaja en México). Los dos han tenido exposiciones individuales en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y eso es lo que les hace valer como artistas, mas no por tener una exposición en el Museo de Arte Moderno de México.

¿Qué opinas de la producción nacional, en cuanto a la fotografía, respecto al arte producido en otras partes del mundo?

¿En México

se adoptan recursos

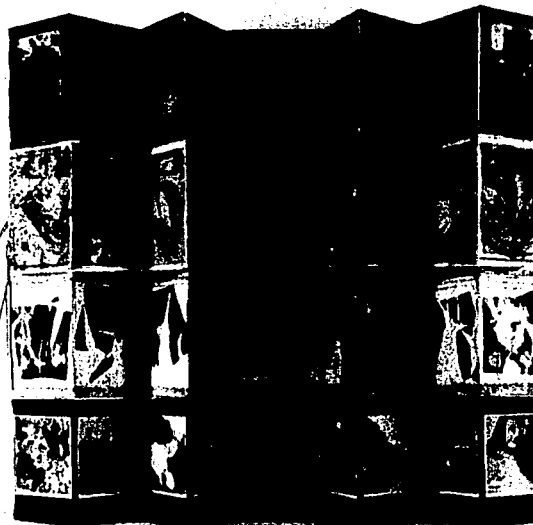
surgidos en el extranjero o se están generando propuestas locales?

Creo que se adoptan recursos surgidos en el extranjero. Cada vez se vuelve más complicado hablar de una producción especializada en fotografía, el término empieza a ser caduco porque muchos artistas visuales trabajan en algún momento con este medio y con toda la problemática de la representación. Por ejemplo; Francys Alys manda a pintar sus cuadros con rotulistas.

Como todo el arte tiene que ver con la reproducción, alterar el mensaje y en cómo alteras lo que estás reproduciendo, el concepto de la originalidad ya no radica en inventar una imagen, ni procesarla de forma novedosa.

Lo que se hace a veces es valorar una idiosincracia mexicana porque está de moda; por un lado la globalización y por otro la introducción de las etnias (entonces, los artistas de Asia le meten cositas asiáticas a sus obras, pero en realidad adornan su pieza). Creo que en México no tratan de conservar algo particularmente mexicano a través de su obra, sólo hacen uso de idiosincracias nacionales para distinguir su obra porque está de moda. Es algo que encuentro muy cuestionable porque no viene de una preocupación legítima por la historia de su pueblo o por la conservación de una identidad nacional, sólo es una especie de truco, como el trabajo que se ha hecho en la frontera, como el de Silvia Gruner. En los ochenta se utilizaba material muy mexicano porque existía una identificación real con ese material, ahora creo que hay un distanciamiento, sólo se toma lo kitsch o lo típico del país para elaborar un lenguaje visual, pero sólo como un juego y no como parte de su identidad profunda o discurso de identidad.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Autorretrato, transgrafía sobre papel y cartón, 100 x 100 cm, 1997

En lo que respecta a la fotografía de manera específica, ¿qué fotógrafos mexicanos han alcanzado renombre internacional en tu opinión? ¿Por qué?

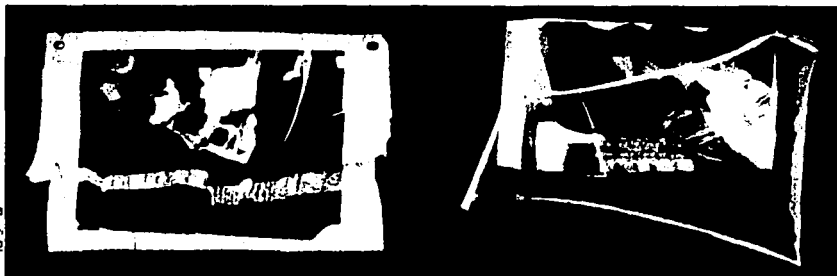
**C** Te daré mi opinión, aunque yo pueda estar bien o mal informada. La fotógrafa que más ha tenido resonancia fuera de México es Graciela Iturbide. Es alguien que sí está identificada con su material y trabaja con un sentido de México profundo porque ya lo trae adentro. Obviamente, Manuel Álvarez Bravo. Fuera de estas personalidades no creo que los demás tengan tanta relevancia. Quizá Pedro Meyer, aunque él trabaja en Estados Unidos, su lenguaje es el de la computadora y los trucos que puede obtener con ella, pero cuando no juega con la máquina está más insertado en la tradición de Henri-Cartier Bresson, en busca de un "momento curioso de una realidad", pero se caracteriza por ver las cosas desde fuera y no de adentro. Hay un distanciamiento. Es la diferencia entre él y gente como Graciela Iturbide.

¿Encontrarías relación entre los fotógrafos que mencionaste y algunos pertenecientes al ámbito mundial? ¿Por qué?

**E** Uno de los grandes cambios de lo que significa ser artista, a diferencia de hace veinte años, es que nadie esperaba que los artistas fueran autoridades de algo más que en nuestra propia materia. Ahora con la profesionalización, incluyendo el arte, un artista se vuelve un profesional educado y docto en un tema por lo que su sobrevivencia depende de su capacidad de informarse y seguir al corriente para responder en su obra lo que son las novedades de su profesión.

En cuanto a la pregunta sería como sacar algo de la manga y no me siento muy competente para discutirlo.

bocetos,  
transgrafía sobre tela  
dimensiones variables,  
2002



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

a ¿Algún  
fotógrafo  
mexicano  
ha sido  
significativo

para ti y  
tu obra?

¿Qué  
fotógrafo

y

por qué?

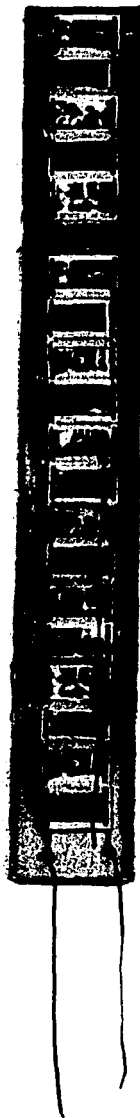
C No sólo un  
fotógrafo. Quizá  
una colección de  
fotografías, sería  
la de los

hermanos

Casasola por su  
referencia a la  
historia. He

hecho uso de sus  
imágenes, es  
declaro, es una  
Imaginería que  
encuentro útil.

Tengo una  
colección de 30  
fotografías de  
mujeres detenidas  
en los años  
treinta que  
proviene de ese  
archivo, las cuales  
pienso desarrollar  
como obra. Han  
sido importantes  
para mí por su  
visión que  
lograron  
documentar.



Entre los fotógrafos del mundo,  
¿cuáles te parecen importantes para  
comprender el medio fotográfico?

Por qué  
Yo no voy a hablar de comprender el  
medio fotográfico porque no he tenido  
interés en eso. Te puedo decir cuáles  
han sido importantes para el desarrollo  
de mi obra. He trabajado con imágenes  
de Brassai, de su mundo íntimo, del  
París de los años treinta.

Hay muchos anónimos que se  
dedicaron a realizar fotografías pseudo  
pornográficas del siglo XIX, he  
respondido mucho a eso para  
cuestionarlo y retomarlo por sus  
características estéticas.

Además, ha sido muy interesante el  
papel del fotógrafo que entra en un  
ambiente exótico y lo capta para la  
cámara, había muchos de ellos en el  
siglo XIX, como Felice Beato, quien  
tomó varias fotografías de los  
japoneses durante ese siglo. O Desiré  
Charney, quien vino a México a  
mediados del XIX y fotografió las ruinas  
prehispánicas como para rescatarlas.  
Esas visiones son de alguien que no  
entiende lo que está fotografiando y  
sólo lo hace para dar una referencia de  
otra cultura. No sé si tiene algo que ver  
con mi propia forma de ver las cosas,  
pero son las fotos que encuentro más  
interesantes, ya que me siento como  
alguien de otro planeta que observa las  
costumbres de un lugar. Tengo  
muchos libros con esas características,  
fotos de aventureros.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





*El ocaso del Imperio II, (detalle)*  
construcción de madera, papel, transgrafía y metal,  
62 x 50 x 1 cm., 1998

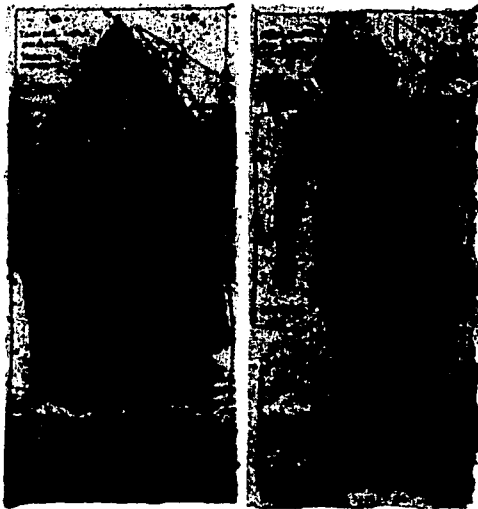
¿Cómo caracterizarías la fotografía desde una perspectiva histórica, considerando sus semejanzas y diferencias respecto a otros medios de representación, como la pintura, la gráfica o el video?

Fue muy interesante el primer siglo de la fotografía porque hubo una especie de confusión en cuanto a cómo aprovechar las posibilidades de la técnica.

En un principio, la fotografía trataba de imitar a la pintura y ésta la utilizaba para mejorar (como estudios previos). Esa tendencia siguió hasta los años treinta. Karl Blossfeldt fotografió plantas, pero no como fotografía artística, sino con el interés de utilizar este medio como boceto; para sus estudiantes de arte y que de esa forma ellos hicieran arte. Sus fotografías magnificadas de plantitas son obras de arte porque son puestas en escena, las pulía, las areolaba. Toda la herramienta de esos tiempos venía de esos modelos.

También los grabados del siglo XIX, tengo libros de texto de principios de siglo para niños mexicanos que están hechos con grabados, los cuales están basados en fotografías, pero era más fácil reproducir los grabados por lo que traducían la imagen fotográfica a dibujo o grabado para reproducirlo.

También está el caso de Stieglitz quien intentaba hacer fotografías nebulosas, muy pictóricas y luego entiende que hay que utilizar la capacidad de precisión del medio, es el momento que empieza la modernidad en la fotografía, se dan cuenta de que no es un medio que puede apoyar a otros medios, sino que es un medio que vale en sí mismo como medio de expresión.



*América, (elementos del políptico), transgrafía y costura sobre papel, dimensiones variables, 2001*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

an



Autorretrato (detalle), transgrafía sobre papel y cartón, 100 x 100 cm., 1

Si tuvieras que caracterizar el medio fotográfico y sus distintas estrategias de representación, mencionando cinco autores, ¿a quiénes mencionarías y por qué?

Puedo mencionar a un par que han sido importantes para mí. Uno es Edward Steichen, no tanto por su fotografía, sino por una exposición que realizó titulada "The family of the man" a mediados de los años cincuenta (yo tenía el catálogo como biblia cuando era chica, creo que mis padres tenían la primera edición). Era una cuestión humanista y antiguerra nuclear, de ahí el título. Era una forma nueva de valorar la fotografía, agrupaba imágenes de diferentes culturas parecidas en el tema, de momentos precisos de la vida (el embarazo, la guerra, del cortejo, la muerte, etcétera). También puso pequeñas citas de distintos literatos de diferentes culturas para profundizar el mensaje.

Treinta años después, cuando expuse en el Museo de Arte Moderno de México, elaboré un catálogo con distintas citas de varios autores (poetas en particular) en la que mi forma de organizar mi obra tenía que ver con esa exposición, en lugar de tener como antecedente a la pintura. Yo he sido más influida por la obra de fotógrafos que de pintores porque no iba a museos, pero sí leía revistas de fotos, además mi padre tomaba fotografías, y también estaba ligada al mundo de la literatura porque mis padres leían mucho.

Otra fotógrafa con la cual siento cierta correspondencia es Sally Mann, quien tiene una serie muy famosa sobre sus hijos en varios grados de desnudez, fotografiados alrededor de su casa en Virginia, a los cuales criaron, aparentemente, de manera salvaje. Su fotografía fue muy criticada por creer que abusaba de menores sólo por presentarlos desnudos. Recuerdo que sacaron una foto de su hija en un periódico de Nueva York, con una banda en los ojos y en las tetas para proteger su identidad y ser pudorosos. La niña escribió al periódico y les preguntó porque hacían eso, si ella no había hecho nada malo, porque querían que nadie viera que es ella. Es una confrontación entre el documento de Infantes libres con la problemática del abuso sexual de niños y la pornografía infantil, y la incapacidad de los estadounidenses de poder distinguir entre la primera y segunda situación.

Otro fotógrafo, no tan contemporáneo, pero que me gusta mucho es Lewis Carroll, recientemente lo han reivindicado como parte de una corriente estética que valoraba la desnudez infantil, como espíritus libres y no como una cuestión perversa, como pedófilo.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Entre las distintas categorías para nombrar a los productores plásticos, como artista visual, fotógrafo, escultor, productor de imágenes..., ¿cuál prefieres para definirte?

Eso ha sido problemático durante toda mi vida. Durante años me han nombrado como pintora. Incluso, el año pasado mandé una exposición a Aguascalientes que tenía todo excepto pinturas y en el catálogo pusieron "Carla Rippey. Pinturas".

¿Qué implica para ti definirte de ese modo?

Como te digo, siempre tengo que empezar por la producción y luego utilizar un término que abarque todo lo que hago - simplemente es escoger el término correcto.

Durante tantos años era equivalente ser pintor a artista visual, ahora es irónico porque los artistas visuales casi no pintan. En algún momento, en los últimos diez años se dejó de usar artista plástico por artista visual, es parte de la adopción de anglicismos del lenguaje, en inglés se dice *Visual Artist*. El que me define realmente es artista visual.

En tu opinión, ¿el artista debe ser fiel a un medio de representación o debe transitar por varios de ellos?

¿Cuál es tu propia ubicación frente a esta disyuntiva?

Yo no sé que es eso del artista debe. Antes todo giraba sobre lo que el artista hacía, lo cual implicaba buscar una forma particular de expresarse. Ahora resulta que necesitamos una estrategia de representación que vuelva más intelectual nuestra tarea. Ya no hay tanto interés en enfocar la historia del arte a partir de las biografías de los artistas (Incluyendo las anécdotas), lo que está de acuerdo con su desmitificación. El artista era un ser mítico, con una personalidad caótica que no cabía en las normas sociales por lo que se generaban muchas anécdotas. Éste es un mito que se desarrolló a principios del siglo XIX con el surgimiento de la burguesía, cuando se individualiza el arte. Los artistas se desapegaron de la corte y la iglesia, de sus encargos, comisiones y del trabajo documental que se hacía mucho antes de la fotografía, para crear una producción individual.

Todo es parte de la profesionalización del arte y del medio. Cuando se profesionalizó el mundo del arte quienes son más valorados son los más profesionales, no los artistas, sino los directores de museos, los curadores, los historiadores y los críticos porque entienden más del medio profesional, se interesan menos por los artistas y sus anécdotas, lo cual provoca que éstos se adecuen al medio en lugar de que el medio busque nuestras expresiones individuales. Para sobrevivir a este medio o ser privilegiados y buscados tenemos que producir obras que gusten a la institución (curadores, directores de museos, críticos, etcétera).

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

104

Los profesionales del medio están dictando la producción artística, aceptan y privilegian lo que les conviene y funciona de acuerdo a su discurso por lo que desechan e ignoran lo demás. Si ves el tipo de exposiciones que se presentan, lo más común, en la producción actual, es el video, la manipulación de recursos, como seres humanos (como el Museo Carrillo Gil que contrató gente para hacer una representación en vivo), etcétera. Para ser artista muchas veces te piden que tengas una mente que funcione como director de cine.

Lo que siento es que muchas veces el punto en el que se produce el cambio es la visión personal del artista, la ruptura o la nueva manera de ver. Cuando empiezas a desvalorarlo o pedir al artista que haga otras cosas alejadas de su producción individual íntima coartas la posibilidad de que haya una visión aguda.

La gran deformación durante los últimos diez años en el mundo del arte es que todo es autoreferencial, el arte es sobre el arte, ves lo que se está haciendo en el arte para decidir que hacer en él. El resultado es que el arte se ha vuelto hermético y poco interesante para la gente que no tiene una preparación específica para entenderlo. Además se gesta el fenómeno de que realmente no entiendes de qué trata lo que estás viendo con tus ojos, sino hasta que lo lees, para mí el arte visual es algo que debes apreciar viéndolo no leyéndolo.

Si lo quieres ver de una forma positiva o necesaria, quizá estamos en un momento tan drástico en el que cada obra es educacional, te estás educando para verlo, aprendes por medio del texto de cómo puedes ver la imagen y quizá más adelante podrás verlo sin necesidad del texto. Pero es una visión optimista, para mí es una deformación porque se trata de un arte de una élite, yo no se desde cuando el arte es para una élite solamente.

Tradicionalmente el arte ha sido una forma de expresión de la ideología de las clases dominantes, tal es el caso de la Iglesia cuando acaparaba a los artistas para hacer coherente su pensamiento a través de la imagen visual, entonces, entrabas a la Iglesia y ésta te penetraba, sentías la presencia de Dios. De igual forma si ibas a la corte de Luix XIV o Luis XV, esta pintura era para impresionarte viendo la grandeza del rey. Esto mismo pasa a través de las revistas, la televisión y las películas, no es necesario que nadie te explique para que te impacten las imágenes. Quizá el mundo del arte contemporáneo, el mundo oficial se ha vuelto irrelevante.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

De manera concreta, ¿la fotografía juega un papel importante en tu producción?

Sí. En primer lugar porque mi trabajo está basado en la apropiación fotográfica, son fotos que yo no tomé y que no podría tomar porque corresponden a situaciones y épocas a las cuales no tengo acceso inmediato. Trabajo con una serie de recursos de reproducción, incluso, tomo mi propia obra y la reproduzco. Por ejemplo; tengo una serie de pequeños trabajos realizados en puntas secas que a su vez están basadas en fotos viejas de Felice Beato, entonces, la punta seca la reproduje por medio de fotocopia en un tamaño mayor y ésta la transferí a un rollo de pianola. La pianola, a su vez, es un medio de reproducción musical, pervertí esta forma de reproducción para convertirla en un medio de reproducción visual de mi obra.

Ya con la fotografía puedes incluir todo lo que respecta a la reproducción fotomecánica y la fotografía digital, que también incluyo en mi obra. Por ejemplo; esta pieza del "Pillow book", son fotos fijas de una película de Kurosawa reproducidas por medio de una computadora, las fotos están impresas por impresora de inyección de tinta, fotocopiadas en máquina láser y transferidas a la tela por la plancha de grabado, recortada en forma de colchón y cosida encima con máquina de coser.



*The pillow book, transgrafía sobre tela de stills de video, plástico e hilo, 150 x 100 cm., 2002*

¿Podrías darme una definición personal de la fotografía?

Si trato de dar una definición es para que sea correcta, objetiva y universal. Pero te puedo dar una definición técnica incompleta. La fotografía es un medio de reproducción inventada a principios del siglo XIX que por medio de una serie de procedimientos se capta la luz y sombra, y se vuelve una imagen fija, generalmente, en papel. Pero las implicaciones de este descubrimiento son tremendas porque se derrumba todo lo que tiene que ver con la tradicional forma de los medios de representación, surgieron nuevos medios como el video, el cine, la televisión y todos los medios de reproducción fotomecánica por lo que se revoluciona el mundo.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

¿Cómo te han afectado, en los últimos veinte años, los modos de reproducción y sus cambios?

Es como aprender a bailar y te cambian el baile, luego tienes que pensar si valió la pena bailar como estabas bailando o si te gusta la nueva manera de bailar, ¿tiene sentido?

Por un lado, permite que no te duermas en tus laureles, en algún momento de la vida no te cuestionas eso, pero lo tienes que hacer porque es asunto de sobrevivencia y es parte del mundo en el que vivimos. Toda la gente tiene que aprender a hacer cosas pero pensaron que ya sabían hacerlas, que no tenían que aprender más, como usar la computadora, aunque esto opera a nivel técnico.

Sin embargo, las relaciones globales entre individuos y sociedades están en un caos total. Tienes que ser inteligente, no te puedes apendejar, tienes que aprender nuevos vocabularios todo el tiempo y adaptarte. Hace quince años no se hablaba de estrategias de representación, ni del mouse, ni del cut & paste, ni del attachement. La clave es estar atento sobre lo que pasa afuera, aunque no pongas atención sobre lo que pasa adentro. Yo creo que la tarea principal del artista sigue siendo ver las reacciones de su interior, aunque no se valore en la actualidad. Mi tarea principal es hacer coherente, por medio de mi producción, mi mundo interior, el cual se ve afectado por los cambios exteriores. La gente nada más se adapta a un nivel "cara para fuera" y desatiende su reacción íntima, por lo que hay una pérdida de identidad o de autodefinición. Lo que pasa con los chavos es que no tienen una identificación personal, buscan con qué se pueden identificar afuera para tener una identidad, en lugar de voltear a su interior e intentar exteriorizarlo.

¿Mi opinión es distinta o parecida a los otros entrevistados? ¿Todo el mundo siente lo que describo?, el cambio. Es curioso, porque un profesor de mi universidad, era artista conceptual en los setenta y ahora es crítico. Él decía que ellos no eran la novedad, sino que eran la transición. Treinta años después, la generación actual dice lo mismo. Yo nunca pensé en mí misma como la transición. Creo que es una noción amenazante, es devaluar tu trabajo porque no es lo que vale, que no ha llegado a. Yo no sé si vamos a llegar a algo que no sea la transición, siempre lo que pasa es la transición, sólo que las cosas suceden cada vez más rápido. Antes la gente pensaba, con el concepto de progreso, que ya habían llegado a un punto, a un nuevo mundo. Ahora se tiene consciencia de que no hemos llegado a donde teníamos que llegar y quién sabe a dónde llegaremos, pero creo que el chiste es que nunca vamos a llegar a algún lado.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



3.5

ran...ion

TESIS CON  
FALTA DE ORIGEN

Entrevista con Javier Ramírez Limón, Excoordinador del Área de Talleres del Centro de la Imagen, vía internet del 11 al 18 de noviembre de 2002.  
Este fotógrafo vive actualmente en Tijuana.

**¿Cuál es tu opinión acerca de la producción plástica mexicana actual, en específico de la fotografía, especialmente en cuanto a las distintas estrategias y medios empleados para dar solución a las imágenes?**

Si solucionar una imagen es producirla, entonces estoy de acuerdo en que las estrategias la solucionan...

Existen, en estricto sentido, dos humores: el que supone la autonomía de la imagen fotográfica, y el que la utiliza como un medio. La alternativa es moverse impunemente en ambos terrenos...

La fotografía mexicana explora con dificultad esta alternativa.

**¿Qué opinas de la producción nacional, en cuanto a la fotografía, respecto al arte producido en otras partes del mundo? ¿En México se adoptan recursos surgidos en el extranjero o se están generando propuestas locales?**

No existen propuestas locales, si exceptuamos los elementos idiosincráticos.

**En lo que respecta a la fotografía de manera específica, ¿qué fotógrafos mexicanos han alcanzado renombre internacional en tu opinión? ¿por qué?**

Manuel Álvarez Bravo, Graciela Iturbide y Los Casasola. Los dos primeros porque supieron vincular la fotografía a la poesía; los segundos, porque crearon uno de los archivos fotográficos más importantes en la historia del medio.

**¿Encontrarías relación entre los fotógrafos que mencionaste y algunos pertenecientes al ámbito mundial? ¿por qué?**

En el caso de los dos primeros, con Atget, por el impulso surrealista. En el caso de los segundos, con el archivo de la FSA (Farm Security Administration), por el volumen, la factura y la importancia histórica de la obra.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



¿Algún fotógrafo mexicano ha sido significativo para ti y tu obra?  
¿qué fotógrafo y por qué?

Entre los fotógrafos del mundo, ¿cuáles te parecen importantes para comprender el medio fotográfico?  
¿por qué?

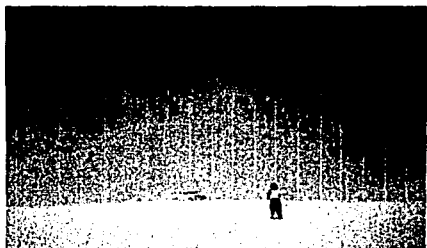
Los fotógrafos de la primera y segunda décadas de la historia de la fotografía, porque su aproximación a la imagen contenía un elemento esencialmente analítico (la fragmentación de lo real era evidente).

¿Cómo caracterizarías la fotografía desde una perspectiva histórica, considerando sus semejanzas y diferencias respecto a otros medios de representación, como la pintura, la gráfica o el video?

La fotografía fue un medio que transformó los modos de representar, fundamentalmente la representación realista.

Si tuvieras que caracterizar el medio fotográfico y sus distintas estrategias de representación, mencionando cinco autores, ¿a quiénes mencionarías y por qué?

- Hypollite Bayard, por la eficaz relación entre imagen y texto.
- Julia Margaret Cameron, por el significado del "fuera de foco".
- Oscar Rejlander, por la introducción del rasgo alegórico.
- Edward Weston, por el purismo y la abstracción.
- Robert Frank, por la importancia del punto de vista.



De la serie: *Desierto de Altar*, fotografía a color, 2000

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Entre las distintas categorías para nombrar a los productores plásticos, como artista visual, fotógrafo, escultor..., ¿cuál prefieres para definirte?

Perdedor con suerte.

¿Qué implica para ti definirte de ese modo? Me es indistinta la categorización.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

En tu opinión, ¿el artista debe ser fiel a un medio de representación o debe transitar por varios de ellos?

¿Cuál es tu propia ubicación frente a esta disyuntiva?

De manera concreta, ¿la fotografía juega un papel importante en tu producción?

La respuesta ya está dada en la 1.

Sí.

¿Podrías darme una definición personal de la fotografía?

("Es un pequeño lujo pero creo que lo valgo"). Es un medio que me permite entender ciertas situaciones que en un principio me parecieron indescifrables. Aunque por desgracia no siempre sucede...

Extracto del Diario de Quitovac, Desierto de Altar, 2000

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

gustavo  
prado

Entrevista con Gustavo Prado, museógrafo del Centro de la Imagen, el día miércoles 30 de octubre de 2002.

¿Cuál es tu opinión acerca de la producción plástica mexicana actual, en específico de la fotografía, especialmente en cuanto a las distintas estrategias y medios empleados para dar solución a las imágenes?

Habría que hablar de dos historias del arte en México en el siglo XX. La primera sería la Escuela Mexicana de Pintura que dura cuarenta años, la cual inventa la identidad nacional, que es engendrada y no creada porque parte de la Revolución mexicana y ésta es artificial. Luego vino la Ruptura, es un movimiento tardío porque como Lilia Carrillo hubo un pintor en Madagascar veinte años antes. Después de la Ruptura, que se vuelve Academia y que es un problema común en las artes mexicanas, vienen los Grupos con estas ideas politizadas, socializantes, etcétera, y pasamos a los Individuos en los ochenta, que es como un Pop mexicano (Neomexicanismo), y después el arte Conceptual, que no tuvimos en los sesenta porque tuvimos la Ruptura que, a su vez, vino a romper con nuestra tradición anterior.

En esta génesis y devenir del arte mexicano, la fotografía no va al mismo tiempo ni avanza con los mismos pasos. Habría que hacer un paréntesis cuando se creó la Bienal Nacional de Fotografía hace veinte años, donde el Estado, casi por accidente, dice que la Fotografía ha de existir y que tal vez es arte, por lo tanto, habría que hacerle un premio o un salón. Recientemente, es a partir del propio Estado que se le da a la fotografía la característica de arte, es la manera que ha funcionado en México.

A finales del XIX empezaron los primeros estudios fotográficos como "Cruces y Campa" y varios más que nombra Olivier Debroise en "Fuga mexicana". La fotografía se hizo omnipresente como algo que no es sagrado y que le es común a la gente. El acto fotográfico, el objeto fotográfico y la fotografía no la piensan como algo lejano ni como algo artístico; "la foto de mi abuelita es la foto de mi abuelita y punto", no es la gran cosa ni un gran monumento de arte, es algo cotidiano. A través de esto es que la fotografía no llegaba a tener el peso que tenían todas las demás artes, incluso, Manuel Álvarez Bravo, como figura central de esta disciplina, hacía foto fija para películas, él dio clases en San Carlos de fotografía y formó a mucha gente.

Viaje a las estrellas: Primera parte (detalle), políptico, 240 X 300 cm., I



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Héctor García tenía una carta de Diego Rivera donde éste explicaba que el trabajo de este fotógrafo "es un producto artístico de gran valía". Ellos como artistas, dentro del propio medio, veían a la fotografía como algo que tenía una serie de particularidades y valores estéticos, pero no era común que se extendiera hacia afuera. Incluso, aunque ellos estuvieran en un mundo intelectualizado, habría que tomar en cuenta que no había muchos fotógrafos, sólo estaban Manuel y Lola Álvarez Bravo, Gabriel Figueroa, y, probablemente, un reducido grupo de diez fotógrafos que hacían obra en México, pero que no se extendió como lo vemos ahora.

En el ámbito mundial, aunque había una producción fotográfica más amplia y vital a principios del siglo XX, la fotografía no era tan recurrida, probablemente porque, en aquel tiempo, la fotografía era en sí misma un fin y no un medio. Progresivamente, ha dejado de ser un fin para convertirse en un medio expresivo lo cual provocó que la fotografía mexicana se desarrollara bajo una serie de cánones específicos que no sé si compartan las demás fotografías del mundo. Durante mucho tiempo se pensó, de una manera católica, que si tú te portas bien te vas al cielo, entonces, uno de los cánones era que si tú hacías una fotografía buena, que se porta bien, es decir, una foto bien tomada, iluminada, impresa y bien fijada, es decir, que es técnicamente bien hecha, se obtendría una buena fotografía, lo cual es un criterio inocente porque en realidad lo que le da el valor, el peso o lo artístico a la imagen es la calidad, lo que expresa y lo que comunica. Básicamente, no importa que tan bien la hagas, también puede ser mediocre una técnica perfecta.

México es un territorio muy extraño porque como decía alguien alguna vez "tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos", quizá tiene que ver con la identidad nacional que seamos el país del "sí, pero no". Entonces, como es "sí, pero no", nosotros dependemos de EU, pero somos los únicos amigos de Cuba, nosotros somos un país muy corrupto donde la manera de relacionarnos es a través de la corrupción, pero, a la vez, intentamos ser un país democrático. En ese sentido, durante gran parte de este siglo, México, como lo podemos ver en la obra de los muralistas, estuvo ligado a las ideologías de izquierda. La escuela mexicana de pintura estuvo ligada a las ideas revolucionarias y se creó una cierta identidad o idea de lo que tenía que ser la fotografía en México, es decir, una fotografía etnográfica, etnocentrista o antropológica, básicamente una fotografía en blanco y negro de indios.

Incluso, en los años setenta, donde no sólo los grandes como Manuel o Lola Álvarez Bravo, etcétera, estaban haciendo foto, sino que empieza a haber mucha gente que, a partir de enfoques y de la educación humanista que venía de la antropología, de la sociología y de estas formas de conocimiento humano, se acercaron al problema de la fotografía y crearon un cuerpo de trabajo que era profundamente politizado. Podemos ver, no sólo en los textos de Raquel Tibol, en "Episodios Fotográficos" que editó Proceso, o en las memorias de los Coloquios como en los textos de Pedro Meyer y demás, que pueden hablar de la profunda preocupación que tienen por los temas latinoamericanistas, por la reproducción de la realidad latinoamericana ante los embates del primer mundo y cómo la fotografía es un arte que puede dar voz a quien no la tiene. En esta década (1970) se empieza a hacer un momentum en el que la fotografía empieza a agarrar cuerpo y se vuelve una actividad reconocida dentro el medio del arte, los fotógrafos se establecieron como gremio, que después dieron origen al Consejo Mexicano de Fotografía y, eventualmente, a la creación del Centro de la Imagen. Durante mucho tiempo se caracterizó al gremio del fotógrafo mexicano, el cual era un artista que vivía fuera del mundo de las artes, ya no por ser fotógrafo antropológico, sino porque sus temas estaban muy cerca de lo que es la realidad y muy lejos de las vanguardias artísticas.

Si bien es cierto, las vanguardias artísticas o los "ismos" no tocaron de lleno a México durante el siglo XX, sino que eran rebotes y colofones, en particular en la fotografía no sucedía.

Tiene que ver mucho con la identidad nacional que México es un país conservador y en ese sentido cuando ves la historia del cine mundial puedes ver "El Dr. Mabuse" y el "Gabinete del Dr. Calligari" o "El perro andaluz". Pero, aunque México tenía una gran producción cinematográfica, no tenía "El gabinete del Dr. Pardavé" o "Un perro chihuahuero andaluz" porque no le iba con la identidad del país. Muchas de esas películas (Nosferatu y demás) tenían que ver con Alemania, con el Impresionismo, con los movimientos que habían salido del Romanticismo, la manera que articulaban la cultura, etcétera.

En México ésto no pasaba, la misma fotografía tendía hacia lo tradicional, hacia una idea de "sorprendido de lo que estoy viendo y además te voy a llevar a ver otras realidades de las que no somos conscientes" y a través de la fotografía podemos congelar estas abstracciones nacionalistas como pueden ser "nuestras montañas, nuestros ríos, nuestros mares, nuestros Indios". El mar te lo puedo traer en frascos, los osos te los puedo diseccionar, pero como no puedo diseccionar a nuestros indios, pues, te los traigo en una fotos grandotas que nos enseñan cómo viven nuestras etnias. Es muy interesante ese proceso.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Hasta los años 80 se dejará de lado esta fotografía antropocéntrica y etnográfica, porque en la otra historia del arte, la que no es de la fotografía, en la que después de los grupos se van a volver los individuos, surgen las bienales de foto y los salones de experimentación. En estos salones, los artistas profundamente politizados, con esta idea de arte público que no podía ser resuelta a través métodos tradicionales como la pintura, el grabado o la escultura, tenían que llevar la obra a otras escalas, otras maneras, como el arte correo. Tuvieron que ampliar su abanico de técnicas, así como sus posibilidades expresivas y una manera fue a través de la fotografía. En este mismo momento, a la par de los grupos, existió el "Grupo de fotógrafos independientes" que llevaron las exposiciones a la calle. A través de estas ideas de experimentación que surgieron de ellos mismos, muchos entraron a la foto, algunos de colofón y otros de lleno, como Felipe Ehrenberg, fueron personas que no vieron a la fotografía con tanto respeto, no tuvieron que tener toda esa entronización de la foto como algo mágico, divino, como algo muy cierto y muy verdadero, sino como un medio que les puede ayudar a realizar sus mecanismos de expresión y establecer otros discursos, y como lo veían como un medio más, la fotografía no tenía que ser un registro de la realidad, sino que permitía la posibilidad de experimentar en otras realidades y que ellos crearan realidades alternas. Para crear una realidad alterna (por ejemplo; si eres un pintor tienes que saber dibujar y pintar, pero si no sabes pintar ni dibujar entonces puedes hacer collage, pero si tampoco puedes hacerlo entonces lo que no puedes pintar lo construyes), construyes una imagen que puede tener el mismo valor comunicativo de lo pictórico (poner a la mujer desnuda que no puedo dibujar haciendo lo que no puedo hacer), pero a través de elementos que, mi propia limitación, me permite experimentar en otros medios. Creo que de repente se puede hacer el salto de porqué se puede llegar a la conclusión de una fotografía que no es sólo el registro de la realidad, sino que puede ser completamente falsa o sacado de la manga el resultado.

En los ochentas hubo gente haciendo "Fotografía Construida". No sólo en México, sino gente que llegaba al país en ese momento, como las fotografías de Joel-Peter Witkin, que estaban hechas aquí, u otros autores que estaban trabajando la fotografía en ese sentido.

Nada está exento, nadie vive en un perfecto aislamiento. Hubo circunstancias políticas que de repente hicieron que en los ochenta hubiera un grupo de extranjeros que se fascinaron con la idea de la identidad nacional, es obvio, ¿de dónde iba a salir un Neomexicanismo?, pues del ojo que viene de fuera y que te ve como folklórico. Una de las exposiciones de esa década fue "Magiciens de la terre" (Los magos de la tierra) en Francia, eran las artes del tercer mundo, venían artistas de África, Senegal, etcétera, fue la primera vez que Julio Galán dio el salto al mundo.

Entonces, estos extranjeros, como Olivier Debrouse, que después se llamarán curadores, tienen la visión de lo folklórico. En los años noventa intentaron meter a México en el vagón de la vanguardia artística y a la vez, como te digo que nada está aislado, Sallnas tenía el interés de que México entrara al mundo contemporáneo, una manera de hacerlo es que el arte de México sea un arte igual al del mundo, entonces ya no hay porque ser folklórico, sino ahora hay que ser conceptual porque así es el mundo. Es curioso, porque cuando Don Porfirio Díaz quiso entrar al concierto de las naciones entró por medio de un afrancesamiento total. Entonces se renegó profundamente de lo que se había hecho en los años ochenta (Neomexicanismo) y nos volvimos internacionalistas, fríos conceptuales, cools, hijos de Beuys y de las vanguardias. En ese sentido, la fotografía se instituye como un medio más. Para los artistas conceptuales lo importante (en teoría) es la claridad del concepto, este concepto, para que sea eficiente, puede ser resuelto a través de cualquier técnica, por lo que la fotografía es una técnica más que utilizarán los conceptuales para ilustrar sus ideas y conceptos, pero ya no tiene una idea de ser un arte exclusivo o un arte delimitado.

Será muy difícil pensar en este momento en México que habláramos de un Centro de la Escultura. Un lugar donde sólo se expusiera escultura iría decantando hacia sólo poder exhibir instalación o sólo ambientación. Tampoco existe un Centro de la Pintura, y de hecho no existe un Centro de la fotografía, éste es un Centro de la Imagen, porque en teoría tiene la posibilidad de enmarcar y de englobar a la imagen en video, a la imagen en computadora, cualquier tipo de imagen que lleve hacia resultados fotográficos.

¿Qué opinas de la producción nacional, en cuanto a la fotografía, respecto al arte producido en otras partes del mundo?  
¿En México se adoptan recursos surgidos en el extranjero o se están generando propuestas locales?

Hay un problema que se ha suscitado como una moda verdaderamente grave. En cierto momento pareciera que ser mexicano es como tener "caca en las manos", entonces lo aviento porque no lo quiero tener. El mayor sueño de los artistas es dejar de ser mexicanos y exponer en el extranjero para salir de lo mexicano inmediatamente. Se da un fenómeno con una serie de artistas que estudian en la Escuela Activa de Fotografía e inmediatamente se van al *International Center of Photography* (ICP), en Nueva York. Los que se van a este centro son Katya Brailovsky, Silvana Agostoni, Eduardo Ladrón de Guevara. En México tenían un cuerpo de trabajo con ciertas características, a la hora que se van a Nueva York todos regresan haciendo el mismo tipo de foto. Básicamente se pueden englobar con las siguientes características; fotos grandotas de cosas chiquitas (como los acercamientos a la piel, a una esquinita o al techito); otro de los grandes temas es la mirada del fotógrafo que te va a descubrir lo que nunca has visto, como los temas de la banalidad a todo lo que da, el cual tiene mucha relación con la ampliación de lo chiquito que propicia una fotografía cada vez más abstracta y monótona, y la manera en la que la resuelven tiende hacia una economía de los medios, que la fotografía vaya hacia lo minimal o que aparente ser muy conceptual, o que el tema aparente ser muy serio, etcétera. Es muy preocupante porque hasta qué punto están llegando a momentos de expresión interesantes si estos tres que te digo, que son un ejemplo, son el fusil del fusil, porque en Nueva York hay uno que hace lo mismo cada piedra que avienta y además se empantanar haciendo el mismo tipo de obra durante años, años y años. Yo me preguntaría, a partir de las modas internacionales ¿hasta qué punto necesitamos ver una vez más fotos



borrosas de unas luces movidas? Porque, por ejemplo, en el envío de unas 850 que llegaron a la Bienal de Fotografía, quinientas eran así, fotos borrosas, fotos de techos, de coladeras, de chicles pegados en el piso.

Creo que en todo el arte mexicano, éste es un momento de profunda crisis porque se busca lo internacional como la mayor luz que nos pueda alumbrar acerca de nuestros problemas como cultura. Ha sido exactamente como una fábula de Esopo donde el burro quería cantar como el grillo y entonces le pregunta que ¿qué tiene que comer para cantar así? Y el grillo le contesta que coma néctar. El burro empieza a comerlo hasta que se muere de hambre porque los burros no comen eso y jamás cantó como el grillo.



De la serie: Pornografía infantil, fotografía a color, 2000

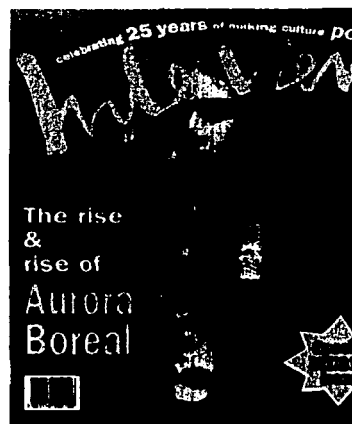
Es un momento muy difícil porque muchas de las propuestas están anquilosadas. ¿Hasta qué punto se puede hacer una obra artística basada en una puntada? Pensemos en la obra, que puede ser mi punto de vista tradicionalista y reaccionario, de Mariana Yampolsky, la cual tiene 80 años de creación como Don Manuel. Eso lo pudieron hacer porque desarrollaron una mirada y una manera de percibir, un estilo visual, un lenguaje a través del cual pudieron articular sus imágenes y poder hacer un metalenguaje que podía establecer un discurso sobre las cosas que les interesaban, pero que un chavito de 19 años haga unas fotografías en blanco y su siguiente proyecto sean unas fotografías de distintos tamaños en las cuales dice 8 x 10, 11 x 14, 20 x 21, ¿hasta dónde le puede dar el chiste? Es un chiste repetido que, según él, está basado en cosas conceptuales muy profundas y algunos curadores aplauden este tipo de productos, porque así es el contubernio, donde lo que más importa en el arte conceptual es la manera de relacionarse en vez de la manera de producir objetos culturales importantes, inteligentes y trascendentes. ¿Hasta qué punto podemos llegar a fotografías en blanco, que toman fotos de salas en blanco, donde la célula está en blanco y tiene una intervención sonora del hijo de Graciela Iturbide?

Creo que es un momento de mucha crisis también en el sentido de que la última generación de fotógrafos que salió y que se identifican como fotógrafos jóvenes vienen a ser Gerardo Montiel, Laura Barrón, la propia Katya Brailovsky y ya andan en 35 años todos, básicamente eso de que sea una generación joven es relativo. Es interesante pensar que muchos de ellos hacen un tipo de fotografía cercana a lo construido que se pone en una profunda encrucijada cuando unos años después el arte conceptual está en todos lados y entonces ellos ya no tienen un lugar donde articular su propuesta porque la obra de Gerardo Montiel, que a mí me parece que puede tener unas obras verdaderamente buenas, de ninguna manera entrará en el Museo Carrillo Gil. Muchas de las instituciones culturales del "Carrillo Gil" tienen la idea puesta hacia el extranjero, hacia ciertas ideas de instalación, etcétera.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Esto es particularmente grave porque también se suscita una confusión en los medios. El video se ha metido en el terreno de la fotografía, pero ese es un problema de igual magnitud en el sentido de que la Posmodernidad se ha metido al terreno de la Modernidad cuando en México ni siquiera hemos sido modernos. Aquí todavía no se acaba de secar el barniz que cubrirá a la foto para ser sólida y de repente ya nos estamos volviendo videoastas.

El Centro de la Imagen tiene una creación de diez años, sería una estupidez decir que no es su vocación la fotografía, sí es la imagen, pero básicamente su función debe ser la fotografía. En este río revuelto donde existe Laboratorio Arte Alameda con una serie de propuestas acerca del video; Ex-Teresa presenta performances; o el Museo Carrillo Gil que trae exposiciones extranjeras caras, pero que, en su conjunto, dejan mucho que desear, probablemente, uno de los campos importantes de producción sea el de la fotografía porque, como dice Sari Bermúdez sobre la ciudadanización, este medio tiende por naturaleza a la ciudadanización ya que es un arte de la gente, ellos siempre pueden entenderlo, siempre pueden tener referentes en la fotografía acerca de su vida cotidiana. La fotografía es un arte muy sencillo, muy cercano, no puede tener esos grandes niveles de complejidad que tiene la instalación. La fotografía sigue teniendo ese nivel epidérmico por el cual reconoces las formas que estás viendo en la imagen, son un registro químico o eléctrico de la realidad, *what you get is what you see*. En cierta manera es lo que es.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Aurora Boral emulando a su madre, plata/gelatina, 16.5 x 12 cms., 1993

En lo que respecta a la fotografía de manera específica, ¿qué fotógrafos mexicanos han alcanzado renombre internacional en tu opinión? ¿Por qué?

Después de los tres grandes; Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros sería muy interesante pensar en la manera en que los artistas mexicanos entran a la escena internacional. Cuando era niño, Frida Kahlo era una pintora mediocre que se había casado con un gran pintor, Diego Rivera. Actualmente, para mucha gente Diego Rivera es un pintor mediano que se casó con Frida Kahlo. De repente la manera en la que entran los mexicanos al escenario mundial es de pensarse. José Luis Cuevas, en cierto momento, fue el artista más grande con proyección internacional y ahora es una figura gastada cuando sale con el "Dr. Simil" en los anuncios de la televisión preguntándole sobre las medicinas de patente y las genéricas. Del mismo modo, ha habido distintas categorías y matces en las cuales los fotógrafos mexicanos entran al mundo internacional.

Manuel Álvarez Bravo puede entrar porque es el pionero, casi, casi la tenía asegurada. Una intelectual muy importante alguna vez me comentó que Álvarez Bravo quizá fue el "Mister Magú" de la cultura. "Mister Magú" era un señor que no ve, según él va en una realidad completamente distinta donde le pasan cosas alrededor y siempre le sale bien todo. No sé si Don Manuel habrá tenido cierto elemento no premeditado de "Mister Magú". Por otra parte, me contaron la anécdota de Lola Álvarez Bravo cuando un día su sirvienta le dijo: Señora, allá abajo la busca Madonna, y Lola Álvarez contestó ¿Quién es esa?, Pues, que canta, dijo la sirvienta. Y sí era Madonna y quería comprarle los retratos que le hizo a Frida Kahlo. Es curiosa la manera en que estos fotógrafos mexicanos pueden ser conocidos en el mundo como grandes figuronones.

El propio Héctor García podría ser una figura floreciente porque es de edad muy avanzada, pero el tomó la foto de Siqueiros o la de Frida con su perro, pero todavía no tiene la altura de Don Manuel. Pero en esta perspectiva de que ya es de edad muy avanzada y quizá pronto muera a lo mejor de repente se convertirá en un titán, un gigante. Esto depende muchas veces del tipo de catálogos que les hacen o las exposiciones en las que participan o sus conexiones con el extranjero. En ese sentido, hay un caso particular que es el de Enrique Metinides. Él vive normalmente, es un señor muy accesible, amable y simpático. Fue fotógrafo de nota roja de "La Prensa" durante muchos años, actualmente tendrá setenta años. Realizó imágenes de nota roja muy extrañas, porque llegaba a la escena del crimen y no tomaba el cadáver, sino el cuchillo en bolsa que decía "prueba A"; o en el choque de un automóvil no tomaba el auto chocado, sino los rayones que había dejado el carro sobre el pavimento. Estas fotografías salían en el "Alarma", "La Prensa", etcétera. Ahora resulta que los de la Galería "Kurimanzutto" les ha dado por descubrir que Enrique Metinides, fotógrafo documental, fotoperiodista y de nota roja, por estas cosas que te cuento, es un fotógrafo conceptual. Entonces, José Kuri y Mónica Manzutto, como representan a Gabriel Orozco y tienen los conectes, lo visten de conceptual, es decir, el lobo con piel de oveja y lo llevan a la escena internacional, por lo que Enrique Metinides va para arriba, tan es así que yo

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

le acabo de comprar una foto porque ahora es barato, pero eventualmente será muy caro. Y lo van a hacer una gran figura a pesar de que él no había hecho su obra con ese sentido, no la había hecho con esas cargas conceptuales, no tenía esa resolución y en poco tiempo las tiene, por lo que dentro de poco será famosísimo.

En otro sentido, hay grandes nombres de la fotografía documental en México como Yolanda Andrade, Marco Antonio Cruz, Francisco Mata que están perfectamente establecidos, aunque, en la escena internacional, habría que revisar si nosotros consideramos en la misma categoría a Sebastião Salgado y a Gilbert & George, yo creo que no. Creo que a estos últimos se les ve como "super artistas" y a Salgado, por esta idea de que es fotógrafo documental, es sólo eso y no un "super artista", no es Jeff Koons.

De la misma manera, en qué momento o en qué lugar podemos colocar a una figura como Graciela Iturbide, que abarca una gran producción en el tiempo por lo que sigue siendo una fotógrafa joven y fresca en sus propuestas, pero se vuelve una categoría completamente distinta. Ella se ubica en el mundo internacional muy bien relacionado donde está en las primeras exposiciones planetarias, no de fotografía, ni documental, ni de blanco y negro, sino de Arte, en la primera escena.

Hay que ver como se van poniendo en distintos lugares, figuras que, en apariencia, deberían tener el mismo peso. Porque en la escena mexicana tal vez son iguales Don Manuel, Héctor García y Graciela Iturbide, eventualmente lo serán Yolanda Andrade, Marco Antonio Cruz, Francisco Mata, Pedro Valtierra, etcétera. Hasta lo podemos hacer muy esquemático, todos tienen sus imágenes de realismo mágico, de dos realidades yuxtapuestas que encuentras en México y que dan como resultado una nueva imagen, todos hacen fotografía en blanco y negro, todos han descubierto, de cierta manera, la realidad del país y han construido la identidad a partir de esa realidad, todos pueden ser muy parecidos, pero en la manera que se articulan e interactúan con el mundo del arte para ver en qué lugar van a quedar, pues, arrojarán resultados completamente distintos.

Lo que pasa en México, que muchas veces no nos damos cuenta y que suena hasta escandaloso, es que en apariencia al Estado no le interesa la cultura, pero el Estado mexicano ha de tener alrededor de 5000 museos, tres institutos culturales, una planta cultural gigantesca, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), acervos históricos increíbles, etcétera, por lo que habría que pensar si en otras partes del mundo el Estado tiene esa preocupación por la cultura. Entonces, la idea del Estado como ogro filantrópico que interviene en las producciones culturales ha influido para que los artistas den una imagen de México, como en su momento Don Manuel, Héctor García o Yolanda Andrade han dado imágenes de lo que es nuestro país, distintas a lo conceptual, porque no siempre queremos dar una imagen de primer mundo, a veces queremos dar una imagen de que tenemos identidad, de folklóricos o de antropológicos, etcétera. El propio Estado ha tendido a privilegiar hacia qué lugar se tiene que dirigir la política fotográfica, si es que eso puede existir.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Por ejemplo, en la feria de Hannover hubo un gran pabellón de arte de México en el que expusieron Graciela Iturbide, Pía Elizondo, Tomás Casademont (lo cual es curioso porque él es español) y Enlac Martínez. Ellos llevaron ese tipo de fotografía (antropológica, etnocéntrica, etcétera) para representar a México, pero si participamos en la Bienal de Venecia llevaremos a un perfil de artistas completamente diferente.



De la serie: *Pornografía infantil*, fotografía a color, 2000

Barbara Kruger etcétera, una serie de grandes artistas que tienen este tipo de obra fotográfica. Habría que pensar que si en esa categoría de "Super-artista-fotógrafo" entraría Gabriel Orozco, yo creo que no. Para él la fotografía es un medio y muchas de ellas pueden ser perfectamente anodinas, aburridas y el propio fenómeno Gabriel Orozco interactúa en el escenario de las artes de una manera particular que no viene al caso, pero no creo que sea un "Super-fotógrafo", yo creo que esta categoría no existe en México porque si pensamos, volviendo al lugar del crimen, Doña Graciela Iturbide es "Super-fotógrafa", pero no es contemporánea. En la elección de los temas, la resolución técnica, incluso en los formatos y demás no es Cindy Sherman. Por otro lado, he visto obra de Ambra Polidori que va hacia el objeto fotográfico estricto, que tiene grandes resoluciones técnicas y un gran sentido basado en lo conceptual, pero por el momento, quien sabe en lo futuro y en lo sucesivo, si es que esta artista se insertará de esa manera en los escenarios artísticos. Pero creo que sí faltaría una figura de ese tamaño.

Jóvenes hay muchos que a través de la fotografía se insertan en los escenarios de las galerías mundiales, pero habría que esperar porque muchos de estos jóvenes, probablemente, sean "golondrinas que no hagan verano". Como Iñaki Bonillas que hace las fotos en blanco que quién sabe por cuanto tiempo se sostenga eso, yo espero que poco. Otra de las cosas es que empiezan tan jóvenes a hacer "obra", a los 17 años, que hay una misma obsolescencia del trabajo creativo natural porque si empiezan su obra artística a los 17, tienen una gran madurez en los temas y los conceptos a los 21, pues, necesariamente tienen que retirarse a los 25.



De la serie: *Pornografía infantil*, fotografía a color, 2000

¿Encontrarías relación entre los fotógrafos que mencionaste y algunos pertenecientes al ámbito mundial? ¿Por qué?

De repente siento que no tenemos artistas de la envergadura de Cindy Sherman. Ella es una artista que tiene una obra mundial de primera línea que es estrictamente fotográfica y perfectamente eficiente, maleficiente e inteligente. Yasumasa Morimura, Hiroshi Sugimoto, Gilbert & George,

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## ¿Algún fotógrafo mexicano ha sido significativo para ti y tu obra? ¿Qué fotógrafo y por qué?

Yo me hallo en una perspectiva curiosa porque literalmente no hay fotógrafo mexicano que pase por mis manos. Los conozco a todos, me llevo y hablo con todos, y con esa perspectiva tan cercana también me quita distancia, porque son para mí como la fábula de Esopo donde había un león y una zorra, ésta pasaba y no lo quiere saludar por el temor a que se la quiera comer, pero ya para el tercer día la zorra pasa despreocupada, sin miedo a que el león se la coma.

Yo como creador no me siento particularmente cercano a ninguno de ellos porque mi obra no es fotográfica, mi obra tiene que ver con mis preocupaciones personales y a veces está resuelta como fotografía. En cierto sentido respeto a los fotógrafos como Mariana Yampolsky, Héctor García, etcétera, que te pueden hablar de una producción fotográfica de 60 años y me sorprende mucho que puedas estar en un asunto creativo durante tanto tiempo y seguir produciendo. De la misma manera, la fotografía puede ser un territorio engañoso porque, como dije hace rato, para hacer pintura tienes que saber pintar, para hacer dibujo tienes que saber dibujar, tienes que invertir mucho trabajo. A veces la fotografía permite que cualquiera que tenga un dedo índice pueda ser un fotógrafo y ha pasado porque hay carreras enteras que tienen cuatro fotos y no tienen una gran producción.

El otro día estaba viendo, y no voy a decir quienes porque correría peligro mi identidad política, un catálogo de la exposición "México, 150 años de fotografía" de 1988, había un catálogo de mujeres fotógrafas, que producen en la actualidad, pero estas mujeres en este año (2002) expusieron las mismas fotos que expusieron en 1988, a una distancia de más de 14 años siguen exhibiendo la misma fotografía. Ni siquiera están reciclando porque si ves el trayecto de los catálogos de ese año (1988) para acá, estuvieron exhibiendo la misma fotografía durante 14 años. Habría que preguntarse de qué están hechas ciertas carreras fotográficas.

Hay una frase que dijo Don Manuel, "tonto como fotógrafo", la cual es una adaptación de Antonin Artaud, "hay que ser tonto como artista". Con el tiempo los fotógrafos se han preocupado por tener mayores bases conceptuales para ser más inteligentes y más informados. Incluso, en la actualidad, la fotografía documental está basada en argumentos conceptuales muy profundos, ya no es sólo el acto periodístico y no es por menospreciar. Hay una fotografía periodística estricta y una fotografía documental que tiene una gran cantidad de teoría como trasfondo.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Aquí en el propio Centro de la Imagen se dan dos vertientes en los talleres; el Taller Integral Conceptual y el Documental. Resulta que teóricamente acerca de qué es la imagen, para qué sirve, la semiótica de la imagen, cómo la imagen tiene un signo, cómo representa, cómo la imagen se vuelve un paradigma, etcétera, lo enseñan bien los documentales y los conceptuales están con nariz roja y zapatotes porque de repente es: orínate en el patio y toma una foto y ya. Tú te puedes orinar en el patio y hacer una foto de eso, pero sólo si sabes quién la hizo antes que tú, porque seguramente estás repitiendo algo, y si sabes para qué y por qué lo estás haciendo. En ese sentido, lo que en apariencia es inteligente se ha vuelto muy tonto y antes lo que en apariencia era tonto ahora se ha vuelto muy inteligente.



De la serie: Pornografía Infantil, fotografía a color, 2000

TESIS CON  
FALTA DE ORIGEN

Entre los fotógrafos del mundo, ¿cuáles te parecen importantes para comprender el medio fotográfico? ¿Por qué?

Habría que entender esta pregunta desde muchos puntos de vista. Para entender a la fotografía como resultado de una sociedad, como su impronta y la esencia del tiempo está August Sander. Para entender a la fotografía como un fenómeno que, aun siendo un registro de la realidad, pueda alterar la forma, que pueda dar un nuevo registro de la realidad a través de esta reflexión (como reflejo) de lo que se ve, es muy interesante Frantisek Drtikol, este fotógrafo tenía un pequeño fotostudio en Checoslovaquia, en 1928, del cual existen pocas imágenes, pero tiene que ver con esta Imaginería de Fritz Lang; los planos, las luces, los cuerpos geométricos, etcétera. Otra visión sería los que hacen del cuerpo un territorio estético tal vez como Horst P. Horst o su hijo George Platt Lynes (geométrico). Son dos concepciones de la fotografía muy distintas, una puede ser sociológica y la otra puede ser estetizante que está dirigida a encontrar un lenguaje meramente fotográfico. En el mismo sentido, hay gente que amplía el terreno de la fotografía como Sandy Skoglund, fotógrafa de los 80 que creaba escenarios virtuales de colores planos lleno de animales de otro color en contraste de madera. Cada faceta de la fotografía tendrá alguien como pionero quien será el que la dirige hacia. Creo que actualmente hay un pionero llamado Anthony Goicolea quien es un artista joven que hace autorretratos con fotografía estrictamente digital, pero a mi consideración es la primera fotografía que necesitaba ser digital, que está bien resuelta en ese medio y que no es un mero muestrario, es inteligente y que da un resultado interesante e importante acerca de la realidad actual. Todos estos son eficientes. Seguramente, otros te mencionarán a los típicos; Bill Brandt, Richard Avedon, Weegee, etcétera.

Creo que para entender la historia del hombre y de la cultura tomamos como punto de referencia a los egipcios, los cuales tenían una iconografía que provenía de su religión, de su manera de vivir, de su sociedad, etcétera, y eso era el arte egipcio que nos enseñaba algo acerca de esa cultura. Los "ismos" todavía tienen esa característica. El cubismo nos enseña algo de ese tiempo, "El Guernica" nos habla de la guerra. Pero en cierta manera, los grandes artistas que ya no están inmersos en los "ismos", son *largest than life*, más grandes que la vida, más grandes que sus medios. Quiénes han dejado grandes obras, siento que en sí mismos son civilizaciones. Un artista es una civilización que a través de él nos enseña una polarización completamente distinta de la realidad. En ese modo, Avedon, Weegee o Don Manuel, cualquiera de ellos, que son considerados como "muy grandes", tienen una manera particular de ver los problemas de la fotografía, de la imagen, del arte, es así como cada uno establecería categorías, cada uno sería una categoría en sí mismo a parte de los que pueden ser los pioneros como Edward Weston, todos aquellos que empiezan a ver.

Tal vez las primeras fotografías como las de Nadar, Daguerre, Niépce, etcétera, son tan aburridas, pero para el primer hombre que las vio seguramente fue sorprendente. Son fotos aburridísimas bajo nuestra perspectiva, pero en su momento, esa foto movida y borrosa donde se ve como un granero y no se distingue nada, esa chingadera estaba creando una categoría entera y a partir de eso cada quien creará sus categorías.

**¿Cómo caracterizarías la fotografía desde una perspectiva histórica, considerando sus semejanzas y diferencias respecto a otros medios de representación, como la pintura, la gráfica o el video?**

Con Aristóteles y su mimesis la pintura, la escultura y todos estos medios, como existían antes, veían a la mariposa y la mimetizaban. Hacían pintura o escultura a la mariposa o el personaje en cuestión se vestía de mariposa y saltaba por todos lados. Pero lo que hace la fotografía es que detiene a la mariposa y la ensarta con un alfiler, por esta característica de que no es precisamente una mimesis, sino que es algo que nace de la realidad como su impronta o calca, por lo que cambia no sólo el arte, sino toda la civilización.

Esta es una civilización hija de la imagen lo cual se pudo generar debido a que venimos de los griegos, pero si hubiésemos provenido de los judíos o de los árabes, donde ellos tienen sus cosas con la representación, pues, la fotografía no se hubiera dado nunca porque la hubieran prohibido y si no hubiera habido fotografía no hubiera habido imagen publicitaria, y si no hubiera habido cine no hubiera habido televisión o computadoras. Hay ciertas particularidades que tiene esta civilización a partir de la omnipresencia de la imagen. Probablemente a tu edad, a través de la televisión, el internet o el cine, de estos medios de reproducción fotográfica, hayas visto alrededor de 10 millones de caras, pero otras personas que vivieron bajo otro contexto social antes de nuestra civilización, si vivían en un pueblo de 2000 personas, a lo sumo veían 2000 caras. Por otro lado, no has ido a la India, pero conoces el *Tah Mahal*. Se abre la perspectiva de una manera geométrica, cambia el hombre y lo vuelve universal.

TESIS CON  
FALTA DE ORIGEN



Hay una frase; *qui comprendez tout, pardonnez tout*, "quien comprende todo lo perdona todo" (en la Historia), en cierta forma el hombre ha tenido la posibilidad de comprender más de lo que nadie ha llegado a comprender, más de lo que nadie ha conocido, etcétera. En el propio terreno del arte, la fotografía, con la posibilidad de abstraer, conocer o englobar todo, necesitó más y tuvo que crear una realidad que no existía. En su recapitulación final, llevada al cine, asistimos a algo que nadie más había asistido nunca, que en nuestro tiempo tenemos la posibilidad de ver tangiblemente cualquiera de nuestros sueños. Probablemente vemos "Mátrix" y decimos que es aburrida, pero a través de la posibilidad que tienen las tecnologías digitales de volver tangible cualquier cosa resulta algo inimaginable. Necesariamente, traerá cambios sociales donde todo lo que imaginemos pueda ser visto.

Arthur C. Clark decía que la tecnología de una civilización presentada a una civilización inferior le parecerá magia. Para mí es mágico que podamos imaginar algo y verlo de igual manera tú y yo, a diferencia que si yo me imagino cualquier cosa y te la platico, pues, no la veremos del mismo modo. Cada vez que alguien lee una novela inventa una categoría porque lo que cada quien esté imaginando, a partir de ese texto, es distinto. Todos podemos compartir la misma imaginación, ver los mismos sueños, participar de los mismo (conos, entonces, en la idea global lo valioso sería compartir el mismo imaginario, que le es inherente a la toda la raza, y a partir de eso establecer nuevos resultados culturales. No que todos seamos igual, ¿quién quiere ser igual?, eso no tiene chiste, el único chiste de la cultura humana es su infinita diversidad en diferentes combinaciones.

Si tuvieras que caracterizar el medio fotográfico y sus distintas estrategias de representación, mencionando cinco autores, ¿a quiénes mencionarías y por qué?

Habría que retomar la pregunta anterior. Si caracterizamos al medio fotográfico cerca de lo real y de lo social, documentar la manera en la que vive la gente; estaría August Sander. Si queremos algo estético, Frantisek Drtkol sería un buen ejemplo. Leni Riefenstahl abarcaría lo estético, lo humano en la foto, aunque habría muchas categorías. Una de las cosas por las que el mundo se vuelve ecologista es porque la imagen fotográfica nos trae la posibilidad de poder ver esos escenarios.

Estos fotógrafos que todo el mundo ve mal como Fraz Lansting, que hacen foto como de National Geographic, también abren una categoría fotográfica que puede ser como la foto de lo natural, la foto del Monte Everest, etcétera. Todas estas cosas que son el "patito feo" de la fotografía. Ellos abrieron toda una posibilidad de la realidad.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Dentro de la fotografía artística podrían estar estas dos vertientes como; Sebastiao Salgado, una fotografía que es registro de lo real, no precisamente un documento sociológico, sino como Sander, un documento más dinámico; a la vez la fotografía construida que se puede constituir como un elemento poético donde podríamos ubicar a Joel-Peter Witkin, que parece el más contestatario, el que golpea más fuerte. Incluso se puede atomizar más, porque podríamos hablar de que así como mencionaba a Leni Riefenstahl como territorio del cuerpo, en realidad es el territorio de lo nazi, ella hace su ideario, Mapplethorpe hace un ideario gay, y así podemos ir hacia cada compartimento donde la fotografía se puede volver una categoría en sí misma y en esos pequeños sentidos, a partir de Mapplethorpe, podríamos desglosar una serie de personas, o a partir de la fotografía conceptual como Silvia Gruner podríamos englobar a otras personas.

Sería difícil establecer cinco porque hay muchísimas categorías en el medio, incluso, hay categoría abiertas, porque si te metes al terreno de la ciencia hay fotografías que abren cuestiones del pensamiento y que no necesariamente tienen autor. Hay otra categoría que me ha llamado la atención y es la fotografía de personajes, por ejemplo; si a Warhol le toma una fotografía Avedon ¿quién es el autor? Obviamente, Warhol, porque inventa al personaje y la iconografía de la imagen y tiene el dominio, el otro es sólo un operador de cámara. Aquí entrarían estos grandes íconos culturales que también crean una categoría fotográfica, otro ejemplo; todas las fotos que sacan de Madonna ¿son de quienes se las toman? No, porque la que inventa al personaje, la que hace fotografía construida, los movimientos, la que hace todo es ella. En cierta manera ella es una "no fotógrafa". Eso podría ser interesante, una categoría fotográfica que no existe como foto, que son los "no fotógrafos", donde ellos manejan su imagen a nivel mundial y en la iconografía de todo el planeta

Entre las distintas categorías para nombrar a los productores plásticos, como artista visual, fotógrafo, escultor..., ¿cuál prefieres para definirte?

En este momento me hallo en la disyuntiva porque creo que no me interesa más ser artista visual. Lo que más me interesa es la posibilidad del arte de comunicar, sin ser comunicólogo, aunque una obra que no puede comunicar no sirve para nada y es el problema que tienen muchas obras conceptuales, o que las obras eficientes son aquellas que pueden hacer un buen resumen de lo que hay en el aire y lanzar algo que ya existía con otras palabras, pero que nadie había visto, esto lo han hecho aquellos que han realizado grandes obras, creo que ni serían artistas visuales, sino culturólogos. Por ejemplo; las obras de los surrealistas reúnen una serie de cosas que nadie había dicho y dan un ensayo de su civilización que va más allá del artista meramente visual. Además, el problema del artista visual o de las artes visuales de ahora es que ni son actuales, ni son visuales, ni son arte, está el caso de Ehrenberg donde se postula como neólogo. Tiene que ver con este privilegio o gusto del uso de los ojos por la capacidad de englobar todo a lo que nos dedicamos.

TESIS CON  
PARTICIPACIÓN

¿Qué implica para ti definirte de ese modo?

Probablemente esta polarización hacia el arte conceptual es que los textos también son visuales, ahora resulta. Pero esta pregunta ya está contestada en la anterior.

En tu opinión, ¿el artista debe ser fiel a un medio de representación o debe transitar por varios de ellos? ¿Cuál es tu propia ubicación frente a esta disyuntiva?

Yo creo que hay que tener muy claro qué es lo que quieres hacer y para qué, si eso está definido el siguiente paso será escoger el medio por el cual lo tendrás que realizar. Yo creo que hay dos cosas que se pueden ilustrar a través de la siguiente metáfora: Tenemos un palito a la derecha el cual incluye las cuestiones conceptuales (teorías, estética, Kant, Hegel, Kandinsky, etcétera) y en otro palito a la izquierda tenemos las manufacturas (conocer qué materiales existen, saber usarlos, porque muchas veces no sabemos qué hacer porque no conocemos los materiales con qué resolverlos); entre estos dos palitos tiene que haber un filamento que los una, el cual puede ser muy delgado o gordo, si es delgado proporciona poca luz y si es gordo nos brinda mucha luz (como construir un foco), el filamento es la reunión de vivencias, que son muy importantes (es muy obvio que no puede haber un gran escritor de 16 años porque no ha vivido, no se ha enamorado, no lo han abandonado, no ha sufrido, en síntesis no sabe cómo es la vida y si lo que va a escribir es sobre la vida misma, pues, necesariamente debe tener cierta interacción con ella); eso debe tener un socket que se tiene que conectar a la sociedad; y lo que va a envolver a los palitos y el filamento será la obra que tiene que proyectar luz a partir de la interacción de esos elementos que son la sociedad (el cable que se conecta y proporciona energía), las teorías, las manufacturas (tu propia vida, que eso hará que se prenda y de luz). La técnica o el medio, la manera en la que lo resuelves sería algo así como si el foco es un softone, si da luz blanca, amarilla, etcétera. La intensidad de la luz, la cantidad de tiempo que estará prendido el foco, y la cantidad de corriente estará determinada por los otros elementos, que sería la eficiencia. El medio artístico puede ser algo relativo, precisamente porque ya no somos cristianos, entonces, cómo ya no esperamos que seamos muy buenos en las cuestiones formales tampoco decimos que con sólo lo formal nuestra obra será buena. Ya se espera algo distinto del creador artístico y del producto final.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

De manera concreta, ¿la fotografía juega un papel importante en tu producción?

Sí. Las otras artes pueden ser terrenos con muchos baches muy difíciles de transitar, pero la fotografía puede ser un terreno muy allanado, tiene una capacidad de nobleza en el sentido de que es permisiva, puedes hacer muchas fotos para llegar a un resultado, puedes tomar 5000 fotos, por ejemplo; Sebastiao Salgado, llega a esos resultados fotográficos porque toma 300 rollos diarios, si es así hasta a mi mamá le sale bien una fotografía.

Es la nobleza del medio fotográfico que te permite hacer mucho, permite que el artista se convierta no sólo en un creador, sino en un editor, porque **tomas mucho y escoges**, tienes una posibilidad grande de error. Es curioso porque **qué es más noble**, la pintura al óleo o la pintura al acrílico, el acrílico se hace en chinga, lo que pusiste se **secó** y ya, la pintura al óleo te permite que el tiempo se elongue, el tiempo es infinito, nunca se seca, le puedes hacer, quitar o mezclar, etcétera. La fotografía es en cierta manera la pintura al óleo, permite la elongación del tiempo, permite muchas cosas, aunque a veces pareciera que el "momento decisivo de la captura" fue ese instante y ya. En la fotografía construida ya tienes el cuadro, algo que no te gustó lo cambias, eliges otro modelo, etcétera. La fotografía permite mucha variación y una gran maleabilidad en la posibilidad del discurso. Ha sido importante para mi producción porque era fácil.

¿Podrías darme una definición personal de la fotografía?

En una esquina de mi estudio tengo una máquina de escribir antigua de metal que a los lados es de cristal esmerilado, la cual tiene unas teclas con letras que sirven para escribir textos. En frente tengo una computadora "i-Mac" (modelo G3) que tiene el mismo cristal con el mismo teclado en el mismo orden, y esa es una máquina para escribir con imágenes, a través del Photoshop tú puedes escribir imágenes.

Para mí, la imagen es una forma de comunicación que no es verbal, una de las cosas que más me interesa es que de repente hay una preminencia demasiado grande de que el lenguaje verbal, la semiótica, los lenguajes, son lo más particular de los humanos por la manera en que se comunican. Yo creo que las imágenes son lo más particular del ser humano y la manera en que se comunican, no los textos. Para mí, toda imagen es una forma de comunicación y podría ser la característica más importante que le veo.

Precisamente, si la Imagen está supeditada a lo textual y no comunica, pues, es una imagen mala, una imagen degenerada, algo "degenerado" es algo que está fuera de su género. En ese sentido, sería perfectamente degenerada una imagen que sólo se explica a través de su cédula. Eso es para mí la imagen tal cual la conocemos, por lo que encuentro un gran placer de vivir en esta civilización y en esta cultura que tiene ese predominio de la imagen y a la vez me siento muy feliz por la posibilidad que me proporciona mi trabajo, ya que soy una de las personas que seguramente ve más fotos en la ciudad y **chance en México, veo miles y miles de imágenes**, eso **ensancha mis posibilidades de percepción**.

Yo sólo quisiera hacerte una pregunta más ¿Por qué una Bienal de Fotografía y no una Bienal de la Imagen? Ya que vemos que luego se incluye video, multimedia, cosas tridimensionales, etcétera. Yo creo que es un factor social que en un futuro determinará algo como lo hizo en su momento la Bienal de Gráfica al verse imposibilitada para juzgar a la fotografía en una bienal de ese tipo.



Se casó de blanco, ella no, y yo ni existo

TESIS CON  
PALA DE ORIGEN

De hecho, ya existe una bienal de video y una serie de compartimentos en los que cada compuesto tiene su razón de ser. Esta Bienal hace falta, por las vías de acceso. Si dedicas tu vida a estudiar Artes Visuales una de las maneras más tradicionales para ingresar al medio es a través de los concursos. La Bienal de Fotografía no debe ser entendida en el sentido de la Bienal de Kassel, donde se exponían proyectos mundiales dedicados a las grandes artes que cuando se le dio este seguimiento se tuvo que detener en su novena edición (la cual parecía una Documenta chiquita). No debe ser un muestrario de lo que hacen los artistas ya consagrados, sino que tiene que ser una bienal que se hace para los jóvenes que tienen al medio fotográfico como su medio de expresión. Aunque ya está en desuso la pintura existe la Bienal Tamayo, este es un lugar donde los jóvenes pueden dar sus primeros pasos y que tal vez no hay otra manera de hacerlo.

## Ensayo Visual de las diferentes Estrategias de Representación

El siguiente capítulo es una propuesta para demostrar, de manera visual, algunos trabajos de artistas que han utilizado estas estrategias (fotomontaje: yuxtaposición, fragmentación, apropiación, secuenciación, multiplicación; registro-evidenciación, escenificación-representación, ficción-simulación, intervención-construcción). Uno de los propósitos de este ensayo es generar un diálogo entre las imágenes seleccionadas de tal forma que se forme una interacción entre ellas, es decir, el diálogo que generan va de lo formal, hasta los contenidos simbólicos, históricos y contextuales de cada imagen.

En general, la intención es didáctica por lo que me veo en la necesidad de escribir un párrafo que anteceda a las imágenes con el propósito de guiar al lector-espectador en su lectura.

En un principio me había negado a la idea de escribir un texto que precediera a las imágenes, quizá por mi formación como artista visual y porque creo que la imagen tiene que hablar por sí misma sin la necesidad de la escritura. Pude reflexionar al respecto y darme cuenta que vivimos en una realidad significativa, es decir, la cultura contemporánea visual es un contenido de significados sobre significados, de imágenes que hablan de otras imágenes, por lo tanto creo que este texto acompaña al ensayo visual que otorga al lector la oportunidad de descifrar las relaciones entre las imágenes.

31



TESIS CO...  
LA DE

Die antifa...  
dada...

dada

mp

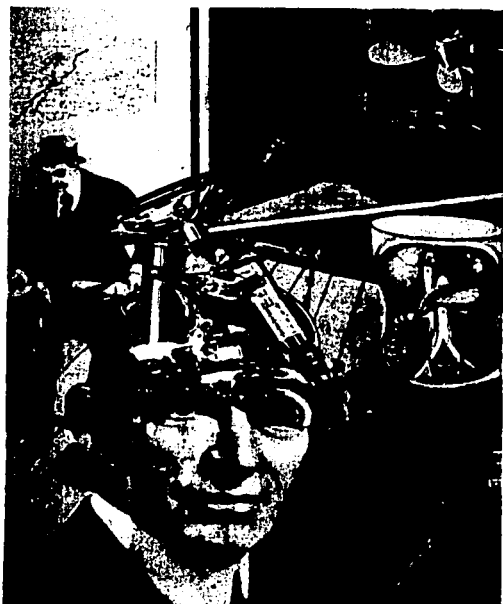
Die große Welt...

132

Die große  
Welt  
dada

Die große Welt...

DADA! SCHA...

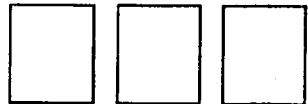


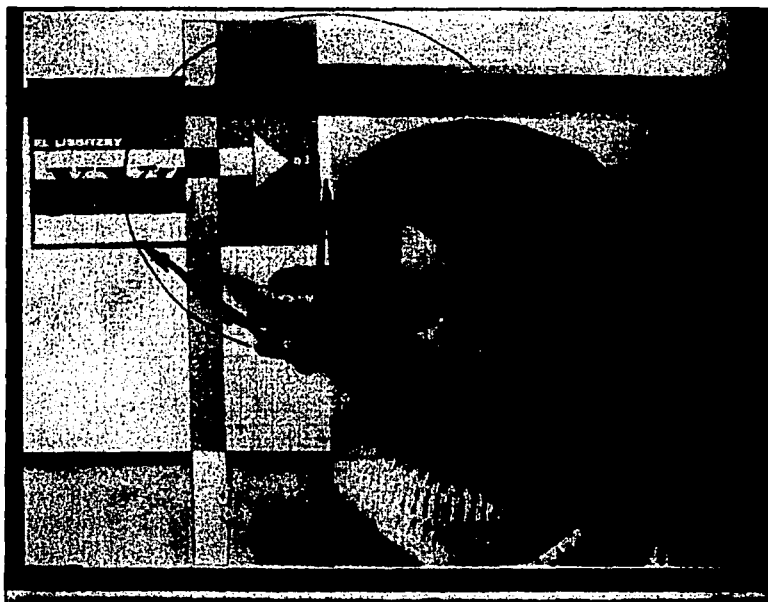
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



c a p í t u l o 4



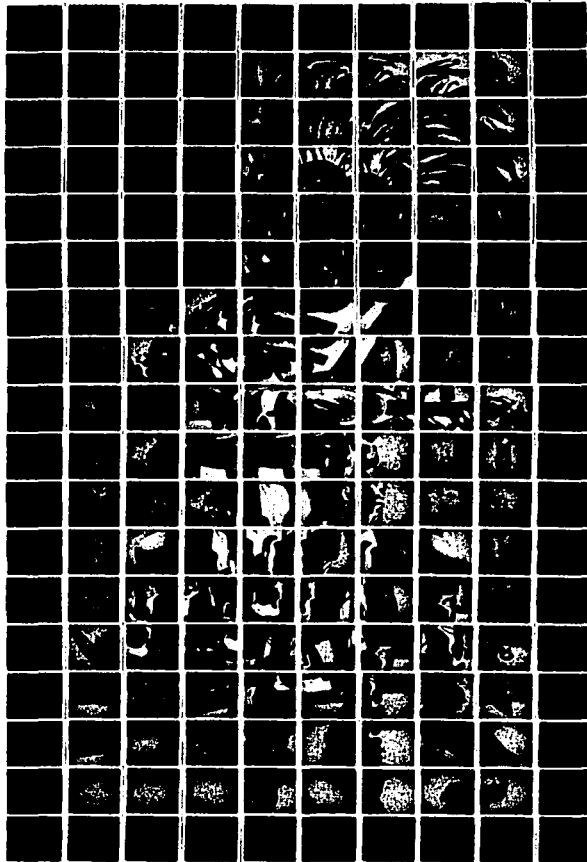
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



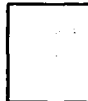


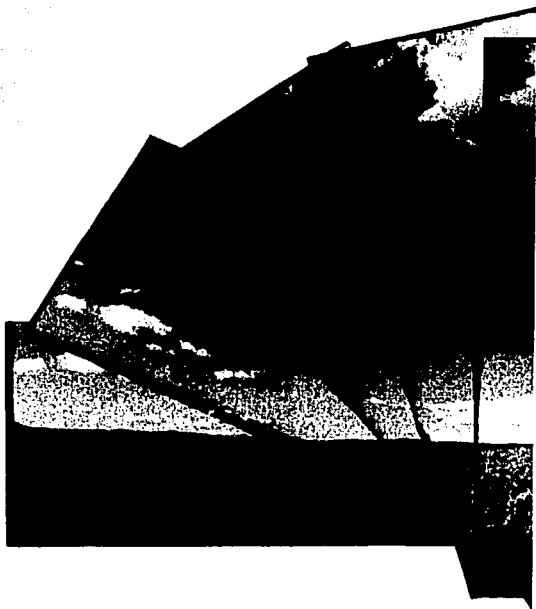
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

137



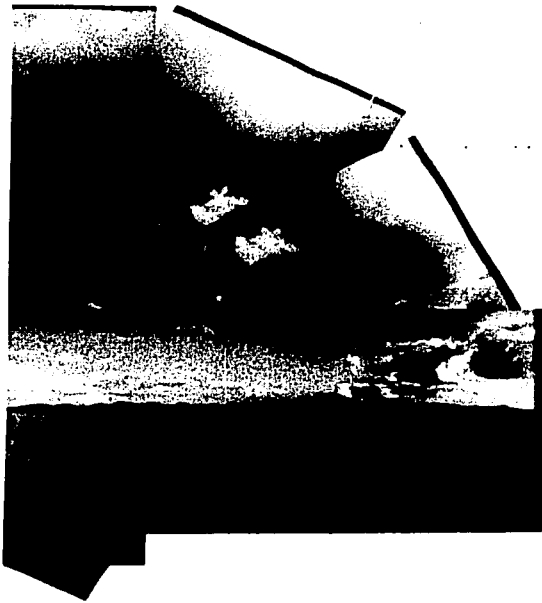
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

c a p í t u l o

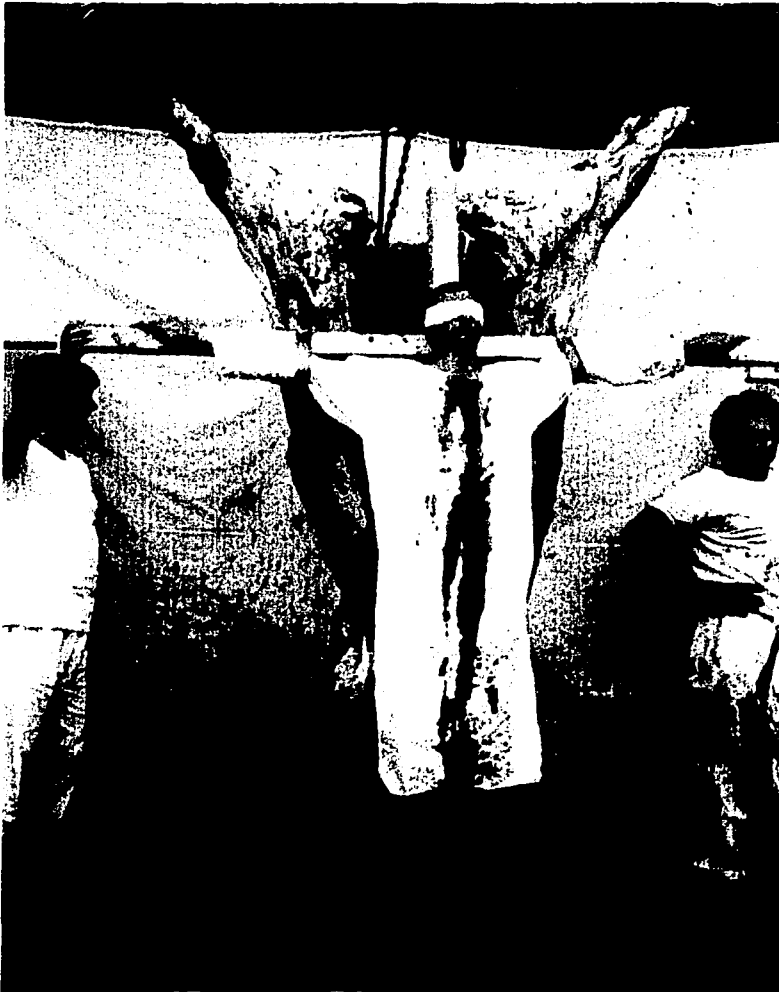


TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

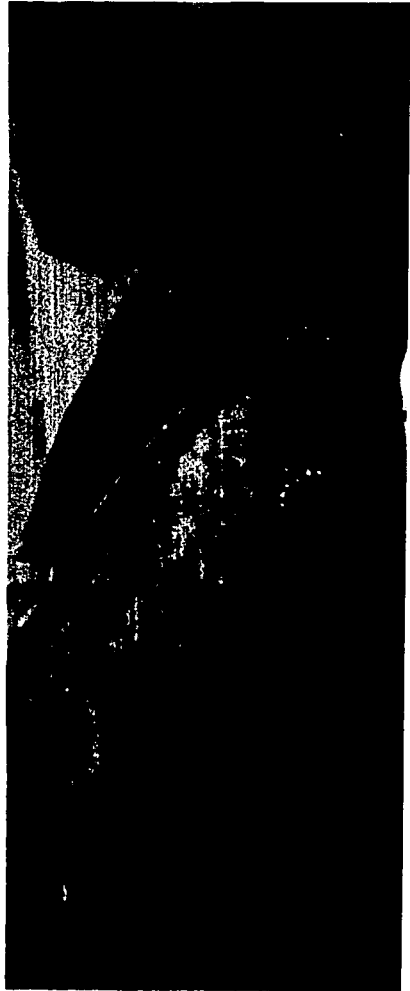






TESIS CON  
FALTA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



143

c a p í t u l o 4

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

12

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



145

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

13



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

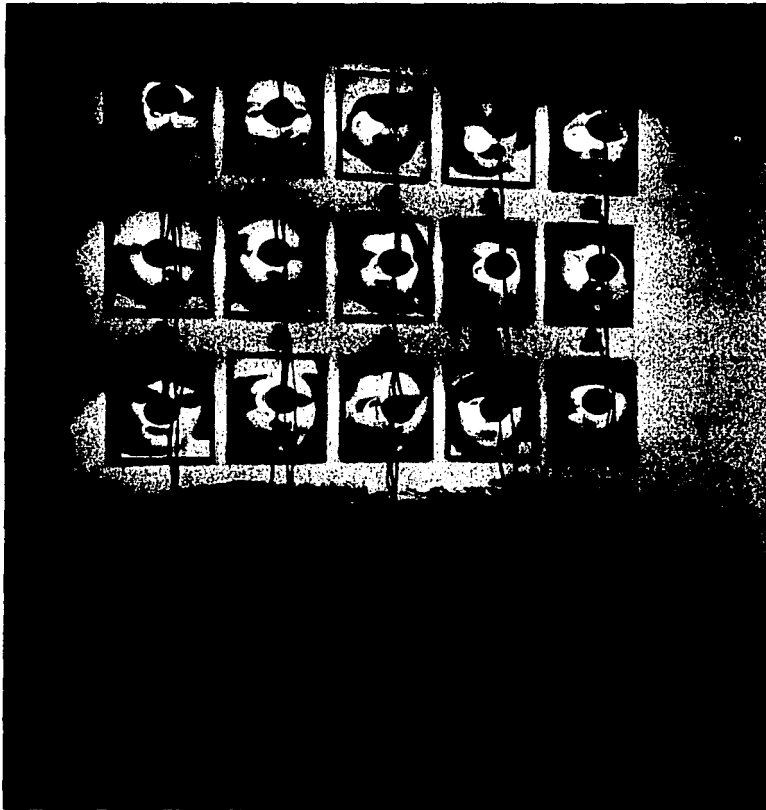


TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

149







TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## Índice de imágenes del Capítulo 4

1. Hanna Höch, *Corte con el cuchillo de pastel*, ca. 1919.
2. Raoul Hausmann, *Tatlin at home*, ca. 1920.
3. Hanna Höch, *Der Melancholiker*, 16.8 x 13 cm, 1925.
4. Max Ernst, *The Chinese Nightingale*, collage of photographs with ink on paper, mounted on paperboard, 5 7/8 x 3 7/8", 1920.
5. El Lissitzky, *The Constructor*, gelatin silver print, 1924.
6. Josep Renau, *The American Way of Life*, 1952.
7. David Hockney, *Patrick Procktor Pembroke Studios London 7th May 1982*, 1982.
8. Lourdes Almeida, *De la serie Los guardianes de Cacaxtla, Danzante*, transfer de polaroid 59 a papel amate, 39.7 x 29.7 cm., 1992.
9. Jan Hendrix, *Amboseli*, photocollage, 80 x 100 cm., 1991.
10. Rudolf Schwarzkogler, *Acción 6*, 1966.
11. Hermann Nitsch, *Acción 5 1964*, fotografía de un performance, 1964.
12. Hermann Nitsch, *Acción 80*, fotografía de un performance en Prinzendorf, Austria, 1984.
13. Robert Mapplethorpe, *Man In Polyester Suit*, unique gelatin silver print, 40 x 30", 1980.
14. Pierre et Gilles, *La Tentation d'Adam - Johan*, 1996.
15. Joel-Peter Witkin, *Homme au chien*, Mexico, 1990.
16. Jeff Wall, *Dead Troops Talk: A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol near Moquor, Afghanistan, Winter 1986*, transparency in light box, 222 x 417 cms., 1992.
17. Christian Boltansky, *Reserves: The Purim Holiday*, black and white photographs, metal lamps, wire, second-hand clothing, dimensions variable, 1989.



153

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

153

El punto de vista generacional está dividido en dos grupos: la generación de Adolfo Patiño, Carla Rippey y Javier Ramírez Limón, por otro lado la de Mauricio Alejo, Gerardo Montiel Klint y Gustavo Prado. Sin la intención de emitir un juicio peyorativo al respecto, creo que los integrantes de la primera generación están más ligados a la tradición, por lo menos en lo que respecta a Carla y Adolfo, y al mismo tiempo, Mauricio, Gerardo y Gustavo corresponden a una generación más especializada, con esto no quiero decir que sepan más del medio fotográfico, sino que es difícil, debido a su contexto, que estos últimos artistas transiten entre la pintura, la escultura, el dibujo o el grabado (considerados dentro de la tradición como las únicas expresiones artísticas), aunque lo pueden hacer. Desde mi punto de vista, es más fácil que se muevan entre la fotografía, el video, el multimedia, etcétera. A través de la investigación de campo pude obtener información acerca del contexto histórico del artista, sus gustos, preferencias y juicios con respecto a la fotografía. Cualquier tipo de información es importante si se sabe manejar, es decir (sin emitir un juicio moral que entorpezca un juicio de valor), podremos tener una gran posibilidad de entender la diversidad humana, conocer las referencias, de la Historia del arte y de la fotografía, de cada artista, sus posibilidades creativas, su opinión con respecto al aparato cultural, su posición frente a los distintos medios de representación, los cambios que han tenido a lo largo de su producción, etcétera.

entrevistados es en definirse como Artistas visuales o Productores de imágenes. Creo que este tipo de definición es síntoma de que en la actualidad ya no es suficiente moverse en un solo medio, aunque se sigue haciendo, simplemente que hay dos factores que han propiciado este tipo de movilización, como la economía o los avances tecnológicos. A veces la combinación de estos medios propicia que el único objetivo sea el producir una imagen con cierta carga racional, sentimental y de sentido, que pueda ser leído por el espectador sin importar tanto el medio que se emplee. Es cierto también que la eficiencia de la imagen se debe a la pericia del productor por manejar un medio más que los otros, es decir, algunos de ellos manejan el grabado, el dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía, pero hay alguno de estos medios que se controla mejor, y se entiende mejor (tanto a nivel técnico como a nivel semántico), pero cuando no se puede dar una solución a un problema, ya sea técnico o de semántica de la imagen, pues, se recurre a la multidisciplina. Como productores visuales, a veces nos sentimos culpables por creer que sí no realizamos, en su totalidad, cualquier pieza, entonces ésta carece de originalidad, de creatividad, o de algún adjetivo que indique que no nos pertenece del todo.

2) Lo que pude detectar en las entrevistas fue que existe una especie de rencor malentendido o interpretación errónea frente algunos elementos de una generación contra la otra. Mi intención no es acusar a nadie, pero pareciera que todavía acarreamos ese prejuicio de que siempre todo lo pasado es mejor que el

presente. Extrapolado al mundo del arte, quiero decir que algunos integrantes de generaciones anteriores creen que no hay más ruta que la suya, por lo que se emiten juicios como si el arte que se produce actualmente no tuviera el mismo valor que el que se producía hace unas décadas. Creo que hay arte que puede ser eficiente y otro que no lo es, depende de la capacidad de los artistas por integrar significados, ideas, ocurrencias, pensamientos, etcétera, pero no tiene nada que ver con que sean elementos de una generación u otra, siempre habrá, en cualquier época, arte eficiente o ineficiente.

Encuentro difícil llegar a un consenso de las entrevistas sin emitir un juicio, pero de manera general todos los artistas coinciden en tres aspectos importantes sobre la producción contemporánea de Arte en México: La Institución como generadora de las políticas culturales en las que privilegia cierto tipo de producción sin crear un diálogo entre los creadores y la sociedad. La producción de los artistas que está desvinculada tanto de la sociedad como del aparato cultural. Y por último, la falta de demandas de la sociedad sobre la producción artística. Creo que es necesario e indispensable generar un diálogo entre la institución, los productores y la sociedad, pero eso sería motivo de otra tesis, por lo pronto, dejo abierta la opción.

También creo que sí ha habido un cambio en cuanto a la política cultural de los años setenta hasta la actualidad. Por un lado, se abrieron vías de exploración hacia nuevos medios

expresivos (la búsqueda de cada uno y la mezcla entre ellos, la fotografía como una disciplina autónoma, el video, el multimedia, etcétera). Las posibilidades en cuanto al mercado de arte (si bien es cierto que ya existía un mercado de arte, éste sólo obedecía a cierta idea predominante sobre el nacionalismo exacerbado y su exportación al extranjero, pero esto permitió que se generaran concursos, bienales, ferias de arte, apoyos, becas, etcétera). Y sobre todo la creación de instituciones que apoyan la producción de los artistas (tanto aquellas que otorgan algún tipo de estímulo, como las que se dedican a exponer el trabajo más reciente de los creadores).

También percibo cierto tipo de pensamiento que me pone en una situación de extrañeza frente al mercado y al mundo del arte. Por un lado, existe la manera tradicional en la que se realizó pintura, fotografía, escultura, arquitectura, música, etcétera, con el tema de la nacionalidad, en donde aparecen imágenes sobre los mexicanos como indígenas, campesinos, folklóricos, y un sin número de características que englobarían al "ser mexicano", pero que, evidentemente, no puede considerarse esa visión como única debido a la gran diversidad cultural y económico-social que existe en nuestro país. Por otro lado, a partir de los años noventa, tal y como explicó Gustavo Prado, se empieza a develar una internacionalización en el mercado de arte de México que correspondería a la utilización de un "lenguaje internacional" por parte de los productores, lo que quiere decir que "nuestros" artistas (independientemente de que sean

mexicanos de nacimiento, sino que el término se aplica a quienes viven dentro del territorio nacional) producen cierto tipo de arte que va de acuerdo con los lenguajes que se utilizan en otras partes del mundo, es decir, la nacionalidad se diluye en la obra de arte y la imagen se puede leer tanto en México, EUA, Alemania o Japón. Este punto de vista nos ubica en una disyuntiva debido a que el Estado mexicano privilegia, hasta la fecha, el arte producido por los muralistas mexicanos o aquéllos que corresponden a la tradición, no digo que esté mal, sino que pareciera que es el único arte que existe en nuestro país y el único que se exporta. Por otra parte, aquéllos que pareciera que están en la periferia, poco a poco se insertan en este escenario mundial debido a que adquieren una posición "respetable" en el extranjero, y al volver a México aparecen como los artistas jóvenes, es decir, existe una fórmula adquirida donde los que viajan más son los más reconocidos, como si las relaciones públicas fueran la posibilidad para acceder al mercado de arte en México y no la calidad de la obra.

Muchas veces la política cultural va acompañada de una política económica. Un país como EUA siempre dictará la "moda internacional" de lo que debe ser un producto artístico a partir de que su economía es una de las más importantes del mundo. Tendríamos que analizar con detenimiento y observar que la política cultural de EUA está abierta a cualquier demostración localista o de ciertas comunidades, al fin y al cabo localismos, que enriquecen la diversidad y pluralidad del país.

El fenómeno de la globalización no es más que un localismo grandote, pero como viene del extranjero es aceptado con facilidad debido a nuestra tradición colonialista. La globalización (en la economía) dio paso al pluralismo cultural (en el mercado de arte). En nuestro país casi siempre ha sido fácil de aceptar este tipo de pensamiento, por eso es evidente observar que haya un gran número de teóricos, curadores, historiadores y críticos del arte que provienen del extranjero, de las grandes urbes donde se produce arte y que tienen un mercado mejor establecido que el nuestro. Son estos mismos quienes dictan esta "moda Internacional" y le piden al artista (como sugería Carla Rippey en la entrevista) cierto tipo de productos que correspondan a este "lenguaje Internacional" para que puedan ser leídos y entendidos en todos lados, puede sonar ridículo, pero es como poner una sucursal de McDonald's en todos los países, aunque la metáfora no sea la mejor. La dificultad radica en que no somos nosotros como latinoamericanos quienes emprendemos este lenguaje internacional, ni son nuestros teóricos quienes exigen o proponen este tipo de pensamiento, simplemente seguimos al pie de la letra lo que se hace desde el extranjero para después aplicarlo en nuestro país.

México conserva una gran tradición de fotógrafos que se dedican a la realización del documental. A partir de los años ochenta esta tradición permitió la entrada de otro tipo de exploración del medio en donde se abren bienales, becas, apoyos, exposiciones internacionales, aunque ya se había realizado de manera pausada con Manuel y Dolores

Álvarez Bravo, Emilio Amero, Josep Renau, etcétera. Desde el Centro de la Imagen, específicamente en el área de talleres, se dan estas dos visiones (la documental y la experimental), se promueve este tipo de ideología (conjunto de ideas que caracterizan a un grupo) que se divide en estos dos campos, aunque, como ya se dijo, se privilegia a la primera. Esto es evidente cuando encontramos que la gran mayoría de críticos de fotografía mantienen un diálogo más cercano con el documento fotográfico. Creo que esto se debe a la relación que existe entre la tradición, el público espectador y los fotógrafos. Estos últimos dos contienen cierta carga cultural y visual, provenientes de dicha tradición, sobre aquello que se parece a la realidad, es decir, mantienen cierto gusto por una imagen realista como parte de una ideología de representación (término que ya se explicó en el primer capítulo). En México no hay una producción de vanguardia que vaya al mismo tiempo que la producción de otros países del mundo ni que se generen cuestionamientos o preguntas sobre el medio en el que se trabaja, sino que simplemente nos quedamos con cierto nivel técnico que podemos manejar y adoptamos algunas ideas para aplicarlas en nuestro contexto. Como Mauricio Alejo explica, a las grandes economías no les importa que nuestro país aporte algo al medio fotográfico. Evidentemente, esta falta de punta de lanza se debe a muchos factores, entre ellos sociales, educativos, económicos o políticos, pero sí hay que tomarlos en cuenta para hacer una producción que aporte a nuestro sistema cultural, donde se analicen los fenómenos



sociales y se observen de qué manera nos influyen como individuos (tanto a críticos, productores y espectadores). El mundo del arte es un pequeño mundo que se encuentra sumergido en el de la cultura y creo que es de vital importancia que el arte no se desvincule ni se sumerja en sí mismo.

Creo que también hay otro hecho que hasta el momento no se había tomado en cuenta y que, sin embargo, es muy importante para el desarrollo, no sólo de la fotografía, sino de las artes en general en nuestro país, y es el papel que la Universidad desempeña como lugar de pensamiento, gestión y reflexión sobre el arte y la cultura que se produce en México. Es necesario cumplir con la demanda que la sociedad pide sobre productos artísticos y culturales que sean no sólo funcionales, sino eficientes e inteligentes (tal y como lo expresa Gustavo Prado).<sup>2</sup> Creo de vital importancia que la Universidad se vincule de manera más directa con la sociedad, a veces pareciera que el mundo del arte y de la cultura está subsumido a una sola clase social, a la que pueden acceder unos cuantos, o que el arte y la cultura estuvieran sumergidos en una cuestión meramente de diversión y entretenimiento.

revistas  
bibliografía

fuentes de  
consulta

folletos  
catálogos

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

159

159

## b i b l i o g r a f í a

ACHA, Juan, *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*, México, UNAM, 1993.

ALBIÑANA, Salvador, FERNÁNDEZ, Horacio, *Mexicana. Fotografía moderna en México, 1923-1940*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998.

ADES, Dawn, *Photomontage*, Slovenia, Ediciones destino Thames & Hudson, 1996.

BARTHES, Roland, *La Cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1998.

BENJAMÍN, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2000.

BREA, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, España, Tecnos, 1991.

CABANNE, Pierre, *Duchamp & Co.*, Italia, Terrail, 1997.

DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, España, Paidós Transiciones, 1999.

DEBROISE, Olivier, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA, 1994.

FERRER, Elizabeth, *A shadow born of earth. New Photography in Mexico*, Singapore, The American Federation of Arts, 1993.

FONTCUBERTA, Joan, *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio*, Madrid, Mestizo, 1998.

FONTCUBERTA, Joan, *Conceptos y procedimientos*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1981.

FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1998.

FONTCUBERTA, Joan, *Josep Renau. Fotomontador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

FULTON M., Marianne, *Camera Work. A pictorial guide*, New York, Dover Publications, Inc., 1978.

GARZA Mercado, Arlo, *Normas de estilo bibliográfico para ensayos semestrales y tesis*, México, El Colegio de México, 2000.

GODFREY, Tony, *Conceptual Art*, Singapore, Phaidon, 1998.

GONZÁLEZ García, Angel, et. al., *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*, España, Ediciones Istmo, 1999.

GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, España, Alianza Editorial, 2001.

GUBERN, Román, *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

JEFFREY, Ian, *La Fotografía*, Singapur, Ediciones Destino, Thames & Hudson, 1999.

LUCIE-SMITH, Edward, *Artoday*, Singapore, Phaidon, 2000.

MICHELI, Mario de, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, España, Alianza Editorial, 2000.

MEYER, Pedro, *Verdades y Ficciones*, México,

MOURE, Gloria, *Marcel Duchamp*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1998.

NEWHALL, Beaumont, *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

ORTIZ, Áurea, PIQUERAS, María Jesús, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, España, Paldós Studio, 1995.

PACHECO, Cristina, *La Luz de México. Entrevista con pintores y fotógrafos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1995.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, España, Ediciones Siruela, 1993.

b i b l i o g r a f í a

SCHARF, Aaron, *Arte y Fotografía*, España, Alianza Editorial, 2000.

SONTANG, Susan, *Sobre la fotografía*, Madrid, Edhasa, 1996.

SONTANG, Susan, *Contra la Interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.

STELTZER, Otto, *Arte y Fotografía. Contactos, Influencias y efectos*, Barcelona, Gustavo Gill, 1981.

TIBOL, Raquel, *Episodios fotográficos*, México, Libros de Proceso, 1989.

WALDMAN, Diane, *Collage, Assemblage and the Found object*, Belgium, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, a Times Mirror Company, 1992.

WESCHER, Herta, *Historia del Collage. Del cubismo a la actualidad*, España, Gustavo Gill, 1980.

*Bienal Internacional de Fotografía 1999. Frontera*, México, CONACULTA, 1999.

CANALES, Claudia, "Los años de formación de Lola Álvarez Bravo", en Lola Álvarez Bravo. *Fotografías selectas 1934-1985*. México. Fundación Cultural Televisa. 1992.

*Edward Weston*, Hong Kong, Könemann, 1997.

*El arte del siglo XX*, China, Plaza Janés, 1999.

HOY, Anne, "Hockney's photocollage", en *David Hockney. A Retrospective*, Los Angeles, Thames & Hudson, 1988.

LEDDICK, David, *The male nude*, Italia, Taschen, 1998,

LIQUOIS, Dominique, *De los Grupos los Individuos*, México, INBA y el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México, 1985.

- EDER, Rita, "Los Grupos"
- LIQUOIS, Dominique, "Entrevista a Helen Escobedo"
- HÍJAR, Alberto, "Afectar todo el proceso"
- Ehrenberg, Felipe, "En busca de un modelo para la vida"

*Manuel Álvarez Bravo*, Hong Kong, Könemann, 1997.

", Museo de Monterrey, Monterrey, Nuevo León, 1996.

- García de Krinsky, Emma Cecilia, "Metáforas de luz"
- Castellanos, Alejandro, "Ficciones emergentes, realidades ocultas"

MIBELBECK, Reinhold, *La Fotografía del siglo XX. Museum Ludwig Colonia*, Italia, Tashen, 2001.

MOSQUERA, Gerardo, "Notas sobre globalización, arte y diferencia cultural", en *Zonas silenciosas*, Amsterdam, Rijksakademie van beeldende kunsten, 2001.

MOURE, Gloria, *Ana Mendieta*, España, CONACULTA, 2000.

NERET, Gilles, *El erotismo en el arte*, Alemania, Taschen, 1993.

PARRY, Eugenia, *Joel-Peter Witkin*, Francia, Nathan, 2000.

## b i b l i o g r a f í a

Programa de Talleres 1999, México, CONACULTA, 1999.

Programa de Talleres 2001, México, CONACULTA, 2001.

REYES Palma, Francisco, *150 años de la fotografía*, Museo de Arte Moderno, México, 1989.

RODRÍGUEZ, José Antonio, "Lourdes Almela: El mito como escritura fotográfica", en *Corazón de mi Corazón*, México, CONACULTA, 1989.

RODRÍGUEZ, José Antonio, *Transmigración*, México, CONACULTA, 1999.

SAMPERIO, Guillermo, *Hábito de Imágenes. Carla Rippey*, México, Tec de Monterrey, 2002

SEMIN, Didier, GARB, Tamar, KUSPIT, Donald, *Christian Boltanski*, Hong Kong, Phaidon, 1997.

SCHEPS, Marc, *20th Century Art. Museum Ludwig Cologne*, Italia, Taschen, 1996.

*The Photo Book*, Hong Kong, Phaidon, 2000.

GOLA, Patricia, Luna Córnea, publicación cuatrimestral, Número 20, 2000.

GORTNER, Velt, "Andreas Gursky... Me gusta dejar que las cosas sigan su rumbo", en *Arte y Parte*, Revista de arte - España, Portugal e Iberoamérica, Santander, No. 33, 2001.

MOLINA, Juan Antonio, "Sujeros invisibles. Objetos transparentes", *Fisura. Revista de literatura y arte*, México, No. 1, primavera, 2002.

VILLELA, Pilar, *Discursos y arte alternativo en México en los años noventa; una aproximación crítica*, México, UNAM, 2001.

165