



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

ENCANTADA DE CONOCERME. EL AUTORRETRATO COMO  
ESTRATEGIA DE REPRESENTACION EN LA FOTOGRAFÍA  
CONTEMPORÁNEA MEXICANA, EL CASO DE LAS SERIES:  
*ACAPULCO EN LA AZOTEA, SIMULACIONES DE UN SUEÑO Y  
ESPEJISMOS.*

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
MAYRA ISABEL CÉSPEDES VACA.

DIRECTORA DE TESIS  
MTRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA

MÉXICO D.F., OCTUBRE 2009





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

**Dedicada con amor a mis padres y a mi hermanita  
por su apoyo incondicional.**

## **Agradecimientos**

A la Dirección General de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México por el apoyo otorgado durante el último semestre de la maestría. Por el gran interés, atención y ayuda para la realización de esta investigación, así como a mi desarrollo individual quiero agradecer profundamente a la Mtra. Laura Castañeda. A mi tutor, Lic. José Luis Aguirre, por sus consejos. Al Mtro. Estanislao Escamilla, Dr. Salvador Salas y Mtra. Mercedes Sierra por sus correcciones y recomendaciones. A los tres grandes artistas Cannon Bernáldez, Kenia Nárez y Gerardo Montiel Klint; los cuales sirvieron de inspiración e influencia en mi producción fotográfica, además del enriquecer a esta investigación con los testimonios otorgados sobre su desarrollo y procesos creativos. A Anabel Gómez por el tiempo dedicado a la corrección de estilo. A Hiroshi por su amor y cariño a distancia y finalmente a mis amigos. A todos, mil gracias.

## Índice

**Encantada de conocerme**, el autorretrato como estrategia de representación en la fotografía contemporánea mexicana, en los casos de las series: *Acapulco en la azotea*, *Simulaciones de un sueño* y *Espejismos*.

<b>Agradecimientos</b> .....	3
<b>Índice</b> .....	4
<b>Introducción</b> .....	6
<b>Capítulo 1. Encantada de conocerme</b> .....	10
1.1 ¿Quién soy yo? El autorretrato como representación.....	14
1.2 ¿Cómo soy y cómo me veo? .....	21
1.3 Yo y mi cuerpo .....	26
<b>Capítulo 2. Yo a través de los otros</b> .....	30
2.1 La ficción a través de la construcción de identidades.....	34
2.2 El autorretrato y el hecho estético .....	43
<b>Capítulo 3. El autorretrato en el México actual, como autorrepresentación o autorreferencialidad</b> .....	50
3.1 Gerardo Montiel Klint y su serie <i>Desierto</i> .....	56
3.2 Cannon Bernaldez y su serie <i>Miedos</i> .....	63
3.3 Kenia Nárez y su serie: <i>Cuentos y caprichos</i> .....	70
<b>Capítulo 4. Propuesta Gráfica: Creando estrategias de autorrepresentación</b> .....	76
4.1 <i>Acapulco en la Azotea</i> .....	77
4.2 <i>Simulaciones Híbridas</i> .....	91
4.3 <i>Espejismos</i> .....	104
<b>Conclusión</b> .....	115

**Anexos**

Entrevista a Gerardo Montiel Klint ..... 119

Entrevista a Cannon Bernáldez ..... 134

Entrevista a Kenia Nárez ..... 145

**Bibliografía** ..... 151

## Introducción

*El autorretrato funciona como el espejo en el que nos miramos en soledad y ante el que hacemos muecas, nos disfrazamos, adoptamos poses, somos de mil maneras, como somos y como queremos ser.*  
Rosa Olivares

El proceso histórico fotográfico ha estado mediado por distintos enfoques y técnicas que han influido en el concepto que hoy tenemos sobre fotografía artística. Con la legitimación de la fotografía como objeto artístico, dejó de competir con la pintura por ocupar los mismos espacios; esto produjo reformulaciones en la intencionalidad, concepción y conceptualización de la imagen fotográfica, ya que se tuvieron que establecer no sólo parámetros técnico-estéticos para la misma fotografía artística sino también elementos que sirvieran para distinguirse de las imágenes fotográficas que corresponden a la cultura de masas, que son las que se ven diariamente por todas partes, razón por la cual se han buscado distintas formas de representar la realidad, documentando situaciones de la vida cotidiana pero otorgándoles un valor estético, mediante la recreación de escenarios, objetos o personajes del imaginario del fotógrafo, que son elementos que dan origen a la ficción y el simulacro en la fotografía contemporánea.

De esta forma el fotógrafo ha diversificado y aprovechado los nuevos avances tecnológicos dando lugar y abriendo paso a la yuxtaposición de medios y lenguajes para la construcción de imágenes. El fotógrafo actualmente crea, inventa y construye, a través de la utilización de medios digitales y soportes de impresión, un nuevo tipo de imágenes fotográficas; imágenes en donde se busca un juego entre la realidad y la ficción, para intervenir el acto fotográfico y replantear, aumentar y diversificar las posibilidades del entorno y el proceso creativo, jugando y estableciendo nuevas formas de lenguaje visual. La fotografía es vista ya no como un objeto cerrado en su especificidad técnica, sino como un objeto mixto, abierto al cruce de lenguajes y referencias de otros medios. Así pues, la fotografía ha dado paso a la utilización de métodos y estrategias estéticas en las que propone otro tipo de fotografía, en la cual no sea propiamente el objeto representado el tema de la imagen fotográfica sino el discurso y el concepto lo que le dé validez y sentido a la imagen.

A través de la parodia, de la imitación y la ficción, de hechos, sucesos, objetos o personajes que podrían considerarse reales se busca reproducir la realidad, pero a través de la construcción de atmósferas, obteniendo con ello la recreación de un hecho cotidiano para transformarlo en un *hecho estético*<sup>1</sup>, en donde se crea y experimenta un tiempo y un espacio inventado.

Estas formas innovadoras en la creación de la fotografía reciente han dado lugar a la fotografía escenificada, la fotografía construida, la imagen fabricada, el método dirigido, entre otras acepciones que se utilizan para denominar a la fotografía dirigida, planeada, estructurada y conceptualizada. Este “nuevo” género no es de ninguna manera neutral sino que se trata de un abanico de posibilidades en donde se busca de primera instancia romper con el valor de registro de la realidad.

Muchas de estas estrategias y simulacros de la construcción de la imagen fotográfica han sido desarrollados y aplicados así mismo al autorretrato, género que ha sido muy recurrente dentro del arte contemporáneo. Si la fotografía, desde su reconocimiento como medio de expresión artístico y desde su total generalización como reproducción de la imagen, ha funcionado como aquello que devolvía el reflejo mitológico del Narciso, ahora a diferencia de ese referido personaje griego, la imagen del cuerpo se devuelve en la actualidad con adaptaciones, modificaciones o transformaciones provenientes de la imaginación e ingeniosidad de cada hacedor.

Partiendo de intereses que surgen de esa curiosidad inevitable por uno mismo y la forma en la que nos ven los otros, el autorretrato proporciona diferentes estrategias de representación, ya sea por la ropa, los gestos o bien por cuestiones más subjetivas que pueden ser los deseos, gustos, pasiones, miedos, etcétera.

Así pues, el autorretrato se ha planteado como una temática recurrente; utilizando el disfraz, la parodia, la simulación, la mimesis, la otredad, el yo fabricado o multiplicado

---

<sup>1</sup> José Antonio Molina define este concepto como la recreación o construcción de una escena, evento o suceso que podría considerarse casual o cotidiano para convertirlo en una imagen estética. En “Entre el objeto y el documento. La Buena fama de la fotografía contruida”, en *Tierra Adentro*. Número 102, Febrero-Marzo del 2000.



de personalidades, etcétera. De manera que el autorretrato, se retoma como una búsqueda y experimentación constante para desarrollar mecanismos y estrategias de representación, que abordan, exploran y experimentan a través del cuerpo.

Pero, ¿por qué fotografiarse?; ¿por qué tomarse como objeto de estudio?; ¿qué es lo que lleva a los artistas a fijar su lente y su mirada en ellos mismos?; ¿por qué caracterizarse o presentarse como alguien que sólo vive en su imaginario?; ¿por qué fotografiar algo que nunca ha sucedido?; ¿por qué inventar hechos?; ¿qué es lo que lleva a algunos fotógrafos a crear mundos fantásticos e insertarse dentro de ellos?

Esta investigación plantea hacer un análisis de cómo ha sido abordado el autorretrato por algunos fotógrafos mexicanos. A través de su trabajo y desarrollo artístico se responden algunos de estos cuestionamientos. En su mayoría estas respuestas aluden a búsquedas, temores y miedos personales. En las páginas de esta investigación se trata pues, de responder y ubicar al lector dentro del panorama actual de la fotografía mexicana, retomando proyectos de algunos fotógrafos que han influido en mi trabajo y quehacer personal. Analizo sus procesos y los emparento con los míos, dándome cuenta de que existen líneas en común y que están marcados por el entorno cotidiano.

Finalmente esta propuesta consiste en una serie de ejercicios de representación, en los que la investigación influyó no sólo para abrir un panorama más amplio, sino para sustentar el trabajo, desde un sentido no sólo visual y plástico sino también teórico. Sin lugar a dudas, marcará una línea divisoria entre mi trabajo antes de la investigación y después de ella.

“Encantada de conocerme<sup>2</sup>” es una reflexión individual sobre la manera en la que ha sido

---

<sup>2</sup> Título retomado del texto de Susana Blas en la Revista *EXIT Arte y Cultura*, Núm. 10, en dicho texto la autora se refiere al término “conocerse” desde dos vertientes. La primera, alude al artista como un exhibicionista que hace de sí y de su cuerpo un objeto de trabajo. Y la segunda, apunta hacia el “conocimiento” como una investigación y análisis del ser y de lo que somos en relación con los demás, nuestro cuerpo y el mundo. Me parece muy acertado lo que la autora menciona y desde mi experimentación, análisis y reflexión el autorretrato me dio como resultado un autoconocimiento profesional y personal.

abordado el autorretrato en la fotografía mexicana desde finales de la década de los ochenta y como ha sido un detonante para las generaciones subsecuentes. La idea principal de esta investigación se centra en los mecanismos y estrategias de representación que abordan, exploran y se experimentan a través de la autorrepresentación. Considérese que estos ejercicios brindan la posibilidad de construir estrategias de representación que dan como resultado que el autorretrato sea un género muy diverso y variado; es decir, no está limitado a ser el reflejo de la mirada en el espejo como un ejercicio narcisista. La personificación, el disfraz, la imitación, la simulación, etcétera, son aquí lo que da la posibilidad de crear nuevos mecanismos y lenguajes de representación.

## Capítulo 1. Encantada de conocerme

*“Interrogar al espejo es dejarse ir en el vértigo de una exploración de uno mismo que no tendría fin”.*

*Gulle Perriot*

Desde mucho antes de que se inventara la fotografía, el ser humano ya tenía la necesidad de representar y registrar lo que le rodeaba: objetos, animales, plantas, etcétera. Sin embargo, lo más importante era la representación de sí mismo. Como lo apuntan Gallienne y Pierre Francastel, “el deseo que tienen los seres humanos de contemplarse por medio de la interpretación de su propia imagen parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidad, y el arte del retrato individual es una de las actividades artísticas universalmente presentes de todos los tiempos”.<sup>1</sup> Con la aparición de la fotografía, esta necesidad quedó cubierta, pues este invento permitió el registro fiel de las personas.

Así pues, la fotografía sirvió como el instrumento ideal y perfecto para registrar y preservar las características físicas de una persona plasmadas en un papel. Esta representación funciona para mostrarnos a los demás, para crear vínculos de pertenencia, para conocernos y al mismo tiempo construirnos una identidad. En *El retrato y la fotografía*, Jorge Lewinski y Mayotte Magus explican que:

El diccionario define la palabra retrato como una representación de ciertos rasgos de un ser humano determinado, tal como lo ve el otro (el fotógrafo, pintor, etcétera) el atributo más importante de un buen retrato es que capta algún aspecto de la personalidad del sujeto. El retrato no se reduce a una imagen. Un retrato es un observador de caracteres, idiosincrasias, costumbres, gestos, movimientos, formas de hablar, etcétera. capaz de individualizar los rasgos sobresalientes de sus personajes.<sup>2</sup>

El retrato entonces es un conjunto de características que definen a una persona y desde su aparición la fotografía ha estado ligada a la representación del ser humano. Si bien esta

---

<sup>1</sup>Gallienne y Pierre Francastel. *El retrato*, p. 11.

<sup>2</sup> Jorge Lewinski y Mayotte Magus. *El retrato en fotografía*, p. 22.

necesidad por la representación ha sido algo que ha estado presente en el ser humano desde siempre, la fotografía llegó para hacer posible la representación fiel de los rasgos físicos de una persona.

Esta profunda necesidad por utilizar a la fotografía como un instrumento de autoconocimiento ha servido de punto de partida para amplios análisis y exploraciones en todas las épocas. Ya sea a través de la mirada en espejo, la fragmentación, la metamorfosis, la mimesis, etcétera; entendiendo y utilizando la fotografía como un recurso mediante el cual es posible voltear y mirarse a sí mismo, saber cómo es que los demás nos captan, nos ven o como queremos que nos vean.

Si definir el término de retrato resulta complejo, definir el término de autorretrato es aún más difícil, pues como ya se mencionó anteriormente, en el retrato tienen que ver no sólo cuestiones físicas sino también psicológicas, emocionales, culturales, sociales del individuo y del medio que le rodea. Pero, ¿qué pasa cuando el observador es uno mismo?; ¿qué pasa cuando es el propio individuo el que se plantea autorrepresentarse? Responder a estos cuestionamientos no es cosa fácil ya que cada persona se proyecta y se construye con el día a día. Así pues, el autorretrato busca un acercamiento hacia el propio fotógrafo, el cual se redescubre o inventa un “yo”, al mismo tiempo que perpetúa ese “yo” que está proyectando.

Así, el autorretrato fotográfico actual es abordado desde dos diferentes vertientes que pueden ser la autorreferencialidad y la autorrepresentación. Entendiendo como autorreferencia la interacción del fotógrafo ante la cámara como un ser actuante, en donde adopta otra personalidad o asume un rol distinto a su personalidad real, a su cotidianidad. Y la autorrepresentación esta ligada a la mirada en espejo del fotógrafo frente a la cámara; es decir, parte del análisis y exploración de su cuerpo; es él mismo quien se proyecta frente a la cámara sin la inclusión de otra personalidad o deseo por personificar a alguien más; solo él frente a la cámara, observándose a sí mismo. Esta autorrepresentación no siempre está determinada por la representación de las características físicas de un rostro o de un cuerpo, involucra también cuestiones

personales. Así pues, el autorretrato puede considerarse como la interpretación, exploración o invención de un yo por uno mismo.

Esta temática, ha sido desarrollada desde la invención de la fotografía, pues la necesidad por conocerse y autorrepresentarse existe desde siempre. Ya fuera como un simple registro que le servía al fotógrafo para conocerse, transformarse o explorarse, o bien, mediante algo construido para la cámara en donde el fotógrafo también se integraba. Este tipo de representaciones se retoman y proliferan en la fotografía de finales del siglo XX, pero es en las últimas décadas de este siglo cuando el cuerpo se convierte en un tema dominante en la fotografía y en el arte en general.

El autorretrato parte de la curiosidad por uno mismo y la forma en la que nos perciben los demás. Explorando a partir de la construcción de un todo o a través de sus partes, ya sea por la ropa o los gestos o bien por cuestiones más subjetivas que pueden ser los deseos, gustos, preocupaciones o miedos.

Por lo tanto, el autorretrato no siempre busca la proyección del rostro símbolo de la identidad; en algunos casos se recurre a la reconstrucción o alteración de la identidad original para transformarla en otra cosa, como la representación de esa otra identidad con quien podemos reconocernos; es una proyección de nosotros mismos. Sin embargo, puede hacer referencia a temas muy diversos “(...) nos hablan de cada uno de nosotros, del hombre en su soledad obsesiva, en su necesidad de reconocerse, de presentarse ante él mismo y ante los demás. La necesidad de ser y de pertenecer, de construirse una identidad diferente y a la vez aceptable, de ser uno mismo y ser también el otro, el que se mira en el espejo y el reflejo que provoca”<sup>3</sup>.

El autorretrato es utilizado como transformación, representación de múltiples roles, como motivo de imitación, búsqueda u ocultamiento de una identidad ya sea personal o colectiva; se ha planteado como género o tema. Se recurre al disfraz, la parodia, la simulación, el espectáculo, la mimesis, la otredad del yo fabricado o multiplicado de

---

<sup>3</sup> Rosa Olivares. “¿Quién soy yo?”, en *EXIT Imagen y Cultura*, p. 11.

personalidades. De esta manera el autorretrato se retoma como una búsqueda y experimentación constante para desarrollar mecanismos de representación, que abordan, exploran y experimentan a través del cuerpo.

Es así entonces como el autorretrato ha sido abordado desde distintas variantes dentro del arte y particularmente en el caso de la fotografía. Por un lado, el artista experimenta, explora e inventa nuevas estrategias en la construcción de imágenes y así mismo la construcción de su identidad a través de la experimentación lúdica de la representación.



**Jünger Klauke**  
Transformer (detalle)  
fotografía a color  
120 x 100 cm  
1973

## 1.1 ¿Quién soy? El autorretrato como representación

*Hay un agujero blanco en la pared. Es una trampa. Sé que voy a dejarme atrapar en él. Ya lo he hecho. Esa cosa gris aparece en el espejo. Me acerco y la miro, ya no puedo alejarme. Es el reflejo de mi rostro.*

*Jean-Paul Sartre, 1938.*

La fotografía nos permite capturar en imagen momentos, experiencias y lugares de la vida diaria, así como también perpetuar el lazo que nos une con alguna persona que ya no existe o que está lejos, para recordar y volver a vivir esos instantes que serán irrepetibles en la realidad, congela esos instantes importantes de nuestra vida y los perpetúa en la inmortalidad. De esta forma, el mundo se almacena a través de imágenes de la misma manera que se almacena a las personas, se las colecciona y se les posee. Para Roland Barthes:

(...) la fotografía es una emanación del referente. De un cuerpo real que se encontraba frente a la cámara y del cual han salido las radiaciones que vienen hacia nosotros, la foto del ser desaparecido o ausente viene a impresionarnos al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada con la mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados.<sup>4</sup>

Por lo tanto, la fotografía puede entenderse como un almanaque de imágenes mediante las cuales podemos poseer a las personas que nos rodean, admitiendo al retrato como aquella aproximación fiel de nuestra imagen: “(...) tal vez tan fiel como aquel reflejo ante el espejo que nos dejó sorprendidos ya para siempre”.<sup>5</sup> La fotografía nos facilita llevar a cabo el reconocimiento visual de nuestra apariencia física, nos ayuda a reconocernos y ubicarnos dentro de este mundo lleno de imágenes.

---

<sup>4</sup> Roland Barthes. *La cámara lúcida*, p. 142.

<sup>5</sup> Rosa Olivares. *Op. cit.* p. 10.

Aunque en un principio la falta de conciencia de uno mismo, hablando en un sentido visual, y el desconocimiento físico que tenían las personas de sí mismas, provocó en sus primeros años no tan sólo sorpresa sino también histeria, desconcierto y temor, otorgándole a la fotografía poderes mágicos y místicos; William A. Ewing afirma que: “En varios informes de fotógrafos se explica cómo los clientes no tenía una idea objetiva de su aspecto físico -o apenas tenían idea alguna de ello- y que, a menudo, se quedaban sin habla al enfrentarse a los primeros retratos que les habían hecho”.<sup>6</sup> Es tal el desconocimiento que tenían las personas sobre su imagen que como, explica Nadar en sus textos, que algunos de sus clientes se enfurecían al ver su imagen pues no les gustaba cómo se veían y en muchas otras ocasiones se les podían entregar imágenes equivocadas y los clientes las asumían como propias, quedando satisfechos con lo que veían en la imagen.

La fotografía ha sido, por lo tanto, un símbolo de nuestra representación, ubicándonos como Narciso que quedó embelesado de sí mismo al ver su imagen reflejada en el agua, incluso cuando esa imagen muchas veces parece no ser lo que deseáramos ser, o nos hace sentir que no somos la persona que vemos reflejada o simplemente no nos reconocemos en ella. El reflejo en el espejo y la imagen fotográfica es lo que nos hace constatar una verdad, nos hace conscientes de nuestra propia imagen y provoca un placer o una aberración ante lo que vemos proyectado.

¿Qué pensamiento habrá pasado por nuestra cabeza la primera vez que nos vimos frente a un espejo?, ¿qué sucedió al darnos cuenta de que la persona que estaba frente a nosotros era nuestra imagen?, ¿ése soy yo? Tal vez esas fueron algunas de las preguntas que nos hicimos al mirarnos y reconocernos frente a un espejo. Como lo apunta José Miguel Marinas:

¿Quién te lleva ante el espejo por primera vez y te dice, con ternura,-  
“mira: eres tú? Ese es el acto fundacional, el principio y fundamento de nosotros, los seres del espejo. Se supone que nacemos sin saber propiamente dónde está la diferencia entre nosotros y quien nutre. Somos borrosos de primeras. Y luego empieza, poco a poco, un juego de

---

<sup>6</sup> William A. Ewing. *El rostro humano, el Nuevo retrato fotográfico*, p.17.



reconocimiento, de ajustes de miradas: el largo embobamiento y la atención bizca del infante ante los objetos –el mundo entero- que no son él, que no son yo...Es el momento en el que, quien aún no habla y ya ríe o teme ante otros rostros que se acercan al rectángulo de su mirada, se reconoce en el espejo. La masa en movimiento, con ojos y boca, que se balancea ante la rara, la sorprendente cualidad de hacer exactamente lo mismo que siente que está haciendo de por sí. Y en ese instante la palabra: “mira, eres tú”<sup>7</sup>.

Es difícil poder definir y recordar cuándo ocurrió esa primera mirada que tuvimos de nosotros mismos. Sin embargo, después de algunos vistazos terminamos por habituarnos al cruce de miradas con nosotros mismos, siempre acabamos por buscar nuestro reflejo proyectado en esa superficie refulgente.

Muy seguramente, ese primer acercamiento con nuestra imagen resultó ser tan atractiva como la primera vez que fuimos conscientes de la existencia de nuestra sombra, tal como ocurrió en la fábula de Plinio:

Plinio nos relata, en efecto, la historia de un alfarero de Sición, llamado Dibútales, que estaba enamorado de una joven. Éste tuvo que salir un día en un largo viaje. En el momento de la escena del adiós, los dos amantes están en una habitación iluminada por un fuego que proyecta en el muro la sombra de los jóvenes. Para conjurar la futura ausencia de su amante y conservar una huella física de su presencia actual, en este instante-bisagra lleno de deseo y de temor, la joven tiene la idea de representar sobre el muro, con un carbón la silueta del otro que allí se proyecta; en el instante último y resplandeciente, y para matar el tiempo, fijar la sombra de aquel que está allí pero que pronto estará ausente.<sup>8</sup>

Entonces, la sombra sólo puede ser interpretada como un indicio de nuestro cuerpo, de nuestra presencia. Somos esa proyección que parece tener vida propia, independiente de nosotros. Sin embargo, esa figura translúcida que se proyecta no es suficiente para

---

<sup>7</sup> José Miguel Marina. “Fundamento del espejo”, en *EXIT Imagen y Cultura*, p. 118.

<sup>8</sup> Philippe Dobuis. *El acto fotográfico, de la representación a la percepción*, p. 110.

identificarnos, es un indicio de nuestra presencia que al igual que el reflejo en el espejo es un “índice<sup>9</sup> que no existe sino en la presencia de su referente”<sup>10</sup>.

La sombra puede concebirse como un indicio de nuestra presencia, puesto que es una proyección de nuestro cuerpo, pero se trata tan sólo de un halo grisáceo casi negro que se forma alrededor nuestro sin rasgos identificables; es decir, no posee un rostro símbolo de la identidad. Pero a pesar de eso, podemos saber que proviene de nuestra persona por que la vemos proyectada a un lado, atrás, delante o debajo de nosotros.

Y aunque podemos identificarla, sería muy poco posible que los demás pudieran identificarnos a través de esta silueta debido a que no posee las características necesarias para construirle una identidad, tal como pasaría al ver nuestra imagen reflejada en un espejo. “La sombra será siempre el pariente pobre del reflejo, el origen oscuro de la representación”<sup>11</sup>. La sombra proyecta un indicio de presencia y el espejo nos ofrece así mismo un indicio pero con rasgos y características específicas de nuestro rostro y cuerpo; lo más importante de nuestro reflejo proyectado en un espejo es el poder identificarnos, reconocernos, saber cómo y quién somos físicamente.

Ambas proyecciones provienen de nosotros pero son completamente diferentes; la sombra puede entenderse como la esencia de nuestro cuerpo, como un volumen proyectado y nuestro reflejo en el espejo nos permite reconocernos y a partir de esta proyección construirnos una identidad, de cómo queremos que nos vean las personas que nos rodean.

Existen varios personajes mitológicos que mantienen una estrecha relación con el espejo. Joan Fontcuberta, en su libro *El beso de Judas*, destaca dos personajes que tienen una especial vinculación con el espejo. Por un lado, Narciso enamorado de su reflejo y por el otro Drácula que carece de reflejo y es invisible ante este objeto: “Por extensión, narcisos y vampiros designarían categorías contrapuestas en el mundo de la representación. En

---

<sup>9</sup> Op. Cit. S. Pierce denomina al *Index* como la representación por contigüidad física con su referente.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>11</sup> Victor I. Stoichita. *Breve historia de la sombra*, p. 29.

unos prevalece la seducción de lo real; en los otros la frustración del deseo, la presencia escondida, la desaparición”.<sup>12</sup>



**Duane Michals**  
*The Heisenberg Magic Mirror of Uncertainty*  
Secuencia de seis impresiones de plata sobre gelatina  
1998

Así mismo, en *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, el retrato viene a ser el espejo y el espejismo en que el tiempo transcurría. De igual manera, tenemos el personaje de Alicia, en *Alicia en el país de la maravillas* de Lewis Carrol, que logró atravesar esta superficie resplandeciente para descubrir un mundo paralelo a la realidad a través de un viaje mágico; ni qué decir del espejo de la madrastra de Blancanieves, que sin temor a terminar destrozado, le dice a su dueña que ella no es la más bonita del reino; y como último ejemplo en este recuento, Medusa, que queda petrificada al ver su imagen reflejada. Cada uno de estos seres mitológicos o personajes fantásticos tiene una especial debilidad por este reflectante objeto, para unos representa placer, para otros aberración o incluso la muerte.

Retomando la dicotomía entre Narciso y Drácula, podríamos definir a la sombra como la ausencia de reflejo de Drácula frente al espejo, esto sólo si hacemos la comparación a

---

<sup>12</sup> Joan, Founcuberta. *El beso de Judas*, p. 40-41.

partir de la ausencia de datos y rasgos que nos permitan fijarle una identidad específica, debido a que tenemos la proyección de una figura muchas veces sin forma definida o bien distorsionada, que no deja de ser parte de nosotros pero que al mismo tiempo podría bien ser cualquier otra persona, objeto o animal.

En ocasiones esta silueta resulta tan indefinida que si nuestra sombra estuviera mezclada con otras sombras, sería difícil identificarnos dentro de ese mundo gris carente de formas, pero que por otra parte, raramente eso mismo pasaría con un reflejo de nuestro rostro frente al espejo o una fotografía, ya que una vez registrada nuestra apariencia dentro de la memoria visual, nuestra imagen será algo que no podremos olvidar nunca, a pesar de que nuestro rostro y cuerpo cambie día con día, nos seguimos identificando sin importar cuantas transformaciones o cambios tenga nuestro cuerpo.

Así pues el espejo juega un papel muy importante para poder llevar a cabo este reconocimiento de nosotros, porque: “Todos utilizamos comúnmente los espejos, al igual que las instantáneas, para estudiarnos a nosotros mismos con una supuesta objetividad, como una forma de especular sobre la manera en que los otros nos ven y (...) como un medio para presenciar nuestra propia degradación e inevitable progreso hacia la muerte”<sup>13</sup>. Partimos del reflejo que nos devuelve el espejo para construirnos una apariencia; cambiamos de manera camaleónica<sup>14</sup> dejando ver nuestros gustos, necesidades y proyecciones.

Este reconocimiento inicial nos sirve como base para ir formando nuestra identidad, adoptando personalidades, características y poses de cómo queremos que los otros nos vean; aunque ese reconocimiento no siempre vaya ligado a la aceptación de lo que vemos reflejado frente al espejo como la proyección de nosotros mismos, nos permite ir construyendo nuestra identidad muchas veces convirtiéndonos en esa otra u otras personalidades que nos gustaría ser, casi nadie escapa a la tentación de querer cambiar

---

<sup>13</sup> Marco Livingstone. “Duane Michals a través del espejo”, en *EXIT Imagen y Cultura*, p. 50.

<sup>14</sup> Refiriendo este término como la adaptación a las condiciones sociales y no ambientales como sucede con los animales.

algo de su rostro o de su cuerpo, lo que hace que la necesidad por ser o verse diferente esté a la orden del día.

Pasamos mucho tiempo buscando nuestro reflejo proyectado en las superficies resplandecientes de manera inconsciente, pero así como el espejo profesa un gran impacto en nosotros la fotografía vino a transformar nuestra visión del mundo y de nosotros mismos: “Es frecuente, en efecto, que se identifiquen las imágenes que suministra la cámara con aquellas reflejadas por un espejo. Del espejo decimos que nos ‘devuelve’ la imagen, como si la imagen ya fuera nuestra, como si entre la imagen y el rostro existieran lazos de correspondencia infinitesimal, o como si el reflejo hubiera duplicado físicamente al objeto (...)”.<sup>15</sup> Así, al contemplar el retrato vemos a la persona y asumimos la imagen obtenida de la cámara como si fuera el duplicado físico del sujeto, sin marcar ninguna diferenciación entre lo que vemos y la persona retratada, porque: “(...) la foto siempre lleva su referente con ella”.<sup>16</sup>

Roland Barthes afirma que toda fotografía es un certificado de presencia del individuo, el documento que lo legitima socialmente, la constatación incluso de la existencia misma. Bajo este concepto se explica que las tarjetas de identificación (documentos oficiales del país, pasaportes, etcétera.) incorporen el retrato fotográfico como documento que valida la información contenida (relación texto-imagen), por lo que nuestra existencia depende, al menos parcialmente, de la similitud de rasgos entre el “yo presente” y el “yo representado”. La fotografía entonces, funciona como un espejo no sólo para conocernos sino también para validarnos ante los demás.

---

<sup>15</sup> Joan Foncuberta. *op. cit.*, p. 38.

<sup>16</sup> Roland Barthes. *op. cit.*, p. 17.

## 1.2 ¿Cómo soy y cómo me veo?

*“Mirarme en el espejo me produce una sensación de asombro. Me digo ¿quién es ese? (...) Y así es que empecé a fotografiarme y descubrir que podía ver porciones de mí mismo que nunca había visto antes. Dado que sólo me enfrente a mi cara en el espejo, sé bastante bien que aspecto tiene. Cuando observo una vista lateral a la que no estoy acostumbrado, la encuentro peculiar (...) de modo que, al fotografiarme a mí mismo y descubrir territorios desconocidos de mi yo superficial, provocho una interesante confrontación psicológica”.*

*Lucas Samaras, 1976.*

Actualmente, la construcción de la “identidad personal” se han hecho presentes en la mayoría de los ámbitos de nuestra vida social. Se nos reconoce por medio de una simple tarjeta de identificación en dónde se incluye nuestro nombre, edad y dirección; en algunos casos, todo ello acompañado con una fotografía. Así mismo, se nos puede conocer y reconocer a través de un “*profile*” en internet, generalmente creado por nosotros mismos, que nos sirve para presentarnos y relacionarnos a nuestro antojo con otras personas. El fotógrafo Richard Avedon decía al respecto: “(...) las fotos tienen para mí una realidad que la gente no tiene. Sólo por intermedio de las fotos conozco a esta gente”.<sup>17</sup> Si ya desde principios del siglo pasado la imagen fotográfica tenía esa importancia, actualmente esta idea es inseparable del pensamiento de la sociedad. Estamos inmersos en un mundo que se rige por las imágenes, a través de ellas la identificación se ejerce como un mecanismo de orden y control.

Las fotografías de identificación representa la mimesis del sujeto, reproduce sus rasgos, determina su edad y lo presenta ante sí mismo y ante los demás. Además, también le sirve para crear una imagen ficcional, mediante elementos como la pose y la simulación que posibilitan la construcción de estrategias de representación en donde la imagen es insertada a través del artificio, no sólo en términos técnicos, sino también por el hecho de

---

<sup>17</sup> Philippe Dubois. *op. cit.*, p. 41.

posibilitar la construcción de innumerables máscaras que suprimen la existencia del sujeto original. El sujeto se representa y se recrea antes de darse a conocer a los demás. Como subraya William A. Ewing:

(...) Ninguno de nosotros se queja cuando su apariencia en los retratos es mejor de lo que es realmente, pero refunfuñamos cuando nos vemos más feos. Compartimos con entusiasmo un buen retrato con nuestros amigos y nuestra familia, pero rompemos los malos retratos antes de que nadie pueda ver nuestra humillación (...) <sup>18</sup>.

A pesar de que en la fotografía podemos encontrar rasgos que nos descubren, sólo sirve parcialmente para nuestra identificación real, debido a los cambios fisonómicos, naturales o artificiales, tema que hoy es ampliamente cuestionado debido a que el cuerpo humano sufre muchas modificaciones, las cuales son prueba de una persistente búsqueda de identidad hecha a través de la trasgresión, metamorfosis y cambios al cuerpo, ya sea en forma física o virtual.

Actualmente es muy fácil la manipulación que los fotógrafos pueden realizar a los rostros de sus retratados, siendo a través de medios ópticos, químicos, electrónicos o todos juntos, que logran construir y reconstruir los rostros; comenzando desde cero o bien mediante la combinación de muchos rostros y cuerpos, ahora el mito de Frankenstein se ha vuelto realidad, los fotógrafos se han convertido como en científicos que pueden fabricar personas en sus estudios.

---

<sup>18</sup> Ewing A. William. *op. cit.*, p. 188.



**Eva Lauterlein**  
De la serie “Quimeras”  
Impresiones Lamda  
75 x 75 cm cada una  
2002

En una caricatura alemana, se encontró la frase que dice: “Pero señor, ¿todavía duda usted de mi identidad? ¡Pues he ahí mi fotografía!”<sup>19</sup>. Tal vez, insertada esta frase en el año de su publicación en 1877, aplicaría totalmente a la idea que se tenía con respecto a la fotografía en este año. Sin embargo, hoy día esta frase resulta casi inoperable, ya que la manipulación de la imagen fotográfica se hace cada vez con mejores resultados logrando crear nuevos personajes a partir de las modificaciones físicas del sujeto de manera virtual, haciendo posible la creación de personajes inexistentes en la vida real, como los personajes que crea Eva Lauterlein, los cuales están reconstruidos digitalmente a partir de múltiples imágenes.

De manera que la identidad también puede construirse y reconstruirse a partir de personajes inexistentes, por cánones y estereotipos establecidos por los parámetros de un *profile* de internet o imágenes manipuladas que circulan de forma masiva en los medios de comunicación: “Así, nuestra entrada ante la cámara es siempre un recurso y una referencia a imágenes ya existentes. Las imágenes están en nosotros y nosotros en las imágenes”<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 113.

<sup>20</sup> Christoph Doswald. “Missing Link-close the Gap!” en David Perez (ed.), *La certeza vulnerable, cuerpo y fotográfica del siglo XX*, p. 314.



Si bien la imagen fotográfica puede considerarse un espejo de la realidad, también funciona como máscara, debido a que puede ocultar, disfrazar o confundir. Mientras el espejo indica o puede reflejar lo que somos, la fotografía anuncia la existencia de algo más, como Marshall McLuhan apunta: “Decir la cámara no puede mentir es simplemente hacer hincapié en los múltiples engaños que hoy en día se perpetran en su nombre”<sup>21</sup>.

Los retratos pues son una construcción, que sin lugar a dudas muestra nuestra presencia y, en definitiva, nuestra identidad, la cual sigue siendo cierta a través de la fotografía, ya que necesitamos comparar nuestro rostro para hacer real a la persona presentada en la imagen: “En cierto sentido todas las fotografías son trasplantes. No las vemos realmente como imágenes, sino más bien como simulacros: cosas reales en forma abreviada. Por lo general no decimos ésta es una fotografía de mi hijo, sino más bien éste es mi hijo. De forma mágica, alquímica, mi hijo ha vuelto a nacer”<sup>22</sup>.

En efecto, el retrato y particularmente las fotos cotidianas, son una manera de reseñar la vida; allí nos mostramos de cuerpo entero, con la mejor pose, bañados y planchados, deseando que la cámara registre el mejor ángulo de nuestro cuerpo. De esta forma, quedamos atrapados en la fotografía, como un recuerdo íntimo, personal e intransferible que podemos mostrar a los demás para validar nuestra existencia. Sin embargo, aunque este tipo de imágenes parezcan ser tan sólo el registro de un evento, no dejan de estar inmersas en la ficción, debido a que se actúa y se representa no lo que somos sino lo que queremos que los otros vean.

Si el retrato fotográfico decimonónico apuntó claramente hacia esa construcción, al hacer de la pose el elemento definidor no sólo de una estética, sino de la propia concepción de identidad; si la pose responde, en un primer momento, a imperativos técnicos, asume rápidamente el carácter intrínseco de presentación de un simulacro. Gracias a ella el

---

<sup>21</sup> Ewing A. William. *op. cit.*, p. 86.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 72.

sujeto se torna un modelo; se deja captar como una forma, al interactuar con un escenario que le confiere una identidad retórica cuando no ficticia.

Anteriormente sólo se llevaban a cabo retratos de los momentos especiales como cumpleaños, graduaciones, bodas y eventos especiales, pero hoy en día, se toman fotos de cualquier evento de la vida cotidiana. Las fotografías forman parte de cotidianidad, podría decirse que casi todo el mundo trae consigo una cámara fotográfica, ya sea en su teléfono celular o dentro de su bolsillo. Esta innovación técnica ha cambiado la manera de ver las imágenes y así mismo las estrategias de representación.

El fácil acceso a la publicación de imágenes en internet ha propiciado que la difusión de imágenes sea cada vez más constante y masificada; cualquier persona puede tener acceso a nuestro álbum fotográfico, pues las imágenes se publican y llegan a todas partes del mundo; de esta manera se crean lazos con otras personas sin importar la nacionalidad o la lejanía, es a través de las fotografías que nos damos a conocer a los demás y es mediante esta serie de imágenes que la construcción de la identidad se va transformando, queriendo tomar el papel de la persona que muchas veces es vista en una pantalla.

La manipulación de la identidad en cualquiera de sus manifestaciones se ha convertido en una necesidad pero también en una problemática que aqueja la sociedad contemporánea; existen una numerosa cantidad de productos en el mercado que prometen convertir nuestro cuerpo en aquel cuerpo estilizado y bello que vemos en las pantallas de televisión, espectaculares y revistas, propiciando en nosotros la necesidad por convertirnos en otra persona.

## 1.2 Yo y mi cuerpo

El retrato funciona como índice, referencia, símbolo y representación, tanto dentro del arte como de la vida cotidiana; a través del retrato se pueden explorar diferentes estrategias de representación, que van desde la simple toma fotográfica del cuerpo, ya sea completo o fragmentado, con las cuales se pretende hacer un reconocimiento de cómo somos.

Así, se ha recurrido a la fotografía como una herramienta de autoexploración y conocimiento; si bien la fotografía desde sus inicios había sido un instrumento mediante el cual el hombre podía representarse como una copia fiel de sí mismo, la exploración del cuerpo y la desnudez formaba parte de esta exploración. Muchos pintores, escultores y artistas pronto relacionaron a este medio con el arte, viéndolo como una forma de ensanchar las posibilidades de creación, ya fuera que algunos utilizaran la fotografía como un medio para la creación de sus pinturas o esculturas sin necesidad de tener un modelo enfrente, también había quienes recurrieron a este nuevo medio como un soporte artístico. De manera que este medio no quedó solamente ligado hacia la exploración del otro, el fotógrafo también se vio atraído hacia la exploración de sí mismo como objeto de estudio:

(...) no hay prácticamente un solo fotógrafo importante que no haya vuelto contra sí su pequeña caja negra, (...) junto con el uso del espejo, del disparador a distancia y el disparador con retardo. Basta el tiempo del flash, de un relámpago, de un rayo de esta despiadada boca de sombra que toma y guarda todo lo que apunta, de esa mirada negra que arremete, absorbe y sella toda referencia para que la obra de petrificación de la foto despliegue sus efectos.<sup>23</sup>

El primer fotógrafo del que se tienen referencias de haberse utilizado como modelo para la toma de una imagen fotográfica fue el francés Hippolyte Bayard, quien se fotografió así mismo como un cadáver. Lo que Bayard pretendía con la imagen titulada “*Cadáver ahogado*” era mostrar una prueba de su muerte provocada por la desilusión de no haber sido reconocido como uno de los inventores de la fotografía. Esta imagen en su época

---

<sup>23</sup> Philippe Dubois. op. cit., p. 118.

causó gran conmoción pues la fotografía era considerada como una prueba fidedigna e irrefutable de su referente.



**Hippolyte Bayard**  
*Autorretrato como hombre ahogado*  
Positivo directo sobre papel  
Société Francaise de Photographie, París.  
1840

Ya desde 1840 encontramos manifestaciones de cómo el fotógrafo tiene una necesidad por conocerse ya sea mediante el simple registro de su cuerpo frente a la cámara, o bien a través representaciones teatrales y construcciones para la toma fotográfica.

Dentro de la temática del autorretrato existen las imágenes en las que el fotógrafo recurre al registro del sujeto como reflejo que está mirándose a sí mismo; es decir, el fotógrafo se muestra al espectador para ser contemplado. Guliana Scimé apunta: “La distancia entre el fotógrafo y el sujeto se anula cuando el artista toma su propio cuerpo como personaje de sus especulaciones visuales”.<sup>24</sup> Fotógrafos como Claude Cahun, Robert Mapplethorpe, Nan Goldin o John Coplans, son algunos de los artistas que a través de la experiencia lúdica de la autorrepresentación se ponen frente a la cámara, y es mediante autorretratos que se proyectan y presentan a los demás.

El fotógrafo John Coplans fragmenta su cuerpo, mostrando en sus imágenes partes de su cuerpo desde la punta de los pies hasta sus manos, eso sí nunca su rostro. Los fragmentos de su cuerpo que dejan al descubierto la textura de su piel, las arrugas, cicatrices,

---

<sup>24</sup> Guliana Scimé. *La certeza vulnerable Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, p. 164.

etcétera; son imágenes que nos hablan del paso del tiempo, de la fragilidad de la vida, de la vulnerabilidad del ser humano frente al tiempo.



**John Coplans**  
“*Back with Arms Above*”  
Plata sobre gelatina  
78.74 x 58.42 cm.  
Adquirida 1995 por la colección SFMOMA  
1984

El espectador puede sentirse identificado con esta serie de imágenes, debido a que el fotógrafo nunca muestra su rostro y hace que las imágenes puedan tratarse de cualquier persona. Coplans utiliza la fotografía para conocerse, para explorarse a través de su mirada pero con la ayuda de alguien más: como él mismo lo menciona, es su cuerpo, son sus imágenes, pero no es él quien toma la fotografía, es alguien más quien presiona el obturador de la cámara pero es bajo sus indicaciones que se efectúa cada toma, posando para la cámara como él quiere. Es un trabajo de autorretrato muy íntimo donde el fotógrafo se presenta tal cual es a los demás, deja ver el paso del tiempo sobre su cuerpo, sin maquillaje, sin máscaras.

Por otro lado tenemos a Nan Goldin, su trabajo está muy vinculado con su vida personal. Tiene una estética de *snapshot* que muestra escenas cotidianas y domésticas. Las personas que aparecen en sus fotografías son sus amigos y conocidos, todas estas imágenes forman una especie de documental que registra la vida de Goldin: se trata de

registros y documentos de sus espacios y el medio que la rodeaba, no hay ningún interés por retomar una personalidad distinta, pues se muestra tal y como es.



**Nan Goldin**

*“Nan and Brian in bed”*

39.5 x 59 cm

Plata sobre gelatina, impresa en 2006

1983

Colección del MOMA, Adquirida a través de Jon L. Stryker

Así pues, el autorretrato es un medio para la exploración, conocimiento y registro personal del artista. En ambos casos, el autorretrato se presenta “(...) puro, para la presentación del fotógrafo como él mismo, sin las adherencias de la siempre problemática construcción identitaria. (...) Sólo cuando el espejo se rompe y la toma se fragmenta, el artista se capta sin nombre, sin atributos, y se hace autorretrato de verdad”<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Juan Antonio Ramírez. “Automodelo e identidad quebrada”, en EXIT *Imagen y Cultura*, p. 22.

## Capítulo 2. Yo a través de los otros

*Se dice que siempre hay que aprovechar el momento en el que el ser más corriente o el más enmascarado revela su identidad secreta. Pero lo que es interesante es su otredad secreta. Y en vez de buscar la identidad detrás de la máscara, uno debe buscar la máscara detrás de la identidad –el rostro que nos obsesiona y nos aparta de nuestra identidad, la divinidad enmascarada que en realidad, nos acecha a cada uno de nosotros, por un instante, en un momento o en otro.*

*Jean Baudrillard, 1998*

El autorretrato ha sido abordado desde distintas variantes, pero lo que me interesa abordar en este capítulo es cómo estas estrategias de representación funcionan para la búsqueda y construcción de una identidad o la construcción de esos múltiples “yo” que quisiéramos ser. El autorretrato ha es una proyección de nosotros mismos, habla de temas muy diversos que van desde la necesidad de conocerse, la necesidad de ser, de estar, de permanecer y pertenecer a un espacio, de construcción de identidades, de ser uno mismo y varios a la vez. El autorretrato no siempre busca la proyección del rostro símbolo de la identidad; en algunos casos se recurre a la reconstrucción o alteración de la identidad original para transformarla en otra cosa, como la representación de esa otra u otras identidades con quienes podemos reconocernos: “De hecho, nos construimos por comparación, competencia o rivalidad”.<sup>28</sup>

Así bien, el autorretrato ha sido abordado como tema dentro de la fotografía desde sus inicios, es parte de la necesidad por conocerse y al mismo tiempo inmortalizarse. Esta temática ha sido desarrollada desde distintas perspectivas visto como una transformación, representación de múltiples roles, como imitación, búsqueda, ocultamiento o desvelamiento de una identidad ya sea personal o colectiva. Los artistas recurren al disfraz, a la parodia, la simulación, el espectáculo, la mimesis, la otredad del yo fabricado, etcétera. De esta manera el autorretrato, se retoma como una búsqueda y

---

<sup>28</sup> Rosa Olivares, *op. cit.*, p. 11.

experimentación constante para desarrollar mecanismos de representación. Rosa Olivares apunta al respecto:

Todos los fotógrafos, sea cual sea su género, estilo o características formales, tienen un autorretrato. Pero aparte de esa curiosidad inevitable por uno mismo, por el cuerpo, por el sexo que facilita y hasta parece provocar la fotografía, para muchos artistas ésta se ha convertido en un auténtico medio de investigación. Un escenario en el que poner en cuestión, como si de un teatro fuera, las dudas, los experimentos, el exhibicionismo y también, la ingenuidad, la ironía o el sentido del humor. Porque en la fotografía, el autorretrato se expande hasta convertirse en un género autónomo. Es el rostro, pero también es el cuerpo, el fragmento, la construcción de un todo por sus partes, por sus ausencias, por un gesto, por la ropa...en muchos casos se oculta la cara, la clásica representación esencial de la identidad, convirtiendo al cuerpo o a sus partes en aquello que nos define mejor y más certeramente. Pero en otras ocasiones asistimos a una reconstrucción, a una alteración de la identidad original para transformarse en otra cosa.<sup>29</sup>

Para dar inicio a este capítulo empezaré por definir el concepto de identidad y cómo será abordado en la presente investigación. Considerando que la identidad es una necesidad básica del ser humano y responder a la pregunta ¿quién soy? es un problema que lo acompaña toda su existencia; de esta forma, la identidad no es algo innato sino que es parte de un proceso social de construcción, por medio del cual se requiere establecer elementos que ayuden a su construcción.

En su texto *Identidad Chilena*, el antropólogo Jorge Larrain<sup>30</sup> se refiere a tres elementos mediante los cuales se pueden formar los parámetros para la construcción de una identidad. Dichos parámetros abarcan tanto cuestiones netamente sociales como personales del sujeto y son los que marcan la pauta para la construcción de un “yo”, dependiendo de las ideas y conceptos sociales, culturales, mentales y hasta físicos que se compartan con los otros.

---

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Véase Jorge Larrain, *Identidad Chilena*. Santiago. 2001.



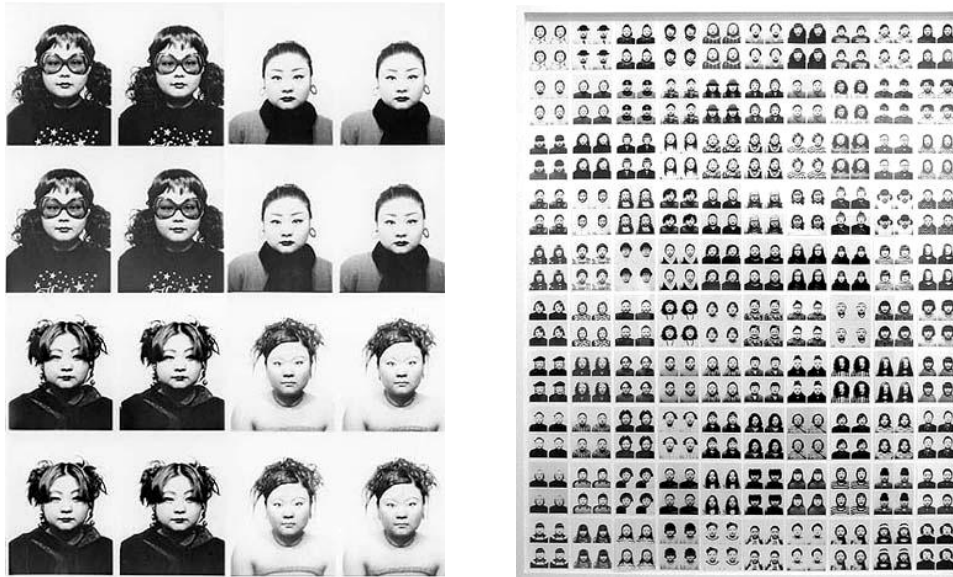
En el primero se definen a sí mismos o se identifican con ciertas cualidades, términos y categorías sociales compartidas. Al formar sus identidades personales, los individuos comparten formas de pensar y características grupales que los unen como: la religión, género, clase, etnia, profesión, sexualidad, etcétera, que son culturalmente determinadas y contribuyen a especificar al sujeto y su sentido de identidad.

En segundo lugar, está el elemento material que incluye el cuerpo y otras posesiones capaces de entregar al sujeto elementos vitales de auto reconocimiento. La idea es que al producir, poseer, adquirir o modelar cosas materiales los seres humanos proyectan su sí mismo, sus propias cualidades en ellas, se ven a sí mismos en ellas y las ven de acuerdo a su propia imagen.

En tercer y último lugar agrega que la construcción del sí mismo necesariamente supone la existencia de “otros” en un doble sentido, ya que es través de los otros que construimos nuestra personalidad al interiorizar las opiniones, críticas y comentarios que los demás generan sobre nosotros, pero también son aquellos con respecto a los cuales el sí mismo se diferencia y adquiere su carácter distintivo y específico. El sujeto internaliza las expectativas o actitudes de los otros acerca de él o ella y estas expectativas de los otros se transforman en sus propias auto-expectativas. El sujeto se define en términos de cómo lo ven los otros. Sin embargo, sólo las evaluaciones de aquellos otros que son de algún modo significativos para el sujeto cuentan verdaderamente para la construcción y mantención de su autoimagen.

A partir de este último aspecto es que se abordará el concepto de identidad dentro de esta investigación. Tomando en cuenta que el retrato y el autorretrato retoman la idea de la construcción de la autoimagen y la manera en cómo queremos que los demás nos perciban y nos vean. Lo cual quiere decir que nuestra autoimagen implica nuestras relaciones con otras personas y su evaluación de nosotros. Así la imagen que construimos de nosotros mismos y proyectamos a los demás está determinada por la manera en que los otros influyen sobre nuestro pensamiento y comportamiento.

Lo que pretende este apartado es pues ubicar a la identidad como un elemento conformador en la generación de imágenes fotográficas y la manera en cómo nos representamos y como estas estrategias de representación son utilizadas en la fotografía para la producción de imágenes.



**Tomoko Sawada**  
Detalle e imagen completa *ID400 102-200*  
100 Impresiones de plata/gelatina  
50x39- ¼ Pulgadas ed. 8/10  
1998-2001

## 2.2 La ficción a través de la construcción de identidades

Vivimos afectados por las imágenes que son constantemente proyectadas en los diferentes medios de publicidad; estamos sumergidos en una especie de máquina productora de identidades, nos buscamos en los otros, en ocasiones convirtiéndonos en otro, pero sin dejar de ser nosotros mismos, sea quien sea lo que seamos, somos ninguno y todos a la vez, puesto que estamos en un constante cambio de identidades, es una especie de metamorfosis o camuflaje infinito. La fotografía funciona como máscara a través de la cual se puede adoptar la personalidad que queremos poseer, somos uno y ninguno a la vez, ya que la fotografía puede denunciar y ocultar, nombrar y disfrazar, combinar y mezclar, entrelazar e hibridar. El retrato en si mismo apunta hacia la construcción de una representación, debido a que el sujeto se torna modelo cuando se ve frente a una cámara, ya no es él mismo, se deja captar como una forma entre las formas, al interactuar con un escenario que le confiere una identidad retórica cuando no ficticia.

La ficción ante la cámara es casi algo inevitable, ya sea que sólo se trate de una foto de identificación para una credencial, el pasaporte o para otro un documento oficial. La ficción y la pose van tomadas de la mano. Siempre o casi siempre que nos encontramos frente a una situación similar recurrimos al retoque del peinado o bien como se requiere en esos casos tenemos que cumplir con ciertas reglas para la foto de identificación: frente descubierta, mirada fija a la cámara, cabello recogido y conservando la mayor seriedad posible. No somos esa persona que estamos viendo en la fotografía, sin embargo tenemos que asumirnos como tal:

El acto, pues, en que la fotografía fabrica la versión aceptable de una persona, pareciera sugerir que la *identidad*, más que una consistencia a ser expresada, es una ficción a ser incorporada, y por tanto una apuesta sin plena solución. De modo que en este ámbito parece probarse que aquello que llamamos identidad es siempre una construcción

imaginaria e inacabada, marcada por la inseguridad de la tentativa, más que por una pretendida “esencia” cultural o personal.<sup>31</sup>

En la fotografía posmoderna no sólo se recurre al registro de la autorrepresentación del sujeto como reflejo que está mirándose a sí mismo, como se mencionó en el capítulo anterior en los casos de Claude Cahun, Robert Mapplethorpe o John Coplans, quienes a través su cuerpo o la fragmentación de éste, se proyectan y presentan a los demás. Es el reflejo en el espejo de ellos mismos, no interviene el espacio en los cuales se retratan, sólo trabajan con su imagen. Pero contrario a esta manera de trabajo también hay artistas que recrean escenas, atmósferas y espacios en los cuales se insertan, con la suma de todos estos elementos dan como resultado la construcción de un hecho estético, como ejemplos de ello tenemos a Cindy Sherman, Lucas Samaras, Jeff Koons, Yasumasa Morimura y en México algunos de ellos son Gerardo Montiel Klint, Kenia Naréz, Cannon Bernaldez, entre otros.



**Yasumasa Morimura**  
Autoretrato (Futago)  
Cibachrome, 266 x 366 cm.  
Galería Luhring Augustine, NY.  
1988-1990

---

<sup>31</sup> Cuahutemoc Medina. “¿Identidad o identificación? La fotografía y la distinción de las personas. Un caso oaxaqueño”, En *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas. VII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, p. 586.

Si bien el proceso histórico fotográfico ha estado mediado por distintos enfoques y técnicas que han influido en el concepto que hoy tenemos sobre *fotografía plástica*<sup>32</sup>. A partir de los años sesenta se manifiesta dentro del arte una preocupación y una necesidad por modificar los parámetros técnicos estéticos de la fotografía, así como la concepción y conceptualización de la misma, ello trajo consigo un nuevo tipo de imágenes, en donde el sujeto (artista) y el contexto (escenificación) se unen, produciendo reformulaciones en la intencionalidad, concepción y conceptualización de la imagen fotográfica. Se han buscado distintas formas de representar la realidad, documentando situaciones de la vida cotidiana pero otorgándoles un valor estético, mediante la recreación de escenarios, objetos o personajes del imaginario del fotógrafo, que son elementos que dan origen a la ficción y el simulacro en la fotografía posmoderna.

Con la creación de espacios imaginarios y personajes ficticios se plantean nuevas estrategias de autorrepresentación, en donde el artista se convierte en materia pura para sus propios fines. Amelia Jhones apunta:

El cuerpo del artista se utiliza a modo de superficie de inscripción de un lenguaje visual de identificación, tanto del real como el proyectado a partir de los estereotipos. Las ideas del yo y la identidad se interpretan en público o se revelan a través del atrezo, las mascarar, los vestidos y disfraces que utiliza el artista para convertirse en una farsa de la identidad<sup>33</sup>.

El trabajo de Cindy Sherman es un claro ejemplo que marcó la pauta e interés de muchos artistas posteriores. Sherman realiza sus autorretratos utilizando la caracterización y la construcción de un espacio y un tiempo inventados; ella utiliza su cuerpo e imagen como símbolo. Sus fotografías critican a la sociedad contemporánea, sobre todo, la imagen y la función de la mujer estadounidense media de los años 60-70. Para esto, ella utiliza su cuerpo adoptando distintas posturas, gestos, recurriendo a la parodia y el disfraz, así

---

<sup>32</sup>Dominique Baqué sitúa el nacimiento de lo que denomina “fotografía plástica” (fotografía utilizada por artistas plásticos y no inscrita en la tradición del medio fotográfico como simple registro) a finales de los 60 principios de los 70 ya que no sólo será utilizada de forma secundaria. Según Baqué, en este periodo la fotografía trasciende el estatuto documental para acceder al rango de obra. (Véase Dominique Baqué. *La fotografía plástica*. Barcelona).

<sup>33</sup> Amelia Jhones. *El Cuerpo del artista*. Barcelona. p. 134.

mismo la recreación de ambientes y atmósferas tomados de *stills* cinematográficos a partir de los cuales construye sus imágenes, que sin duda tienen una marcada influencia de la imagen pictórica, cinematográfica y la imagen publicitaria. En su serie de 80 fotos titulada “*Untitled Film Stills*” retoma el género de las películas de serie B de los años 50; en esta serie de fotografías hace una crítica del papel de la mujer como estereotipo de una cultura de consumo.

Sin embargo, y a pesar de tratarse de autorretratos en estas series y en general en el trabajo de Sherman, la imagen de ella no se ve proyectada, bien pueden ser mujeres de cuadros renacentistas que mujeres de películas de la serie B, no hay un modelo específico de mujer. El trabajo de Sherman no propone hablar de ella misma, sino de la identidad femenina, de los estereotipos a los cuales la mujer ha sido encasillada ya sea dentro del arte o la cultura de consumo: “lo que proclama la obra de Cindy Sherman es que no hay un “yo”, sino, como mucho, ficciones del yo. Tampoco hay una identidad personal sino una especie de identidad colectiva de la que uno o cada una se abastecería, como de un depósito de potencialidades finitas de gestos, actitudes y afectos”.<sup>34</sup>

Sherman como muchos artistas han dejado de lado la consideración de la fotografía como mero registro, buscando ahora nuevas estrategias de interpretaciones de la realidad, tales como la escenificación, la simulación y la ficción. Como lo apunta José Antonio Molina. “Hoy día se representan los hechos, se crean los objetos, los personajes se construyen, quizá igualmente que en los principios de la fotografía pero ahora se hace evidente la ficción”<sup>35</sup>. Es decir ahora la fotografía, busca establecer métodos para la representación de la realidad a partir de la ficción, no a partir de un registro de la realidad visible sino de la construcción de la realidad a partir de la conceptualización de una idea específica, la ficción funciona ahora como el tema o significado de la imagen.

A nivel conceptual, el valor comunicativo de la fotografía estaba basado en su función denotativa, es decir, su cualidad para describir los objetos fotografiados, al tiempo, que

---

<sup>34</sup> Dominique Baque. *La fotografía plástica*. Barcelona, p. 227.

<sup>35</sup> José Antonio Molina. *op. cit.*, p. 1.

certifica la existencia real de los mismos. Sin embargo, en la actualidad ya no es creíble en sí misma, debido a que cada vez se hace más evidente la manipulación y su valor como registro de la realidad se ha dejado de lado, pues se ha optado por hacer absoluto el engaño y el simulacro fotográfico.



**Cindy Sherman**  
*Untitled Film Still 14*  
Impresión de Plata sobre gelatina  
25, 4 x 20, 3, ed. 8/10  
Metro Pictures. Colección Carol and Paul Meringoff.  
1978

A través, de la parodia, de la imitación y la ficción, de hechos, sucesos objetos o personajes que podrían considerarse reales se busca reproducir la realidad, pero a través de la construcción de atmósferas, obteniendo con ello la recreación de un hecho cotidiano para transformarlo en un *hecho estético*. José Antonio Molina, refiere este concepto como la recreación o construcción de una escena, evento o suceso que podría considerarse casual o cotidiano para convertirlo en una imagen estética. Como él mismo lo menciona es: la experiencia visual como resumen de un acto cognitivo que es en sí mismo una especie de invención del objeto de conocimiento, escurridizo e incontrolable, en donde se crea y experimenta un tiempo y un espacio inventado”.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Ibid.

Desde siempre, “(...) se ha tratado de distinguir, en cierto modo, la fotografía como hecho (la imagen como testimonio) de la fotografía como artefacto (la imagen como imagen). Sin embargo, tanto el hecho como el artefacto están presentes en todas la fotografías, y es solamente la preponderancia ahora más del uno ahora más del otro lo que hace posible la diferenciación”.<sup>37</sup> La fotografía actual, ha buscado marcar esta distinción a partir de la intencionalidad de la imagen, si bien la fotografía como hecho se relaciona con el documentalismo se ha dado un giro ideológico hacia la fotografía como artefacto que podemos ligar con la fotografía construida, ya que establece una relación directa con la imagen por la imagen.

El fotógrafo actualmente crea, inventa y construye a través de la utilización de diferentes medios y soportes un nuevo tipo de imágenes fotográficas, imágenes en dónde se busca un juego entre la realidad y la ficción, para intervenir el acto fotográfico y replantear, aumentar y diversificar las posibilidades del entorno y el proceso creativo, jugando y estableciendo nuevas formas de lenguaje visual. De manera que, “(...) lo constructivo debe ser visto en varias acepciones diferentes. Por un lado, sí, hay una construcción de situaciones, hay una escenificación, hay una previa decisión de lo que se quiere fotografiar. En vez de tomar una foto, hay un interés por hacer una foto. En vez de salir a buscar una realidad fotografiable, hay un proceso intelectual de construcción de imágenes fotografiables”<sup>38</sup>.

Así pues, la fotografía ha dado paso a la utilización de métodos y estrategias estéticas en las que propone otro tipo de fotografía, en la cual no sea propiamente el objeto representado el tema de la imagen fotográfica sino el discurso y el concepto lo que le dé validez y sentido a la imagen, “(...) las cualidades de las imágenes fotográficas que varias generaciones de fotógrafos se habían esforzado por rechazar, son las que ahora se han convertido a la fotografía en un medio privilegiado para el arte posmoderno.”<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Minor, White. “El ojo y la mente de la cámara”, en Joan Foncuberta, *Estética fotográfica*, p. 268.

<sup>38</sup> José Antonio Molina. *op.cit.*, p. 2

<sup>39</sup> Abigail Godeau Salomón. “La fotografía tras la fotografía artística”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal Arte Contemporáneo, 2001, p. 76.



Las tácticas y metodologías a los que recurre tienen que ver con una búsqueda conceptual y estética, entendiendo este último como la diversidad de formas de representar la realidad sin recurrir específicamente al referente, sino a la construcción de la imagen a partir de escenificaciones, simulacros, acciones, etcétera, “(...) aquí el tema no es la fotografía *qua* fotografía, sino su uso con una finalidad específica”.<sup>40</sup> Este tipo de manifestaciones y cambios han marcado el divorcio entre el signo fotográfico y el referente.

Movimientos artísticos como el *happening*, el *fluxus*, el *land art*, el arte de acción entre otros, y principalmente el arte conceptual que utilizaron la fotografía para el registro de sus acciones o procesos creativos, modificaron la estética fotográfica que perduraba en ese momento para dar pauta a las fotografías en las que importaba más el concepto que la imagen misma.

Es así, como el acto fotográfico se convierte en una práctica que ya no se conforma únicamente con reflejar lo que acontece delante del objetivo, como huella indeleble de un instante; por el contrario, se llevará a cabo por un proceso intelectual y conceptual para la creación de una imagen. “La expresión común de “*tomar una foto*” es algo más que un simple giro idiomático de explotación de algo que ya existe. “*Hacer una foto*” implica una resonancia creativo esencial para una expresión profunda”.<sup>41</sup> La fotografía ha sido manipulada desde su aparición, pues se ha sometido a una gran diversidad de modificaciones e intervenciones, un ejemplo claro es la fotografía del constructivismo ruso que, falseaba la realidad intencionalmente buscando transmitir un mensaje visual que no fuera propiamente algo de la realidad sino una mezcla de elementos para la construcción de un concepto o una idea. Este tipo de manifestaciones modifica la concepción de la fotografía y lo que se puede hacer con ella como medio para explorar nuevas cuestiones estéticas.

---

<sup>40</sup> Abigail Godeau Salomón. *op. cit.*, p. 82.

<sup>41</sup> Crimp Douglas. “Del museo a la biblioteca”, en Picazo Glória y Jorge Ribatta (eds.) *Indiferencia y singularidad*, p. 41-42.

Todo esto plantea una diversificación del uso de la fotografía y sus modalidades dentro del arte posmoderno, ya que se une con otras manifestaciones artísticas para tanto actuar en complicidad e interacción con las mismas como para subvertir y superar las tácticas establecidas.

Con la inserción de la fotografía dentro del arte, ésta se aleja de la suposición de una certeza de que algo tuvo que haber estado frente a la cámara para quedar plasmado en un papel. En tales casos ya no son hechos irrepetibles los que se fotografían, ni los instantes decisivos; son imágenes debidamente planeadas y construidas dentro del imaginario del fotógrafo. “Los eventos se escenifican, los objetos se inventan, los sujetos se disfrazan, con la misma asiduidad con que se hacía en los orígenes mismos del arte fotográfico. Pero no se trata de disimular la ficción. Al contrario, la ficción se hace explícita, como hace explícito en la medida de lo posible el acto de escenificar, de disfrazar y de inventar”.<sup>42</sup>

Estas metodologías, por medio de las cuales se crea otra concepción estética, sólo han sido posibles gracias a que la fotografía “(...) adquiere ahora su propia autonomía al entrar en el museo. Pero hay que reconocer que, para que se establezca esa nueva interpretación estética, es necesario dismantelar y destruir otras maneras de entender la fotografía (...)”,<sup>43</sup> es decir, liberando a la imagen fotográfica de sus cualidades de simple registro de la realidad para derivar otros parámetros que le permitan funcionar y proponer formas distintas dentro del arte. Dejando de lado sus vínculos con la pintura, aprovechando y empleando sus propios recursos estéticos haciendo de esto no una limitante sino una cualidad, que abre la posibilidad de desarrollar la hibridación, la mezcla y el mestizaje de los medios, que sin lugar a dudas constituye una de las principales características del arte posmoderno. De esta forma “(...) la fotografía no queda definida por cómo se hace, sino por lo que se hace con ella (...)”.<sup>44</sup>

Lo que ha ocurrido en la fotografía posmoderna es que recurre a la utilización de simulacros que marcan y establecen sus propias formulas y parámetros estéticos. La

---

<sup>42</sup> Juan Antonio. Molina. *op. cit.*, p. 58-63.

<sup>43</sup> Crimp Douglas. *op. cit.*, p. 45.

<sup>44</sup> Abigail Godeau Salomón. *op. cit.*, p. 83.

fotografía se presenta como un documento en sí, pero no de un acto de *tomar* la imagen sino de *hacer* la imagen. Es un hecho estético previamente concebido y estructurado en el imaginario del fotógrafo en donde la ficción puede ser el tema o el significado de la imagen. Como lo menciona A. D. Coleman, “estos documentos falsificados pueden, a simple vista, despertar el mismo acto de fe que aquellos que se encuentran en el extremo opuesto de esta escala, pero no requieren mantenerla de forma permanente; antes bien, lo único que piden es la suspensión de la incredulidad. A este método yo lo llamaría dirigido”.<sup>45</sup>

Existen diversas formas innovadoras en la creación de la fotografía reciente han dado lugar a la fotografía escenificada, fotografía construida, imagen fabricada, método dirigido, entre otras acepciones que se utilizan para denominar a la fotografía dirigida, planeada, estructurada y conceptualizada. Este nuevo género no es de ninguna manera neutral ni preciso, sino es un abanico de posibilidades en donde se busca de primera instancia romper con el valor de registro de la realidad. Ahora se busca un canon estético que se rija bajo distintos parámetros dentro de la misma fotografía y dentro del arte. Por un lado, hay una intención precisa y clara por ya no “*tomar*” una fotografía, lo que se quiere obtener con este acto “(...) es precisamente en esta distinción donde se dice reside la diferencia antológica entre la pintura y fotografía; las pinturas se *hacían*, pero las fotografías, como suele decirse coloquialmente, *se toman* (...)”.<sup>46</sup> En lugar de salir a tomar una foto, hay un interés y una intención por “*hacer*”; por construir una imagen que va más allá del simple resultado visual y estético, donde hay un proceso intelectual de construcción, ligado a una subversión hacia el mismo medio, hacia la reconstrucción de una experiencia de la realidad que se quiere mostrar o proyectar.

---

<sup>45</sup> Allan Douglass Coleman. “El método dirigido. Notas para una definición”, en *Efecto real debates posmodernos de fotografía*, p. 135.

<sup>46</sup> Crimp Douglas. *op. cit.*, p. 41.

### 2.3 El autorretrato y el hecho estético

El retrato es una de las manifestaciones artísticas más recurrentes dentro del arte contemporáneo; a partir de las últimas décadas del siglo XX muchos fotógrafos y artistas recurrieron a esta temática. Pero ¿qué ocurre cuando el fotógrafo se retrata a sí mismo? ¿a qué se debe que recurra a la ficción? ¿por qué fotografiar algo que nunca ha sucedido y personificar a alguien que nunca ha existido? Sería difícil tratar de contestar a estas preguntas a partir de una sola respuesta, pues hay múltiples posibilidades, y es a partir de esa multiplicidad como se analizará la cuestión relativa a la intencionalidad.

Sí bien, el proceso de experimentación de la fotografía construida ha logrado un efecto importante que trasciende y cambia nuestra percepción de las imágenes, tal parece que ahora lo ficticio, lo escenificado y hasta lo virtual es lo que ha ayudado a tener una nueva concepción de la imagen. Desde el momento mismo del disparo y conforme al discurso estético actual, toda imagen dejó de ser transparente, objetiva e ingenua, para convertirse, cada vez con más determinación, en una verdadera proyección del pensamiento del autor. Pensamiento en el que muchas veces también se conjugan la creación e inserción de no sólo hechos estéticos sino también personajes ficticios, que bien pueden o no remitirnos a la realidad visible, pero que, en definitiva, sí nos acercan al mundo imaginario del artista, como apunta W.B. Yeats: “El mundo visible ha dejado de ser una realidad y el mundo invisible ya no es un sueño”.<sup>47</sup> En la fotografía posmoderna se crean e inventan ficciones, se inventan personajes, espacios y tiempos que nunca existieron en la realidad, estableciendo una relación directa con la imagen por la imagen misma.

La fotografía construida puede entenderse desde varias perspectivas: una de ellas puede describirse como el simple hecho de escenificar para la cámara cualquier situación, de modo que queda el término muy abierto a casi todos los géneros de la fotografía, como las naturalezas muertas, las fotos de estudio, etcétera; sin embargo, aquí se refiere a las fotografías realizadas para redundar en una realidad concreta, sin importar el artificio que supone la recreación de la realidad. La característica principal de este tipo de fotografía

---

<sup>47</sup> W.B. Yeats. *El rostro humano, el nuevo retrato fotográfico*. p. 14.

radica en el proyectar y hacer evidente el simulacro fotográfico, desde una postura visual bastante abierta que no se encuentra sujeta a los parámetros de lo real-objetivo, sino que abre la puerta a la imaginación y la experimentación.

Como lo afirma José Antonio Molina: “(...) la ficción puede ser simultáneamente el tema, el soporte, el origen, el contexto, la epidermis y el significado de la imagen fotográfica”.<sup>48</sup> De la ficción surgen las diferentes propuestas de construcción, pues podemos diferenciar si hay una construcción de situaciones; es decir una escenificación, en donde la ficción podría ser el tema; si hay una previa decisión de lo que se quiere fotografiar donde la ficción se convierte en *el origen* o si hay un interés por hacer una foto con un proceso intelectual previo que dé *significado* a la construcción de la imagen; está claro que en este tránsito lo constructivo se acerque a lo conceptual y que estemos hablando ya de una imagen que tiene que ver mucho más con una cuestión cognitiva. Estos términos nos permiten referirnos a las nuevas experiencias artísticas, en donde se hace énfasis de la idea al objeto o de la forma al concepto, porque: “La imagen existe más como paradoja más que como paradigma”.<sup>49</sup>

De manera tal que el fotógrafo recurre a la ficción para expandir sus posibilidades de creación para mostrar y proyectar el mundo invisible de su imaginación, tal pareciera que la realidad ya no es suficiente, ahora se necesita exteriorizar sus fantasías, miedos, obsesiones, etcétera. En la fotografía posmoderna predomina este tipo de imagen; la fotografía se ha alejado del registro del referente real para desarrollar imágenes que se construyen a partir de una idea o concepto del artista y los hechos se inventan en un espacio y tiempo ficticios:

El fotógrafo crea consciente e intencionalmente los acontecimientos, con el objetivo expreso de hacer imágenes a partir de ellos. Esto se puede conseguir interviniendo los acontecimientos reales que están teniendo lugar, o mediante la creación de cuadros

---

<sup>48</sup> José Antonio Molina. *op. cit.*, p. 1

<sup>49</sup> *Ibidem.*

escenificados; en definitiva, haciendo que ocurra algo que de otro modo no había ocurrido.<sup>50</sup>

Partiendo de esta vertiente nos encontramos con el trabajo de fotógrafos que emplean a la fotografía construida o imagen fabricada, como por ejemplo Jeff Wall, quien retoma escenas de la vida cotidiana, espacios del entorno inmediato para transformarlos un *hecho estético*. Sus escenas son debidamente elaboradas y estructuradas bajo un amplio trabajo conceptual. En estas imágenes se experimenta una confusión entre la realidad y la representación; es decir entre la realidad y la ficción. En las imágenes de Wall aparecen acontecimientos tomados casi al azar, que rayan en lo documental como si fueran un simple registro de la realidad. Sin embargo cada una de estas imágenes fueron debidamente estructuradas tanto conceptual como compositivamente, no hay elementos casuales, no existe el registro automático, en ellas se estructura un discurso en el que la ficción y la realidad parecen unirse. El trabajo fotográfico de Wall reside en un proceso de reconstrucción y estructuración para la recreación de una escena o un acontecimiento determinado, la intención en cada imagen como él lo afirma: “(...) es una búsqueda por hacer lo que considera una buena imagen”<sup>51</sup>.



**Jeff Wall**

*“Double Self-portrait”*

Silver dye bleach transparency (Cibachrome); aluminum light box

172 x 229 cm

Art gallery of Ontario, Toronto. Purchase

1979

<sup>50</sup> Allan Douglass Coleman, *op. cit.*, pp. 134-135.

<sup>51</sup> Jeff Wall en la conferencia de prensa realizada en el Museo de Arte contemporáneo Rufino Tamayo el día martes 3 de junio del 2008.

En México, tenemos a Daniela Edburg, sus fotografías son escenas construidas de supuestos suicidios efectuados con productos de consumo: un *shampoo*, galletas oreo, ositos de gomita, tintes de cabello, etcétera. Sus fotografías tienen un cierto tono ácido pero a la vez cómico, en donde se critica el mundo consumista en el cual nos encontramos inmersos. Son imágenes cargadas de color, con algunas referencias que remiten a imágenes pictóricas o imágenes publicitarias. Edburg construye escenarios domésticos finamente cuidados en los que se refleja un interés por lo estético y, de esta forma, el recurso de la simulación y la ficción son totalmente evidente.



**Daniela Edburg**  
*Muerte por algodón de dulce* de la serie: Momento Mori  
2001  
Carretera México-Toluca

En ambos fotógrafos, no se trata de disimular la ficción; se construye la imagen pero con intereses y conceptos diferentes. En el caso de Wall estamos hablando de una imagen que corresponde más a una tendencia documentalista ya que la ficción no es evidente. En el caso de Edburg se trata de imágenes que reflejan por completo la ironía y la simulación de un acontecimiento.

Muchas de estas estrategias y simulacros de la construcción de la imagen fotográfica han sido desarrollados y aplicados al autorretrato, de manera que muchos artistas trabajan con su imagen abordando cuestiones de identidad personal:

(...) demostrando que la identidad es algo fluido e intercambiable, que está en función del entorno y de la gente que nos rodea. El uso de la máscara, y el juego entre lo que se muestra y lo que se oculta resulta esencial para el autorretrato cuando los artistas ofrecen a la cámara distintas versiones de sí mismos. Se adoptan y descartan géneros, sexos, edades y personalidades para la cámara, y se preparan decorados en un proceso que continuamente se lleva la identidad del autorretrato.<sup>52</sup>

Los creadores se asumen como un modelo más y se insertan dentro de estas atmósferas y escenas cotidianas recreadas en un tiempo y espacio ficticios, para dar paso a sus mundos imaginarios. Entre los artistas que trabajan el tema del autorretrato para crear escenas ficticias se encuentra la ya antes mencionada Cindy Sherman, quien fuera la precursora de este tipo de fotografías. En épocas más recientes podemos mencionar a Nikki S. Lee, Yasumasa Morimura, Orlan, Eulália Valldosera, Miss Aniela, entre otros muchos. En México tenemos el caso de Gerardo Montiel Klint, Cannon Bernáldez y Kenia Nárez, de quienes se hablará en el siguiente capítulo.

De los artistas mencionados quiero resaltar el caso de la artista coreana Nikki S. Lee, quien en su serie *Parts* se fotografía en atmósferas y actividades cotidianas, adoptando estereotipos femeninos que pueden remitirnos a personajes de diferentes identidades. Su personalidad va cambiando en función de quién aparezca en cada escena, de esta manera transforma y modifica su raza, edad, clase y algunas veces hasta su género. Sus fotografías tienen un carácter de instantánea documental, mediante las cuales provoca en el espectador la ilusión de un simple registro.

Como ella misma lo expresa, son imágenes que buscan una relación directa con la cotidianidad posterior a la toma, cuando la foto está impresa elimina la parte que corresponde a su acompañante en cada escena, dejando sólo indicios de su presencia: un brazo, una mano, una pierna, apenas algún detalle de su cuerpo. Lo que busca a través de esta acción es dejar al espectador sólo rastros de la identidad del acompañante; de acuerdo al concepto de esta artista, nuestra manera de ser y nuestra identidad se modifica en función de quién esté a nuestro lado. Así es como Nikki modifica su personalidad

---

<sup>52</sup> Susan Bright, *op. cit.*, p. 13.



conforme a su entorno, de tal manera que no vemos a la artista como tal, sino sólo a las personificaciones de la sociedad que le rodea.



**Nikki S. Lee**  
*Part 16*  
C-Print of aluminum  
17-3/4" x 40 x 30" x 69"  
2003

Por otro lado la artista Natalie Dybisz, mejor conocida como Miss Aniela, recurre al autorretrato y al uso de la Internet para mostrar su trabajo a través de *blogs* y su página *web*. Para Miss Aniela el autorretrato se ha vuelto una especie de diario, siendo sus imágenes su autobiografía. Esta artista se retrata en espacios cotidianos, pero la combinación de acciones fuera de lo usual (ella flotando en medio de la sala, colgada de una lámpara en su recama, etcétera) le da a su fotografía un toque mágico-surrealista muy cercano a una escena cinematográfica. En sus fotografías destaca la iluminación y los colores intensos, son imágenes muy bien resueltas técnica y compositivamente.



**Miss Aniela**, "*The manifestation*", 2009

De esta forma se conjuntan diferentes estrategias de representación, por un lado algunos artistas se recrean y por el otro se analizan, pero lo hacen mediante la creación de un hecho estético. Ambas estrategias son las que marcan la pauta para acepciones diferentes sobre la creación de imágenes, logrando, como lo indica José Antonio Molina, que lo fantástico sea más persistente y sólido que la realidad.

Para concluir, podemos decir que el proceso de experimentación de la fotografía construida ha logrado un efecto importante que trasciende y cambia nuestra percepción de las imágenes; tal parece que ahora lo ficticio, lo escenificado y hasta lo virtual es lo que ha ayudado a tener una nueva concepción de la imagen. Desde el momento mismo del disparo toda imagen dejó de ser transparente, objetiva e ingenua, para convertirse, cada vez con más determinación en una verdadera proyección del pensamiento del autor, el cual muchas veces también se inserta y participa como elemento para crear no sólo hechos estéticos, sino también personajes ficticios, que bien pueden o no remitirnos a la realidad visible, pero que sí nos acercan al mundo imaginario del artista. En la fotografía posmoderna se crean e inventan ficciones; se inventan personajes, espacios y tiempos que nunca existieron en la realidad, buscando establecer una relación directa con la imagen, por la imagen.

### Capítulo 3. El autorretrato en el México actual, como autorrepresentación o autorreferencialidad

*“El mundo visible ha dejado de ser una realidad y el mundo invisible ya no es un sueño.”*

*W.B. Yeats.*

En México, a partir de la década de los setenta y sobre todo durante los ochenta, surgen nuevas tendencias en la manera de crear la imagen fotográfica; los fotógrafos empiezan a alejarse de la fotografía documental que imperaba hasta entonces para incursionar de manera paralela en la fotografía construida, la puesta en escena, la abstracción y la manipulación de los recursos fotográficos. Como apunta José Antonio Molina:

(...) se comenzó a hacer evidente un cambio en la manera de concebir las relaciones de la imagen con la realidad. A la tendencia documentalista, fuertemente arraigada en la tradición fotográfica, se yuxtapuso una nueva orientación dirigida a crear imágenes que subrayaban el divorcio entre el signo fotográfico y el referente único. (...) A esta yuxtaposición de referentes y circunstancias, de origen se añadiría la yuxtaposición de medios y lenguajes. La imagen fotográfica dejó de ser vista como un objeto cerrado en su especificidad técnica y lingüística y se presentó como un objeto mixto, abierto a cruces de lenguajes y referencias textuales.<sup>53</sup>

Durante este periodo se proyectan diversas estrategias discursivas en la fotografía, las cuales respondían a una búsqueda tanto técnica como conceptual de la imagen. Ya en la primera Bienal de Fotografía celebrada en el año de 1980, los trabajos y proyectos que se estaban produciendo en el país son una muestra de estas nuevas formas de crear y entender la imagen, dejando de lado la cuestión documental que predominaba en la fotografía mexicana.

Nahela Hechavarría, con base en sus investigaciones, divide estos trabajos y proyectos en dos grupos en los cuales se encuentran por un lado a los fotógrafos de género documental

---

<sup>53</sup> José Antonio Molina, *op. cit.*, p. 1

y por el otro separa a los fotógrafos que incursionan en la fotografía construida o manipulada. Pueden distinguirse al menos dos grupos. El primero, conformado por figuras de reconocido prestigio en el campo de la fotografía documental: Rafael Doniz, Mariana Yampolsky, Pablo Ortiz Monasterio, Flor Garduño, Pedro Meyer, Graciela Iturbide, Pedro Valtierra, Lourdes Grobet, Marco Antonio Cruz, Rogelio Cuellar, Sergio Toledano, Carlos Somonte y Frabrizio León Diez. Y otro, en el que descuellan fotógrafos cuyo trabajo se concentra en el plano de la fotografía manipulada o —construida”, término que no acaba por aprehender la esencia de sus trabajos y que yo definiría más bien como experimentales: Aníbal Angulo, Miguel Fematt, Eugenia Vargas, Enrique Bostelmann, Gerardo Suter, Agustín Estrada, Adolfo fotógrafo, Lourdes Almeida, Jesús Sánchez Uribe y Salvador Lutteroth.<sup>54</sup>

Así mismo, el Primer Coloquio Nacional de Fotografía celebrado en Pachuca, Hidalgo en 1984, organizado por el Consejo Mexicano de la Fotografía,<sup>55</sup> permitió el desarrollo de actividades que dieron apoyo para la difusión y reflexión de las nuevas maneras de construir un lenguaje fotográfico, así como el enfrentamiento con nuevas formas de ver, analizar y comprender a la fotografía. Este congreso posibilitó también el desarrollo y cruce de lenguajes, temáticas y técnicas que permitieron expandir los lenguajes del medio fotográfico rompiendo con sus propios paradigmas e interviniendo las características técnicas y estéticas establecidas por la fotografía documental, influenciada por Manuel Álvarez Bravo, Nacho López, entre otros, que predominaba en México a principios del siglo pasado y que marcaron la tendencia documentalista de la fotografía mexicana.

Este primer coloquio marcó de igual manera la pauta para conocer el trabajo que se estaba realizando a lo largo y ancho del país; aunque la Primera Bienal de Fotografía convocada en 1980 por el INBA ya había logrado propiciar el intercambio y conocimiento sobre lo que se estaba produciendo en el país. En sus primeras cinco ediciones —1980, 1982, 1984, 1986, 1988— se otorgaron premios de adquisición a

---

<sup>54</sup> Nahela Hechavarría, “Construyendo imaginarios: los Ochenta en la fotografía mexicana” [en línea], consultado 22 de junio 2009, disponible en <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=4300>.

<sup>55</sup> En 1977 nace el Consejo Mexicano de Fotografía integrado por Pedro Meyer, Aníbal Angulo, Lázaro Blanco, Lourdes Grobet, Miguel y Felipe Ehrenberg, José Luis Neyra, Pablo Ortiz Monasterio, Patricia Mendoza, Jesús Sánchez Uribe y Raquel Tibol.

jóvenes fotógrafos que protagonizaron lo mejor y más avanzado del arte fotográfico de este decenio en México.

Estos fotógrafos fueron los que han dado paso a la transición de la fotografía documentalista a la fotografía construida; esta transición circuló por varias vías, desde los trabajos más experimentales que tenían que ver con la intervención de negativos, pasando por *collages*, *happenings* callejeros, fotomontajes, hasta la intervención y uso del cuerpo y el autorretrato. La intención era insertar a la fotografía dentro del arte mexicano y alejarla de su función documental dedicada a la crónica testimonial como una memoria nacionalista. En este sentido, Gerardo Montiel Klint apunta que:

(...) en un momento histórico donde la globalización parece permear todos los ámbitos, debemos tener muy presente que se ha recorrido un gran trecho en la producción fotográfica mexicana, que durante décadas estuvo anclada a referencias nacionalistas folclóricas, y que gracias a la generación experimental de los setentas y a la madurez de la —generación construida” de los ochenta ubicaron nuevos horizontes más panorámicos en el imaginario de lo mexicano. Esas generaciones a su vez pavimentaron el desarrollo de la —generación neo vanguardia mexicana” de los noventa. La puesta en escena, la narrativa, la autorepresentación, el acomodo de objetos inanimados era para entonces el discurso de avanzada en este imaginario mexicano de entre siglos. A manera de estafeta ideológica, los autores mexicanos que surgen en este siglo transitan con gran soltura dentro de diversas estrategias de producción con imágenes cargadas de simbolismos, que reconcentran, reconstituyen, parafrasean y abrevan de equivalentes históricos como puntos de partida (...)<sup>56</sup>.

Entre los artistas que en un inicio recurrieron a la experimentación en cuanto a la construcción de la imagen fotográfica y su vinculación con otros procesos alternativos como las técnicas de impresión antigua, así como su hibridación con las técnicas pictóricas, está el trabajo de Laura González Flores, quién incursionó primeramente en la fotografía y actualmente se desarrolla como historiadora y crítica en la materia.

---

<sup>56</sup> Celia Duran, *La fotografía que trasciende es la propositiva, con un concepto estructurado: Montiel Klint*, Periódico La Jornada Jalisco, jueves 04 de Octubre de 2007.

Laura González fue un parte aguas dentro de la fotografía mexicana. Sus múltiples experimentos y su preocupación por desarrollar otro tipo de imágenes en las cuales pudiera intervenir no sólo la cuestión fotográfica sino también la cuestión plástica proveniente de la pintura son un ejemplo de la transición que surgió en México durante finales de la década de los sesenta y más fuertemente de los ochenta. En 1984 Laura González fue una de las fotógrafas seleccionadas en la cuarta Bienal de Fotografía con su proyecto titulado *La sombra*; en esta serie fotográfica se conjuntaba lo artesanal y lo conceptual. Por un lado recurría al desnudo masculino el cual se abordaba desde una mirada atípica como ella misma lo expresa, la de una mujer. Además de la temática poco usual, la manera de presentarlas era más sorprendente aún, pues consistía en impresiones en papel de algodón que se distinguían por un característico trazo pictórico obtenido por la emulsión fotosensible aplicada sobre el papel, la técnica de impresión utilizada para esta serie era la cianotipia. Así mismo, incluían otra serie de intervenciones como *china collé*, fotomontajes, dibujo, etcétera, dando como resultado más que una imagen fotográfica una imagen —hírida poco ortodoxa”, que fue como la calificaron los jurados de la Bienal de ese año.<sup>57</sup> Este procedimiento fue lo que le otorgó a Laura González esta mención y residencia artística, así mismo su ingreso oficial al mundo de la fotografía mexicana.

Después de este proyecto desarrolló otros más en donde recurrió al autorretrato, que es el tema que aquí nos compete. El trabajo de Laura González se había caracterizado por esta búsqueda de exploración e hibridación de técnicas para otorgarle a la imagen fotográfica otro significado, lectura e interpretación saliéndose de los paradigmas propios de la fotografía a fin de otorgarle otra sintaxis, puesto que decidió recurrir al autorretrato, siendo de esta manera también una precursora de este tema en la fotografía mexicana.

En 1989 realizó el libro-objeto titulado *Son del corazón*, una serie de doce autorretratos en los que la fotógrafa se presenta a sí misma de frente a la cámara con el dorso desnudo. En ellos, mira fijamente a la cámara, sosteniendo una mirada fuerte y retadora ante el

---

<sup>57</sup> <http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/> [en línea], consultada el 22 de Junio 2009.

espectador, mientras con la mano derecha se dibuja sobre el seno izquierdo un corazón sangrante con un lápiz labial rojo.

Esta serie de imágenes es una puesta en escena donde la artista involucra su propio cuerpo para construir una situación, un performance que fotografía para presentarlo posteriormente al espectador. Se trata de un tipo de documentalismo pero con un carácter ficticio. Laura González considera que el autorretrato es una manera de: «(…) enfrentar el reto de escapar a las convenciones de representación de la mirada masculina, y que introyectadas inconscientemente por una mujer también suponían vencer las tendencias propias narcisistas y/o exhibicionistas»<sup>58</sup>.

Al igual que Laura González, la chilena Eugenia Vargas realizó una serie de autorrepresentaciones durante los años ochenta, también buscando alejarse de la postura y la mirada masculina que se aplicaba al desnudo femenino. Estas fotografías desempeñaron un papel crucial en la implantación del cuerpo como tópico en la fotografía mexicana.

Si bien el autorretrato es un género al que recurren casi todos los fotógrafos, algunos lo hacen sólo como una forma de conocerse o como un impulso que no dejan escapar cuando se miran reflejados ante el espejo. Como ejemplos, podemos mencionar los muchos autorretratos de la fotografía mexicana, en los que destacan los autorretratos de Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo y más recientemente, Graciela Iturbide y Pedro Meyer, éste último quién se fotografía para dejar un registro del paso del tiempo, podría decirse que el autorretrato es para Pedro Meyer como el vistazo que nos damos todos los días frente al espejo antes de salir de casa. Meyer lleva un diario fotográfico personal especializado de sus autorretratos; en algunos se retrata al mirarse en cualquier superficie que le proyecte, también retrata su sombra o se reinventa como un personaje más en escenarios construidos digitalmente.

---

<sup>58</sup> Laura González. —Representación y autorrepresentación. Ocho estampas en torno a varias piezas y dos décadas” en *Alquimia*, Año 10. Número 30. Marzo-Agosto 2007. p. 77-78.

A finales de los ochenta y principios de los noventa Ana Casas desarrolla su proyecto titulado *Álbum*. Esta artista retoma el autorretrato como parte de una necesidad por buscar sus raíces y al mismo tiempo una identidad. A través de la recopilación de álbumes fotográficos de su abuela, trata de hilar historias y ampliar el árbol genealógico de una manera gráfica; éste es un trabajo completamente íntimo que presenta la relación fuertemente sentimental entre la autora y su abuela. Así mismo, su proyecto integra una serie fotográfica titulada *Cuaderno de dieta*, la cual consta de unas fotografías tomadas en su gran mayoría frente al espejo, la cuales eran posteriormente agregadas a un cuaderno a manera de diario:

Cuando yo tenía 18, me inscribí en una escuela de fotografía. Tomar fotos se volvió una obsesión. Me tomaba fotos desnuda que pegaba en cuadernos de dieta y anotaba todo lo que comía. Creo que fue entonces cuando empecé a pensar que si me construía un cuerpo tendría una identidad. Continué agregando fotografías a los cuadernos, anotando lo que comía hasta 1993.<sup>7</sup>



Ana Casas, Mexico, Octubre, 1988. 82.8 Kg. Marzo 1989 68.6 Kg.

De acuerdo con Glòria Picazo: —E los últimos tiempos parece que ha rebotado la necesidad de insistir en procesos autoreflexivos y de autoconocimiento por parte de

<sup>7</sup> Ana Casas. <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/casas/fsdietasp.html> [en línea], consultada el 23 de junio 2009.



numerosos artistas, retomando ese material de primera mano que es el propio cuerpo, para el desarrollar una propuesta artística”.<sup>8</sup> Así, en últimos años ha surgido en México la intención e interés en algunos artistas por emplear la fotografía construida en combinación con el autorretrato para la creación de hechos estéticos. Entre ellos nos encontramos el caso de Cannon Bernáldez, Kenia Nárez y Gerardo Montiel Klint.

Cannon Bernáldez y Kenia Nárez se autorrepresentan como niñas y retoman partes de cuentos infantiles para recrear sus mundos imaginarios. Por su parte Gerardo Montiel Klint, a diferencia de las fotógrafas antes mencionadas, no se asume necesariamente como él mismo en sus imágenes sino adopta un rol y adquiere una identidad diferente de la suya. Sin embargo en ambos se conjuntan: —(.) procesos introspectivos, más encaminados a echar una mirada sobre el propio yo y, en consecuencia, a reflexionar sobre la condición humana misma (...)”.<sup>9</sup>

Estos tres fotógrafos son un ejemplo del afán simbolista que predomina en las nuevas generaciones de fotógrafos mexicanos, cuyo trabajo incluye la reiteración de la máscara y las poses teatrales, los espacios escenificados y las situaciones ficcionales. En sus imágenes se ve: —Esapresencia del yo como vía de autoconocimiento, esa forma de analizar el propio cuerpo, así como su irradiación en el espacio y su tránsito por un pasado, presente y futuro, esa posibilidad sinestésica aplicada a la reflexión estética (...).<sup>10</sup>

### 3.1 Gerardo Montiel Klint y su serie *Desierto*

A lo largo de su desarrollo artístico Gerardo Montiel Klint ha recurrido al autorretrato, o como él explica en la entrevista que le realicé: —(.) la representación de un alter ego, una personalidad, un ser actuante para la cámara (...)”.<sup>11</sup> Conforme a esta denominación, lo que Montiel hace en sus imágenes es actuar y crear una escena para la cámara y aunque algunas veces utiliza su cuerpo como modelo

---

<sup>8</sup> Glòria Picazo, —Estrategias de la representación del sujeto, el objeto”, en David Pérez (ed.), *La certeza vulnerable Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, p. 252.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>11</sup> Mayra Céspedes a Entrevista a Gerardo Montiel Klint, 27 de Abril 2009.

en estas escenificaciones, no se asume como él mismo, aún cuando las imágenes son el resultado de sus proyecciones, ya sean de carácter simbólico, psicológico, afectivo o espiritual.

Desde sus inicios, Montiel ha recurrido, para su producción, a la utilización de su cuerpo insertado en sus escenificaciones; ya desde algunas de las imágenes de las primeras series fotográficas, como en *Trasmigración o Los iluminados*, se hacía presente en alguna de las imágenes. Ambos proyectos se definían por una estética muy parecida. La serie *Trasmigración* estaba conformada por imágenes duotono que tendían hacia los tonos sepias y marrones conservando una estética que remitía a imágenes antiguas, con una serie de objetos simbólicos pertenecientes a los sueños y tenían una relación mágica. La serie de *Los Iluminados* es una paráfrasis a los cuadros pintados por Michelangelo Merisi da Caravaggio y las cabezas cercenadas de Théodore Géricault. En estas imágenes persiste una estética del claroscuro (muy recurrida por Montiel debido a la influencia que parte de Rembrandt Harmenszoon van Rijn, los prerrafaelistas y más recientemente a los pintores austriacos); así mismo, involucra objetos con un fuerte sentido simbólico. Una vez más, en esta serie, Montiel se inserta dentro de los retratados, de manera que le es inevitable no recurrir a su propio cuerpo para construir sus imaginarios.

Para Montiel el inicio de sus autorrepresentaciones surgió, como él mismo explica: —(...) por necesidad y más a delante se volvió algo pre-formativo pero más para mí”.<sup>12</sup> Así pues, Montiel, como muchos otros fotógrafos, recurre a su cuerpo por cuestiones prácticas, por conocimiento y exploración personal o como lo apunta Glòria Picazo, por —deseo acuciante de referirse a la propia exploración, de escudriñarse tanto física como psíquicamente, y de tratar de elucidar dificultades y ansiedades”.<sup>13</sup>

En sus trabajos posteriores, Montiel se ha alejado de esta estética mágico-surrealista que imperaba en sus primeras series fotográficas. Actualmente, el fotógrafo sigue retomando sus influencias fuertemente marcadas de la pintura pero ahora lo hace con un sentido más

---

<sup>12</sup> Idid.

<sup>13</sup> Glòria Picazo, *op. cit.*, p.253.

realista, pero sin que por ello deje de alejarse de la ficción, elemento fundamental y podría decirse el origen y el tema de las imágenes. En el 2007 Montiel publicó un libro que lleva por título *De cuerpo ausente*, el cual es una compilación de su trabajo más reciente. Entre las series encontradas en este ejemplar están: *Cicuta*, *Ex tenebris Lux*, *Desierto* y *Volutas de humo titilan*. Para José Antonio Rodríguez:

Gerardo Montiel es un constructor de imágenes que en ocasiones llevan al espectador al desconcierto. Imágenes en donde pareciera que una parte de la historia de lo que se ve se encuentra ausente, que algo ha sucedido antes y que eso –sea lo que sea que ha ocurrido– se le ha escamoteado al lector que sólo asiste a ver el final. Finales trágicos, oscuros, incomprensibles.<sup>14</sup>

El cromatismo al que tiende Montiel es muy peculiar, sus colores son tan saturados que difícilmente podrían ser reales, de igual forma la tendencia del claroscuro que mencionaba anteriormente, forman parte de sus elementos estéticos característicos, los cuales le dan otra lectura a sus imágenes. Las albercas de luz, como Montiel denomina a la iluminación que utiliza, dotan a la imagen de otro sentido simbólico; esa iluminación nos remite a una escena celestial, como una especie de transición entre lo terrenal y lo divino. Existe también, un particular interés por la desolación, los parajes solitarios, los lugares desiertos, en donde sus personajes se vuelven más vulnerables frente a la incertidumbre, el vacío, la angustia y soledad que provocan estas atmósferas. Salvador Alanís escribe:

En la obra de Gerardo Montiel, el asombro se desencadena a partir de la exploración de aquello que nos resulta grotesco y terrible. Él enfatiza los pasajes más oscuros para que, paradójicamente, el espectador encuentre una luz en aquello que permanece en el inconsciente y asuma lo que él mismo llama la *mitad oscura del alma*.<sup>15</sup>

Por tal motivo, en las imágenes domina una sensación de desconcierto que llevan al espectador a preguntarse ¿qué es lo que está viendo en la imagen? ¿qué es lo que está pasando o pasó en esas escenas? En ellas se refleja la belleza y la fealdad al mismo

---

<sup>14</sup> José Antonio Rodríguez, —Reseñas”, en *Retratos Revista Alquimia Sistema Nacional de Fototecas*. Año 10, Núm. 30. Marzo-Agosto 2007, p.87.

<sup>15</sup> Salvador Alanís, —Etnal y la iluminación”, en *De Cuerpo presente*, p.8.

tiempo, son escenas en las que se proyecta la violencia de la vida cotidiana, la violencia en la que estamos inmersos.

Gerardo Montiel es pues uno de los pocos fotógrafos mexicanos que utilizan la autorreferencialidad para la creación de metáforas y paráfrasis. Las imágenes que particularmente resultan de interés en esta investigación son evidentemente sus autorreferencialidades, un ejemplo claro de éstas en su reciente trabajo es la serie de *Desierto*:

Mi intención en esta serie es la de interpretar en el desierto mexicano escenas reconocibles ligadas a la muerte, el desastre o la miseria. (...) En estas escenas es posible notar la confrontación entre escenas reconocibles, el desastre, el desierto y mi cuerpo como mártir protagonista.<sup>16</sup>

Todas estas imágenes son paráfrasis que provienen tanto de la pintura, la fotografía o el grabado; Montiel, a través de la autorreferencialidad, se inserta en estas atmósferas, reinterpretándolas desde su particular punto de vista, aplicadas a nuestra contemporaneidad.

Como comenta, su trabajo siempre ha estado ligado a una cuestión autobiográfica, de manera que la muerte y hasta cierto punto la tragedia han estado presentes en su vida y eso trata de reflejarlo en sus imágenes. Montiel recurre al tema de la muerte pero no con un sentido trágico, sino como un punto de partida:

(...) como un evento que cambia la vida de los que están alrededor. Me interesa mucho el tema de la muerte para abordarlo fotográficamente, pero como un punto de partida, como un punto para afianzarte más a la vida; en vez de tomarlo por el lado trágico y vivir llorando. Al contrario, entenderlo como un momento de transición.<sup>17</sup>

Gran parte de su trabajo está marcado por las dos carátulas del teatro griego; lo que busca a través de sus imágenes es esta conexión entre la tragedia y la comedia, de manera que le sirvan de contrapunto para establecer una relación entre el bien y el mal, de acuerdo a esta relación se puede establecer un balance y así mismo crear otro tipo de dialogo. Él

---

<sup>16</sup> Gerardo Montiel Klint, *De Cuerpo presente*, p. 40.

<sup>17</sup> Mayra Céspedes Entrevista a Gerardo Montiel Klint. op. cit.

dice al respecto: —(.) me interesaba más la cuestión del drama, porque para mí eso tiene un significado de una experiencia estética”.<sup>18</sup>

La serie *Desierto* está compuesta por cinco autorrepresentaciones tituladas:  
*Obrero asesinado en Huelga*. A partir de una obra de Manuel Álvarez Bravo  
*La inminente caída del ciego*. A partir de una obra de Pieter Bruegel.  
*Ofelio*. A partir de una obra de John Millais.  
*Adivino ciego*. A partir de una obra de Odd Nerdrum  
*Hombre al agua*. A partir de una obra de Odd Nedrum.

En esta última imagen, se observa a un hombre que usa una bata a cuadros, un gorro negro y calcetines que esta contemplándose o realizando una especie de búsqueda en el reflejo que se produce de él sobre lo que vendría a ser un oasis en medio del desierto. En el primer plano y al fondo de la imagen sólo se ve el desierto, que no es más que un espacio abierto con unos pequeños arbustos en el fondo y algunos escasos montículos de hierbas sobre la tierra seca, en la imagen predomina un tono amarillo con tendencias hacia lo naranja, es una imagen muy cálida en la cual destaca el amarillo que contrasta con el negro verdoso, haciendo de esta más que una imagen a color un duotono.



**Gerardo Montiel Klint**  
*Hombre al agua, a partir de una obra de Odd Nedrum*  
2005

---

<sup>18</sup> Ibid.

José Antonio Rodríguez propone esta imagen como: —(.) la paráfrasis de un Narciso urbano trasladado al más inhóspito de los universos, también es una exhibición de la fragilidad de los despojos de lo demencial”.<sup>19</sup> Esta imagen, sólo nos plantea preguntas: ¿qué hace un hombre en bata reclinado sobre un oasis en medio del desierto? ¿será acaso que está de campamento en este lugar? ¿qué busca dentro de ese pequeño ojo de agua? ¿será un investigador en busca de un pez en peligro de extinción? ¿qué es lo que sucede?

La iluminación acentúa de manera dramática este contraste de su cara sobre el reflejo, de manera que es muy difícil distinguir que es lo que busca; de igual manera este alto contraste mantiene oculta la identidad de ese sujeto. La única línea fuerte de luz en la imagen está en el horizonte, que bien podríamos sugerir que se trata de un amanecer.

Otra paráfrasis de esta serie pertenece a uno de los iconos más conocidos de la pintura, inspirada en la obra de John Millais, Montiel se retrata como *Ofelia* contemporánea. Si bien en la imagen original se encuentra una bella mujer flotando sobre la superficie de un lago, Montiel se propone y se presenta parafraseando esta imagen.



**Gerardo Montiel Klint**  
*Ofelio*, a partir de una obra de John Millais  
2005

En ésta, como en casi todas las fotografías de Montiel, la composición es muy simple. Se trata del retrato de un hombre ahogado en medio de un río lleno de nenúfares. En la

---

<sup>19</sup> José Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 87.

esquina superior izquierda se ve un pequeño valle de tierra cubierto por pasto que marca el trayecto a seguir por el río que por la pasividad de las hojas que flotan sobre éste, se adivina en absoluta quietud. Los tonos que predominan en esta imagen son los verdes con una ligera tendencia hacia el amarillo, que contrasta perfectamente con la ropa que usa Montiel y las flores que flotan sobre la superficie del río. Hacia el fondo de lado superior derecho se ve la silueta de un par de árboles, en un primer plano sólo hay indicios de las hojas y hierba que están en la superficie del río. Casi en el primer tercio horizontal inferior se encuentra un hombre flotando sobre el agua, vestido con una camisa blanca y pantalón café, por alguna extraña razón, el hombre sujeta dos varitas cubiertas de espinas. A pesar de que pudiera pensarse que es un hombre muerto, la expresión de su rostro es de total calma y pasividad; da la impresión de que estuviera durmiendo plácida y tranquilamente pero, ¿qué hace sujetando esas dos varas con espinas? ¿qué hace flotando en medio del río?

Las imágenes de Montiel, sin lugar a dudas, nos presentan escenas de la realidad cotidiana, pero convertidas en *hechos estéticos*. Su obra está fuertemente influenciada por los acontecimientos que ocurren día a día en México, de ahí que retome la temática del desastre, la tragedia y la muerte; porque el medio ambiente que lo rodea está impregnado de estos factores. Sin embargo, me comentó al respecto: —Yo no me podría mover del país, yo no podría estar en un lugar estéril e inerte. Aquí es donde pasan las cosas, donde está más emocionante e interesante”.<sup>20</sup>

Así pues, la obra de Montiel se mueve entre la realidad y la ficción, entre eventos y sucesos reales escenificados a manera de catarsis mediante la cual uno se asume como parte de esta sociedad desquiciante.

---

<sup>20</sup> Mayra Céspedes Entrevista a Gerardo Montiel Klint. ibid.

### 3.2 Cannon Bernáldez y su serie *Miedos*

La trayectoria artística de Cannon Bernáldez ha estado influenciada por varias líneas de trabajo, se ha desplazado de lo documental a la fotografía construida, mediante su experimentación busca conjuntar estas dos líneas que bien podrían considerarse opuestas.

En el 2001, Cannon Bernáldez llevó a cabo el proyecto titulado *Diario*, el cual dio posteriormente vida a *Miedos*. *Diario* es una documentación de sus entornos cotidianos, en donde ella misma se insertaba para crear su biografía personal de manera gráfica. En los autorretratos de esta serie, Cannon no se caracteriza como niña ni como otra persona, se presenta a sí misma desnuda frente a la cámara, no asume otra personalidad, rol o alter ego; es la fotógrafa en sus entornos y ambientes domésticos. Como Cannon me explicó, fue a partir de la serie *Diario* que recurrió a su cuerpo: «(…) esta serie fue el esbozo de lo que vendría siendo *Miedos*, eso fue más o menos como en el 2001. Y es ahí cuando empiezo a fotografiarme y fotografiarme, pero ya en forma a lo que llegué en el 2004 fue a la serie de *Miedos* (...)».<sup>21</sup>

Entre ambos proyectos, *Diario* y *Miedos*, hay una cierta similitud técnica: ambos se caracterizan por el alto contraste, la utilización de la película blanco y negro; de igual forma, el uso de cámaras antiguas, la holga y en algunos casos cámaras estenopeicas, obteniendo con ello ese resultado de atmósferas especiales, barridos, el viñeteo de la imagen, entre otros. Sin embargo, sí es muy notoria la diferencia entre un proyecto y otro en cuanto a la composición de la imagen.

En las fotografías de *Diario* se nota más la cuestión documental que registran a los objetos en sus entornos diarios y el transcurrir de los eventos de todos los días. A pesar de que las imágenes están técnica y compositivamente bien resueltas, no se percibe como una imagen escenificada debido a que los elementos que se encuentran dentro de la toma se ven un tanto azarosos, contrariamente a lo que sucede con *Miedos* donde la

---

<sup>21</sup> Mayra Céspedes Entrevista a Cannon Bernáldez. 16 de Mayo 2009.



composición y la construcción de la fotografía se nota debidamente planeada, estructurada y compuesta; no hay cosas al azar, no hay elementos fuera de lugar ni accidentales. En la entrevista comenta: —Voy bocetando con cosas que me puedan servir, (...) voy diseñando y limpiando la idea, cuando decido hacer la foto es porque ya la resolví en la cabeza, (...) los tiros son más planeados, muy claros, porque a cada cosa le voy encontrando un significado y una razón de ser dentro de la toma”.<sup>22</sup>

Así pues *Miedos*, marca el punto de partida por parte de la artista para mezclar los elementos de la fotografía documental y la imagen construida. Esta serie es la respuesta a cuestionamientos sobre la veracidad de la fotografía y la construcción de un mundo imaginario:

Mi trabajo había estado siempre enfocado al fotoperiodismo y al punto de vista documental. Me cansé de mirar y reflexionar en torno a los demás, y decidí trabajar con mi cuerpo, con autorretratos, hasta llegar a *Miedos*, que aborda aspectos que a todos nos preocupan, como la muerte y el abandono.

En *Miedos* inventé historias para enfrentarme al acto fotográfico; viví el terror y ahora lo comparto con los espectadores, con quienes encuentro la complicidad para que cada uno finalice dichas historias con sus propios recuerdos, a través de los míos. Otra de mis preocupaciones fue plasmar algo que nunca ocurrió, y así confrontar las definiciones de fotografía como documento.<sup>23</sup>s

Las fotografías de Cannon son imágenes con tintes surrealistas y oníricos que pueden vincularse con la literatura infantil, puesto que la fotógrafa se caracteriza como niña dentro de estas atmósferas terroríficas, oscuras y tenebrosas. A pesar de eso, son escenas un tanto lúdicas con cierto toque dramático que no dejan de alejarse de lo imaginario y evocarnos a un cuento de hadas; sólo que en estas historias no todo es felicidad y no

---

<sup>22</sup> Mayra Céspedes Entrevista a Cannon Bernáldez. op. cit.

<sup>23</sup> Jesús de León, *Cannon Bernáldez y Dante Busquets recibieron los premios de adquisición LA MEMORIA DE LA NIÑEZ, PRESENTE EN LAS DOS OBRAS GANADORAS DE LA XII BIENAL DE FOTOGRAFÍA*, 16 Septiembre de 2006, Sala de prensa del Consejo para la Cultura y las Artes [en línea], consultado el 25 de Junio 2009, disponible en: <http://www.cnca.gob.mx/saladeprensaarchivo/index.php?indice=1&fecha=2006-09-12>

existen los príncipes azules que rescatan a la bella doncella de los peligros y los villanos. Lo que dio fuerza y dirección a este proyecto fue el cuento de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas*, aquí conjunta el cuerpo que se venía manifestando en el proyecto anterior, la visión lúdica de los mundos imaginarios y la influencia de carácter documental. Al respecto Cannon comenta:

(...) cuando revisé las imágenes me di cuenta de que justamente son como de terror, que sí tienen esta visión lúdica pero tienen al mismo tiempo algo de terror. Y es cuando empiezo a separarlas y a tomar ese camino. Siendo más consciente de las escenas, buscando que tengan este carácter de miedo pero que a la vez sean infantiles, lúdicas, divertidas o hasta chistosas pero que sigan teniendo este toque de terror, sobretodo eso, terror.<sup>24</sup>

Las imágenes de Cannon, al igual que las de Montiel, nos cuestionan acerca de lo que está sucediendo en la imagen. Si bien las fotografías de Montiel nos provocan la sensación de que falta algo en la escena que es lo que nos haría completar la historia, por su parte, Cannon nos lleva a cuestionarnos si lo que estamos viendo es o no es real. El término real entendido como si es una imagen tomada en la calle como registro de un accidente o bien es una escenificación.

Dentro de estos dos proyectos se encuentran ambas temáticas, una que remite a una trágica foto de la nota roja de la cual Cannon igualmente toma referencias, pero también tiene otras que sugieren algo lúdico y ficticio, como ella misma lo denomina:

(...) una falsa documentación. Porque es algo que no existió pero que al mismo tiempo existe porque yo lo viví. Es muy difícil pensar que son documentos o fotos construidas. Pero me gusta jugar con las ambigüedades, me gusta causar conflicto, causar ruido. A mí me gusta que el otro piense, reflexione.<sup>25</sup>

En *Miedo 1-3* puede aludir completamente a la escena trágica y fatídica de un accidente; aunque de primera vista no parece serlo, pero en cuanto el espectador se acerca a la imagen puede ver que a media carretera lo que hay tirado no es una simple tela, sino el

---

<sup>24</sup> Mayra Céspedes Entrevista a Cannon Bernáldez, *ibid.*

<sup>25</sup> *ibid.*

cuerpo de alguien cubierto por una sábana blanca. Es una imagen muy contrastada y la utilización de la cámara holga es lo que hace que se forme una viñeta en los bordes, lo cual dramatiza más la imagen volviéndola muy oscura. La composición de las imágenes de Cannon es simple, el formato cuadrado provoca que sus composiciones sean muy limpias y con un mínimo de elementos.



**Cannon Bernáldez** , *Miedo 1-3*, Plata/Gelatina. 10x10 cm. 2006.

Pero, ¿qué es lo que lleva a esta artista primero a caracterizarse como niña y después crear mundos lúdicos en dónde sólo hay tragedias y no príncipes azules?, ¿por qué insertarse dentro de estos ambientes de desastre?, ¿de dónde surge esta necesidad por fotografiarse como alguien muerto? En el caso de Montiel, como él mismo expone, son algunos eventos trágicos de su vida los que han marcado su relación con la muerte y es a través de la escenificación de sucesos trágicos que logra tener una especie de catarsis personal y al mismo tiempo busca relacionar al espectador para hacerlo consciente y al mismo tiempo con sus imágenes llevarlo hacia a la luz, pero qué sucede en el trabajo que presenta Cannon:

Mis autorretratos reflejan una constante preocupación de vivir en este mundo tan hostil y violento, pareciera que lo único que me queda es mirar hacia adentro y la culpa me carcome para darme cuenta que soy tan fantasiosa, inverosímil pero sobre todo

vulnerable. Termino siendo tan absurda que a veces creo que esos miedos los he alimentado cotidianamente con la nota roja; una fascinación escondida, mezclada entre el morbo y el pavor, para terminar pensando esto no me sucedió a mí.

Así, vuelvo a mis preguntas ¿y sí esa soy yo?, mi interés entonces crece y me enfrentó al acto fotográfico sin importar los resultados; el miedo estaba ahí, junto a mí, al estar debajo de una sábana, muerta después de un accidente, el colgarme de un árbol y el mirar mis ropas después del abandono.<sup>26</sup>

De manera que la serie de *Miedos* representa para Cannon Bernáldez una forma de proyectar los temores que le causa pensarse como alguien que puede aparecer en la nota roja. Ella recrea eventos y situaciones de accidentes o peligros en los cuales se asume como aquel personaje que no le gustaría ser refleja esos miedos y a la vez obsesiones que tiene hacia los hechos trágicos; se proyecta de esta forma pensando que mediante la reconstrucción del hecho podría de alguna manera librarse de estar inmersa en una situación similar. Como ella dice: —(.) intento inventar historias de las cuales desearía escapar”.<sup>27</sup>



**Cannon Bernáldez.** Miedo 3-1. Plata/Gelatina. 10x10 cm. 2006.

<sup>26</sup> Cannon Bernáldez, [en línea], consultado 26 junio 2009, disponible en [www.museodemujeres.com](http://www.museodemujeres.com).

<sup>27</sup> Cannon Bernáldez, [en línea], consultado 25 Junio 2009, disponible en [www.cannonbernaldez.com](http://www.cannonbernaldez.com).

Los autorretratos de Cannon pueden ser siniestros y a la vez nos remiten a algo fantástico, en la imagen superior se le ve recostada sobre el asfalto con un vestido moteado, calcetas blancas y zapatos negros con correa. La escena parece ser la de una niña contemplando el cielo en busca de formas en las nubes o simplemente una niña que toma un descanso después de haber jugado con la pelota, que muy seguramente sostiene con la mano que no aparece en cuadro, sin embargo, lo que no concuerda en esta imagen es la silueta que hay alrededor de ella: ¿qué le paso a esa pequeña?, ¿será acaso que ha terminado de jugar al avión que pintó en el suelo y ahora se divierte contorneando su cuerpo sobre el piso, como quién dibuja el contorno de la mano sobre la mesa? ¿y si está muerta, qué le pasó? Su vestido no tiene ninguna mancha de sangre o alguna arruga, sus zapatos están lustrosamente limpios, no sabemos qué ha pasado, la duda se hace presente una vez más, se tratará de un accidente acaso: "A través del autorretrato, los acontecimientos trágicos de los que se fantasea víctima -sueños-vigilia de los cuales quisiera escapar pero que irremediamente habitan su mente- se convierten en un juego de realizaciones disfrazadas de deseos reprimidos",<sup>28</sup> apunta la curadora Claudia A. Arozqueta, quién incluyó a Cannon dentro de la exposición colectiva titulada *Detrás del sueño: fotografía mexicana contemporánea* inaugurada en Moscú en junio del 2007.

Todos estos miedos y su constante preocupación por vivir en un mundo tan hostil y violento son los que han dado origen a su producción artística. Como ella misma explica:

Hace un año publiqué en un revista en Estados Unidos y me hicieron una pregunta que jamás en la vida me la había hecho y jamás me habría pasado por la cabeza. Me preguntaron si serían las mismas imágenes si hubieran sido en otra parte que no hubiera sido México, si no hubiera sido yo mexicana. Y yo creo que definitivamente no, la verdad no, porque México es violento, porque México lo tiene.<sup>29</sup>

Así pues, el trabajo de Cannon ha sido influenciado por el ambiente violento que se vive en la Ciudad de México. Sus imágenes muestran un mundo terrorífico del cual sólo puede escapar creando este mundo paralelo al real. En sus imágenes, Cannon cuenta una

---

<sup>28</sup> Claudia A. Arozqueta. Recibe Moscú una exposición con fotografías de seis mexicanas. Periódico *La Jornada*. viernes 8 de junio de 2007.

<sup>29</sup> Mayra Céspedes entrevista a Cannon Bernáldez. op. cit.

historia desde el momento de concebir la imagen, de recrearla y que continúa desarrollándose de igual forma en el laboratorio y no queda terminada hasta que es colgada en una pared, las fotografías cuentan toda una historia de principio a fin.

Cannon juega con la idea del acto fotográfico, al estar al frente y detrás de la cámara. Era importante para ella estar en ambos lados, tan importante y tan ambiguo como no hacerse presente para el espectador; es decir, los autorretratos de Cannon no muestran nunca su identidad, nunca deja ver su rostro. Sólo ella sabe que es ella. En sus fotografías se observan las piernas de una niña que están suspendidas entre ramas de un árbol (*miedo 1-3*), no sabemos si está colgada o simplemente está sentada en alguna rama; igualmente vemos otras piernas con mayas a rayas que sobresalen en medio de las hierbas (*Miedo 1-1*); las piernas de una pequeña que se encuentra recargada en la pared tratando de escapar de un ejército de insectos de plástico (*Miedo 3-2*). En las fotografías en las que aparece de cuerpo completo su cara también se mantiene en el anonimato, pues aparece cubierta por algún otro elemento, Como en la imagen en la que se la ve debajo de un montículo de ropa, del cual sólo sobresalen otra vez sus piernas (*Miedo 2-2*) o en donde aparece en cuclillas con el mismo vestido y zapatos moteados tratando de ocultarse debajo de una maleta vieja. No sabemos de qué huye o de qué se esconde, pero estas últimas dos imágenes sugieren un escape. La pequeña, ilusamente trata de ocultarse entre un montículo de ropa o una maleta vieja, pero deja al descubierto algunas partes de su cuerpo las cuales revelan su ubicación al *enemigo*.

Son todos estos engaños y ambigüedades los que marcan la línea de trabajo de esta importante fotógrafa mexicana, quien a pesar de caracterizarse como una niña no deja de asumirse como ella misma en las imágenes, afirmando: —(.) soy yo, pero personifico mis propias historias”.<sup>30</sup>

Así, la artista juega con la veracidad de la fotografía y su valor como documento, asume y crea un mundo ficticio en el que busca escapar de la realidad cotidiana, haciendo a través de estas escenificaciones, al igual que Gerardo Montiel, una especie de catarsis en

---

<sup>30</sup> Ibid.

donde lo importante no es llevar al espectador hacia la luz, sino escapar de la muerte tratando de engañarla con estas falsas documentaciones.

### 3.3 Kenia Nárez y su serie *Cuentos y caprichos*

Kenia Nárez es una fotógrafa que recientemente se ubicó dentro de las jóvenes promesas de la fotografía mexicana. A sus veintisiete años de edad ha expuesto su trabajo individual en México y en el extranjero, como en Argentina, España, Colombia y China, sólo por mencionar algunos. Lo que ha llevado a esta joven fotógrafa a estar en el lugar en el que hoy día se encuentra son sus series: *Miedos, placeres, angustia, sadismo y Cuentos y Caprichos*.

Ambos proyectos surgen y nacen a partir de la serie titulada *Hadas*, la cual fue uno de los primeros proyectos que desarrolló y que marcó la pauta para posteriormente dar origen a *“Cuentos y Caprichos”* y *“Miedos, placeres, angustia, sadismo”*. En este proyecto ya dejaba ver su interés por el mundo fantástico, así como el acercamiento hacia el autorretrato como elemento temático dentro de su obra. Esta serie delimitó su tema de estudio abocándose en un inicio hacia el género; centrándose después en el autorretrato y así mismo a la temática fantástica.

De ahí surge *Cuentos*, proyecto que fue realizado con el Programa de Apoyo al desarrollo artístico del estado de Morelos en el año 2005. Un año más tarde con la beca de Jóvenes Creadores, que otorga el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, hizo el proyecto *Miedos, placeres, angustia, sadismo*. Ambos tienen puntos en común como: la referencia a la literatura y la psicología infantil, así como la autorrepresentación.

A pesar de que en ambos trabajos la artista recurre a la autorrepresentación, es la serie de *Cuentos y Caprichos* la que interesa a esta investigación. El motivo de esta selección es básicamente que las imágenes que comprenden este proyecto son en su totalidad autorretratos.

El trabajo de Kenia consiste en composiciones a manera de una obra teatral, en las cuales muestra elementos simbólicos que retoma de la literatura infantil. La fotógrafa está convencida de que el comportamiento emocional de los seres humanos se rige por los cimientos psicológicos de la niñez y que son éstos los que marcan el perfil de un adulto y sus comportamientos a lo largo de su vida, de tal manera que construye y sustenta sus fotografías a través del análisis y estudio de la psicología, psiquiatría y la literatura infantil.

Entre las imágenes de Kenia y Cannon existen similitudes y puntos de encuentro, sin embargo sus propuestas son completamente opuestas. Mientras Cannon intenta crear confusión en el espectador haciéndolo dudar sobre si lo que está viendo es una imagen de la nota roja o una ficción, en las fotografías de Kenia la ficción y la simulación se evidencian. Ambas fotógrafas se caracterizan como niñas en sus escenificaciones, pero a pesar de estar representando a una niña, las dos se asumen como ellas mismas; no se piensan como un personaje más de la historia y afirman que se trata de un autorrepresentación y no de una autorreferencialidad.

Para Kenia, la importancia del autorrepresentación radica en su experiencia vivencial como ejercicio lúdico de representación. Un punto en común entre estas dos artistas y el mío es el anonimato de la identidad. Kenia mantiene oculto su rostro en todas sus imágenes. Como ella comenta en entrevista:

Podría dar lo mismo si yo tomará la foto y pusiera un modelo porque nunca sale mi rostro. Pero si importa para mí (...), porque es una historia en la que si no estoy yo no es lo mismo, porque al ver las fotos yo sé que soy yo y no tendría el mismo significado jugar con esos animales si pongo a jugar a alguien más. No me interesa que sea una niña pequeña, me interesa ser yo misma fingiendo ser una niña. Todo es una ficción. Esa ficción es la que me interesa. Entonces el saber que soy yo, que tengo 27 años fingiendo ser una niña de 12 ó 13 años es importante para mí, porque fingirlo es parte del juego. Porque la foto se convierte en un juego, la puesta en



escena es complicada y todo pero es algo que me gusta. Es un proceso que me gusta y se completa al estar yo en la imagen.<sup>31</sup>

Kenia actúa y se asume como el personaje principal de sus historias, tomando el puesto de la caperucita roja que aparece en las imágenes, además de utilizar su cuerpo se ayuda de animales muertos que aparecen en la literatura infantil (como el conejo de *Alicia en el País de la Maravillas*, el lobo de *Caperucita Roja*, corderos y patos) con los cuales interactúa manipulándolos de tal forma que den la sensación de estar vivos: –Con respecto a la ironía de representar estas emociones en personajes infantiles, la fotógrafa afirmó que en psiquiatría hay estudios sobre la tendencia de los seres humanos a otorgar vida imaginaria a objetos o cualidades sociales a animales”.<sup>32</sup>

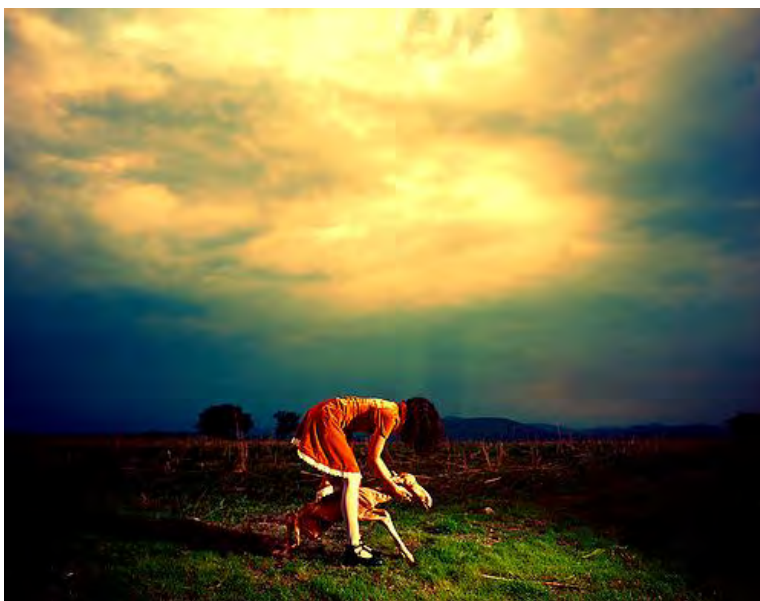
Las imágenes de Kenia son muy coloridas, el color juega un valor preponderante en la sintaxis de la imagen. El cromatismo de las fotografías es saturado, tan saturado que esos colores difícilmente podrían encontrarse en la realidad. Son imágenes cuidadas en todos los sentidos, tanto técnica como conceptualmente, ambos aspectos tienen un valor muy importante y uno es el que le da sentido al otro. Todos los elementos existentes dentro de la imagen son previamente pensados, planeados y buscados.

Para Kenia la fotografía construida o escenificada es la ventana mediante la cual puede crear y recrear los mundos imaginarios que habitan en su mente y de esta forma hacer imágenes que no existen en el mundo real, la ficción es el elemento principal en su obra.

---

<sup>31</sup> Mayra Céspedes Entrevista a Kenia Nárez. 28 de Mayo 2009.

<sup>32</sup> *Plasma arquetipos del subconsciente*. [en línea], consultado el 25 de Junio 2009, disponible en: <http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/288485.plasma-arquetipos-del-subconsciente.html>.



**Kenia Nárez**

*Capricho 1* de la serie: Cuentos y caprichos

20" x 24"

Colección del Acervo histórico de la Fototeca Nacional de Pachuca, Hidalgo.

2008

En la serie *Cuentos y Caprichos* aparece una figura que alude a *Caperucita Roja*. En la imagen de *Capricho 1* aparece al centro una niña en escena, la cual usa un vestido rojo que por la textura parece ser de terciopelo con un pequeño encaje blanco alrededor de la bastilla, usa también unas mallas blancas y unos zapatos negros con doble correa. La pequeña está en medio de un campo desolado, jugando o tratando de montar una cosa que parece ser es el feto de un caballo, pues no se le ve pelaje y su piel luce rosada. Al fondo, se ven las siluetas de unas montañas y un par de árboles; toda esta escena es completada por un maravilloso cielo que por las tonalidades y posición del sol remiten a un atardecer. Se trata de una fotografía *fuerte*, si bien los colores llaman mucho la atención y atrapan al espectador al instante de ver la imagen, es también el color lo que hace que la imagen sea mucho más dramática; la textura de la piel de aquel pequeño caballo que ella sujeta provoca sentimientos encontrados y cuestionamientos acerca de lo que se está viendo en la imagen: ¿qué es lo que hace esa niña jugando con un animal desollado? ¿qué hace en medio del campo sola? ¿a qué historia pertenece esa imagen?

Son imágenes sin duda dramáticas e impactantes, a pesar de que la artista toma fragmentos de historias infantiles, sus imágenes no remiten a algo lúdico sino a algo terrorífico, son más bien las pesadillas infantiles que de alguna forma se hacen realidad.

La caperucita contemporánea en las imágenes de Kenia no alude a esa niña dulce de la historia; la fotógrafa la presenta como objeto sexual, se fotografía a sí misma en posiciones provocativas como entregándose al malvado y perverso lobo feroz. En *cuento 4* se observa al centro una figura femenina, sus piernas abiertas suspendidas en el aire sobresalen de entre la hierba en la que se encuentra recostada.



**Kenia Nárez**

*Cuento 4* de la serie: Cuento  
9.5 x 7.3 cm.  
Colección particular de Francia  
2005

Esta es una imagen muy erótica y sugerente que se aleja por completo de la figura que existe sobre Caperucita en el imaginario colectivo, como la niña inocente y dulce que cuida a la abuela. Aquí, Caperucita se muestra como símbolo sexual, como objeto de deseo. Al igual que en las imágenes de Cannon, sólo se dejan ver un par de piernas en

medio de la hierba, pero aquí no hay una sensación de peligro, la chica recostada en la hierba se está entregando a su *enemigo*, en lugar de pensar en el príncipe azul de los cuentos de hadas lo que viene a la mente es la figura perversa del lobo feroz que se acerca a tomar a su presa.

Las imágenes de Kenia impactan por la forma en la que se presenta e interactúa con el entorno. Sus fotografías son perturbadoras y se alejan por completo de lo fantástico de las historias clásicas infantiles, sus alegorías representan las pesadillas de la niñez, los sentimientos de miedo, placer, angustia y sadismo se proyectan y dan vida a estas historias, transformando las pesadillas en realidad, al tiempo que aborda el mundo infantil, donde lo inconsciente devela una cierta sensación de soledad y violencia en la que nos encontramos inmersos.

En suma, estos tres fotógrafos ven en la fotografía escenificada o construida un abanico de posibilidades mediante las cuales pueden proyectar los mundos: fantásticos, terribles o pesadillescos que habitan en su imaginario; hechos y personas que nunca existieron en la realidad pero que a través de sus escenificaciones y caracterizaciones nos los presentan. Estos fotógrafos ya no *toman* una foto, ellos *hacen* una foto, cada elemento que existe en sus imágenes tiene un significado y un por qué. En la fotografía actual, la simulación y la ficción se hacen explícitas.

#### **Capítulo 4. Propuesta Gráfica. Creando estrategias de autorrepresentación.**

A lo largo de esta investigación, fui desarrollando paralelamente tres proyectos fotográficos, a través de los cuales se realizó una búsqueda y experimentación en los procesos creativos mediante la utilización del autorretrato como elemento formal de estos ensayos fotográficos.

Los conceptos de autorretrato y hecho estético se presentan a lo largo de estos proyectos que forman parte de esta necesidad por crear y experimentar en lo que respecta a cuestiones conceptuales, así como técnicas. Cada una de estas series se presenta bajo diferentes recursos técnicos pero todas ellas retomando el autorretrato como tema, entendiendo al autorretrato como una experiencia lúdica de representación y como un concepto primario en mis propuestas creativas.

En *Acapulco en la azotea*, la serie de imágenes se articula a través de una propuesta lúdica de la puesta en escena en un lugar común y cotidiano pero muchas veces olvidado: la azotea. Con esta serie de autorretratos busqué crear imágenes en dónde persisten atmósferas cargadas de una fina ironía, retomando recursos de anuncios publicitarios con un toque *kitsch*.

*Simulaciones de un sueño* parte más de una necesidad personal e íntima, en dónde la autorrepresentación tiene que ver con una búsqueda interna y al mismo tiempo con la apropiación y pertenencia a un lugar, por ubicarme y reconocirme en un espacio nuevo en la ciudad de México, todo ello proyectado mediante la utilización de una pequeña maqueta de mi retrato contrapuesta con la realidad, que, como resultado, provoca un juego con las dimensiones.

Y finalmente, *Espejismo* es una propuesta que combina tanto una necesidad personal por la reapropiación, el reconocimiento de un espacio, pero insertado en un área cotidiana e íntima, mi casa. Así mismo, busco una manera distinta de entender y ver las imágenes, recurriendo a la imagen en tercera dimensión a

través de fotografías *anáglifo*<sup>85</sup>, en donde se conjuntan de un modo extraño los espacios y mi figura dentro de estos; estas fotografías bien pueden remitir a un holograma.

Los proyectos fotográficos antes mencionados abordan la temática del autorretrato como una estrategia de representación en la fotografía actual mexicana.

#### 4.1 Acapulco en la azotea

*Todavía recuerdo la primera vez que oí la expresión en un anuncio de detergente: ¡Acapulco en la azotea! ¡Acapulco en la azotea! Gritaba Luis Gimeno por toda la calle. Pronto se encontraba en alguna azotea rodeado de hermosas amas de casa, donde tomaba unas mugrosísimas prendas de vestir, que colocaba en una cubeta con agua y vertía su detergente. Luego, cada quien con su abanico, en traje de baño (ellas en un bikini un tanto cuanto conservador, él en calzón con motitas) se disponían a tomar el sol en sus respectivas hamacas. ¡Ya no había que tallar! Únicamente acostarse bajo el sol... Todos en México usamos la expresión “Acapulco en la azotea” para referirnos de manera irónica al hecho de subirse al techo con el bronceador, toalla y demás implementos, cuando no podemos salir a la playa.*

María Ezcurra.

Este ensayo fotográfico es el resultado de una introspección cuya base formal es el autorretrato, insertándome dentro de un espacio imaginario, la playa y el mar, recreados en la azotea. Para la realización de esta serie fue necesaria la exploración, análisis y observación tanto de los espacios elegidos, como de mi propio cuerpo,

---

<sup>85</sup> Las imágenes de anaglifo o anaglifos son imágenes de dos dimensiones capaces de provocar un efecto tridimensional, cuando se ven con lentes especiales (lentes de color diferente para cada ojo).

Se basan en el fenómeno de síntesis de la visión binocular y fue patentado por Louis Ducos du Hauron en el 1891 con el nombre de este artículo. Las imágenes de anaglifo se componen de dos capas de color, súper impuestas pero movidas ligeramente una respecto a la otra para producir el efecto de profundidad. Usualmente, el objeto principal está en el centro, mientras que lo de alrededor y el fondo están movidos lateralmente en direcciones opuestas. La imagen contiene dos imágenes filtradas por color, una para cada ojo. Cuando se ve a través de las Gafas anaglifo, se revelará una imagen tridimensional. La corteza visual del cerebro fusiona esto dentro de la percepción de una escena con profundidad. Véase en <http://es.wikipedia.org/wiki/Anaglifo>.

reconociéndome e integrándome entre esas falsas atmósferas tropicales como un significante más.

*Acapulco en la azotea* surgió como un juego, buscando retomar esa frase tan famosa, que para los mexicanos, ya sea en situaciones económicas escasas, o bien por la falta de tiempo, tiene un significado metafórico muy fuerte. Representa mucho más que subir a la azotea con una simple toalla y bronceador en mano, se trata de alejarse del bullicio de la gente, del tráfico que nos abochorna y nos cansa todos los días; es olvidarse del trabajo, la escuela, la presiones y situaciones que nos atrapan constantemente en un intento por salir de la rutina diaria. Como bien describe Marc Auge: “Ciertos lugares no existen sino por las palabras que los evocan, no lugares en este sentido o más bien lugares imaginarios, utopías triviales, clisés. (...) Aquí la palabra no crea una separación entre la funcionalidad cotidiana y el mito perdido: crea la imagen, produce el mito y al mismo tiempo lo hace funcionar”.<sup>86</sup>

*Acapulco en la azotea* es sinónimo de piel tostada, sol, viento, brisa y olor a mar, todo un conjunto de sensaciones que son atraídas a nuestra mente por la imaginación, de manera que podemos escuchar “(...) una ola rompiendo el mar o el graznido de alguna gaviota”<sup>87</sup> junto a nosotros, se puede sentir la brisa que toca nuestra piel y el calor del sol.

La improvisación de este espacio inexistente me permitió crear un paraíso tropical sin salir de casa. Si bien, las azoteas se han convertido en el lugar que nos sirve para lavar la ropa y tenderla al sol, también se han convertido en una especie de bodega en donde se colocan los cachivaches y objetos olvidados. La azotea es un lugar privado fuera de la casa, pero al mismo tiempo lejos de la calle, lo cual nos permite escaparnos para insertarnos dentro de este oasis urbano.

La intervención de estos espacios arquitectónicos, las azoteas, fue realizada a través de singulares puestas en escena donde recontextualicé los objetos propios de dichos

---

<sup>86</sup> Auge Marc, *Los no lugares Espacios del anonimato, Una antropología de la sobremodernidad*, p. 99.

<sup>87</sup> María Ezcurra, *Acapulco en la azotea*, Texto de Sala. Exposición Fotográfica de Mayra Céspedes. Cuernavaca, Morelos, Abril 2007.

espacios, así como objetos referenciales a la playa, de igual manera, con el ejercicio de la autorreferencialidad, me convertí en un significante más.

En este trabajo, recurrí a una mezcla de objetos simbólicos y característicos del mar como caracoles, conchas, arena, una tortuga disecada e incluso arena de mar, así como objetos más triviales como pelotas, lentes de sol, juguetes para construir castillos en la arena, sombreros, sandalias, salvavidas, visores, un par de aletas y una variedad de trajes de baño y toallas. De los objetos existentes en la azotea resalté los más comunes que son las antenas del televisor, las varillas que salen de los techos, los tinacos y algunos objetos en desuso que se encontraban en este espacio, todos estos objetos dieron como resultado la recreación de un paraíso efímero.

En esta serie de imágenes se vinculan y entremezclan los mapas y la mirada, lo arquitectónico y lo urbanístico, este falso paraíso pretende dar vida a un entorno que pareciese muerto u olvidado en el que se crea un sueño urbano capturado en imágenes, en el que se conjuntan los deseos con la realidad. Mi imagen desaparece y se entremezcla con los objetos ahí encontrados, efecto logrado gracias al uso de la cámara estenopeica.<sup>88</sup> Las largas exposiciones me permitieron ser fotógrafa y modelo a la vez, así como tener en foco todos los objetos dentro de la imagen, desde las pequeñas piedras y caracoles en los primeros planos, como las azoteas vecinas en el fondo.

Las composiciones de estas imágenes en su mayoría tienen un ritmo simétrico; son imágenes panorámicas en las cuales se observa mi figura al centro rodeada por todos los objetos previamente mencionados. Las posturas y posiciones de mi cuerpo son muy relajadas, en algunas de estas imágenes mi cuerpo se desvanece o deja ver lo que hay detrás. Las largas exposiciones de tiempo a las que se ve obligada la cámara estenopeica

---

<sup>88</sup> Una cámara estenopeica es una cámara fotográfica sin objetivo, es decir, una cámara oscura con material fotosensible en su interior. La luz penetra al interior de un orificio llamado estenopo, de ahí el nombre de estenopeica. Este orificio es muy pequeño lo cual hace que las imágenes captadas por este aparato sean muy nítidas. Sin embargo, al ser tan pequeño el diafragma (estenopo) las exposiciones de tiempo (duración de la toma) es mayor que el de las cámaras convencionales, estas pueden ir desde los 3 segundos hasta una hora o más de exposición, dependiendo de las condiciones de luz, el material fotosensible y el estenopo.



son vistas algunas veces como un defecto pero para mí es una cualidad. Como lo describe Marcela Quiroz, el tiempo en la estenopeica es diferente a las cámaras automáticas:

En la fotografía estenopeica no sucede eso que -tan trivial por instantáneo- se entiende como apretar el botón. Pues no hay botón que apretar ni un instante que capturar. Por eso la captura con la estenopeica es más enamoramiento que un rapto. Se mueve en varios tiempos, no en un instante.<sup>89</sup>

La identificación con esta idea, fue lo que me llevó a utilizar la cámara estenopeica; sus largos tiempos de exposición eran lo más importante, pues me parecía demasiado poética la idea no de congelar un segundo de mi vida sino ir acumulando minutos y por qué no hasta horas.

Lo más sobresaliente para mí de la cámara estenopeica era esta cualidad, además claro está, de todas las características técnicas que son propias de este objeto fotográfico, entre las cuales menciono: la profundidad de campo infinita, la variedad de formatos y efectos visuales. Las transparencias que se forman por las largas exposiciones, así como el movimiento de los objetos que hay delante de la cámara narran una historia que queda impresa a través de los barridos y el tiempo, en lugar de congelarse, puede sentirse como parte de la atmósfera de la imagen, de la misma manera que los objetos, y mi figura se desvanece y se mezcla con ellos.

En este contexto, la cámara estenopeica me permite, en un lapso de 3 a 60 segundos, desplazarme y poder abrir el obturador, posar para la cámara y regresar a cerrar el obturador. Todo el tiempo que me tardo para abrir y cerrar el obturador es lo que hace posibles estas dobles exposiciones en un mismo negativo y por lo tanto el desvanecimiento de mi cuerpo mezclado con las atmósferas del fondo. Este efecto es fundamental en esta serie y creo no produciría la misma sensación si lo hubiera hecho

---

<sup>89</sup> Marcela Quiroz, *La ilusión de ser fotógrafo. Hacia una fenomenología de la fotografía estenopeica a partir de la obra de Carlos Jurado*, p. 29.

con una cámara réflex, ni siquiera si en vez de utilizar papel fotográfico hubiera utilizado película como soporte.

Esta serie fotográfica está conformada por un total de treinta imágenes con las cuales que se realizó una exposición individual en la Galería Germán Cueto en la ciudad de Cuernavaca, Morelos en el año 2007. Son diez las fotografías que presento en esta investigación; las tres que analizo a continuación fueron seleccionadas en algunos concursos de artes visuales del país como: la primera Bienal de Artemergente de Monterrey (2006), La tercera Bienal Nacional de Artes Visuales de Yucatán (2006) y la VIII Bienal Nacional de Artes Monterrey FEMSA (2007).

*Salió el sol, se secó la lluvia*, es una imagen que muestra en primer plano un alambre de púas de lado inferior derecho, al lado izquierdo una pelota de plástico, en medio y ocupando la mitad de la imagen del lado derecho, mi cuerpo dando la espalda a la cámara, casi recostada con un brazo estirado y una pierna semiflexionada. Del lado izquierdo y ocupando la otra mitad de la toma, aparece un paraguas transparente que deja ver el charco de agua que esta al fondo que, en este caso, funge como el mar. Y más atrás se observa el segundo piso de la casa vecina.

Es una imagen nostálgica que remite tranquilidad, los elementos que la componen pueden sugerir varias cosas. Como el título lo indica, el sol está secando la lluvia de un día anterior. Mi pose, bien puede hacer pensar al espectador en la contemplación del amanecer hacia un horizonte imaginario, en donde en lugar de existir esas paredes de la casa contigua hay un sol radiante a punto de aparecer por encima del mar.



*Salió el sol, se secó la lluvia*

30 x 60 cm.

2006

Seleccionada en la Primera Bienal de Artemergente de Monterrey  
Fotografía estenopeica/impresión Digital

En el caso de *Tomando el sol en sillas Acapulco*, la composición es muy dinámica, hay muchos elementos al fondo, todos ellos nos remiten de inmediato a la azotea. En esta fotografía, tenemos en primer plano mi figura recostada sobre un par de las famosas sillas Acapulco, que fueron popularmente conocidas a partir de los años setenta. Al fondo, como horizonte tenemos el techo, algunas varillas y postes de luz que pueden hacernos pensar en palmeras se asoman por detrás de la sillas y otras más del lado derecho; más al fondo se observa el segundo piso de una casa y el tinaco del agua. De lado izquierdo, para cerrar la composición se ven las copas de unos árboles.

En estas imágenes la postura es lo que da un ambiente de completa relajación, la pose medio adormilada se muestra con lentes oscuros protegiendo de los rayos del sol que dan sobre la cara; así mismo, pueden sentirse los rayos del sol en la piel, el viento soplando y el olor del mar atraído por el viento, es un sueño que se hace realidad con tan sólo cerrar los ojos.



*Tomando el sol en sillas Acapulco*

30 x 60 cm.

2006

Seleccionada en la Tercera Bienal de Artes Visuales de Yucatán

Fotografía estenopeica/impresión Digital

En *Sol, arena y mar* se observa en primer plano de lado izquierdo la silueta de una sandalia, más al fondo un montículo de arena sobre el cual hay un rollo de alambre de púas, una pelota, una cubeta de plástico y una tortuga disecada. Al centro se ve el cuerpo de una mujer descansando recostada en una toalla. Al lado derecho por encima de la cadera sobresalen unas varillas.



*Sol, arena y mar*

80 x 200 cm.

2006

Seleccionada en la VII Bienal de Artes Monterrey FEMSA

Fotografía estenopeica/impresión Digital

De primera vista, esta imagen bien podría remitirnos a un anuncio publicitario de la playa o una postal con un paisaje playero. Una chica tomando el sol felizmente a la orilla de la playa; no obstante, al detenernos a observar los elementos del fondo nos damos cuenta de

que no se trata de la orilla de la playa ni de un malecón y que entre ese montículo de arena y las varillas del fondo no hay agua sino vacío y asfalto.

Se trata de una escena cliché, de una imagen típica de una postal playera: la chica tomando el sol en bikini; la piel de la chica puede verse tostada por el sol, su postura es sumamente relajada y todos los elementos sobre los que ella está no hacen más que remitirnos sin duda al mar. Pero, la escena del paraíso tropical se rompe cuando se llega al fondo y se ven las varillas, en lugar de unas palmeras o bien el mar en el fondo. En esta imagen los elementos se contraponen, ¿qué hace un montículo de arena y un caracol de mar en una azotea o que hacen unas casas a la orilla de la playa? Son paisajes híbridos en donde se mezcla la cotidianidad con el imaginario colectivo de la mayoría de los habitantes de esta gran ciudad: el sol, la arena y el mar.

Por último, *Playa encantada* es una imagen en la que se nota completamente la combinación de ambas atmósferas, lo urbano y el paisaje cálido de la playa. En primer plano y al centro, se ven un par de sandalias; del lado derecho, una pequeña cubeta de plástico con unos lentes dentro y una pelota; del lado izquierdo, un caracol grande y un par de caracoles pequeños. En el plano de en medio estoy yo recostada lateralmente sobre una toalla con una mano en la cintura y con la otra apoyándome sobre el piso. Delante de mí, se observa un montículo de arena sobre la cual reposa una llanta y algunas varillas de metal. Al fondo, se ven como horizonte la casa de enfrente y unos castillos de varillas que sobresalen de los techos. Frente a mí y a través de mi cuerpo se logra ver la silueta de un perro que esta justamente en el techo contiguo.

Estas últimas imágenes que podrían remitirnos a un anuncio publicitario, todas las fotografías en su mayoría son paisajes que combinan en palabras de Silvia Navarrete, “(...) el retrato con supuestos tintes publicitarios y el paisaje de barriada. El ritmo simétrico de la composición, refuerzan el *glamour* algo retro y deliberadamente ramplón de esta bella acapulqueña embarrada de aceite tomando el sol en su azotea. Un toque *kitsch* a la Mauricio Garcés muy de moda actualmente”<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Silvia Navarrete, Texto de la exposición Virtual, *Las chidas*, disponible en [www.museodemujeres.com](http://www.museodemujeres.com).



*Playa encantada*

30 x 60 cm.

2006

Seleccionada en la Artemergente de Monterrey  
Fotografía estenopecica/impresión Digital

*Acapulco en la azotea* es una serie de imágenes cargadas de una fina ironía que nos acerca y proyecta un paraíso tropical, en esta serie se combinan extraños e híbridos paisajes casi surrealistas en los que conviven la fantasía con la cruda realidad, como lo menciona María Ezcurra: “(...) son una especie de crítica burlona de los usos y costumbres de una sociedad que crea deseos y necesidades para mantener la máquina andando”.<sup>91</sup>

Esta serie de fotografías es el parte aguas entre mi trabajo de años anteriores, a partir de este proyecto empecé a utilizar el autorretrato y a construir las imágenes. Anteriormente había desarrollado otros proyectos en donde la importancia radicaba en la experimentación con la cámara estenopecica, la construcción de dicha cámara tenía un gran significado para mí, pues lo que quería era lograr crear imágenes diferentes a las vistas diariamente. Vilém Flusser, quien escribiera el libro *Hacia una filosofía de la fotografía*, opina que el aparato fotográfico ya trae un programa integrado y que el fotógrafo no hace más que seguir los parámetros establecidos por el fabricante; de igual manera, Joan Foncuberta menciona que: “No deja de sorprender la escasez de variaciones introducidas en el diseño de cámaras fotográficas: todas han debido

---

<sup>91</sup> María Ezcurra, *op. cit.*

reproducir un mismo tipo de visión.”.<sup>92</sup> En mi caso, lo que buscaba con el uso de las cámaras estenopeicas era crear mis propios programas y mi propio tipo de visión, instaurando características propias a cada uno de mis aparatos fotográficos.

Esta experimentación me abrió el horizonte en muchos aspectos, si bien conseguí diferentes resultados con las múltiples cámaras estenopeicas construidas, no logré tener un trabajo en donde no ganaran los aspectos técnicos que esta herramienta me proporcionaba; obtuve un manejo correcto de tiempos de exposición, singulares efectos en las imágenes, como deformaciones y distorsiones, barridos y atmósferas peculiares, etcétera, pero no dejaba de dominar las cuestiones estéticas que este aparato ofrece, es decir la profundidad de campo infinita, los barridos y dobles exposiciones, las deformaciones de la imagen, etcétera.

Fue hasta esta serie cuando logré concretar la experimentación de formatos y modelos de las cámaras, al tiempo que desarrollé un proyecto en el que los efectos de la cámara no ganaran sino que lo importante fuera la temática. *Acapulco en la azotea* fue la conjunción de ambos aspectos, lo cual enriqueció mi proceso creativo. Así mismo, me permitió cambiar mi forma de trabajo, de la improvisación hacia una construcción de la imagen, que, aunque no fuera totalmente planeada, sí lograba ser mucho más consciente; cambié del instante decisivo a la construcción de una escena. En estas fotografías ya estaba presente una preocupación por todos los elementos que aparecían en cuadro, por lo menos en los primeros planos que eran los que podía controlar, no así los elementos de las azoteas vecinas pero sí los que estaban en mi escena de trabajo. También me fue posible hacer una elección clara y precisa en relación con el formato de la cámara que iba a utilizar, decidiéndome por el formato panorámico, lo cual proporcionó a las imágenes la sensación de paisaje que era lo que me interesaba; no hubo ya una preocupación por la deformación de la imagen ni por los efectos demasiado pronunciados que caracterizaban a mis imágenes anteriores.

---

<sup>92</sup> Joan Founcuberta, *Ciencia y fricción fotografía, naturaleza y arteficio*, p. 40.

Los efectos que identifican las fotografías de la serie *Acapulco* son principalmente producidos por largas exposiciones, las cuales me permitieron ser modelo y fotógrafa a la vez, sin la necesidad de un disparador automático o un asistente; así mismo, logré dobles exposiciones en un mismo negativo, lo que permitió dar esa ilusión de un espejismo en medio de la gran urbe. Los efectos de estas fotografías no fueron casuales, gracias al conocimiento de la cámara estenopeica se produjeron efectos controlados.

Al inicio de las tomas me sentía un poco tensa y en las primeras imágenes las poses eran un tanto rígidas; me incomodaba el hecho estar en un espacio abierto y en traje de baño a la vista de los vecinos, pero, después de algunos días, me sentí cómoda trabajando en este lugar tanto, que llegó a convertirse mi lugar favorito en la casa.

Este proyecto me permitió conocer las diversas posibilidades de creación que el autorretrato posee. El hecho de trabajar con uno mismo brinda otro tipo de dinámicas, no hay restricciones o limitantes más que las que uno se plantea; a fin de cuentas, nadie mejor que el fotógrafo para sacar el mayor provecho de sí mismo mediante el uso de su cuerpo como modelo. Como se ha analizado a lo largo de esta investigación el autorretrato ha sido utilizado ya sea para el sólo conocimiento y exploración del cuerpo como para la representación de identidades diferentes a la propia, de manera que las posibilidades de creación son muy variadas y dependen del propio fotógrafo.

En esta serie me asumo como un personaje más; me transformo en una acapulqueña que toma el sol dentro de un espacio recreado; el escenario se convierte en un sueño urbano capturado en imágenes que se desvanecen y evaporan como mi cuerpo dentro de las imágenes. A través de estas imágenes me permito recrear el sueño de cada uno de nosotros, porque ¿quién no ha se ha imaginado o ha deseado estar en la playa, en lugar de estar apretujado en medio del metro o debajo del sol en el tráfico de esta inmensa ciudad? Estas imágenes son la fantasía del fin de semana, en la que es posible tomar la toalla y el bronceador y subir a la azotea a recostarse a tomar el sol. La brisa del mar y el olor a sal vienen después, con la imaginación.





*Baños de Sol*  
15 x 30 cm.  
Fotografía estenopecica/Impresión Digital  
2006



*Castillos de arena*  
Fotografía estenopecica/Impresión Digital  
15 x 30 cm.  
2007



*Puerto escondido*  
Fotografía estenopecica/Impresión Digital  
15 x 30 cm.  
2007



*Espejismos*  
Fotografía estenopecica/Impresión Digital  
15 x 30 cm.  
2007



*Baños de Sol*  
Fotografía estenopeica/Impresión Digital  
15 x 30 cm.  
2007



*Baños de Sol*  
Fotografía estenopeica/Impresión Digital  
15 x 30 cm.  
2007



*Malecón*  
Fotografía estenopeica/ Impresión Digital  
15 x 30 cm.  
2007

## 4. 2 Simulaciones de un sueño

*Simulaciones de un sueño* es una serie que surge como parte de una exploración y una búsqueda personal por reconocermé dentro de un espacio nuevo para mí, la Ciudad de México. En esta ocasión, utilicé autorretratos en los cuales me caractericé como una niña, recortando este retrato a manera de una muñequita de papel, de las que se recortan y se van vistiendo con ropa y accesorios que se adhieren al cuerpo de la muñeca mediante lengüetas; mi intención era contraponer mi imagen con la realidad cotidiana, con la intención de magnificar los espacios y las dimensiones de la ciudad.

En las imágenes se puede sentir una sensación de suspenso y peligro, ya que la pequeña muñeca (que soy yo) anda sola por la ciudad en compañía de sus diminutos amigos, unos juguetes de plástico, todos juntos emprenden este viaje por la ciudad enfrentando sus peligros; como en los cuentos infantiles, en esta serie también existen y se hacen presentes los personajes antagónicos; no son sólo los peligros de la ciudad, la gente que parece aplastarlos, sino también existen sus peores miedos transformados en arañas y gusanos de plástico con los que se tropiezan en algunas ocasiones.

Estos pequeños liliputienses, como Silvia Navarrete llama a estos personajes, van por la ciudad siguiendo el camino amarillo que los llevara a casa, algunas veces los vemos:

(...) extraviados en la gran ciudad, a punto de ser atropellados por el tráfico desquiciante del D. F., cuando no engullidos por una alcantarilla o arrasados por alguna catástrofe sin par en un andén de metro. En casa, pueden acabar ahogándose hasta en el lavabo. Los diminutos protagonistas (niña angelical, gatitos de plástico, sombrillas de coctel) son arrojados a escenografías del peligro urbano y doméstico.<sup>93</sup>

En estas imágenes, lo que intento proyectar es la búsqueda y necesidad de encontrar un hogar; ese espacio que más que servirnos sólo de techo, nos brinda protección, comodidad y tranquilidad. En esta ciudad he tenido que estar en busca de este espacio, en

---

<sup>93</sup> Silvia, Navarrete, *Simulaciones de un Sueño*, Texto de Sala. Exposición Fotográfica de Mayra Céspedes. Cuernavaca, Morelos. Octubre de 2008.

dos años me he mudado de casa siete veces, de manera que me siento como esta pequeña liliputiense en busca del lugar que la haga sentir segura. Me interesaba jugar con las dimensiones a través de una pequeña maqueta de mi retrato para dar este efecto de grandeza, si bien esto mismo lo hubiera podido lograr mediante el fotomontaje digital y con ello conseguir algo mucho más realista, preferí hacerlo directamente en las tomas, pues al recorrer las calles y los espacios con estos personajes de alguna manera también recorría la ciudad para apropiarme de ésta y reconocer los espacios que me rodean. Estas imágenes son una muestra del tránsito metropolitano; son una metáfora de transición, dónde todo se mueve.

Las imágenes obtenidas son completamente diferentes a las de *Acapulco en la azotea*, no sólo por la técnica utilizada sino también por la temática. Las fotos anteriores poseen un toque de sensualidad y, en esta serie, las fotos tienden hacia lo melancólico y fantástico. Aún así, es posible encontrar una similitud entre esta serie y la de *Acapulco*, que es, sin lugar a dudas, la experiencia lúdica de la representación. En ambos casos se trató de un juego y una exploración a través del autorretrato, pero con representaciones y técnicas diferentes.

Mi proceso creativo juega con estas dos partes, me gusta explorar y experimentar diferentes procesos, aunque muchas veces no vayan con la tendencia de la fotografía actual. De ninguna manera se trata de ir en contracorriente, es sólo una exploración de distintas formas de entender y construir la imagen. Por tal motivo, en lugar de hacer un fotomontaje digital, tan de moda actualmente, recurrí a la utilización de una maqueta, con ello contrasté la realidad física (espacios) contra la realidad virtual (mi retrato en maqueta). Confrontar ambas cosas y manipularlas físicamente significó una experiencia completamente distinta a la manipulación digital, pues éste antagonismo fue una forma lúdica de reinterpretar la realidad y la cotidianidad que me rodea.

Las imágenes bien pueden remitirnos a ilustraciones infantiles; sin embargo, la intención fue completamente diferente; se trata sólo de un juego de encuentro de realidades en las que se conjuntan una gran variedad de paisajes, tanto urbanos como domésticos. En un

principio, me interesaba realizar estas maquetas a partir de edificios, personas y objetos que me remitieran a la ciudad; es decir, quería recrear ciudad a escala como el fotógrafo chino Chen Shaoxiong y fotografiarla. De esta manera, podría conocer la ciudad y al mismo tiempo crear mi mundo fantástico dentro de ésta, pero al no tener los resultados esperados debido a que las maquetas eran demasiado complejas y las imágenes quedaban saturadas de elementos, opté nuevamente por recurrir el autorretrato, pero esta vez, caracterizándome como una muñequita de papel. La toma se hizo en partes: en la primera, me retraté como niña, para posteriormente recortar el retrato y confrontar éste con la realidad.

En este trabajo, encuentro un paralelismo con el trabajo realizado por el fotógrafo Refuta Olivier, quién desarrolló una serie de autorretratos llevando a cabo pequeñas escenificaciones en las cuales interactuaba con *Barbie*, aprovechando los accesorios y elementos anexos que hay en escala para este peculiar juguete: “A finales de los 80, me encontraba investigando sobre el autorretrato, y un día recorté una de mis fotos y la volví a fotografiar de frente al objetivo y entendí que la bidimensionalidad de esta imagen desaparecía a favor de la ilusión del relieve. El resultado era interesante ya que la imagen daba impresión de realidad”.<sup>94</sup>

Así, basándome en el trabajo de estos dos fotógrafos, fue como realicé esta serie fotográfica; por un lado, retomaba y me apropiaba de la ciudad y, por otro, jugaba con mi recorte, aprovechando la ilusión de realidad que esta técnica me proporcionaba. En general, mi proceso en este proyecto fue distinto a lo trabajado anteriormente. El primer factor tiene que ver con cuestiones meramente técnicas, ya que utilicé sólo la cámara digital y eso me llevó a salirme de mi rutina de trabajo, que era la cámara estenopeica. Y, por otra parte, me caractericé como una niña; jugué con mi cuerpo utilizándolo para proyectar a alguien más. En estas imágenes personifico a una muñequita de papel y, contrariamente a lo que se espera, el espectador no se percata de inmediato que no se trata de una niña ni tampoco de que soy yo el personaje de esta historia. Mi rostro casi siempre permanece oculto; mis retratos son de espalda o con la cara cubierta, ello con la intención de mantener oculta mi identidad y que los espectadores puedan pensar en algo

---

<sup>94</sup> Oliver Refuta, *Revista Exit Arte y Cultura*, Núm. 25, p. 64.

onírico y fantástico. En estas imágenes no me asumo como yo sino como un personaje más.

Así mismo, volví a las imágenes azarosas, pues no eran escenas recreadas y controladas en su totalidad sino fragmentos tomados de la calle, instantes que aunque buscados no eran planeados; si bien buscaba y experimentaba con espacios que podían funcionar, no eran escenas que estuviera previamente planificadas. Por tal motivo, me vi obligada a trabajar en el exterior, lo cual no fue nada fácil, no sólo porque no se tiene control en las tomas, sino porque hay otros factores que pueden inhibirte a trabajar, como la gente.

Anterior a este proyecto, las tomas que había hecho en el exterior habían sido mucho más sencillas, debido a que las cámaras estenopeicas son como un arma secreta, muy poca gente se percató de que esa caja de cartón es una cámara fotográfica y eso facilita más las cosas; por desgracia, en esta serie no obtuve los resultados deseados con dicha cámara y tuve que recurrir a la fotografía digital, la cual me permitió ver los resultados en el momento de la toma y a partir de ello repetir la imagen hasta obtener el resultado deseado, cosa que no ocurría con la estenopeica ni con lo analógico.

Como mencioné previamente, la selección e intervención de estos espacios fue un tanto azarosa, pero siempre busqué que en cada imagen predominara la sensación de suspenso; en las tomas domésticas me interesó resaltar los espacios que habito, empezando por mi recámara, la cocina, el baño, la sala y finalmente la azotea. Los espacios en el exterior fueron más casuales aún, pero este viaje emprendido con los pequeños personajes fue una exploración y apropiación de los espacios y lugares por donde transito y donde me encuentro rutinariamente. El reconocimiento e identificación de la ciudad a través de largos recorridos implicó la exploración no sólo geográfica, sino también interior.

Esta serie me permitió sentarme al lado de estos liliputienses y observar el atardecer; contemplar a la gente que pasa rápidamente sin detenerse ni prestar atención a su alrededor o ver cómo se apretujan dentro del metro; cómo pasan sin advertir lo que hay en su cotidiano andar. En más de una ocasión, mi pequeña maqueta fue víctima de

pisotones, debido a que la gente no observa y no detiene su andar, siempre apresurado y monótono, cual de máquinas programadas que sólo se dirigen hacia un objetivo ya sea su trabajo, escuela, casa, etcétera.

*Simulaciones de un sueño* es una serie de veinte imágenes que nos remiten a lo onírico y lo fantástico. Este proyecto desarrollado bajo el Programa de apoyo al fomento artístico del estado de Morelos FOECA 2008, dentro de la categoría de Jóvenes creadores. Al concluir dicho programa fue expuesto en la galería de la Escuela Activa de Fotografía en la ciudad de Cuernavaca, dentro del festival fotográfico llamado FOTOGRAFEST en el otoño del mismo año. Aquí presento una selección de diez imágenes que considero son las más representativas y mejor logradas para el discurso que planteé, a continuación analizo como en la serie anterior algunas de ellas.

*Limpieza profunda* nos permite observar la fotografía de un lavamanos con la llave del agua abierta; al fondo, entre el agua que se escapa por el desagüe se ve una pequeña figura de una muñequita con las manos extendidas dejándose llevar por el remolino de agua, las burbujas que se forman entre el desagüe y su diminuto cuerpo parecieran ahogarla y hundirla más y más; ésta es una escena de suspenso; es complejo distinguir qué es lo que está ocurriendo realmente en el agua; será que la niña está en peligro o sólo se deja llevar por un remolino en medio del agua como un barquito de papel en la bañera. El espectador puede sentir el movimiento y el sonido del agua; percibe el simulado oleaje y las burbujas que se forman en el lavamanos; la pequeña se mueve de un lado a otro peligrosamente, evitando ser engullida por el agua en medio del remolino que se ha formado al fondo. Esta imagen nos transmite una sensación de angustia, parecida a la escenificación del famoso dicho que hace relación a una tormenta en un vaso de agua, sólo que en lugar de ser un vaso, se trata de un lavamanos.





*Limpieza profunda*  
Fotografía e Impresión Digital  
11" x 14"  
2008

*Refugio* es una imagen en la que otra vez se muestra un espacio doméstico. En esta ocasión la imagen tiene lugar en un fregadero en el cual hay un plato sucio, una cuchara y, para sorpresa del espectador, una pequeña vestida de rojo en posición fetal, dormida. A diferencia de la imagen pasada aquí no se percibe una sensación de angustia sino todo lo contrario, todo parece estar en calma, relajado, no hay peligro. Como en toda historia hay momentos críticos y momentos de paz y en esta imagen se observa uno de esos últimos. Tal pareciera que la pequeña liliputiense no tiene nada de que esconderse y descansa plácidamente sobre el tapete del fregadero, a falta de pasto o de un lecho en el cual dormir; la pequeña está descansando para seguir en esa búsqueda del hogar tan ansiado, búsqueda que la ha llevado a recorrer la ciudad y su casa, que por momentos se vuelve un universo gigantesco.



*Refugio*  
Fotografía e Impresión Digital  
11" x 14"  
2008

En el caso de *Mirame*, la pequeña se encuentra otra vez en el peligro constante de esta ciudad, en medio de un andén del metro, observando cómo transita la gente a su alrededor, sólo que esta vez no va sola en su recorrido por el camino amarillo; esta ocasión se hace acompañar de sus amigos, un trío de gatos de plástico que caminan alrededor de ella observando también a los transeúntes. La niña mira a su alrededor esperando que volteen a verla; mira ansiosa hacia arriba esperando ser observada; sin embargo, la gente la ignora. Tal cual pasa en esta ciudad diariamente, la gente está tan ensimismada en sus pensamientos y preocupaciones que no presta atención al que tiene a lado y si acaso voltea, es sólo para lanzar una mirada recelosa, buscando protegerse de aquél que intente robarle la cartera. No hay un sentimiento de fraternidad sino todo lo contrario, la gente rehúye a sus semejantes; no le interesan los demás; en esta ciudad, la frialdad se hace presente constantemente.

Muchos de los artistas proyectan éste sentimiento en sus imágenes; entre ellos, Cannon Bernáldez y Gerardo Montiel Klint, que se mencionan previamente. Esta ciudad parece devorarnos; provoca miedo, pero al mismo tiempo está llena de placeres y sorpresas.

Esta serie fotográfica trata de manifestar y de hacer presentes las angustias, temores y sinsabores que la ciudad me provoca. Vivo en un departamento compartido, en el cual no me siento como en un espacio propio, porque siempre hay límites y reglas que respetar. El exterior, por su parte, está lleno de vacíos también, vacíos que difícilmente se logran llenar. La gente es fría y recelosa, en ocasiones sólo parece que tengo la compañía de los gatos de plástico y mi pequeño recorte que funge como la muñeca que siempre cargué en la infancia.



*Mírame*  
Fotografía e Impresión Digital  
11" x 14"  
2008

Así pues, *Simulaciones de un sueño* parte de la sensación de destierro; de la necesidad de proyectar la soledad y ausencia que me generan los lugares y espacios que me rodean; de sentirme como una extranjera, sin un espacio propio, sin pertenecer a ningún sitio:

No es sorprendente, pues, que sea entre los „viajeros’ solitarios del siglo pasado, no los viajeros profesionales o los eruditos, sino los viajeros de humor, de pretexto o de ocasión, donde encontremos la evocación profética de espacios donde ni la identidad ni la relación ni la historia tienen verdadero sentido, donde la soledad se experimenta como exceso o vaciamiento de la individualidad, donde sólo el movimiento de las imágenes deja entrever borrosamente por momentos, a aquel que las mira desaparecer, la

hipótesis de un pasado y la posibilidad de un porvenir.<sup>95</sup>

En la casa materna, experimenté la sensación de sentirme una extraña en el lugar donde había vivido toda mi vida; incluso, me sentí ajena a mi recámara, que ahora en ocasiones hace las veces de bodega, derivado de mi ausencia y para colmo, había que lidiar con la misma sensación en el departamento que comparto, que es de todos y de nadie.

Teniendo este cúmulo de sensaciones en mente, retomo escenas de los espacios que frecuento: la sala, la cocina y la recámara son los lugares en donde tengo permitido el paso. En el hogar de mis padres, puedo recorrer todo el espacio, ese entorno en el que ya no puedo mover ni ubicar cosas que crea fuera de lugar, pues no puedo evitar sentirme ahora ajena. Ambas casas son mías de alguna manera, pero al mismo tiempo, ninguna me pertenece por completo aún.

La soledad y la añoranza no sólo están presentes en el espacio privado, sino también en el público, en las calles que recorro; todo cambia constantemente. Estas imágenes reflejan los síntomas de la soledad, la angustia y la enajenación; describen los esfuerzos desesperados por forjarme un sentimiento de pertenencia, o en otras palabras, una identidad individual. La gente también muta, las personas con las que vivo y convivo van cambiando; es como ir aumentando el árbol genealógico en el que la familia se hace más grande.

Los juguetes que aparecen en las imágenes representan una compañía idílica e incondicional en esta inmensa ciudad; me represento como niña para reflejar lo grande que puede parecer la urbe para mí. En la infancia, la pequeña talla hace parecer todo gigantesco, creando un sentimiento de asombro y miedo a la vez.

*Simulaciones de un sueño* es pues el clima de una fábula existencial que combina un tono de desasosiego y farsa, donde existe una vibración emocional de un autorretrato explícito; dónde se refleja al mismo tiempo gracia y peligro.

---

<sup>95</sup> Marc Aúge, *op. cit.*, p. 92.



*Tómame*  
Fotografía e impresión digital  
11" x 14"  
2008



*Naufragio*  
Fotografía e impresión digital  
11" x 14"  
2008



*Onda Gélida*  
Fotografía e impresión digital  
11" x 14"  
2008



*Paisaje*  
Fotografía e impresión digital  
11" x 14"  
2008



*Soledad*  
Fotografía e impresión digital  
11" x 14"  
2008



*Despedida*  
Fotografía e impresión digital  
11" x 14"  
2008



*Estío*  
Fotografía e impresión digital  
11" x 14"  
2008



### 4.3 Espejismos

Y finalmente *Espejismo* es la continuación de la búsqueda iniciada en *Simulaciones de un sueño* por la reapropiación de un lugar dentro de la Ciudad de México, pero esta vez emprendida sólo en un ambiente cotidiano e íntimo; el reconocimiento ahora comienza por mi espacio más cercano, mi casa.

Teniendo esto en mente, decidí fotografiarme dentro de mi casa en situaciones cotidianas y actividades de todos los días. En esta serie me presento tal cual soy; no represento a nadie más; no hay una muñequita que me sirva de personaje dentro de esta historia; no hay la representación de una acapulqueña tomando el sol en paisajes ficticios. En esta serie soy yo y mis espacios domésticos, transformados algunas veces en paisajes fantásticos, como una manera de apropiármelos.

Al igual que en las series anteriores también la técnica pero la temática del autorretrato se mantuvo presente. En esta serie experimento y exploro a través de las imágenes anaglifo o imágenes en 3D. La razón que me lleva a utilizar este tipo de imágenes tiene que ver con dos factores principalmente: el primero de ellos es la experimentación de una forma nueva de ver y crear la imagen y el segundo son los resultados visuales que me proporciona este tipo de imágenes, ya que lo que podría considerarse un inconveniente técnico, en mi caso funciona perfectamente para lo que quiero lograr con el espectador. Con inconveniente técnico me refiero al hecho de que necesito tener dos imágenes casi iguales, con ángulos ligeramente diferentes; es decir, se necesitan dos imágenes, una que corresponde una al ojo izquierdo y la otra al ojo derecho, tal cual ven nuestros ojos. Cada imagen tiene una diferencia que oscila de cinco a siete centímetros entre cada fotografía, pero al hacer autorretrato no puedo aparecer en ambas imágenes, debido a que tengo que mover la cámara de ángulo entre una toma y otra, de tal suerte que en la toma del ojo izquierdo, aparece sólo el fondo con los objetos de la escena que seleccioné y en la imagen del ojo derecho aparezco en

primer plano. Al acoplar ambas imágenes digitalmente lo que obtengo como resultado es que mi imagen se ve como un espectro, como un ente desvanecido que aparece y desaparece, dependiendo del ángulo del cual se mire la imagen, porque como sólo aparezco en una de las fotografías, las imágenes no se acoplan de igual manera que el fondo, pues con la eliminación del canal rojo en la imagen del ojo derecho hace más débil la imagen lo cual provoca que pueda fundirse con la imagen del fondo para lograr el efecto de tercera dimensión al ser vista con los lentes anáglifo.

El mismo efecto se logra al cerrar un ojo, de esta forma se logra ver sólo el fondo o bien sólo mi figura, creando así una ilusión óptica producida por la eliminación de canales en las imágenes; al ser vistas con ambos ojos, mi figura se vuelve una imagen evanescente que se filtra y se confunde entre la estufa, el refrigerador, la cama o la ropa que se seca en el baño.

Así es como me percibo dentro de estos espacios, los habito, pero no los siento propios; los recorro, pero no me pertenecen; Marc Auge lo explica de la siguiente forma:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar (...), los no lugares son la medida de la época, medida cuantificable y que se podría tomar adicionando, después de hacer algunas conversiones entre superficie, volumen y distancia, las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados "medios de transporte" (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo.<sup>96</sup>

Partiendo de esta dicotomía entre un lugar y un no lugar, de igual manera hago la analogía tratando de encontrar y ubicarme en "mi lugar": ¿cuál es mi lugar, la casa en la

---

<sup>96</sup> Marc Auge, *op. cit.*, p.83, 84.

que vivo cuatro o cinco días a la semana y que es compartida o la casa en la que he vivido toda mi vida? Estas imágenes intentan reflejar esa sensación y ese sentimiento de ausencias y vacíos, de destierro, de alejamiento. Sí bien, los “no lugares” son los medios de transporte y espacios en los cuales uno se encuentra de paso, ¿una casa compartida no podría definirse como un no lugar?; ¿cuándo se transforma en un lugar? Mediante estas imágenes, intento apropiarme de este espacio para hacerlo “mi lugar”.

Con estos autorretratos busco acercarme a una autorreferencialidad más que a un retrato explícito de mí persona, pues evito al igual que en las series anteriores mostrar mi rostro en las tomas fotográficas. En *Acapulco en la azotea*, mi identidad quedaba oculta por los lentes para el sol, los sombreros o mis manos; así mismo, en *Simulaciones de un sueño* permanecía de espaldas o con poses que ocultaban mi rostro. En estas imágenes son los objetos lo que en ocasiones cubren mi cara o simplemente mi postura, aquí tampoco se proyecta directamente mi identidad sino que ésta se confunde entre los objetos y lo translucido de mi imagen.

Estas escenas son completamente cotidianas; las imágenes parecen repetirse y ser la misma toma una y otra vez; no obstante, son fotografías diferentes, en donde se resalta la cotidianidad, porque aparentemente todo es igual en el día a día, pero, los objetos cambian de lugar; las cosas se mudan constantemente en el espacio, nada está en el mismo sitio. Mezclado con esta cotidianeidad también me interesa integrar algunos objetos fuera de lo ordinario como por ejemplo: un jardín falso con pasto artificial dentro de la bañera o mariposas que flotan en medio de la sala; siguen siendo espacios cotidianos, pero al mismo tiempo se modifican para crear un espacio paralelo, un mundo fantástico dentro de la casa, significando esto una especie de apropiación del espacio.

Hasta este momento, la serie está integrada por nueve imágenes, pero se pretende continuar la producción, pues recientemente descubrí otras posibilidades para crear imágenes anáglifo. Así mismo, tengo interés en ver qué sucede con mi imagen multiplicada dentro de una misma toma; es decir, quiero interactuar en una misma

imagen una especie de clonación virtual, muy recurrida en la fotografía actual. Fernando Montiel Klint ha sido uno de los que han experimentado este efecto en México, además del cubano americano Anthony Goicolea y la norteamericana Miss Aniela. Todos ellos utilizan la multiplicación de ellos mismos en sus imágenes, haciendo uso de la clonación digital, propiciando la interacción entre sí o adoptando diferentes personalidades. Fernando Montiel Klint lo describe como la proyección del aparato psíquico de Freud, “El yo, el súper yo y el ello”; por tal motivo, en todas sus imágenes se triplica para representar a cada uno de estos personajes.

En la continuación de esta serie, me interesa de igual forma interactuar conmigo misma; interviniendo el espacio como si lo hiciera con alguien más; estableciendo una especie de diálogo conmigo misma. Sí ya en las imágenes previas existe un rastro de la presencia de alguien más, en estas fotos esa presencia seré yo misma. A diferencia de Montiel Klint, no quiero personificar a alguien más, lo que pretendo es tan sólo interactuar conmigo, transformando de alguna forma mis monólogos en imagen.

Por ahora, las fotografías realizadas hasta el momento reflejan este reconocimiento y apropiación del espacio; la manera en como los recorro y los reconozco, es un ejercicio de identificación, conocimiento y apropiación del lugar. Estoy trabajando con escenas cotidianas que no tienen mayor interés que proyectar mi interacción e intervención en dichos espacios.

*Rompiendo el ayuno*, que pertenece a la serie *Espejismos*, es una fotografía tomada en la cocina. Del lado izquierdo se ve el fregadero con un escurridor de platos y más al fondo el calentador de agua; del lado derecho, al fondo, la estufa con algunas ollas y sartenes; al frente, está el refrigerador y un pequeño estante con los condimentos; en el primer plano, la mesa, sobre ésta se encuentra un tapete y un pequeño plato con gomitas de colores azucaradas, en medio de toda la escena estoy sentada en una silla con la cara mirando hacia abajo, contemplando el plato de gomitas. Es una imagen cotidiana y simple, lo único que pretende es registrar el sólo hecho del desayuno, aunque contrariamente a lo que se espera en un desayuno, como un plato de fruta, café y pan, lo que estoy

desayunando son gomitas de colores, con ellas quiero hacer énfasis a este mundo fantástico y paralelo del que hablaba anteriormente.



*Rompiendo el ayuno*  
Fotografía anaglifo/Impresión digital  
40 x 60 cm.  
2009

La imagen consiste en una escena solitaria, como todas las demás de la serie; no hay más personas además que mi retrato difuso, pero en algunas hay elementos que remiten a la presencia de otra persona como por ejemplo: un segundo plato sobre la mesa, una almohada que representa al sujeto que ya no está. Ésta es una serie íntima y personal que trata de proyectar los acontecimientos que se presentan día a día; las transformaciones y cambios que hay en el ambiente doméstico, de las cuales muchas veces no se está plenamente consciente.

En ocasiones, los objetos ocupan siempre el mismo sitio; en algunas más, todo se modifica constantemente. Todos estos cambios son el motivo de mi interés en estas imágenes, si bien algunos objetos se modifican por el uso cotidiano, algunos más están puestos estratégicamente para la toma, como lo fue el pasto artificial de la imagen titulada *Jardín secreto*. En esta imagen hay muy pocos elementos: en primer plano están las llaves de la regadera; en seguida estoy yo sentada, recargada en la esquina de la pared;

en el medio, se ve la jabonera con un jabón rosa dentro de ella y finalmente, el piso se ve cubierto de pasto artificial.

Es una imagen melancólica, tal pareciera que ese jardín es un refugio dentro de la casa, en el cual se puede meditar, descansar y escapar de la cotidianidad; se puede sentir la textura del pasto debajo de los pies y la humedad del rocío sobre éste. Cada quién tiene un lugar favorito dentro de la casa, para unos es el sofá, para otros la cama y en este caso es el pequeño jardín creado e insertado dentro de una bañera, en donde a través de la ventana se puede escapar al exterior, contemplando las estrellas, las nubes o la luna.



*Jardín secreto*  
Fotografía anáglifo/Impresión digital  
40 x 60 cm.  
2009

El baño es un espacio recurrente dentro de la serie debido a que es el espacio más iluminado y el más cálido de la casa, además del pasto artificial que en ocasiones cubre la bañera, también es el espacio ideal para secar la ropa. En *Espejo*, lo que observamos en esta imagen es en primer plano, la lavadora con la tapa abierta de la cual salen algunos calcetines; en medio, estoy yo de pie frente al espejo pero en lugar de mirarme en él, estoy cerrando los ojos, en el piso una vaquita de plástico. Finalmente, en el fondo se encuentra la ropa que se está secando con el sol y el viento que entra por la ventana. Es una imagen que a simple vista resulta común y ordinaria; sin embargo, los elementos que le dan otra lectura desde mi punto de vista son: el estar parada frente al espejo cerrando

los ojos. Lo que el espectador podría preguntarse al ver esta imagen sería: ¿por qué cerrar los ojos frente al espejo? ¿será para imaginarse diferente o para imaginar a alguien más? ¿o es acaso que el espejo es una ventana de escape hacia otro lugar como en el cuento de Alicia? ¿qué hace una vaca con llantas en el baño? ¿será acaso la mascota de este mundo personal? ¿será el amigo imaginario de la solitaria chica que está en el baño? Son estos detalles que podrían escapar a simple vista los que le quitan el sentido ordinario a esta imagen.



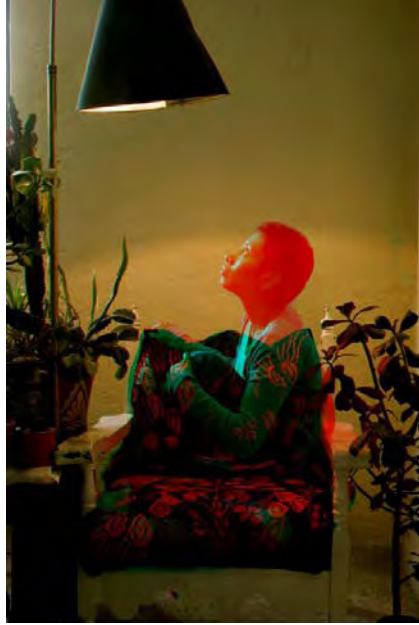
*Espejo*  
Fotografía anáglifo/Impresión digital  
40 x 60 cm.  
2009

Todas estas imágenes son un registro a manera de diario de acciones habituales, en las cuales se capturan esos instantes que son irrelevantes en la vida cotidiana; son espacios que, al ser capturados en imágenes, metafóricamente logro hacer míos, para dejar de sentirme como ese espectro que deambula por la casa, quiero poseer estos sitios y si la fotografía ha servido para poseer el mundo en imágenes, son estas imágenes las que me permitirán poseer el espacio en el que vivo.

A pesar de que estas imágenes retoman escenas cotidianas, no son necesariamente una representación literal de la realidad diaria; también se hacen presentes la ficción y lo lúdico, como en las series anteriores. Jean Baudrillard afirma que “las imágenes en fotografías no son una representación, sino más bien una ficción”. Si bien es cierto que todas las imágenes tienen en mayor o menor grado un toque de ficción, esta serie no deja de tenerla, no sólo por ser hechos estéticos recreados para la cámara sino porque la ilusión de la tercera dimensión hace más real el espejismo que estas imágenes representan.

En estas tres series fotográficas, *Acapulco en la azotea*, *Simulaciones de un sueño* y *Espejismo*, utilizo al autorretrato como una estrategia lúdica de representación; además de ser el autorretrato el hilo conductor de estas series, lo es también el juego y la experimentación técnica; en todas ellas hay una necesidad explícita por lo lúdico, mediante la recreación de personajes inexistentes o translúcidos que se mezclan entre espacios artificiales de paisajes fantásticos; oasis en medio de la urbe o espejismos domésticos.





Corazón telémetro  
Fotografía anáglifo/impresión Digital  
40 x 60 cm.  
2009



*Despedida*  
Fotografía anáglifo/impresión Digital  
40 x 60 cm.  
2009



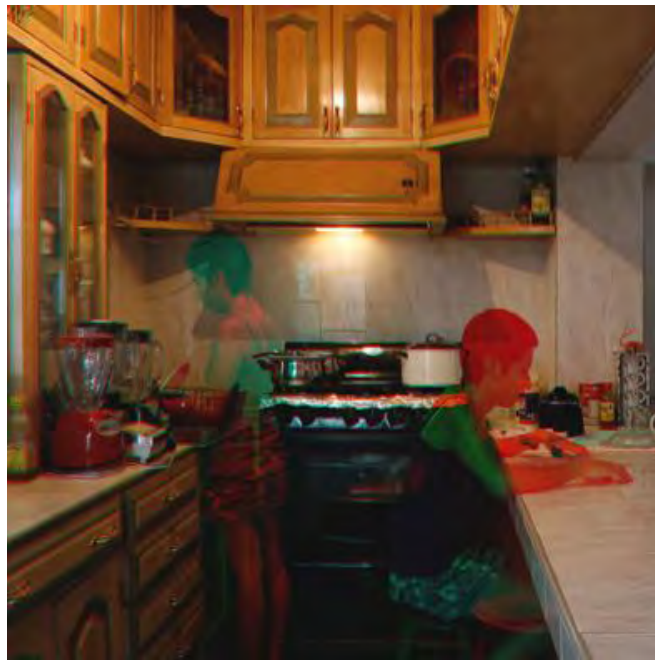
*Tele-transportador*  
Fotografía anáglifo/impresión Digital  
40 x 60 cm.  
2009



*Deseos*  
Fotografía anáglifo/impresión Digital  
40 x 60 cm.  
2009



*Soñándote*  
Fotografía anáglifo/impresión Digital  
40 x 60 cm.  
2009



*Monólogos*  
Fotografía anáglifo/impresión Digital  
60 x 60 cm.  
2009

## Conclusión

*Encantada de conocerme* es una investigación que plantea al autorretrato como una estrategia que permite construir códigos de representación. La línea principal de la investigación consistió en trazar puntos de encuentro a través de la experiencia lúdica personal, así como de los fotografías seleccionados y cómo a partir de estas vivencias es que se aborda el autorretrato en la actualidad.

Por medio de varios ejemplos de fotografías, fue posible analizar la manera en que cada artista desarrolla sus propios procesos creativos mediante la utilización de su cuerpo. La investigación realizada plantea tres diferentes formas en las que se desarrolla la experiencia de la representación. Primeramente, encontramos a los fotografías que analizan y exploran su cuerpo a través de la imagen fotográfica utilizándola como si fuera un espejo; en el segundo caso, están los fotografías que asumen un rol u otra personalidad y se retratan asumiéndose como aquel otro que les gustaría ser y finalmente están los que se construyen una identidad y se insertan dentro de ambientes y escenarios ficticios para la creación de un hecho estético.

De acuerdo a estas tres líneas, mi trabajo oscila entre una y otra; sin embargo, una de ellas es la que domina cada serie; lo mismo ocurre con los fotografías seleccionados, la línea divisoria entre lo que se denomina autorreferencialidad y autorrepresentación se vuelve tan pequeña que cuesta trabajo quedarse sólo en una de ellas, puesto que esta definición también tiene que ver con la intencionalidad del artista y la manera como se asume en sus imágenes.

Al ordenar mi trabajo fotográfico realizado durante los dos años de estudio de la maestría, pude darme cuenta de las similitudes que existen entre estos tres proyectos. Noté que además de convertirme en un significante más por el ejercicio de la autorrepresentación, también hay otro punto de encuentro: los espacios en los cuales me fotografié. De asumirme como una acapulqueña que toma el sol en una azotea desierta en casa de mis padres, me convertí en ese ser pequeño y vulnerable que lucha

aguerridamente por encontrar su lugar dentro de este enorme mostro que es la Ciudad de México; finalmente, llego a hasta lo íntimo mostrándome tal cual soy; exhibiendo mis miedos y vulnerabilidades en un entorno completamente íntimo, mi casa.

Así bien, aunque puede tratarse de ambientes completamente distintos, el punto de encuentro en el que todos confluyen en una mayor o menor forma es mi casa: ya se trate de una azotea con elementos que simulan una playa; la tierra de gigantes en que se convierten los espacios domésticos, para terminar recreando un mundo ficticio en el departamento que comparto. Todas estas imágenes nacen en un ambiente íntimo. A pesar de recurrir a la calle y salir a ella, es notorio siempre el regreso a casa, volviéndose como una especie de refugio en el cual puedo encontrarme a mí misma.

Esta inevitable conexión con el hogar dulce hogar, deja ver una profunda necesidad por ubicarme y encontrar en los espacios que me rodean un lugar que me pertenezca, con la finalidad de poder ubicarme en esta ciudad, tratando quizás al mismo tiempo, de formarme una nueva identidad.

Estos proyectos significaron un sin fin de experiencias: si desde sus inicios mi producción fotográfica estuvo vinculada al autorretrato, fue a partir de estas series que dio un giro radical, puesto que dejé de utilizar a la fotografía como mero espejo para convertirla en la herramienta que permite crear hechos estéticos, documentando así mi realidad cotidiana, pero recreando e inventando escenarios, atmósferas y personajes; cambiando tanto mis estrategias de representación así como del entorno que me rodea.

Con estos ejercicios descubrí que la autorrepresentación o autorreferencialidad no están sólo limitados a la contemplación de uno mismo como Narciso frente al espejo; este género abarca no solo el plano físico corporal, sino también puede vincularse con el imaginario.

Así pues, esta investigación enriqueció mi proceso tanto conceptual como creativamente; abrió mi panorama rompiendo límites, ya que los únicos límites que existieron fueron los

que yo misma me puse a la hora de fotografiarme. El autorretrato le permite al artista manejar su cuerpo como lo desea, de manera que no hay limitantes más que los propios. Amplié de igual forma mi capacidad de ver, analizar y crear las imágenes, redescubriendo nuevos caminos y posibilidades.

Finalmente, de lo que me doy cuenta al término de esta investigación es que me ha abierto la puerta para descubrir nuevas posibilidades de creación: mediante esta experiencia, comprobé que el autorretrato ofrece un sin fin de posibilidades para la creación de imágenes; ya sea utilizando el autorretrato como transformación, como representación, como disfraz, como el otro o los otros que nos gustaría ser.

Así, el autorretrato y su conjunción con la creación de un hecho estético dan pie a que las posibilidades de producción sean inimaginables; esa fue una de las conclusiones a las que pude llegar gracias a la observación del trabajo de los artistas citados en la investigación y lo comprobé durante el desarrollo de los tres proyectos realizados. Al revisar la producción fotográfica anterior y compararla con estas propuestas, no creo estar equivocada. El proceso transformó radicalmente la manera de trabajar, de utilizar el propio cuerpo y de ver la cotidianeidad que me rodea; de igual forma, me ayudó a encontrar mi lugar en esta gran ciudad.

Considero importante también mencionar que mi experimentación no sólo estuvo enfocada al género del autorretrato sino que de igual forma en la exploración la técnica, estas series marcaron una evolución personal en cuanto a la búsqueda de nuevos lenguajes técnicos en el proceso creativo. Experimenté primeramente con la cámara estenopeica que me permitió crear mis programas para la cámara y conseguir con ello imágenes muy particulares; de ahí salté radicalmente a lo digital, haciendo un primer acercamiento a esta herramienta, la cual dio pauta para descubrir un camino más fácil para la obtención de la imagen deseada ya que no había que esperar al revelado. Y finalmente la fotografía anáglifo, que me ofreció una manera distinta de concebir y ver la imagen, esa sensación de casi poder tocar los objetos parece acercarnos más a la realidad.

Así pues, el producto final aquí presentado, es el resultado de una búsqueda constante; es una muestra de las posibilidades que ofrece el autorretrato como una estrategia lúdica de representación; aquí termina un ciclo personal, pero la búsqueda continúa, es sólo el comienzo de nuevos procesos, nuevas metas y nuevas imágenes.

## Apéndice

### Entrevista a Gerardo Montiel Klint

Río Ganges 45 Col. Cuauhtémoc. México, D. F.

27 de Abril 2009

12:00 am.

Mayra Céspedes: Después de hablar contigo por teléfono, me quedé pensando mucho sobre mi investigación y dude creyendo que todo estaba equivocado, por lo que me dijiste respecto al autorretrato, pero también me sirvió para replantear mis conceptos.

Gerardo Montiel: ¿Por qué?

MC: Porque me dijiste que lo que tu hacías no era autorretrato. Y la realidad es que mi tesis no está enfocada sólo al autorretrato es decir; sí, es el autorretrato pero no sólo se enfoca al autorretrato como tal, sino lo he dividido en tres modalidades o así lo he entendido. Es el autorretrato, primero entendido como un espejo, como herramienta mediante la cual el fotógrafo se conoce, explora y presenta al espectador. Segundo está el autorretrato en el que el fotógrafo asume una identidad o un rol que no es precisamente lo que él es en la realidad sino la adopción de un personaje, en el cual no interesa el entorno sino solo la personificación del artista. Y por último está la combinación de ambos, la inserción del fotógrafo con la adopción de un rol diferente al que le pertenece pero dentro de un ambiente recreado y ficticio.

GM: Sí, de un alter ego, de una personalidad, del ser actuante para la cámara. Yo lo que te dije, era para que si te vas a meter en éste tema supieras diferenciar entre qué es autorretrato, qué es autorrepresentación, qué un performance para la cámara. Lo que pasa es que ahora se ha especializado mucho la fotografía. Entonces está bien que tú sepas dentro de los autores que están frente a la cámara saber cuál es la diferencia. Tú lo tienes que tener bien claro. No es lo mismo Joel Peter Witkin que está echando vaho frente al espejo o Duan Michals haciendo autorretrato a Yasumasa Morimura o Cindy Sherman, que eso es más una autorrepresentación o un performance para la cámara. Entonces, tú tienes que tener muy claro porque además de que te lo van a preguntar, es importante que tú tengas los argumentos para decir que si es un autorretrato por esto y esto; o esto es



autorrepresentación por esto y esto. Porque si es muy diferente, tú ves una imagen de Cindy Sherman y jamás es ella. Entonces, siento que lo mío o lo que yo hago es más una autorrepresentación más que un autorretrato, nunca un autorretrato, eso es lo que yo creo.

MC: Sí, claro. Así lo he dividido entre autorrepresentación y autorreferencialidad, separando a los fotógrafos que solo se caracterizan o adoptan una identidad ante la cámara o bien si solo son para el autoconocimiento y exploración frente a la cámara. Y la última etapa es en la que se conjuntan tanto la caracterización frente a la cámara con la creación de un espacio ficticio.

GM: Sí, muchos de los artistas multidisciplinares de hoy en día utilizan la fotografía como soporte de su obra. Muchos de estos artistas son los chinos, se hizo mucho en Europa oriental pero los fuertes, fuertes son los chinos. Muchos de estos artistas se dieron cuenta de que la fotografía les llega a muchas más personas que el performance.

MC: Recuerdo la primera vez que vi tus fotografías de la serie *Trasmigración* en una clase que me diste en la universidad y recuerdo también que nos cuestionabas acerca de qué era lo que el fotógrafo había querido decir con sus imágenes.

En ese tiempo pensaba que mucha de la fotografía tenía que ser el resultado del instante decisivo. Sin embargo, tus fotos eran un ejemplo claro de que eran imágenes construidas, ¿qué es lo que te ha llevado a inventar la realidad o crear un hecho estético como lo denominan algunos autores?

GM: ¡Eh!, Bueno, creo que hay como varias cositas ahí. Por un lado creo que tiene que ver con mi formación académica. Cuando yo estudié estaba en una carrera y a la par estudiaba fotografía. Y cuando estudiaba fotografía mis profesores me decían es que tú tienes que salir a la calle a hacer fotografías, decían que tenía que ser congruente con la fotografía documental, hay buscar nuevos temas, nuevos ensayos. Hay que conocer a Graciela Iturbide, Lola Álvarez Bravo, etcétera. Sin embargo, era algo que me causaba conflicto. Primera porque no soy de los que les gusta cargar la cámara, porque no me gusta salir a fotografiar. Pero por otro lado, en la carrera que era diseño tenía que hacer

maquetas, tenía que hacer *domis*, etcétera. Tenía que hacer cosas, tenía que ver más con las manos. Era más sencillo para mí trabajar sobre mi restirador o mi mesa de trabajo, ponía mis naturalezas muertas o como les quieras llamar y eso poco a poco fue decantando a la serie de *Trasmigración*, me di cuenta de que yo no quería hacer la clásica fotografía de la montaña, las escaleras, el perrito porque eso a mí no me decía absolutamente nada.

Y empecé, con esta cuestión de que quería abordar el sueño, porque el hombre siempre ha tenido esta conexión con el sueño. Desde estudios científicos y hasta en su etapa más primitiva siempre el hombre ha tenido esta relación muy compleja. Entonces, me intereso abordar el sueño desde el aspecto de la fotografía. Y empecé a hacer puestas en escena, a trabajar con objetos, peces, conmigo mismo, con familiares, etcétera, pero siempre trabajando con la atmósfera de cómo se vería un sueño, y todo en base a referencias bibliográficas de lo que había leído del psicoanálisis, de los sueños, etcétera. Todo iba muy ligado a la de parte científico-mágica de este acercamiento en donde el sueño se entendía como que el alma salía del cuerpo y empezaba a merodear, esas cosas como mágicas te repito, ese pensamiento mágico me llamo mucho la atención y así fue como empezó este proyecto.

Y con lo que decías del instante decisivo, en un texto de Joel Peter Witkin decía que para él el instante decisivo es el hacer clic en una cámara aunque estuviera todo armado frente a ella, no importa a que iluminación o modelo se lo esté dirigiendo. Pero a mí esa cuestión de la filosófica o técnica, es lo que menos interesa, el hacer lo del clic en la cámara tampoco ya que puedo usar el disparador o programar la computadora, yo que sé, es lo que menos me interesa. Me interesa más lo que estoy armando frente a la cámara, la construcción de la imagen. Eso es lo interesante, el momento del registro de ese instante, es sólo una cuestión fotográfica; eso de captar un espacio en un tiempo específico, no me llama la atención.

MC: ¿De dónde surge esta necesidad por crear imágenes ficticias?

GM: Yo creo que la puesta en escena o la escena construida permite trabajar con ciertos elementos o simbolismos que de otra manera no es posible. Y creo que en mi caso tiene que ver con una fascinación por las construcciones en pintura, desde la pintura del renacimiento, los flamencos y más reciente cosas con los pintores austriacos, me interesa esta pintura figurativa alegórica. Y bueno, la fotografía es una alegoría haciendo una puesta en escena. Entonces, me interesa mucho estas alegorías y simbolismos, pero no los simbolismos que utilizaron los antiguos sino lo que ahora nos significa, lo que ahora nos es común. No sé, los pintores del renacimiento si ponían una flor de tres pétalos sabían tenía que ver con la virginidad pero ahora eso no nos significa nada. Pero si yo ahorita te pongo una capucha negra, te amarro y te pongo ahí y te fotografió, automáticamente nos va a remitir a las torturas de Estados Unidos a Irak. ¿Si me explico? Entonces, trabajar con simbolismos o con cosas que tienen que ver con nuestra contemporaneidad eso es lo que me interesa de la puesta en escena. Y algo que también me interesa es trabajar con mi propio inconsciente y siento que trato de tener una especie de discurso tangible, válido y visible para la imagen fotográfica, tratando de buscar que también el espectador entre en una especie de comunión, tratando de perturbar su inconsciente. Y por perturbar no me refiero a molestar, sino a que se haga consciente de que tiene un inconsciente y que de repente hay situaciones que te causan shock o empatía, me interesa a partir de la construcción llegar al inconsciente del espectador.

MC: Sí, estuve leyendo de tu interés por la pintura en la entrevista que te hicieron para el libro *Conversaciones con fotógrafos mexicanos* y ahí comentabas algo respecto de tus influencias con la pintura.

GM: ¡Ah! Sí, sí de la pintura. Pero también hay dos fotógrafos mexicanos que son muy importantes para mí que son Marco Antonio Pacheco que fue mi tutor y profesor en el Centro de la Imagen como seis meses y fue prácticamente con él con quien empecé esta cuestión discursiva de la fotografía. Ya que cuando yo estudiaba fotografía estas cosas como que la gente no las entendía; estudiaba fotografía en la escuela y esta tenía un muy buen nivel técnico pero no manejaban ese rollo. Prácticamente lo que te hacen en esa escuela que es la Activa de Fotografía es a ser un buen fotógrafo a nivel profesional, pero

no te hacen un buen fotógrafo como para cuestiones más conceptuales. Como que no tienen mucha idea. Yo mostraba mis fotos y me decían para qué fotografías una cabeza de puerco con alfileres, mejor búscate un tema de interés social. En cambio con Marco Antonio Pacheco, si fue bien diferente, estábamos en este mismo nivel de lo discursivo, él me cuestionaba y yo tenía que dar argumentos y no por defender la imagen sino para ser introspectivo con tu propio trabajo y con lo que quieres decir y con lo que quieres hacer, me pareció un ejercicio intelectual muy bueno.

Y otra influencia muy grande fue Gerardo Suter al que conocí mucho tiempo después de ver sus imágenes. Vi por primera vez sus fotos en el museo de Arte contemporáneo y en el Museo Televisa, creo. La primera imagen que vi fue la de la mano con lancetas, ahí me di cuenta de que eso era lo que yo quería hacer. Porque yo ya había estudiado foto pero fue hasta este momento que me di cuenta de que lo que quería hacer era fotografías raras.

MC: De acuerdo a lo que he leído sobre tu trabajo, todo tiene que ver con tu interés e influencia de la pintura y la cuestión simbólica... ¿Cómo es que te insertas dentro de tus imágenes?, ¿cómo es que empiezas a hacer performances para la cámara como tú los llamas?

GM: Primero, primero. Te voy a ser sincero, fue pura necesidad. En ese momento no tenía el valor de decirle a alguien te voy hacer una foto con un pulpo en la boca. Quería hacer esa foto, pero sabía que nadie iba a querer hacerlo. Entonces yo sí me atreví a ponerme un pulpo en la boca y a vestirme de cierta manera. En un principio si fue por necesidad y más a delante se volvió algo performativo pero más para mí. Y empecé a entender que eso mismo era una actividad o una vivencia que sería difícil de experimentar de otra manera. Otro caso específico en el desierto, donde estaba a una temperatura de 38 o 40 grados, me pose un traje como de piel sintética parecida a la piel de borrego, estaba descalzo en medio de las piedras; ahí todo te pica, son los animales o son las plantas, etcétera. Y la dinámica era llevar la cámara, caminar descalzo en la locación, disfrazarme y actuar para la cámara. Porque además, si tienes que actuar, no es me pongo y la que sigue, sino actuar para la cámara; no es sólo ponerte y ya. También

tienes que concentrarte, checar el diafragma, la iluminación, tomar el polaroid o sea todo y luego posar. Tienes que estar consciente de cómo se va a ver frente a la cámara, todo ese tipo de cosas técnicas, me gusta trabajar solo, siempre trabajo sin asistencia. De manera que tengo que arreglar todo ese tipo de cosas y el momento de la cuestión vivencial del retrato frente a la cámara. Sin embargo lo mío no es tanto el performances sino la cuestión vivencial de la fotografía. Meterte un pulpo en la boca, meterte al desierto; ese tipo de cosas tiene un nivel de curiosidad y hasta cierto punto infantil que me da la oportunidad de poder seguir jugando pero ya llevándolo a otro nivel.

MC: Entonces no hay nadie que te ayude, ¿eres de los que utiliza el disparador le corre y se pone frente a la cámara?

GM: No, no, de hecho siempre tengo un cable disparador muy largo, que son esos de bombilla que a veces lo disparo con la mano y a veces con el pie. Ya ahora con la computadora hay veces que lo borro y tengo series en las que tengo un brazo cortado por que estoy con el cable disparador y en todas esas imágenes salgo con el brazo abajo y cortado, pero eso mismo también era parte de la intención. Porque como ocurre con los pintores de caballete cuando hacen autorretrato o autorrepresentación en los cuales hacen referencia a ellos mismos. Es como Velásquez que está pintando a las Meninas y tú lo ves en el acto, entonces para mí también es importante el acto de estar fotografiando. Por eso nunca he trabajado con asistente, de hecho cuando voy a locaciones voy solo con la cámara y busco la locación.

MC: ¿Es un acto de introspección?

GM: Sí, y me gusta porque no tengo que estar platicando, ni preguntando cómo lo ves, te gusta, etcétera. Cuando fotografío a alguien prácticamente lo llamo cuando ya está todo listo y armado. En ese sentido si soy muy antisocial por así decirlo, tengo que hacer las cosas solo, porque es mío y lo disfruto mucho. Aunque tenga que cargar tanto equipo bajo el sol, son de las cosas que me gusta porque creo son parte de la experiencia. Sería

mucho más cómodo que mi asistente hiciera todo, pero entonces ya no sería la misma emoción o el gusto.

MC: Hablando específicamente de la serie del desierto. ¿Cómo es que seleccionas o de dónde partes para insertarte dentro de tus imágenes ya que generalmente remiten a temas un poco violentos?, ¿de dónde surge esta necesidad por insertarte dentro de estos temas violentos o qué te lleva a fotografiarte como un Ofelio ahogado o un obrero muerto en el desierto?

GM: Bueno, por varias cosas. Primero, creo que todo mi trabajo tiene que ver con la cuestión autobiográfica. Y entonces, desde chico y remitiéndome a cosas vivenciales, me toco la muerte de mi mamá a la edad de 9 años y el haber tenido este contacto con la muerte desde tan chico y con alguien tan cercano, me marco con este tipo de experiencias de lidiar con la muerte. Mi papá es psiquiatra, entonces me hablaba de la muerte, de lo qué es la muerte, el duelo, la pérdida, etcétera. Pero es un tema que cuando uno tiene nueve años es difícil de entender y creo que fue un evento traumático. Y toda la historia de mi familia con respecto a la muerte ha sido un poco así. Mi abuelo murió en un accidente de ferrocarril, mi abuela por parte materna se murió en un restaurante con un pedazo de carne. Estaban contando chistes en una cena familiar y se murió asfixiada. Un tío por parte materna también casi muere en Brasil porque le dijeron que tenía una indigestión y le mandaron algo para el estomago y durante el vuelo le reventó la apéndice, y estuvo prácticamente a punto de morir.

Entonces, he estado relacionado con muchas historias de muerte trágicas. Retomando la historia de mi abuelo, él era trabajador sindical en el ferrocarriles y un día como no había maquinista se le ocurrió a él llevarse la maquina, la vía se quedo sin puente y se mato. Todas estas historias que de chico me las platicaron, me llevaron a mí cercanía con la muerte y fue algo que me interesó. Fue mi punto de partida, pero no interesó desde el punto de vista trágico sino como un evento que cambia la vida de los que están alrededor. Me intereso mucho el tema de la muerte para abordarlo fotográficamente como un punto

para afianzarte más a la vida; en vez de tomarlo por el lado trágico y vivir llorando. Al contrario, entenderlo como un momento de transición.

Más adelante me encontré con los filósofos franceses, empecé a leerlos y entendí mucho de la empatía que también ellos tenían con la muerte, específicamente con la representación de la muerte. Y también ha sido interesante la cercanía que hay con respecto a la muerte como tema en el arte mexicano. Pero creo que la diferencia es que a mí me gusta asumirme como una persona muerta, yacente o enferma. Y te repito, mucho tiene que ver con esta referencia autobiográfica y también con el interés es darle un sentido a la vida a partir de la muerte.

Te voy a platicar una anécdota, estaba en una residencia artística en Yucatán con unos escritores canadienses. Estábamos en una playa y fuimos a la playa prácticamente. Pero llevaba mi equipo en la cajuela por si encontraba alguna locación y demás. Y entonces, estábamos platicando y todo estaba como muy apacible y de repente le dije a una de las escritoras que ese sería un lugar ideal para morir. Frente al mar, la arena blanca, no hay gente, las palmeras, todo era ideal. Y ella estaba como alarmante “Cómo puedes pensar esas cosas si todo es tan increíble”. En ese momento en el que ella empieza a hablar de todo el entorno pensé que ahí tenía que hacer una fotografía. Así que fui por la cámara y el equipo y tomé una fotografía en la que estoy ahogado. Pensé que si alguien pudiera escoger donde morir, a mí me hubiera gustado en ese lugar, en vez de un hospital, un choque, que te atropellen o en un avión, no sé. Como que eso es lo que me ha movido mucho con respecto a la muerte, el tomarlos como un estado transitorio.

Nunca he tenido un contacto tan cercano con alguien muerto, si los he visto en los periódicos pero no tan cercano. Y también me han dicho que porque no empiezo a fotografiar la nota roja, etcétera. Pero a mí me gusta la representación de la muerte, no la muerte. Porque una cosa es la muerte idealizada y otra cosa es la muerte con olores, coágulos, fluidos con sangre. Eso no me interesa, no me llama la atención. Me interesa la representación, lo que significa, lo que uno piensa con respecto a la muerte.

MC: Y entonces. ¿Todas las fotografías que has hecho en donde te autorrepresentas como muerto tienen que ver más con la vida cotidiana? Se me ocurría por ejemplo en este momento que te tomarás una fotografía con un cubre bocas o algo así, remitiendo a la noticia de la semana que tiene que ver con la influenza. Y también recuerdo que tienes una serie de fotos en las que retomas escenas de sucesos trágicos, como el huracán, etcétera. Pero, ¿cómo te autorrepresentas ahí?

GM: Sí, retomo la tragedia y la enfermedad. Si tú te basas en las dos carátulas de lo que ha sido el teatro griego, que ha marcado pauta para la literatura, la pintura, etcétera. Todo esto se basa en la tragedia y la comedia. Entonces, sino hay tragedia y comedia no puede haber balance, es una especie como de contrapunto, en el que te puedes relacionar, es el bien con el mal, para hacer una confrontación, para que exista otro tipo de diálogo. O sea a mí me interesa más la cuestión del drama, porque para mí eso tiene un significado de una experiencia estética.

Por ejemplo, esto que está pasando ahorita, en verdad, me emociona, porque hace que la gente tome conciencia de su propia vida. La gente le habla a sus familiares para preguntarles cómo están y cómo van. Este tipo de eventos, hace a todos más sensibles. Si lo vemos doce años más adelante, el tema de la influencia ya nos va a tener asustados como el temblor del ochenta y cinco. Fue una tragedia bárbara y ya todo el mundo está asustado con eso, después de un temblor uno le habla a sus familiares para saber cómo están, etcétera.

Como que tenemos una vida monótona, es cotidiana. Te levantas, te bañas, vas a la escuela, te metes a internet, vas al cine, te duermes y esa es toda tu vida. Pero cuando pasan estos eventos, la gente se habla. No sé, me emociona ver a ochenta personas con cubre bocas volteando a ver a un edificio, ya paso el temblor pero todavía están viendo si el edificio se mueve. Estas cosas a me parecen interesantes. Siento que en México pasan muchas cosas, se me hace un país muy emocionante para vivir. Casi toda la generación de fotógrafos como Mauricio Alejo, Ximena Berencochea, Laura Barrón, etcétera. Todos ellos se fueron del país porque decían que aquí no había oportunidades, que aquí la



calidad de vida era muy mala. Pero a mí me emociona mucho todo lo que pasa en el país. Yo no me podría mover del país, no podría estar en un lugar estéril e inerte, yo no podría vivir. Aquí es donde pasan las cosas, donde está más emocionante e interesante. Sé que hay muchos contrapuntos y contrastes en la vida, estoy más que conciente. Pero eso también le da sentido a tu vida y tratas de hacer algo, te indignas porque hay niños que se mueren de hambre; te indignas y tratas de hacer algo y quizás de alguna forma el trabajo te permite asimilarlo. Por eso me interesaba trabajar con el desastre. Y fue lo que hice cuando trabajé en Yucatán, acaba de ocurrir el desastre y no es que esas cosas me gusten, ni que sea un necrofilo y me guste la muerte. Me gusta la vida. El hecho de ver la muerte; entenderla, asumirla y representarla es solamente un apego a la vida. Si yo fotografiar el SEMEFO o cuerpos en descomposición si sería necrofilo, porque me gustaría la muerte, la carne en descomposición. Pero no es algo que me interese, no me interesa entrarle por ahí. Y tampoco creo que mi discurso sea un discurso *light* o fácil, creo que está muy cargado en la cuestión filosófica con respecto al ser humano y la vida.

MC: Si es muy perceptible que tus imágenes tienen una carga de tragedia y violencia pero tampoco es una imagen como de la nota roja, es más bien una especie de imagen que te presenta la tragedia pero de una forma estética, que es lo que finalmente te interesa, ¿no?

GM: Sí, no voy a poner ahí cuajos y pulmones. Porque eso es violencia gráfica de a gratis. Funciona muy bien en el cine, pero aún así creo que es más dramático cuando está la chica esperando a su novio que es soldado y de repente tiene el presentimiento de que ya está muerto, eso es más dramático que ver cómo le disparan al novio y esas cosas. Eso no me gusta, ¿si me explico?. Regresando, a lo que decía del drama y la comedia Y curiosamente Shakespeare y muchos dramaturgos se basan en el esquema básico del teatro griego para hacer esas grandes historias, no es que sea una forma mágica sino que también tiene que ver con la naturaleza del ser humano, el ser humano es violento por naturaleza, ahora ya estamos más estabilizados, educados o así pero seguimos siendo violentos. Por eso vemos esos crímenes de guerra que son atroces, porque el ser humano es violento. Las ejecuciones que vemos de cómo ejecutan a sus enemigos son atroces, que

les sacan los intestinos y se los amarran, etcétera, es por que realmente somos crueles. Pero ya tenemos unas leyes, tenemos juicio, una autocrítica y demás. Pero a la vez es catártico, el mejor ejemplo que tenemos es Norteamérica y sus asesinos seriales, se hacen películas novelas y todo gira en torno a eso. En México, tenemos al mata viejitas o al poeta canibal. Es catártico para la sociedad, no es enfermizo es natural, algo irracional pero al mismo tiempo catártico. Yo supongo que lo mismo pasaba con los aztecas, no creo que lo tomarán como algo normal sino más bien lo veían como algo fuera de serie, como algo catártico te repito, pero al mismo tiempo estético. No creo que fuera algo ligero ver cómo le sacaban el corazón a alguien vivo, los gritos y demás. Creo que seguimos siendo violetos pero más educaditos, más tamizados.

MC: Algo que llama mucho la atención en tus imágenes es también el tipo de iluminación que utilizas, lo cual hace que se perciba esta transición que mencionabas anteriormente y ayuda a eliminar el grado de violencia barato del que hablabas en donde sólo se percibe sangre y crueldad sin sentido alguno. Esta iluminación ayuda a alejar la violencia pero sin que tus imágenes dejen de tener este sentido de fuerza. Esto es algo que sólo consigues con la construcción de un hecho estético que nada tiene que ver con el simple registro de la realidad, que mencionaba anteriormente, ¿Cierto?

GM: Sí, utilizó una iluminación focalizada. Y creo que ahí tomé muchas cosas prestadas de la pintura. Porque la pintura lleva muchísimos más años de hacerse que la fotografía y ya tiene muchas cosas resueltas tanto discursivas como técnicas. A mí curiosamente me llama mucho la atención los grandes maestros de la pintura como Rembrandt y Caravaggio, mucho por la tensión que pueden llegar a tener en un retrato sencillo pero mucho basado a través de la iluminación, en como ellos pintaban y focalizaban su escena en penumbra alrededor y un foco de luz; siento como si esa luz fuera una luz divina o una luz celestial, que está iluminado un pasaje bíblico. He retomando mucho de ellos, porque no creo de ninguna manera que sea una copia, sino que solo he retomado este recurso en mi trabajo haciendo albercas de luz como yo las llamo, y al generar esas albercas de luz en los escenarios lo que hago es puntualizar una cierta acción.

Y siento que en mi caso no nada más es la iluminación sino también el cromatismo, si te fijas en lo que he hecho con mis imágenes es que no parezcan un producto kodak o un producto Fuji, son imágenes que tienen ciertas tendencias o desviaciones a los colores, no son fotográficos normales, o sea, creo que jamás te entregarían en un *minilab* una imagen con los colores que yo tengo, no habría manera. Porque me he metido mucho en la química fotográfica, desde el blanco y negro me gustaba meterles químicos a los productos y también la manipulación de la película a color. En un principio empecé también manipulando la película a color, sobre revelando, sobre exponiendo, utilizando película vencida para cambiar y modificar el color. Ya que me interesa despegar mis imágenes de la cámara fotográfica, quiero que mis imágenes fotográficas sean algo más, sean una especie como un lienzo. Me interesa que sean imágenes, que sea una imagen fotográfica, no sé si me explico, la fotografía es mi soporte y yo me considero un fotógrafo, pero me interesa más la construcción de una imagen, porque trato de que mis fotos sean más imágenes, no fotos. Y tampoco trato de que mis fotos parezcan pintura o grabados. No, siguen siendo fotos pero, es como alguien que escribe, podrás tener muy bonita letra de molde y todos sabemos escribir, pero los cuentistas, los novelistas, etcétera., te interesan o te atrapan por tu estilo. Entonces yo también quiero tener un estilo muy peculiar en mis imágenes.

Siempre en cada portafolio o cada proyecto que hago trato de cambiar todo; la iluminación y la cuestión cromática. Porque para mí también es muy emocionante darle a cada uno su carácter específico. O sea no nada más, pongo la iluminación a cuarenta y cinco grados y uso transparencia. No, siempre a cada portafolio trato de buscarle cosas muy diferentes y todos tienen una particularidad. Porque también es como si fuera una etapa biográfica de mi vida, tal vez al principio fue más luminoso después más oscuro.

Y me gusta también generar varias etapas, uno va madurando visualmente y conceptualmente y tal vez lo que antes me gustaba ahora ya no me guste tanto. Lo que si me mueve y yo lo he puesto como fin es no agarrar una fórmula, eso para mí es importantísimo. Es decir, no siempre voy a usar esta película, esta iluminación, etcétera. Porque si hay muchos autores que si llegan a un estilo determinado y de ahí no se

mueven. Y yo si quiero reinventarme y emocionarme con cada proyecto que haga. Y cuando hay proyectos que están muy avanzados o son exitosos, pero cuando yo digo, ya estoy haciendo lo mismo o esto ya no me emociona, lo corto. Aunque tenga éxito detrás de él, me interesa más que yo me emocione, eso para mí es fundamental. Que me sorprenda con lo que estoy generando. Probar nuevas maneras de iluminar, nuevas de revelar y ahora que ya me estoy metiendo más con la computadora eso me da otras maneras resolutivas, aunque sí soy un poco ortodoxo y me más gusta trabajar con la película. Me gusta trabajar con formatos grandes de impresión, me interesa trabajar con formatos grandes de película, me gusta mandarla a revelar y tener el objeto. Después ya la escanearé y modificaré color si es necesario pero me interesa este proceso. Igual y he hecho mucho esta analogía, pero yo me identifico o me asumo más como un fotógrafo de caballete. Como si tuviera un lienzo y sobre este imaginara la fotografía. A lo mejor sería más fácil si tomara a los personajes por separado y los fusionara con el fondo en la computadora, pero a mí me gusta ir a la locación, ir con las personas y enfrentarme a todas las experiencias que esto me ofrece.

MC: Entonces, ¿tus imágenes no estás construidas digitalmente?

GM: No, todo está frente a la cámara, todo. Y también la mayoría de los colores están muy cercanos a la impresión. Yo te puedo enseñar una placa original de la serie del desierto que tiene unos verdes muy fuertes o la serie de Voluta y la placa es casi totalmente idéntica, no hay una gran postproducción. Igual si le borré un pastito en el zapato que me molestaba o algo así, pero de ahí en fuera la placa es idéntica. Porque te digo tengo todo este manejo de la iluminación.

MC: Entonces, ¿para tú trabajo utilizas más placa que digital?

GM: Placa, placa, todo. En algún momento empecé a hacer cositas en digital para el trabajo personal pero ya al final me di cuenta que eso no me gusta. Y no es porque este peleado con el rollo digital, me interesa mucho la cuestión materia. El rollo digital me gusta mucho, pero a nivel matérico me gusta más la placa. Tener la placa, revelarla y ver

que los tonos que tú querías son los que tienes. En cambio tomas con la cámara digital, tomas la foto y les falta profundidad, hay algo que todavía no se acerca a lo análogo. No llega a esta educación visual. Yo eso si lo noto, a lo mejor a otra gente no le pasa pero yo sí lo noto. Eso mismo le puede pasar a un cineasta que toda su vida a trabajado con película y ahora le dices que haga video, inmediatamente se va a dar cuenta de la diferencia, el video es más plano, no tiene esta fisicalidad de la imagen. Lo mismo pasa desde mi punto de vista con la imagen digital, es decir, con la cámara digital. Cuando una cámara 4x5 te da una definición y puedes hacer basculamientos, no es lo mismo, que si alguien te está tomando una foto con una camarita que ellos mismos pueden tener en sus casas, que si les pones en frente a este monstruo, en donde me tengo que tapar, ver y enfocar y checar que todo esté bien. Ven este mostro y hasta ellos cambian su actitud, no es la misma actitud.

MC: Algo que me llama mucho la atención en tus imágenes es este halo alrededor de la imagen. ¿Esto es digital o no?

GM: No, no. Es totalmente ortodoxo. De hecho, el químico con el que yo revelaba ese papel fue una chiripa. O sea, no están viradas sino que el tono es original. Y fue por una equivocación que hice, yo mezclaba todos mis químicos. Y quería hacer un revelado nuevo, y cuando me di cuenta que me había equivocado y había revuelto los químicos dejé la foto en el revelador y me fui como por más de una hora a ver la tele o no me acuerdo que hice, cuando regrese me di cuenta que la foto había aparecido y yo no daba crédito. Porque la imagen tenía unos tonos duraznos y colores pardos. La metí al baño de paro, fijador y cuando prendí la luz fue sorprendente e inmediatamente anoté lo que le había puesto, lo que paso fue que en lugar de un químico utilicé sosa cáustica y eso modificó todo pero era un revelador muy lento que se tardaba una hora en salir la imagen pero daba esos tonos. La química fotográfica a mí me gusta mucho y esos ases de luz los hacía con iluminación y luego los acentuaba con ferrocianuro de potasio que también es un químico, no hay nada de manipulación digital. Además son fotos del noventa y cinco y aunque estamos muy cerca todavía el software no era tan avanzado.

Y fíjate que es muy curioso que hace unos años fui a una exposición en Morelia y estaba la chica que daba la clase técnicas antiguas con sus alumnos y les mostró las fotos a estos chicos y les empezó a decir: ya ven como la tecnología digital si ayuda para hacer buenas fotos. Entonces, yo me quedé sorprendido, porque no es que tenga conflicto pero le dije que todo era hecho a mano. También eso es parte de la formación de las posibilidades que te da el laboratorio: químicas y técnicas. Para mí el laboratorio era un lugar creativo, más que un lugar para revelar y ya, también era un lugar para la creación.

MC: Creo que esto sería todo, esperaba sólo tener tu opinión con respecto a tu postura frente al autorretrato o la autorrepresentación en tus imágenes, pero me da gusto que me hayas platicado también de tus experiencias personales y tus procesos creativos. Sin lugar a dudas todo se complementa y da como resultado las imágenes que nos presentas. Muchas gracias.

## Entrevista a Cannon Bernáldez.

Sabinos 129 int. 4. Santa María la Ribera. México, D. F.

Taller-Estudio Selenium

16 de Mayo 2009

5pm

Mayra Céspedes: Toda la entrevista va a girar en torno al autorretrato y cómo incluyes al autorretrato en tu serie *Miedos*. La primera pregunta es: ¿Qué me puede hablar acerca de la serie *Miedos*?, ¿por qué y de dónde surge?

Cannon Bernáldez: *Miedos* nació más o menos en el 2004, fue a partir de venir trabajando con foto documental. Realicé un trabajo que era un Diario personal a través de la utilización de mí cuerpo. Y fue ahí el esbozo de lo que vendría siendo la serie, eso fue más o menos como en el 2001. Así empecé a fotografiarme y fotografiarme, pero ya en forma a lo que llegué en el 2004 fue a esta serie en dónde en un principio estaba cuestionándome mucho la verosimilitud de las imágenes, mis intereses y la construcción de un mundo imaginario. Y en realidad no empezó como *Miedos* sino empezó como un proyecto lúdico e infantil, en donde, sí, yo era el personaje de la historia. Y fue también a partir de que leí el cuento de Alicia en el país de las maravillas. De manera que en este proyecto había ya una combinación del trabajo del cuerpo, de esta visión infantil y lúdica, y de esta visión de crear un nuevo mundo conjuntando la ficción y la fantasía. Y al final, el trabajo se fue depurando. Empecé haciendo imágenes muy infantiles y empezaba a crear mi propio universo y mundo de fantasía. Cuando revise las imágenes me di cuenta de que justamente son como de terror, que sí tienen esta visión lúdica pero tienen al mismo tiempo un toque de terror.

A partir de ahí empecé a separarlas y a tomar ese camino. Siendo más consciente de las escenas, buscando que tuvieran este carácter de miedo pero que a la vez fueran infantiles, lúdicas, divertidas o hasta chistosas pero manteniendo el terror.

Así mismo empecé revisar de dónde salía, por qué o qué era lo que me interesaba contar. Recurrí a la integración de elementos de época como: un coche viejo, una maleta vieja y

elementos que remitieran a lo viejo. Combinando la propuesta del formato y el virado que es justamente lo que le da la referencia de un documento antiguo pero con una visión contemporánea. Otra cosa que influyó mucho en esta idea fue el haber trabajado mucho con archivos fotográficos históricos, siempre que veía las fotos antiguas me parecía que contaban una historia y lo que yo buscaba era contar una historia.

MC: Y, ¿por qué recurriste a insertarte en tus imágenes?, ¿por qué el autorretrato?

CB: Porque hay una teoría sobre el acto fotográfico y mi interés era reflexionar sobre el acto, el momento de estar frente a la toma. Tenía el interés de que yo fuera la modelo y estar en ambas partes de la toma, como modelo y fotógrafa. No era algo sencillo y muchas veces deseaba tener un modelo. Pero cuando podía resolver el que yo estuviera en la foto y obtener los resultados que quería, me inspiraba a seguir trabajando sola. Fue muy complicado, pero así seguí trabajando.

Y al momento de estar en la foto, en el momento en el que están pasando las cosas, sucedió algo muy interesante. Estaba escenificando algo que nunca había pasado pero en ese momento empecé a cuestionarme, ¿y si esto que estoy fotografiando pasará?, ¿y si existiera?. Entonces, empecé a lucubrar más y fue bueno porque eso me llevó a pensar en la foto, en las imágenes. Y me di cuenta de que después de que tomaba la foto, las revelaba, las imprimía, las veía, yo seguía contando la historia. Yo contaba la historia desde que la estaba haciendo. Era una historia muy mía, muy personal, que finalmente si lograba capturar la atención del espectador. Y si era importante que yo estuviera ahí. Es tan importante que yo esté ahí porque es un juego de ambigüedades finalmente, era importante que estuviera ahí pero también era importante que pareciera que no estuviera. Que el espectador que vieras las fotos y se identificara, por eso mi rostro no aparece en las imágenes. Yo puedo decir que soy yo pero es como un engaño, finalmente son como muchos engaños. Porque soy yo, pero ¿tú cómo sabes que soy yo? Por eso nunca sale mi cara y nunca va a salir. Porque es un juego. Soy yo por la experiencia pero también es un juego. Es un juego de ambigüedades, es eso. Y me encanta...



MC: Entonces, ¿consideras que haces autorretratos y en tus imágenes sigues siendo tú o personificas a alguien más?

CB: No, soy yo, pero personifico mis propias historias.

MC: Entonces, ¿es un autorretrato? porque, por ejemplo estoy trabajando también con Gerardo Montiel en mi investigación y en la entrevista que le realicé, también le cuestionaba si en sus imágenes él considera que se trata de un autorretrato y decía que lo que él hace en sus imágenes es una autorreferencia porque, sí es él físicamente pero está asumiendo el rol de alguien más. No es él, el que aparece en sus imágenes, no se siente identificado personalmente con los personajes; él decía que es un acto de performatividad para la cámara. Sin embargo, no se está proyectando en la foto. ¿Tú consideras que sigues siendo tú en las imágenes o también te asumes como un ser actuante para la cámara?

CB: Sí, yo soy totalmente en la foto. Claro, son cosas que no pasaron, que no sucedieron pero finalmente son mis miedos, mis obsesiones, mis fantasías. Y no propiamente es como un autorretrato en el que se me vea la cara o me proyecte físicamente, pero si habla de mí. Yo creo que por eso son autorretratos.

MC: Si habías tenido un proceso con la fotografía documental y más hacia la foto directa, ¿cómo fue que llegaste a la parte de la escenificación y a insertarte dentro de ella?

CB: Porque me di cuenta de que el discurso de la foto documenta hasta donde yo había llegado, para mí estaba agotado. No quiere decir que ahorita no me interese o que no quiera hacerlo, simplemente consideré en ese momento que ya estaba agotado. No le encontraba más posibilidades de explotar y porque tenía como una visión cuadrada y tradicional en lo que era la foto. Y el hecho de dar la vuelta era también importante porque era cuestionar muchos de mis conceptos. Y cuando empiezo a investigar y a entender cómo eran las imágenes, cómo circulaban, qué significaba la verosimilitud. Empiezo a darme cuenta de cómo funciona también el espectador, como las digiere, como las consume. Y descubro de que hay posibilidades para desarrollar un proyecto que

me permitía justamente relacionarme con el otro y a partir de referencias visuales establecer un vínculo. Creo que por eso las fotos funcionan muy bien y han tenido mucho éxito, porque hay un gancho y un clic con el espectador. Desde como están presentadas, los elementos a los que estoy recurriendo, los tamaños o lo que estoy contando. Creo que el no quedarme en una persona, como una fotografía que solamente ve para documentar, para registrar, para hacer tomas directas, fue muy importante porque vi el otro lado. El otro lado que era poder crear, poder vincular al otro, el no quedarse en la superficie e ir más abajo. Eso se me hizo y hasta la fecha se me hace emocionante. A tal grado que ahora quiero regresar hacer documental pero retomando todo lo que traigo, justamente para crear otro tipo de documento.

MC: Comparando un poco lo documental con la simulación y la ficción, ¿cómo te interesa que se entiendan tus imágenes?

CB: No lo sé, eso va a depender mucho de quien las vea. De repente si hay gente que me dice... ¡ah, sí!, ¡Se colgó, o paso esto!, ¡o quién esta atropellada! Pero yo creo que eso es parte del juego. Tú las lanzas esperando distintas respuestas. Lo que sí, siempre he manifestado es que son eventos que no sucedieron. Es algo que no paso, pero que termina pasando porque yo lo construyo y yo lo estoy viviendo. Esta muy loco, porque es algo que no existió pero a la vez si existió porque esta la foto. Entonces, es como una falsa documentación. Porque es algo que no existió pero es algo que existe porque yo lo viví, entonces, ese es el punto. Es muy difícil pensar que son documentos o fotos construidas. Pero me gusta mucho jugar con las ambigüedades, me gusta mucho causar conflicto, causar ruido. A mí me gusta que el otro piense, reflexione.

Me gusta mucho que en los trabajos pueda hacer causar esas emociones. Y también, procuro en todas las fotografías tener el máximo control de la toma, para estar muy segura del resultado final. De repente, hay tomas en las que no lo puedo lograr, y no lo puedo lograr, pero trabajo hasta obtener los resultados que deseo.

MC: Hablando con la Dra. Laura González ella me cuestionaba el por qué algunas artistas jóvenes como tú, Paola Dávila, Kenia Nárez, que por cierto tú conoces. Retoman en sus fotografías y en especial en sus autorretratos recurren al tema de la infancia, ¿cuál es tu opinión o tú respuesta a esta pregunta?, ¿por qué retratarte como niña?

CB: Yo creo que es una cuestión generacional. Ahorita si es un interés generacional, no sé por qué, pero conozco a otras que también lo están haciendo, pero no sé bien por qué. Para mí hay un interés de inventar una infancia que no había sentido, y aunque ha decir verdad no me acuerdo de mi infancia. Lo que sí recuerdo es que mi papá era sumamente violento y mi infancia no te puedo decir que fue espantosa ni violenta pero hay muchos recuerdos malos. Por eso para mí, sí era importante rescatar esto. Por eso recuro a la hadita, la fantasía, la princesita...Pienso mucho en eso.

Para mí si es algo muy personal. Segundo, porque tenía referentes visuales de los cuentos infantiles. Es una cuestión de género, yo mujer, sola...que significaba para mí toda la serie de cuentos de que un príncipe azul va a venir a rescatarte y vas a ser feliz para siempre. Lo que yo pensaba de los cuentos que finalmente terminaba siendo fantasía. Y creo que remitirme a la infancia me ha permitido tener un soporte y como una armadura, es como tú doble cara. Sin necesidad de drogarte puedes tener tu mundo aparte, que tampoco es bueno pero en contra paralelo a lo que es tu mundo real. El mundo real es un mundo a veces bastante cruel, sobretodo en México. Hace un año publiqué en un revista en Estados Unidos y me hicieron una pregunta que jamás en la vida me la había hecho y jamás me habría pasado por la cabeza, me preguntaron si serían las mismas imágenes si hubieran sido en otra parte que no hubiera sido México, si no hubiera sido yo mexicana. Y yo creo que definitivamente no, la verdad no, porque México es violento, porque México lo tiene. Más que remitirme a la infancia es la contraposición de la violencia y el porqué terminaron siendo violentas.

El mundo así de fantasía, aunque yo vaya corriendo toda feliz no fue necesariamente así, termino siendo violento y eso era lo que más me asustaba. Pero entonces, en lugar de decir, no lo hago. Decidí explotarlo, sin ningún problema, sin ningún conflicto. Asumo

mi parte violenta y el consumo de esa violencia, tratando de ir la mitigando, comprendiendo, entendiéndola.

Pero siento que es una cuestión generacional, una cuestión de nostalgia entre lo caótico que es este mundo. Yo creo y desde mi percepción personal es eso, recuperar para mí, una infancia, esta cuestión de una armazón y crear tú propio mundo feliz.

MC: Tus fotografías son escenificación de hechos que de acuerdo a lo que he leído son reinterpretaciones de sucesos de la nota roja o de accidentes que te atemorizan pero que al mismo tiempo te atraen, ¿cuál es en sí la motivación y qué relación existe en tus fotografías con la realidad?, ¿por qué partes de estas escenas para realizar tus tomas? ¿Por qué partes del cuento, saltas a la nota roja y finalmente llegas a la ficción, es por tú referencia de lo documental?

CB: No, no, no. Cuando tú ves nota roja es como si te salpicaran sangre, te salpican pero te salpican tantito, te limpias y dices: a mí nunca me va a pasar. No voy a ser el balaceado el plomeado o el violado, yo no. Sólo te salpicas tantito. La nota roja también ha generado público, obviamente, los mismos medios han creado una industria y un gran mercado.

Y la nota roja también ha generado historias que de repente no te las crees. No te imaginas que un novio haya matado a la novia y la haya guardado en el refrigerador. No te imaginas que dos chavos en pleno 2009 se hayan matado por amor, que uno se corta la yugular y el otro se cuelga. No te lo imaginas, pero está pasando. Y el hecho, sí sucede, sí lo publican pero la connotación de eso es una cuestión de morbo, de exhibicionismos, de mostrar, de exponer y no necesariamente tiene que ser algo cuidadoso, sutil. No sé, me refiero a las publicaciones.

Todo eso a mí se me hace atractivo, todo eso a mí se me hace la cosa más divertida del planeta, todo eso, todo lo que se genera detrás. Inclusive de cómo yo me observo como espectadora. Yo la veo y estoy asustada pero a la vez excitada, no sólo es morbo, es como

reflexionar sobre lo que está pasando, qué está pasando cuando vemos esas fotos, qué está pasando con la sociedad, qué está pasando con quienes hace la foto en nota roja o los periódicos que las publican, qué está pasando.

Entonces, terminan viendo que hay historias que terminan siendo como de risa o historias que te dan miedo. Para mí si es una fuente de inspiración la nota roja, a tal grado que hubo un tiempo que me fui hacer nota roja. Y me doy cuenta de que es algo que me asusta, que me da miedo y que al mismo tiempo me atrae. Pero, me atrae no necesariamente ver el cuerpo sino todo lo que se genera, me atrae pero también me da pavor. A mí me gusta como estar en estas cosas porque me ponen a pensar.

MC: Pero, ¿por qué si te da miedo te pones en el lugar de una muerta?

CB: ¿Por qué me pongo como una muerta?, Es justamente por eso, porque terminan siendo mis miedos. Porque me da pavor morir atropellada. ¡Aquí, no se puede caminar, no se puede caminar! Y cuando he llegado a salir de viaje y me dan el paso me sorprende. Por eso te digo que la pregunta que me hicieron fue clarísima. ¿Serían las mismas imágenes sino fuera la ciudad de México? La respuesta es, no. No porque ese miedo es aquí, no sé si en Oaxaca, pero así es la ciudad de México.

Por eso la nota roja la lees o la ves. Diciendo... ¡qué bueno que no me paso a mí! y es cuando te pones a pensar y te llenas la cabeza de cosas. La gente se muere sola. Entonces, uno ruega que nunca me pase a mí. Y son miedos, desde el miedo más absurdo hasta el miedo más real.

Hay una foto en la que estoy siendo aplastada por la ropa, es un miedo. Miedo a ser aplastada por la moda. Pero, están también los miedos infantiles, como de escuela. Por eso he metido a mi sobrina porque es un poco parecida a mí y me permite dirigirla. Empecé a trabajar con ella desde que era muy chiquita y sabe muy bien lo que hago, entonces me hace segunda. A veces no es tan fácil trabajar con gente pero ella creo que ha encajado muy bien porque termina siendo una niña, que cree en todas estas fantasías del príncipe y nos cuadramos muy bien.

MC: Lo que me fascina de tus tomas es la simplicidad con que las resuelves, es decir la utilización mínima de objetos, ¿podrías hablarme un poco de cómo llevas acabo tus procesos creativos para la elaboración de tus imágenes?

CB: Hago bocetos, no dibujo porque soy muy mala. Los primeros los bocetos los tenía en la cabeza y si no salían volvía hacerlas, y volvía hacerlas. Y ahora tengo un cuaderno, no es un diario es un cuaderno donde hago notas, anoto muchas de las ideas.

Muchas de las fotos las voy encontrando, las encuentro en el periódico, en la calle, en la televisión. Todo lo que consumo, todo, todo para mí es fuente de inspiración. Desde lo policiaco hasta la teoría de la imagen de no sé qué. Para mí todo es fuente de inspiración.

Las fotos antes las hacía...permíteme, te mostraré mi cuaderno. Mira, de repente pego cosas, si hago una foto y no funciona, anoto y escribo porque no funciona. De repente pego cosas; otra fuente de inspiración es la revista *Insólito*, cosas que me encuentro en internet. Las ideas me llegan y sino las anoto se me van, necesito anotarlas y van tomando forma.

Voy bocetando con cosas que me puedan servir. No soy buena dibujando, pero me las imagino como van a quedar y lo anoto antes de que se me vayan las ideas. Antes lo hacía bastante informal y yo creo que se me fueron muchas ideas. Ahora ya lo hago más conciente. Voy diseñando y limpiando la idea, cuando decido hacer la foto es porque ya la resolví en la cabeza.

Y creo que esa simplicidad es el resultado de ese proceso. Y entonces, cuando la estoy haciendo ya puedo resolver que si va que no va dentro de la toma. No es llegar y tomarla. Es hacer el tiro y si no sale, volver hacer el tiro y estar bien consiente de que es lo que va a salir y por qué está ahí. Y es eso. Antes si tiraba mucha película porque era más barato pero ahora trato de resolverlo con pocos tiros. Y de alguna manera eso me llevo a tiros son más planeados, muy claros. Y a cada cosa le voy encontrando un significado y una razón de ser dentro de la toma.

MC: En estas imágenes la composición es muy limpia y todo se mantiene como en penumbra, creo que eso es algo que le da un significado mucho más terrorífico a las imágenes y al mismo tiempo esa sensación de intimidad.

CB: Sí, en un principio empecé utilizando una cámara Holga, la cual oscurecía alrededor por las mismas características que la cámara posee, y le dio esa de atmósfera. Por eso también, la composición es central y alrededor se forma una viñeta. Creo que eso ayuda a llamar la atención y determino que la composición fuera muy limpia. No podía estar distrayendo con más elementos.

MC: ¿Cuál es tu opinión con respecto a lo digital y lo analógico?

CB: Lo digital es lo que sigue. Ahorita se me ocurren cosas que ya con lo analógico no puedo resolver, entonces, recurriré a lo digital para conseguirlas. Estoy haciendo pruebas y me interesa hacer un negativo digital para una salida de plata sobre gelatina y a partir de eso seguir trabajando. Con lo digital también tienes la posibilidad de que te dan el negativo listo para que puedas imprimir. Me gusta poder tener la posibilidad de que aunque sea digital pueda imprimir, porque se me hace muy significativo el proceso de impresión.

Por ejemplo, sigo imprimiendo cianotipias y estoy tirando en placas 4x5 una nueva cosa que estoy haciendo que son como paisajes y maquetas. Me pongo hacer maquetitas y lo que venía haciendo de la puesta en escena lo estoy haciendo pero más en la elaboración de maquetas *chafas*, como de escuelita. Sigue el tema de la infancia, como cuando hacías en la primaria la maqueta del arbolito, etcétera. Tengo todo un *kit* de juguetes. A veces me voy a la Merced a buscar cosa que me puedan servir, voy a ver que cosa encuentro que me funcione. Para mí es como seguir siendo niña y me divierte. Por eso yo creo que hago bien la conexión con mi sobrina y ella me dice...es que tú no has crecido, sigues siendo como niña. Y eso me ha ayudado también.

Le acabo de hacer una foto y le puse una panza de embarazada, y es algo de lo que también tengo miedo. Que una niña de nueve años esté embarazada y no sólo las he visto sino las he fotografiado, entonces termine haciendo esa foto. Pero ya no se ven tan de mí serie, entonces, veré dónde o cómo incluirla.

MC: ¿Y ya concluíste el proyecto o vas a seguir trabajándolo?

CB: No, yo sigo desarrollándolo. De hecho quiero hacer un libro. Pero, como luego no me salen las fotos sigo trabajando. Pero, va a ser un proceso lento. Va para largo. Otra cosa es que también me di cuenta que tenía muchas fotos aisladas y lo que quiero es hacer como pequeños grupos y tener imágenes puente que las pueda unir. Porque de repente no se pueden unir.

Lo que hice para resolverlo bien fue poner cinco de una cosa, cinco de otro tema y separarlas, por significantes. Porque algunas son como de cuarto, otras como de campo y otras más urbanas, entonces las he ido dividiendo más o menos así. Pero, la verdad eso me costo mucho trabajo porque tenía chile, mole y manteca. Por eso se volvió muy difícil encajarlas.

Me gustaría hacer un libro como de treinta, que entre esos grupos hayan imágenes puente que las unan y tener un boceto del libro. No el libro listo para imprimirse sino tener un boceto del libro y eso me va a permitir tener un concepto más claro. Aún no está terminado el proyecto y sigo haciendo fotos, ya no tan seguido pero sí las sigo haciendo, no me gustaría pararlo, el proyecto da para más pero si me llevaría más tiempo.

MC: Y la última pregunta es, ¿qué fotógrafos son tus referencias o con quién te identificas?

CB: Una fotógrafa holandesa Ellen Kooi. Francesca Woodman en un principio, Gregory Crewson y Teun Hocks. Pero el que ahorita me encanta es Teun Hocks, él lo que hace es que arma cosas, hace autorretratos pero con escenas súper irreverentes. Toma la foto y creo que después la pinta, no sé... pero tiene un trabajo muy interesante, creo que te va a



encantar. Todos ellos son fotógrafos de fotografía construida y lo que me gusta es que son situaciones bien irreverentes, lo interesante son escenas que cuentan historias.

MC: Muchas gracias por tu tiempo, esta entrevista enriquecerá mi investigación.

CB: Gracias a ti, espero haberlo hecho bien.

## Entrevista a Kenia Nárez

Series: “*Miedos, placeres, angustia, sadismo*” y “*Cuentos y Caprichos*”  
Citlaltepec 24 int. 102. Col. Roma, México, D. F.  
28 de mayo 2009  
5 pm.

Mayra Céspedes: ¿Qué me puedes hablar acerca de tus series: “*Miedos, placeres, angustia, sadismo*” y “*Cuentos y Caprichos*”? ¿de dónde y cómo surge esta serie?

Kenia Nárez: Este trabajo lo he venido haciendo desde hace cinco años, mucho de antes que saliera de la universidad empecé a delimitar mi tema de estudio. Primero hacia mi género como mujer que soy y a la fantasía.

Empecé trabajando con *Cuentos* con la primera beca que tuve del programa de Apoyo a la Creación Artística del Estado de Morelos.

Previamente en la Universidad realicé una serie que se llamaba “*Hadas*” y a partir de esta serie me di cuenta de que me gustaba este tema y que quería investigar más sobre la fantasía. Era una serie de fotografías en blanco y negro, con una estética que remitía a fotografías antiguas. Era como un *sandwich* de negativos, primero pintaba con luz luego tomaba el paisaje y luego ponía la viñeta, entonces parecían fotografías como de principios de 1900.

A partir de ahí empecé a investigar más sobre la fantasía y comencé hacer la serie de *Miedos*. Con la primera beca que tuve la serie realizada se llamo *Cuentos*. En esta serie recurría a elementos que me parecían más importantes de los cuentos. Creo que los cuentos siempre terminan como en la búsqueda de la sensualidad y en la búsqueda del ser. Todas las niñas de las imágenes soy yo, aunque nunca sale mi cara. Retomando la idea de los cuentos empecé a hacerme vestidos de niña, comprar medias y zapatos que remitieran a una niña que está entrando a la pubertad. También empecé a buscar paisajes que me remitieran a estos cuentos e interactuar en ellos.

Después de esta la serie de *Cuentos*, empecé a leer psicología infantil, psiquiatría infantil y psicoanálisis de los cuentos de Hadas que había leído cuando era niña. Casi todos los primeros cuentos son recopilaciones de diferentes filólogos como los hermanos Grimm de Alemania, entre otros.

Cuando era niña leí estos cuentos pero sin ilustraciones y releerlos para mí fue más fácil, ya que me permitió imaginar lo que quería en mis imágenes. Por esos muchos de los autorretratos por ejemplo Cuento N. 4 me pongo en posiciones sexuales pero las presento al revés, todas estas imágenes remiten a Caperucita Roja. Cada imagen es el resultado de algo que me llamo mucho la atención de cierto cuento.

Posteriormente de que empiezo a investigar más sobre los cuentos y el análisis que se ha hecho al rededor de ellos e inicié la Serie de “*Miedos, placeres, angustia, sadismo*” que son sentimientos o perversiones que se tienen en la infancia. En los cuentos como que se ven pedacitos de estas perversiones en ciertos personajes. Por ejemplo: el sadismo, es el placer que causa ver sufrir al otro. En esa imagen estoy parada y alrededor hay animales muertos. Me gusta trabajar con animales muertos, los encuentro en el mercado antes de ser pelados. Se me facilita trabajar con estos animales porque están muertos pero yo los puedo mover como yo quiero.

MC: ¿Hay manipulación digital o es todo directo en las tomas?

KN: Siempre me gusta tomar mis fotografía con placa, como que ya es lo último que nos está tocando de lo análogo porque lo digital está muy fuerte pero a mi me gusta trabajar con placa, igual y es como nostalgia no sé pero me gustan los procesos como los que nos ha enseñado Carlos Jurado como el adicromo, esa parte en el laboratorio no quisiera perderla y me gusta trabajar esos procesos y el polaroid.

Las tomas las hago por capas, es decir, si en la foto hay cuatro cabritos fotografió primero al cabrito en una posición, después lo cambio de lugar y posición otra vez y hago otra toma; así hasta terminar finalmente conmigo. Y tengo como resultado una imagen con el

paisaje, otra conmigo, otra con los animales; y posteriormente armo todo el proceso digital en la computadora y como si soy muy minuciosa entonces si parece que es una sola toma.

En las tomas de *Placer* no aparezco yo pero es como si yo estuviera jugando con estos conejos, porque les estoy poniendo una nariz o un vestido, finalmente me estoy burlando de ellos. Me está causando placer jugar con ellos, lo mismo le pasa a los niños. Cuando los niños son abusados por un superior y no me refiero sexualmente sino que se sienten menos porque hay una autoridad superior, se desquitan con alguien menor y generalmente es con sus mascotas.

Utilizo animales que se consumen pero que remiten a los cuentos como los conejos, los cabritos, el lobo aunque el lobo está disecado no estaba muerto. Y en algunas otras ocasiones trabajo con regalos. Como el caballito de los caprichos fue un regalo; murió cuando nació, la yegua tuvo un embarazo múltiple; eran dos y una de ellas porque eran hembras murió y me lo regalaron, la otra murió dos meses después de haber nacido; pero bueno, este caballito fue un regalo, una amiga me lo dio. Pero también los compro, y aunque en muchas ocasiones no encuentro el espacio correcto o adecuado los refrigero hasta encontrar la locación correcta; me gusta ir viajando y haciendo recorridos hasta encontrar el espacio que considero adecuado, el paisaje es muy importante para mí y lo busco hasta que encuentro el paisaje en el que me lo imagino y donde debe de ser.

Entonces, congelo a los animales y luego los vuelvo a descongelar para que no estén duros y para trabajar con ellos en la toma. Algunas veces si es difícil por que si son pesados y luego huelen feo. Por ejemplo hay una víbora que olía muy mal, los patos también huelen muy mal, pero bueno, logro el resultado que quiero. Me hago todo el proceso de caracterización de cómo quiero aparecer. Y podría dar lo mismo ser yo o alguien más, tú me podrías decir, por qué sales tú.

MC: Exacto, ese es el punto. ¿Por qué tú?

KN: Podría dar lo mismo si yo tomará la foto y pusiera un modelo porque nunca sale mi rostro entonces no importaría. Pero si importa para mí, porque es importante ser parte de los personajes, porque es una historia en la que sino estoy yo no es lo mismo, porque al ver las fotos yo sé que soy yo y no tendría el mismo significado de jugar con esos animales si pongo a jugar a alguien más. No me interesa que sea una niña pequeña, me interesa ser yo misma fingiendo ser una niña. Todo es una ficción. Esa ficción es la que me interesa. Entonces el saber que soy yo, que tengo 27 años fingiendo ser una niña de 12 ó 13 años es importante para mí, porque fingirlo es parte del juego. Porque la foto se convierte en un juego, la puesta en escena es complicada y todo pero es algo que me gusta. Es un proceso que me gusta y se completa al estar yo en la imagen. Y a veces no me interesa que la gente lo sepa pero cuando la gente lo sabe también lo toma de otra manera, para el espectador la imagen tiene otra sensación, la de saber que no es una niña, sino saber que es alguien grande que se está representando como una niña toma mucho significado. Entonces, a partir de eso el espectador toma ya otras lecturas que probablemente yo no vea. Tal vez piensan que estoy loca, no sé...¿no?

MC: Pero, la pregunta obligada es ¿por qué tú?, ¿eres tú en esas fotos o eres tú representando se alguien más? Es decir, le preguntaba a Cannon Bernáldez en la entrevista que le hice, si en sus imágenes era ella representándose a sí misma como una niña o asumiendo la personalidad de alguien más, reinterpretando el papel de una niña. ¿Cómo te asumes?

KN: Yo creo que soy las dos. Y también viene con esto que leí de los cuentos. Cuando uno es niño y lee los cuentos lo que uno está tratando de encontrar es un significado a la vida. Entonces, uno siempre se va a poner en el papel del personaje principal. Y si las fotos son representaciones de cuentos no tendrían el mismo significado si yo no me pongo en el papel principal interactuando con estos otros personajes que son secundarios, porque el elemento principal soy yo.

MC: ¿Por qué construyes y actúas frente a la cámara, qué te llama la atención de las escenificaciones?

KN: Hacer mis imágenes. No existen esas imágenes, yo las hago. El poder tener control de cada cosa y que no esta en la realidad. No voy en la carretera y me voy a encontrar con ese personaje y ese caballo, con esos patos o esos cabritos. Son cosas que me imagino. Yo por ejemplo, si trabajo con bocetos y me gusta imaginarme algo y tal cual así me lo imagino me gusta tratar de representarlo al pie de la letra por que soy muy obsesiva.

Si te das cuentas en todas mis fotos soy yo al centro, son imágenes muy cuidadas porque no me gusta dejar nada al azar, me gusta tener el control de todo y eso es muy llamativo. Por ejemplo en mi trabajo comercial es diferente y trabajo de distinta manera, ahí puedo disparar mil veces y después hacer una edición. Pero en mi trabajo personal generalmente en estas fotos como trabajo por capas, son estas imágenes y ya. Mis tomas no las repito, ni cambio posiciones, la foto esta planeada desde antes de tomarse. Nada al azar.

MC: ¿Qué fotógrafos son tus referencias?

KN: Hay mucha gente que me gusta y no son solamente fotógrafos. Por ejemplo cuando empecé a ver más de los cuentos Doré tiene muchos grabados de los cuentos. Hizo un grabado donde está Caperucita y el lobo adentro de la cama y me parece muy sexual y causa muchas cosas. También me gusta mucho Balthus un pintor, me gustan muchos sus imágenes, no sólo es gente en fotografía. Y dentro de la fotografía puede ser gente muy distinta, no sé... Duane Michals, me gusta mucho, Loretta Lux. Mucha gente en México me gusta mucho, por ejemplo Ana Casas, no sé... También hay muchos fotógrafos de moda que me gustan como Mert and Marcus, Paolo Robersi. No es influencia sólo de la fotografía sino de muchas otras cosas. Del cine, de la música; por ejemplo, ahora que estoy haciendo esto de los Caprichos, serán veinticinco fotos y serán veinticinco fotos por Pagannini. Entonces, tengo influencias de todo.

Ahora que estoy trabajando en la revista tengo influencia de ilustradores, diseñadores, como que de todo el mundo visual y también de la literatura.

MC: Pero, ¿Entonces en tú trabajo personal lo que más has hecho es autorretrato?

KN: Sí, es autorretrato, menos en la serie de Placer que no salgo yo, sólo hay unos conejos, son los conejos con nariz de payaso, nariz de elefante, etcétera. Y luego, hay otros tres conejos vestidos como de niña y finalmente la evidencia de los tres vestidos un poco manchados de sangre y todo es de grande a chiquito. Pero soy yo jugando con ellos y la lectura no sería de la misma manera sino fuera yo jugando con ellos. Mi presencia es indirecta pero siento que ahí está, por como es el título y por como lo concebí. Es como si el niño estuviera jugando pero soy yo jugando, los pongo en ciertas poses caprichosas.

MC: ¿Y vas a continuar con la serie de *Caprichos*?

KN: Sí, quiero que sean veinticinco fotografías, esa es mi meta. Llevo cuatro, ahorita voy a trabajar con un cordero disecado y con un lechón, esas son mis próximas fotos. Después me gustaría estudiar taxidermia, pero bueno por lo pronto son esas veinticinco ya después veré que viene, siempre empiezas haciendo unas cosas que te llevan a otras pero por ahora quiero hacer estas fotos y espero terminarlas este año.

MC: Esas serían todas mis preguntas, muchas gracias por tu tiempo y tus comentarios.

## BIBLIOGRAFIA

- AÚGE, Marc. *Los no lugares espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa. Barcelona. 2000.
- BRIGHT, Susan Bright. *Fotografía Hoy*. Nerea. Barcelona. 2005.
- BAQUE, Dominique, *La fotografía plástica*. Gustavo Gili. Barcelona. 1998.
- BARTHES, Roland. *La Cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós, Barcelona. 1992.
- DOBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la Representación a la percepción*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1992.
- EWING, William A. *El rostro humano, el nuevo retrato fotografico*. BLUME. Barcelona. 2008.
- El cuerpo*. Fotografías de la configuración humana. Siruela. Madrid. 1996.
- FOUNTCUBERTA, Joan. *Ciencia y Fricción. Fotografía, naturaleza y artefacto*. Gustavo Gili. Madrid. 1998.
- El beso de Judas, fotografía y verdad*. Gustavo Gili. Barcelona. 1997.
- GALLIENE y Pierre Francastel. *El retrato*. Cátedra. Madrid. 1998.
- GONZALEZ Flores, Laura. *Fotografía y Pintura: ¿Dos medios diferentes?* Gustavo Gili. Barcelona. 2005.
- GREEN, David *¿Qué ha sido de la fotografía?* Gustavo Gili. Barcelona. 2003.
- JONES, Amelia y Tracey Warr. *El cuerpo del artista*. Phaidós. Hong Kong. 2006.
- LARRAIN, Jorge. *Identidad chilena*. LOM, Santiago. 2001.
- LEÓN, Grinberg. *Identidad y cambio*. Paidós. Barcelona. 1980.
- LEWINSKY, Jorge y Mayotte Magus. *El retrato en fotografía*. Marin. Barcelona.
- MIRANDA Tapia, Eunice. *Un ejercicio fotográfico de una exploración visual: memoria cero*. UNAM. México, D.F. 2005.
- MONTIEL, Klint Gerardo y Salvador Alanis. *De cuerpo presente*. Artes de México. México, D.F. 2008.



- RIBALTA, Jorge (ed.) *Efecto real debates posmodernos sobre fotografía*. Gustavo Gili. Barcelona, 2004.
- PEREZ, David (ed.). *La Certeza Vulnerable. Cuerpo y Fotografía en el Siglo XXI*. Gustavo Gili. Barcelona. 2004.
- PICAZO Glória y Jorge Ribatta (eds.). *Indiferencia y singularidad*. Gustavo Gili. Barcelona. 2003.
- QUIROZ, Marcela. *La ilusión de ser fotógrafo. Hacia una fenomenología de la fotografía estenopeica a partir de la obra de Carlos Jurado*. Universidad Iberoamericana. México, D.F. 2007.
- SONTANG, Susan. *Sobre la fotografía*. Eldhasa. Barcelona. 1996.
- STOICHITA I. Victor. *Breve historia de la sombra*. Siruela. Madrid. 2006.
- TAGG, John. *El peso de la representación*. Gustavo Gili. Barcelona. 2005.
- TOURNIER, Michel. *El crepúsculo de las máscaras*. Gustavo Gili. Barcelona. 2002.
- YATES, Steve. *Poéticas del espacio*. Gustavo Gili. Barcelona, 2002.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Cátedra, Madrid. 1992.

## ARTICULOS

- BREA, José Luis. “Yo y los otros”, en *Exit Imagen y Cultura*. Año 3-Número 10. Mayo/Junio/ julio. España. 2003.
- CRIM, Douglas. “Del museo a la biblioteca” en Picazo Glória y Jorge Ribatta (eds.) *Indiferencia y singularidad*. Gustavo Gili. Barcelona. 2003.
- CÁMARA, Ery. “Artistas mexicanos en el escenario internacional, en *EXIT Imagen y Cultura*. Año 0- Número 0. Noviembre. España. 2000.
- CASTELAN, Lolita. “Mujeres fotógrafas HAZ PEDAZOS TU ESPEJO” en *Cuartoscuro*. Año XV, Número 95. México. Abril. 2009.
- COLEMAN, A.D. “El método dirigido. Notas para una definición” en Jorge Rivalta (ed.), *Efecto real debates posmodernos de fotografía*. Gustavo Gili. Barcelona. 2004.
- DOSWALD, Christoph. *Missing Link-close the Gap!* en *La certeza vulnerable, Cuerpo y fotográfica del siglo XX*. Gustavo Gili. Barcelona. 2004.
- GONZALEZ, Flores Laura. *Representación y autorepresentación*. Ocho estampas en torno a varias piezas y dos décadas. Alquimia. No. 30, Mayo-Agosto México. 2007.

- HELGUERA, Pablo. “La generación XX y su doble encrucijada”, en *EXIT Imagen y Cultura*. Año 0- Número 0. Noviembre. España. 2000.
- LIVINGSTONE, Marco. “Duane Michals a través del espejo”, en *EXIT Imagen y Cultura*. Año 0-Número 0. Noviembre. España 2000.
- MARINA, José Miguel. “Fundamento del espejo”, en *EXIT Imagen y Cultura*. Año 0- Número 0. Noviembre. España. 2000.
- MORALES, Alfonso. “Imágenes en tránsito”, en *Exit imagen y Cultura*. Especial sobre Artes Visuales en México 1965-2005. España. Febrero 2002.
- MEDINA, Cuahutemoc. “¿Identidad o identificación? La fotografía y la distinción de las personas. Un caso oaxaqueño”, En: *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas. VII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México. IIE, UNAM, 1994.
- MOLINA, Juan Antonio. *La historia a contrapelo. Modelos visuales y teóricos para el análisis de la fotografía contemporánea en América Latina. Situaciones artísticas Latinoamericanas. San José de Costa Rica. TEOR/ÉTICA/The Getty Foundation, 2005.*
- “Entre el objeto y el concepto”. La buena fama de la fotografía construida. En *Tierra Adentro*. Número 102, Febrero-marzo del 2000.
- Texto original: El espejo y la máscara. Comentarios a la fotografía cubana postrevolucionaria. Encuentro de la cultura cubana. No. 11. Invierno de 1998-1999.
- NAREZ, Kenia. “Miss Aniela” en *Picnic*. Año 4, Núm. 24. México. 2008.
- OLIVARES, Rosa. “¿quién soy yo?”, en *Exit Imagen y Cultura*. Año 3-Número 10. Mayo/Junio/ julio. España. 2003.
- PICAZO, Glòria. “Estrategias de la representación del sujeto, el objeto”, en PEREZ, David (ed.), *La certeza vulnerable Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Gustavo Gili. Barcelona. 2004.
- RAMIREZ, Juan Antonio. “Automodelo e identidad quebrada”, *EXIT Imagen y Cultura*, Año 3, Mayo-Junio-Julio. España. 2003.
- “Yo mismo”, en *Exit Imagen y Cultura*. Año 3-Número 10. Mayo/Junio/ julio. España. 2003.

RODRIGUEZ, José Antonio. “Reseñas” en *Retratos Revista Alquimia Sistema Nacional de Fototecas*, Año 10. Núm. 30. Mayo-Agosto, México, D.F., 2007.

REBUFA, Olivier. “Mi vida con Barbie”. *EXIT Imagen y Cultura*. Febrero-Marzo-Abril. España. 2007.

PERÉZ, Luis Francisco. “Je est un autre”, en *Exit Imagen y Cultura*. Año 3-Número 10. Madrid. 2003.

SALOMON-GODEAU, Abigail. “La fotografía tras la fotografía artística”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal Arte Contemporáneo, Madrid, 2001.

SCIMÉ, Guliana “Objeto: Hombre” en David Pérez (ed.), *La certeza vulnerable Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Gustavo Gili. Barcelona. 2004.

WHITE, Minor. “El ojo y la mente de la cámara” en Joan Foncuberta, *Estética fotográfica*. Gustavo Gili, Barcelona. 2003.

## CIBERGRAFÍA

BERNALDEZ, Cannon. <http://www.cannonbernaldez.com>.

CASAS, Ana. <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/casas>

Centro de la Imagen. <http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/>

DE LEON, Jesús. Cannon Bernáldez y Dante Busquets recibieron los premios de adquisición LA MEMORIA DE LA NIÑEZ, PRESENTE EN LAS DOS OBRAS GANADORAS DE LA XII BIENAL DE FOTOGRAFÍA. Sala de prensa del Consejo para la Cultura y las Artes. 16 Septiembre. 2006. Texto original publicado en:

<http://www.cnca.gob.mx/saladeprensaarchivo/index>

DURAN, Celia. *La fotografía que trasciende es la prepositiva, con un concepto estructurado: Montiel Klint*. Periódico La Jornada Jalisco. México. Jueves 04 de Octubre de 2007. <http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/288485.plasma-arquetipos-del-subconsciente.html>.

HECHEVARRIA, Nahela. Texto original publicado en:

<http://laventana.casa.cult.cu/modules>.

HURTADO, Gálvez José Martín. *La identidad* Texto original publicado en: <http://serbal.pntic.mec.es>

LEE. S. Nikki. <http://www.tonkonow.com/lee.html>.

MISS ANIELA. <http://www.missaniela.com>.

MOLINA, Juan Antonio. "Documento e Ilusión" en la Ponencia presentada en la mesa de discusión Fronteras rebasadas. La fotografía latinoamericana. Encuentro Nacional de Fototecas. SINAFO/INAH/CONACULTA. Actopan, Hidalgo. 2006. Texto original publicado en: [http://www.sinafo.inah.gob.mx/ponencias/latinoamerica\\_JuanAntonio.html](http://www.sinafo.inah.gob.mx/ponencias/latinoamerica_JuanAntonio.html).

MUSEO DE MUJERES. <http://www.museodemujeres.com>.

SANCHEZ, Vigil José Miguel y Belén Fernández Fuentes. *La fotografía como documento de identidad*, Facultad de Ciencias de la información. Universidad Complutense de Madrid. Texto original publicado en:

<http://revistas.ucm.es/inf/02104210/articulos/DCIN0505110189A.PDF>.

#### **TEXTOS DE SALA**

EZCURRA, María. *Acapulco en la azotea*. Texto de Sala. Exposición Fotográfica de Mayra Céspedes. Cuernavaca, Morelos. Abril 2007.

NAVARRETE, Silvia. Texto de exposición Virtual *Las chidas*. Texto original disponible en: [www.museodemujeres.com](http://www.museodemujeres.com).

----- Texto de Sala. Exposición Fotográfica de Mayra Céspedes. Cuernavaca, Morelos. Octubre, 2008.

#### **CATALOGOS**

1er. Coloquio Nacional de Fotografía. SEP Cultural. Pachuca, Hgo. 1984.

Memoria generación 2006-2007. Jóvenes creadores Interpretes, Escritores en Lenguas Indígenas Músicos Tradicionales Mexicanos. CONACULTA. México. 2008

#### **MATERIAL AUDIO VISUAL**

Entrevista a Gerardo Montiel Klint por Mayra Céspedes. 27 de Abril 2009. Ciudad de México.

Entrevista a Cannon Bernáldez por Mayra Céspedes. 16 de Mayo 2009. Estudio Selenium, Ciudad de México.

Entrevista a Kenia Nárez por Mayra Céspedes. 28 de Mayo 2009. Oficinas de Picnic,  
Ciudad de México.