



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

“EL LIBRO DE ARTISTA COMO MEDIO DE
EXPRESIÓN FOTOGRÁFICA”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA
JOSÉ ANTONIO PATIÑO BUNT

DIRECTORA DE TESIS
DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA

MÉXICO D.F., MAYO 2011





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.

A Diego, mi hijo.

ÍNDICE

•	Introducción	1
	Capítulo 1. La Fotografía como Arte	4
	1.1 Las estéticas de la fotografía	4
	1.2 Hacia una definición personal del arte fotográfico	23
	Capítulo 2. El libro de artista y la fotografía	35
	2.1 Hacia una definición de libro de artista	35
	2.2 El fotógrafo como editor	47
	2.3 Fotógrafos que trabajan con el medio del libro de artista	71
	2.3.1 Marianna Dellekamp	72
	2.3.2 Ricardo Garibay	93
	Capítulo 3. El libro de artista como medio de expresión fotográfica: Proyectos a desarrollar	105
	3.1 Recuerdo Futuro: Un domingo	107
	3.2 ¡No abrir!	109
	3.3 Antoniobuntipo o El Proceso del Autorretrato o Lo Que Aprendo de Mí Cuando Me Tomo Fotos	109
	3.4 Daylight	119
	3.5 If I Only Had A Heart...	122
	3.6 Pequeño Álbum de Pequeños Detalles	131
	3.7 Rouge Sang (Carmine)	134
	3.8 Encierro	137

•	Conclusiones	140
•	Fuentes de consulta	145
	Bibliografía	145
	Hemerografía	149
	Cibergrafía	149
	Catálogos	152
	Filmografía Selecta	152

INTRODUCCIÓN

Esta investigación plantea al libro de artista (es decir, aquel hecho a mano y/o editado fuera de los canales convencionales de manera independiente y con tirajes pequeños) como un medio más para la distribución de obra fotográfica, con la posibilidad de incluir textos manuscritos, CD-ROMs o algún otro elemento narrativo con el objeto de enriquecer en discurso fotográfico, creando una relación más íntima al tener contacto directo con la obra misma, pues el fotógrafo elabora su propio libro y hay una comunicación más personal con el espectador/lector del proyecto resultante. Normalmente este tipo de publicaciones son de formato pequeño por lo que hay que tener una distancia muy cercana con la obra y es uno-a-uno: lector-libro/obra fotográfica.

El tema resulta importante debido a que existe muy poca investigación sobre el fenómeno del libro de artista. Pocas son las instituciones que se dedican a la adquisición de este tipo de obras y se encuentran concentradas en Estados Unidos e Inglaterra, por lo que las publicaciones en inglés son pocas y en lengua española son escasas. Al unirse con la fotografía, este trabajo podría ser detonante para que la fotografía pueda ser vista como un medio viable para ser incluido como parte integral de un libro de artista.

El objetivo general de esta investigación es explorar las posibilidades expresivas y/o narrativas del libro de artista como medio fotográfico, para

establecer una comunicación más directa con el lector y analizar una opción más para la distribución de obra fotográfica, enriqueciendo el discurso icónico con textos y otros elementos narrativos.

Los objetivos específicos se enlistan a continuación:

- Revisar los conceptos de arte y estética dentro de la fotografía.
- Establecer una definición personal del arte fotográfico.
- Investigar los antecedentes del libro de artista.
- Analizar brevemente la obra de los fotógrafos Ricardo Garibay y Marianna Dellekamp quienes trabajan con el libro de artista como parte de su obra.
- Contextualizar el libro de artista dentro del arte fotográfico.
- Definir los conceptos del ámbito del libro de artista: libro-objeto, libro de arte, libro de artista, libro alternativo.
- Explorar las técnicas y materiales para la realización de libros de artista.
- Realizar siete libros de artista.

La metodología seguida a lo largo de esta tesis fue un híbrido de Investigación teórico-práctica cualitativa, analítica y fenomenológica. Se han elegido estos métodos debido a que desde el punto de vista cualitativos, está basada en la interpretación de hechos, en este caso, sobre el libro de artista. Por otro lado, en la investigación analítica se pretende “desprender” cada elemento del

libro de artista (fotografías, textos, materiales, etc.) para analizar el todo a partir de sus partes. Por último, se encuentra la fenomenología de Immanuel Kant, que se basa en la experiencia y será utilizada como medio de investigación ante la realización de cada libro de artista. La investigación viene de lo general a lo particular: primero un recuento de los antecedentes de la fotografía, posteriormente sobre el libro de artista, para concluir con la investigación práctica a partir de una propuesta plástica determinada por el tema de cada libro.

La hipótesis que plantea la investigación es que el libro de artista es un medio expresivo y narrativo más para la distribución de la obra fotográfica, y crea una relación más íntima entre el fotógrafo y su obra, y entre la obra misma y el espectador/lector.

CAPÍTULO 1

1. LA FOTOGRAFÍA COMO ARTE

Una de las discusiones ya rebasadas dentro de la teoría y crítica de la fotografía es precisamente el hecho de si se considera a la disciplina como arte o no. Si bien ya desde sus inicios hubo promotores y detractores, desde la década de 1840 ya había exposiciones fotográficas con el fin de validar la fotografía dentro del medio artístico.

Para Vilém Flusser, la fotografía representa un cambio fundamental en la civilización humana después de la escritura, llamándola “invención de la imagen técnica”¹. Vivimos en una época vertiginosa en todos los sentidos y la tecnología, por supuesto, no es la excepción. La imagen digital está ahora omnipresente en el mundo de la fotografía, por ello, este apartado pretende ser un recuento breve pero ilustrativo sobre el arte fotográfico, su estética y sus técnicas.

1.1 Las estéticas de la fotografía

Para comprender la fotografía como fenómeno, tanto artístico como de comunicación, es importante hacer un breve recuento sobre algunas concepciones de la fotografía ya que, como se mencionó, esta dualidad de arte/comunicación ha tenido, en los primeros años de existencia, tanto defensores como detractores.

¹ Vilém FLUSSER; *Hacia una filosofía de la fotografía*; Editorial Trillas; pág. 9

Puede que la definición de Arte dentro de los diccionarios enciclopédicos resulte muy general, por lo que se citará solamente una para efectos prácticos:

Actividad humana que imita, expresa o crea obras bellas y expresa o suscita emociones.//Conjunto de obras artísticas agrupadas por algún nexo.//Conjunto de reglas que rigen en una profesión o actividad.//Habilidad, destreza².

Por otro lado, la definición de Bellas Artes dice:

Las que tienen por objeto la expresión de la belleza (arquitectura, escultura, pintura, música y poesía)³.

A continuación, se presenta una breve explicación de cada acepción de Bellas Artes que se liga con ejemplos específicos a la fotografía. La primera acepción de la definición citada nos dice que el arte “imita”. ¿En qué sentido? La definición es por tanto vaga, pues no aclara cómo se supone que se da esta imitación. Probablemente el término más adecuado sea el de analogía, pues no podemos decir que la fotografía (o en todo caso otras disciplinas artísticas) imite la realidad. Siempre tendremos una interpretación del artista y además, en el caso de la fotografía o en medios bidimensionales como la pintura o el cine, tenemos

² *Gran Enciclopedia Time Life Diccionario Enciclopédico*, Tomo 1, pág. 114; 2000

³ *Ibidem*, pág. 114

una delimitación muy clara a través de las fronteras del encuadre, concepto que se explicará en el próximo apartado sobre la definición de fotografía.

Por otro lado, la obra del fotógrafo Joel-Peter Witkin⁴ puede ilustrar muy bien el punto. Sin duda, el *corpus* fotográfico de este autor se ha caracterizado por vanagloriar lo grotesco, o en todo caso, romper con los moldes de lo que se ha establecido como belleza. La cuestión de definir la belleza radica en las muchas interpretaciones socio-culturales que existen en el planeta, si bien los estereotipos de belleza pautados por Occidente desde la Grecia Clásica hasta la pintura del Renacimiento nos dicen que lo que expresa la obra de Witkin no es *bella*, sin duda si “expresa y suscita emociones”. Walter Benjamín lo ilustra a través de la obra de Eugène Atget: “[Las fotografías] inquietan al observador, que siente que debe encontrar una determinada vía de acceso a ellas”⁵.

La siguiente acepción (Conjunto de obras artísticas agrupadas por algún nexo) es sumamente generalizada. Los nexos que unen la fotografía al arte son finalmente cada una de las técnicas existentes. Está muy claro que cada disciplina posee técnicas inherentes a su medio, así, la fotografía tiene desde las técnicas

⁴ Sougez describe brevemente la obra de Witkin: “Otro norteamericano trata también el desnudo en esmeradas composiciones, con numerosas alusiones pictóricas, en las que crea un mundo peculiar donde el horror alcanza la belleza. Se trata de la obra de Joel-Peter Witkin (1939) en Marie-Loup Sougez, *Historia de la Fotografía*, pág. 427. Asimismo, una breve monografía de Witkin se publica con el nombre Joel-Peter Witkin con introducción de Eugenia Parry en Thames & Hudson (Photofile, 2008)

⁵ Walter BENJAMÍN; *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; Editorial Itaca, pág. 58

de impresión del siglo XIX, pasando por la fotografía “convencional” y llegando a las nuevas tecnologías de la imagen digital. Este punto se desarrollará a lo largo de los siguientes apartados. Ahora, los nexos temáticos se podrían entender como estilo y éste es tan variado como fotógrafos hay en el mundo, así que en ese sentido no podemos analizar la fotografía sino a través de sus géneros como vínculos inmediatos precisamente a este estilo al que se hace referencia.

La siguiente acepción de esta definición (Conjunto de reglas que rigen en una profesión o actividad) puede ser la que mueva más a la reflexión, pues muchos artistas pueden sostener que el Arte no tiene reglas por ser parte de la expresión personal de un individuo, aunque, por ejemplo, la fotografía puede seguir las reglas de composición heredadas de la pintura por ser su referente inmediato cuando nació el medio fotográfico en el siglo XIX, por lo que la fotografía fue emparentada con el lenguaje pictórico. Además cada género fotográfico posee sus propias características y “normas”, que en ningún momento son tan ortodoxas como para no ser moldeadas de acuerdo a la intención de un autor, ya que parte de la creación artística en la fotografía es explorar distintos materiales, cámaras, formatos, procesos que permiten encontrar lenguajes más apropiados para cada proyecto, como se analizará posteriormente. Aunque “los géneros generalmente disecan a las obras, las encierra en compartimientos, fabricando así modelos

rígidos y conminatorios”⁶, incluso los géneros pueden ser flexibles en ese sentido. La fotografía es aún un campo joven dentro de las artes pues no ha llegado aún ni a los 200 años, si se compara con otras disciplinas como la pintura y la escultura, por tanto es susceptible a la experimentación, y por citar de nuevo un ejemplo sobre un autor, se supone que los objetivos fotográficos tienen un uso específico, por tanto, el telefoto es un objetivo que se utiliza comúnmente en el retrato, ya que posee una pobre profundidad de campo y ello permite difuminar el fondo (el segundo plano) y permitir ver el rostro del sujeto fotografiado en foco (primer plano), cosa que el francés Jean-Loup Sieff cuestionó en casi toda su obra al usar sistemáticamente grandes angulares para este género.

La habilidad y la destreza a los que se refiere la última acepción de la definición de Bellas Artes son las técnicas, y es obvio que cada disciplina artística requiere del conocimiento y dominio de las mismas, es decir, el uso de herramientas que le son específicas a cada arte, por ejemplo, las gubias en el grabado, los pinceles en la pintura o técnicas como el aguafuerte o la xilografía en el grabado o el óleo y la acuarela en la pintura, así, la fotografía tiene sus propias herramientas y técnicas que van desde el daguerrotipo en el siglo XIX hasta la fotografía digital, y por ende, cada una necesita de habilidades y destrezas del artista para manejar el equipo, para dominar los procesos y así poder componer

⁶ Raúl BECEYRO; *Ensayos sobre fotografía*; Paidós Estudios de Comunicación, pág. 91

un discurso coherente a cada técnica conociendo las herramientas de trabajo utilizadas.

Habrá que tomar en cuenta que la fuente de la definición de Bellas Artes no es un diccionario especializado, pero también es cierto que la bibliografía existente sobre la Historia del Arte "clásica" (es decir, aquella que define las Bellas Artes de la antigüedad) no contempla ni al cine ni a la fotografía como parte de sus contenidos debido a que eran medios que no se habían inventado aún y cuyos conceptos se han heredado y pasado de generación en generación en libros de texto, por ejemplo, y no es de sorprender que no incluya el video-arte, el *performance*, la instalación y otros medios de expresión recientes, prueba de ello es que las artes est n en constante evolución como el lenguaje, así como lo est  el contexto histórico y social en el que surgen: la Historia del Arte se sigue escribiendo y muchas veces es complejo ponerse al día en todas las expresiones que surgen día con día. El concepto de Bellas Artes como lo conocíamos hace varias décadas ha quedado superado y se sigue engrosando.

Cabe citar la definición de fotografía:

Técnica para reproducir y fijar imágenes por la acción de la luz sobre ciertas superficies preparadas con sustancias químicas fotosensibles⁷.

⁷ *Gran Enciclopedia Time Life Diccionario Enciclopédico*, Tomo 2, pág. 437

Pero en ningún caso se habla de arte dentro de la fotografía, claro está porque se trata de un libro “técnico”, un diccionario enciclopédico que si bien está influido por las definiciones de Bellas Artes “clásicas” y por ello no se defiende a esta actividad como obra de arte, pues esa no es su función, sino la de dar una definición, así pues, la fotografía solo se considera como una técnica y nada más.

A continuación, un fragmento de un texto redactado por John Ruskin⁸ en *Lectures on Art*, que data de 1870, en contra de la fotografía:

“Déjenme asegurarles, de una vez por todas, que las fotografías no superan ni en calidad ni en uso a las artes, y tienen tanto en común con la naturaleza, que incluso comparte su temperamento parsimonioso, y que no le dan nada valioso con lo que trabajar”⁹.

Precisamente lo que habla Ruskin ha sido uno de los puntos por los que se ha cuestionado el papel de la fotografía dentro de las Bellas Artes, pues se considera tan solo una copia de la naturaleza. Sin embargo, la reproducción de una obra no hace mella en su concepción como arte: los bronce de Auguste

⁸ John Ruskin was born in London on 8 February 1819. He was one of the greatest figures of the Victorian age, poet, artist, critic, social revolutionary and conservationist. (John Riskin nació en Londres el 8 de febrero de 1819. Fue una de las grandes figuras de la época Victoriana, poeta, artista, crítico, revolucionario social y conservacionista) consultado en <http://www.visitcumbria.com/john-ruskin.htm> [en línea] el 12 de noviembre de 2010 [Traducción: Antonio Bunt]

⁹ Quentin BAJAC; *The invention of photography: the first fifty years*; Thames & Hudson; pág. 146

Rodin son de edición limitada y en ello radica su valor, pero parten del mismo molde; la edición de libros no afecta la percepción del texto literario o poético. Por supuesto que no es lo mismo ver una fotografía en un libro que ver una impresión original en platino de Paul Strand, o una instantánea de las últimas obras de André Kertész antes de morir, pero la clave está en que el libro nos presenta un referente que bien se puede ejemplificar con una cita que Beceyro hace de Umberto Eco: “ni siquiera la copia de una fotografía es una “pura” transcripción del negativo [...]. Si esto es cierto para la humilde actividad de un fotógrafo, lo será aún más para la de un artista”¹⁰.

Otro argumento a favor de la fotografía como arte puede ser comparado con las declaraciones del cineasta galés Peter Greenaway¹¹ al decir que el cine no es un medio para contar historias, y hacer la analogía de que la fotografía, al ser inventada, libera a la pintura de ser un medio para representar la realidad. Lo mismo sucede con la fotografía dentro de sus mismas filas, al explorar obras como las de Man Ray, André Kertész, Frederick Sommer, Karl Blossfeldt o László Moholy-Nagy, por citar a algunos artistas que liberaron a la fotografía de ser reflejo

¹⁰ BECEYRO; *Óp. Cit.*, pág. 9

¹¹ Conferencia de prensa sobre la exposición pictórica de Peter Greenaway *Pintura y Ubicuidades* en el Museo Tamayo (Junio 1997)

de la realidad al explorar los elementos narrativos del fotograma y la fotografía abstracta.¹²

Una definición más poética, pero no por ello menos válida, es la del franco-mexicano Eric Jervaise cuando dice: “concretar la existencia en un instante es una fotografía”.¹³ Aunque esto se podría argumentar también a favor de la pintura, sin embargo, ese instante pictórico en contraposición al fotográfico tiene que ver estrictamente con las técnicas propias de cada medio de expresión. Por tanto, a continuación se hará un breve repaso de algunas técnicas fotográficas y su particular estética.

Fotografía estenopeica

Desde Aristóteles, pasando por el científico árabe Al-Hazen o el chino Mo-Ti¹⁴, se ha descubierto que a través de un pequeño agujero en un espacio cerrado, se proyecta lo que está en el exterior en la pared contraria de manera invertida.

Estos principios básicos de la cámara obscura fueron posteriormente rescatados por los pintores Renacentistas, y le dieron utilidad para darle a su obra una dimensión más realista al descubrir el concepto de perspectiva que la pintura

¹² Las editoriales Phaidon y Taschen poseen varias publicaciones monográficas sobre cada uno de estos autores y su obra.

¹³ Esta frase fue citada por el mismo Eric Jervaise en el marco de la presentación de su libro *Frontera* el 5 de julio de 2007 en el Centro de la Imagen.

¹⁴ Referirse a Eric Renner, *Pinhole Photography*, Focal Press ya en su cuarta edición.

primitiva desconocía. Los avances de la óptica permitieron que las cámaras oscuras pudieran tener un lente que condensa los rayos solares para obtener una mejor definición y la necesidad de menos iluminación.

Paradójicamente, y tal vez debido a que los primeros procesos fotográficos no contaban con la suficiente sensibilidad para poderse exponer correctamente, la fotografía estenopeica surge formalmente hasta 1892, con una curiosa cámara cuyo negativo era una placa de vidrio seca, que se desechaba una vez procesada. No solo era el origen de la estenopeica sino de las cámaras desechables de la actualidad.

La fotografía estenopeica renace después de haber interrumpido su desarrollo en 1890 (debido a problemas particulares de la falta de sensibilidad en los materiales fotográficos entre otras causas¹⁵). No es sino hasta finales de la década de los sesenta cuando se retoma un interés, sobre todo didáctico, en la fotografía estenopeica, y no es gratuito, pues obedece por un lado al espíritu militante y contestatario de la época al estar en contra de todo lo establecido, es decir, una fotografía que no se basaba en lo que las grandes empresas dictaban como norma sino que es una técnica en donde cada fotógrafo tiene la posibilidad de hacer su cámara conforme a sus fines expresivos (formato de papel o película, apertura del pequeño agujero, llamado estenope, forma de la cámara), además

¹⁵ Ídem

con medios económicos, “democratizando” así el medio fotográfico. Por otro lado, al abaratamiento generalizado en el equipo fotográfico, en particular de los químicos que se hacen omnipresentes, lo cual podría parecer una contradicción con lo anterior pues las grandes empresas fotográficas ponen a disposición del público en general los químicos necesarios para el proceso de revelado de manera más asequible y económica, incluso para el aficionado más experimentado.

Independientemente de las ventajas inherentes de la fotografía estenopeica, como una profundidad de campo casi infinita, está la de la variedad de materiales con los que se pueden construir las cámaras y el bajo costo que implica hacer una cámara así, además de que el fotógrafo mismo hace el equipo de acuerdo a sus necesidades. La cámara se convierte en obra de arte en sí misma pues está hecha por el propio fotógrafo. Como ejemplos se pueden mencionar las cámaras de Carlos Jurado, mismas que podrían estar entre las piezas de un museo de artes decorativas. Jurado es pionero en este tipo de fotografía, ya que fue uno de los primeros fotógrafos en México que utilizó estos recursos a fines de los años sesenta¹⁶ y es, por tanto, un referente obligado.

¹⁶ En sus propias palabras, Carlos Jurado explica sus razones para utilizar la fotografía estenopeica: “La época actual no podría concebirse sin la fotografía. No existe prácticamente una sola actividad humana en la que el manejo de las imágenes no este presente ya que la evolución de la técnica ha sido vertiginosa, tanto en materiales como en equipos. En este contexto podría resultar anacrónico el volver los ojos a los procesos primitivos como el de la fotografía pinhole

Es evidente que la fotografía estenopeica tiene una estética muy particular pues no sigue las normas de calidad y controles muy estrictos de un equipo de marca, que obedecerá ciertos patrones y funcionará de manera similar en todos los casos; con el equipo hecho por el mismo fotógrafo no es así, pues a pesar de hacer cámaras que parezcan ser idénticas, darán resultados distintos en cada imagen. Desde el punto de vista técnico, este tipo de exposiciones a la luz tan largas no se comportan de acuerdo a la ley de reciprocidad, o sea, que incluso en condiciones de iluminación similares, la fotografía resultante no necesariamente se verá igual. Todos estos factores crean una serie de eventos fortuitos en la imagen, como sombras, estelas, barridos y todo tipo de lo que se consideraría de otro modo “aberraciones” en equipos convencionales.

(fotografía sin lente), pero sucede que, paradójicamente, esta forma de expresión tiene ahora centenares de adeptos en el mundo. En mi caso particular desde hace años empleo este procedimiento por varias razones: mi actividad profesional es la pintura y con el empleo de la cámara pinhole obtengo resultados que se emparentan con las formas y ambientes que habitualmente manejo. Por otra parte me permite experimentar, de manera doméstica, algunas técnicas antiguas, que en este breve texto no podría describir con la amplitud conveniente. Otra de las ventajas que este proceso me proporciona, es la de elegir y fabricar mis propios formatos sin tener que ajustarme a los convencionales. Por otra parte mi trabajo no sería posible sin la utilización de materiales modernos como películas y papeles. Sin embargo procuro seguir manteniéndome como un aprendiz de alquimista, ya que la fotografía para mí, entre todas sus acepciones, es un acto puro de magia.” Consultado en <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/jurado/articulo.html> el 29 de agosto de 2010 [en línea]

Técnicas de impresión “alternativas”

Así como sucede con la fotografía estenopeica, en el sentido que no hay escritos sobre la estética, con las técnicas de impresión (llamadas “alternativas” como la cianotipia, impresión al carbón, papel salado, impresión a la albúmina, bromóleo, goma bicromatada¹⁷) sucede lo mismo. Tanto con la estenopeica como con el tema que trata este apartado existen tratados extensos de cómo hacer, en el espíritu más práctico del “how-to”, todo tipo de técnicas con su contexto histórico incluido, pero no hay, hasta donde se tenga nociones, un ensayo sobre las cualidades estéticas de cada proceso, ni un análisis de la obra fotográfica. Probablemente sea la estricta noción de “si no es en papel fotográfico no es fotografía, es otra cosa” lo que esté de por medio. Sin embargo son técnicas que se usan dentro de la fotografía para crear una imagen. Una acuarela no es menos pintura que un óleo por ejemplo.

Además volvemos al mismo caso que el anterior, el fotógrafo puede hacer su soporte de acuerdo a sus necesidades. No hay necesidad, por tanto, de abundar sobre este punto.

¿Por qué está mal empleado el término “técnicas alternativas”? No podemos definir a qué son alternativas. ¿El papel fotográfico es el único soporte

¹⁷ Estas técnicas de impresión vienen recopiladas en el *Manual de Procesos Alternativos* de Gale Lynn Glynn et al., editado por la Escuela Nacional de Artes Plásticas/Universidad Nacional Autónoma de México (México, D.F. 2006)

válido? En ningún caso, volviendo al ejemplo de la pintura, el óleo no es considerado como la única manera de hacer pintura, y por lo tanto la acuarela o el acrílico no son “técnicas alternativas”. Considerando también que el papel fotográfico en blanco y negro está desapareciendo o cada vez es más difícil de conseguir, ¿no sería el mismo caso y pronto se convertirá el papel citado en una “técnica alternativa” más? Actualmente existen varios fotógrafos que todavía utilizan las técnicas alternativas en su obra, como el fotógrafo Mark Osterman¹⁸, especialista en la técnica del colodión húmedo, que prefiere el término “procesos históricos de impresión” por considerarlo más adecuado. Adam Fuss o Darío Albornoz han cultivado la práctica del daguerrotipo en pleno siglo XXI. Una imagen única e irreplicable que incluso es muy complicada de reproducir por otros medios al ser un espejo de plata. El hecho de ser relativamente pequeño lo vuelve un objeto sumamente íntimo a la vista del espectador. También se encuentran el citado Osterman y su colega France Scully, expertos en la técnica versátil del colodión húmedo que lo mismo puede ser un negativo sobre vidrio, un ambrotipo o un ferrotipo, estos dos últimos, de nuevo positivos únicos.

También se utilizan la impresión a la albúmina, fiel compañera del negativo en colodión, o la goma bicromatada, de la cual se pueden hacer impresiones por separación de color; el azul rey del cianotipo, ese azul que remite a la nostalgia

¹⁸ Declaración realizada a los estudiantes del Seminario de Identificación y Conservación de Fondos Fotográficos durante el Taller de Colodión Húmedo, impartido en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH. (Junio 2007)

(*I'm feelin' blue*), la gama tonal de la impresión al platino con la sensación de una cierta profundidad al estar el sensibilizador dentro de las fibras del papel, etc. Un sinfín de técnicas al servicio de la fotografía, cada una con sus particularidades y características para dar a cada imagen una estética particular, y que han cobrado un renovado interés ante el surgimiento de las técnicas digitales que se tratarán en el siguiente apartado, un acercamiento a los orígenes que se ha gestado no solo en el ámbito fotográfico sino también en el musical, ante la reaparición de los discos de vinilo o incluso en la cinematografía en donde también se ha preferido el uso del formato Super 16 mm para la realización de películas o series que se transmitirán en Alta Definición. Parte de eso, motivado por el asunto de la conservación de materiales digitales, aún es una etapa de experimentación y con dudas sobre su permanencia.

La imagen numérica: El presente de la fotografía

Sin duda uno de los tópicos más controversiales sobre la fotografía contemporánea es el de la imagen digital y los procesos de impresión que de ella emanan. Ya a principios de los noventa comenzamos a ver una serie de programas para la manipulación digital que ahora son omniscientes. Sin duda siempre han existido técnicas de retoque fotográfico, por lo que el tema de la ética dentro de la imagen fotográfica posiblemente sea ya un poco anacrónico, sin embargo ese no es el tema de este texto, sino el de la creación artística.

Ejemplos como el de Pedro Meyer¹⁹, el pionero más destacado y reconocido por su gran trayectoria, llaman la atención pues han creado una verdadera estética de la moderna imagen digital. ¿Hasta qué punto se puede considerar arte o incluso fotografía lo creado con ayuda de una computadora y un programa? El medio tiene, relativamente, poco de inventando y será cuestión de ver lo que sucede en unos cuantos lustros. El debate está aún abierto. Lo que preocupa sin duda es la conservación de este tipo de materiales, la duración, los soportes y la obsolescencia, elementos que se mejoran día con día y cuyos problemas no tardan en resolverse gracias al avance tecnológico.

Es interesante saber también las posibilidades tecnológicas que la imagen digital nos ofrece para las técnicas históricas, ya que en tanto herramienta, los procesos digitales permiten una gran versatilidad pues se prescinde del proceso de revelado tradicional, lo que permite un visionado directo de la imagen y también

¹⁹ Pedro Meyer es uno de los pioneros y más reconocidos exponentes de la fotografía mexicana contemporánea. Fue fundador y presidente del Consejo Mexicano de Fotografía y organizador de los tres primeros Coloquios Latinoamericanos de Fotografía. Aparte de su labor artística como fotógrafo, Pedro Meyer ha sido maestro, curador, editor, fundador y director del reconocido sitio ZoneZero (<http://zonezero.com> es el sitio pionero en México y el mundo en donde se ha expuesto de manera continuada obra fotográfica en línea), el cual alberga el trabajo de más de mil fotógrafos de todo el mundo y es visitado por alrededor de 500,000 personas al mes. En el último año se han consultado más de 5.5 millones de páginas, convirtiendo a ZoneZero en uno de los portales de fotografía más visitados en la red (...) Su trabajo ha sido presentado en más de 260 exposiciones en museos y galerías por todo el mundo y es parte importante de colecciones que incluyen: The San Francisco Museum of Modern Art, The Victoria and Albert Museum en Londres, Musée National D'art Moderne Centre Georges Pompidou en Paris, The International Center of Photography en Nueva York, George Eastman House en Rochester, Nueva York, The California Museum of Photography, en Riverside, California, The Center for Creative Photography en Tucson, Arizona, Casa de Las Américas en Habana, Cuba, Centro Studie e Archivio della Comunicazione dell' Università of Parma, Italia, and Comuna di Anghiari, Palazzo Pretorio, Italia entre otras. Consultado el 23 de agosto de 2010 en <http://www.pedromeyer.com/biography/semblanza.html> [en línea]

ahorrar tiempo, además de la posibilidad de manipular la imagen en un ambiente digital, sin estar horas y horas en el laboratorio para que quede una mejor imagen y pueden ser de mucha ayuda para el fotógrafo interesado en dichas técnicas históricas, por ejemplo, la creación de negativos digitales para procesos de impresión por contacto como el platino, o las posibilidades de imprimir una imagen digital por separación de color sobre goma bicromatada. Ambos procesos, con una permanencia de impresión que excede por mucho lo que una impresión digital.

Técnicas hay muchas, la fotografía como medio de expresión sigue desarrollándose como cualquier disciplina artística. Si hay más de 500 años de pintura y más de 100 en cine, la fotografía lleva casi 170, y aún nos falta mucho por ver.

Notas sobre estética fotográfica

Independientemente que existen varias técnicas, es importante mencionar las dos vertientes por las que pasa la fotografía en los primeros años de vida del invento, pues ello nos dará pie a analizar la estética fotográfica.

La fotografía se basó en elementos preexistentes, como la pintura, que viene a ser la referencia más directa ya que es también un medio bidimensional que posee características similares, como los límites de un encuadre, y de ahí hereda muchos de los conceptos estéticos, como la composición. El Pictorialismo

entonces es una de las primeras vertientes de la fotografía y “el término (...) se emparenta con la voz inglesa *picture*, que tiene una pluralidad de significados: imagen, cuadro, fotografía, pintura”²⁰.

En contraposición, a finales del siglo XIX surge otro movimiento conocido y citado también por Fontcuberta en *Estética Fotográfica* que es el Purismo, que considera que “lo esencial es que la fotografía debe ser vista como fotografía, en vez de ser juzgada por las pautas formales de otras artes.”²¹ Entonces la fotografía sale de los parámetros “pictóricos” para convertirse en fotografía “fotográfica”. No es sino hasta ya entrado el siglo XX que la fotografía rompe con ambas tendencias, a lo que Fontcuberta llama “Experimentalismo”. En esta corriente se cuentan artistas como André Kertész, Laszlo Moholy-Nagy y Man Ray, en donde la fotografía comienza a ser abstracta y se libera de ser reflejo de la realidad, inaugurándose así una etapa más para considerarse a esta disciplina como una manifestación artística, lo cual ya se ha mencionado líneas arriba.

Palabras finales

En suma, estamos inmersos en una época en donde los soportes fotográficos evolucionan, y con ello las preocupaciones estéticas de los fotógrafos y los contenidos también cambian. Sin embargo, como un complemento al quehacer

²⁰ Joan FONTCUBERTA; *Estética Fotográfica*; Gustavo Gili Editorial; FotoGGrafía; pág. 27

²¹ FONTCUBERTA; *Óp. Cit*; Pág. 34

fotográfico parece de suma importancia para conocer más recursos narrativos y expresivos para el fotógrafo y conocer los procesos antiguos para saber “dónde estamos parados” en el mundo del arte fotográfico. Ya no vivimos en una época de “Experimentalismo” que sostiene Joan Fontcuberta sino del “Hibridismo”: Fotografía digital impresa en papel fotográfico convencional, fotografía impresa en procesos antiguos con negativos digitales como origen, álbumes y exposiciones virtuales en Internet, formatos de impresión monumentales, formatos pequeños, en fin, una serie de imágenes que hace unas cuantas décadas eran impensables. La fotografía se desarrolla a pasos agigantados y estos primeros años del siglo XXI son el momento de una ruptura y, por tanto, el momento ideal para conocer todos los procesos que aún están vigentes: aún hay película por ejemplo, la cual puede seguir siendo un elemento muy importante para la enseñanza de la fotografía por la disciplina que ésta crea en el aprendizaje del uso de la cámara o para enseñar la historia de la fotografía desde las técnicas antiguas como un medio más dinámico para aprender en la actualidad esperando lo que nos depara el futuro de la imagen fotográfica. ¿Se podría demostrar que la imagen digital NO sea la mejor opción? ¿Regresaremos a tomar fotografías con película? ¿Se generalizará un híbrido como el originar una imagen en película, escanear e imprimir en papel fotográfico? Son cuestionamientos que se dan constantemente en la actualidad fotográfica que serán respondidos paulatinamente a lo largo de su aún joven historia como medio artístico.

1.2 Hacia una definición personal del arte fotográfico

¿Qué es la fotografía? Este cuestionamiento es tan viejo como la fotografía misma. Si bien es cierto que la definición de fotografía como arte y las discusiones de si lo es o no han quedado superadas como el concepto mismo de Bellas Artes, un anacronismo superado por la modernidad, es también cierto que apenas tenemos atisbos de la teoría y análisis de la fotografía al ser una disciplina relativamente nueva que a sus poco más de 170 años sigue dando de qué hablar, en particular desde los años ochenta y más palpable en la última década donde se ha revolucionado el pensamiento fotográfico con la llegada de las tecnologías digitales, y éstas han llegado para quedarse y dan como resultado muchos más cuestionamientos:

La pregunta de si la fotografía digital es todavía fotografía, no tiene respuesta concluyente. De momento entendemos por fotografía digital aquella cuya visualidad ya no reposa en un depósito de plata metálica, sino en una retícula de píxeles provisionalmente ordenados según determinados códigos gráficos²².

lo cual ilustra un poco la evolución que estamos viviendo en el medio fotográfico y que no termina aún, y es que un desarrollo de poco más de siglo y medio de vida aún nos ofrece sorpresas.

²² Joan FONTCUBERTA, *La cámara de Pandora*, p. 61

Uno de los “problemas” a los que se ha enfrentado la fotografía es precisamente el de tener parámetros propios para su definición. Frizot lo apunta así:

A fin de explicar en qué consiste la fotografía [Talbot] tomó el dibujo como referencia, y argumentó que la fotografía rebasa los mayores sueños del dibujante (...), pero no llega al extremo de reconocer el carácter científico de la fotografía²³.

Entonces podemos afirmar que si no había, en sus inicios, una conciencia científica con respecto a la fotografía, siendo uno de sus inventores un científico, tampoco Talbot insiste en las capacidades de ésta como un arte por derecho propio aunque al mencionar el dibujo no haga más que atisbos a este rasgo de la fotografía.

Por ello, la fotografía ha tenido como parte de su análisis y teoría el vocabulario propio de otras disciplinas:

(...) tout ce qui se joue inlassablement autour de l'instant décisif et de ses dérivés, où se conjugent la foi dans le hasard et l'imposition extasiée de la loi –je veux dire celle, sacro-sainte, de la composition²⁴.

²³ Michel FRIZOT, *El imaginario fotográfico*, p. 7

²⁴ (...) todo eso que actúa afianzado alrededor del instante decisivo y de sus derivados, donde se conjugan la fe dentro del azar y la imposición extasiada de la ley –quiero decir, sacrosanta, de la composición. Régis DURAND, *Le regard pensif*, p. 15 y 16 [Traducción de Antonio Bunt]

donde la composición es un elemento heredado de la pintura, lo cual Susan Sontag confirma de la siguiente manera:

*The language in which photographs are generally evaluated is extremely meager. Sometimes it is parasitical on the vocabulary of painting: composition, light, and so forth*²⁵.

Como no había una manera específica para hablar de fotografía cuando nace y aún años y años después, nos seguimos basando en el vocabulario pictórico como lo expresa Sontag, es cierto también que la luz es una fuente primigenia para cualquier manifestación de artes visuales. Sin luz, no tenemos la materia prima para la expresión. Por tanto, es un elemento que más que dividir o más que un parásito en el lenguaje fotográfico, es un elemento que une a todas las artes.

La composición por su parte sí podría ser un elemento de discusión sobre la fotografía. Tenemos ejemplos de la fotografía de prensa como aquellas tomas de Robert Capa durante el desembarco de las tropas aliadas en Normandía durante la Segunda Guerra Mundial que no obedecen a una composición tradicional por el tipo de fotografía que practicaba el húngaro, pero en otro tenor, fotógrafos

²⁵ El lenguaje con el cual suelen evaluarse las fotografías es en extremo exiguo. A veces se alimenta como parásito del vocabulario de la pintura: composición, luz, etcétera. Susan SONTAG, *On photography*, p. 138 [Traducción de Carlos Gardini para la edición *Sobre la fotografía* de Alfaguara, p.196-197]

ciegos como el serbio Evgen Bakčar, cuyas fotografías presentan por obvias razones una composición que no es un elemento crucial en su análisis, el contenido es más grande o más importante que una composición perfecta y eso es parte de la expresión. Rompen con la regla “sacrosanta” , como opina Durand, acerca de la composición. De manera lúdica el sitio de Lomography²⁶ propone un decálogo que resume así:

At the very core of Lomography lie the 10 Golden Rules - to guide and disarm you of all the formalities and complications that you know about photography. They're the very essence of our "Don't Think, Just Shoot" motto. After all, Lomography is all about having fun while taking good pictures. Memorise it by heart, or break all the rules; either way, be ready to throw all your inhibitions about photography away!²⁷

Autores como Terry Richardson basan su trabajo en este tipo de cámaras desechables o alternativas en donde lo importante es precisamente el mensaje y no la calidad técnica de la imagen, sin embargo, hay que saber utilizar esos medios para que la experimentación coincida lo más cercana a las intenciones del autor. Mientras no haya intención artística, la imagen con una composición deficiente o colores degradados por el tipo de película usada no será más que

²⁶ <http://www.lomography.com/about/the-ten-golden-rules> [en línea, página consultada el 17 de julio de 2010]

²⁷ En el núcleo de Lomography yacen las 10 Reglas de Oro -para guiarte y desarmarte de todas las formalidades y complicaciones que conoces acerca de la fotografía. Es la esencia de nuestro lema: “No pienses, solo dispara”. Después de todo, Lomography es acerca de divertirse mientras se toman buenas fotografías. Memoriza esto, o rompe las reglas; de cualquier modo, alístate para deshacerte de tus inhibiciones fotográficas. [Traducción de Antonio Bunt]

eso: una imagen deficiente. Esta intención de utilizar estas herramientas “no-profesionales” con esa intención de autor es parte de lo que el lenguaje de la fotografía nos puede aportar como artistas.

Sin embargo, la fotografía guarda particularidades que la confirman como un medio artístico. Lejos de afirmaciones como esta:

En el último tercio del siglo XX, la fotografía experimentó un cambio de ciclo y uno de los elementos más visibles de ese cambio fue su plena incorporación al mercado del arte²⁸.

la fotografía tiene características particulares entre las que se cuentan, para efectos de este ensayo, el espacio, el tiempo y el movimiento.

Los primeros dos conceptos están contenidos en una cita de Durand:

*La photographie, en tant qu'elle a affaire avec la mémoire, suppose toute une architecture et tout un théâtre du temps et de l'espace*²⁹.

y de hecho el mismo Durand concibe a la fotografía como un medio que concreta ambos elementos.

²⁸ FONCUBERTA, *Óp. Cit.*, p. 173

²⁹ La fotografía, en tanto que tiene relación con la memoria, supone toda una arquitectura y todo un teatro del tiempo y del espacio. Durand, *Óp. Cit.*, p. 116 [Traducción de Antonio Bunt]

Pero, ¿a qué se refieren el espacio y el tiempo? ¿Son características privativas de la fotografía? ¿Las comparten otras disciplinas artísticas? Jean Mitry define ambos así:

De creer a Kant, el espacio sería una forma *a priori* de entendimiento. Porque dice, “no se puede representar nada que no tenga espacio, aunque se puede perfectamente pensar en él sin objetos” (*Crítica de la razón pura*)³⁰.

Y continua:

Debido a que las cosas están *ahí, con* el espacio y *en* el tiempo, no podemos representárnoslas de otra forma, y sólo por medio de la experiencia podemos tener una noción clara de este espacio. De igual modo, y aunque condiciona nuestro entendimiento, el espacio no es más que una construcción del espíritu establecida *a posteriori*³¹.

Y concluye con las nociones de espacio:

El estudio de la noción de tiempo puede ser abordado siguiendo dos caminos distintos: el estudio del parámetro tiempo de la mecánica, y el estudio de la noción de duración psicológica. Tiempo y duración son complementarios de un mismo

³⁰ Jean MITRY, *Estética y Psicología del cine, 2. Las Formas*, p. 293

³¹ MITRY, *Óp, Cit.*, p.293

concepto, unas veces *representado* por un elemento de medición arbitrariamente elegido, otra *experimentado* por el ser en su yo profundo³².

En primer lugar, el espacio fotográfico, así como el cinematográfico es un elemento que nos permite organizar los elementos vistos a través del encuadre. El fotógrafo es el responsable de lo que aparece en todo el encuadre del visor de la cámara y es por tanto un espacio finito que no se extiende más allá del horizonte visual como sucedería en el espacio real. Lo que vemos a través de una fotografía tiene un límite no solo en ancho y alto sino también en la profundidad. Por ello, como se menciona líneas arriba, la luz nos permitirá crear una sensación de tridimensionalidad, misma que también se puede retomar con la profundidad de campo de acuerdo a los objetivos y diafragmas que elija el fotógrafo y que son, obviamente, parte del discurso fotográfico.

Durand por su parte habla del encuadre, atrapando la atención del espectador fotográfico, haciendo de su definición más dinámica e interactiva si se quiere:

Mais c'est aussi une question de cadre. Que se passe-t-il lorsque ce cadre, au lieu de servir de limites à une mise en scène d'un sujet, fonctionne comme une découpe pure dans l'espace? Comme si le photographe pareil à l'haruspice,

³² MITRY, *Óp. Cit.*, p. 313-314

*découpait dans le ciel ou dans l'herbe ou dans n'importe quelle matière, un carré qu'il livre à notre déchiffrement*³³.

Esto permite que quien observa, analiza o se concentra en una fotografía tenga la posibilidad de encontrar más significados dentro de los elementos que se encuentran en la fotografía, como interviniendo en la mente o la intención del fotógrafo.

Durand opina a este respecto:

*Tandis que la photographie semble appeler des formes de contemplation voir contradictoires et erratiques. Par leur format courant, leur présentation fréquente sur la page d'un imprimé ou sous la forme d'une épreuve maniable, elles semblent demander à être scrutées*³⁴.

Por ejemplo, la obra *kitsch* del americano David LaChapelle tiene una serie de significados en la profusión intensa de elementos visuales. Aunque también es

³³ Pero esto es también una cuestión de encuadre. ¿Qué pasa cuando este encuadre, en lugar de servir a los límites de una puesta en escena de un sujeto, funciona como un recorte puro dentro de un espacio? Como si el fotógrafo, parecido al arúspice, recorta en el cielo o en la hierba o sin importar qué material, un cuadro que nos da una pauta para descifrarlo. DURAND, *Óp. Cit.*, p. 55 [Traducción de Antonio Bunt]

³⁴ Mientras que la fotografía parece apelar a formas de contemplación dígame contradictorias y erráticas. Por su formato corriente, ya sea a través de su presentación frecuente en la página de un impreso o en forma de una prueba manipulable, ellas [las fotografías] parecen solicitar ser *escrutadas*. DURAND, *Óp. Cit.*, p. 35. [Traducción de Antonio Bunt]

cierto que tantos elementos pueden causar lo que Fontcuberta engloba en una frase:

(...) el exceso de visión conduce a la ceguera por saturación³⁵.

Por otro lado, el tiempo resulta ser un elemento también particular de la fotografía que, como lo menciona Mitry, se puede analizar en dos vertientes: un tiempo digamos “técnico” y un tiempo entendido como duración. El tiempo técnico es finalmente relativo, una medida un tanto aleatoria que podemos entender a través de una transcripción física en la cámara al elegir la velocidad de obturación.

Esto es particularmente discutible pues se asocia la concepción de Henri Cartier-Bresson como el arte del instante decisivo. Es cuestionable que toda la fotografía sea una instantánea pues seguramente Cartier-Bresson, apasionado de la Leica, que era una cámara novedosa, permitía una velocidad de obturación inverosímil para la época y la instantánea, el *click* decisivo se hacía en fracciones de segundo, cuando durante casi todo el siglo XIX, las imágenes fotográficas se podían lograr con unos cuantos segundos en sus inicios o ya en fracciones cuando se aproximaba el siglo XX, pero dichas fracciones generalmente no bajaban de 1/30 de segundo. El bulbo o velocidades de obturación contadas en segundo en la fotografía estenopeica por ejemplo, no son un ejemplo de un instante, sino unos “instantes decisivos”.

³⁵ FONTCUBERTA, *Óp. Cit.*, p. 52

Mitry explica también que el tiempo es también un valor indisoluble de la duración. Son conceptos que van de la mano. Ello viene a prolongar lo que se concibe líneas arriba como “instantes decisivos” en la práctica fotográfica pero también remiten al espectador quien puede poner atención y en ese “déchiffrement”³⁶ del que habla Durand, permite al observador mantener la atención por unos segundos o tal vez minutos y descifrar precisamente ese tiempo capturado en una fotografía. Mitry sostiene: la duración es un sentimiento,³⁷ que se nota más en una película pero que en la fotografía el espectador define sus propias normas de visión ante una obra, por tanto, el visionado de las fotografías es en ese sentido libre para el espectador. Es entonces cuando podemos hablar de una cuestión de subjetividad, misma que Robert Doisneau considera:

*Les photographies ne sont jamais des témoignages objectifs. (...) Les images ne sont jamais précises, mais diffuses*³⁸.

Lo que nos da como resultado una percepción liberada a gusto del espectador. Esa difusión de la que habla Doisneau se hace más clara en tanto el espectador descifra los elementos de los que se compone cada imagen pero cada

³⁶ Decodificación.

³⁷ MITRY, *Óp. Cit.*, p. 316

³⁸ Las fotografías nunca son testimonios objetivos. (...) Las imágenes nunca son precisas, sino difusas. Robert DOISNEAU, *À l'imparfait de l'objectif*, p. 13 [Traducción de Antonio Bunt]

uno de estos elementos son descifrados de acuerdo a la experiencia de cada observador.

Lo que nos lleva precisamente a la siguiente característica de la fotografía que es el movimiento. Si bien el movimiento pudiera parecer privativo de la cinematografía, insistimos en la gran versatilidad de las nuevas tecnologías e incluso en la fotografía analógica cuando con la velocidad de bulbo o velocidades de obturación bajas se pueden obtener extraordinarios barridos. Aquí, vemos claramente la utilización del movimiento como parte de la expresividad de la fotografía fija, que bien podría ser en estos casos un oxímoron.

Eniac Martínez³⁹, fotógrafo mexicano quien se ha caracterizado por participar en películas como fotógrafo de fijas y publicitario tiene también un trabajo personal interesante en el cual aplica algunas veces el trabajar con obturadores de 1/15 o incluso 1/8 de segundo porque concibe la fotografía como movimiento⁴⁰.

Volviendo a Durand, este autor galo comienza el capítulo IV de su texto *Le Regard pensif* con una referencia al cineasta soviético Andrei Tarkovski:

³⁹ Datos biográficos en <http://eniacmartinez.com/biografia.html> [en línea, consultada el 19 de julio de 2010]

⁴⁰ Reiteró esta postura durante el Taller de Iluminación de Guerrilla, llevado a cabo del 14 de junio al 1º. de julio de 2010 en las instalaciones de Gimnasio de Arte y Cultura (México, DF)

La photographie et le cinéma, dès lors, ne sont plus sommairement séparés par la loi du mouvement ou du récit. Ils sont distincts, définitivement, mais proches aussi, reliés par cette métaphore si riche de la sculpture: sculpture dans du temps, tous deux⁴¹.

Son entonces una triple característica concatenada una con otra de espacio-tiempo-movimiento que mantienen un lenguaje y un discurso a lo largo de la historia del desarrollo de la fotografía, aunado a las características propias del medio, como los rayogramas, quimigramas, fotogramas que se crean en laboratorio o el mismo ruido del pixel en la imagen digital que puede crear una ambiente particular, una expresión a través de las técnicas.

Es por tanto, la fotografía, un arte no del instante como sostenía Cartier-Bresson, sino de los instantes, los espacios y el encuadre como los subraya Durand. Es un arte completo en el sentido de sus posibilidades narrativas y completo a través de sus muchas técnicas de expresión como se vio en el apartado 1.1 que permiten al fotógrafo elegir su discurso visual.

⁴¹ La fotografía y el cine, desde ahora, no son más someramente separados por la ley del movimiento o del relato. Son distintos, sí, definitivamente, pero próximos también, unidos por esta metáfora tan rica de la escultura: *esculturas en el tiempo*, ambos. DURAND, *Óp. Cit.*, p. 139 [Traducción de Antonio Bunt]

CAPÍTULO 2

2. EL LIBRO DE ARTISTA Y LA FOTOGRAFÍA

¿Qué sucedería si los procesos de impresión masiva no se hubiesen desarrollado? ¿Cómo es que conoceríamos las obras fotográficas que de otro modo no podríamos ver? ¿Cómo sería la enseñanza fotográfica? Como se verá a continuación, en los apartados siguientes, este capítulo versa precisamente alrededor de la relación que se establece entre el libro y la fotografía y de manera más específica, el libro de artista y su relación en el medio.

2.1 Hacia una definición del libro de artista

Desde la invención de la fotografía, el libro ha sido uno de las formas de distribución de este nuevo medio, y una de las más asequibles para quien esté interesado en revisar la historia de la fotografía o simplemente sea un aficionado o diletante.

Pensemos en una exposición, como la retrospectiva de Paul Strand y Frederick Sommer en el Museo J. Paul Getty de Los Ángeles en el verano de 2005, la exhibición de los últimos trabajos fotográficos de André Kertész en Los Angeles County Museum of Art (LACMA) en ese mismo año, o incluso las muestras de la colección de fotografía del siglo XIX del Musée d'Orsay de París. En estos casos, las obras originales son expuestas al público pero ¿cuántas personas pueden acceder a un viaje largo para admirar estas obras? El ideal

utópico en el ámbito de la investigación y conservación fotográfica sería visitar las fototecas de los museos del mundo para apreciar una fotografía desde su textura original, técnica y proceso, pero esto lleva tiempo y una cantidad de recursos que muchas veces no es posible poseer, por ello, los libros han sido una manera eficaz de investigar fotografía y desde luego para el público aficionado al arte de la fotografía.

Pero, ¿qué es el libro? Vayamos a una definición del libro “convencional” antes de proseguir con la del libro de artista y la fotografía. Existen diversas definiciones de libro, y la que comúnmente aceptamos como válida podría ser la que a continuación se cita:

Conjunto de hojas impresas reunidas en un volumen encuadernado.// Obra que forma o puede formar un volumen.// Conjunto de hojas cosidas o encuadernadas donde se anotan informes, datos, etc., para que consten permanentemente⁴².

Sin embargo, Italo Calvino, en el prefacio de su libro *Las Ciudades Invisibles* (*Le Città Invisibili*), define al libro de la siguiente manera:

(...) un libro (io credo) è qualcosa con un principio e una fine (anche se non è un romanzo in senso stretto), è uno spazio in cui il lettore deve entrare, girare, magari

⁴² Gran Enciclopedia TIME-LIFE, pág. 599

perdersi, ma a un certo punto trovare un'uscita, o magari parecchie uscite, la possibilità d'aprirsi una strada per venire fuori⁴³.

La primera definición citada, simplista por venir de un diccionario enciclopédico, no podría tomarse mucho en cuenta debido a que ciñe al libro a una sola función, que es la de tener datos o informes de manera permanente, y lo que más extraña en todo caso es el hecho que define al libro como un conjunto de hojas impresas cosidas o encuadernadas para formar un volumen. ¿Qué pasa con los libros en papiro del antiguo Egipto? Si bien son pergaminos, también fungen como manera de recabar el conocimiento. Los libros tibetanos, que también son enormes rollos, o los códices mexicanos, bien pueden ser de nuevo un testimonio religioso (en el caso de los primeros) o histórico (en el caso de éstos últimos). ¿No son estos ejemplos también como una forma de libro? Finalmente lo son debido a que recaban información y datos, aunque el formato no sea como el libro que aparece en la definición de diccionario.

Con el apartado donde se especifica que un libro está compuesto por hojas impresas, ¿qué pasa con los libros que los monjes copistas se dedicaron a escribir durante la Edad Media? Los monjes se dedicaban a transcribir para mantener vivo

⁴³ ... un libro (creo yo) es algo con un principio y un fin (aunque no sea una novela en sentido estricto), es un espacio donde el lector ha de entrar, dar vueltas, quizás perderse, pero encontrando en cierto momento una salida, o tal vez varias salidas, la posibilidad de dar con camino que lo saque fuera. Italo CALVINO, *Le Città Invisibili*, pág. VI [Traducción de Aurora Bernárdez contenida en la edición española de *Las Ciudades invisibles* de Ediciones Siruela de la Colección Bolsillo, pág. 12].

el conocimiento durante esta época oscura de la humanidad y posteriormente se encuadernaban las hojas. La imprenta aún no existía en Europa. El formato se acerca más al libro como lo conocemos y el hecho de ser manuscritos no los hace menos libros. Otra precisión es que, según esta definición, una revista sería un libro, pues este tipo de publicaciones periódicas contiene datos e informes y se pueden guardar de manera permanente.

Por ello resulta interesante la definición de Italo Calvino al referirse al libro como un objeto más sensorial que técnico o académico. Si bien no se refiere exclusivamente a la novela, la literatura tiene esa capacidad de transmitir emociones. Entonces, entrando en materia, ¿cómo definir el libro de artista? ¿Qué pasa con manifestaciones alternativas del libro? Los libros de artista no cumplirían estrictamente con los cánones de lo que dicta la industria editorial, ni siquiera puede remitirse a la definición original del libro.

Por ello, se citan a continuación dos definiciones de libro de artista. La primera de Hubert Kretschmer:

Artist's books are those conceived by one or several artists as an independent work of art, presenting in multiple forms a complete package of information to a wide audience at a relatively low price.

The content of the book is its message.

A more special form of the art book is the "object" book. Here, the basic codex form of the book is maintained, while materials, size, form and binding methods can be varied. The tactile experience of such, books is often more important than the verbal content, giving this form a more international character than the written book.

The total book is the message.

Most widely removed from the book is the "book object". Here we are dealing with a physical work based on the book as a theme, an exploration of format, variations of archaic pre-book forms and changes in modern book formats that reduce the functional values of the book.

The book's form is the message⁴⁴.

Francesca Maniaci define al libro de artista de la siguiente manera:

Artists' books, sounds interesting, but what exactly are they? An overly simplified definition would be books made by artists but that doesn't tell us much does it? Artists' books are a highly varied

⁴⁴ Los libros de artista son aquellos concebidos por uno o varios artistas como una obra de arte independiente, presentando en múltiples formas un paquete completo de información a una gran audiencia a un precio relativamente bajo. El contenido del libro es su mensaje. Una forma aún más especial del libro de arte es el libro-objeto. Aquí, la forma básica del libro es mantenida, mientras que los materiales, el tamaño, la forma y los métodos de encuadernado pueden variar. La experiencia táctil de estos libros es a veces más importante que el contenido verbal, dando a esta forma un carácter más universal que el libro escrito. El libro en su totalidad es el mensaje. Más desinvolucrado del libro es el concepto de objeto-libro. Aquí estamos hablando de una obra física basada en el libro como tema, una exploración del formato, variaciones de formas arcaicas de libros primitivos y cambios en el formato de libro moderno que reducen los valores funcionales del libro. La forma del libro es el mensaje. Hubert KRETSCHMER, *What are Artist's Books?*, Archiv künstlerische Bücher und mehr-Künstlerbücher consultado en <http://www.artistbooks.de/statements/kretschmer-english.htm> [en línea, consultado el 10 de noviembre de 2008] publicado originalmente en Artist's Books, Metronòm 1981. [Traducción de Antonio Bunt]

multi-disciplinary contemporary art form which makes them really hard to describe. Contemporary artists' books, as a kind of art movement, started to become very popular in the 1960's. The production of artists' books came out of anti-art world or anti-establishment sentiments. Artists' were rebelling against notions of art being accessible only to the elite and art as a commodity⁴⁵.

Otra definición es de Ulises Carrión⁴⁶, piedra angular del libro de artista que si bien se refiere al libro en general, cultivó el género y en 1975 publicó un ensayo titulado *El Nuevo Arte de Hacer Libros*⁴⁷, un ensayo en donde expone de manera sintética, a través de varias frases, su definición de los “nuevos libros”, de esos

⁴⁵ Los libros de artista *suenan* como algo interesante pero ¿qué son en realidad? Una definición sobre simplificada sería que son libro hechos por artistas pero eso no dice demasiado. Los libros de artista son una forma variada de arte contemporáneo lo cual los hace difíciles de describir. Los libros de artista contemporáneos provienen de sentimientos anti-mundo del arte o anti-*establishment*. Los artistas se rebelaron contra las nociones del arte asequible solo a una elite y el arte como una “comodidad”. Francesca MANIACI, *Artist's Books*, L'Atelier Soleil en <http://www.gslis.mcgill.ca/marginal/mar7-2/artists.htm> [en línea] consultado el 26 de mayo de 2009. [Traducción de Antonio Bunt]

⁴⁶ Ulises Carrión nació en San Andrés Tuxtla, Veracruz, México en 1941. Estudió literatura y filosofía en la UNAM y se convirtió en un exitoso y respetado escritor; sus libros de cuentos *La muerte de Miss O* y *De Alemania* fueron publicados en 1966 y 1970, respectivamente. Recibió becas para estudiar lenguas y literatura en París (1964), Alemania (1965) y Leeds, Inglaterra (1972). Mientras estaba en Inglaterra, Ulises Carrión descubrió el trabajo de Beau Geste Press. Él estaba impresionado por sus publicaciones que incluían ideas, textos libres e imágenes y eran producidos usando el mimeógrafo, *offset* y la imprenta plana. En 1972, Carrión se estableció finalmente en Amsterdam. Ahí empezó a trabajar de un modo más visual, empleando colores, texturas, formas y secuencias. En 1972 produjo su primer libro de artista, *Sonnets*. Éste fue seguido por *Arguments, About Poetry, Tell Me What Sort of Wall Paper Your Room Has* and *I'll Tell You Who You Are, Dancing with You and Amor, la palabra* en 1973. Posteriormente, fundó *Other Books and So* (1975- 1978). Este espacio sirvió como centro vital de la cultura para exhibiciones, colaboraciones y la creación y publicación de libros de artista. Datos biográficos encontrados en http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/essay/e003_text.html [en línea] consultado el 12 de noviembre de 2010. [Traducción de Antonio Bunt]

⁴⁷ Ensayo publicado originalmente en *Plural*, No. 41 (Ciudad de México, 1975) y recabado en español en <http://www.merzmail.net/carrion.htm> [en línea], consultado el 24 de noviembre de 2008 y en inglés en <http://www.artistbooks.de/statements/carrion-english.htm> [en línea], consultado el 26 de mayo de 2009

“otros libros de los que Raúl Renán hablará posteriormente; partió a Amsterdam y estableció una de las primeras librerías dedicadas al libro de artista. Carrión establece una definición un tanto poética que habla desde el lenguaje pasando por las estructuras y llegar hasta la poesía y la prosa sin necesidad de ser un elemento discursivo, sino un libro que establezca una relación más visual que literaria. Por ejemplo un extracto de aquel ensayo citado anteriormente:

Un libro es una secuencia de espacios.

Cada uno de estos espacios es percibido en un momento diferente - un libro es también una secuencia de momentos.

Un libro no es una caja de palabras, ni una bolsa de palabras, ni un portador de palabras.

(...)

Un libro es una secuencia de espacio-tiempo.

(...)

Un libro puede ser el continente accidental de un texto, la estructura del cual es irrelevante para el libro: estos son los libros de las librerías y bibliotecas.

Un libro también puede existir como una forma autónoma y autosuficiente, incluyendo también un texto que enfatice esta forma, un texto que es una parte orgánica de esta forma: aquí empieza el nuevo arte de hacer libros⁴⁸.

⁴⁸ Ulises CARRIÓN, *El Nuevo Arte de Hacer Libros*, <http://www.merzmail.net/carrion.htm> [en línea] consultado el 24 de noviembre de 2008.

Así, tenemos una variedad de definiciones de libro de artista arriba citadas que pueden poner en contexto este texto. Por un lado, Maniaci propone una anti-definición debido a lo simplista de su texto, pero en cierta forma tiene razón al hablar del libro de artista como un fenómeno difícil de definir por la enorme cantidad de propuestas, todas ellas heterogéneas, que realizan los artistas de las más variadas disciplinas, como lo que sostiene Kretschmer en su definición al referirse a la multidisciplina. Por ello, la fotografía no está exenta de ser parte neurálgica de un libro de artista.

El libro “convencional” se probó como uno de los medios más versátiles para dar a conocer la fotografía desde los inicios del invento con William Henry Fox Talbot, quien:

entre 1844 y 1846 (...) publicó en seis entregas aquél *Lápiz de la Naturaleza*, álbumes de calotipos pegados a mano y que constituyen la primera edición fotográfica del mundo. Aún no se trataba de reproducción fotomecánica (...) Las láminas eran una serie de bodegones y fotos de objetos familiares; el texto relataba la vida y los descubrimientos del autor⁴⁹.

Para lo estándares actuales, este libro de Fox Talbot podría ser un libro de artista pues se ocupa de relatos personales, su tiraje fue reducido y las fotografías

⁴⁹ Marie-Loup SOUGEZ, *Historia de la Fotografía*, pág. 109

estaban pegadas a las páginas. Es decir, estaba manufacturado de un modo muy artesanal. Pero esta era la manera de demostrar más bien la reproductibilidad del calotipo como una opción más a los métodos de impresión de la época. En todo caso, podemos mencionarlo como un antecedente más de la fotografía dentro del libro, sea convencional o de artista.

Para la Dra. Ioulia Akhmadeeva⁵⁰, el libro de artista tiene la siguiente definición:

El libro de artista es la obra en sí, no es un libro sobre el artista, como el video arte o el cómic.

Es una obra de arte que sigue la estructura secuencial de un libro, pero que sirve al artista para presentar sus conceptos en una forma que involucra varios espacios, lenguajes y estructuras⁵¹.

⁵⁰ Nace en Krasnodar, Rusia. Obtiene en 1996 el Master of Fine Arts (Maestría en Artes Plásticas) con Especialidad en Arte Gráfico y de Caballete (Mención Honorífica) en la Academia Estatal Rusa de Artes Plásticas, Instituto Surikov, Moscú, Rusia.

Es actualmente Profesora e Investigadora de la Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo en la que trabaja desde el 2002.

Entre los principales premios y reconocimientos obtenidos destacan:

2003 Premio XI Concurso Nacional de Grabado José Guadalupe Posada Instituto Cultural de Aguascalientes.

2003 Premio IX Salón Estatal de la Acuarela 2003, Instituto Michoacano de Cultura, Morelia.

2002 Mención Honorífica en el VII Salón Estatal de la Acuarela 2002, Instituto Michoacano de Cultura, Morelia.

2002 Segundo Lugar en el Concurso Internacional Ex Libris José Guadalupe Posada, Centro *El Obraje*, Instituto Cultural de Aguascalientes.

Su obra se ha presentado en 7 exposiciones individuales y en 29 colectivas en China, Holanda, Rusia, Italia, Croacia, Bulgaria y México.

(Síntesis curricular extraída del folleto referente a la exposición gráfica de la Dra. Akhmadeeva *Memoria Grabada [sin fecha, ni lugar de publicación]*)

En esencia, esta definición es compartida por la argentina Matilde Marín:

El libro de artista es en sí mismo una obra y no un medio de difusión de la obra. Esto quiere decir que el libro ya no es un simple vehículo de transmisión de su contenido: es una forma-libro ligada indisolublemente a la expresión y el significado, una construcción realizada en su totalidad por el artista.

El libro de artista es ahora producción de placer que no obedece sino a leyes de la fantasía. Cada producto es un juego de orden y desorden, y a través de este conocimiento sensible los artistas procuran darle una dimensión concreta a la forma, al espacio y al tiempo. Cada libro es entonces proyecto de comunicación y lugar de ensueños, cargado de sentidos y de signos, microcosmos en que se retrata al artista y sintetiza su original aproximación al mundo⁵².

Raúl Renán considera a este tipo de publicaciones como los otros libros y de hecho su definición va por ese camino y hace referencia a la forma de distribución desde una perspectiva editorial:

Los *otros libros* (...) tratan de no ceñirse a las leyes de la naturaleza bibliográfica que la tradición ha convertido en sello propio, y sus profesionales mantienen como

⁵¹ Definición expuesta durante la visita de la Dra. Akhmadeeva al Taller de Experimentación Plástica I a cargo del Mtro. Estanislao Ortíz en la Academia de San Carlos el 29 de mayo de 2009.

⁵² Matilde MOLINA, *El libro de artista en la vida cotidiana*, Catálogo de Museo Molino de Papel "La Villa" en la XXIII Feria Internacional del Libro de Buenos Aires (Stand 305-1er. Piso) llevada a cabo del 17 de abril al 5 de mayo de 1997.

parte del sistema industrial y mercantil. De aquí se infiere que esos *otros libros*, al no ser producto de los profesionales, escapan de aquellos modelos, en cuanto a procedimientos, materiales y herramientas⁵³.

Para complementar las definiciones citadas anteriormente, el mismo Renán establece también una definición que hacer referencia a los editores, a los que se hará alusión en un apartado posterior:

Los conceptos *otros editores* y *otros libros* se oponen al otro punto de vista que llamó marginal a este movimiento de la pequeña prensa, que surge, por cierto, al margen de la industria y de todas las formas favorables a sus fines comerciales, también lo llamaron de alternativa o de editores y autores independientes⁵⁴.

Cuando los procesos de reproducción e impresión se volvieron más asequibles, el gran público podía adquirir volúmenes con fotografías y postales, lo cual se volvió en extremo popular. Sin embargo, los grandes tirajes contrastan con la producción personal de un fotógrafo que se convierte al mismo tiempo en autor (tanto de la fotografía en cuestión como de los textos, si los lleva), editor y distribuidor de su propia obra.

⁵³ Raúl RENÁN, *Los otros libros*, pág. 13.

⁵⁴ Óp. Cit., pág. 15.

Tal es el caso de la artista francesa Claude Cahun⁵⁵, quien en los años treinta fue también representante del libro de artista con fotografías incluidas impresas en el proceso llamado heliografía, además de incluir textos, grabados y objetos variados.

Pareciera que el libro de artista se presenta como una opción para la distribución de obra fotográfica cada cierto tiempo. En la actualidad, goza de reconocimiento gracias a iniciativas como la de Antonio Damián Ruiz, administrador y creador del sitio español Librodeartista.info⁵⁶, una publicación electrónica en lengua española que se dedica a las artes del libro. Este sitio en fechas muy recientes (finales de mayo, 2009) ha organizado el Primer Encuentro Internacional en Red sobre el Libro de Artista, el Libro Ilustrado y la Edición de Arte. Por otro lado, el Centro de la Imagen lanzó su convocatoria para la Feria Internacional de Libro de Artista para presentar y difundir ejemplos de esta disciplina durante *Fotoseptiembre* 2009, con requisito esencial de que los libros sometidos al concurso tuvieran fotografías. Sin duda una gran avance en lo que libros de artista se refiere. También el Taller Leñateros en Chiapas realiza actividades relacionadas con el libro de artista. Otra publicación que ha sido importante y periódica desde 1995, con algunos altibajos, ha sido el Journal of Artist's Books (JAB), editado por Brad Freeman en el Columbia Collage de

⁵⁵ Sobre esta fotografía, consultar *Claude Cahun* de François LEPELIER.

⁵⁶ Puede consultarse en la dirección electrónica <http://www.librodeartista.info> [en línea]

Chicago en una revista cuatrimestral que incluso ha tenido artículos, reportajes y entrevistas sobre los autores de libros de artista y fotografía. Fuera de algunos otros sitios de Internet en Europa, Estados Unidos y Canadá, y algunos libros como el titulado *The Century of Artists' Books*⁵⁷, editados en lengua inglesa y sobre todo en la Unión Americana, la bibliografía en español es prácticamente nula.

Felipe Ehrenberg y Gabriel Macotella (*neólogo* el primero, pintor el segundo) y los fotógrafos Eric Jervaise, Marianna Dellekamp, Ricardo Garibay, Julio Galindo y Javier Hinojosa son artistas mexicanos que han hecho libros de artista, pero de los que poco se ha documentado su obra y el proceso de su realización. Por ello, el campo de investigación en el libro de artista en el mundo, pero en particular en México, es muy vasto. ¿Serán iniciativas como las citadas anteriormente un termómetro que indique un renovado interés por el libro de artista? ¿Cuánto durará esta efervescencia? Aún hay mucho que explorar.

2.2 El fotógrafo como editor

El título del presente apartado se inspira directamente en una serie de mesas redondas tituladas *El fotógrafo como editor*, actividad que inauguró el *Foro La Imagen de las Imágenes*. Debido al espacio, solo se limitará a citar las

⁵⁷ Johanna DRUCKER, *The Century of Artists' Books* (Granary Books, 2004)

participaciones más relevantes para efectos de este texto, tratando de mantener un hilo conductor en torno de la fotografía y el libro de artista⁵⁸.

Para comenzar, se pueden analizar las dos vertientes del concepto que maneja el título de este apartado una de las actividades, llámese fundamentales, en el quehacer fotográfico es precisamente la de la edición. ¿Cómo podemos concebir este concepto dentro de la fotografía? La edición se puede entender de dos maneras.

La primera acepción tiene que ver estrictamente con una discriminación (en el sentido más amplio de la palabra) alrededor del propio trabajo fotográfico. Es evidente que en un rollo de 36 exposiciones, en el caso del formato 35 mm, o recientemente de los cientos y cientos de fotografías que caben en una tarjeta de memoria, no todas las imágenes resultan afortunadas, y hay que hacer una selección concienzuda de cuáles son las mejores imágenes de acuerdo a los criterios ya sea del propio creador o de los editores, cosa que ha cambiado también en fechas recientes, como lo veremos más adelante.

Sobre esta acepción, Ulises Castellanos afirma lo siguiente:

⁵⁸ Las mesas redondas a las que se hace referencia en este texto se llevaron a cabo del 2 al 5 de septiembre de 2009 dentro del *Foro La Imagen de las Imágenes: Fotografía y Edición* en el marco de la *Primera Feria Internacional de Libro de Artista* en las instalaciones del *Centro de la Imagen* como actividades paralelas a las edición 2009 de *Fotoseptiembre*, la mesa redonda a la que se hace referencia en este ensayo se grabó el 2 de septiembre de 2009.

(...) editar es saber jerarquizar y eso incluye todo tipo de actividad, pero, en lo que nos concierne, se trata de ordenar, jerarquizar y proponer lo mejor para nuestro medio, partiendo del supuesto de que sabemos ver y eso nos da una ventaja profesional.

La edición no consiste en eliminar lo que no sirve, sino en encontrar la imagen que plasma lo que no puede ser capturado de otra manera⁵⁹.

La otra vertiente de la edición hace referencia a la creación en sí de un libro de artista con las imágenes creadas, o la facilidad con la que las nuevas tecnologías nos permiten “publicar” de manera virtual en medios como Internet (los *blogs* o redes sociales, por citar un par de ejemplos) o el CD-ROM.

A este respecto, Alejandro Castellanos, director del Centro de la Imagen opina:

Parafraseando a Ulises Carrión (el artista mexicano más trascendente en el reconocimiento del valor del Libro de Artista), en la vieja fotografía, el fotógrafo no se considera responsable de la puesta en página de sus imágenes. En la nueva fotografía, asume el proceso completo de la forma en que éstas se presentan y dialogan con el espectador, autor a su vez, del texto que forma en su mente al leer-ver-tocar la obra que pone en sus manos el fotógrafo. La experiencia de la

⁵⁹ Ulises CASTELLANOS, *En la mira*, pág. 66.

relación activa así una manera distinta de concebir el fenómeno comunicativo y artístico⁶⁰.

Este texto ilustra claramente los puntos anteriormente citados con respecto a las vertientes de la edición en fotografía, en particular, la segunda a la que se hace referencia.

A continuación, se exponen las participaciones de los ponentes de la primera mesa redonda llevada a cabo en el Centro de la Imagen el 2 de septiembre de 2009. Para entrar en materia, el primer participante del día fue Manuel Zavala⁶¹ quien leyó un texto en el que vierte su experiencia, en particular con los nuevos medios, a continuación se citan algunos fragmentos de este texto:

⁶⁰ Alejandro CASTELLANOS, Catálogo *Fotoseptiembre/Feria Internacional de Libros de Artista* 2009, pág. 5

⁶¹ Realizó estudios de arquitectura en el Instituto Politécnico Nacional y de Artes Visuales en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Ha realizado más de quince exposiciones individuales y más de cien colectivas tanto en México como en el extranjero. Entre 1974 y 1981 se dedicó a la producción de cortometrajes, documentales y comerciales para la televisión. Obtuvo en 1980, el Premio en la Primera Bienal de Fotografía organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes. En 1982 inició su actividad como fotógrafo profesional en proyectos editoriales y museográficos. De 1986 a 1990 funda y dirige la Revista *Vértigo*, dedicada a la difusión del arte, la cultura y los espectáculos. De 1990 a 1995 fue columnista del periódico *El Universal*, y de 1993 a 1995 fue colaborador del suplemento cultural *Sábado del Uno más Uno*.

A partir de 1992 se dedicó a la edición de libros de arte y multimedia, siendo editor y fotógrafo de los siguientes libros "Los Volcanes, Símbolo de México", "Palacios y Casonas del Centro Histórico", "Entre el humanismo y la fe, el Convento de San Agustín de Atotonilco el Grande", "Tecnología de la Obra de Arte en la Época de la Colonia", y "Pastejé, Hacienda para la Historia" y el CD-ROM "Arquitectura de la Ciudad de México 1921-1970" entre otros.

Es fundador y director de "Artes e Historia México, Foro virtual de Cultura" para la *world wide web* <http://www.arts-history.mx> desde el 15 de marzo de 1996, publicación electrónica que ha recibido más de seis premios internacionales y nacionales en la Web por sus contenidos y diseño; esta

El fotógrafo tenía que apegarse a las estructuras de poder, de distribución y exhibición del sistema, eran los tiempos en los que la verticalidad de la sociedad se imponía por encima de cualquier cosa, lejos estaban los conceptos de horizontalidad que campean ahora en la *web* y las nuevas tecnologías. Para que la obra de un artista o fotógrafo llegara al público, éste tenía que realizar todo tipo de ritos de solicitud de quienes controlaban los periódicos, revistas, galerías o museos.

Las tecnologías contemporáneas posibilitan la ejecución artística en varias disciplinas, no obstante que la especialización a ultranza, es el sello de la época. Esta nueva plataforma ha venido a liberar al creador de muchos de los lastres, no solo tecnológicos, sino de su relación con las estructuras de poder.

(...) me congratulo de pertenecer a la generación que abrió la brecha de las nuevas tecnologías en Internet misma que ha liberado a los autores de la dictadura de editores de periódicos y revistas, de directores de museos y galerías y de todos aquellos que antes tenían el poder de decidir cuándo y cómo dar a conocer la obra de un fotógrafo o artista. Hoy, los creadores nos hemos convertido en nuestros propios editores gracias a las tecnologías contemporáneas.

Yvonne Venegas⁶² describe su proceso de trabajo de la siguiente manera:

(...) cuando uno está editando, o sea, cuando uno está fotografiando, ya está editando, cuando uno termina, cuando uno va y revela los rollos está editando otra vez, ¿no? Es la manera en que yo lo hago, luego cuando vas e imprimes, lo que se hacía antes, es otra parte de la edición.

La edición de este trabajo fue como que digamos que lo dejé hasta el final, o sea, yo no había editado... había editado pero me sentía como muy desligada de la manera en que estaba editando porque estaba escaneando mis negativos, los estaba viendo en la pantalla y luego los mandaba a imprimir, entonces, ya la relación de estar en el cuarto oscuro ya no estaba que para mí era básica.

Entonces, como que lo que yo estaba buscando con la edición era como crear estos vínculos que tuvieran que ver con la literatura, que tuvieran que ver con el

⁶² Es graduada del International Center of Photography en Nueva York y está cursando actualmente su Maestría en la Universidad de California San Diego. En Nueva York, fue asistente de fotógrafos tales como Dana Lixenberg, Bruce Weber y Juergen Teller. Ha trabajado como fotógrafo independiente para the New York Times, SPIN y VIBE York y su trabajo ha sido publicado en la Ciudad de México en Luna Córnea, revista de fotografía publicada por el Centro de la Imagen así como en la revista *Celeste*. Ha expuesto sus trabajos de manera individual y colectiva en los EE.UU., México, España, Francia y Canadá, incluyendo las “Sesiones de Tijuana” (como parte de ARCO 05) en Alcalá 31 en Madrid, en la exposición itinerante que viaja de Baja California a Vancouver, en el Museo de Arte de Seattle, el Museo de Arte Contemporáneo, San Diego (MCASD), el Centro Wattis en San Francisco y la Galería de Arte de Vancouver. La exposición “El extraño nuevo mundo: Arte y diseño de Tijuana” que está actualmente en el Museo de Arte de Santa Mónica, e individualmente en la Casa de América como parte de Photoespaña-04, el Museo del Arte Contemporáneo de San Diego, la Galería Contemporánea Díaz en Toronto y el Musée des Beaux-Arts de Orleáns, Francia. (Curriculum consultado en <http://fundacionpedromeyer.com/china/yvenegas/indexsp.html> [en línea] el 12 de noviembre de 2010).

cine, que tuvieran que ver las películas y los libros que yo he leído que me parece que son ficciones que mueven algo y que algo sucede cuando las pones juntas.

(...) creo que hay un peso vivencial, el peso vivencial en las fotos que uno tiene que darle tiempo de que suceda, nuestra relación inmediata no creo que llegue a comprender completamente lo que es e inclusive creo que cuando uno lo expone creo que es importante [...] importantísima la relación que podemos establecer con un público pero creo que también es importante considerar esa posibilidad de que no estamos listos para entender lo que queremos decir, como que haya espacios de tiempo, como que haya espacios entre tomar la foto y reconocerla y luego exponerla.

Yolanda Andrade⁶³ comenta:

Pues es mi experiencia como editora... editando mis propios libros de fotografía lo que quiero compartir con ustedes [...] La parte para mí más importante de la fotografía siempre es la edición de las mismas. Es, en primer lugar, la toma, pero cuando ya estoy haciendo la fotografía, al igual que Yvonne [Venegas], yo ya estoy pensando en una posible edición que no es la final quizás, pero sirve como punto de partida para crear la semilla pues de lo que será o sería un discurso visual. Más que una narrativa, lo

⁶³ Comenzó como fotógrafa de foto fija para una compañía mexicana de producción cinematográfica, fotógrafa independiente para varias revistas. De 1991 a 1994 trabajó para el FONCA. En 1992 incursionó en la docencia en instituciones como la Escuela de Fotografía Nacho López, el Centro de la Imagen y el Instituto Tecnológico de Monterrey, en la Ciudad de México, así como en varias otras ciudades de México. (Curriculum consultado en <http://www.fundacionpedromeyer.com/china/yandrade/indexsp.html> [en línea] el 12 de noviembre de 2010).

que yo hago con mis fotos son discursos visuales y, bueno, la tecnología, la digital me ha permitido tener ese control que a mi me gusta tener sobre mi trabajo que es pues ya no depender nada más de la dictadura de los diseñadores gráficos, que los hay muy buenos, que diseñan muy buenos libros pero los que diseñan muy buenos libros son muy pocos, los buenos diseñadores en otras áreas hay muchos y muy buenos pero para diseñar libros de fotografía que es algo muy especializado la verdad es que yo he encontrado muy pocos. La tecnología que estoy apenas aprendiendo el programa de diseño de libros, bueno, me ha permitido tener ese control que yo tanto buscaba, ¿no? O que añoraba, por fin lo tengo.

La experiencia de Ricardo Garibay⁶⁴ es muy vasta, para él

(...) es tal vez una obviedad las ventajas de las posibilidades o de la accesibilidad a la edición, a los procesos de edición en sí, del trabajo, de una propuesta completa digitalmente. Me he encontrado con casos que trabajan al revés, primero reciben material, ven qué pueden hacer con él y cual es la propuesta y como pueden integrar todos estos elementos para hacer algo que finalmente termina destacándose de todo lo demás.

⁶⁴ A partir de 1985 y hasta la fecha, ejerce como fotógrafo, trabajando en fotografía de arquitectura, reproducción de obras de arte y objetos, y retrato primordialmente. En el ámbito editorial, ha publicado en revistas como: México en el Tiempo, Artes de México, Architectural Digest Verlag, Mundo Plus y Este País.

Cuenta con amplia experiencia en el trabajo de impresión y supervisión de producción de exposiciones fotográficas y de artes visuales que se han exhibido en los principales museos de México. En 2005, crea Carbón 4, estudio de impresión fina para fotografía y artes visuales, que dirige hasta la fecha. Además de sus actividades como docente y participar en diversos foros sobre la impresión digital o piezografía. (Curriculum consultado en <http://www.carbon4.com.mx/ricardo.html> [en línea] el 12 de noviembre de 2010).

(...) como fotógrafos, muchas veces cuesta trabajo, es el último paso de la edición, porque nos involucramos mucho con el trabajo, nos involucramos mucho con las imágenes y muchas veces vemos historias que no necesariamente están muy claras ahí, entonces otro ojo, una aportación puede ser sumamente sana, no siempre tenemos que tomar lo que nos dicen, ¿verdad? pero finalmente, el tener una edición personal permite eso, permite tomar el control sobre cada parte.

(...) Para mí el libro ha sido una especie de exhibición permanente (...) el libro es una especie de exhibición autocontenida, permanente y podemos hacer tantas copias como queramos o como podamos y por cada persona que tenga un libro de estos lo van a ver muchísimas más, entonces, explorando en ese sentido es sumamente rico y la posibilidad del objeto (...)

Finalmente creo que la médula es esto: qué hacemos, qué proponemos. Yo creo que esta posibilidad de rescatar el libro hecho a mano, el libro de artista es formidable porque nos lleva a esa posibilidad de control y esa posibilidad de una propuesta completa y permanente y eso hacemos (...).

Se han vertido opiniones de cuatro fotógrafos muy diversos en las líneas anteriores. Sin embargo, encontramos puntos en común entre ellos. Una de las diferencias más grandes salta a la vista con Yvonne Venegas, quien aún utiliza la

película como medio de captura de imágenes, contrario al resto de sus compañeros de mesa. Más contundente resultan los comentarios de Manuel Zavala con respecto a esta discusión ya superada sobre qué es mejor: ¿análogo o digital? Este tipo de discusiones están quedando atrás al ser el fotógrafo dueño de su propio discurso y proceso de trabajo particular. Cada fotógrafo elige las herramientas con las que decide trabajar o a las que tiene acceso. El hecho que Venegas viva y trabaje entre Tijuana y San Diego le permite una gran flexibilidad de tener acceso a ciertos materiales que en México ya no se consiguen fácilmente, o, como cita en su texto Zavala, quien estaba fotografiando una procesión en Taxco, Guerrero, una pequeña ciudad que no posee un laboratorio profesional.⁶⁵ Ricardo Garibay resalta las ventajas de trabajar en un ámbito digital no solo dentro de la captura de imágenes sino ya en la impresión del trabajo final, a lo cual Yolanda Andrade comenta que acaba de conocer. Es la fotografía digital una herramienta, como se ha mencionado antes, de nuestro tiempo.

Otro de los temas tocados fue la gran democratización del medio fotográfico gracias a la Internet. La red mundial ha permitido tener en cuestión de segundos una serie completa de fotografías en línea, y permitir el libre acceso a una población global de un hecho que está sucediendo prácticamente en tiempo real. Atrás están los tiempos en que solamente una galería o museo eran los únicos

⁶⁵ En el texto, Manuel Zavala relata las sensaciones y facilidad con las que una laptop y una cámara digital son herramientas de acceso inmediato.

espacios de exhibición, y se tenía que seguir una serie de pasos para lograr exponer. La red tiene, para la fotografía actual, una importancia innegable y abre un abanico de posibilidades para que un fotógrafo dé a conocer su obra.

La Feria Internacional de Libro de Artista 2009 es una de las señales de que este medio ha cobrado una gran importancia en un par de años. Baste tan solo recordar que el país invitado en esta feria fue Argentina y una de las curadoras, en una charla informal, sostuvo que en este país austral hay varios talleres del libro de artista y la fotografía⁶⁶, así como en Colombia o Brasil. Volviendo al caso de Ricardo Garibay, su experiencia como editor en Carbón 4 es uno de los casos más notables en nuestro país ya que Garibay se ha involucrado en varios proyectos, lo que lo convierte en uno de los principales promotores del libro de artista en México.

La participación de Yolanda Andrade también resulta esclarecedora en el sentido que se puede apreciar cómo una fotógrafa de gran renombre y trayectoria incursiona recién en el formato del libro de artista, y habla acerca de la gran independencia que este medio tiene para ella, pues con conocer las nuevas tecnologías de impresión digital, un fotógrafo pues realizar tantas copias sean necesarias o le sean posibles. Y es uno de los conceptos que también se manejó

⁶⁶ Julieta Escardó fue una de las curadoras de la exposición argentina de la Feria y su obra puede consultarse en www.fotolibrosdeautor.com [en línea], consultada el 6 de enero de 2011.

a lo largo de la charla: tener independencia de esas “estructuras de poder” a las que se refiere Zavala y el hecho de no necesitar incluso de un laboratorio como intermediario a la visión de la obra del fotógrafo resulta una ventaja para éste, ya que el control lo tiene desde una computadora.

Podemos concluir en este punto que efectivamente, la imaginación del fotógrafo y su visión son las únicas limitantes para la realización de un libro de artista. Las técnicas y los materiales son numerosos y cada proyecto tiene su propio discurso.

Para concluir con el recuento de esta mesa redonda, otro factor comentado por Yvonne Venegas que a veces se da por sentado es el tiempo. Uno de los valores de la edición, al momento de seleccionar fotografías es precisamente el tiempo. Muchas veces, como menciona Venegas en su participación, “el peso vivencial” le va dando valor a ciertas imágenes que se tenían olvidadas. Un ejemplo histórico es el de Jacques-Henri Lartigue quien en 1913, escribió en sus notas que las fotografías del Gran Premio del Automóvil Club de Francia estaban “mal tomadas”, y años después consideró que eran de sus imágenes más logradas.⁶⁷ Así, el tiempo puede dar la razón al fotógrafo si es una buena imagen... o no.

⁶⁷ Clément CHÉROUX, *Breve Historia del Error Fotográfico*, págs. 56-60

Al día siguiente, el 3 de septiembre de 2009, se presentó, en la misma sede del Centro de la Imagen, la segunda parte de la mesa redonda *El fotógrafo como editor*. Magalí Lara⁶⁸, comenzó, siendo moderadora, con una definición de libro de artista:

Creo que justamente es un formato que ha permitido una especie de multiplicación desde muchos lados en esta exposición en particular con la fotografía, de hecho la parte fundamental para este tipo de libros fue la posibilidad de la foto y la reproducción, no solamente como serigrafía sino como fotocopias. La idea de que los artistas podían de alguna manera adueñarse de un formato y poder hacer una obra que sucediera ahí y justamente esa es la definición que a mí me gusta más porque creo que captura mejor el sentido que el libro de artista es aquel en el que la obra sucede, no es un soporte únicamente, digamos que es impensable sin ese formato del libro.

⁶⁸ Nació en la ciudad de México en 1956. Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, mejor conocida como San Carlos. En 1977 tuvo su primera exposición individual en la misma escuela con el título de Tijeras que consistía en diez dibujos con textos a manera de historietas y un libro de artista.

Trabajó en el Grupo Março y colaboró con el No-Grupo en los años setentas. Es conocido su interés por los libros de artista y que el artista pueda dar “su versión de los hechos” frente a los curadores y trabajar en colaboración con otros artistas. En 1981 fue curadora junto con Emma Cecilia García y Gilda Castillo de la primera exposición de mujeres artistas contemporáneas mexicanas que viajó al Künstlerhaus Bethanien en Berlín Occidental. Organizó varias muestras de libros de artistas para Estados Unidos y Brasil. Durante los ochenta publicó poemas visuales en varias revistas especializadas y comenzó a pintar y a hacer grabado apartándose de los grupos y comenzando una investigación más personal. En 1999 ganó la beca para una residencia en el Banff Center en Canadá.

Es maestra en la Facultad de Artes Visuales de la UAEM Morelos y junto con Gerardo Suter coordinó el eje básico del nuevo programa de estudios de esa institución en 2007. Tiene la beca del Sistema Nacional de Creadores para trabajar junto con Luis Ordóñez y Ana Lara, en varias animaciones. Presentó GLACIARES, como resultado de este proyecto en la Sala de Arte (Público Siqueiros en 2009. Actualmente trabaja en su tesis de maestría.

Curriculum consultado en <http://www.magalilara.com.mx/inicio.php?accion=curricula> [en línea] el 12 de noviembre de 2010).

Esto ha ido creciendo y con el tiempo hay muchas cosas que se han ido tocando: muchas partes del diseño gráfico han sido alimentadas justamente por los criterios y el crecimiento de libros de artista, muchas técnicas fotográficas han podido hacer posibles muchos tipos de libro, también una idea de la literatura o del texto o de la tipografía han podido darle también otra función a los libros, entonces, digamos, desde la estructura, el contenido, el tiempo, el espacio posibilita muchísimas cosas.

Es importante entender que el libro de artista sería como la gran definición, el libro-objeto es una parte de este fenómeno tan extenso que es el libro de artista. El libro-objeto es normalmente uno y está más cercano a la caja o al objeto que al libro, sin embargo, si pertenece, les digo, a la categoría del libro de artista.

Bueno, quise comenzar haciendo dos grupos porque creo que es importante distinguir las diferentes variantes y la gran capacidad poética que tiene este formato (...)

Posteriormente, Lara cuestionó a Lourdes Almeida⁶⁹ con estas preguntas:
¿Qué diferencia habría entre ese libro y un recuerdo personal? ¿Cuál sería para ti

⁶⁹ Nace en la Ciudad de México en 1952. Estudia fotografía en Italia. Ha participado en más de 100 muestras colectivas nacionales e internacionales, e individualmente ha expuesto en importantes museos de México, Latinoamérica y Estados Unidos.

Ha obtenido los siguientes premios Mención honorífica en la Bienal de Fotografía del INBA, 1982. así como en la Bienal Internacional de Fotografía de Belgrado, Yugoslavia, en 1985. Beca para Creadores Intelectuales del FONCA (1992-1993). Medalla de bronce en el Concurso Mundial de Fotografía de la UNESCO, 1993.

Premio de selección en el 53 y 54 Salón Internacional de Fotografía de Japón, 1993 y 1994. Su trabajo de autor ha aparecido en diferentes publicaciones de México, E.U.A., Sudamérica y Europa y su trabajo por encargo se ha difundido en 30 publicaciones de museos en México y el extranjero.

esa diferencia que lo distingue de objeto sentimental de un libro-objeto? A lo que la fotógrafa respondió:

Bueno, en realidad son las dos cosas unidas, lo que yo represento en *Álbum Familiar* es un objeto que quieras atesorar, eso es lo que yo quise hacer con este proyecto. El ir por toda mi vida compilando papeles que después los va a heredar uno a los hijos y los hijos los van a tirar a la basura o como hubiera pasado en el caso de que yo no los hubiera querido porque en este libro pongo documentos del siglo XIX que mis ancestros o mis tías los iban a tirar, verídicamente, a la basura, entonces, al hacer este libro-objeto que es un álbum familiar quise hacer un cuaderno o un álbum que mi familia quisiera atesorar y que tu lo veas en una mesa y que digas: “¡qué rico! ¿qué es eso?”, algo que te invite a abrirlo y que sientas que vas a encontrar cosas deliciosas.

Además de responder sobre el trabajo colectivo y las ediciones:

Bueno, por ejemplo, aquí tengo un caso de un libro, de una pequeña cajita que es un libro en el que a mí me invitó un editor a participar, que es el caso de Tigre de Papel, que son unos jovencitos, grabadores que te invitan a su proyecto y que ellos hacen todo el diseño, nada más tu pones el tema, o sea tu portafolio y les permites que ellos hagan todo el juego. Es lo rico también del libro de autor, que puedes hacerlo solo o puedes hacerlo en conjunto.

La serie de fotografías Retratos de Familia, realizadas de 1992 a 1994, ha recorrido toda la República Mexicana.

(Síntesis curricular consultada en http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=7117&id_seccion=4940&id_subseccion=8258&id_documento=529 [en línea] el 12 de noviembre de 2010).

Patricia Lagarde⁷⁰, por su parte, comentó sobre su método de trabajo:

Yo trabajo de una manera muy intuitiva. Tengo ciertos temas que me interesa trabajar en la fotografía y en los libros como es el caso del Paraíso, el del Minotauro, el Laberinto y pensando en estos temas voy buscando por la vida cuestiones que me relacionen con ellos. Por ejemplo, en el caso del Minotauro, concretamente el cuento de Cortázar, se llama Los Reyes, habla de la habitación del Minotauro, cómo éste iba recorriendo el laberinto, qué veía, qué se imaginaba, qué soñaba, dónde descansaba, cómo nombraba la Luna, las plantas, las estrellas y alrededor de este tema y de este cuento construí mi propio laberinto que es este que traigo aquí. Es una caja porque no hay mayor laberinto que un cubo y está cubierta de un texto, un texto que escribió Luis Palacios sobre este libro, sobre el

⁷⁰ Nace el 3 de mayo de 1961, Lleva a cabo estudios de comunicación, diseño Gráfico y fotografía, en la Universidad Iberoamericana y en la Escuela Activa de Fotografía. Cursa diversos talleres como: "Cámaras de gran formato" con Jesús Sánchez Uribe, "Zonas", con el Mtro. Manolo Laguillo, Poesía visual con el Mtro. Keith Carter, "Platino/ Paladio", con los Mtros. Gabriel Figueroa y Julio Galindo.

Ha expuesto su trabajo de manera individual y colectiva, en diversas galerías y museos, tanto en México, como en el extranjero: Centro de la Imagen, México, D.F., Museo de Historia Natural, México, D.F., Galería Emma Molina, Monterrey, Nuevo León, The Gallery, México, D.F. Galería Mont-Ugalde, México, D.F. Galería E. Romero, México, D.F. Lithuanian National Commission for UNESCO, Vilnius, Lituania, Lowicka, Varsovia, Polonia, Budakaláz, Hungría, Centro Cultural Hong Kong, China, entre otros. Ha publicado en distintas revistas especializadas como "Artes de México", "Luna Cornea", "Casa del Tiempo", "Castálida", "La Tempestad" y "Espacio". En 1995 le fue otorgada la Beca Jóvenes Creadores. En 2000 la beca Apoyo a Proyectos y Co inversiones. En 2001 la Beca Sistema Nacional de Creadores, 2004, le es renovada dicha beca. Es Seleccionada en la X y la XI Bienal de Fotografía en México.

Se ha especializado en la elaboración de Libros-Objeto. Ha publicado varios libros de autor como *Desierto*, 35 ejemplares firmados y numerados y 10 p/a, Ciudad de México, 1997, *De la clasificación de los seres*, impresiones en Platino, 5 ejemplares firmados y numerados, 2005, *El árbol del conocimiento*, 10 ejemplares firmados y numerados, 2005, entre otros. Ediciones Sámara publicó el libro *No en el aire en el instante*, México, D.F. 1998 (500 ejemplares) la Ed. Artes de México publicó dentro de la colección La espiral el libro *Herbarium, las plantas del alma*, México, D.F., 2000 (6000 ejemplares).

(Síntesis curricular consultada en <http://librodeartista.ning.com/profile/PatriciaLagardeLopez> [en línea] el 12 de noviembre de 2010).

laberinto y adentro están las imágenes que construí en maqueta primero, proyectando fotografías dentro y después se convierte en la casa del laberinto, la casa del Minotauro.

Uso la cámara Holga que todos conocen de plástico y que sí, la empecé a usar por cuestiones de peso, porque no pesa y yo ya no podía cargar en los viajes cosas y entonces utilicé esa cámara y me encanta el resultado, me gusta mucho el blanco y negro. Es cuestión de ir encontrando el lenguaje que te va dando, la respuesta que quieres en los materiales, en el tipo de papel, eso es lo que va armando la historia que quieres contar.

(...)Tengo uno [libro], como en el caso de Lulú (Lourdes Almeida), el que hice en Indianilla con Nasri, me invitaron al taller, ahí editan 75 ejemplares, se llama K, está en la Feria y es sobre La Metamorfosis de Kafka y se tiraron 75 ejemplares, en general hago poquitos porque me aburre, o sea, lo que me divierte es el proceso, no me gusta repetir.

Ese es litograbado, un proceso muy interesante que encontramos para poder representar las fotografías como yo quería. Hicimos muchas pruebas en metal, en cobre, en piedra, encontramos que unas láminas para offset y pudimos así tirar 75 ejemplares, que ese tiene grabado, tiene litograbado, es un libro de muchos procesos.

En mi caso el diseño es fundamental. Es fundamental para mí decidir qué tipo de tipografía, qué tamaño, en dónde va a ir inscrita, cómo va a estar formada

la página, de qué materiales, la fotografía, si quiero que se vea perfectamente definida, si quiero que se vea deslavada, si quiero que tenga color o no, toda esta cuestión del diseño es fundamental para que la lectura del libro sea como yo quiero que sea.

Magali Lara afirma que Marianna Dellekamp⁷¹, llega al libro “más como un lugar de investigación” y explica cómo trabaja desde esta perspectiva:

(...) para mí lo que pasa es que el libro siempre me ha funcionado como un espacio de escape. Cuando terminas un proyecto que yo le llamo proyecto de muro, es a veces como un proyecto como muy pensado y muy cansado al final, que acabas como saturándote, el libro-objeto o el libro de artista me daba la posibilidad de jugar un poco más con ideas o pequeños conceptos que traía yo,

⁷¹ Nace en la Ciudad de México en 1968. Estudia fotografía en México y Nueva York. Ha recibido varios premios entre los cuales destacan la beca Sistema Nacional de Creadores, FONCA (2009-2011), Premio en el 3er Salón Internacional de Guadalajara, 1998; la Beca Jóvenes Creadores, FONCA, México, en dos ocasiones (1998-99, 1995-96); Premio Nacional de Arte Joven, Aguascalientes México, 1996; Así como varias menciones. Su trabajo ha sido expuesto individualmente en el Museo de Arte Moderno, Ciudad de México; Alonso Garcés Galería, Bogotá, Colombia; Instituto de México en Madrid, España; Centro de la Imagen, la Galería Acceso A, Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), Centro Multimedia (CNA), Galería Manuel Felguerez (Universidad Autónoma Metropolitana) en México D.F así como en la Galería Emma Molina en Monterrey, en el Centro de Arte Moderno en Guadalajara y en el Encuentro de Fotografía Morelia, Michoacán, México. Colectivamente su trabajo ha sido mostrado en múltiples exposiciones en México, Estados Unidos y Europa. Entre las más importantes está *Dominated by Water*, Vanta Art Museum, Helsinki, Finlandia, 2003; VII Salon de Arte Bancomer, Tendencias, Museo de Arte Moderno, México, D.F 2002; La Fotografía de México, Palais Thurn & Taxis, Bregenz. Galerientag, Graz, Austria. Vaanta, Finlandia 1997, “Fotokunst Fra Latinamerika”, Galleri Image kl, Dinamarca 1997; “ 21 Million, Photographs by Sixteen Young Artists living in Mexico City”, The Special Photographers Company, Londres, Inglaterra. Fotogarerie U Recickyh Praga, Rep. Checa. Le Centre Culturel de l’Ambassade du Mexique, Paris , Francia. Sala del Consiglio Provinciale di Napoli, Italia, 1996.
(Síntesis curricular consultada en <http://www.phototk.com/dellekamp/htm/bio.htm> [en línea] el 12 de noviembre de 2010).

que se desarrollaban en el trabajo anterior y que en estos libros, por ejemplo en el caso del *Libro 4* la idea de entre las imágenes y los conceptos, de poder desarrollar esas ideas y con una factura que requiere de mucha manualidad, entonces sí como con ese espacio para reflexionar, el cortar, el cortar, el cortar que muy pocas veces nos damos como la oportunidad y más en la era de la computadora y en donde todos los procesos son como pensados, entonces esta parte física para mí es muy importante.

(...) para mí es muy importante la factura y el objeto en sí y para mí que sea una cosa como sensual y que haya mucho esta cosa sensorial, que participen todo[los sentidos], pero la impresiones, yo en la mayoría de las veces sí son impresiones digitales, muchas veces, la mayoría las hago yo...

(...)Con el primer libro que hice decidí que tenía que haber una editorial que produjera los libros y que a final de cuentas yo cortaba, yo pegaba, yo subía, yo imprimía, entonces era *Producciones Mi Alegría* y [ahora] todos son producidos por *Producciones Mi Alegría*.

Ricardo Cuevas⁷² habla acerca de su trabajo editorial, rompiendo los límites sensoriales del libro convencional:

⁷² Con más de treinta exposiciones nacionales e internacionales en países como Canadá, Francia, Alemania, China y República Checa, Ricardo Cuevas Martínez forma parte de la escena contemporánea actual caracterizándose por su quehacer multidisciplinario. El artista estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Su trabajo ha sido acreedor de la beca de Jóvenes Creadores, otorgada por el FONCA, en sus emisiones 2001-2002 y 2005-2006. En 2003 fue premiado por el Programa de Residencias Artísticas del *Banff Centre de Canadá* en donde organizó su primera exposición individual. Asimismo, le fue otorgada en 2007 una residencia en la Ciudad de Nueva York a través del *International Studio and Curatorial Program* y el FONCA.

Me interesan los libros primero, porque me interesa el lenguaje y el libro es la parte que contiene el código del lenguaje digamos, es lo más cercanos que tenemos para tener la parte material del lenguaje y lo que más me interesa del lenguaje es su capacidad de no comunicar muchas veces, bueno eso es lo angustiante del lenguaje, entonces mis libros están pensados para revisar esas partes, si es posible, traducir de un sistema a otro, están basadas en preguntas las piezas. Este [libro] por ejemplo (hace referencia a uno de los libro que presentó en la Feria de Libro de Artista), es un texto en braille impreso en libros de paisaje, libros viejos que encontré en el Centro [Histórico] con paisajes grandes, recorté cada página y luego imprimí un texto a mano y el texto lo escribe a alguien [audio ininteligible]. Entonces el invidente puede llegar al contenido del libro a través del texto. Nosotros que no podemos leer braille, cuando el libro se activa vemos a alguien, literalmente, cruzando un bosque por el ejercicio que hace al leer el libro. Entonces eso es lo que había estado hablando con Martha Hellión que más que un libro-objeto, es un libro-gesto, si es usable el término (...) y que apuntan muy claramente a los gestos que realizamos mientras leemos porque nosotros

Trabajando desde una plataforma conceptual con base en textos, libros y fotografía, con sus variados discursos sobre documentación, archivo o memoria, la obra de Ricardo Cuevas constantemente prueba el potencial de los malentendidos, traducción y fragmentación, haciendo uso del texto como un universo conceptual donde la dualidad de lo visible y lo invisible es la piedra de toque del proceso creativo.

Fotografías que no pueden ser vistas; textos donde la única forma de asirse a un sentido es por el sonido de su transcripción; dibujos realizados por invidentes al leer un libro en braille; letras que, eliminadas sistemáticamente, imitan el contenido de su discurso; mensajes que por su disposición frente al lector, lo obligan a ejecutar el mismo gesto que el texto describe.

Algunos trabajos parecen imitar o parodiar algún tipo de torpe autoconciencia. Una forma de inteligencia artificial primitiva que permite al mecanismo percibir al espectador y anticipar sus reacciones, todo esto, ocurriendo en el universo del lenguaje.

(Texto sobre el autor consultado en <http://www.ars-tesauro.com.mx/artista.php?user=24&artist=36> [en línea] el 12 de noviembre de 2010).

hacemos libros pero a la vez los libros también nos determinan. No solo por el contenido, no solo ideológicamente sino que determinan formas de actuar en nosotros mismos y estas piezas señalan esos pequeños momentos, esa tensión que existe cuando nosotros interactuamos con un conjunto de información. Este por ejemplo, la pieza se llama *Index* y el índice de un libro en braille que es el *Hombre Invisible*, está cubierta de grafito completamente, entonces cuando esa primer[a] página es leída, todo lo que esté marcado, todo lo que sea leído después va a ser marcado, va a ser dibujado por el contacto.

(...) Está basada en el Acta Patriótica de los gringos después de la guerra (sic) de lo del 11 de septiembre. Tienen esta ley que les permite ver correos, oír llamadas de personas, de civiles, incluso, eso fue lo que me parece más curioso, ver la lista de los libros que uno toma de la biblioteca.

Mis libros tienen textos -este tiene texto- para ser transitados, por ejemplo, necesitan el pretexto del texto y mi intención no es narrativa, mi intención no es crear a través de la escritura entonces utilizo textos de alguien más y lo que puedo usar haciendo eso es que tengo un nivel más de significado, un nivel extra que permite una lectura entre líneas cuando sabe alguien, por ejemplo, en el primer libro no es solamente cruzando un bosque: es Frankenstein al estar cruzando los Alpes en busca de su creador, entonces ya no solo es alguien cruzando un bosque sino es además alguien que aprendió a hablar escondido en una buhardilla, escuchando a alguien que atravesó varias naciones con diversas lenguas sabiendo que ninguna lengua materna le pertenecía, que sus primeros dos libros,

donde practicó sus nuevas técnicas literarias, se los encontró en el bosque y eran las vidas de Plutarco y *El Paraíso Perdido* de Milton.

(...) Y eso tiene que ver con mi formación de fotógrafo, yo no creo que mis piezas dejen de tener ninguna lógica fotográfica, permanecen en todas mis piezas y esto sobre Plinio porque señala que el dibujo nació no como copia del mundo, esa no era la intención sino como marca de una presencia perdida, entonces ese es el hecho de *Index*, para mí es una obra completamente fotográfica porque vemos el rastro, tiene esta marca de pista, de huella, casi criminalística que se puede seguir desde el lector.

Ante la pregunta de un asistente entre el público de por qué hacer libros, Patricia Lagarde ofrece su respuesta:

Yo empecé a hacer libros, entre otras cosas, porque me cansé de ver la fotografía enmarcada y colgada en la pared, Me parecía que el discurso se limitaba mucho y quería verlo inscrito en otro material y de otra manera, que tuviera otro tipo de lectura y que me posibilitara ver la fotografía y acercarme a ella de otra manera, al mismo tiempo que complementarla con otros elementos, entonces, el objeto libro, me dio esa posibilidad y ahí empecé.

Una mujer asistente entre el público preguntó a las participantes: ¿Han intentado trasladar sus libros-objeto a libro electrónico? ¿Cómo transportarían esa sensación que ustedes tanto producen como del observador, donde quizá ya no

es el asunto táctil sino uno lo tiene que ver con lo auditivo o con otro tipo de sensaciones? Preguntas que abren todo un abanico de posibilidades de experimentación, aún es muy pronto y habrá que ver cómo se desarrolla el libro de artista en un formato electrónico hacia el futuro. Marianna Dellekamp responde:

Mira, yo lo que te voy a platicar [es que] yo tenía los libros, hice el sitio ya hace como unos cuatro o cinco años aproximadamente y ahí había la necesidad de meter... pues ¿qué haces? ¿metes la parte [de los libros] del frente, una de en medio y la de atrás? No. Decidí yo que tenía que perder este pudor y sí meter el libro completo, entonces no es un libro electrónico porque no está hecho en muchos *softwares* en Internet para hacer libros electrónicos y ahorita hay mucho más. O sea, cuando hicimos el sitio, no había tanto pero entonces lo solucioné por medio de pequeños *Quicktimes*, hago películas y hasta ahorita sigo mostrando de alguna u otra forma la película del pasar la página, esta cosa física más que el libro electrónico en donde diseñas la foto y ésta es plana, o sea, si tiene un cierto volumen pero no lo tiene, entonces esa cierta intimidad que yo te doy al fotografiar ese libro-objeto y pasarte la mano –veía yo las fotos del de braille- necesitas una cierta parte física para darte esa intimidad y esa cercanía para que tú te identifiques con ese objeto aunque sea por medio de un monitor con una cercanía de la otra forma se queda nada más, a mi gusto, en una fotografía dentro de una caja, pues acaba siendo un pdf, lo que se convierte en un libro electrónico, entonces esa sería un poco como mi diferencia entre una cosa y otra, pero sí son libros electrónicos a final de cuentas, era un libro-objeto que se convirtió -o un libro de artista- en un libro electrónico.

Magali Lara agregó que:

(...) tenemos que tener en cuenta que cualquier instrumento, cualquier innovación técnica tarda un rato en generar su propio discurso artístico por así decirlo. Piensen antes en la fotografía y cómo ha cambiado la posibilidad, inclusive por la manera en que se imprime, qué otras características tiene, la gráfica misma y a lo mejor en el Internet o en la pantalla vamos a encontrar otras cosas, no va a ser el libro de artista que tiene una cuestión objetual muy clara, pero evidentemente van a pasar cosas que van a ser interesantes y que a lo mejor pueden integrarse en la idea de un libro electrónico.

A lo que Ricardo Cuevas completó:

Yo estoy de acuerdo. Creo que todos hemos pasado nuestro trabajo a Internet para que sea más visto, más conocido, para que sea intercambiable pero eso no implica que hayamos diseñado las piezas para el formato de Internet como también hay diferencias en los libros de artista en la que por ejemplo a la foto le va muy bien el formato del libro porque sigue una narrativa pero no todos los libros de artista fueron diseñados para ser leídos, para ser hojeados, simplemente fueron traspasados al medio impreso y al medio del libro, que eso no le quita, es otro su categoría de libro de artista, me supongo pero no es el que conocemos, digamos, no es una pieza para Internet, la que yo he hecho por lo menos, no es de pensar hacer que se pase el libro cada página cuando apachurras el *mouse* o lo que sea. Lo que decía Magali (Lara), yo no he sentido el impulso de generar algo para

Internet todavía, ya se está haciendo pero toma un rato pero solo el hecho de pasarlo a la red no es hacer una obra para Internet.

Resulta esclarecedor en estas participaciones el hecho de la distribución a través del tirajes de estos libros de artista pero también es importante señalar que los fotógrafos de estas mesas ofrecen su propia dinámica de trabajo y los conceptos de los que parte su obra dentro del libro de artista. Pero aún algo que llama la atención es una de las preguntas que hace una asistente sobre el futuro del libro de artista en un medio virtual como es Internet. ¿Cómo se verá el libro de artista en lo futuro? ¿Cómo encontrará y aplicará los lenguajes multimedia a su discurso? Preguntas que aún están por responderse.

2.3 Fotógrafos que trabajan con el medio del libro de artista

En este apartado se presentan las entrevistas íntegras a dos fotógrafos que han hecho del libro de artista un medio de expresión más para su discurso visual. Ambos participaron en las mesas que dan título al apartado anterior y posteriormente se les realizó una entrevista más a fondo sobre su práctica y conceptos. Podemos ver cómo, en el caso de Marianna Dellekamp, su proyecto editorial la ha llevado a la multidisciplina y cómo ha expandido su concepto de libro de artista, y por otro lado, Ricardo Garibay no solo es fotógrafo que trabaja con este medio sino que ahora el libro de artista es parte de su *modus vivendi* a través de su estudio de impresión Carbón 4.

2.3.1 Marianna Dellekamp⁷³

ANTONIO BUNT (AB): Marianna (Fotografía 1) me gustaría que nos platicaras tus antecedentes, cómo es que de la moda pasas a la fotografía y luego a la multidisciplina.

MARIANNA DELLEKAMP (MD): En realidad no pasé de la moda a la foto, en realidad siempre hice moda y foto, yo empecé haciendo foto a los quince [años], digo, obviamente empieza uno accidentalmente y todo, pero yo monté un cuarto oscuro a los quince y empecé



Fotografía 1
Marianna Dellekamp en Bahía Kino, Sonora (© Marianna Dellekamp/Cortesía de la autora)

a hacer fotografía desde entonces. Hacía yo estudios fotográficos para las compañeras de la escuela y más o menos iba yo creciendo el cuarto oscuro. Con lo que me pagaban compraba más cosas.

Y moda, digo, de alguna u otra forma siempre hice ropa, entonces, cuando llegó el momento de decidir qué quería estudiar, yo decidí que quería estudiar fotografía y moda y los estudié los dos al mismo tiempo y que de alguna u otra forma iba a combinar las dos y bueno, a la larga me quedé siendo fotógrafa y me

⁷³ Esta conversación se sostuvo durante una tarde lluviosa en el Café Zembú de la Librería del Fondo de Cultura Económica Rosario Castellanos en Tamaulipas y Benjamín Hill el 15 de septiembre de 2009.

quedé siendo, diría por ahí, un *fashion victim* porque lo único que hago con la moda es que me gusta, o sea, ya no hago nada, pero sí, fueron como al mismo tiempo y la idea, de pequeña, era como poder combinarlas y poder trabajarlas juntas, ¿no? Pero la moda tiene otra demanda que no es la de la fotografía, son dos lenguajes como muy distintos.

AB: Después, ¿cómo fue tu paso hacia la multidisciplina?

MD: Yo creo que muy desde el principio siempre busqué quizás... estaba buscando cosas en la fotografía que no le eran propias, ¿no? Y el tiempo, el desarrollo del tiempo en una imagen, la edición, que la edición en fotografía sí pero no cuando quieres contar... no sé, siempre iba yo buscando un poquito más de elementos entonces siempre iba trayendo, por ejemplo, para una de las primeras exposiciones que hice, pues de repente un objeto o hacía yo una crinolina para hacer una especie de falda-objeto para una de las imágenes y esta falda-objeto pues acaba siendo un objeto de la exposición, ¿no?

Entonces siempre como cosas que me asistieran o que me ayudaran a que fotográficamente el discurso se diera. Yo creo que poco a poco fui dejando de que solamente fuera fotográfico el discurso y tuviera objetos de afuera que se ayudaran y fui encontrando y que pues en realidad era una mezcla de todo. La mezcla podía incluir en un momento dado un video como podía incluir un audio,

como podía incluir una imagen solita y vaya, que finalmente dependa de lo que quiero decir para saber utilizar el medio, ¿no? Y en realidad eso es lo que me lleva a buscar otras cosas.

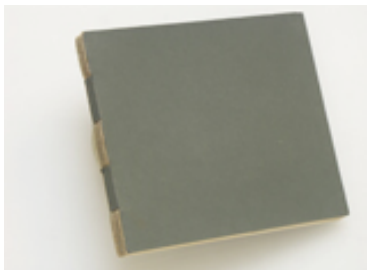
AB: ¿Cuál sería tu definición de libro de artista?

MD: Pues es un objeto en donde la persona, o el autor en este caso, el que lo está haciendo tiene absoluto control sobre de todo y el control se da por medio del contenido. Entonces, si yo quiero que el libro hable... vamos a hablar de tierras, pues todo lo que tiene que ver alrededor del objeto, para mí tiene que hablar sobre estas tierras. Y entonces no es que yo haga el interior y te dé a ti para que tu hagas la pasta y entonces a alguien más le demos para que haga la caja, sino que para mí la idea es que todo está hecho y de alguna forma maquinado por una sola persona, en este caso el autor y que todo va hacia el contenido, o sea, todo lo que escoges va hacia ese fin.

AB: ¿Cómo es que llegas al libro de artista? ¿Cómo y cuándo lo descubres? ¿Cuál fue tu reacción cuando descubriste este nuevo medio?

MD: Hay una [anécdota], cuando hice el primer libro, lo hice para una exposición que se llamaba *Sangre de mi Sangre* que organizamos Óscar Necochea y yo en el Centro de la Imagen para uno de los primeros *Fotoseptiembres* y mis abuelos

acababan de morir y la idea de la exposición era que contáramos, o sea, que todos los fotógrafos sacaran o desenterraran un poco las imágenes que tenían acerca de su familia y que dijeran, que hablaran sobre lo que había tras bambalinas de la familia y mi papá y mi abuelo acababan de morir entonces yo decidí escribir una historia o no decidí escribirla porque yo no la escribí, decidí usar las imágenes que tenía de mi abuelo, de las veces que yo había visitado a mi abuelo para contar la historia de la relación de mi papá con mi abuelo y por lo tanto conmigo, o sea y su rebote conmigo.



Fotografía 2

Portada del libro *If Grandma says: No, ask Grandpa* (© Marianna Dellekamp/Cortesía de la autora) en <http://www.phototk.com/dellekamp/htm/libros.htm#> consultado el 1º. de diciembre de 2010 [en línea]

Pero en imágenes era como muy complicado, ¿no? Entonces acabé haciendo una especie de biombito que era un librito y a partir de ahí fue que clavé haciendo los libros. Lo que me pasó con los libros fue que lo que yo quería hacer,

digamos, en muro, era una cosa, o sea, mis imágenes en muro siempre intenté que fueran como muy cuidadas en cuanto al contenido por ejemplo, y esta cosa como sería y calculadora y programada que tiene un trabajo que puedes hacer para muro sobre todo digo muy estructurada a nivel de pensamiento de repente se vuelve poco libre, o sea, no tiene como muchos rangos de exploración y el libro-objeto me daba esa posibilidad. Estudié en la [Escuela] Activa de Fotografía. Lo

único que sabíamos era que podíamos hacer foto documental o foto de estudio, entonces yo vendría a hacer fotografía documental, cosa que no me interesa, pero me muevo en un espacio documental bastante bien. Puedo solucionar bastantes cosas y me gusta, entonces de repente, la posibilidad, por ejemplo, fue el libro de *If Grandma says no ask Grandpa* (Fotografía 2) o el libro del viaje a Cuba, creo que se llama *Vuelo...* no me acuerdo del número, *Vuelo 316* (Fotografía 3), creo, que son imágenes documentales y que vas creando cosas para poder contar una historia, en ese momento, pues digo, textos, seguramente he de escribir horrible, pero escribo con la premisa de que no sé escribir y de que no soy alguien que escribe y que por lo tanto con la disculpa, un poco con el permiso del que hace otra cosa y toma herramientas de otros lugares. Entonces, la verdad es que lo hago bastante libre y lo busco siempre como eso, como un lugar para solucionar otro tipo de inquietudes que no puedo solucionar en el muro.

AB: Entonces, siguiendo con este tema, sobre lo que dices sobre una fotografía en muro y el libro de artista, ¿crees que en determinado momento, una te lleve a la otra? ¿O son discursos



Fotografía 3

Portada del libro *Vuelo 316* (© Marianna Dellekamp/Cortesía de la autora en <http://www.phototk.com/dellekamp/htm/libros.htm#> consultado el 1º. de diciembre de 2010 [en línea]

completamente separados?



Fotografía 4

Fotografía del *Librero del Arquitecto* (© Marianna Dellekamp/Cortesía de la autora)

MD: Pues ahorita estoy totalmente perdida, estoy atorada en el fango (risas), porque estoy haciendo puros libros y los libros se están convirtiendo en la obra más fuerte. No me refiero en la obra más fuerte sino en el eje central más bien, sino que hora son el eje de mi trabajo. Hice un proyecto del arquitecto (Fotografía 4), un

librero de un coleccionista que estuvo en la Bienal y ese librero pues es un librero que agarré y forré. Pedí permiso de intervenir el librero de este coleccionista que para mí representaba lo que le daba autoridad a ese coleccionista para ser un coleccionista: era su bagaje cultural, era su conocimiento y era lo que le daba a él la posibilidad de moverse en el mundo del arte y de decir: “quiero esa pieza y quiero esta” y entonces lo que hice fue que forré todos los libros y convertí el librero en un solo objeto que es un librero de arte, ya no es un montón de libros, no hay forma de identificar uno de otro, sino es un solo objeto y de ahí acabé haciendo, a la hora que intervenía el librero, iba yo fotocopiando los libros, lo que sería mi interpretación de una memoria, en este caso, la memoria de ese coleccionista. Entonces se convierte la obra, se convierte ya en el libro y tiene la misma importancia para mí, o sea, es un libro que va acompañado de una gran imagen que es la del librero, gran porque me refiero que es del tamaño del librero

y entonces de repente el libro deja de ser en este momento una salida de escape para convertirse en un eje.

Estoy haciendo la Biblioteca de la Tierra (Fotografía 5) en donde el contenido ortodoxamente no es el contenido de un libro pero el contenedor si se convierte y la estructura del proyecto es toda la estructura de una biblioteca, entonces gira alrededor de un libro y sí es un libro, porque es un libro de artista a final de cuentas. Ahorita es una biblioteca que está conformada ya de 150 libros y



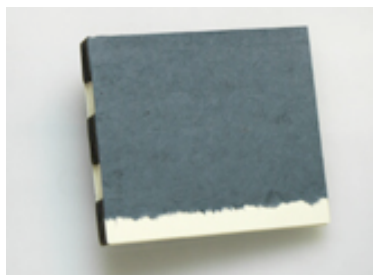
Fotografía 5
Aspecto de la exposición *Biblioteca de la Tierra*, inaugurada el 17 de noviembre de 2009 en el Museo de Arte Moderno (© Marianna Dellekamp/Cortesía de la autora)

todos los días va crece y crece y crece, y es un trabajo que se hace colectivamente que a final de cuentas yo me convierto en la bibliotecaria y ya no en el autor, o sea, mi autoría es la de bibliotecaria en este caso.

AB: Pareciera que estos libros de artista en general tiene un tema constante que es la memoria, ¿qué piensas acerca de esta recurrencia que es tan personal?

MD: Lo que pasa es que recurrir a la memoria es una forma de contar la historia y no hay mejor espacio para contar y dejar escrita la historia que en un libro, ya sea la historia general o una historia muy particular.

En mi caso en específico, sí te hablo muy claro de la memoria del coleccionista por ejemplo, pero para mí tiene que ver con una cuestión de cómo funciona la memoria. Sí, no te estoy plasmando la memoria, sino que estoy haciendo una interpretación para mí del funcionamiento de la memoria. Lo que yo hice fue cortar las hojas, por ejemplo, a la mitad, entonces unir las con otras, entonces tú tienes la mitad de una imagen siempre confrontada con otra imagen y esto lo tomo por ejemplo, de William Burroughs que agarra y rompe los textos y los vuelve a pegar y él busca sonidos y yo busco embonar una memoria porque tú cuando estás parado enfrente de algo normalmente, además de que no sabes qué es lo que está sucediendo en el consciente, para mí es como llega, en fragmentos, y luego, por ejemplo, si me voy más atrás, el libro de mis abuelos pues sí sería una forma de memoria pero quizás en ese caso, por ejemplo, para mí más que tratar de buscar mi memoria sería tratar de entender, tratar de escribir y de ver lo que pasó para saber en dónde estaba yo parada o saber qué fue lo que me pasó.



Fotografía 6

Portada del libro *Nueve meses de espera* (© Marianna Dellekamp/Cortesía de la autora) en <http://www.phototk.com/dellekamp/htm/libros.htm#> consultado el 1º. de diciembre de 2010 [en línea]

También es una forma de entendernos a nosotros mismos y eso hace la historia y eso hace la memoria. Es una forma de mirar atrás, de entender y no volver a cometer los mismos errores.

Estaba yo pensando por ejemplo en el libro que tengo del embarazo de mi hija que son *Nueve meses de espera* (Fotografía 6) que son las fotografías de todos los baños, que también podría funcionar como una especie de memoria del proceso del embarazo y demás. O sea, yo creo que la memoria a final de cuentas acaba siendo como un tema tan grande que es muy difícil que en las cosas que trabajamos como artistas no mencionemos la memoria de una u otra forma. Por ejemplo, yo ahorita podría pensar en los libros de la tierra que estoy haciendo también podrías hablar de una cierta memoria, la parte física del objeto, de la tierra, cómo se acomoda, cómo se coloca dentro del libro, la tierra ya te está hablando de una memoria de la tierra, por qué la arena siempre se sale y se quedan las partes pequeñas, es lo mismo que hace la naturaleza, es una memoria. Hay muchas formas de recurrir a la memoria: es un tema que siempre está ahí.

AB: Jugando al abogado del diablo, ¿por qué hacer un libro de artista? Por qué no hacer una edición “convencional”?

MD: Porque si creo que hay libros que no son para hacerse en grandes ediciones, yo creo que el objeto en sí es lo que hace al objeto de arte y es lo que buscas que en esa factura: en el papel de algodón, en la forma en la que imprimiste, en la forma en la que tienes que abrir las hojas y en la forma en la que suena, y en la forma en la que a lo mejor, cada vez que sacas las hojas se desacomodan y el

espectador tiene que volverlas a acomodar, miles de cosas que incluye todo mundo, que hace[n] que ese objeto pues solamente en una forma cuidada y pequeña funcionan.

Hay muchos otros libros que hacemos queriendo que sean editados y que nunca llegan a esa edición porque pues como decíamos anteriormente, el panorama editorial en México es muy pobre. Entonces, muchas veces se quedan en libros prototipos pero, por ejemplo, yo sí podría hacerte la diferencia entre un prototipo y un libro de artista, o sea, para mí sí hay una diferencia. Yo, en la Feria [hace referencia a la Feria Internacional de Libro de Artista que en ese momento se llevada a cabo en el Centro de la Imagen por ejemplo, el libro del viaje de *Watch your step* que es el rojo, ese es un prototipo, ese no es un libro de artista, ese me da lo mismo si está impreso, claro que cuidarías toda la edición pero no tiene ningún sentido ni que sea impreso con impresiones fotográficas que fue lo que yo hice, ni tiene sentido que sea pasta dura o de tela, o sea, no hay nada que tenga que ver con el contenido, que sea necesario para expresar el contenido. Está cuidado, pero está cuidado a nivel diseño, no es un objeto, no está concebido para ser un objeto de arte, simplemente es un prototipo para buscar un editor que eso te habla de la pobreza editorial, debería haber habido un premio de edición, por ejemplo, en realidad eso hubiera sido como lo ideal, se buscó y no se logró. Yo creo que no tiene que ver con los organizadores sino con el panorama del país: no hay editoriales. Digo, no hay dinero (risas), claro que hay editoriales.

AB: Yo veo como un renacimiento, más bien como un interés renovado en el libro de artista, tú, ¿cómo ves este panorama?

MD: Pues yo no sé si hay un interés renovado. Por lo menos en el tiempo que llevo haciendo libros, yo nunca había visto interés, esta es la primera vez que veo interés en el libro de artista. Yo sé que antes de nosotros, otros grupos de artistas han estado muy metidos en los libros y han mantenido sus pequeños y sus grandes espacios para promocionar sus propios libros pero de repente eso quedó totalmente en el olvido. Entonces bueno, (miento) si hay un interés nuevo pero por exagerarlo, sí llevamos muchos años en esto y de repente después de, ¿qué tendrá? El libro de mis abuelos debe tener unos quince años. Desde que yo empecé a hacer ese libro, yo nunca más oí hablar sobre los libros [de artista], ni espacios para mostrarlo, ni coleccionistas, nada, nada, absolutamente nada.

Entonces poco a poco los vas moviendo, los vas metiendo y ahorita, en el último año, he escuchado lo que no había escuchado en quince años.

AB: ¿A qué crees que se deba este interés y que en quince años no escuchaste nada?

MD: No sé digo, se van juntando cosas. Por ejemplo, el [Museo] Carrillo Gil el año pasado en diciembre (2008), ya va a ser un año lanzó una convocatoria para hacer una especie de miniferia de libros que ellos pensaron que iba a ser una cosa muy pequeña que la gente iba a llevar sus libros, la chica que lo está haciendo, ella hace libro-objeto, yo creo que el interés surgió de algo que ella estaba haciendo y de repente de algo que pensaron que iba a ser veinte artistas, doscientas personas ahí despistadas que llegaron, de repente tuvieron al Carrillo Gil como nunca lo habían tenido atascado, lleno de gente, no se podía mover uno, no se podían ver los libros entonces yo creo que si hay el público y sí hay, ahora en la Feria del Centro de la Imagen, te das cuenta que no hay poca gente que hace libro-objeto, hay muchísima gente que hace libro, es mucha la que hace. Pero te das cuenta que no hay ese tipo de foros, y que si esto de logra volver a hacer pues ya estás. Igual que lo que hizo el Carrillo Gil pero igual lo que hicieron, si lo logran hacer ahora en diciembre y vuelve a tener eco y luego coincidió que estuvo eso, luego Martha Hellión⁷⁴ curó la exposición que fue a París, como que

⁷⁴ Martha Hellión (México, 1937) estudió piano en la Escuela Superior Nocturna de Música con el Mtro. Xavier Meza Nieto 1950–55 y Danza Contemporánea con Xavier Francis en el Nuevo Teatro de la Danza de 1954-62. Egresada de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM en 1960, realizó posteriormente estudios de Diseño y Artes Visuales en Goldsmith College de Londres (1969), y de Artes Gráficas en Sir John Cass College of Art en Londres (1971-72).

A partir de 1970 incursiona en el mundo de la gráfica y de el trabajo editorial, siendo cofundadora del grupo Beau Geste Press en Devon Inglaterra, colaborando con otras editoriales como Aloe Press, Fluxus Editions, Flash Art, In-Out Center, Other Books and So, entre otras. Colaboración con FLUXUS durante los años 1971-72 y 73 publicaciones, performances y el traveling FLUX SHOE Festival Exhibition.

fueron tres eventos para mí muy fuertes que de repente volvieron a levantar toda la lama y empezó a hacer el barullo. Seguramente hay más eventos de los cuales o no me estoy acordando o no sé, que también tienen que ver pero si siento que de repente empezó a burbujear.

Ha sido invitada como artista huesped en el Departamento de Arte Experimental de la Jan Van Eyck Akademie en Maastricht Holanda (1974-76), en el Seminario de Semiótica Visual en la UAM Xochimilco (1987-88), y en el Seminario Taller de Composición Centro Nacional de las Artes (2004).

Desde la creación de la editorial, ha producido obra y editado libros de artista, entre los que destaca Canciones Nómadas, presentado en la feria del Libro de Frankfurt en 1992. Ha participado en exposiciones nacionales e internacionales de libros de artista, con obra en colecciones particulares y Museos como el Tate de Londres, MOMA de Nueva York, Stedelijk de Amsterdam, Bonafante Museum de Maastricht, BALTIC Center for Contemporary Art en Newcastle.

Se especializa en diseño museográfico y curaduría de exposiciones nacionales e internacionales, campo en que cabe destacar el diseño museográfico del Pabellón de "México un Libro Abierto" en la Feria del Libro en Frankfurt en 1992; el diseño museográfico, producción y montaje del Museo de Sitio de MonteAlbán en Oaxaca 1994; exposición sobre Las Plantas que México donó al Mundo en el Orangerie de los Jardines Luxemburgo en París, organizado por el Senado Francés en 1995; proyecto, curaduría y montaje de El Arte de los Libros de Artista en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca en 1998 y en la Biblioteca de México en 1999; diseño, instalación y montaje del Museo de Filatelia en Oaxaca en 1998.

Con experiencia en el mundo del teatro y la ópera, ha diseñado, restaurado y montado vestuarios y escenografías diversas; la colección de vestuario del Teatro Arbeu en 1989; Ballet ALEKO de Marc Chagall montaje en el Museo del Centro Cultural de Arte Contemporáneo de Televisa (1991). Llevó a cabo la restauración completa del vestuario de ballet, ópera y teatro de la colección Marc Chagall (1992) montaje en el Museo Marc Chagall de Niza (1995).

Ha realizado varias residencias artísticas en Noruega, Egipto, Kenya, China, residencia en Belaggio de la Rockefeller Foundation. Estudió recientemente laúd con el músico Ahmed Chiki del Conservatorio de Fez.y con el Mtro. Antonio Corona en la Ciudad de México.

Desde 2005 forma parte del Seminario de Semiología Musical de la UNAM.

(Síntesis curricular consultada en <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/participantes/quienes/marthaH.html> [en línea] el 14 de noviembre de 2010).

AB: ¿Crees que la fotografía tenga una relación indisoluble con el libro de artista?

MD: No, en realidad, por ejemplo, a mí me sorprendió que son muchos los fotógrafos de hacen libros de artista. Muchísimos, no me imaginaba que iba a haber tantos pero también siento que no necesariamente hacen libro de artista con todo el contenido de la palabra. Siento que muchos hacen unos prototipos poca madre, muy lujosos, muy bonitos, pero si les dijeras: “este te lo voy a editar”, los editarían de otra forma y no pasaría por ahí. Siento que muchas veces el contenido para ellos no está en ese libro de artista sino está en las imágenes. Yo muchas veces también preferiría que se tiraran mil ejemplares a que se tiren cinco o diez y sí siento que hay una diferencia ahí. ¿Qué tantos libros había en la Feria por ejemplo que realmente eran libros de artista en todo el concepto? ¿Y cuáles eran los prototipos que estaban siendo tratados como libros de artista?

AB: ¿Puedes comentarnos algo acerca de la Biblioteca de la Tierra (Fotografía 7)? ¿Cuál es el concepto? ¿Cómo surge este proyecto en el que estás trabajando actualmente (2009)?

MD: Después de que hice el librero del arquitecto, me cautivó el tema de los libros, el libro como



Fotografía 7

Otro aspecto de la exposición *Biblioteca de la Tierra*, inaugurada el 17 de noviembre de 2009 en el Museo de Arte Moderno (© Marianna Dellekamp/ Cortesía de la autora)

objeto, como tema no como contenedor ya, sino el libro como tema para seguir explorando. Después de estar buscando qué era lo que yo quería hacer, mi premisa era: ¿Si yo hiciera mi librero? ¿Si yo fotografiara mi librero? ¿Cómo estaría compuesto ese librero? ¿Qué le pondría a ese librero? Bueno, empecé a poner libros, a quitar libros, a poner objetos, mentalmente, ¿no? Hasta que de repente llegué a la conclusión de que quería hacer un librero de algo que a mí me estaba preocupando, no preocupando, sino de algo que a mí me estaba interesando muchísimo en este momento que es nuestra relación con la Tierra, mi relación con la Tierra y por ende *nuestra* relación con la Tierra y también a partir de un montón de reflexiones sobre mi trabajo anterior en donde quería yo como empezar a buscar conexiones que fueran un poco más directas con mi forma de vida y con mi trabajo, o sea que hubiera siempre ahí un ping-pong que de repente no lo veía en el trabajo. Quería que el trabajo se estuviera “ping-ponando” también de lo que yo estaba leyendo y entonces así llegué a la conclusión de trabajar con la tierra. Hay una parte en la que siento que en ese momento, a menos que nos contemplemos como parte de un todo, no tenemos mucha forma de entender lo que está pasando, entonces la única forma de que podamos razonar y de que puedan cambiar las cosas, es eso: contemplarnos como parte de una cosa más grande, de algo pues mucho más grande que nosotros que es eso, es la Tierra, es el planeta en el que vives, eres una pequeña cosa que tiene consecuencia y todo lo que tu haces tiene consecuencias. Entonces, entre eso y entre la necesidad también de repente de hacer un trabajo que fuera mucho más

perceptual, que también pasara por los sentidos, más de lo que pasaban mis trabajos anteriores, muchos de mis trabajos siempre son fríos, calculadores, limpios, ¿no? Quería yo algo que fuera mucho más táctil y no me refiero a táctil de nada más del tacto sino que lo pudieras como palpar en eso, en todos sus sentidos. La parte formal y de contenido y el contenedor se estaba convirtiendo en libro más mi inquietud con el rollo de la Tierra de tratar de entender cómo funcionados y de colocarnos dentro de un todo, de ubicarnos como parte de un todo y entonces decido meter la tierra dentro de los libros y hacer una Biblioteca de la Tierra y esa biblioteca a final de cuentas se vuelve un proyecto que para tener una coherencia, como toda biblioteca, no podía yo hacer mi propia biblioteca, yo no podría ser la autora de esa biblioteca, aparte que empiezo a pensar en la biblioteca, te digo que me convierto en una bibliotecaria porque no puedo ser la autora, por lo tanto necesito colaboraciones y necesito quien participe conmigo en la creación de la biblioteca, entonces lo que hago es que mando estas convocatorias por Internet y me muevo así: me muevo con gente que, además como es nuestro caso, que no conozco. De repente tengo una red, tengo un directorio de mails muy impresionante que yo solita he ido pepenando y haciendo todo y que a final de cuentas se convirtió en la red social para poder conformar esta biblioteca y los autores son aquellos que colaboran y traen su bolsa de tierra y esa bolsa o ese objeto adquiere un valor en el momento en el que tu decides que tiene un valor para ti, entonces eso es lo que le da el valor para convertirse en un libro, de la misma forma que lo tendría un texto, de la misma forma que tendría

un libro de dibujos o un libro de imágenes, está ahí porque tiene un valor para ti antes que a nadie, claro que después pasó por un editor. (Risas)

AB: ¿Cuál es tu perspectiva a futuro de este proyecto? ¿Qué vas a hacer con él?
¿En dónde lo veremos o cómo lo veremos?

MD: Ahorita voy a hacer una primera exposición y esta exposición va a ser en el Museo de Arte Moderno a finales del mes de noviembre y es, creo, como una primera vista. ¿A dónde va? No tengo ni idea. De repente siento que el monstruo es más grande que yo porque de repente se ha desatado una pelotita de nieve que se ha ido convirtiendo en cada vez más grande y más grande y pues las tierras van llegando solas, entonces, eso lo ha hecho muy interesante y además la capacidad de la gente de organizarse y de querer participar en un tema que a final de cuentas tiene algo que nos identifica a todos entonces ha sido como muy fácil convencer a la gente, o sea, todos se sienten [parte].

AB: ¿Cuál ha sido el lugar más extraño del que has recibido tierra? ¿Alguna tierra exótica?

MD: No tendría que ver con lo exótico lo que te podría decir. Para mí exótico puede ser Rusia, o sea, yo no he estado en Rusia, exótico puede ser Myanmar, tampoco he estado en Myanmar que son lugares [de donde] tengo tierra. Tengo

tierras de muchos más lugares de los cuales tengo la capacidad y he podido conocer, entonces, en ese momento, para mí ya cualquier tierra se convierte en exótico.

Pero para mí lo exótico no estaría en el lugar de donde viene la tierra o lo difícil que podría ser conseguirla sino se ha convertido en el colaborador, alguien que yo no conozco, para mí ahí está el exotismo, es lo que me ha sorprendido. De repente la posibilidad de que una persona: un abogado te mande un mail y te diga: “no nos conocemos pero tengo una bolsa de tierra” [de] Perú y otra del Cerro de San Felipe en el Pico de Orizaba, una persona que yo no conozco que me tiene preparados dos paquetes y que además viene viajando desde Perú en una caminata, subió a una de las montañas más altas que hay y viene bajando con una bolsa que pues fácil pesa más de un kilo. Para mí ahí está lo sorprendente, porque no sería exótico, lo sorprendente del proyecto y el valor enorme que tiene el proyecto, en este caso para mí: Esta cuestión de redes sociales.

Tierras exóticas es de risa, sería más bien ¿cuáles serían las más hermosas? Hay unas negras, tierras que son polvitos, que es tierra café normal y luego llegan otras que son rarísimas. El Estado de Oaxaca tiene las tierras más raras y además las más variadas, por ejemplo, pero así, de todos lados. De la India hay tres tierras y ninguna de las tres son iguales. Es más, te podría decir que creo que no hay tierras iguales, hay muy pocas similares, que eso también lo ha

hecho interesante y sobre todo no hay iguales entre países sino que a lo mejor Veracruz se hace mano de Escocia porque las tierras sí son iguales, tengo ese tipo de casos y entonces ha sido muy interesante todo el desarrollo, o sea, como que la palabra exótico para mí se desarrolla más hacia eso, hacia la capacidad que el mismo proyecto tuvo de develar un montón de cosas que no tenía yo idea.

AB: Después de este proyecto, ¿planeas regresar al libro de artista “convencional”?

MD: No sé, es bien complicado estructurar los proyectos de esa forma. Como que programar y tener que estructurar tu trabajo muchas veces, [solo] en casos que se te pide, para solicitar algún apoyo, cosas así, se vuelve tan complicado porque los proyectos... el chiste un poco del trabajo que nosotros hacemos es ese: que la solución de un problema te lleva a la siguiente duda, a encontrar otra “pedrita” que de repente quieres solucionar, pero si no terminas el que estás haciendo, ¿cómo puedo saber cuál es el que sigue? En el curso siempre devela al siguiente. En mi caso.

AB: ¿Hay alguna técnica particular que te guste practicar en estos libros? ¿O depende del proyecto?

MD: No, depende del proyecto. Me gusta mucho la “encuadernada”. Hay una parte, la parte física, la parte manual, la parte de tocar los materiales es la parte que me gusta a mí mucho. Yo creo que también por eso me volví como necia de los libros porque en mi trabajo la computadora se volvió un pan nuestro de todos los días, entonces yo me siento a trabajar y estoy sentada en la computadora, hay una gran frialdad de la cual creo, estoy haciendo el gran ejercicio de salir . Estoy tratando de hacer cosas mucho más físicas y quizás, por ejemplo, en este proyecto quiero hacer una impresión grande que no tenga nada que ver con imagen fotográfica.

Como de repente descubrir otros materiales que no necesariamente tengan que ser tanteados a través de un monitor. No es la imagen fotográfica la que te satura, es la distancia entre el objeto y la persona que es lo que hace la computadora y sin embargo, es mi lenguaje, es la herramienta que más uso. Pero en este momento estoy tratando como de también buscar otro tipo de soluciones.

AB: ¿Cuál es tu pronóstico para el futuro del libro de artista? ¿Esperas que siga creciendo? ¿Crees que sea una moda pasajera?

MD: No sé, porque es como pedirle peras al olmo. A final de cuentas te voy a decir una cosa, yo creo que más allá de vaticinios o de ideas que pueda yo tener sobre el libro de artista: Yo trabajo y no sé hacer otra cosa más que lo que hago y mi

forma de ver la vida es haciendo lo que hago y mi forma de plantarme ante el mundo es haciendo lo que hago. Ya llevo quince años haciéndolo sin que haya mucho interés y el resultado del libro, para mí siempre me ha llevado... es un poco lo que te decía, a lo mejor hago el libro y el libro no necesariamente en sí termina siendo un producto pero el libro siempre me ha llevado a otros proyectos de libro, de muro y exitoso, no lo sé, ahí está, no me refiero al éxito de afuera sino que quizás pudiera yo vender esos volúmenes, eso sí, me es mucho más fácil desprenderme, tengo más mercado para imágenes de muro que para los libros, entonces quizás no los he estado vendiendo como vendo una imagen pero ese libro tiene un efecto en todo lo demás. Entonces es un proceso que yo no me podría estar saltando porque no lo estoy vendiendo, es un proceso el mismo cortar y pegar y cortar y pegar es un ejercicio mental, de repetición que te lleva a estarle dando vueltas, a una misma idea que te llevan al desarrollo de esa misma idea. Entonces, si tiene éxito o no, aquí vamos a estar, aquí estaremos, haciendo lo mismo. (Risas) Hubiéramos estudiado contabilidad, sería más fácil de vaticinar.

2.3.2 Ricardo Garibay⁷⁵

ANTONIO BUNT (AB): ¿Cuál es tu concepto personal de libro de artista?



Fotografía 8

Ricardo Garibay (© Ricardo Garibay/Cortesía del autor)

RICARDO GARIBAY (RG): Mira, el libro de artista siempre es algo difícil de acotar, de definir, porque precisamente puede tomar formas muy diversas. Esencialmente yo creo que se trata de un libro que es más que la suma de sus partes, es un libro que propone en un formato que demanda, vamos a decir, la intervención directa del espectador, que es en sí mismo la propuesta de la pieza, más allá de lo

que contenga, es decir, el libro tradicionalmente, en general, es un contenedor conveniente para otras cosas, normalmente los asociamos a la literatura por ejemplo y la sustancia del libro está en el texto, no en el libro mismo. En el libro de artista, forma y fondo, forma y contenido son una misma cosa. ¿Por qué esto que demanda la intervención directa del espectador? Porque el espectador tiene que manipular, esa es una de las partes fundamentales, el espectador tiene que involucrarse físicamente con la pieza, manipularla y tiene un factor que en las artes visuales no necesariamente está contemplado o no está explotado normalmente en las artes visuales que es el factor tiempo y con el factor tiempo,

⁷⁵ Esta charla se llevó a cabo en las instalaciones de Carbón 4, el estudio de impresión que dirige Ricardo Garibay en Ayuntamiento 13 en Coyoacán, Ciudad de México una mañana de sábado el 24 de octubre de 2009.

un ritmo, es decir, tu pones una exhibición en una galería en la que sea y tienes un orden dado, te puedes brincar de un lado a otro si quieres, pero tienes como una distancia de lectura, hay toda una relación espacial.

Con el libro, lo tomas en tus manos, lo manipulas, estableces el orden de lectura, la parte física al tacto tiene mucho que ver, el volumen, el peso, se vuelve una experiencia más completa, más allá



Fotografía 9

Libro *Familia* (©Ricardo Garibay/Cortesía del autor) en <http://www.librodeartista.com/rgaribay.html> consultado el 17 de diciembre de 2010 [en línea]

de la parte visual, porque además como espectador tu estableces ritmo como quieras, en el momento que quieras te vas a sentar en tu sillón favorito, te vas a poner de pie en un atril, te vas a poner con una mesa enfrente, en fin, y vas a determinar el ritmo con el que pasas de una sección a otra, de una página a otra, de una imagen o de un contenido, puede ser texto también, pueden ser muchas cosas, tu lo vas estableciendo como espectador y puedes repetir la experiencia muchas veces, no te tienes que exponer a toda la obra de golpe como en una galería, sino que vas página por página.

Otra de las grandes ventajas que le veo es que la exhibición tiene una duración, está disponible un equis tiempo. El libro es una exhibición permanente. ¿Qué formas puede tener? Puede tener las formas -casi- [que] se te puedan

ocurrir, siempre y cuando involucre estos elementos que son la secuencia, una secuencia específica; una progresión de un elemento a otro dentro del libro, es probablemente la parte más difícil de un libro y el... esta condición, para mi gusto, la intervención directa del... de manipulación directa del espectador.

AB: ¿Cómo es que te acercas a este formato? ¿Cómo llegas al libro de artista? ¿Cómo lo conoces? ¿Cómo surge tu interés por el libro de artista?

RG: Mira, en los ochentas, principios de los ochentas, tuve la oportunidad de acercarme, sin darme.. sin proponérmelo mucho, más bien los libros llegaron un poquito a mí. En los ochentas... si, fue a principios de los ochentas empecé a conocer libros que eran definitivamente diferentes, libros que... sin bien desde niño tuve una cultura del libro importante, tenía y sigo conservando mis libros favoritos de niño y me llamaba mucho la atención cómo se hacían, cómo representaban algo que podías guardar y experimentar de nuevo en repetidas ocasiones, no era demasiado conciente en ese momento por supuesto, simplemente los disfrutaba y regresaba a ellos constantemente.

Casi no puedo decir razones muy claras por las que por ejemplo, desde la secundaria me involucré en aprender a hacer encuadernación, simplemente me pareció afín, me pareció natural y empecé a modificar las instrucciones de mi maestro de encuadernación, me daba un taller pues muy tradicional, pensando en

hacer el libro tradicional y me descubría siempre haciendo intervenciones como cambiar las formas de las páginas o mezclar materiales, papeles, hacerlos una experiencia más visual, más táctil y luego, bueno, finalmente regreso al punto, en los ochentas lo empecé a conocer [al libro de artista] a través de este espacio que hubo en la Colonia Roma, por desgracia efímero, de *El Archivero*, que tenían Armando Sáenz, Jany Pecanins y Gabriel Macotella donde empezaron a proponer un espacio para libros-objetos y libros de artista y me hizo todo el sentido del mundo. Me pareció como un camino muy natural y un camino formidable para ciertos tipos de propuestas que yo tenía de imágenes.

De ahí me vinculé con... empecé a saber de otras cosas como el Visual Studies Workshop de Rochester y algunas otras expresiones del libro y más adelante, mediados de los ochentas, ya casi finales me decidí a propositivamente trabajar en libros, ya como fotógrafo, ya con propuestas concretas y tuve la oportunidad de tomar un taller con Keith Smith y de ahí como que se me disparó, se abrió el panorama formidablemente y empecé a hacer sobre todo libros que tenían que ver con pequeñas historias, había una narrativa claramente en estos libros y fueron libros de los que hice... de los primeros hice un ejemplar utilizando diferentes formas de lo que tenía más a la mano y que era más mi medio era la impresión fotográfica tradicional.

No usaba al principio ningún otro elemento de texto, simplemente estaba yo en una cuestión muy mínima, simplemente imágenes, secuencias de imágenes y silencios, imágenes y silencios y los empecé a encuadernar de formas más o menos tradicionales. Después hice algún otro libro en colaboración con una escritora, hicimos un pequeño libro de... por cierto he buscado y no me quedé con ningún ejemplar... ¿Qué serían? Unos diez por doce centímetros más o menos, una pequeña historia urbana de personajes y entonces ahí fue hacer las imágenes para el texto, con el texto y establecer ahí la secuencia y ahí recurría yo mucho a la fotocopia, a la impresión láser, a lo que había en el momento como para hacer múltiples [ejemplares] de una manera conveniente: imágenes coloreadas a mano y después reproducidas. De ese libro hicimos si mal no recuerdo, treinta ejemplares o una cosa así.

Después por la naturaleza de mi trabajo empecé más a... por las demandas de mi trabajo, por la parte de la fotofagia que le llamo yo, a dedicarse más a *corretear la chuleta*, dejé de trabajar el formato libro, estuve trabajando más en series pero no necesariamente secuencias, entonces, si no eran... si no tiene este factor de la secuencia específica entonces no me parece que sea necesario el formato de un libro. Digo, se pueden hacer libros de colecciones de imágenes, se pueden hacer muchas propuestas, pero me interesa mucho ese elemento, entonces dejé de hacer libro por un tiempo, bastante tiempo de hecho y con la incorporación de elementos día a día de medios digitales de impresión y los

papeles que se tienen ahora y demás, me pareció que se volvía a... como que teníamos otro tipo de herramientas para hacerlo, me parecen sumamente convenientes, me parecen atinadísimas porque bueno, no sé si sea mi idea: lo vemos. La publicación personal se ha disparado fuertísimo en los últimos quince años.

AB: ¿Crees que sea este un factor, el que mencionas de estas nuevas tecnologías, crees que sea un factor de interés renovado en el libro de artista?

RG: Sí, sin duda. Vamos, el libro siempre ha estado y el libro de artista, vamos, ha estado. Hay rastros lejanísimos de propuestas de libro de artista desde el siglo XVII o XVIII, en fin. Recuerdo haber tenido en mis manos algunos tirajes cortitos de libros fabulosos: un librito del siglo XVII hecho con grabados y algunos textos que es una joya y bueno, eran las técnicas que había en su momento para hacer múltiples [copias] pero no por eso es que simplemente fuera algo impuesto por la técnica, la propuesta es singular y hay estudios del libro como pieza de arte muy lejanas, no es nuevo.

Lo que pasa es que ha pasado por diferentes etapas, yo creo, y ¿qué te diré? Bueno, en los ochentas hubo un resurgimiento importante, hubo varios lugares en diferentes partes del mundo, varias iniciativas más bien, más que lugares, varias iniciativas que promovieron mucho el libro de artista. Después

como que se asentó un poquito y es curioso porque no es casual, se van dando coincidencias que son más bien causales no casuales... Fíjate, en los ochentas hay un resurgimiento. En la fotografía hay un resurgimiento del interés por las técnicas antiguas fuertísimo, justo al momento en que empiezan a salir, a aflorar las tecnologías digitales para el manejo de imagen, es exactamente al mismo tiempo que despegan: vienen las técnicas digitales y entonces resurge el interés por las técnicas antiguas. En ese mismo tiempo resurge el interés por el libro [de artista] y se sostienen.

Las técnicas digitales siguen avanzando rapidísimo, de hecho creo que más rápido de lo que las hemos asimilado propiamente, digo, ahora ya está más embebido en la cultura en general, o sea, ya es un hecho dado, si bien, no hay todavía, creo yo, una comprensión plena, profunda de las implicaciones y de las cualidades intrínsecas del medio, en fin, es materia de otra plática pero ¿qué sucede? Empieza a haber, sobre todo a partir de mediados de los noventas, finales, empieza a haber las posibilidades de que ya no dependas tanto de otras personas para poder desarrollar un proyecto editorial.

No digo con esto que cualquiera lo pueda hacer y fácilmente. No. Todo quehacer, toda propuesta y todo oficio requiere rigor, requiere un entrenamiento, requiere de trabajo profundo. Precisamente uno de los problemas es, creo yo, actuales es que con las herramientas que hay tan a la mano todo mundo piensa

que puede hacer cualquier cosa y bueno si, estrictamente hablando todo mundo puede hacer cualquier cosa, el problema es que lo hace y entonces las propuestas se debilitan, es decir, se multiplican, pero se debilitan en lo individual porque no hay rigor, no hay un abordamiento serio, es decir, simplemente es “lo puedo hacer, lo hago”. No haces las cosas porque las puede hacer, ¿sí? Yo no digo que soy pintor porque puedo poner dos pinceladas sobre un lienzo. Yo no digo que soy fotógrafo porque puedo levantar una cámara y tomar una foto, eso lo puede hacer todo el mundo. Puedo escribir dos párrafos que puedan ser más o menos coherentes: eso no me hace escritor. Puedo manejar un programa de diseño editorial: eso no me hace diseñador.

Entonces sí hace falta pues, pero si lo facilita definitivamente, ¿por qué? Porque los recursos son mucho más amplios, mucho más flexibles: no necesitas de pronto una imprenta, un editor, un diseñador, un no-sé-que, etc. para hacer un libro, ¿sí? Me siento delante de mi computadora, manejo mis imágenes, hago las secuencias, establezco mis criterios, etcétera, tengo una impresora a la mano, de alta calidad, con buenos pigmentos, con buena resolución, con materiales muy diversos y que me permiten posibilidades extraordinarias, entonces está mucho más a la mano, entonces es más fácil para todo el mundo realizarlas, ¿por qué? Porque el libro te demanda también una cierta parte de oficio pues incluso físico, manual, o sea, encuadernar no es cosa menor, armar un libro no es cosa menor: se puede, OK, hay libros engrapados, libros que nada más son doblados, que son

hojas sueltas, hay libros muy diversos pero un libro bien hecho requiere de oficio, entonces es la parte a la que mucha gente no le quiere entrar, como en todo, en un momento dado es válido, puede servir la idea, tener esto y encargarle a alguien más: “¿sabes qué? tu échate esa parte porque a mí no se ma da” y mucha gente diría: “Es que, ¿quién tiene hoy día tiempo de sentarse a coser un libro”, bueno, pues sí, tal vez quien quiera hacer un libro es el que se hará el tiempo para aprender a coser bien, a coser un libro y todo este involucramiento físico al momento de hacer la pieza definitivamente imbuye una cierta energía en la pieza final. Hay un proceso que destila un lapso, un quehacer destila un oficio, una suma de oficios que definitivamente pasan al libro y es algo muy especial. Pero sí, las nuevas tecnologías facilitan mucho y es curioso cómo se unen, siempre se dan vueltas, como formatos o materiales o ideas muy viejas se van renovando constantemente con la incorporación de nuevas herramientas.

Una vez escuchaba en una entrevista en radio con un editor, no recuerdo ahorita quién fue, pero dijo algo que me pareció muy interesante, esto fue en los noventas, precisamente ante la amenaza, yo creo que más bien paranoide de los medios digitales que iban a acabar con el libro, digo, están pronosticando la muerte del libro desde que yo tengo uso de razón y mucho antes por diferentes formatos, así como han declarado la muerte de la pintura, la muerte del cine, etcétera, etcétera y bueno, hoy por hoy la pintura, el cine y el libro gozan de cabal salud y lo van a seguir haciendo y decía este editor: es curioso, yo creo que si hoy

hubiéramos tenido todos estos medios: video, cine, foto, digital, etcétera y de pronto hoy alguien tuviera la idea de la invención del libro sería un gran producto: es portátil, contiene información o elementos de recreación geniales, es económico, no usa pilas, puede ser de cualquier tamaño, es decir, tiene una serie de virtudes muy, muy interesantes y simplemente cada herramienta abriéndole nuevas posibilidades pero es en esencia lo mismo.

AB: ¿Y por qué hacer libro de artista en el caso específico de Carbón 4 editores? ¿Para qué? Un poco jugando al abogado del diablo.

RG: Son dos preguntas: por qué y para qué. ¿Por qué? Porque nos gusta, porque estamos convencidos del medio, porque tenemos los elementos ya, es decir, Carbón 4 tiene este espíritu, esta filosofía de inicio que es ser un medio y un espacio donde los artistas pueden realizar impresiones finas, un trabajo. Lo vinculamos más con la tradición del taller de gráfica europeo del siglo pasado o antepasado donde un artista puede llegar y puede completar esa última fase de su proyecto, donde hablara de su proyecto, rebotar un poquito las ideas con nosotros de tal manera que juntos podamos encontrar soluciones de tal suerte que encontrando la solución la aterrizamos, la realizamos y hacemos ya las imágenes finales que va a haber, que se van a presentar, entonces, esa misma filosofía creo que es parte de las razones del por qué del libro, es una solución más, es una forma más para las propuestas visuales.

Por el tipo de procesos que nosotros hacemos es casi natural que una de las formas de salida sea un libro. Se reúnen también ahí afinidades personales de mucho tiempo donde tengo estos medios, tengo estos papeles, estos recursos digitales, etcétera, etcétera y siempre he tenido pasión por los libros entonces bueno, se juntan entonces viene a ser casi una progresión natural.

¿Para qué? Para ampliar nuestras propuestas, para darle salida a buenas ideas, para colaborar con más artistas. Finalmente mira, este es un lugar que si bien es un medio de vida, es un oficio que yo he adquirido por gusto, por pasión.

Entonces finalmente, me termino involucrando en proyectos que me motivan (...) cada proyecto enriquece mi acervo, enriquece mi quehacer como fotógrafo, como editor, como impresor, como persona en un medio. Entonces, ¿para qué? También para lo mismo, para que haya esta posibilidad de colaboración, para que integremos una propuesta en otro camino, en otra forma, para que tengamos una propuesta amplia porque Carbón 4 Ediciones tiene un poquito la motivación de no solo producir de manera individual un libro y otro sino integrar una colección, entonces va a haber una coherencia dentro de la serie de libros que vamos a hacer en Carbón 4, inclusive considerando la diversidad que representa estar haciendo libros de artista: no hay un formato, no hay un esquema, no hay un criterio ni de diseño, ni de tiraje, ni de forma, ni de materiales.

El libro de artista es así precisamente: es tener la posibilidad de que los recursos sean muy diversos.

AB: ¿Algún comentario final sobre el libro de artista? ¿Conclusiones?

RG: Fíjate que yo creo que lo principal es esta parte en la que el libro ha estado y va a estar siempre, inclusive el libro electrónico. Es decir, las formas del libro precisamente es que uno de sus grandes valores es que casi no tiene límite. Yo he visto libros del tamaño de un cuarto, hay libro sólidos, hay libros efímeros, hay libros que se van completando en su quehacer al momento de verlos, hay libros que se ven en un cuarto oscuro, es bien curioso, hay libros que se ven una sola vez. Las posibilidades son enormes, entonces bienvenido el resurgimiento.

CAPÍTULO 3

EL LIBRO DE ARTISTA COMO MEDIO DE EXPRESIÓN FOTOGRÁFICA: PROYECTOS A DESARROLLAR

El presente capítulo sirve como un recuento de las experiencias personales surgidas a partir de la creación de los libros de artista realizados a lo largo de la maestría. El título de cada apartado remite al del libro en cuestión y en cada uno se incluye la evolución desde la idea al concepto, pasando por la realización de libro como maqueta hasta la edición final. Los libros presentados en este trabajo de investigación se realizaron como un prototipo, es por ello que el acabado a veces no resulta del todo fino pero sirven a manera de ensayo para la edición en tiraje limitado de los libros. De nada sirve dejar solo una copia del libro si no se divulga en cierta forma la obra fotográfica. Ya se ha hablado sobre el tema de la distribución del libro de artista y en general de la fotografía, por ello es mi intención continuar con la impresión en tiraje reducido de algunos de los libros aquí revisados.

A manera de advertencia al lector, este capítulo se encuentra redactado en primera persona debido a que se trata de una experiencia personal, como ya se mencionó líneas arriba.

Los primeros dos trabajos se hicieron durante el curso propedéutico para entrar a la maestría y en cierto forma, forjaron el destino de este trabajo de tesis

pues a raíz de su hechura decidí cambiar de un tema completamente teórico a uno teórico-práctico que me resultó más atractivo; y el resultado es el trabajo que el lector tiene en sus manos. Los dos siguientes libros se realizaron en la materias de Taller de Experimentación Plástica I y II a cargo del maestro Estanislao Ortíz Escamilla. Tanto los libros del propedéutico como los de los talleres no fueron solicitados expresamente por el maestro Ortíz, sin embargo, fue la manera como fueron presentados. La historia accidentada del quinto libro que es sobre el Mago de Oz se extiende desde el segundo semestre a lo largo de toda la carrera. Se hablará sobre los problemas de producción de esta pieza en el apartado correspondiente. El sexto libro se realizó durante el curso del Taller de Experimentación Plástica III a cargo del maestro José Luis Aguirre Guevara. Las fotografías de registro de los libros que ilustran esta tesis fueron tomadas a lo largo del cuarto semestre en la materia de Taller de Experimentación Plástica IV, también cursada con el maestro Aguirre, en donde también se realizaron experimentos de cambio de color y retoque a las imágenes del Mago de Oz. El séptimo libro fue realizado durante el Taller de Fotografía Digital, impartido por la Dra. Laura Castañeda García. Por último, el libro Encierro tiene su origen antes de ingresar a la maestría, sin embargo, los conocimientos adquiridos durante el curso de ésta en lo que se refiere al uso del Photoshop y complementadas con las demás asignaturas cursadas, le dieron un nuevo empuje a la realización de este libro. A continuación, se presenta un recuento sobre los libros realizados a lo largo

de la maestría, con los comentarios y los problemas de producción a los que me enfrenté en el diseño de los mismos.

3.1 Recuerdo Futuro: Un Domingo

Durante el propedéutico, el maestro Ortíz solicitó a los aspirantes realizar una serie de fotografías directamente en negativo como manera de diagnosticar nuestro nivel técnico en la fotografía y me decidí por utilizar el proceso cruzado⁷⁶ que no utilizaba desde hacía años y en sí la serie no tiene una narrativa muy clara: una joven mujer aparece de manera alternada entre interior y exterior. La elección del vestuario es deliberada precisamente para destacar los colores alterados del proceso cruzado.



Fotografía 10
Portada del libro Recuerdo Futuro (©Antonio Bunt)

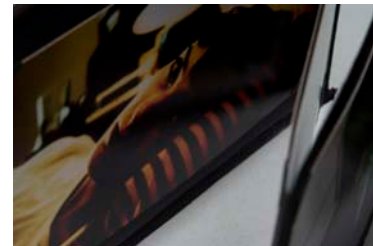
Este libro fue una colaboración con Aurora Ares, una estudiante que tuve durante mis años de instructor de cine en la Casa Refugio Citlaltépetl del Parlamento Internacional de Escritores, con quien posteriormente

⁷⁶ También llamado por su nombre en inglés *cross-process*, que se trata de utilizar película diapositiva en color (cuyo proceso de revelado se denomina E-6) pero revelada como si fuese negativo de color (cuyo proceso de revelado se denomina C-41) e impresa convencionalmente en papel de color. Este proceso altera los colores, el rojo “sangra” y el contraste es muy grande, entre otros efectos.

crearía nexos de amistad y colaboración estrecha en proyectos variados. Ella me ayudó con el vestuario, por supuesto posando para las imágenes y desarrollando el concepto. Durante una tarde nos pusimos a seleccionar las imágenes y, como no tenían una narrativa ceñida a una historia, armamos un relato visual lo suficientemente abierto para que el espectador pudiera interpretar como quisiera. Para mí, las imágenes tenían un cierto significado, para Aurora, tenían otro pero coincidimos en varios puntos y a partir de ahí les dimos sentido a las imágenes y el hecho que el libro sea un biombo permite una lectura circular de lo más variada.

El título lo decidimos entre fotógrafo y modelo y remite a las contradicciones temporales del pasado, presente y futuro, siendo la fotografía una disciplina temporal ella misma: es un recuerdo en el sentido de que lo pasado está ahí en la imagen, en ese “estar ahí” tenemos un presente y el futuro es precisamente ¿hacia dónde irán las imágenes? o ¿Quiénes verán la imagen?

Me parece que fue un proyecto muy espontáneo y junto con el siguiente libro, me animaron a hacer esta investigación.



Fotografía 11
Aspecto del libro *Recuerdo Futuro* (© Antonio Bunt)



Fotografía 12
Aspecto interno del libro *Recuerdo Futuro* (© Antonio Bunt)

3.2 ¡No abrir!: Diario Visual



Fotografía 13
Aspecto del libro *¡No abrir!*
(© Antonio Bunt)

Este libro fue realizado con la misma técnica que el anterior en proceso cruzado y con una cámara



Fotografía 14
Aspecto del libro *¡No abrir!*
(© Antonio Bunt)

Seagull 203 china de 35 mm y con un lente fijo de 50 mm y telémetro. Por esas fechas pasaba una gran incertidumbre al tener que dejar a mi hijo por las tardes cuando estaba por cumplir los 9 años y el libro es finalmente, como su nombre lo dice, un diario visual, a lo largo de un par de días capturé algunas escenas de la cotidianidad de padre e hijo y los entornos a los que estamos acostumbrados a frecuentar, como el Parque México.

3.3 Antoniobuntipo, o El Proceso del Autorretrato, o Lo que Aprendo de Mí cuando me tomo Fotos

Este libro se trata de un políptico con fotografías en blanco y negro y textos del autor. La génesis de este libro comienza en el marco del Taller de Experimentación Plástica I, impartido por el maestro Estanislao Ortiz Escamilla, en donde el proyecto asignado consistió en utilizar al autorretrato como medio de

expresión, basados en las categorías estéticas de Juan Acha⁷⁷. Sin embargo, ante la insistencia del grupo, dichas categorías fueron reformuladas por quienes conformamos la orientación de fotografía y quedaron de la siguiente manera:



Fotografía 15
Portada del libro *Antoniobuntipo*
(© Antonio Bunt)

- 1) Monstruosidad
- 2) Simulación
- 3) Fragmentación
- 4) Ironía
- 5) Presencia/Ausencia
- 6) Espacio/Tiempo
- 7) Repetición (o serialidad)
- 8) Lo lúdico

Estas categorías se desprenden de una investigación que nos ha demostrado que las Artes Visuales en general tocan con frecuencia estos temas, o se aprovechan de estas categorías para articular discursos novedosos y justificar así algunos proyectos.

⁷⁷ En *Los conceptos esenciales de las Artes Plásticas*, consultar bibliografía al final de esta investigación.

A partir de estos conceptos surgió la serie fotográfica que dio título al libro, y dada la libertad de poder presentarla como fuera más conveniente para cada fotógrafo, decidí ligar este trabajo con mi tema de tesis, mismo que resulta lo suficientemente flexible para incluir cada serie dentro de un cuerpo editorial.

Dentro de la justificación se tenía que incluir un texto para cada trabajo, el que corresponde a este proyecto se leyó en la sesión de evaluación:

Me parece que el autorretrato es un ejercicio necesario para el fotógrafo que al menos debería hacer una vez en su vida, así como peregrinar a La Meca. Como formación visual me parece esencial como autoconocimiento. Como lo dije hace algunas sesiones, creo que es un ejercicio aspiracional o testimonial. Creo que ya que he hecho autorretrato en el pasado, me permite ver mi propia evolución, reconocermelo y en mi caso, teniendo tan baja autoestima, pudiera parecer paradójico el hecho de “querer salir siempre en la foto”, pero es muy importante para mí ya que me permite aceptarme como soy y aprender a vivir con eso, o en todo caso conmigo mismo. Por ese lado, el autorretrato es hasta terapéutico, como ya lo había mencionado alguna vez también. También es testimonio en el sentido que el estilo y las inquietudes cambian con el tiempo y la evolución que vemos no solo es personal sino profesional.

Con respecto a las categorías, con frecuencia parafraseo lo que el cineasta danés Søren Kragh-Jacobsen declaró cuando se adhirió al movimiento del Dogma 95: "Soy un tipo confuso que necesita reglas".⁷⁸ En ese sentido las categorías me ayudaron a definir un proyecto cuando normalmente lo hago al revés. Sin embargo sí me pareció complicado aterrizar algunas ideas y conceptos. Me pareció excesivo dedicar tanto tiempo a buscar categorías que ya habían sido resumidas en *El Arte en Estado Gaseoso* (Michaud)⁷⁹ por ejemplo, y creo que en ese aspecto drenó cierta energía e inercia. Fue interesante de todos modos y de por sí. Creo que mi trabajo es bastante lúdico e irónico. Después de todo, al margen de mi hijo, la fotografía es lo único que me queda⁸⁰.

Sin duda se trata de un texto absolutamente personal en donde se refleja el estado de ánimo en el que se realizó este libro, y en general, las fotografías.

La experiencia que tengo construyendo cámaras estenopeicas ayudó a la realización de este libro, y en buena medida también apoyó mi decisión de elegir el tema de esta tesis. A pesar que ambas actividades no tengan alguna relación, el hecho de aprender a trabajar con medios diversos, sobre todo el cartón y papeles de distintos tipos, me creó la destreza y cierta disciplina, mismas que apliqué para este libro.

⁷⁸ Entrevista al director danés en el programa Días de Cine No. 324 de Televisión Española, dirigido por Antonio Gasset-Dubois (2001)

⁷⁹ Yves MICHAUD; *El Arte en Estado Gaseoso*; Breviarios; Fondo de Cultura Económica; México; 2007

⁸⁰ Texto leído durante la presentación del proyecto para evaluar el 7 de noviembre de 2008 en la clase de Taller de Experimentación Plástica I

El principal elemento de este proyecto por supuesto son las fotografías. Se tomaron dos series para ilustrar el libro. La primera fue realizada a principios de octubre de 2008 y la segunda a mediados. En la primera sesión se tomaron fotografías en el estudio de la Academia de San Carlos, y en la segunda el espacio fue mi propio apartamento, con la ayuda de mi hijo Diego.

Al final se eligieron fotografías de ambas sesiones. Las categorías se resolvieron sin necesidad de llegar muchas veces a la simple ilustración de un concepto. Esto se refiere a que muchas veces la imagen no deja mucho a la imaginación de quien la mira cuando se trata de conceptos abstractos, como los que se presentaron en estas categorías, y resultaría muy fácil meramente



Fotografía 16

Aspecto del libro abierto *Antoniobuntipo*, con las categorías Repetición, Simulación y Lo lúdico. (© Antonio Bunt)

“ilustrar” en vez de pensar en una imagen más conceptual pero no necesariamente abstracta. En lo que se refiere a lo *lúdico* (Fotografía 16, parte superior del libro), aparezco con mi hijo “haciendo caras”. Uno de los

cuestionamientos que esta foto ha suscitado es si en efecto aparecer con otra persona en la fotografía es un autorretrato.



Fotografía 17

Aspecto del libro *Antonibuntipo* con las categorías de Serialidad, Presencia/Ausencia e Ironía (© Antonio Bunt)

Lo mismo podría decirse de la fotografía que acompaña a la categoría de *presencia/ausencia* (Fotografía 17, parte inferior al centro del libro, detalle del oso de peluche), en donde se muestra el primer regalo

de Navidad que le ofrecí a mi hijo, que se trata de un oso de peluche. Aquí traté de mostrar la presencia de una niñez que cada vez queda en el pasado, una categoría que es complementaria pero a la vez contradictoria, en donde la presencia de este oso con múltiples significados es tan solo la representación de la ausencia, no solo de la niñez que se ha ido, sino de la ausencia de un padre por ejemplo, ya que nunca viví con él y el distanciamiento es una constante en esa relación.

En el caso de la *fragmentación* (Fotografía 18, página derecha del libro, detalle de figura desarmada), de nuevo recorro a los juguetes. En esta ocasión

uno propio, una vieja figura de acción *G. I. Joe* desarmada, en donde mi mano pretende alcanzar los fragmentos como para ensamblar de nuevo las piezas de este rompecabezas que



Fotografía 18

Aspecto del libro *Antoniobuntipo* con las categorías Repetición y Fragmentación (© Antonio Bunt)

llamamos vida. La metáfora es esencial en las fotografías que ilustran este libro.

También se puede cuestionar el uso de objetos en lugar de un rostro dentro del autorretrato, sin embargo, considero que el autorretrato está más allá de lo que los cánones dictan. En realidad, ¿qué es un autorretrato? Podemos definirlo a través de la captura de una imagen del propio autor, pero en ningún momento se nos dice que debe ser parte del cuerpo. Seguro que desde la pintura podemos ver ejemplos magistrales del autorretrato y la fotografía no se ha quedado atrás. ¿Quién es el autor del autorretrato fotográfico? ¿Aquel que apunta la cámara sobre sí mismo? ¿Aquel que planea el encuadre, la iluminación, el ambiente, la postura? ¿Aquel que simplemente activa el aparato fotográfico? El autorretrato va más allá y tiende más bien a ser aquella obra en donde nos autorepresentamos.

Las preguntas tienen la respuesta que cada autor les quiera dar pues mucho tiene que ver la intención de cada fotógrafo.

La *repetición* (Fotografía 18, página izquierda del libro, detalle) no podría ser más lúdica, lo que comprueba que ninguna categoría es absolutamente pura. En ella muestro mi rostro alineado con una “familia” de patitos de plástico para demostrar la “serialidad”, es decir, como algo se repite constantemente.

La *simulación* (Fotografía 16, abajo, detalle a la extrema izquierda) está representada por un homenaje pictórico a René Magritte en donde me fotografié vistiendo un sombrero de bombín con un letrero frente a mi cara que dice *Ceci n'est pas un homme*⁸¹, haciendo referencia al cuadro de Magritte en donde se ve una pipa y la leyenda *Ceci n'est pas une pipe*⁸², pues con frecuencia me cuestiono si en realidad soy un hombre de acuerdo a los cánones que dicta la sociedad, siendo padre soltero y encargándome de mi hijo.

⁸¹ En francés: Esto no es un hombre.

⁸² En francés: Esto no es una pipa. Este cuadro cuyo título es *La trahison des images* (La traición de las imágenes) fue pintado por René Magritte entre 1928 y 1929, su técnica es óleo sobre tela, sus dimensiones son 63.5 cm × 93.98 cm y se encuentra en Los Angeles County Museum of Art.

La *ironía* (Fotografía 17, abajo derecha) es el fotógrafo fotografiado, como *El Regador Regado*⁸³ de los hermanos Lumière, en esta ocasión de nuevo mi hijo siendo el fotógrafo que dispara su cámara sobre su padre fotógrafo.



Fotografía 19
Libro *Antoniobuntipo* desplegado (© Antonio Bunt)

En *Espacio y Tiempo* (Fotografía 19, centro, detalle de la imagen en la página que da la base al libro) vemos a un Antonio castigado y en una impresión pequeña. En una exposición me parece que la unidad en tamaños de impresión le da un cierto formalismo a la muestra o la serie exhibida, le da una coherencia narrativa a cada imagen y más si se trata de una misma serie. Sin

embargo, en los libros, el juego con los tamaños puede beneficiar al discurso fotográfico y eso fue lo que hice en esta oportunidad. En este sentido, el tamaño de una imagen puede ayudar a “narrar” una historia. Dentro de la industria editorial, se nos presentan, en los libros de fotografía, imágenes de distintos tamaños pero sobre todo con el objetivo de “acomodar” de manera más

⁸³ “Vista” de los Hermanos Auguste y Louis Lumière que data de 1895, considerada la primera película con un argumento en la historia del cine. (Georges SADOUL; Historia del cine mundial; Siglo XXI Editores)

conveniente, desde el punto de vista del diseño, imagen y texto cuando se podría dar un giro a esto y reforzar una imagen o serie de imágenes para que nos “cuenten” algo. Si bien necesariamente, la fotografía (véase capítulo 1) no es un medio estrictamente narrativo, el espectador puede recrear una historia a partir de una sola imagen y en sucesión, una serie puede dar la idea de una narrativa icónica. El tamaño puede ayudar a este tipo de narrativas, cosa que en el cine no ocurre pues las dimensiones de la pantalla siempre serán las mismas.

Para la *monstruosidad* (detalle de la imagen no ilustrado, el cartel aparece plegado en la página inferior central), que es lo que da fin al libro, elegí jugar de nuevo con el tamaño, y como “licencia poética” me permití salir del laboratorio para imprimir una imagen mía en contrapicada sobre papel *bond* en un *plotter* convencional de inyección de tinta. Esta contrapicada me hace ver de manera bastante descomunal y aún más en la impresión final.

Dentro de los materiales elegidos para el montaje se cuentan cartón batería para colocar las fotografías impresas en plata sobre gelatina con esquineros libres de ácido, característica común de todos los materiales utilizados para la creación de este libro. Sobre las fotografías se colocó una *marialuisa* de cartulina álbum y los pliegues para abrir el libro de papel *cambric* negro también libre de ácido. Fue, en general, complicada la selección de materiales pues la dificultad radica en la casi ausencia de papeles y cartones libres de ácido en color negro y la escasez

del cartón batería en ese momento. Por último se dejó para el espectador/lector una caja “sorpresa” que contiene un peine, un espejo y una cámara desechable, con el objetivo de animarlo a ser partícipe de la experiencia del autorretrato.

En cierto sentido, este es el primer libro de artista que hago como tal y me parece que la utilización de fotografía en plata sobre gelatina resulta impráctico, sobre todo si se hará un tiraje, por muy reducido que sea. Los acabados resultan ser un tanto burdos por el tipo de pegamento utilizado y se vuelve un libro sumamente voluminoso. Como maqueta queda muy bien y la experiencia será de vital ayuda para el tiraje futuro del libro como tal para su distribución pública.

En suma, la realización de este libro de artista como medio de expresión fotográfica resulta una experiencia muy valiosa por el lado del libro como objeto para distribuir mi obra como del lado terapéutico (como ya mencioné líneas arriba) para el autoconocimiento y la aceptación.

3.4 *Daylight*

Daylight (Luz de día) es un libro de pequeño formato (Fotografía 20) que surge de distintas vertientes. Por un lado, tiene su origen en mi interés del manejo de la luz dentro de la fotografía. Uno de los problemas



Fotografía 20
Detalle de la portada del libro
Daylight (© Antonio Bunt)



Fotografía 21

Página del libro *Daylight* (© Antonio Bunt)

a los que me enfrentaba a la hora de trabajar en color es mi aversión a esos colores tan puros, brillantes y a veces chocantes a la vista, este gusto por el color estilo “momentos KODAK” (Fotografía 21) nunca había sido de mi preferencia y a pesar de haber intentado el proceso cruzado (película diapositiva revelada como negativo en color), quedó olvidado hasta que lo volví a utilizar en una serie que se presentó durante el curso propedéutico de la maestría. Los colores se ven alterados y el contraste se ve aumentado de manera que no remite en ningún caso al color “real”.

En ese sentido, *Daylight* hace referencia a la calibración de los colores para la película de luz de día que es normalmente como se vende la película diapositiva. Así, en *Daylight* se altera el balance “natural” de los colores para establecer una atmósfera. Las fotografías resultantes son de objetos que remiten directamente a la iluminación: velas, focos, alumbrado público, luz solar, de tal suerte que el balance de color da tonalidades distintas. Esto desde un punto de vista estrictamente técnico y de preferencia personal.

Por otro lado, la gran preocupación es cómo utilizamos la luz artificial (Fotografía 22) aún durante el día. La vida moderna y su ajetreo nos impiden disfrutar de la luz del sol, por ello, en oficinas, escuelas, lugares de trabajo, los

hogares siempre hay una luz artificial, y muchas veces incluso ni siquiera es necesaria, un gasto de recursos energéticos y monetarios.



Fotografía 22
Página del libro *Daylight* (© Antonio Bunt)

El ojo humano por sus características no nos permite ver los cambios de temperatura de color, pero la “imperfección” de la película nos abre un camino de posibilidades infinitas para descubrir los “colores de la luz”.



Fotografía 23
Caja de luz contenida en el libro *Daylight* (© Antonio Bunt)

Este libro se realizó en un formato de 5x7 con impresiones fotográficas 4x6, con textos de mi autoría en una reflexión sobre lo citado en párrafos anteriores que va en tres vertientes: ecológica, técnica y personal. Montadas en papel *cambric* negro libre de ácido, las fotografías son una sucesión de lámparas caseras, focos y velas para mirar un tipo de luz amarillenta que puede ser a la vez un color que nos da una sensación de calor de hogar, pero al no existir persona alguna alrededor, pareciera más bien un vacío. El libro está engargolado primero y después pegado a una caja de luz (Fotografía 23) de cartón batería delgado en donde se puede observar una calle (dibujada por Aurora Ares) con un farol que realmente ilumina con un sistema simple de pequeños focos y pilas de reloj para reforzar la idea que siempre tengo una luz encendida.

Esto debido a que algún terapeuta me comentó durante la consulta que la luz significa ausencia, una vela, por ejemplo, puede representar la presencia de alguien ausente. En este caso, la luz significa la ausencia de mi padre con quien nunca viví.



Fotografía 24

El distintivo de **gato rojo** en el libro *Daylight* (© Antonio Bunt)

Finalmente fue un proyecto que en apariencia fue sencillo, pero desde el ámbito personal puedo decir que no lo fue tanto ya que tuve que enfrentarme a los demonios internos.

3.5 *If I Only Had a Heart...*

He experimentado muchos “rompimientos de corazón” (lo que eso signifique) en mi vida. En fechas recientes y sin ánimo de parecer la víctima, sufrí otro revés en ese “departamento” que me



Fotografía 25

El libro se entrega al lector envuelto en una tela verde como referencia a la Ciudad Esmeralda y con un listón amarillo como el Camino por el que transitan los personajes. (© Antonio Bunt)

afectó bastante. Comencé a pensar entonces que para qué quería un corazón y la imagen del Hombre de Hojalata de El Mago de Oz (*Wizard of Oz*, 1939)⁸⁴ fue de las primeras cosas que me vinieron a la mente, y a partir de ahí la reflexión en torno al personaje que desea pedirle al mago del título un corazón, que a fin de cuentas obtiene al terminar la película. La referencia iconográfica de la película ha creado un film de culto con muchos seguidores (entre los que no me cuento) a grado tal que la firma Mattel ha creado Barbies emulando a los personajes de la cinta. Incluso me aventuro a decir que la película es más recordada que el autor mismo del libro que la inspira. Poco a poco la idea de un hombre de hojalata que busca un corazón y se lo rompen se fue extendiendo hasta tomar la decisión de no solo interpretar para una serie fotográfica a ese personaje, sino todos los demás,



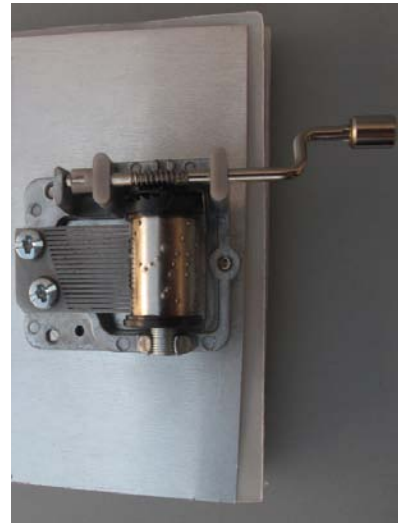
Fotografía 26
Portada bilingüe del libro *If I only had a heart* con la caja de música. (© Antonio Bunt)

incluyendo a Dorothy, el Espantapájaros, el León Cobarde, la Bruja Buena del Norte, la Bruja Mala del Este y el mismísimo Mago de Oz. El proyecto coincidió con la necesidad de entregar un trabajo referente a la tesis en la materia de Taller de Experimentación Plástica II a

⁸⁴ Película dirigida por Victor Fleming para los estudios MGM con las actuaciones de Judy Garland y Ray Bolger, basada en el libro de L. Frank Baum

cargo del Maestro Estanislao Ortíz Escamilla.

Este ha sido uno de los libros más complejos dentro del proyecto de tesis pues tuvo un desarrollo sumamente accidentado. En un principio me interesó realizar un libro de pequeñas dimensiones pues ya tenía cortadas placas de aluminio en un formato 4x5 con el objeto de practicar un poco el ferrotipo; pero la complicación de trabajar con el aluminio que no se puede pintar de manera tan fácil y el problema de no encontrar el anodizado me desanimaron a seguir con este proyecto.



Fotografía 27
Detalle de la caja de música que reproduce Over the rainbow.
(© Antonio Bunt)

Entonces tenía más de un centenar de placas ya cortadas y decidí utilizarlas para este libro. Tenía la idea de dejarlo de ese tamaño, pero animado por una amiga y colaboradora habitual (Aurora Ares caracterizada como la Bruja Buena en la Fotografía 28, derecha) y una compañera de grupo que permanecerá anónima pensé que sería interesante realizarlo de gran tamaño y con esa idea en mente empecé a realizar el proyecto.



Fotografía 28

Las Bruja Mala (Karla Ezcurdia) y la Bruja Buena (Aurora Ares), (© Antonio Bunt)

Se tomaron las imágenes en negativo 120 en un formato de 6x6 con una cámara Seagull china y película checa. Dos grandes errores desde el principio: la película resultó ser bastante mala aunque sumamente económica, así como la cámara: muchas de las

imágenes no se pudieron imprimir debido a la calidad del negativo y en el laboratorio tampoco supieron cómo revelar dicha emulsión. La cámara no distaba de tener las mismas características de la película: una cámara barata pero de telémetro y con la facilidad de perder cuadros ante un funcionamiento con muchas “mañas”, un pequeño error y si uno presionaba el disparador antes de armar el obturador y ese cuadro estaba arruinado irremediablemente. Varios rollos fueron desperdiciados por el mal funcionamiento de la cámara.

Sin embargo, la preparación del proyecto con mi compañera anónima resultó lo suficientemente divertido y hasta cierto punto bien programado con un cronograma que incluyó la recopilación de los materiales, la confección de disfraces y maquetas, así como la búsqueda de algunas imágenes que podrían ser útiles como referencias visuales para el ambiente necesario. Ello supuso

una preproducción muy organizada. Una “bendición” disfrazada fue el brote de influenza AH1-N1 de abril a mayo de 2009 que nos permitió trabajar dedicados casi al 100% a este proyecto.

La fechas de captura de imágenes llegaron y los problemas comenzaron. En una de las sesiones, como todo niño, mi hijo Diego se negó a aparecer caracterizado como Munchkin (los seres de pequeña estatura que reciben a Dorothy al caer con todo y casa sobre una de las brujas) y de mala gana eliminé a su personaje. Tenía la idea de mezclar modelos para Dorothy de tal suerte que tres mujeres interpretaran el mismo personaje con la esperanza de encontrar una narrativa ante eso, muy



Fotografía 29
La Ciudad Esmeralda.
(© Antonio Bunt)

al estilo de *Ese obscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*, 1977)⁸⁵ pero la idea nunca cuajó y la abandoné muy pronto aunque las imágenes de las tres Dorothys fueron efectivamente captadas. Entonces esas Dorothys alternativas - Aurora Ares y la diseñadora Karla De Ezcurdia, amigas personales y colaboradoras- se convirtieron respectivamente en la Bruja Buena del Norte y la Bruja Mala del Este.

⁸⁵ Este fue el último film de Luis Buñuel en donde el personaje de *Conchita* era interpretado por Ángela Molina y Carole Bouquet de manera alterna.



Fotografía 30
Antonio Bunt caracterizado como el Espantapájaros.
(© Antonio Bunt)

El mismo 1º de mayo de 2009 que se tenía planteado fotografiar en exteriores (el Parque México) con vestuario fue el día que mi hijo no quiso participar y una vez preparados y ataviados para comenzar, Ares (la Bruja Buena del Norte) cayó por las

escaleras de mi edificio y se dislocó y rompió el brazo izquierdo por lo que tuvo que cancelarse la sesión fotográfica con la angustia de encontrar un médico en día feriado y aparte con la contingencia viral encima. Mi improvisada modelo fue ingresada de emergencia en una clínica del ISSSTE en la colonia Balbuena.

Sin su participación, la semana siguiente se continuó con la sesión, esta vez con Karla interpretando el papel que le correspondía originalmente a Aurora. La locación fue de nuevo el parque México y la gente nos veía como bichos raros al estar disfrazados de personajes, una niña incluso se acercó a nosotros para preguntar a qué hora comenzaría el espectáculo.

En las fechas siguientes a la sesión se comenzaron a ver los problemas de revelado y se comprobó que los resultados eran menos que decorosos. El trabajo de impresión quedó a medias y la idea original era la de imprimir las imágenes en



Fotografía 31

Antonio Bunt caracterizado como el Hombre de Hojalata. (© Antonio Bunt)

papel fotográfico de fibra en blanco y negro con las impresiones pintadas a mano resaltando algunos detalles. Se recordará que el Mago de Oz comienza en blanco y negro. El trabajo de laboratorio fue muy complejo y el tamaño de la imagen resultante fue de 11x14 y las que se habían salvado de los rollos checos salieron bien a medias. Debido a problemas personales con la compañera anónima que no viene a cuento relatar, se rompió la colaboración con lo que me quedé con un proyecto inconcluso, frustrado y solo con las imágenes digitales de “respaldo”.

Con la imágenes en blanco y negro y algunas en color de *minilab* (de hecho en un quiosco Kodak) pretendía crear un discurso visual dizque novedoso y compré láminas de aluminio de gran tamaño para montar ahí las fotografías como si fuese un cuento de niños, pero comprobé que el aluminio es un metal muy complejo de trabajar y ningún pegamento ni adhesivo que tenía a la mano funcionó para pegar las fotos, pero tampoco se le pudieron pegar las bisagras que

permitirían al lector pasar la página y mi presentación tuvo que ser como su relatara un cuento a la clase, sacando como mago las imágenes resultantes.



Fotografía 32

Antonio Bunt caracterizado como el León Cobarde.
(© Antonio Bunt)

No podía dejar ese proyecto así y continué con otro libro (véase apartado 3.5) pero en la materia de Taller de Experimentación Plástica IV me quedé solo con el maestro José Luis Aguirre lo cual me dio la oportunidad de trabajar de manera casi

exclusiva arreglando las imágenes digitales que tenía como respaldo: pintando caminos amarillos sobre el camellón de Ámsterdam, arreglando perspectivas, creando tornados, en fin, poniendo a tono el proyecto inconcluso. Así pude aprender muchas de las cosas que ignoraba de Photoshop siendo un convencido de la fotografía en película con cierta renuencia a aprender fotografía digital, cosa que con este proyecto aprendí más descubriendo las posibilidades del programa.

Finalmente y tras casi todo un semestre dedicado a este libro, las imágenes se imprimieron en papel metálico ya con el tamaño 4x5 que había pensado originalmente, además que la cámara de respaldo no tenía una calidad aceptable

para ampliar las imágenes más grandes de lo que son. El papel metalizado le da un tono interesante y refuerza la idea del Hombre de Hojalata, además de usar un filtro cinematográfico de tres bandas que remite al Technicolor encendido de la película que inspira la serie.

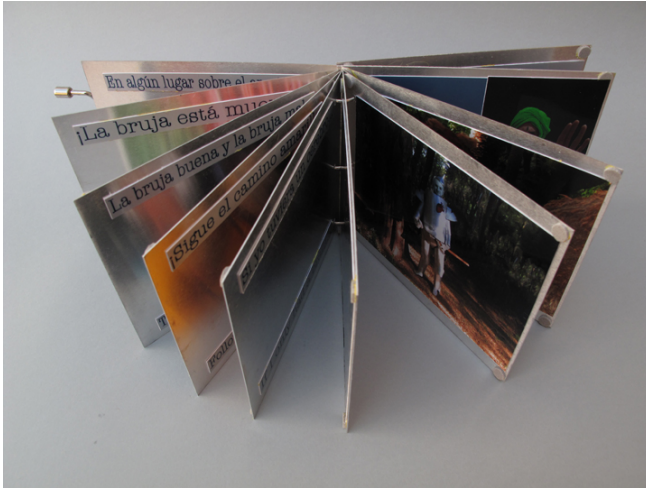
Para el trabajo de aluminio, las placas fueron perforadas por un relojero y las argollas de moldearon con plata de tal suerte que el libro tiene una especie de engargolado argéntico, el mismo relojero montó una



Fotografía 33

Escena del tornado. (© Antonio Bunt)

caja de música (Fotografía 27) de la marca Kikkerland que toca la canción *Over the rainbow* que Judy Garland entonaba en la película. Los letreros se diseñaron en Photoshop y también se imprimieron de manera bilingüe sobre papel metálico. Esta vez, al no tener la presión encima de la fecha de entrega, se pudieron pegar con pegamento de contacto y el libro se presenta envuelto en una tela satinada verde esmeralda haciendo referencia a la cortina en donde se oculta el falso Mago de Oz y con atado con un listón amarillo que hace las veces del camino.



Fotografía 34

Vista general del libro terminado.
(© Antonio Bunt)

ser puesta en un material de dudosa calidad como la película checa o las cámaras chinas. También creo que trabajar con demasiada gente en un proyecto de características tan íntimas es perder un poco esa individualidad y la independencia con la que goza la fotografía artística. Por ello me alejé de la cinematografía e incluir los mismos elementos de los que me había aislado no fue una muy inteligente acción.

3.6 Pequeño Álbum de Pequeños Objetos.

Este proyecto fue interesante porque conjuga algunas "primeras veces": fue el primer proyecto fotográfico en sí planeado para ser capturado en un formato digital.

Parcialmente, este proyecto arroja varias conclusiones. La primera es hacer caso siempre de mi instinto: si tenía la idea firme de hacer un pequeño libro, no tenía porque dejarme llevar por la emoción de otros. Por otro lado, la confianza de un trabajo no debe



Fotografía 35

Portada del libro.
(© Antonio Bunt)



Fotografía 36

Interior del *Pequeño Álbum...*

(© Antonio Bunt)

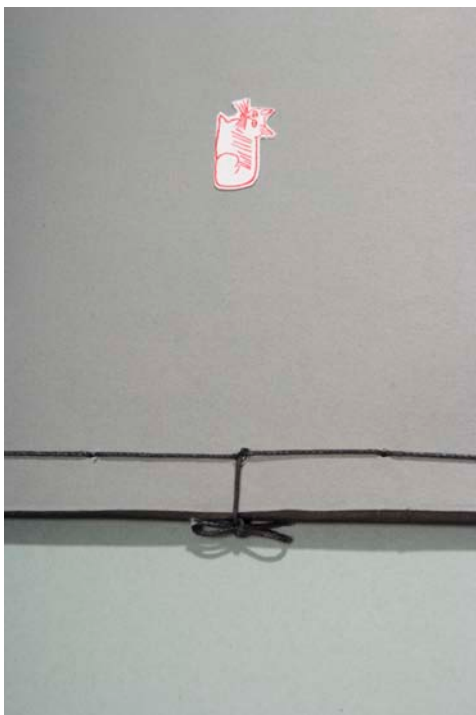
Hasta ese momento, mis proyectos habían sido realizados en soporte analógico y si bien había incursionado levemente en la fotografía digital, no había tenido la consciencia de hacer un proyecto en dicho

soporte. Por otro lado, fue la primera vez que realicé un encuadernado japonés (Fotografía 37) viendo un video instruccional por Internet⁸⁶.

El concepto se basó en la novela de Stephen King, *El resplandor*⁸⁷ en donde el personaje de Jack Torrance encuentra una serie de recortes en donde se narra la historia del Hotel Overlook. En el álbum no se identifica al autor, por lo que se crean aún más misterios sobre su origen, que es una constante en la vida de Jack como cuidador invernal del hotel y en él encuentra notas de los diarios e invitaciones a los eventos organizados en el hotel y las tragedias ahí sucedidas.

⁸⁶ http://www.youtube.com/watch?v=8XHfwe_VfbM [en línea] consultada durante la realización del libro a finales de 2009 pero aún en la red el 4 de enero de 2011.

⁸⁷ *El resplandor* (*The shining*) fue escrita por Stephen King en 1977, la versión leída fue una edición en español de 2005 publicada por bolsillo. La película homónima de Stanley Kubrick es una adaptación de 1980 y no incluye la referencia a la que hago mención, sin embargo, una miniserie de 1997 dirigida por Mick Garris sí tiene escenas recurrentes del personaje de Jack leyendo el misterioso álbum.



Fotografía 37
Acercamiento de encuadernado japonés y distintivo de **gato rojo**.
(© Antonio Bunt)

En mi caso, este pequeño álbum es también una primera incursión a un distanciamiento respecto a la obra. En mi trabajo fotográfico, en mayor o menor medida aparezco de manera directa en las fotografías y no quise esta vez aparecer aunque sí hay una fotografía de mis fotografías de identificación donde el pie de foto nada tiene que ver con la imagen, otras veces tiene algo que ver con mi vida pues presentan objetos de significado muy personal o en todo caso son frases crípticas de tal manera que el espectador tiene

que armar la historia pues también cada frase resulta inconexa con la anterior. El libro está hecho con papel *Fabriano*, cubiertas de *cambric* gris, hilo de cáñamo negro, los esquineros de doble adhesivo son libres de ácido y las fotografías están impresas en un papel *kromakote* mate y recortadas con unas tijeras especiales que hacen un corte disparejo, a usanza de las viejas fotografías de álbum. El papel iba a ser usado en hacer negativos de papel como el calotipo pero el sobrante fue mucho por lo que su dimensión es 4x5. A partir de aquí, los libros y este formato me atrae bastante pues da la sensación de mayor intimidad. Italo Calvino sostiene:

La lettura è solitudine.⁸⁸

Basado en esta tesis de Calvino, me parece que en lo futuro y por cuestiones práctica abandonaré los formatos grandes como es el caso del libro *Antoniobuntipo* (ver apartado 3.3).

3.7 *Rouge Sang (Carmine)*

La génesis de este libro resulta curiosa pues una tarde, en el año 2007, a mediados de julio, estábamos mis amigas y colaboradoras Aurora Ares y Karla Ezcurdia en el apartamento de otro



Fotografía 38
El libro *Carmine* en su empaque.
(© Antonio Bunt)

conocido y tras ver *Salvaje de Corazón*⁸⁹, se nos ocurrió hacer una serie de fotografías y el resultado fueron las imágenes que ilustran este libro. A pesar de que las fotografías no tenían en un principio un fin específico pero dando vueltas al

⁸⁸ Italo CALVINO; *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; pág. 171. (La lectura es soledad.) Traducción de Antonio Bunt.

⁸⁹ El título original de esta película es *Wild at Heart*, protagonizada por Laura Dern y Nicolas Cage, basada en la novela de Barry Gifford y es, curiosamente, una versión muy libre del Mago de Oz y le dio a David Lynch la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1990.

asunto y en vista que necesitaba un proyecto, decidí utilizar estas imágenes en un proyecto para libro y así darlas a conocer.

Como las fotografías están inspiradas en David Lynch, las frase que acompaña a cada imagen son diálogos del piloto de la serie *Twin Peaks*, una serie casi surrealista y al final una palabra con la que cierra *Mulholland Drive*, también de Lynch⁹⁰. Uno de los personajes de *Salvaje de Corazón* se pinta el rostro con un lápiz labial y eso me parece que inspiró mis modelos a hacer lo mismo. El



Fotografía 39
Plano general del libro y sus accesorios.
(©Antonio Bunt)

ambiente ya estaba “lynchesco” y solo nos dedicamos a producir imágenes. Así como en *Recuerdo Futuro* (ver apartado 3.2), la espontaneidad también resulta interesante para realizar proyectos y lo más interesante aún es adaptarlos y crear un nuevo discurso visual a partir de

las imágenes creadas previamente.

⁹⁰ Sin duda, uno de mis directores favoritos es David Lynch. *Twin Peaks* fue una serie transmitida por la cadena americana ABC entre 1990 y 1991, el piloto al que hago referencia es de 1989. *Mulholland Drive* hace que Lynch triunfe de nuevo en Cannes con el Premio a la Mejor Dirección en el Festival de Cannes de 2001.

Uno de los problemas fue la cuestión técnica, y debido a que la cámara Canon Powershot A410 utilizada para estas fotografías era de 3.2 megapíxeles, una cámara vieja y ya superada por mucho por las nuevas cámaras aún de aficionado que están en el mercado, decidí dejar un tamaño



12:28 am

Fotografía 40

Una de las imágenes que incluye el libro.
(© Antonio Bunt)

reducido, reforzando la intimidad de la lectura, además de ser entregado el libro en una bolsa de terciopelo rojo, también otro guiño a *Twin Peaks*, las llaves que son presencia constante en las películas de Lynch, un espejo (la última toma de la serie de Lynch es frente un espejo) mismo que tiene en su reverso un diseño como el piso de la secuencias oníricas en *Twin Peaks*. Para este diseño conté en el laboratorio de fotografía digital con el apoyo de mi compañera Pamela Cervantes de primer ingreso, quien me ayudó a hacer el diseño en Illustrator, un programa de Adobe que desconozco. Y también de la misma serie de televisión, un enigmático *Fire walk with me*⁹¹ en un papel arrugado.

⁹¹ Fuego camina conmigo.



Fotografía 41

Distintivo de **gato rojo** en la contraportada.
(© Antonio Bunt)

El material de montaje también es libre de ácido, así como la cartulina roja que es *bright hue*. Las fotografías están impresas en un papel de acabado metalizado y con un filtro de proceso cruzado se le dio el tratamiento a la imagen en Photoshop. Éstos últimos, son

elementos que me gusta bastante utilizar en mis proyectos, si bien, no todos son susceptibles de ser realizados con una acabado metálico y una alteración de color como el proceso mencionado.⁹²

3.8 Encierro

Encierro (Fotografía 42) está planteado como un libro de artista incluso antes de comenzar la maestría e incluso antes de tener el concepto de libro de artista. Esta serie data de 2001. Tras una



Fotografía 42

Maqueta del diseño para la impresión del libro.
(© Antonio Bunt)

⁹² Para mayor referencia sobre el proceso de trabajo de David Lynch por él mismo, consultar *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness and Creativity* publicado por Tacher/Penguin (2007).

estancia más o menos prolongada en la ciudad de Montreal y un regreso estrepitoso pues allá me enfermé de los riñones y ante la falta de un seguro médico que cubriera los estudios y medicamentos y con miras a quedarme allá de manera permanente, mi retorno fue depresivo y triste por lo que decidí no abandonar mi departamento y así lo hice por espacio de cuatro o cinco meses. Para pasar el tiempo, empecé a sacar fotografías de mi entorno con la clásica cámara estenopeica de la caja de avena Quaker que hice en el primer semestre de la Licenciatura en Comunicación y Relaciones Públicas que cursé en la Universidad Latinoamericana en la materia de Fotografía en 1993.

Utilicé placa de 4x5 y un colega me hacía favor de revelar en Fotrón, donde él trabajaba en ese tiempo y me entregaba la placas procesadas y la hoja de contacto algunos días después, todo sin tener que salir de casa. Años después y buscando opciones de impresión más baratas y/o prácticas ante la dificultad y el alto costo de hacer estas imágenes en papel de fibra mate a un tamaño de 16x20, conocí a Ricardo Garibay en el I Seminario de Fotografía Contemporánea: Conservación de Impresiones Digitales organizado por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH con el apoyo de Fundación Televisa tras una mesa redonda en donde participó como ponente, hablando sobre los nuevos procesos de impresión y la piezografía. La intención de hacer un libro ahí estaba como una semilla esperando a germinar.



Fotografía 43

Cocina, de la serie *Encierro*, fotografía que será incluida en el libro.

(© Antonio Bunt)

Tras el primer contacto y un par de pruebas, conversé con él y al cierre de la publicación de esta tesis (Mayo 2011), las imágenes escaneadas a partir de las hojas de contacto y trabajadas en Photoshop en su brillo y contraste y la limpieza de las mismas, se acordó que el libro se publicará con un tiraje de 27 ejemplares en una co-producción entre

Carbón 4 de Ricardo Garibay y **gato**

rojo, sello propio. Se espera que el libro

comience a circular en el último tercio de 2011.

CONCLUSIONES

Uno de los problemas a los que se enfrenta el artista visual que hace investigación es precisamente el hecho de tener que ceñirse a una metodología de la investigación como si se tratase de una ciencia exacta. Me parece que una de las líneas de investigación que pueden surgir o al menos que me interesaría seguir a partir de mi propia investigación de tesis es precisamente tener un método que no dependa de las ciencias duras o incluso de las ciencias sociales. Me parece frustrante ver que teóricos como Joan Fontcuberta escriban en primera persona y “no se nos permita” redactar nuestras tesis de esta manera en aras de un rigor académico que no tiene relación con nuestro quehacer artístico. Sin bien es cierto que una investigación, cualquiera que sea su naturaleza, debe ser seria, la seriedad no está en la redacción, sino en las fuentes y en el tratamiento como se aborde nuestro tema, además que lo artístico parte de las experiencias personales, tal es el caso de mi obra, que está basada en mis propias vivencias pero siempre tengo referencias bibliográficas, literarias o, como se vio en el capítulo tres, incluso cinematográficas.

Otra de las conclusiones a las que llego es que, en definitiva, la investigación sobre los materiales utilizados debe ser lo más profunda y en la medida de las posibilidades usar los materiales que se conozcan mejor. Esto podría caer en la obviedad pero considero que nunca está demás porque en el

caso concreto del libro sobre el Mago de Oz, el aluminio es un metal muy complicado y mi libro no quedó como lo había visualizado en un principio, no me siento frustrado pero los resultados pudieron ser mejores. Por lo tanto, creo que también una de las cuestiones interesantes de esta investigación es que he trabajado por ensayo y error, que es un proceso válido pero que sin duda es más costoso. Así aprendí cine ya en 1997 y ahora, en este caso a realizar libros. Pero también es cierto que muchas veces este método puede llevar a descubrimientos muy atinados. La apertura es, en la investigación de las artes visuales, una de las ventajas y aprender a utilizar los posibles “errores” que surjan durante el proceso. Finalmente, lo lúdico es parte de la realización de los proyectos.

Comentaba en el apartado también del libro del Mago de Oz el de obedecer a los instintos. Puede ser que uno tenga una idea muy clara de los resultados a los que se desea llegar pero el dejarse contagiar por influencias externas puede llegar a ser perjudicial. Más que el instinto, ir con la vista fija hacia la meta de un proyecto como deseamos que se haga y no como los demás desearían hacerlo. Creo que en parte ese fue uno de los problemas con ese libro de tal suerte que fue el de más complicada realización, como se vio con anterioridad.

Otra línea de investigación que se abre es la de los libros electrónicos. Queda un vasto camino por recorrer en este tema porque aún no hemos visto nada. En la segunda parte del apartado 2.2 de El fotógrafo como editor, una

asistente en particular, lanzó la pregunta a los participantes y parece ser que aún no se ha explorado esa vertiente pues es muy novedoso. La tendencia de la industria editorial nos guía hacia la distribución digital de los libros, pero en el caso del libro de artista, ¿qué pasará? ¿Cómo aprovechar el lenguaje de los nuevos medios? ¿Cómo integrar elementos no solo visuales y textuales, sino sonido, pequeñas películas o gráficos como dibujos? ¿Se llegará a un momento en el que todas las disciplinas estén vertidas en el gran mundo digital? ¿Cómo se va a distribuir de manera limitada un libro de artista electrónico si el Internet es masivo y el libro de artista tiene tirajes pequeños? ¿Se seguirá llamando libro? ¿Cómo conservar este tipo de materiales? Todos estos cuestionamientos parece que son el próximo gran tema y se abren un sinfín de posibilidades.

Por último, si creo que la hipótesis se cumpla pues el libro es un medio, aún con las características de edición limitada del libro de artista, efectivo; pues el libro en sí es la obra de arte. Los medios digitales permiten una gran flexibilidad en la impresión y los tirajes ya no están sujetos a un mínimo. Los primeros libros del capítulo 3 tienen un tiraje de un ejemplar único, pero nada me impide que *Antoniobuntipo* sea un libro con características ligeramente distintas para adaptarlo a un formato más manejable y que sea de un tiraje de 30 libros por ejemplo. La misma intimidad que el libro de artista crea, permite que sean relativamente pocos ejemplares y el tamaño que manejaré en lo futuro será de pequeñas dimensiones. Por otro lado, *Encierro* tendrá un tiraje también “mayor”.

Me parece que el libro de artista, tanto impreso como electrónico permite aún muchas narrativas por explorar. Encuentro que mi intención es la de contar historias, sean inconexas como el *Pequeño Álbum...* o *Rouge Sang* o tan directas como *Antoniobuntipo* o el del Mago de Oz; y renuevan mi interés por la cinematografía incluso desde una perspectiva de imagen fija. Ya se vio que Durand habla de un espacio y tiempo a lo largo de su obra y Ricardo Garibay también habla del tiempo en una obra como los libros de artista, es algo de lo que normalmente no se habla en la fotografía fija o no se ha tocado el tema lo suficiente. Pensemos en *La Jetée* de Chris Marker, *Letter to Jane* de Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin o *Les années déclin* de Raymond Depardon⁹³, basadas en imágenes fijas que cuentan por sí mismas una historia, lo que Geoff Dyer considera que “son películas fijas”⁹⁴, entonces me interesa seguir con la narrativa de la sucesión de imágenes que cuentan historias en los libros, o en todo caso la imagen fija que relata una historia en el ámbito cinematográfico. La narrativa me sigue llamando.

⁹³ La película de Marker fue realizada en 1962 y está compuesta por una sucesión de fotografías fijas en blanco y negro con una narración, el film de Godard y Gorin de 1972 se va al extremo pues durante 52 minutos aparece una foto de la actriz Jane Fonda conversando con un combatiente del Viet Cong, mientras que la película autobiográfica (1984) de Depardon, fotógrafo de origen y posteriormente cineasta, habla acerca de su obra fotográfica de 1957 a 1977 como un testimonio invaluable, el mismo Depardon filmó *Jan Palach*, en 1969 de tal manera que a pesar de ser una película documental, los personajes reunidos en la Plaza San Wenceslao en Praga pareciera que están tomados de una imagen fija.

⁹⁴ Geoff DYER; *El momento interminable de la fotografía*; pág. 30 (En esta frase, Dyer habla acerca de las fotografías de autores como Walker Evans, Garry Winogrand o Paul Strand en donde retratan indigentes ciegos pero que cada imagen pareciera ser un fotograma salido de una película).

En todo caso, el libro es una fuente muy atractiva para seguir explotando dicha narrativa y también los temas y obsesiones personales, el mismo Calvino no lo pudo haber dicho mejor. En su citada novela, un personaje de nombre Irnerio realiza obras con libros y dice:

- Non è per leggere. È per fare. Faccio delle cose coi libri. Degli oggetti. Sì, delle opere: statue, quadri, comme li voui chiamare. Ho fatto un'esposizione. Fisso i libri con delle resine, e restano lì. Chiusi o aperti, oppure anche gli do delle forme, li scolpisco, gli apro dentro dei buchi. È una bella materia il libro, per lavorarci, ci si può fare tante cose⁹⁵.

⁹⁵ -No es para leer. Es para hacer. Sí, obras: estatuas, cuadros, como quieras llamarlos. Incluso he hecho una exposición. Fijo los libros con resinas, y allí se quedan. Cerrados, o abiertos, o también les doy formas yo, los esculpo, les abro agujeros. Es un buen material, el libro, para trabajar con él. Se pueden hacer muchas cosas. CALVINO; Óp. Cit.; pág. 173 Traducción de Esther Benítez contenida en la edición española de *Si una noche de invierno un viajero* de Ediciones Siruela de la Biblioteca Calvino, pág. 161.

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA

- * ACHA, Juan; *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*; Ediciones Coyoacán; México D. F., México (1997)
- * BAJAC, Quentin; *The Invention of Photography: The First Fifty Years*; Thames & Hudson; Londres, Inglaterra (2002)
- * BECEYRO, Raúl; *Ensayos sobre fotografía*; Editorial Paidós (Estudios de Comunicación); Barcelona, España (2003)
- * BENJAMIN, Walter; *El autor como productor*; Editorial Itaca; México D. F., México (2004)
- * BENJAMIN, Walter; *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; Editorial Itaca; México D. F., México (2004)
- * BENJAMIN, Walter; *Sobre la fotografía*; Pre-Textos; Valencia, España (2007)
- * CALVINO, Italo; *Le Città Invisibili*; Arnoldo Mondadori Editore; Colección Oscar; Milán, Italia (2006)
- * CALVINO, Italo; *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; Arnoldo Mondadori Editore; Colección Oscar; Milán, Italia (2010)
- * CASTELLANOS, Alejandro; *Introducción al Catálogo de la Feria Internacional de Libro de Artista/Fotoseptiembre 2009*; Centro de la Imagen

- *CASTELLANOS, Ulises; *En la mira: Apuntes de un editor de fotografía*; Universidad Iberoamericana; México D. F., México (2010)
- * CHÉROUX, Clément; *Breve Historia de Error Fotográfico*; Editorial Almadía SerieVE 2; Oaxaca, México (2009)
- * CORONADO E HIJÓN, Diego; *Una mirada a cámara: Teorías de la fotografía, De Charles Baudelaire a Roland Barthes*; Ediciones Alfar; Sevilla, España (2005)
- * DOISNEAU, Robert; *À l'imparfait de l'objectif: Souvenirs et Portraits*; Éditions Pierre Belford; París, Francia (1989)
- * DRUCKER, Joanna; *The Century of artists' books*; Granary Books; Nueva York, Estados Unidos (2004)
- * DURAND, Régis; *Le Regard pensif: Lieux et Objets de la photographie*; Éditions de la Différence/Collection Les Essais; París, Francia (2002)
- * DYER, Geoff; *El momento interminable de la fotografía*; Editorial Almadía, SerieVE 3; Oaxaca, México (2010)
- * ESPINOSA MIJARES, Óscar et al.; *Fantasmagorías: Mercancía, Imagen, Museo*; Universidad Iberoamericana-Departamentos de Filosofía, Colección Las Lecturas de Sileno; México D. F., México (2009)
- * FLUSSER, Vilém; *Una filosofía de la fotografía*; Editorial Síntesis; Madrid, España (2001)
- * FLUSSER, Vilém; *Hacia una filosofía de la fotografía*; Editorial Trillas; México D.F., México (2002)

- * FONTCUBERTA, Joan (ed.); *Estética Fotográfica*; Editorial Gustavo Gili; Colección FotoGGrafía; Barcelona, España (2003)
- * FONTCUBERTA, Joan; *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*; Editorial Gustavo Gili; Barcelona, España (2010)
- * FRIZOT, Michel; *El imaginario fotográfico*; Editorial Almadía SerieVE 1; Oaxaca, México (2009)
- * GLYNN, Gale Lynn et al.; *Manual de Procesos Alternativos*; Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas; México D. F., México (2006)
- * LEPERLIER, François; *Claude Cahun: L'Écart et la Métamorphose*; Jean-Michel Place; París, Francia (1992)
- * LYNCH, David; *Catching the big fish: Meditation, Consciousness and Creativity*; Tarcher/Penguin; Nueva York, Estados Unidos (2007)
- * MICHAUD, Yves; *El arte en estado gaseoso*; Fondo de Cultura Económica, Colección Breviarios; México D. F., México (2007)
- * MIRANDA, Eunice; *Memoria Cero: Una mirada fotográfica*; Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Posgrado; México D. F., México (2008)
- * MITRY, Jean; *Estética y psicología del cine, 2. Las formas*; Siglo XXI Editores; Madrid, España (1986)
- * MOLINA, Matilde; *El libro de artista en la vida cotidiana*, Catálogo de Museo Molino de Papel "La Villa" en la XXIII Feria Internacional del Libro de Buenos Aires (Stand 305-1er. Piso) llevada a cabo del 17 de abril al 5 de mayo de 1997

- * OUBIÑA, David; *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital*; Editorial Manantial, Colección Texturas; Buenos Aires, Argentina (2009)
- * QUIROZ LUNA, Marcela; *La ilusión de ser fotógrafo: Hacia una fenomenología de la fotografía estenopeica a partir de la obra de Carlos Jurado*; Universidad Iberoamericana-Departamento de Arte; México D.F., México (2007)
- * RENÁN, Raúl; *Los otros libros: Distintas opciones en el trabajo editorial*; Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Biblioteca del Editor; México D. F., México (1988)
- * RENNERT, Eric; *Pinhole Photography Second Edition: Rediscovering a Historic Technique*; Focal Press; Burlington, Estados Unidos (2000)
- * SADOUL, Georges; *Historia del cine mundial*; Siglo XXI Editores; México D. F., México (1996)
- * SONTAG, Susan; *On Photography*; Picador; Nueva York, EE. UU. (1977, reedición 2007)
- * SONTAG, Susan; *Sobre la fotografía*; Alfaguara/Santillana Ediciones Generales; México DF, México (1977, reedición 2008)
- * SOUGEZ, Marie-Loup; *Historia de la fotografía*; Ediciones Cátedra, Cuadernos de Arte; Madrid, España (2001)
- * VIRILO, Paul; *La machine de vision*; Éditions Galilée, Collection L'Espace Critique; París, Francia (1991)

HEMEROGRAFÍA

- * DRUCKER, Joanna; *Experimental Narrative and Artists' Books*; Journal of Artists' Books (JAB) No. 12; Atlanta, EE. UU.; Otoño, 1999
- * FREEMAN, Brad; *Brief Reviews: The Silence (Gilles Peress)*; Journal of Artists' Books (JAB) No. 6; New Haven, EE. UU.; Otoño, 1996
- * FREEMAN, Brad; *Interview with Clif Meador*; Journal of Artists' Books (JAB) No. 7; New Haven, EE. UU.; Primavera, 1997
- * FREEMAN, Brad; *Book Review: Riding First Class on the Titanic!* (Nathan Lyons); Journal of Artists' Books (JAB) No. 14; Atlanta, EE. UU.; Otoño 2000
- * SULLIVAN, Gary; *No problem, brother! by Roy Villevoys*; Journal Of Artists' Books (JAB) No. 9; New Haven, EE. UU.; Primavera, 1998

CIBERGRAFÍA

- * CARRIÓN, Ulises; *El Nuevo Arte de Hacer Libros*; Frankfurt-Am-Main, Alemania; <http://www.merzmail.net/carrion.htm> [en línea], consultado el 24 de noviembre de 2008 y en inglés en <http://www.artistbooks.de/statements/carrion-english.htm> [en línea], consultado el 26 de mayo de 2009.
- * DAMIÁN, Antonio; *Librodeartista.info*; Sevilla, España; <http://www.librodeartista.info> [en línea al 6 de enero de 2011].
- * KRETSCHMER, Hubert; *What are Artist's Books?*; Archiv künstlerische Bücher und mehr-Künstlerbücher; Munich, Alemania;

<http://www.artistbooks.de/statements/kretschmer-english.htm> [en línea], consultada el 10 de noviembre de 2008.

* MANIACI, Francesca; *Artist's Books*; L'Atelier Soleil; Montreal, Canadá; <http://www.gslis.mcgill.ca/marginal/mar7-2/artists.htm> [en línea], consultada el 26 de mayo de 2009.

Los datos biográficos de los fotógrafos y autores citados y/o entrevistados se recabaron en:

* ALMEIDA, LOURDES: http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=7117&id_seccion=4940&id_subseccion=8258&id_documento=529 [en línea], consultada el 12 de noviembre de 2010.

* ANDRADE, Yolanda: <http://fundacionpedromeyer.com/china/yandrade/indexsp.html> [en línea], consultada el 12 de noviembre de 2010.

* CARRIÓN, Ulises: http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/essay/e003_text.html [en línea] consultado el 12 de noviembre de 2010

* CUEVAS, Ricardo: <http://www.ars-tesauro.com.mx/artista.php?user=24&artist=36> [en línea] el 12 de noviembre de 2010.

* DELLEKAMP, Marianna: <http://www.phototk.com/dellekamp/htm/bio.htm> [en línea], consultada el 12 de noviembre de 2010.

* GARIBAY, Ricardo: <http://www.carbon4.com.mx/ricardo.html> [en línea], consultada el 12 de noviembre de 2010.

* HELLIÓN, Martha:

<http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/participantes/quienes/marthaH.html> [en línea] el 14 de noviembre de 2010

* LAGRADE, Patricia: <http://librodeartista.ning.com/profile/PatriciaLagardeLopez> [en línea], consultada el 12 de noviembre de 2010

* LARA, Magalí: <http://www.magalilara.com.mx/inicio.php?accion=curricula> [en línea], consultada el 12 de noviembre de 2010.

* MARTÍNEZ, Eniac: <http://eniacmartinez.com/biografia.html> [en línea], consultada el 19 de julio de 2010.

* VENEGAS, Yvonne:

<http://fundacionpedromeyer.com/china/yvenegas/indexsp.html> [en línea], consultada el 12 de noviembre de 2010.

* ZAVALA, Manuel: <http://www.arts-history.mx/curriculum.html> [en línea], consultada el 12 de noviembre de 2010.

Algunas otras consultas fueron en Internet fueron:

* <http://www.lomography.com/about/the-ten-golden-rules> [en línea], consultada el 17 de julio de 2010.

* http://www.youtube.com/watch?v=8XHfwe_VfbM [en línea] consultada durante la realización del libro a finales de 2009 pero aún en la red el 4 de enero de 2011.

*<http://www.fotolibrosdeautor.com> [en línea al 6 de enero de 2011].

*<http://www.librosdeartista.info> [en línea al 6 de enero de 2011].

CATÁLOGOS

- * Feria Internacional de Libros de Artista, *Fotoseptiembre* 2009; Centro de la Imagen; México D.F., México.
- * Catálogo de Museo Molino de Papel “La Villa” en la XXIII Feria Internacional del Libro de Buenos Aires (Stand 305-1er. Piso) llevada a cabo del 17 de abril al 5 de mayo de 1997

FILMOGRAFÍA SELECTA

- * El regador regado (*L'arroseur arrosé*), Auguste y Louis Lumière, 1895
- * El Mago de Oz (*The Wizard of Oz*); Victor Fleming, 1939
- * *La Jetée*, Chris Marker, 1962
- * *Jan Palach*, Raymond Depardon, 1969
- * *Letter to Jane*, Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, 1972
- * Ese oscuro objeto de deseo (*Cet obscur objet du désir*), Luis Buñuel, 1977
- * El resplandor (*The shining*), Stanley Kubrick, 1980
- * *Les années déclin*, Raymond Depardon, 1984
- * *Twin Peaks*, David Lynch, 1989
- * Salvaje de Corazón (*Wild at heart*), David Lynch, 1990
- * El resplandor (*The shining*, miniserie de televisión), Mick Garris, 1997

* Sueños, Misterios y Secretos (Mulholland Drive), David Lynch, 2001