



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

## ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS POSGRADO EN ARTES VISUALES

**“Análisis interpretativo del cambio de modelos axiológicos  
de la fotografía ortodoxa y la imagen en el contexto de la  
9ª Bienal Internacional de Fotografía en México, 1999”.**  
**(Estudio de caso).**

### **T e s i s**

Que para obtener el grado de:

**Maestra en Artes Visuales**

**con orientación en fotografía**

Presenta:

**Norma Angélica Gómez Rodríguez**

Director de Tesis: Dr. Julio Chávez Guerrero



Septiembre 2006



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

**Análisis interpretativo del cambio de modelos axiológicos de la fotografía  
ortodoxa y la imagen en el contexto de la 9ª Bienal Internacional de  
Fotografía en México, 1999. (*Estudio de caso*).**

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

### CAPÍTULO UNO

#### 1. LOS AGENTES DE LA VALORACIÓN DE LA IMAGEN

- 1.1. La crítica / curador  
(su discurso sobre la imagen y la fotografía).....11
- 1.2. Bienales, concursos, certámenes.....23
- 1.3. Juicios de valor aplicables al arte.....38

### CAPÍTULO DOS

#### 2. LA HIBRIDACIÓN EN MEDIOS VISUALES: UN CONCEPTO DE LA POSMODERNIDAD

- 2.1. La imagen.....49
- 2.2. Concepciones sobre la fotografía.....58
- 2.3. Hibridación, apertura a la mezcla de medios.....75

### CAPÍTULO TRES

#### 3. LA BIENAL DE FOTOGRAFÍA EN MÉXICO

- 3.1. Tres décadas de imagen.  
Cartografía contemporánea mexicana.....83

3.2. El jurado de la 9ª Bienal Internacional de Fotografía en México, mediador y constructor de discursos.....	96
3.3. Análisis de corte interpretativo de la 9ª Bienal Internacional de Fotografía en México.....	101

## **CAPÍTULO CUATRO**

<b>4. PROYECTO EXPERIMENTAL: FORMACIÓN DE UN CONTENEDOR DE IMÁGENES. (ENSAYO VISUAL)</b>	
4.1. Resultados.....	179
 CONCLUSIÓN.....	 193

## **ANEXOS**

Trascripción de entrevista a José Antonio Navarrete.....	197
Trascripción de entrevista a Guillermo Santamarina.....	199
Trascripción de entrevista a Estela Treviño.....	207
Trascripción de entrevista a Hou Hanru.....	218

## **REFERENCIAS**

Bibliografía.....	222
Hemerografía.....	231
Páginas de Internet.....	234

# INTRODUCCIÓN

(...) la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados. No hay más que los momentos en los que estamos con ese otro cuya vida creemos entender (...) Al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos: jamás el devenir realizándose ante nosotros (...)

*Rayuela.*

**Julio Cortázar**

La presente investigación trata sobre un proyecto teórico-práctico de producción visual, cuyo tema principal consiste en el estudio de la transición de modelos axiológicos de la fotografía ortodoxa y la imagen, en el contexto de la 9ª Bienal Internacional de Fotografía en México, 1999, así como en una visión personal sobre el uso y empleo de la imagen.

Durante los tres primeros capítulos hablamos del cambio de sentido espacio-temporal del discurso fotográfico como objeto terminado y de la imagen<sup>1</sup>. La propuesta que aquí se plantea consiste en desmenuzar, analizar e interpretar conceptos como: la fotografía (concepciones técnicas, históricas y teóricas), la imagen, la figura del curador, el historiador y el crítico, todo esto para poder amalgamar dichas nociones y conformar un análisis de corte interpretativo de la valoración de la imagen en la 9ª Bienal Internacional de Fotografía en México, 1999.

En la parte final de la presente investigación, desarrollamos de manera alterna tres propuestas personales de trabajo que insertamos dentro de las

---

<sup>1</sup> Entendida como una idea o concepto que se proyecta o corporiza en un medio o técnica definido. (N. del A.)

manifestaciones de la imagen como concepto en constante fluctuación más que como discurso terminado y concreto. Consideramos importante adoptar una postura frente al objeto de estudio, y es en el capítulo cuarto que concluimos de manera visual y conceptual con un ensayo, un reconocimiento y aplicación de la experimentación con distintos materiales. La producción visual personal se inserta al final de la presente tesis también, como la reflexión y cuestionamientos que nos planteamos durante la investigación y desarrollo del uso de la imagen, sus recursos y continua fluctuación, tanto en los aspectos de producción (creación), como en los rubros de difusión, legitimación y pertinencia de la imagen y la fotografía en un contexto y medios determinados.

Así bien, dentro del campo artístico, la fotografía, según Bourdieu (2003), pretende su legitimación como obra de arte entre los años sesenta y los setenta. En México una asociación del gremio fotográfico, llamado Consejo Mexicano de Fotografía, junto con otros colectivos, peleaban un espacio propio dentro del INBA en los años setenta, después de algunos intentos por insertarse en el terreno artístico, se logra realizar un apartado específico para la fotografía en la Bienal de Artes Gráficas convocada por el INBA, hasta conseguir su independencia y formar lo que ahora conocemos como Bienal de Fotografía.

Desde su formación hasta la fecha se han celebrado once bienales, pero existe una que rompe con los esquemas establecidos hasta ese momento, es ese parteaguas el que nos reclama atención.

La 9ª Bienal Internacional de Fotografía, es una Bienal que ofrece diversas formas de acceder a la imagen, no tiene premura ni pudor en torno al material que se utiliza, es una Bienal que inquieta y cuestiona por la forma en la que fue realizada, pero sobre todo por los juicios valorativos aplicados a las obras presentadas, y al discurso creado bajo la temática de *Frontera*.



Y *Frontera* en su sentido literal, sería el límite de algo, la división territorial, espacial, mental, alegórica, poética, en fin, tiene un sin fin de significaciones. La *Frontera* será tomada como referencia para abordar esquemas de producción que tienen más que ver con el concepto y desarrollo de una propuesta visual, que con el soporte con el que fue creada.

Por lo tanto, cabe aclarar que el tema que nos ocupa en este texto no es la fotografía en sí, sino la valoración de la imagen, sea o no fotografía. La aproximación que se obtuvo se dio al: atomizar los juicios de valor expresados por el jurado de una Bienal de Fotografía en México, juicios para seleccionar y premiar determinadas obras. Pero, cabe hacer una aclaración pertinente, para lograr un análisis más acertado, fragmentamos el análisis en tres momentos: los salones de invitados de los tres curadores.

Así pues, analizamos los juicios valorativos de cada uno, consideramos fundamental el conocer lo que ocurre tras bambalinas en lo que concierne a los juicios de valoración de lo que se considera dentro de los parámetros de selección.

La figura del curador cobra una vital importancia en este trabajo, su papel en el arte contemporáneo se entiende como “la persona” que dota de sentido en el tiempo y el espacio, a las manifestaciones artísticas en un lugar y momento dado, según su contexto y la relación de la pieza con las demás, para lograr un corpus visual, discursivo, a diferencia del “jurado” que es la persona que bajo parámetros más *rígidos* -por llamarlos de alguna manera-, maneja juicios de valor más cercanos a la técnica, la temática y la resolución de los mismos siguiendo un parámetro estético más o menos fijo.

Estamos en el ámbito de la actividad de *distribución* del sistema artístico, para explicarlo mejor, durante los capítulos siguientes, haremos un recuento de los siguientes puntos para llegar a indagar en un terreno móvil y mutable como son los juicios de valoración en el arte contemporáneo y demostrar que existe una transición de los modelos axiológicos de la fotografía ortodoxa y la imagen dentro de la 9ª Bienal Internacional de Fotografía como una afirmación de la posmodernidad

La investigación se subdivide en los siguientes apartados que sugieren acercarse al objeto de estudio de manera concéntrica.

En el capítulo uno se abordan a los agentes de la valoración de la imagen como los integrantes del circuito de difusión y de producción de nuevas necesidades estéticas, es en el campo artístico y fotográfico donde se establece la ampliación de los “criterios” y la “institucionalización” de estos:

- La crítica / curador (su discurso sobre la imagen y la fotografía).
- Bienales, concursos, certámenes.
- Juicios de valor aplicables al arte.

En el capítulo dos tratamos la hibridación en medios visuales como un concepto que se afirma en la posmodernidad:

- La imagen.
- Concepciones sobre la fotografía.
- Hibridación, apertura a la mezcla de medios.

Vemos cómo se han desarrollado teorías que aspiran a formar un “campo de lo fotográfico”, y cómo la fotografía aspiraba y consiguió un lugar en el campo artístico.

En el capítulo tres se aborda nuestro objeto de estudio, La Bienal de Fotografía en México:

- Tres décadas de imagen. Cartografía contemporánea mexicana.
- El jurado de la 9ª Bienal Internacional de Fotografía en México, mediador y constructor de discursos.
- Análisis de corte interpretativo de la 9ª Bienal Internacional de Fotografía en México.

La distribución del arte conlleva agentes y procesos muy complejos de interpretar por lo cual hemos diseñado una aproximación concéntrica que va desde el papel de las bienales, concursos y salones de fotografía presentado aquí como un panorama general del acontecer en México en el apartado *Tres décadas de imagen. Cartografía contemporánea mexicana*. Además de realizar un perfil contextual de los tres jurados / curadores, para tener un acercamiento más puntual, abordamos además, las tareas de los jurados y curadores como legitimadores y críticos de arte. Contextualizados aquí a través de una breve semblanza, una entrevista y la recopilación de material documental.

En el apartado del *Análisis de corte interpretativo de la 9ª BIF* se descifran los códigos empleados por los jurados / curadores para realizar la selección y el salón de invitados que forma parte de la edición de la bienal mencionada. Los juicios de valor, los justificadores ético-políticos y sociales, además de los valores económicos que están en juego.

El cómo y porqué se da dicha legitimación de prácticas disímiles a la fotografía *ortodoxa*, en nuestro objeto de estudio, se da a partir de la intervención de la convocatoria misma, el jurado, los invitados y los concursantes que forman un todo. El contexto en el tiempo y el espacio repercute en los dictámenes, juicios de valor y en la producción seleccionada que se inserta en el mercado.

El análisis de corte interpretativo se puede sintetizar en los siguientes puntos:

- Los organizadores del concurso, que a su vez seleccionaron al jurado y dictaron la convocatoria dando línea temática.
- Los jurados que a su vez son curadores y realizaron tres salones de invitados internacionales, alternos a la selección del concurso. Y dictaminaron la obra y realizaron un acta donde dejaban clara su postura ante sus decisiones.
- La obra visual (con diversos soportes y técnicas).
- La recepción o lectura externa sobre la bienal, el jurado y los premiados.

En el capítulo cuatro desarrollamos un ensayo visual. Proyecto personal Experimental que se sustenta en tres modos de acercarse a la imagen.

**CAPÍTULO UNO**  
**LOS AGENTES DE LA VALORACIÓN DE LA IMAGEN**

## 1.1. La crítica / curador. (Su discurso sobre la imagen y la fotografía).

El arte contemporáneo es el resultado de la suma de tres prácticas diferentes. En primer lugar, y aunque resulte obvio decirlo, tiene su base en la propia producción artística. En segundo lugar, en la imprescindible teoría para que esa producción pueda tener lugar el conjunto de propuestas y especulaciones sobre el conjunto de ideas que conforman la cultura contemporánea. Este difuso *corpus* está compuesto por multitud de conceptos, algunos de los cuales se agrupan en discursos más o menos reconocibles dentro de ese conjunto. En tercer lugar, la creación contemporánea necesita imprescindiblemente de la crítica de arte para analizar y volver a alimentar este proceso.

**Dorotee Richter**

El curador, el crítico, el historiador de arte y demás agentes involucrados en la legitimación, valoración, interpretación y análisis de las artes visuales, forman una fuerza alienada a ciertos parámetros, juicios pre-establecidos, subjetividad, formación y tiempo social-económico-geográfico que marca con un discurso, la postura visual, direcciona y apunta hacia una propuesta que puede ser explorada en su totalidad a través de la interpretación de ciertos elementos, entre los cuales se pueden mencionar: el criterio, la formación y el método de análisis de los agentes de la valoración del arte.

Al abordar la dicotomía curador / crítico, partimos de la idea de definir y entrelazar los dos conceptos para acceder a un campo más amplio, y más complejo sí, pero con mayores herramientas para la interpretación de las piezas (imágenes) analizables, sean fotográficas o con otro soporte.

La palabra crítica tiene connotaciones negativas en el terreno del lenguaje coloquial, usualmente refiere a juicios negativos y a su desaprobación, pero la crítica desde el punto de vista especializado, es un mecanismo de análisis, interpretación y contextualización, en donde coexisten elementos estéticos, temáticos y en el caso específico de las artes visuales como expresiones estéticas, se plantean parámetros artísticos.

Se puede decir que la crítica va más allá del sólo hecho de emitir juicios acerca de algo, así bien se pueden abordar al menos cuatro dimensiones en este terreno, los críticos *describen* el trabajo del arte, lo *interpretan*, lo *evalúan*, y *teorizan* acerca de él<sup>1</sup>.

Un análisis crítico sería el informar, hacer un discurso con argumentos sólidos para entender y posicionar un fenómeno inestable como el arte. Ahora bien existen otros puntos en la labor de la crítica, el asignar valores a la imagen es uno de los fines de ésta actividad. “Los propósitos de la actividad crítica son valorar el grado de trascendencia cultural de las obras artísticas visuales, satisfacer necesidades culturales y propiciar el desarrollo de la cultura artística local, nacional, regional y global.”<sup>2</sup>

Si bien, Barrett describe de manera esquemática la intención cuasi-ontológica<sup>3</sup> de la crítica, también pone en el tintero dos posiciones que podemos desmenuzar para el propósito de ésta investigación: satisfacer *necesidades culturales y propiciar el desarrollo de la cultura artística*. Pero esas necesidades quién las dicta, cómo sabe el curador que existen, en dónde están, es qué acaso

---

<sup>1</sup> Terry Barrett, *Criticizing Photographs. An introduction to understanding images*, Mayfield Publishing Company, Mountain View, California, 1990, p. 2.

<sup>2</sup> Carlos-Blas Galindo, *Elementos estéticos, temáticos y artísticos: un método para la crítica de las artes visuales*, en: Abrevian ensayos, Coedición: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro Nacional de las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), Estampa Artes Gráficas S.A. de C.V., México, 2005, p. 5.

<sup>3</sup> Ontología: disciplina filosófica que estudia el ser por el ser mismo. (N. del A.)

sólo ellos pueden digerir el trabajo de un artista y presentarlo codificado, según lo que la cultura necesita, clama.

Carlos-Blas Galindo describe que, el planteamiento crítico involucra en primera instancia una etapa valorativa preliminar, la cual se apoya en la disposición de los rubros estético, temático y artístico de las obras, además del cuidado constante de mecanismos valorativos generales y la etapa final en donde se plantean las conclusiones y resultados del proceso crítico.

Se van clarificando los puntos de vista de un curador, su proceso de trabajo; pero hay que dejar en claro que no existen parámetros pre-establecidos, que dicten cómo llegar a tal planteamiento crítico, lo que hemos examinado hasta el momento, son meros acercamientos al ejercicio de la práctica crítica. Dicho lo anterior, a lo largo de la presente investigación podemos intuir un fluir constante en las apreciaciones y juicios de valoración que cada curador aplica a su discurso.

En fotografía existen diversas clases de crítica con diferentes propósitos, la exploración estética y la argumentación estética son dos juicios evaluativos, en donde la exploración, está fuertemente ligada a la descripción e interpretación y la argumentación estética se basa después en el análisis interpretativo, en valorar el trabajo en aspectos positivos o negativos. Da una profunda visión con explicaciones exhaustivas fundamentadas en juicios establecidos y su propio criterio de evaluación<sup>4</sup> .

Los razonamientos aquí expuestos provienen del libro *Criticizing Photographs. An introduction to understanding images*, de Terry Barrett; una segunda propuesta de valoración según Barret, tiene que ver con la división que

---

<sup>4</sup> Terry Barrett, *Op. Cit.*, p. 5.



se da entre realidad: “fotoperiodismo, documental” y creación: “arte/estética” en donde la crítica fotográfica se relaciona con dos aproximaciones a su valoración: uno es el juicio práctico, inmediato y que se dirige al trabajo mismo, al objeto fotográfico, y otro es el juicio teórico, que es filosófico, se encarga de definir la fotografía y utiliza sus usos como ejemplos para aclarar sus argumentos, la crítica práctica se dirige hacia el periodismo y la teórica hacia el arte<sup>5</sup>.

Éstas divisiones nos parecen básicas e incompletas para la situación actual, en donde los juicios de objetividad y subjetividad se aplican a todos los usos sobre lo fotográfico y en donde la hibridación de medios y nulificación de fronteras entre tipologías fotográficas o artísticas son rebasadas por las propuestas emergentes, pero es un punto de partida, un nicho de oportunidad para dar el salto a otros cuestionamientos.

Podemos agregar que tanto la valoración de Dorotee Richter, Carlos-Blas Galindo y Terry Barrett , parten de lo mismo: la imagen. Además los tres concuerdan en que la labor del crítico o curador contribuye a dar marcha a la maquinaria artística.

Ahora bien, hemos encontrado importantes diferencias entre lo que se denominan juicios y los razonamientos. Sus esencias se encuentran ligadas, pero no significan lo mismo; es decir, un juicio es un qué, que demanda un porqué, los juicios como interpretaciones dependen de razonamientos, por lo que son igual de importantes los juicios críticos que las interpretaciones o explicaciones. Ambos son parámetros que necesitan razones para soportarlos, los dos son argumentos que requieren evidencia. Las valoraciones sin razones son iguales a una opinión personal maniquea (bueno, o malo).

---

<sup>5</sup> *Ibidem.* p. 5.

Los razonamientos son fundamentos que están basados en valoraciones, que a su vez se apoyan en el criterio, el criterio está usualmente sustentado en definiciones sobre arte y teorías estéticas sobre lo que es o *debería ser el arte*<sup>6</sup>.

Podemos advertir hasta el momento que existen diferentes criterios sobre la valoración crítica de la imagen y la fotográfica en particular. La mayoría se pueden agrupar en categorías derivadas de las tradicionales teorías del arte. En lo siguiente, exploraremos someramente algunas de ellas con el fin de ejemplificar lo antes mencionado.

El *realismo* es una de las teorías del arte más arraigadas y estudiadas. Desde los griegos con Platón y Aristóteles, resurgió con fuerza en el Renacimiento, y más tarde sería la teoría que daría soporte al medio fotográfico a través de su historia.

En estética, el *realismo* es también referido a la mimesis, lo mimético. El realismo tiene una connotación casi análoga al medio fotográfico, por la evidencia a la huella, al registro de lo que está enfrente, al documento, aunque no es necesariamente un espejo de la realidad, la conformación del medio da cuenta de estos rasgos de representación o aprehensión de la *realidad*.<sup>7</sup>

Para Barrett como hemos visto, la fotografía se divide en documento y creación, así el documento siempre será relacionado con la “realidad”, con el realismo, pero si nos detenemos un poco, podemos pensar que todo esto depende del contexto en que se difunde una pieza y quién la está “leyendo”.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>8</sup> En el caso específico de un fotógrafo como Enrique Metinides “el niño fotógrafo”, que ha trabajado casi toda su vida para la *non grata* nota roja mexicana como foto-reportero, es a su vez reconocido como un *artista* en Londres y algunas otras partes de Europa, (al igual que Arthur Fellig *Weegee*) y sus imágenes dantescas son presentadas con toda ostentación en diversos museos de arte en el mundo. (N. del A.) Para más

En otra categoría de apreciación de géneros vemos al *expresionismo*, su premisa básica es el respeto al individualismo del artista y al potencial de su vida interior. Los expresionistas creían que las intensas experiencias de los artistas eran la base para realizar arte, y los observadores podían juzgar su trabajo de acuerdo a la intensidad de los sentimientos que provocaban las obras.<sup>9</sup>

Bien, aquí cabe desplazar el término *expresionismo* (que es más utilizado en literatura artística y estética que en fotografía), por el término *pictorialismo*, los pictorialistas tienen en común los criterios estéticos y conceptuales utilizados en el expresionismo. El *pictorialismo* antecede a la fotografía directa, la cual fue una reacción ante el mismo. Las fotografías pictorialistas se caracterizan usualmente por tener: foco-suave, papel texturizado, retocado con brochas y pinceles, en variadas ocasiones recreaban historias alegóricas, y algunas veces eran collages realizados de varios negativos.<sup>10</sup>

El *formalismo* es una teoría estética del siglo XX. Está asociada con el modernismo y es rechazada por el posmodernismo. El *formalismo* insiste en la autonomía del arte, es así “el arte por el arte mismo”, y en la primacía de la forma abstracta frente a las referencias al mundo físico y social.

El *formalismo* es filosofía estética, una teoría del arte, pero no debe confundirse con la forma en el arte, ya que todo arte, sea realista o abstracto, tiene forma.

El *instrumentalismo* rechaza la noción del “el arte por el arte mismo”, y en lugar de este pronunciamiento apela “al arte por la vida misma”. Se vincula con

---

información revisar el libro: *Enrique Metinides. El Teatro de los hechos*, Ortega y Ortiz, Editores, México, Gobierno del DF, 2000.

<sup>9</sup> Terry Barrett, *Op. Cit.*, p. 103.

<sup>10</sup> *Ibidem.* p. 103.

las consecuencias del arte, el criterio del instrumentalismo sostiene que el arte está al servicio de las causas que van más allá del arte por sí mismo. Es eminentemente social, su meta es más grande que la “forma significativa”, la originalidad y la expresión artística única.

El criterio instrumentalista, entonces, se encamina a una inspección del arte desde otros elementos basados en lo social, moral, los propósitos económicos del arte, y cómo el arte es *usado* en la sociedad y sus consecuencias.

Las catalogaciones y parámetros tomados de la pintura y de la estética, abordados anteriormente, no pretenden, ni son un recuento exhaustivo de los criterios usados para valorar la imagen, más bien dan cuenta de la incipiente teoría fotográfica como expresión autónoma.

La fotografía se puede abordar desde distintos bordes, los cuales desarrollaremos más ampliamente en el capítulo dedicado a las *Concepciones sobre la fotografía*, desde tres niveles fundamentales para su comprensión: nivel ontológico, nivel teleológico y nivel axiológico. La crítica, los jurados, curadores, y demás participantes en la evaluación y legitimación de *medios visuales*, utilizan además parámetros como la *habilidad técnica*, *originalidad*, *la composición*, que están incluidas e identificadas en los criterios mencionados con antelación.

La crítica es subjetiva, pero se apoya y valida con discursos consensados a través de la historia del arte y la estética, pero también dependen del momento económico y social que se vive; por lo tanto, los juicios de valoración tendrán que ver, entonces, con procesos interpretativos, que toman su sustancia de acción en la interdisciplina y la multidisciplina.

La crítica se apoya en la historia, lo social, lo estético, lo político, lo antropológico, psicológico y demás herramientas para contextualizar, describir, analizar e interpretar una obra artística, pero criticar la crítica implica cuestionar el arte mismo, si derivamos su ejercicio de las prácticas sociales del arte, entonces tendremos la médula de los axiomas que se modifican con argumentaciones según la postura ideológica, política, de género y todos los aspectos que juegan un papel fundamental en el consumo del discurso de la crítica.

Gutiérrez Chong describe al mundo del arte en crisis, con parámetros mezclados e indefiniciones sobre el quehacer de la crítica, escribe:

(...) lo peor que pudo ocurrir, casi lo impensable, al artista (principalmente de generaciones más recientes), al museo, a la galería, por diversas condiciones y excusas, fue el desinterés por la crítica. Se volvió más importante “un texto” hasta a veces cualquiera que la función verdaderamente mediadora, analítica, de la crítica de arte.<sup>11</sup>

La pregunta sería entonces, ¿el arte necesita de mediadores?, una pregunta escabrosa, pero que refuerza el *estado crítico... de la crítica*, parafraseando a Alberto Gutiérrez con un fragmento del artículo arriba citado.

La especialización y la división de los componentes valorativos y del mercado del arte sugieren que sí, que es conveniente, es fundamental la crítica del arte. Pero ésta práctica necesita a nuestro juicio un planteamiento más ético y responsable, en un *mundo ideal* el crítico dispondría de todas las herramientas metodológicas para ejercer su profesión, para ser crítico también debería poder ser criticable su trabajo, y no simplemente pretender escuchar y acatar sus

---

<sup>11</sup> Alberto Gutiérrez Chong, *El estado crítico... de la crítica*, en Ágora: <http://discursovisual.cenart.gob.mx/antecedentes/dvwebne02/numero2.htm>  
Consultado en septiembre del 2005.

habilidades oratorias y discursivas o sus decisiones eminentemente subjetivas, pero que tienen una base teórica, un discurso crítico, sus juicios deben ser lo suficientemente lógicos y coherentes dentro de la propuesta que plantea.

El curador como figura primordial en el arte contemporáneo se puede comprender al analizar los siguientes aspectos. El peso del curador es cada vez más fuerte, Gutiérrez Chong hace una reflexión en torno a éste fenómeno:

(...) de esta especie de exilio, o autoexilio forzado, es una pregunta que se debería afrontar si de verdad es importante la crítica en estas disciplinas artísticas. Porque ahora el “fenómeno” es realmente medroso, importa más una espectacular difusión, el consumo inmediato y fugaz de las cosas, sin que exista de por medio esa “eficaz crítica” de los “productos artísticos”. (...) la inesperada irrupción del fenómeno del “curador”. Si bien el mecanismo y las reglas de la promoción, difusión y mercado del arte tenían que cambiar, más por las circunstancias actuales –para ir a la búsqueda de un escenario más internacional o más “global”, sin duda importante y ya obligado que por un proceso más natural de cambio, diametralmente necesario en las estructuras culturales del país, trajo consigo la novedad de esta figura que de la noche a la mañana repercutió “coyunturalmente” por todas las instituciones culturales sin ningún otro mérito aparente que autotitularse, con cierto viso de enigma, “curador”.<sup>12</sup>

En el terreno del mundo del arte: el *crítico* vino a desplazar o a mover el juicio del *historiador* de arte, en algunos casos; en otros, se sumó a los planteamientos o los utilizó para conformar un discurso “*su discurso*”; en las

---

<sup>12</sup> *Ibidem.*

últimas décadas el juicio del *curador*, que es a la vez crítico, historiador y artista, hace de su ejercicio una suerte de *todólogo*. Valorando, enjuiciando, legitimando y conformando un corpus visual (audiovisual) permitido, enaltecido y casi imprescindible. En términos técnicos hay parámetros y definiciones para abordar la labor del curador, Sol Álvarez los identifica como:

Los principios museológicos definen a la curaduría como el área encargada del cuidado, investigación, conservación, exhibición e incremento de las colecciones, con carácter científico y académico (...) la curaduría desarrolla las actividades de investigación, registro, catalogación, conservación (...) Hablar acerca de curaduría implica hablar de criterio, de dirección, de línea ideológica, incluso quizá, acerca de postura política (...) implica referirse a la identidad cultural que se ciñe a la manera de presentar un producto artístico determinado frente al público espectador (...) <sup>13</sup>

Álvarez plantea que el curador implica criterio, dirección, línea ideológica, entre otros componentes, y todo esto se condensa en la palabra *identidad*, la identidad cultural en el arte es ahora el curador y si bien es una figura vital en el panorama del arte actual, la pregunta sería la misma anteriormente planteada: ¿es indispensable?, bien, cabría responder algunas cosas antes de responder a tan espinosa pregunta.

El curador es una especie de guía por el mundo que él construye con las propuestas de otros, una especie de post-productor, un representante de lo que Dziga Vertov y su cine ojo (*kino glaz*), pretendía hacer con los camarógrafos que

---

<sup>13</sup> Sol Álvarez, *Distinciones curatoriales contemporáneas*.

le entregaban su material filmado, para editar, contraponer tomas y puntos de vista, Vertov formulaba que:

El realizador, eclipsándose detrás de la objetividad absoluta –tenida por tal- de la cámara, registraba una cantidad de documentos a partir de un tema bastante vago que servía de hilo conductor. El arte consistía simplemente en <<encuadrar>> las tomas, en ordenarlas y montarlas. La significación resultaba del sentido que adquirían los hechos relacionados de ese modo entre sí.<sup>14</sup>

Si trasladamos la concepción cinematográfica de Vertov a la disciplina curatorial, podremos entender la *importancia* o *trascendencia* del curador, la cual radica en la exposición y presentación de un tema o inquietud, desarrollado a partir de elementos y piezas que no fueron creados por él, pero con las que tiene empatía y valida con sus argumentos discursivos visuales y textuales. Jorge Reynoso Pohlenz plantea lo que hace fundamentalmente un curador:

¿Qué es lo que, básicamente, realiza el curador? (...) establece discursos y parámetros de interpretación de lo creado y de lo que se crea a partir de seleccionar y disponer en el espacio objetos, proponiendo una disposición de ellos que proporcione lecturas analógicas, sugiriendo con ello medios parciales o generales para el reconocimiento del arte, la historia o la cultura. Ya sea que el curador manipule creaciones del pasado o del presente, ya sea que proponga “lecturas” en torno a la memoria o la actualidad, el interlocutor de sus discursos

---

<sup>14</sup> Jean Mitry, *Estética y psicología del cine. I. Las estructuras*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1998, p. 331.



–principalmente expresados en formato museográfico– es su contemporáneo.<sup>15</sup>

Pero hablar de “El curador” como una figura enigmática es limitar nuestro acercamiento a un sujeto que tiene un contexto específico, un bagaje cultural determinado, intereses y *gustos*, es, en ciernes, un personaje en el panorama del arte contemporáneo, que se redefine constantemente, y que además se ha ido incorporando a las necesidades institucionales, pero también su trabajo resulta algunas veces, por asociación libre, independiente.

Gutiérrez Chong asegura que el curador provino de:

El “curador” emergió “avalado” por las instituciones, principalmente las galerías, hasta llegar a ser un “independiente” que ofreció, y ofrece, no sólo la explicación “hablada”, sino además brinda “la exposición” en el “sitio adecuado”. En situaciones específicas deslinda una “justificación escrita” en el catálogo y la promesa de una “promoción internacional”, en el mejor de los casos todo ello certificado con el oficio del curador.<sup>16</sup>

Alberto Gutiérrez nos da pauta a plantear los siguientes puntos para llegar al análisis e interpretación de los juicios valorativos de un curador: la manera de abordar la labor del curador resultará conveniente y redituable partiendo de la elaboración de su perfil, después analizando su propuesta: vista como la lectura

---

<sup>15</sup> Jorge Reynoso Pohlenz, *Curadores en el blanco*, en *Ágora* No. 2, Discurso Visual:

<http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvwebne02/numero2.htm>

Consultado en septiembre del 2005.

<sup>16</sup> Alberto Gutiérrez Chong, *El estado crítico... de la crítica*, en *Ágora* No. 2, Discurso Visual:

<http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvwebne02/numero2.htm>

Consultada en septiembre del 2005.

de una exposición, lo que escribe o dice de ella y de la lectura externa de la muestra. A partir de dicho análisis, se pretende acceder a una interpretación del tiempo social, estético y de valoración de la imagen. En el capítulo referente al análisis de corte interpretativo de la 9ª Bienal Internacional de Fotografía en México se verá a detalle lo que aquí se describe someramente.

## 1.2. Bienales, concursos, certámenes.

Si bien en el capítulo titulado *Tres décadas de imagen. Cartografía contemporánea mexicana*, analizamos de forma puntual la fotografía desde los 70 hasta los 90. Nuestro interés en éste apartado es describir los primeros pasos del medio fotográfico dados en la *institución*, en el main stream mexicano, en lo siguiente recorreremos a través de un panorama general lo que acontecía iconográfica, social, y hasta políticamente en México.

Dentro del gremio fotográfico mexicano se han dado múltiples cambios en la legitimación, construcción de discursos, teorías y valoración en ámbitos diversos; la Bienal de Fotografía a lo largo de su existencia, desde el cobijo del INBA, hasta la apertura del Centro de la Imagen y su cobijo hasta la fecha, manifiesta la metamorfosis del contexto social y político en el que está inmersa cómo catalizadora de las manifestaciones sobre “lo fotográfico” como medio de expresión.

Para comprender mejor dichos elementos hemos conjuntado una serie de elementos<sup>17</sup> que se interrelacionan sobre todo en tres fenómenos: la corriente que imperó, el año de realización de la bienal y un breve panorama histórico social, estos elementos se pueden interconectar e interpretar como un panorama general de las Bienales de Fotografía.

---

<sup>17</sup> Los datos aquí presentados se tomaron de los catálogos de las Bienales y de datos estadísticos proporcionados por el Centro de la Imagen. (N. del A.)

Bienal I. Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Bienal de Fotografía. 1980.

Corriente que imperó: documentalismo, dentro de las imágenes seleccionadas para ésta bienal se encuentran las (figuras 1, 2, 3), en donde podemos apreciar la tendencia hacia la social en general, y la vida cotidiana en particular.

A continuación enunciaremos un breve panorama histórico/social, de los años que rodearon a la primera bienal de fotografía, siendo parte del Salón Nacional de Artes Plásticas.

1980 se funda la Casa de la Fotografía, sede permanente del Consejo Mexicano de Fotografía hasta 1989.

1981 se realiza el Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía donde se amplía la discusión de las diferentes posturas en torno al medio.

1982 asume la Presidencia Miguel de la Madrid. Durante su sexenio, al creciente aumento de la deuda externa se sumaron tragedias como la explosión en San Juan Ixhuatepec en 1984. Terremoto en la Ciudad de México en 1985.



**Carlos E. García G.**  
FIGURA 1.<sup>18</sup>



**José Luis Neyra**  
FIGURA 3.



**Raquel A. Cepeda**  
FIGURA 2.

---

<sup>18</sup> La imagen no presenta ficha técnica completa, éste aspecto se puede notar en varias de las piezas conformadas en el archivo de imágenes que se posee para la presente tesis. Suponemos que en aquellos momentos no llevaban un recuento *especializado* y riguroso de las obras, o simplemente no se nombran en los documentos consultados. (N. del A.)

Bienal II. Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Bienal de Fotografía. 1982.

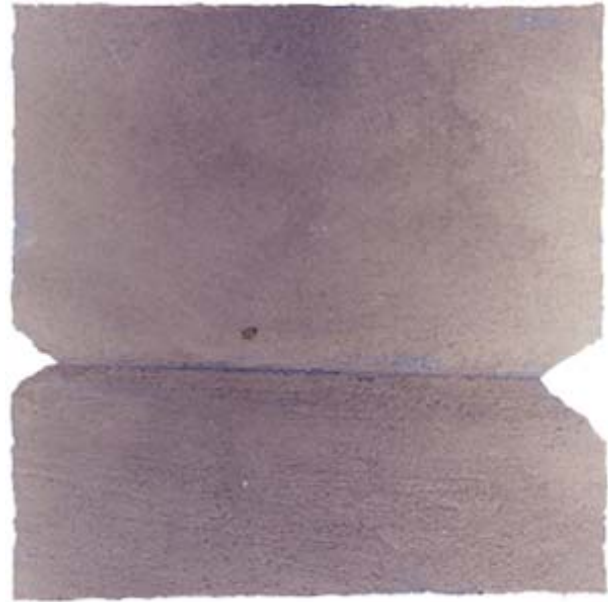
Corriente que imperó: tradición documentalista y los nuevos soportes técnico-formales. En la segunda bienal podemos advertir que fueron tres premios, no sólo selección y que además existen un conjunto de piezas denominadas *serie fotográfica*, que puede ser un ensayo, apuntes de vida cotidiana, pero todas las imágenes hablan del mismo corpus visual; no es ya la foto única, que revela un instante aislado, *decisivo*. Hemos seleccionado la (figura 4) de Laura Magaña, documentalista, la (figura 5) de Suter con un tratamiento visual y conceptual estructurado, dando paso a nuevos soportes discursivos y la (figura 6) de Somonte, de corte documental, pero eminentemente subjetiva y personal.

Lo más destacado y que advierte ya, rasgos de lo que acontece en la segunda bienal en el panorama histórico/social fue lo concerniente a:

1983 convocado por el CMF y el INBA se realiza el Concurso Becas de producción para el Ensayo Fotográfico.



**Laura Magaña**  
*Sin título.*  
FIGURA 4.



**Gerardo Suter**  
*Sin título.*  
FIGURA 5.



**Carlos Somonte González**  
*Sin título.*  
FIGURA 6.

Bienal III. Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Bienal de Fotografía. 1984.

Corriente que imperó: diversificación que va del realismo purista como es el caso de Pedro Meyer con un ensayo de festividades en Iztapalapa (figura 9), y esteticista (figura 8), imagen de Lamothe<sup>19</sup>, hasta la abstracción, con la experimentación visual de Hinojosa, (figura 7), pasando por el fotorreportaje, el collage, el documental, lo anecdótico, lo paradójico, etc.

En el panorama histórico/social, tenemos que:

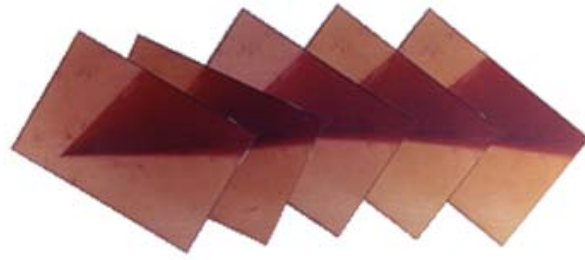
1984 se realiza el Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en la Habana, Cuba, mientras en México se realiza el primer Coloquio Nacional de Fotografía.

Y en el mismo año convocado por el CMF y el INBA se realiza el segundo Concurso Becas de Producción para el Ensayo Fotográfico.

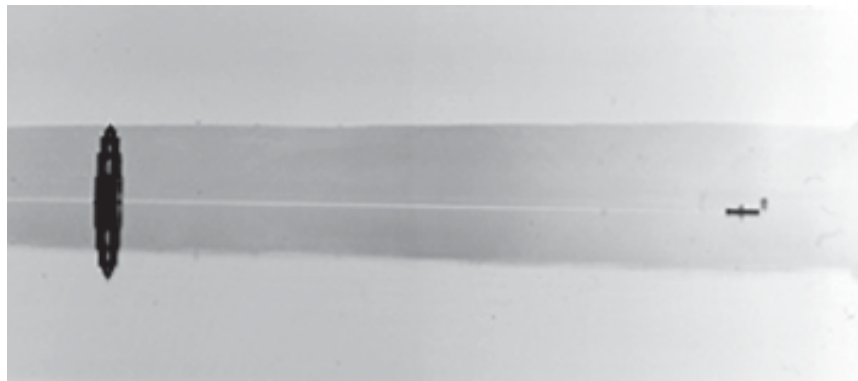
---

<sup>19</sup> Catedrático de la Facultad de Artes Plásticas opción fotografía, de la Universidad Veracruzana. (N. del A.)





**Javier Hinojosa**  
FIGURA 7.



**Carlos Lamothe**  
*Agua en México.*  
FIGURA 8.



**Pedro Meyer**  
*La terrena comedia. Viernes Santo.*  
FIGURA 9.

Bienal IV. Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Bienal de Fotografía. 1986.

Corriente que imperó: predominó lo documental, (figuras 10, 11). A pesar que es fotografía directa, la (figura 12), muestra un rasgo personal y distintivo de lo documental: lo subjetivo de disparar una cámara fotográfica y lo que transmite.

En el panorama histórico/social, lo más importante y que dejó devastado a todo un país fue:

*1985* Terremoto que sacudió a la Ciudad de México.



**John O'Leary**  
*La condenada felicidad.*  
FIGURA 10.



**Carlos Lamothe Silva**  
*Hecho en México.*  
FIGURA 11.



**César Vera**  
*Rimas.*  
FIGURA 12.

Bienal V. Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Bienal de Fotografía. 1988.

Corriente que imperó: domina una tendencia de fotoperiodismo, uno de sus máximos representantes Francisco Matas (figura 13), centrada en la problemática política y en sucesos urbanos: (figura 14), Andrés Garay, documentalista. Presencia de lenguajes mixtos y la construcción de imágenes se perfilan, (figura 15) de Rogelio H. Rangel.

En el panorama histórico/social, sucedían acontecimientos culturales y políticos de suma importancia para el país:

1988 Carlos Salinas de Gortari es electo presidente de la República.

Se crea el CONACULTA.

1989 Por convocatoria del CONACULTA se festejan 150 años de fotografía en México con un programa de exhibiciones, conferencias y libros sobre el medio.

Cabe mencionar que transcurren 5 años para que se celebre la 6ª Bienal Fotografía.



**Francisco Mata Rosas**  
*Bañeros, D. F.*  
FIGURA 13.



**Andrés Garay N.**  
*Reportaje China hoy.*  
FIGURA 14.



**Rogelio H. Rangel**  
*Tauromaquia II.*  
FIGURA 15.

6ª Bienal de Fotografía. 1993.

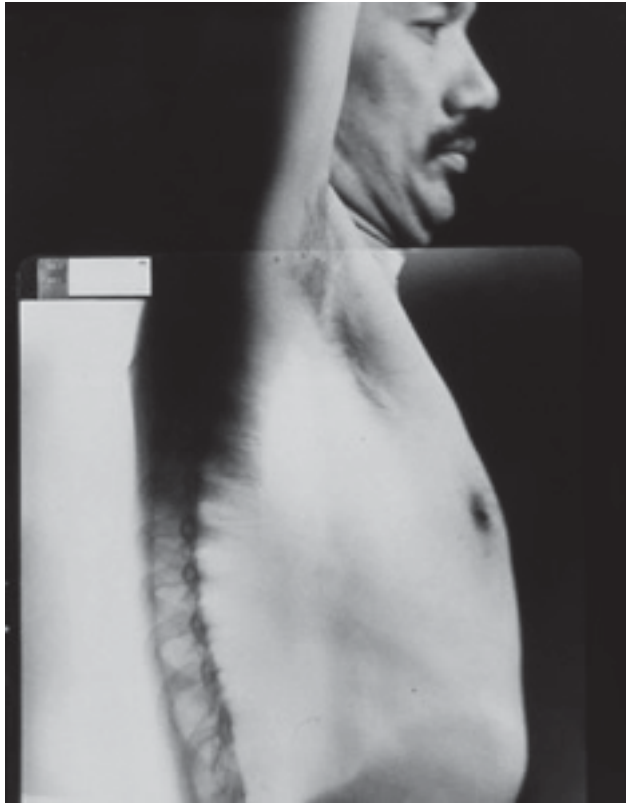
Corriente que imperó: hubo un claro predominio de los trabajos experimentales, (figura 16) Marco Antonio Pacheco, orientados al performance y la construcción de imágenes, (figura 17), Gilberto Chen.

En el panorama histórico/social, sucedía:

1993 Se lleva a cabo el Encuentro de Fotografía Latinoamericana en Venezuela que se validó como el IV Coloquio por su estructura y por los alcances.

1994 Ernesto Zedillo Ponce de León asume la presidencia a finales del año.

Se inaugura el Centro de la Imagen, como un espacio para la exhibición y el análisis de la fotografía y los lenguajes alternativos como el video y la imagen digital.



**Gilberto Chen**  
*Testimonio personal de una curación. (Autorretratos).*  
FIGURA 17.



**Marco Antonio Pacheco**  
*Leyenda del origen.*  
FIGURA 16.

7ª Bienal de Fotografía. 1995.

Corriente que imperó: destacaron fotografías construidas a partir de referencias literarias, transposición de iconografía religiosa, así como aquellas que aluden al SIDA, (figura 18), Adolfo Pérez Butrón y al testimonio introspectivo o social a través de referencias directas o simbólicas con la realidad, (figura 19 y figura 20).

En el panorama histórico/social:

1996 Se realiza el V Coloquio de Latinoamericano de Fotografía a la par de la Muestra de la Fotografía Latinoamericana. Celebrado en México.





**Adolfo Pérez Butrón**  
*Cuerpos distantes.*  
FIGURA 18.



**Lorenzo Armendáriz**  
*Identidades.*  
FIGURA 20.



**José Raúl Pérez**  
*Tarot chilango. El colgado.*  
FIGURA 19.

8ª Bienal de Fotografía. 1997.

Corriente que imperó: Escasa participación de fotografía documental, (figura 21) y abundante participación de técnicas mixtas, (figura 22 y figura 23) instalaciones, y obras tridimensionales.



**Pedro Slim**  
*De la calle al estudio.*  
FIGURA 21.

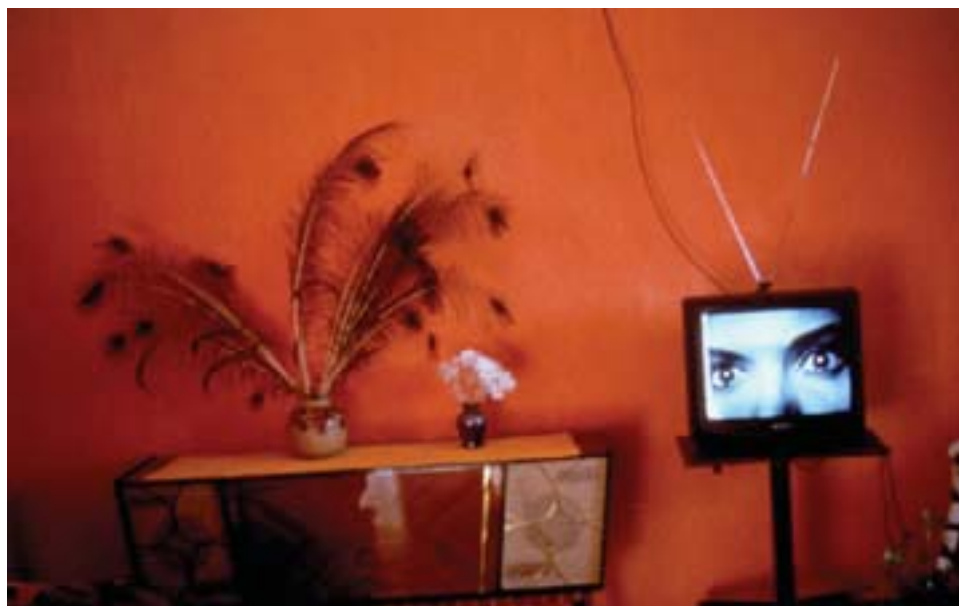


**Edgar Ladrón de Guevara**  
*El beso esencial.*  
FIGURA 22.

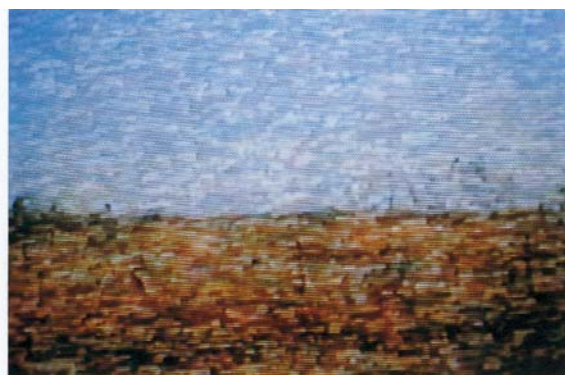


**Laura Barrón**  
*Paradeisos.*  
FIGURA 23.

9ª Bienal de Fotografía. 1999.



**Katya Brailovsky**  
Sin título.  
FIGURA 24.



**Javier Dueñas**  
Límites de cobertura.  
FIGURA 25.

Corriente que imperó: bienal temática “frontera”. Tendencias artísticas caracterizadas por la diversidad en sus estructuras formales y modelos conceptuales, (figuras 24 y 25). Incluyó salón de invitados con fotografías contemporáneos de México, Europa, Asia, Latinoamérica y Norteamérica.

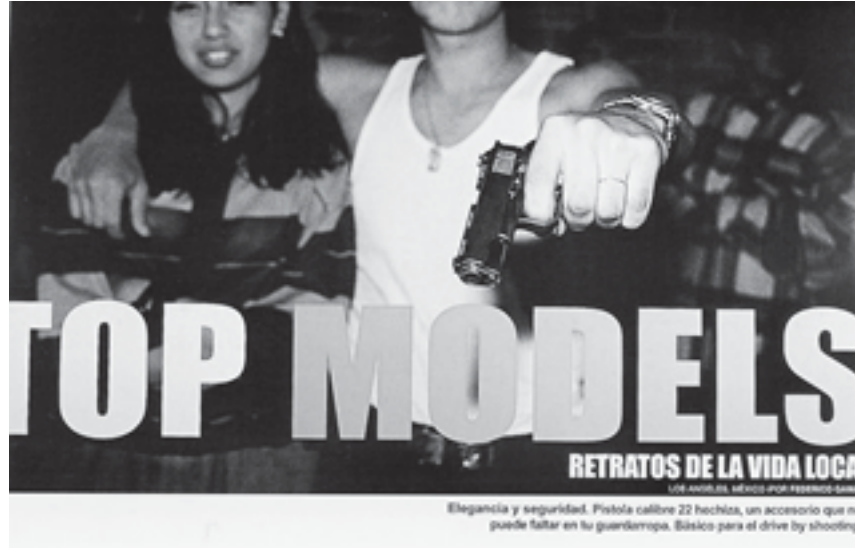
En el panorama histórico/social, lo relevante es en plano político:

*2000* El candidato del PAN, Vicente Fox, es electo presidente de México.

10ª Bienal de Fotografía. 2002.

Corriente que imperó: sin datos precisos.

Los ganadores se enmarcan en el rubro de la fotografía directa, (figura 27), y la ficción-realidad, (figura 26). Se presentan junto a un Salón de invitados que reúne los trabajos ganadores de las bienales anteriores.



**Federico Gama**  
Político: *Top models, retratos de la vida loca.*  
*Elegancia y seguridad.*  
FIGURA 26.



**Ivonne Venegas Percevault**  
*Las novias más hermosas de Baja California.*  
FIGURA 27.

11ª Bienal de Fotografía. 2004.

La fotografía conceptual, los no-fotógrafos: diseñadores gráficos, o simples diletantes de la lente aparecieron con propuestas que convencieron al jurado.

En el ámbito de los premios, la superposición de imágenes (figura 28), y el desarrollo conceptual, (figura 29), fueron los acreedores al estímulo de adquisición.

En el capítulo tres se desarrollarán puntualmente los datos aquí recabados descriptivamente, pero resulta importante nombrarlos a manera introductoria para tener una idea general de los aspectos que han influido en la realización, concepción y variabilidad de las Bienales como concursos de fotografía especializada.





**Edgar Martínez**  
*Retrato de familia.*  
FIGURA 28.



**Gerardo Montiel**  
*Places.*

### 1.3. Juicios de valor aplicables al arte.

Lo sustancial de la realidad estética de una sociedad está en su sistema axiológico.

Juan Acha.

Entramos a un momento “crítico” en el texto, hemos marcado ya, la diferencia entre crítico y curador, y cómo y porqué se dan lugar las bienales, concursos y certámenes de fotografía desde finales de los setenta en México. En el siguiente capítulo, definiremos puntualmente los agentes que participaron en la definición y materialización del gremio fotográfico en México.

Bien, ahora pensemos sobre el juicio estético en el arte. En el capítulo dos, planteamos las posibilidades de lectura de la imagen fotográfica, pero lo que interesa en este apartado es poner algunos conceptos clave en su justo alcance: descripción, interpretación, valoración.

Sean pues tres ideas a desarrollar, la idea de descripción vendría a ser una etapa primaria en el juicio de valoración de una obra de arte. La interpretación de la obra, ayudándose del conocimiento de la trayectoria del artista (biografía), del contexto en que se genera la obra (posicionamiento y valor social, económico y político), y la relación de la obra con sus contemporáneas (ya sean prácticas emergentes, residuales o dominantes).<sup>20</sup> Y en última instancia la

---

<sup>20</sup> Pierre Bourdieu, habla de tres prácticas en el campo social. Práctica dominante: son los usos con primacía en los procesos de legitimación social. Práctica residual: son los usos que se han quedado en el imaginario social y que son tomados como “estilos” o modos históricos. Práctica emergente: lo que está al margen de la legitimación, propuestas “novedosas” o que se salen de lo establecido como legalizado. (N. del A..) Vid. Pierre Bourdieu, *Un arte medio*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2003.

valoración estética. Parece ser la receta secreta de las prácticas axiológicas realizadas por los especialistas, sean curadores, jurados, críticos e incluso historiadores de arte. Pero si tomamos en cuenta que uno no se puede desligar de la práctica del otro, que el medio artístico es un medio que se nutre a sí mismo, que necesita como el mercado bursátil de la especulación, la compra-venta de los objetos (de arte) y de células que lo alimenten-retroalimenten (artistas, instituciones, especialistas, mecenas, consumidores), entonces concebimos al arte como una práctica social en constante fluctuación.

Y es de esta manera que el curador usa herramientas dispuestas para la historia del arte, el jurado (de concursos, bienales, certámenes) aplica juicios que son avalados por los críticos; es un complejo estratagema que pretende (y logra) dar sentido, legitimidad y cierta aura mística al universo simbólico del arte.

Desde el momento en que se volvió una práctica económica, arraigada en la tradición de la oferta / demanda, es difícil decir con precisión que ocurre en el ámbito de la valoración del arte actual, es por eso que hablábamos anteriormente de prácticas emergentes, residuales y dominantes.

Uno de los cuestionamientos que hacen los artistas no legitimados y los mismos curadores, historiadores del arte, y demás personajes inmersos en dicho proceso, es cómo saber si una obra es o no es arte y en qué práctica social se da dicha manifestación.

Pensamos que para lograrlo se emplea lo que antes ya se ha mencionado: el criterio, conocimiento ulterior que condensa una práctica intelectual que se somete a tres cuestionamientos principales, quién lo dice, desde dónde lo dice y porqué lo dice; y dos puntos secundarios: cómo lo dice y para qué.

Veamos, evidentemente la valoración va de la mano de la crítica o viceversa, más bien, se tratan de estadios convergentes que se encuentran situados en un lugar estratégico de las prácticas artísticas que tiene que ver con la difusión, pertinencia y legalización del mercado del arte.

Volvamos al concepto de descripción, entendida como la parte técnica, elemental y formal<sup>21</sup> que concierne a todos los que inciden en el arte, ya sea por su formación académica, sus prácticas profesionales-laborales, o bien porque son parte del imaginario colectivo.

Sea pues, que convienen al plano “objetivo”, la descripción de una obra tendría que ver entonces con elementos específicos, un inventario concreto de la obra, un esfuerzo en donde los resultados son obvios y consensuados por todos.

En el terreno de la interpretación, junto a los escenarios de la técnica, de lo formal tangible, aparecen otros recursos que surgen de la propia experiencia del que analiza, es una suerte de traductor de la obra, mediador que genera una voz elocuente, acredita o desacredita las intenciones estéticas, formales y/o conceptuales de una obra<sup>22</sup>.

Pero de nuevo cabe hacer un planteamiento que replica ante tal “autoridad” del interpretante; al igual que el artista, el que interpreta, tiene un contexto, una formación, temperamento y educación, que lo han integrado en quien es.

---

<sup>21</sup> En relación a las teorías objetivistas, Beardsley y Hospers señalan tres propiedades: unidad, complejidad e intensidad, claves en el análisis objetivo y racional del objeto. La unidad hace referencia a aspectos formales: orden, armonía, equilibrio, proporción, euritmia, cadencia, ritmo y medida, ya tenidos como básicos en el mundo clásico y renacentista. (N. del A.) Vid. Ana María Guasch, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, España, Ediciones del Serbal, 2003.

<sup>22</sup> (...) una obra de arte debe ser juzgada por su capacidad de comunicar sentimientos, impresiones, sensaciones e ideas (...) El artista tiene que persuadir al crítico de que lo que cada obra presenta en realidad ocurre, que las emociones que proyecta no son falsas. *Ibidem*. p. 234.

Estamos transitando en el terreno de lo “subjetivo”, y la subjetividad<sup>23</sup> puede llevar a ver cosas que no existen (en la realidad del objeto interpretado), a generar argumentos y narrativas visuales que el artista incluso nunca quiso decir, ya que el interpretante deposita en tales objetos, valores de verdad, e incluso sugiere como inmanentes a la obra, obra que se circunscribe en la lógica de las prácticas legitimantes.

Es decir, la interpretación se vale de recursos teóricos si, pero también se vale del grado de empatía, relación (con el artista), y de motivaciones personales. La capacidad que tiene un artista de “servir” a los intereses de una institución, de una necesidad social o psíquica, es lo que el interpretante busca ver reflejado en la obra que analiza.

En un tercer estadio se da la valoración del objeto<sup>24</sup>, si tomamos a los juicios de valoración emitidos por un crítico y o curador como un “género” dentro de la esfera del arte y no como juicios teóricos o argumentos conceptuales *totalizantes*<sup>25</sup>, los llevaremos al terreno de la impugnación.

Poner atención en el juicio de valor en la obra de arte equivale a hablar de ética, de conocimiento, de congruencia y por supuesto de un sistema de valores en constante oscilación. Acha (1999:59) escribe que,

---

<sup>23</sup>La “subjetividad”, tiene que ver con un estadio psíquico que nos hace seres individualmente sociales, me explico: tenemos la capacidad de ser sujetos individuales ya que compartimos un *imaginario social* que nos “sujeta” a una sociedad, y a la vez, somos individuos psíquicamente conformados porque cada persona es constituida (particularmente) por su entorno, educación, formación, nivel socio-económico, en fin, un sinnúmero de cuestiones de orden social e individual. (N. del A.) Vid. Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. II. El imaginario social y la sociedad*, Argentina, Tusquets Editores, 1993.

<sup>24</sup> Hemos convenido que como no existen “reglas”, que dicten el orden, la pertinencia, exclusión o inclusión de los tres estadios aquí planteados, no se debe tomar en cuenta la jerarquía de la enumeración, ni en grado ascendente ni descendente, sino simplemente como un mero acomodo (en la lógica de quien escribe el texto), y que de ninguna manera es una aproximación metodológica y ortodoxa de acercamiento a una pieza artística. (N. del A.)

<sup>25</sup> Grupo de juicios que examinan todas y cada una de las partes que componen una obra, *i. e.*, la técnica, los materiales, el estilo, el sentido, etc. (N. del A.)

El sistema axiológico de nuestra cultura estética nos orienta como individuos y, a la par, nos hace conocer el mundo.(...) Algunas realidades confirman nuestros ideales mientras otras los contradicen, (...) las artes (...) son los sistemas de producción especializada que siempre buscan confirmar o enraizar, ampliar o enmendar el gusto o sistema axiológico predominante en la sociedad (...) sus productos son portadores, entre otros componentes y valores, del temático, del estético, y del artístico, cuyos efectos inciden en los valores estéticos colectivos.

Así, entendemos que la valoración de la obra de arte (en el mejor de los casos) busca tender puentes descriptivos entre el objeto artístico y el espectador a partir de oraciones determinadas y con rango de valor de verdad, intentando dar pistas sobre el sentido (ideológico-estético) de una obra y a su vez sobre sus propias postulaciones teóricas particulares. Los integrantes de la esfera del arte se ratifican a sí mismos, es un círculo que se legitima constantemente: los artistas son legitimados por el curador-crítico, al tomar como valor de verdad su postura incluyente o excluyente y el curador-crítico es avalado por la “institución” que ha su vez, demanda interpretaciones y valoraciones respecto a la fluctuación de la oferta y demanda del arte.

Ana María Guasch (2003:230) reflexiona sobre éste punto al abordar a la axiología como el último proceso en la escala del ejercicio de la crítica, dicho proceso se encadena, alude la Dra. en Historia del Arte, con que,

(...) el evaluador, difícilmente puede separarse de la experiencia individual o la experiencia del gusto, un gusto que es subjetivo en tanto depende de un individuo, pero que a su vez es histórico y social en la medida que este individuo pertenece a un espacio y a un tiempo determinado, con todo lo que ello significa.

Existen pues, una multiplicidad de lecturas de la obra (imagen), y teorías para explicar el proceso de valoración de la misma, pueden ser disímbolas, (hablamos ya de un *juicio totalizante*, en donde “todo” se evalúa: técnica, materiales, artista, en fin, todos los componentes del trabajo artístico, incluso la intención discursiva de la obra), pero en alguna parte de la escala axiológica social, también existen compatibilidades y encuentros, (de otra manera no habría consenso al momento de describir, analizar y evaluar una obra).

A continuación mencionamos algunos puntos de encuentro, que se pueden armar de la siguiente manera:

- La apreciación formal de la obra, orden, armonía o disforia, equilibrio, proporción, en fin, (o su contraparte).
- La intensidad, que refiere a aspectos comunicativos y expresivos.
- La complejidad, se trata de si la obra refleja ideas y aspectos conceptuales y cómo lo hace.
- El definir la bondad o maldad (lo positivo o negativo) de una obra, en relación directa<sup>26</sup> con la actitud personal del crítico.<sup>27</sup>
- Relación de la obra con los consumidores (su relación directa dentro del campo social).

Cabe hacer un par de anotaciones, después del breve esquema antes mencionado, primero: no existe un orden preestablecido para que tales procesos ocurran. Segundo: puede que alguno (s) no se den inmanentes en la obra, por lo tanto, las lecturas pueden o no pueden dirigirse sobre la experiencia que da la

---

<sup>26</sup> Tal proceso se puede equiparar al que ocurre en el tratamiento psicoanalítico: se denomina transferencia, a la relación del paciente con el psicoanalista y contratransferencia a la relación que se da, del especialista con el psicoanalizado. (N. del A.)

<sup>27</sup> Vid. Ana María Guasch, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, España, Ediciones del Serbal, 2003.

pieza artística, sin embargo, valorar la práctica artística y no la obra, refleja una laguna en la praxis axiológica.

Como ya hemos visto, la interpretación no es lo mismo que la valoración o la descripción. Son conceptos enlazados que devienen en una intención crítica, además las concepciones sobre los duplos belleza / fealdad, típico / novedoso, entre otras categorías axiológicas “tradicionales”, ya no están vigentes por lo menos con respecto a la valoración del arte actual.

Las posturas “ortodoxas” se dirigen hacia la valoración a la que alude Acha (1999:58),

Todo hombre desarrolla ideales estéticos: el de belleza y fealdad, tragedia y comicidad, sublime y trivialidad, tipicidad y novedad. Propiamente, cada ideal viene a ser el máximo grado que imaginamos de cada una de las categorías estéticas. Viene a serlo porque un ideal, en su sentido estricto, es lo fantaseado o irreal y no necesariamente lo válido ni lo deseado; es decir, puede ser preferencia o aversión, anhelo o rechazo, valor positivo o negativo, lo buscado o lo evitado. Estos ideales o grados máximos imaginados son necesidades creadas, en nosotros, por nuestra clase social, personalidad y cultura.

Dichos axiomas, no son ya aplicables en la valoración del arte contemporáneo, se toman en cuenta otros juicios de valor que tienen que ver más con la intención, el concepto, la adaptabilidad con su entorno social, se toma en cuenta la postura ideológica y política del artista.

Existe una transición de los esquemas de valoración, los juicios estéticos se trasladan a otro escenario para dar paso a la oferta / demanda, lo social, la información, la tecnología aplicada a lo artístico, la interdisciplina, la transdisciplina, multidisciplina, a la mezcla, la post-producción, la reutilización de



elementos de las vanguardias y de otros “estilos” artísticos, no ya con la finalidad de generar una “nueva” obra, sino con la intención de cuestionar precisamente los esquemas de valoración institucionalizados, el papel del artista en la sociedad, el mercado del arte, y todas las ramas sintomáticas del universo del arte.

Lo que se planteó como un recurso emergente frente a la valoración de la obra con Duchamp y su urinario, es ya un recurso legitimado con Orozco y su caja de zapatos vacía<sup>28</sup>, presentada en la Bienal de Venecia, o Damien Hirst con su imponente pieza: *La ira de Dios (El terror es belleza)*<sup>29</sup>, un enorme tiburón en formol.

Con tales referencias, entendemos el porque de la controversia sobre la valoración del arte actual, según Rainer Rochlitz<sup>30</sup>,

(...) la crítica parece favorecer la desaparición de toda dimensión normativa del arte y de todo criterio de evaluación, al margen de cualquier noción de calidad. (...) (debido) a las fuerzas de legitimación institucional, a los mecanismos del mundo del arte, el gusto hegemónico oficial y a las vicisitudes de un <<imposible>> compromiso: <<a diferencia del arte moderno clásico, el arte contemporáneo, sean cuales sean los medios utilizados, es casi siempre un poco decepcionante; nada verdaderamente luciferiano es posible en este marco parapetado, lo cual, por otra parte, es algo admitido por los artistas y por los críticos y sin duda abusivamente extendido a toda la modernidad>>.

---

<sup>28</sup> Título original: *Caja de zapatos*, Caja de zapatos vacía, 1997.

<sup>29</sup> Título original: *The Wrath of God (Terror is beauty)*, Acrílico, metal, shark and formaldehyde solution, 198X274X91,4 cm, 2005.

<sup>30</sup> Ana María Guasch, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, España, Ediciones del Serbal, 2003, p. 237.

Estamos pues, asistiendo a un momento crucial en la historia del arte, en donde se pueden hablar de dos estrategias (principalmente) comunicativas y de acción: la contemplación o el uso.

Podemos además señalar que según Danto (1997), no existe más una narrativa lineal en el arte contemporáneo según la cual, podíamos hablar de “corrientes”, “escuelas” o “estilos”, el arte actual y el linde con la historia del arte, se ve disuelto por una enturbiada agua, que oscurece el panorama del arte.

Ahora bien, la reinención de estilos del s. XX, puede tomarse como un intento de reconstitución ontológica del arte, el reciclaje bien puede definir a los axiomas como un proceso en constante reinterpretación, además, el “cinismo” posmoderno presenta a la “realidad real”, dando paso a una “transvaloración de los valores” y un enrarecimiento de las fronteras.

Pero estamos de acuerdo en que para que algo “exista” es necesario nombrarlo, legitimarlo, institucionalizarlo, aunque no debemos pasar por alto que coexiste su contraparte: la resistencia, los espacios públicos, alternativos.

El momento que presenciamos, es un momento relevante en la praxis axiológica del arte, por lo que resulta apasionante adentrarnos en las fauces del lobo, del “elefante blanco”, adorado por muchos y odiado, repudiado e ininteligible para otros: el curador y/o jurado. Figura sintomática e indispensable del arte contemporáneo.

## **CAPÍTULO DOS**

### **LA HIBRIDACIÓN EN MEDIOS VISUALES: UN CONCEPTO DE LA POSTMODERNIDAD**

## 2.1. La imagen.

(...) fuerza es concluir de ello que la ciencia no enseña en la forma en que cierta gente pretende. Se alaban de hacerla penetrar en un alma en que nada hay de ella, aproximadamente como podría darse vista a unos ojos ciegos. – A voz en cuello lo dicen.- Pero el presente discurso nos hace ver que todos poseen en su alma la facultad de aprender, con un órgano a ello destinado; que todo el secreto consiste en apartar a ese órgano, con toda el alma, de la visión de lo que nace, hacia la contemplación de lo que es, hasta que pueda fijar sus miradas en lo que hay de más luminoso en el ser; es decir, según nosotros, en el bien; del mismo modo que, si el ojo no estuviese dotado de movimiento propio, ocurriría por fuerza que todo el cuerpo habría de girar con él, en el tránsito de las tinieblas a la luz; ¿no es así?

- En efecto.

- En esa evolución que se obliga a hacer al alma, todo el arte consiste, pues, en hacerla girar de la manera más fácil y más útil. No se trata de conferirle facultad de ver, que ya tiene; pero su órgano está orientado en mala dirección, no mira adonde es debido, y eso es lo que hay que corregir. – Me parece que no hay otro secreto.

**Platón**

Hablar sobre la imagen sugiere tomar en cuenta las diversas definiciones, conceptos y reflexiones en torno a ella. Exploremos pues algunas, para poder amalgamar la idea de imagen y diferenciarla de la de fotografía, o más bien, sugerir que ésta es una imagen, pero que la imagen va más allá de concesiones restrictivas y limitantes. En el siguiente apartado abordamos algunas reflexiones en torno a la imagen y sus aristas.

Parecería ocioso regresar en el tiempo y dar una lectura de ¿qué es la imagen desde el punto de vista de la filosofía clásica?, pero creemos conveniente tomar a Aristóteles y Platón como guía, a través de tal concepción y a Victor Stoichita, para ser nuestro traductor, invocador, de tales referencias.

Pensar en que primero se materializa la imagen y después se conceptualiza, podría ser tan escabroso como pensar en qué fue primero: el huevo o la gallina, o especular con el razonamiento de Descartes: *pienso luego existo*. Así podríamos aludir a la imagen, la imagen existe porque se piensa ó se piensa porque existe.

La imagen como ilusión o representación de lo real puede ser un punto de convergencia o de ruptura dentro del pensamiento occidental.

Para Victor Stoichita en “Sombras reflejos y otras cosas semejantes” del libro *Breve Historia de la sombra*, el mito de la caverna de Platón<sup>1</sup> es un *cuadro* compuesto por un *escenario* de una claridad discutible, con una marcada

---

<sup>1</sup> - Imagina una especie de cavernosa vivienda subterránea provista de una larga entrada, abierta a la luz, que se extiende a lo ancho de toda la caverna y unos hombres que están en ella desde niños, atados por las piernas y el cuello de modo que tengan que estarse quietos y mirar únicamente hacia delante, pues las ligaduras les impiden volver la cabeza; detrás de ellos, la luz de un fuego que arde algo lejos y en un plano superior, y entre el fuego y los encadenados, un camino situado en alto, y a lo largo del camino suponte ha sido construido un tabiquillo parecido a los mamparas que se alzan entre los titiriteros y el público, por encima de los cuales exhiben aquéllos sus maravillas.

- Ya lo veo –dijo.

-Pues bien, contempla ahora, a lo largo de esa paredilla, unos hombres que transportan toda clase de objetos, cuya altura sobrepasa a la de la pared, y estatus de hombres o animales hechas de piedra y de madera y de toda clase de materias: entre esos portadores habrá, como es natural, unos que vayan hablando y otros que estén callados.

- ¡Qué extraña escena describes –dijo- y que extraños prisioneros!

- Iguales que nosotros –dije- porque, en primer lugar, ¿Crees que los que están así han visto otra cosa de sí mismos o de sus compañeros sino las sombras proyectadas por el fuego sobre la parte de la caverna que está frente a ellos?

- ¿Cómo -dijo-, si durante toda su vida han sido obligados a mantener inmóviles las cabezas?

- ¿Y de los objetos transportados? ¿no habrán visto lo mismo?

- ¿Qué otras cosa van a ver?

- Y si pudieran hablar los unos con los otros, ¿no piensan que creerían estar refiriéndose a aquellas sombras que veían pasar ante ellos?

- Forzosamente.

¿Y, si la prisión tuviese un eco que viniera de la parte de enfrente? ¿Piensas que, cada vez que hablara algunos de los que pasaban, creerían ellos que lo hablaban era otra cosa sino la sombra que veían pasar?

No, ¡por Zeus! –dijo.

- Entonces no hay duda –dije yo- de que tales no tendrán por real ninguna cosa más que la sombras de los objetos fabricados.

- Es enteramente forzoso –dijo.

ambigüedad. Escribe sobre él como si fuese una puesta en escena violenta y sádica, en donde el filósofo utiliza alegorías para abordar la representación del conocimiento por medio de la imagen.

Veamos ahora la explicación de la palabra hebrea *tselém* (imagen). Maimónides en “Explicación de las palabras hebreas” en *Guía de los perplejos I*, acota que, “(...) *tselém* se aplica a la forma *natural*, quiero decir, a lo que constituye la sustancia de la cosa, por la que viene a ser lo que es y lo que forma su realidad, en tanto que es tal ser [determinado].”

La *sustancia de la cosa* podría equipararse al aura de la obra de arte a la que alude Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. A eso que Clement Greenberg condenó que ya no poseían las obras de arte después de los sesenta: la pureza del medio, la naturaleza de cada medio, según Greenberg debía ser limpiada mediante la eliminación de los instrumentos y efectos tomados en préstamo de otras artes, Baqué (2003:191).

O bien se podría reflexionar en otra dirección, matizando los aparentes e irreductibles dogmas de una definición. Si pensamos de nuevo en Platón podemos observar la importancia que le confiere a lo visual equiparándola con la actividad cognitiva, la cual es entendida solamente en una cultura en donde se privilegia el sentido de la vista por sobre cualquier otro. Stoichita (1999:24,25) menciona que: “En el mito de la caverna, efectivamente, el “impulso escópico” anticipa, representa y simboliza el deseo de conocimiento. El escenario platónico es, de todos los puntos de vista, la invención filosófica de una cultura que durante siglos estará centrada en el ojo.”

La apariencia, la ilusión es en sí misma una sombra y toma delantera al engañoso reflejo del espejo. Pero Platón ideó ésta alegoría tal vez para hacer

evidente la supremacía de la vista por sobre el tacto, el gusto, lo auditivo, el olfato; lo sensorial que no sea visión, tiene poco que ver para Platón, con el conocimiento, la construcción o aprehensión de este. Podemos deducir que el complejo e intrigante planteamiento que hace Platón es entendido como un proceso de conocimiento o de adquisición del mismo, si pensamos, primero: que la vista es un proceso de percepción, es un acomodo de información en el cerebro, es en sí misma una edificación, una construcción en donde participan elementos variados que tienen que ver con el olfato, y los demás sentidos, la memoria y demás procesos neurocerebrales; y segundo: que los ojos son una extensión exterior del cerebro, son el contacto perceptivo, sensorial por excelencia en la cultura occidental.

Así la sombra (imagen) es presentada como algo real, pero no es más que un engaño visual, se presenta como “la cosa misma”. Esto implica crear un *escenario* en donde los límites entre el mundo de la *realidad* y el mundo de la *apariencia* son anulados, borrados. Podemos decir entonces, que la apariencia: la imagen, es a nosotros lo que la fotografía es a la realidad, una figura de representación solamente. Empezamos a esbozar la idea de imagen. Y por supuesto a diferenciarla de la de fotografía, ya que la imagen puede existir sin un soporte, mientras que la existencia de una fotografía dependerá única y exclusivamente de su forma de *presentación* tangible, una imagen es una “simulación”, existe proyectivamente en nuestro cerebro, en el mundo de las ideas, pero una fotografía es la praxis de dicha simulación, ya que se materializa en un papel, un negativo y todas las re-presentaciones posibles del lenguaje y medios fotográficos.

Respecto a tal argumento, podemos citar nuevamente a Stoichita (1999:25) quien plantea que, “(...) En este espacio del pensamiento platónico

creo descubrir una clara intencionalidad al colocar la sombra *antes* que la imagen del espejo, *en los orígenes* de la duplicación epifenoménica.”

El epifenómeno del eco <sup>2</sup> refuerza, comenta el autor, el epifenómeno de la sombra. La sombra y el eco aparecen en Platón como las primeras falacias de la *realidad* (una óptica; la otra, auditiva). He aquí de nuevo el porqué de la intención de leer a Platón en este apartado. Vemos como no sólo la sombra juega un papel fundamental en nuestra reflexión sobre la imagen, también el plano auditivo (el eco), el residuo de una palabra dicha en un lugar que crea ciertas vibraciones y permite el rastro la huella de aquel sonido, palabra, grito. La analogía con una fotografía resulta hasta obvia y no cabe más que reafirmar su cercanía con el eco<sup>3</sup>.

Vemos como la supremacía de la visión en Platón es notoria e irrefutable en el contexto del arte actual; ahora bien, para Aristóteles (1967:43-49) en el “Tratado de la Sensación y de las Cosas Sensibles” en *Obras Completas Tomo III*, plantea que es la vista la más importante con relación a las necesidades del animal, y también es considerada en sí misma (más que la inteligencia), aunque de una manera indirecta, más importante que el oído.

Además puntualiza que es por la vista, sobre todo, que percibimos las propiedades comunes, como son: la figura, la magnitud, el movimiento, el reposo y el número.

La imagen es en Platón la sombra, define el mundo visible según el grado de claridad o de oscuridad, “Llamo imágenes /akona/ ante todo a las sombras

---

<sup>2</sup>Epifenómeno. m. Psicol. Fenómeno accesorio que acompaña al fenómeno principal y que no tiene influencia sobre él. <http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>, en [www.rae.es](http://www.rae.es).

Consultada en abril 2005.

<sup>3</sup> Pensamos que la fotografía puede “leerse” como un epifenómeno de la imagen. (N. del A.)



/skias/ y, en segundo lugar a las figuras que se forman en el agua /phantasmata/ y en todo lo que es compacto, pulido y brillante, y a otras cosas semejantes (...)"<sup>4</sup>

La ambigüedad utilizada por Platón en los términos sombras y reflejos, tanto a la entrada como a la salida de la caverna son explicadas por Stoichita (1999:26) por que, para Platón, las sombras y los reflejos especulares son apariencias, fenómenos fuertemente emparentados; radican su diferencia sólo por su grado de claridad u oscuridad. Sólo faltaría desentrañar cuáles son esas *otras cosas semejantes* con las que equipara o por lo menos asocia a la sombra y al reflejo.

Llegamos a la imagen representada o aludida, en el libro X del mismo diálogo, un debate consagrado al lugar del arte en la ciudad ideal,

(...) Si quieres tomar un espejo y darle vueltas a todos lados: en un momento harás al sol y todo lo que hay en el cielo; en un momento, la tierra; en un momento, a ti mismo y a los otros seres vivientes y muebles y plantas y todo lo demás de que hablamos.

- Sí -dijo-; en apariencias, pero no existentes en verdad.

- Justamente –dije yo- sales al encuentro de mi discurso. Entre los artífices de esta clase está sin duda el primer pintor; ¿no es así?

- Sí

- Y dirás, creo yo, que lo que él hace no son seres verdaderos...

- Sí, dijo.<sup>5</sup>

Para Stoichita, este pasaje tiene como tema la oquedad de la evanescencia mimética; es decir, la imagen pintada es, al igual que el reflejo especular, pura apariencia, desprovista de realidad.

---

<sup>4</sup> *La República*, 510 a

<sup>5</sup> *Ibidem*, 596 e.

Es así como para Platón, la sombra, el reflejo, y las obras de arte son realidades engañosas,

- ¿Qué podríamos decir que es una imagen, Extranjero, sino algo que ha sido elaborado como semejante a lo verdadero [heteron toiouton], y que es otra cosa por el estilo?
- ¿Dices que esa otra cosa por el estilo es verdadera, o cómo llamas a esa otra cosa?
- No es en absoluto verdadera, sino parecida.
- ¿Dices acaso que lo verdadero es lo que existe realmente?
- Así es.
- ¿Y qué? Lo que no es verdadero, ¿no es acaso lo contrario a lo verdadero?
- ¿Y cómo no?
- Dices entonces que lo que se parece es algo que no es, si afirmas que no es verdadero. Pero existe.
- ¿Cómo?
- No de un modo verdadero, según dices.
- No por cierto, si bien es realmente una imagen.<sup>6</sup>

La reflexión en torno a la imagen en la cita anterior nos pone frente a la praxis del arte, algo semejante a lo verdadero. Algo que está en el pensamiento y que se traslada a un soporte, medio, técnica, idea. Pero nunca es realidad, la realidad es la imagen, es lo que se proyecta en el cerebro, y lo parecido es el medio por el cual se lleva esa concepción a una práctica, una experiencia sensorial: por ejemplo una fotografía.

---

<sup>6</sup> *El Sofista*.

Ahora bien, en el “Tratado de la Memoria y la Reminiscencia” en *Obras Completas* Tomo III, Aristóteles (1967:91-98) alude a que el animal pintado en un cuadro es a la vez un animal y una copia (de nuevo entramos en los límites y su entrecruzamiento entre la *realidad* y la *apariencia*), y no obstante ser uno y él mismo, es, sin embargo, aquellas dos cosas a la vez.

El ser del animal y el de la imagen no son a pesar de todo idénticos, y podemos representar esta pintura, ya como animal, ya como copia de un animal. Es preciso suponer también que con la imagen que se pinta en nosotros sucede absolutamente lo mismo, y que la noción, que el alma contempla es cierta cosa por sí misma; si bien es igualmente la imagen de otra cosa. En tanto que se considera en sí misma, es una representación del espíritu, es una imagen; y en tanto que hace relación a otro objeto, es como una copia y un recuerdo. La imagen no es sino una afección del sentido común.

De aquí resulta evidente deducir que el conocimiento de estas ideas se adquiere mediante el mismo principio de la sensibilidad, la memoria de las cosas intelectuales, por otra parte, tampoco puede tener lugar sin imágenes, y por consiguiente tan sólo indirectamente se aplica la memoria a la cosa pensada por la inteligencia; pues considerada en sí, no se refiere sino al principio sensible. Hasta ahora hemos hecho una revisión de los postulados sobre la imagen, sea ésta: ilusión, copia de la realidad, mimesis, apariencia.

Aristóteles (1978) en “Estudio de la imaginación”, sugiere que una imagen puede presentarse sin que se dé ni la vista ni la visión, como ocurre en los sueños. Advierte que, las sensaciones son siempre verdaderas mientras que las imágenes son en su mayoría falsas.

Cabe señalar que Platón no habla nunca claramente del mito de las sombras como origen de la representación artística (para él es el reflejo especular el que define el carácter mimético de la pintura). Stoichita lo describe así: “(...) para Platón, la imagen (sombra, reflejo, pintura o estatua) es lo mismo en estado de copia, *lo mismo en estado de doble*. (...) en Platón ésta le devuelve su semejanza (tal es la función mimética del espejo) para representarla.”

En ese sentido, tanto el simulacro como la copia tienen que ver con la magia, esto sugiere una dificultad idéntica entre las concepciones de imagen que plantea Platón.

Stoichita (1999: 31) argumenta que en el caso del simulacro, se trata de una magia de sustitución y en el de la copia, de una magia de semejanza provocada por la mimesis; puede absorber la proyección de la sombra al transformarla de soporte de un simulacro en señal de la propia semejanza.

Después de explorar estas concepciones podemos advertir la enorme distancia que separa a la imagen de la fotografía, aunque ésta última forme parte del universo de las imágenes; es en este mundo donde se discuten y reflexionan los usos, alcances, divergencias y recursos de la imagen. La estructura y la sintaxis serán dadas por el productor (autor / artista), su inserción en un contexto (museo, mass media, academia) determinado y su recepción en el ámbito comunicacional o artístico (crítica / curadores, concursos / bienales).

En el siguiente apartado se abordarán las concepciones de la fotografía sobre todo en tres grupúsculos: ontológico<sup>7</sup>, teleológico<sup>8</sup> y axiológico<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Refiere el qué. Al ser por el ser mismo, su origen, su razón de ser. (N. del A.)

<sup>8</sup> Refiere el para qué, con qué objetivo. (N. del A.)

<sup>9</sup> Refiere el porqué del ser, la valoración social. (N. del A.)

## 2.2. Concepciones sobre la fotografía.

Comprender adecuadamente una fotografía (...) no es solamente recuperar las significaciones que proclama (...) es también descifrar el excedente de significación que revela, en la medida que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico.

**Pierre Bourdieu**

En el apartado sobre la imagen, logramos distinguir que ésta vive en un plano mental, conceptual y que es en un “soporte acordado” donde se materializa, logra tener un corpus.

En el caso de la imagen fotográfica observamos una basta literatura especializada y podemos afirmar que los historiadores hacen un recuento de fechas, descubrimientos e invenciones sobre todo de carácter técnico, para después adentrarse en el terreno de los estilos y corrientes a lo largo de su paso por el mundo de las imágenes, pero es hasta los años ochenta, cuando los escritores: sean críticos, filósofos, curadores, fotógrafos o post-fotógrafos, comienzan a formar una teoría que va más allá de la práctica técnica y abordan puntos clave en el entendimiento de *lo fotográfico*, sus recursos, límites y parámetros.

En esta sección, se propone abordar tres puntos cardinales para su posible definición, estos puntos son desglosados en tres niveles. Un primer nivel será ontológico, el segundo teleológico y el tercero, axiológico. Se plantea aquí ésta disección para aproximarse a una concepción de la fotografía ortodoxa y diferenciarla por oposición con la imagen híbrida.

Los ejercicios de diferenciación y contraste de términos que hemos realizado, los encontramos necesarios para poder plantear pertinentemente un análisis interpretativo de la 9ª Bienal Internacional de Fotografía. Es así como, dentro de los planteamientos de la teoría fotográfica definimos por principio su nivel más elemental, el ontológico.

¿Qué es una fotografía? La fotografía parece fácil de definir en un plano técnico, respecto a sus materiales y al comportamiento físico y químico del que está compuesta; así lo demuestra la introducción del “manual” llamado *El placer de Fotografiar. Obra básica para todo fotógrafo creativo* de la Eastman Kodak Company (1992:1):

Hacer fotografías es más fácil hoy que en años atrás. Las nuevas técnicas electrónicas, entre ellas el enfoque, la exposición y el flash completamente automáticos, permiten a casi todo el mundo manipular correctamente una cámara. Las películas son a su vez suficientemente sensibles para captar la luz más débil o los colores más brillantes. Sin embargo, los fotógrafos de todas las edades y niveles de experiencia todavía aspiran a *hacer* buenas fotografías: combinar todas las posibilidades que ofrece una cámara una escena, la luz y la propia inspiración para crear imágenes agradables e interesantes.

*Hacer buenas fotografías* equivale a pensar en juicios valorativos que veremos más adelante, por lo pronto recuperemos el contexto de la cita anterior: proviene de un manual diseñado para *cualquier* persona, un especialista en la materia no se quedaría con una descripción tan vaga y elemental; cuando se trasciende dicha esquematización a un terreno sobre la reflexión del medio “fotográfico”, la definición se vuelve una intrincada y compleja madeja de ideas, conceptos y teorías.

Dentro de los marcos de referencia que se pueden usar para abordar tal problema de definición, Vilém Flusser (2002) describe sin llegar a conceptualizaciones o apoyaturas teóricas concretas y asequibles, un panorama sobre las imágenes.

Propone que son mediaciones entre el hombre y el mundo. Al igual que la escritura, las imágenes nos hacen imaginable el mundo. Pero hace una diferenciación o puntualización de la imagen técnica que deducimos es la fotografía, ya que no la nombra como tal en su libro *Hacia una Filosofía de la Fotografía*.

Flusser apela más al significado del medio que a la técnica con el que está hecho, sin desechar ni desacreditar a la máquina (cámara). La imagen técnica se inventó con el fin de hacer los textos imaginables, cuando en el siglo XIX la textolatría<sup>10</sup> alcanzó un grado crítico.

Ahora bien, esto nos lleva a pensar en el texto de Flusser como una preocupación ontológica y epistemológica de la fotografía, ya que la imagen técnica es aquella producida por un aparato y Flusser interrelaciona la posición histórica, científica y ontológica de las imágenes tradicionales que fueron abstraídas del mundo concreto.

Flusser habla del efecto de realidad que fue creado con la fotografía, (ya hemos hablado en el apartado sobre la imagen de la mimesis) formado para reproducirse a través de una cámara: captado y fijado con materiales sensibles y

---

<sup>10</sup> La textolatría se refiere a la manera de conocimiento del mundo a través de los libros. Conciene a una época desde la invención de la imprenta (hasta la invención de la fotografía), en que los textos escritos se distribuyen y consumen masivamente. (N. del A.)

químicos que han sido sustituidos según su efectividad, rapidez y permanencia de la imagen en el tiempo.

Pero plantear una certera conceptualización sobre la fotografía no es tarea fácil, Laura González Flores (2005) aborda la problemática de la definición de la fotografía confrontándola con la ontología pictórica. A partir de un análisis de definiciones técnicas, conceptuales y epistemológicas, encadenando los conceptos de pintura, arte, fotografía, ciencia, máquina, llega a la génesis fotográfica técnica: la cámara, máquina. La máquina obtiene imágenes técnicas. Resignifica el hecho de imaginar, refiere González. La tesis de Laura González sobre la ontología fotográfica, consiste pues, en que la imagen pictórica sería equiparable a la síntesis y el análisis correspondería a la fotografía.

Las diferencias son de tipo técnico, no así cultural, refiere la autora en el texto *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* (2005:17):

Utilizando nuestra experiencia y analizando cómo está hecha cada imagen, podemos discriminar, en la mayoría de los casos, una fotografía de una pintura: una foto es una imagen hecha con una cámara, mientras que una pintura está hecha *a mano* utilizando unos materiales diversos llamados convencionalmente *pinturas*. La diferencia más obvia y banal entre pintura y fotografía, pues, se establece en el nivel más basto de lo técnico: la pintura es *manual* y se hace con *pinturas* (sic) mientras que la fotografía es *mecánica* y depende de la cámara. La diferencia, en un nivel muy básico, se define a partir de la técnica de realización y de la descripción de las herramientas y materiales.

González Flores se basa en la historia escrita sobre la fotografía y las definiciones anteriores para llegar a la reflexión de la fotografía como *medio*, más allá de una definición técnica. Al igual que Flusser, González refiere a la máquina



un estatus que otros autores no reconocen o pasan por alto. Veamos otras nociones sobre la ontología fotográfica.

Geoffrey Batchen en el libro *Arder en deseos. La concepción de la fotografía* (2004), analiza y examina dos puntos de vista sobre la identidad histórica y ontológica de la fotografía; por un lado apunta hacia los críticos posmodernos y sus conceptualizaciones sobre qué es la fotografía y por otro lado mira hacia los críticos formalistas.

Entre los críticos posmodernos más importantes podemos mencionar a Allan Sekula quien reproduce una teoría dialéctica de la fotografía. Considera la fotografía como una entidad móvil, accidental e inherentemente social, una entidad que vive atrapada en las exigencias ideológicas del esteticismo (o subjetivismo) y el cientificismo (objetivismo). En palabras del autor la amenaza y la promesa de la máquina, es una dialéctica que la cultura burguesa acepta y rechaza.

Ésta postura se intensifica en otro autor, Victor Burgin, a quien le interesa más plantearse la fotografía a través de su relación con “el ámbito general de la producción cultural”. En ese ámbito, la principal característica de la fotografía es la de producir significado. Los significados de las imágenes no están ni condicionados ni limitados por las propias imágenes, pues el significado se reproduce continuamente dentro de los contextos en los que estas imágenes aparecen. Un punto importante es que para Burgin “el texto fotográfico”, como cualquier otro texto es el lugar de una compleja intertextualidad, en el que confluyen textos previos “dados por hechos” en una coyuntura cultural e histórica completa.

En otro sentido John Tagg, aborda el funcionamiento del poder y sitúa a la fotografía sin una identidad definida, ésta se define a partir de qué relaciones de poder la impregnan. Su naturaleza depende de las instituciones y de los agentes que la definen y utilizan. Apunta a la legibilidad y significación sólo dentro de difusiones específicas. Los espacios institucionales son los que permean y significan a la fotografía. La fotografía no puede entenderse como una unidad estática. Es mejor, dice Tagg considerarla como un campo disperso y dinámico de tecnologías, prácticas e imágenes.

Por otro lado, Abigail Solomon-Godeau cuestiona el concepto de “autonomía de la fotografía”, utilizado como parámetro del medio fotográfico, en donde los códigos, el sentido y su sintaxis están perfectamente delimitados y ligados a una concesión de *realidad* o de *efecto de realidad*. Solomon-Godeau afirma que la historia de la fotografía no es la historia de unos hombres extraordinarios, ni mucho menos de una sucesión de imágenes extraordinarias, sino la historia de los usos fotográficos. Para la autora la fotografía debe entenderse como un medio que canaliza vastas fuerzas sociales y psíquicas.

Batchen (2004), distingue de las posturas posmodernas de la posición de los críticos formalistas; su principal autor es John Szarkowski quien a diferencia de los críticos posmodernos se cuestiona sí, “existe realmente eso que llamamos fotografía”. El problema fundamental, alude Szarkowski, es el de definirla exactamente. El autor se encuentra en una continua investigación de en qué consiste el medio, qué se puede hacer con él y cuáles son sus posibilidades. La tesis fundamental de Szarkowski es la búsqueda de la esencia del medio fotográfico. Para el autor, el planteamiento formalista consistiría en tratar de explorar las capacidades intrínsecas o preconcebidas del medio tal como lo entendemos en este momento.

Ahora bien, la postura de la ontología fotográfica en Batchen, es una propuesta que se contrapone a la visión historicista de Beaumont Newhall en *Historia de la fotografía* (2002), busca quién y cómo se logró la primera fotografía por medio de una lectura cronológica de los inventos y experimentos físicos y químicos. Newhall a diferencia de Batchen, busca la génesis de la fotografía en lo técnico, en la eficacia, en los resultados, la rapidez, difusión y pertinencia de la imagen; en contraparte Batchen sondea históricamente, pero no con una visión eurocentrista, sino mundial, *el deseo de fotografiar*. Hace una aproximación social y del contexto histórico en el que existió ese *deseo*, esa idea de la permanencia de la imagen en un soporte.

Batchen hace una revisión histórica de las personas que alegaron ser inventores de la fotografía tras el anuncio de Daguerre en 1839, a partir de una lista propuesta por Pierre Harmant. Pero no para realizar un árbol genealógico como lo hiciera Newhall del instante en que fue *creada o pensada*, sino más bien para plantear un argumento que incorpora elementos del método arqueológico<sup>11</sup> de Foucault. Lo que pretende la arqueología es desvelar la regularidad de una *práctica discursiva*.

La perspectiva de Batchen para abordar la concepción y el nacimiento de la fotografía se basa entonces, en buscar en qué momento y espacio se da ésta práctica discursiva, en qué momento de la historia emergió el *deseo* de fotografiar y comenzó a manifestarse insistentemente. El método que propone es el de analizar los parámetros de pruebas, escritas o de otro tipo, para realizar un corpus de personas que tuvieron *el deseo* de fotografiar aún antes de Daguerre y

---

<sup>11</sup> Dicho método sostiene que no busca invenciones, ni pretende llegar al instante mismo en que por vez primera alguien descubrió o inventó algo, sino más bien a una idea general, global de lo que acontecía en un momento y lugar determinado, pero compartido por muchas personas, aún sin saberlo. (N. del A.)

Talbot, y pone de lado los factores de originalidad del método, precisión de las fórmulas químicas: su éxito o fracaso.

Podemos inscribir al autor dentro de una teoría social, contextual, en donde el discurso colectivo, los *protofotógrafos* como él los llama, produjeron como autores y experimentadores una extensa colección de aspiraciones cuyo objeto deseado era en todos los casos un cierto tipo de fotografía. La tesis de Batchen se basa en que, el deseo de fotografiar solamente aparece como discurso habitual en un determinado tiempo y lugar.

Intenta describir el cuerpo social como el nacimiento de la fotografía como concepto, no como un caso aislado, sino como un momento coyuntural en la historia que tiene una especificidad histórica y cultural identificable. Así, describe que es alrededor de los años treinta del siglo XIX, en donde se puede situar el impulso del deseo de fotografiar, dicho deseo era manifiesto entre una intelectualidad dispersa por toda Europa y sus avanzadillas coloniales (Inglaterra, E. U. A., Francia, Alemania, Brasil, España, Suiza).

Todas estas concepciones y reflexiones en torno a la fotografía nos hacen pensar que es un medio que se está construyendo teóricamente, y que abordarlo dependerá de la postura que se tome: la "historia" y su definición, usos fotográficos y recursos de la imagen.

Y ¿para qué una fotografía? Como hemos visto la ontología fotográfica se puede pensar en varias direcciones que fluctúan entre la historia, el discurso colectivo y la técnica.

Pensemos ahora en algo básico para la obtención de una fotografía, pensemos en el aparato, en la máquina que produce fotografías, las cámaras se

construyen de un determinado modo para producir imágenes de determinada forma. Las cámaras son fabricadas con un fin, y ese fin es el de recrear o representar una *idea de realidad*. Pensar que la fotografía sucede desde dentro, desde el momento en que se encuadra y se decide que se *aprehenderá*, conlleva a pensar en el fin y si el fin de la fotografía ortodoxa es que las imágenes sean concretas, materiales, *reales*; entonces la cámara captura y hace tangibles esas imágenes. El autor es quien decide de que forma nace y como nace al mundo, su origen entonces responde al contexto del universo de las imágenes.

Para plantear un segundo nivel en nuestra aproximación a la definición fotográfica, podemos abordar el aspecto teleológico. ¿Para qué se hace una fotografía?, ¿con qué fin? Intentemos pues indagar al respecto.

La respuesta a qué es una fotografía no termina con el nivel ontológico, que por lo explorado hasta este momento tiene diversas aristas. Una de las claras deficiencias de los libros de historia de la fotografía es precisamente la acumulación de datos referenciales, cronológicos; o bien el explicar las fotografías a partir de la vida del autor, pero no a través de un análisis crítico y mucho menos interpretativo de lo que acontecía, de la imagen en sí, qué dice la imagen, sería la primer pregunta a contestar.

Los libros históricos están plagados de una clara alusión de hechos de la evolución técnica y de materiales, pero no de la lectura de las fotografías; la función de la imagen en su tiempo, en su contexto: ya sea como arte, como documento o bricolaje.

La línea divisoria entre las funciones y usos de la imagen es tan delgada que es prácticamente imposible verla sin buscar más allá de los datos duros,

cuantitativos. Las interpretaciones y lecturas de la imagen fotográfica brindan formas alternas a su estudio.

Y para eso aludimos a Rosalind Krauss y su libro: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (2002), quien retoma el binomio arte-fotografía y cita a Hubert Damisch quien dice que, así como sucedió en su momento con la pintura, la introducción de la fotografía en el mercado del arte tiene como corolario el desarrollo de una “literatura” también especializada, prioritariamente del tipo de catálogos o monografías, y de prefacios o textos críticos que constituyen el acompañamiento obligado. Como si de hecho pudiese o tuviese que existir algo parecido a una literatura de la fotografía; como si la fotografía tuviese o pudiese prestar algo a la literatura.

Así, más que escribir sobre la fotografía, Rosalind Krauss (2002), está tentada a escribir contra ella: en realidad no contra la fotografía sino contra una cierta manera de escribir sobre ella, y sobre todo, de escribir su historia.

Éste es otro camino de explicarse la fotografía a través del arte: el doble lugar que ocupa la fotografía en lo que se ha denominado Body Art, o Land Art, por un lado, como registro de las etapas de un trabajo o de las fases sucesivas de una acción que sólo podían ser expuestas mediante un montaje documental y, por el otro –más sutilmente-, en los procedimientos, las operaciones, las intervenciones, las acciones efímeras que debía registrar, fijar. Procedimientos y operaciones que se entendían en el sentido de la huella (en el caso del Land Art, abierta y trazada en el propio suelo) o del rastro (dejado por un cuerpo o que se exhibía, si se trataba de Body Art). –influencia del modelo fotográfico, según Krauss-.

La fotografía se revela como lo que es: un índice, en el sentido del filósofo americano Charles S. Peirce, un signo que mantiene con su referente una relación directa, física, de derivación, de causalidad. (no hay sombra sin cuerpo al igual que no hay humo sin fuego) es un índice, en el sentido de Peirce: un índice, pero que no deja huella permanente, si no es circunscrita y fijada.

La imagen fotográfica se pretende así, como una forma de arte directamente dirigido hacia la realidad, un arte profundamente realista, en el sentido estricto del término, por su propia naturaleza, por su función de índice. La teoría que maneja Krauss, refiere un desplazamiento epistemológico, es el conocimiento en donde el discurso imperante se esfuerza por imponer una disciplina a la fotografía, acostarla en el lecho de Procasto<sup>12</sup> de la historia del arte, de borrarla en tanto que acontecimiento para encasillarla a lo largo de una historia continua y duradera, la del arte, de la cual sería el producto y que la habría preparado, suscitado, llamado desde hace tiempo, hasta tal punto que su intervención se reduciría a una formalidad sin consecuencia.

Según Krauss no se deja reducir a las dimensiones esencialmente “estilísticas” de la historia del arte. La fotografía actúa en espacios del discurso, más allá de los estrictamente artísticos: el del reportaje, el viaje, el archivo e incluso, el de la ciencia. Proceso de desacralización de la obra de arte que habría llegado a su fin con la invención de la fotografía: el valor expositivo supera a la simple función documental, y como resultado creemos disponer de la fotografía del mismo modo que lo hacemos con las obras de arte conservadas en el museo, aunque, en realidad, ésta continúa disponiendo de nosotros, tal y como lo revela la imagen fotográfica que nos asalta de repente, que nos atrapa al leer el periódico o al revolver de improviso nuestro archivo privado.

---

<sup>12</sup> Mit. Bandido de Ática muerto por Teseo. Poseía dos lechos: uno pequeño y uno grande y obligaba a los viajeros a echarse uno de ellos: a los altos, en el pequeño y a los bajos sobre el grande. Si sobrepasaban la longitud del lecho les cortaba las piernas. De lo contrario los estiraba hasta que alcanzaran esa medida.

La fotografía, dice la autora, es uno de esos objetos que llamamos “teóricos”, y cuya irrupción en un determinado campo trastoca de tal forma el plano que hay que volver a rehacer el trabajo de geodesia desde cero, introduciendo nuevas coordenadas y cambiando, quizás, el sistema de representación. Ya puede, hoy en día, la historia del arte simular y -con ayuda del mercado- haber digerido e incluso fagocitado a la fotografía.

La sugerencia de Rosalind Krauss sobre *lo Fotográfico*, no nos remite a la fotografía como objeto de investigación, sino que la plantea como objeto teórico.

Para González Flores (2005:160,161) también va más allá de un objeto de investigación meramente estético o artístico, ya que:

Definir a la fotografía como *imago* (“mensaje sin código”) excluye su consideración lingüística porque la “presencia de realidad” es incompatible con la sintaxis. Si aceptamos la validez del noema barthesiano (“esto ha sido”), no sólo deberemos negar la existencia de un código lingüístico, sino también la de un autor. Entendemos a la fotografía como continuidad de la realidad (metonimia) y, no, como una representación sígnica de ésta (metáfora). (...) El manejo consciente y voluntario de la sintaxis implica, pues, que la fotografía abandone su estadio de ficción (de *imago*, de realidad, de verdad) y asuma la existencia del autor la fotografía no sólo funciona plenamente como un lenguaje, sino que, según las características concretas de éste, también puede acceder a la “artisticidad”.

Es así como planteamos una función o uso de lo fotográfico, arte/fotografía: denota un binomio que tiene que ver con el mercado del arte, su recepción y adecuación a un contexto determinado, intencionalidad artística del autor, una crítica ó a un mensaje pre ó post fotográfico.



Otro uso o función de la fotografía es el de documento, para Roland Barthes en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1986), la fotografía está constituida por el hecho bruto de su estatus como prueba, testigo mudo sobre el cual “no hay nada que añadir”. En éste preciso instante, cuando lo que le da valor de prueba se esencializa, la fotografía cambia de estatus y se convierte en objeto *teórico*, es decir en una especie de casilla o filtro mediante el cual es posible organizar los datos de otro campo que se halla en una posición secundaria con relación a él.

Para Walter Benjamín en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003), la fotografía le permite pensar la cultura modernista a partir de las condiciones producidas por la reproducción mecánica, son restos fotográficos.

La fotografía es el dispositivo mediante el cual los objetos componen el paisaje cultural, se calibran en términos de “reproductibilidad”.

En ese sentido, otro tipo de calibrado al cual la fotografía puede someter los objetos de la experiencia es aquél llamado “índice”. En la medida en que la fotografía forma parte de la clase de signos que tienen relaciones con su referente, que implican una asociación física, forma parte del mismo sistema que las impresiones, los síntomas, las huellas, los indicios. Las condiciones semiológicas propias de la fotografía se distinguen de forma fundamental de aquellas de los otros modos de producción de imagen, los designados con el término de “icono”; es esta especificidad semiológica la que permitirá hacer de la fotografía un objeto teórico mediante el cual las obras de arte pueden ser vistas en términos de su función como signos.

Se ha mencionado hasta este punto el uso referencial de la fotografía pero ¿cuál es el “genio” propio de la fotografía? La fotografía es un objeto *teórico* que reacciona de forma reflexiva sobre el proyecto crítico y sobre el proyecto histórico que lo tratan.

Cualquiera que sea la función crítica que la fotografía pueda ejercer sobre la historia del arte, la ejerce también sobre su propia historia, al menos en la medida en que dicha historia se dejaría interpretar en términos oportunos con los de la historia del arte. Las reflexiones precedentes se rescatan de Rosalind Krauss con el fin de explorar y pensar el medio indirectamente: *por una teoría de las desviaciones*.

Siguiendo los *rastros* de la fotografía, es importante señalar la aportación de Nadar en un texto en el que se describen anécdotas sobre su trabajo en la fotografía. Trata lo que parece ser la realidad central de la fotografía, a saber, que la fotografía opera a través de la impresión, la marca y la huella. La semiología diría que Nadar define el signo fotográfico como índice, como marca significativa cuya relación con la cosa que representa es el haber sido producido por su referente. Describiría después el ámbito limitado de significación que puede tener este tipo de signo. Pero Nadar no es semiólogo y aunque estuviese convencido de la naturaleza indicial de la fotografía, de su estatus de huella, las inferencias a las que parece haber llegado son más características de su siglo que del nuestro.

¿Por qué una fotografía? El nivel axiológico es el último escalón para poder acceder a una definición conciliatoria e integradora de la fotografía ortodoxa. La valoración social.

La fotografía ¿un documento social? Susan Sontag reflexiona en *Sobre la fotografía* (1981:14,15), que:

Las fotografías son quizá el más misterioso de todos los objetos que constituyen y densifican el medio ambiente que consideramos moderno. (...) Fotografíar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento, y por lo tanto a poder. (...) Las fotografías suministran evidencia. Algo que conocemos de oídas pero de lo cual dudamos parece irrefutable cuando nos lo muestran en una fotografía.

Parece entonces, que la fotografía cumple también un uso social: el documento, ya que las fotografías se valúan entre otras cosas porque proporcionan información. Los significados pueden ser múltiples. La fotografía, parafraseando a Sontag (1981:32), indica que conocemos algo del mundo, si lo aprobamos tal como la cámara lo registra,

Alrededor de la imagen fotográfica se ha elaborado un nuevo sentido del concepto de información. La fotografía no es sólo una fracción de tiempo, sino de espacio. En un mundo gobernado por imágenes fotográficas, todas las fronteras <("encuadre")> parecen arbitrarias. Cualquier cosa puede volverse discontinua, cualquier cosa puede separarse de cualquier otra: basta con encuadrar el tema de otra manera. <(Inversamente, cualquier cosa puede volverse adyacente de cualquier otra).> La fotografía refuerza una visión nominalista de la realidad social como consistente en unidades pequeñas de número aparentemente infinito, pues el número de fotografías que podría tomarse de cualquier cosa es ilimitado.

La conciencia social que se tiene sobre los usos, significados y demás conceptualizaciones sociales sobre la fotografía se advierten en la gran cantidad de tomas que se realizan alrededor del mundo cotidianamente.

El territorio de la fotografía es su discurso y la diferencia entre la fotografía y su interpretación pertenecen a dos ámbitos culturales distintos, presuponen expectativas diferentes por parte del espectador y transmiten dos tipos distintos de conocimiento. En tanto que representaciones, cada imagen actúa en un espacio discursivo distinto, dependen de discursos diferentes.

¿En qué espacio discursivo opera la fotografía? Según Rosalind Krauss, en *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*, (2002:40-52) al desarrollarse en el siglo XIX el discurso estético, se organiza cada vez más en torno a lo que podríamos denominar el espacio de exposición.

Ya fuera del museo, del salón oficial de una feria internacional o de una exposición privada, este espacio estaba constituido por una parte de la superficie continua de la pared –una pared concebida cada vez más de forma exclusiva para exponer arte-. Pero, más allá de las paredes de la galería, el espacio de exposición podía presentarse bajo otros aspectos, por ejemplo, como crítica.

Por un lado, menciona la autora, la crítica es la reacción escrita a la presencia de las obras en ese contexto específico y, por otro lado, es el lugar de la elección implícita -inclusión-exclusión- donde todo aquello que se excluye del espacio de exposición se halla marginado en el plano del estatuto artístico. Dada su función de soporte material de la exposición, la pared de la galería se convirtió en el significante de inclusión y pudo considerarse por sí mismo como representación de lo que podríamos llamar “la exposicionabilidad”; la pared de la galería se convirtió en el vector fundamental de intercambio entre artistas y mecenas dentro de la estructura en plena evolución del arte decimonónico. En la segunda mitad del siglo XIX, la pintura –y sobre todo la pintura de paisaje- reaccionó con su propio sistema de representaciones: empezó a interiorizar el espacio de exposición –a saber, la pared- y a representarlo.

Rosalind Krauss sostiene que la constitución de la obra de arte en tanto que representación de su propio espacio de exposición es, de hecho, lo que llamamos la historia del modernismo.

Los historiadores de la fotografía integran este medio en la lógica de esta historia, puesto que, si de nuevo nos preguntamos en qué espacio discursivo funciona la fotografía, la respuesta será en el espacio del discurso estético. Qué representa, la contestación será entonces, que en el interior de éste espacio, se convierte en una representación del plano de exposición, de la superficie del museo, de la capacidad de la galería para erigir en arte el objeto que decide exhibir.

Al decidir que el lugar de la fotografía del siglo XIX era el museo y que era posible aplicarle los géneros del discurso estético y que el modelo de la historia del arte era el que cabía aplicarle, los especialistas contemporáneos de la fotografía han resuelto según Krauss, la cuestión con excesiva premura, así tenemos que:

- El concepto de *artista*, junto a la idea de una progresión continua e intencionada de la obra denominada carrera.
- La posible existencia de una coherencia y de un sentido que emergería del conjunto constituyendo la unidad de una obra.
- El concepto de artista implica algo más que la simple paternidad de las obras.

Rosalind Krauss sugiere que se superen un cierto número de etapas para tener derecho a reivindicar su autoría. La palabra artista está relacionada semánticamente con la noción de vocación. La palabra vocación implica una iniciación, unas obras de juventud, un aprendizaje de las tradiciones propias de

su arte, y la conquista de una visión individual mediante un proceso que conlleva a la vez éxitos y fracasos.

La intención unificadora de la obra puede entenderse como la búsqueda perseverante de una representación del instante en que naturaleza y cultura se interrelacionan, la autora apunta sobre la necesidad de abandonar o al menos de someter a una crítica seria, las categorías derivadas de la estética –autor, obra, género- éstas clasificaciones, sirven para mantener la fotografía antigua (ortodoxa) en su estatus de archivo y para reclamar que se examine dicho archivo desde el punto de vista arqueológico.

Así bien, para entender los juicios de valoración de la fotografía, cabe aludir a las dos concepciones antes mencionadas: en primera la ontología fotográfica y la teleología. Cada pieza será susceptible de ser valorada, enjuiciada, contextualizada, permitida, aludida, citada o rechazada, según los esquemas del momento histórico dado, según las categorías de valoración, según el tema, la cantidad y pertinencia de la calidad de información que se maneje, en fin, ésta última aproximación a una concepción global de la fotografía sólo alienta la idea de complejidad y la figura del rizoma o la esfera concéntrica que se mueven continuamente, en una especie de entropía estética que es determinada por un grupo de *especialistas* que confluyen en el círculo de la distribución y legitimación del arte o la fotografía, cómo hemos revisado hasta el momento.

El posicionamiento de cada imagen dependerá de dónde parte, hacia dónde se dirige, quién y cómo la distribuye, quién la recibe o consume y finalmente en dónde termina.

Al tener una idea más completa y por lo tanto compleja de lo que es la imagen, la fotografía y de cuáles son los recursos y planteamientos que se acotan para su interpretación y análisis, a continuación presentamos un apartado en donde se reflexiona sobre el mestizaje y la hibridación en medios, lo cual conforma la parte final de la investigación teórica para poder realizar el análisis interpretativo de la transición de modelos axiológicos de la fotografía ortodoxa a la imagen híbrida en la 9ª Bienal Internacional de Fotografía en México, celebrada en 1999.

### **2.3. Hibridación, apertura a la mezcla de medios.**

Después de elaborar un panorama general de la conceptualización sobre la imagen, y de la fotografía a través de los niveles ontológico, teleológico y axiológico, podemos reflexionar que la fotografía no es un concepto acabado, que las posiciones historicistas sobre ella son incompletas y fragmentarias, y que lo que aquí se ha realizado es un mero esbozo para una investigación más profunda y con un mayor rigor, pero la aportación de éste texto se deriva precisamente de tal reflexión: la concepción de la fotografía no es un objeto teórico acabado, es un mero tintineo de luz que se posa sobre un cuestionamiento más allá de lo fotográfico mismo, descansa en la imagen, y es en la imagen en dónde se debe poner la mira para futuras y vastas investigaciones. La imagen en todas sus formas: la imagen pensada, la imagen fortuita, la imagen intangible, la imagen tangible, en fin. Nuestro deber aquí es el de conjuntar en un texto un bosquejo de lo que se ha escrito respecto a nuestro tema en cuestión: la valoración de la imagen, sea fotográfica o no.

Un concepto que debemos poner en el escenario de el presente texto es la hibridación, ya que es parte fundamental en el desarrollo valoración y legitimación en la 9ª Bienal Internacional de Fotografía en México.

La imagen híbrida o la hibridación en medios visuales, es un concepto abordado por múltiples autores que apuntan el cómo se legitima y en qué contexto.

El concepto *transgenérico*, utilizado por González Flores (2005:201), aborda el tema del mestizaje o hibridación en medios, “Si identificamos la crítica moderna con la consolidación de los géneros autónomos al estilo Greenberg, nos



resultará paradójico reconocer que una de las herramientas más importantes de las vanguardias fue precisamente la evolución del concepto de Arte hacia una identificación de éste con lo transgenérico y con la acción del artista.”

El título del capítulo dos es la espina dorsal de éste apartado, “La hibridación en medios visuales: un concepto de la posmodernidad”. Pero no confundamos la utilización del bricolaje en las vanguardias, que eran propuestas *emergentes* según las denomina Bordieu (2003), con lo que en la posmodernidad está determinado en el campo de la producción cultural de bienes simbólicos como *dominante*. En lo siguiente vemos el porqué de ésta acotación.

Los artistas de las vanguardias experimentaron con sus creaciones en diversos géneros y con distintos materiales y produjeron obras híbridas, mezcladas. Es así como surgen “obras de Arte” con lenguajes híbridos, menciona González Flores (2005). –Fotografía y pintura, fotografía y tipografía, etcétera–.

La postura de Laura González gira en torno a la fotografía y la pintura, y dentro de este contexto lo que una obra transgenérica manifiesta, es que los géneros originales a los que podría asociarse –la Pintura, la Fotografía y otras– se han convertido en especies cuya tendencia de ismos, (surrealismo, constructivismo, cubismo) deviene en un mero concepto de movimiento artístico. Su verdadera pertenencia alude la autora, no es a determinado movimiento o corriente, sino al género mayor que lo engloba: el Arte.

Es en las vanguardias en donde se da ésta libertad creadora, y ésta permisibilidad de mezclar géneros con un fin artístico, la hibridación pues será motivo a partir de entonces de un discurso común, de una *práctica discursiva* como lo mencionaba Batchen, de un *deseo* de mezclar. Al respecto González Flores (2005:206) comenta: “A partir de las vanguardias cada vez será más

común la utilización de géneros mixtos en obras concebidas desde un principio como Arte. Hoy en día, la integración de la Fotografía con otros medios visuales es tan común que ya nadie duda en considerarla un medio en sí misma. Muchos artistas encuentran en la mezcla de medios el principio mismo de “artistificación” de su trabajo.”

Así bien se podría describir la diferencia primigenia y conceptual entre fotografía e imagen: una fotografía es siempre una imagen, pero una imagen no es siempre una fotografía. La imagen se rige por parámetros distintos, posee multiplicidad de rostros, es una cabeza de medusa que supone una lectura, una mirada distinta a lo largo de su existencia en la humanidad.

La *imagen capital*, como menciona Régis Debray en *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente* (1994), encierra en sí misma una serie de concesiones y cambios de soporte en la imagen.

Cada generación de la mirada tiene su *arte patrón*, el que obliga a alinearse a todos los demás. Éste <<matará>> a aquél: divisa inscrita en filigrana bajo el vector <<progreso técnico>>, que no enumera sabiamente un arte tras otro, séptimo, octavo, noveno, por orden de llegada, sino mordeduras, sacudidas y traumatismos. El juego, con toda seguridad, es sólo de eliminación. <<Aquello>> puede también resucitar a <<esto>>. Hay una relectura cinematográfica de la pintura, y la mirada de Eisenstein en Da Vinci le da una nueva vida. Después de Orson Welles ya no vemos al Tintoretto con los mismos ojos, pues volvemos a encontrar sus encuadres, sus líneas oblicuas y su profundidad de campo.

Debray pone en el tintero la diversificación de soportes de la imagen, como lo hemos estado apuntando a lo largo de los apartados del presente texto, la imagen puede alienarse con cualquier medio o idea, es una suerte de fragmento

de mercurio, masa moldeable que sólo necesita de una horma, de un receptor en donde depositarse.

A lo largo de la vida del Homo Sapiens -sin llegar a la catastrófica postura de Giovanni Sartori con su *Homo Videns*-, podemos ver que la reinterpretación, la paráfrasis y la cita perversa, cobran un nuevo significado en la era moderna y posmoderna<sup>13</sup>.

Si bien es cierto que la imagen híbrida hizo su aparición en la era moderna con las vanguardias como una propuesta *emergente*, siguiendo a Bourdieu, también es cierto que en la época posmoderna se vuelve un recurso indispensable y una práctica *dominante* en diversos campos estéticos y comunicacionales.

Existen varios elementos que podrían diferenciar la mezcla de soportes y recursos entre las vanguardias de la segunda década del siglo XX y la práctica posmoderna desde los ochenta del mismo siglo. Es decir:

- Allí donde el montaje de los años veinte iba en consonancia con la noción de vanguardia, el mestizaje contemporáneo es posmoderno. Es lo mismo que decir que interviene después del desgaste de los esquemas modernistas, o sea que ya no cree en la posibilidad de producir una imagen nueva, original, sino que aboga por la cita y el reciclaje de las imágenes, la reapropiación de estilos.
- Al contrario de las imágenes de las vanguardias que mestizan diversos soportes y medios, las imágenes contemporáneas proponen una interrogación crítica

---

<sup>13</sup> La diferenciación entre la era moderna y posmoderna es vista aquí no como un proceso cronológico, sino como una forma de cuestionamiento a los paradigmas y la reflexión en torno a la imagen. (N. del A.)

sobre las condiciones de la percepción, sobre el significado de la imagen y su recepción.

El modernismo afirma la existencia de una “esencia” de la pintura, de la fotografía, de la escultura, mientras en el posmodernismo la creencia de tal “aura o esencia” se ha perdido, proliferando obras híbridas, piezas mezcladas. Para Baqué (2003:191), “(...) estamos asistiendo a una liberalización generalizada de las diferentes prácticas, a una flexibilización de los criterios de reconocimiento de la obra, a un juego de circulación e intercambio entre las distintas producciones.”

El discurso visual conformado por un corpus mezclado, híbrido, supone la apertura de la utilización de medios para un fin específico, sea el de: re-interpretar, re-presentar o re-construir.

En ese contexto, a continuación definiremos brevemente los términos de hibridación en medios visuales:

Instalación. Parafraseando a Baqué, (2003:203) puede entenderse como una mezcla de escultura y fotografía. La instalación participa en la reconsideración de la imagen que ha sucedido a la antipatía del modernismo y que presupone que la imagen no puede reducirse a una pura lisura, sea un lienzo pintado o un cliché fotográfico.

Media art. Según José Luis Brea en *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, (2002:14), suele llamarse “multimedia” a lo que debería ser nombrado multisoporte o lo que en éste texto designamos como hibridación de medios (audio)-visuales.

(...) aquella producción que incorpora elementos desarrollados en distintos soportes. Por ejemplo, una instalación multimedia es una que podría llevar fotografía, pintura, objetos, vídeo, sonido, ambiente, etc. (...) asumamos que es *media art* todo aquél que se produce, de modo específico, para su difusión y recepción efectiva a través de canales mediáticos (revista, radio, tv, Internet, y punto).

Ésta definición es restrictiva ya que estaríamos hablando de algo que además no sucede, sería que un media art, o multimedia, no podría o no debería ser presentado según sus características ontológicas en un espacio de exclusión como lo es un museo o galería. Así bien, Brea hace una reflexión en torno a la inclusión de otros soportes en su propuesta de definición, “(...) tendríamos que o bien asumir que el video-arte, y mucho más aún la video-instalación, no tienen nada que ver con el media art, o bien aceptar que su lugar adecuado de difusión y recepción es únicamente un dispositivo medial en sí mismo (...) A menos que quisiéramos sostener que el propio museo, (galería) sea tratado, en sí mismo como un *mass media* (...)”

Dentro del media art o multimedia encontraremos al video, el CD ROM y los loops<sup>14</sup>.

El screen art o video instalación (prescindiendo del monitor), es otro tópico del arte electrónico y podemos tomar su aparición histórica, según Brea (2002:15), como el resultado de un juego de perversión mutua y como un dispositivo de lectura y recepción museográfica: “(...) del potencial subversivo de la imagen-movimiento (gracias a la video-proyección ahora, definitivamente, *pictorializada*, estetizada). Y recíprocamente: por los desarrollos de un -pese a

---

<sup>14</sup> Repetición secuencial y/o reciclaje de imágenes o sonidos. El loop se propone como algo que gira, un concepto circular. (N. del A.)

todo- *time based art*, de los tiempos de recepción y lectura característicos del dispositivo-museo (y su prefiguración especializada, estatizante).”

Ahora bien, la fotografía y pintura es otro recurso del mestizaje. Modificar la imagen fotográfica, manipularla es un modo y la reapropiación o reciclaje de material gráfico u objetual con fines artísticos es otro medio de *artistificación*. La *intención*, establece la diferenciación entre los discursos construidos, conformados o reciclados.

Como hemos visto en la posmodernidad, la fotografía y la imagen, son vistas en el ámbito de lo artístico en general, no hay delimitación o falsos *purismos*; ya sea reapropiación, paráfrasis, intervención de un objeto encontrado, palimpsestos, o cualquier mezcla que genere un discurso visual utilizando la fotografía como medio en donde el concepto precede a la forma.

Hemos puesto en la mesa los aspectos teóricos e históricos necesarios para realizar el análisis interpretativo de la parte central de la tesis aquí escrita.

En el siguiente capítulo vemos cómo toda ésta teoría, concepciones y manifestaciones artísticas se condensan y se presentan a lo largo de las doce bienales celebradas hasta el momento en México desde 1977, año en el que se pone de manifiesto la inclusión de la fotografía en el ámbito de los concursos nacionales que celebraba el INBA, específicamente en el Salón Nacional de Artes Plásticas y donde se le agrega junto al grabado; para dar paso a su “autonomía” en 1980, con una bienal de fotografía alterna al Salón, pero celebrada ya en el nicho de la institucionalidad.

También en el capítulo tres, realizamos el análisis interpretativo de la 9ª Bienal Internacional de Fotografía, celebrada en 1999, es importante decir el

porqué de ésta decisión, la pregunta es: porqué no otra bienal, bueno, consideramos que es en la 9ª Bienal, que se da una transición de concepciones, juicios interpretativos y valorativos de la imagen, además de que fue un parteaguas para que la fotografía en México regresará a su gremio en las siguientes bienales, pero a la vez permitiendo de vez en cuando la inclusión de artistas-fotógrafos, en otras emisiones.

Fue también un acto lúdico gracias a los jurados / curadores, un reclamo, un deslinde de la ortodoxia, en fin; más adelante hacemos las aclaraciones pertinentes respecto a lo que consideramos un fotógrafo-artista, un artista-fotógrafo y otras reflexiones nominativas y de carácter conceptual.

**CAPÍTULO TRES**  
**LA BIENAL DE FOTOGRAFÍA EN MÉXICO**



### 3.1 Tres décadas de imagen. Cartografía<sup>1</sup> contemporánea mexicana.

#### Contexto histórico.

(...) durante los últimos cinco lustros ha tenido lugar un fenómeno que ha planteado formas inéditas en relación a las convenciones del (...) imaginario, ya que, paralelamente a la crisis del nacionalismo, la creciente democratización del país y el impacto de la globalización han propiciado el surgimiento de estrategias de difusión ajenas al control del Estado, así como el reconocimiento de artistas cuya obra se aleja de la retórica nacionalista para inscribirse dentro de las tendencias internacionales.

**Alejandro Castellanos**

Abordar una parte de la historia gráfica de México a través de sus protagonistas resulta una moneda al aire, ya que es a partir de los recursos que pueden darse por medio de una investigación bibliográfica, hemerográfica y de primera mano (entrevistas), que se realiza un análisis interpretativo de la apertura de juicios de valor respecto a la imagen.

En el contexto de un concurso de fotografía, se piensa que la imagen fotográfica debe ser la protagonista de la acción, pero si consideramos que un concurso se plantea para darle salida a ciertas inquietudes, para ser un termómetro del momento histórico: véase (figura 30), artístico o social: (figura 31), en el que se insertan las propuestas, entonces podemos tomar distancia, y abordarla desde otro punto de partida.

---

<sup>1</sup> La palabra cartografía se utiliza aquí como una metáfora de un mapa o guía que nos lleva a través de la historia fotográfica en México desde los años setenta hasta finales de los noventa. (N. del A.)



**Víctor León Díez**  
*No habrá huelga general: Fidel Velásquez.*  
1978.  
FIGURA 30.



**Pablo Ortiz Monasterio**  
FIGURA 31.

Es por eso que desarrollamos un panorama histórico sobre el desarrollo de la fotografía y la imagen por medio de la Bienal de Fotografía en México, dicha cartografía contempla las constantes y variables de un ejercicio y oficio sobre la imagen a partir de 1977, pero su centro se sitúa en la imagen fotográfica.

En el año de 1977, el INBA instituyó los Salones Nacionales de Artes Plásticas. El primer Salón no incluía una sección específica de fotografía y, por ello, los fotógrafos participantes en dicho certamen, hubieron de participar en la Sección de Gráfica. El jurado incorpora fotografías de 32 autores pero no las considera para el concurso. En ese mismo año se funda el Consejo Mexicano de Fotografía.

Ya para 1978, se realiza el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, Laura González (2004:83) señala que, “En el Primer Coloquio, celebrado en la ciudad de México en 1978, se abordaban temas generales como *La fotografía social: testimonio o cliché o Elementos para el desarrollo de la historia de la fotografía en América Latina.*”<sup>2</sup>

Para 1979, en la Sección Bienal de Gráfica del Salón Nacional de Artes Plásticas el jurado reconoce la obra fotográfica otorgando un premio a Lázaro Blanco y recomiendan la creación de un Salón Bienal de Fotografía.

En 1980, el Salón incluyó una sección de fotografía, espacio que se mantuvo dentro de dicho marco hasta 1988, y que fue retomado por CONACULTA en 1993, con motivo de la VI Bienal de Fotografía.

---

<sup>2</sup> Laura González Flores, “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar” en *Hacia otra historia del Arte en México.* Coordinado por Issa María Benítez Dueñas. 4 Tomos, México, CONACULTA, 2004. Tomo IV. (Col. Arte e Imagen.) Pág. 83.

El año de 1981 celebraría el Segundo Coloquio de Fotografía. González (2004:83), apunta que, “(...) se tocaban argumentos ideológicos más específicos, como La fotografía como instrumento de lucha o Investigación de la fotografía y colonialismo cultural en América Latina.”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> *Ibidem*. Pág. 83.

Perfilemos conceptualmente la transición de la legitimación de la fotografía ortodoxa a la imagen híbrida; es en el texto *Transmigraciones. La fotografía en México, 1989-2001*<sup>4</sup>, donde Alejandro Castellanos sugiere una forma alterna de abordar la historia contemporánea de la fotografía a partir de su comprensión como soporte de discursos individuales, antes que como pretexto para promover una condición colectiva o un credo ideológico, es el marco adecuado, aclara Castellanos, para pensar en la historia reciente de este medio en el país, la cual se puede dividir en dos etapas: la primera se puede acotar entre 1977, (figura 33), cuando se fundó el Consejo Mexicano de Fotografía, y 1989, año de la celebración del sesquicentenario del anuncio de la invención del daguerrotipo en la que se revaloró la figura del fotógrafo como autor, así como el potencial artístico del medio; la segunda etapa se sitúa de 1989 a 2001, véase (figura 32), en ésta se puede identificar el incremento de la actividad en la relación entre elementos dominantes, residuales y emergentes del campo fotográfico.

El complejo entramado que implica este proceso y su incidencia en aspectos como la educación, la investigación, la crítica y la difusión ha sido apropiado para que los fotógrafos de los noventa, al igual que los artistas que hacen uso del medio sin sentirse herederos de su tradición, hayan encontrado en el mismo, un lenguaje fértil para el planteamiento de propuestas disímiles.

Se pueden rescatar los siguientes puntos para contextualizar el panorama arriba esbozado:

- Una de las consecuencias más significativas del proceso descrito es la dispersión de quienes llegaron a reconocerse integrantes de una “comunidad fotográfica”,

---

<sup>4</sup> Alejandro Castellanos, “Transmigraciones. La fotografía en México, 1989-2001” en *Mapas abiertos. Fotografía Latinoamericana. 1991-2002*, Castellote, Alejandro. Et. Al. España, Editores Lunwerg, 2003. Pág. 292.

(figura 34), así como la pérdida de sentido en la lucha por defender la especificidad de “lo fotográfico” frente a otras formas de expresión, aspecto que había sido clave en la primera etapa señalada entre 1977-1989, sobre todo para generar la idea de un movimiento autónomo por parte de los fotógrafos.

- Otro aspecto importante es la ausencia o el franco rechazo hacia los tópicos nacionalistas.
- Los premios principales en la Bienal 1993 fueron asignados a trabajos realizados con base en la ficción y la construcción. Éste hecho constituyó una forma de institucionalizar una propuesta emergente.

Se percibe una ampliación de criterios en el campo artístico y fotográfico que renovó el interés hacia la obra y la actitud de Lourdes Grobet, Carlos Jurado o Jan Hendrix, quienes desde los años setenta habían experimentado con el medio de diversas maneras sin preocuparse por ser reconocidos como fotógrafos. “(...) En la Bienal de 1982 (...) De la tendencia experimental y conceptual (...) destacan las propuestas de ruptura de formato de Gerardo Suter, de polaroid de Jan Hendrix, de color de Laura Magaña (...)”<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Laura González Flores, “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar” en *Hacia otra historia del Arte en México*. Coordinado por Issa María Benítez Dueñas. 4 Tomos, México, CONACULTA, 2004. Tomo IV. (Col. Arte e Imagen.) Pág. 92.



**Gilberto Chen**  
*Testimonio personal de una curación.*  
*(Autorretratos).*  
1991-1993.  
FIGURA 32.



**Juan Castañeda**  
1979.  
FIGURA 33.



**Lorenzo Armendáriz**  
*Identities.*  
FIGURA 34.

En los ochenta se inició la investigación sobre teoría, crítica e historia de la fotografía en México. Las figuras más destacadas serían Alejandro Castellanos, Olivier Debrouse, José Antonio Rodríguez, Rosa Casanova y Patricia Priego Ramírez.

Laura González plantea que a principios de los ochenta persistía la polémica entre la fotografía documental y la fotografía artística. Esa contradicción se desvanecerá en los noventa. Con la posmodernidad, la *fotografía* recobrará su verdadera dimensión como medio heterogéneo y variado, con múltiples posibilidades de concepción, realización y difusión.

Siendo así, una lectura propuesta por la autora, señala que en la Bienal de 1982 las propuestas estaban más o menos parejas, pero las ofertas documentales mostraban una diferencia concisa: ya no se seleccionaron fotos documentales o de prensa aisladas, sino series con una tendencia conceptual-social. De la tendencia experimental y conceptual destacan las piezas de ruptura de formato de Gerardo Suter, (figura 5), de polaroid de Jan Hendrix, de color de Laura Magaña, véase (figura 4) y León Rafael Pardo y finalmente, de manejo conceptual de Lourdes Almeida, Carlos Somonte, (figura 6), y Eduardo Enríquez Rocha.

Por otra parte, en la bienal de 1984, la experimentación conceptual de Javier Hinojosa, Fernando Espejo Real, Victoria Blasco, Adolfo Patiño, María Guerra, Gerardo Suter, Rogelio Villareal, expandían el círculo formal y conceptual de lo *fotográfico*.

Fue por conducto de esta generación como llegaron a nuestro país instancias conceptuales de distinta índole: son ellos los que comenzaron a romper el formato rectangular de la fotografía, a ordenarla en series, a manipular la imagen y los



procesos de revelado e impresión, a utilizar emulsiones fotosensibles “alternativas”, a utilizar cámaras fotográficas no convencionales, a mezclarla con otros géneros artísticos y a integrarla a propuestas de espacio (instalación) y de tiempo (multimedia).<sup>6</sup>

Ahora bien, existen varios elementos históricos y circunstanciales que favorecieron la apertura e institucionalización de las imágenes híbridas en la Bienal de Fotografía. Laura González Flores en *Fotografía Mexicana Contemporánea: un modelo para armar*<sup>7</sup> apunta los siguientes aspectos que a nuestro parecer aseguraron y delinearon su aparición, permanencia y legitimación:

- La producción fotográfica a finales de los años setenta y principios de los ochenta estaba aún dominada por una retórica de denuncia social y la promoción liderada por un grupo, el del Consejo Mexicano de Fotografía.
- Principios de los años ochenta pueden considerarse, como un parteaguas en la fotografía mexicana: son la culminación del esfuerzo colectivo de un medio por adquirir espacios e instancias de difusión para la obra fotográfica. Es un período en que se elabora una definición moderna de “fotografía” a partir del carácter autónomo y artístico de la producción de autor en México. De manera paradójica y simultánea, en ese período también se gesta el declive de las propuestas modernas a partir de la aparición de una multiplicidad de tendencias centrífugas que, diez años más tarde, se reconocerán como posmodernas.
- Grupos alternativos al CMF<sup>8</sup> como El Rollo, (que centró sus esfuerzos en la divulgación de “algunos aspectos de la fotografía independiente en México”) el

---

<sup>6</sup> *Ibidem*. Pág. 93.

<sup>7</sup> *Ibidem*. Págs. 93-96.

<sup>8</sup> Consejo Mexicano de Fotografía.

Grupo de Fotógrafos independientes (que promovió exposiciones ambulantes: fotografía en la calle) y algunos otros que incorporaron la fotografía de manera “alternativa” (no ortodoxa) como Peyote y la Compañía, Suma y Proceso Pentágono. (Estos grupos están más ligados al mundo del arte que al de la fotografía). Ayudaron también a madurar concepciones híbridas de la fotografía.

- Varios de estos fotógrafos jóvenes formaban parte de una generación que tuvo contacto cercano con el exterior, bien sea por viajes o por estancias más o menos prolongadas de estudios en el extranjero. Habían podido aprovechar la próspera situación de la economía mexicana anterior a la crisis de 1982. Gracias a becas e intercambios con otros países.
- La Casa de la Fotografía iba desapareciendo hacia finales de los ochenta por los sucesivos golpes de las crisis económicas, el terremoto de 1985 y la desbandada de sus miembros.

Así, surge la necesidad de un nuevo espacio para albergar y abarcar la heterogeneidad de propuestas de esos años. Surge en los noventa con la protección del recién creado CONACULTA, el Centro de la Imagen. Un dato importante es que mientras la Casa de la Fotografía se asocia a la madurez *moderna* de la fotografía mexicana, el Centro de la Imagen señala un franco ingreso a la posmodernidad y globalidad.

Además de que la producción de la década de los 90 se caracterizará por el uso de la imagen fotográfica como parte de una propuesta trans-genérica como la llama Laura González, o híbrida que habrá de entenderse como *Arte* y no como *fotografía*.

Esto implicará una considerable evolución en la conceptualización de lo fotográfico: para los noventa la fotografía no sólo habrá ganado un estatus artístico sino que se habrá convertido en uno de los ejes fundamentales del arte posmoderno, señala González. Igualmente existe un desinterés por que su producción se asimile a *lo mexicano*, por el contrario, quieren que ésta se integre a un paradigma global.

Paralelamente ésta década se caracterizará por la irrupción en el medio fotográfico de *artistas* que no se considerarán fotógrafos pero que sí producirán “fotografía” por ejemplo: Gabriel Orozco, Silvia Gruner, Diego Toledo, Yoshua Okon, Miguel Calderón, Mónica Castillo.

Todos estos componentes contribuirán a que se legitimen otros procesos para acceder a la imagen, sea esta fotográfica o no.

Concebida como un foro de análisis y reconocimiento (legitimación) de las tendencias de la fotografía en México, la Bienal de esta disciplina se liga como un puente interdisciplinario entre los Salones de Artes Plásticas de los que surgió en 1980, y el movimiento artístico contemporáneo, en el cual la fotografía ocupa un lugar primordial, no sólo como técnica, sino como soporte conceptual de una gran diversidad de proyectos.

La hibridación de medios y técnicas implicaría una inserción de estos en las Bienales y una transmutación en la forma de consumir y acercarnos a la fotografía, ya no como un medio ortodoxo y bien delimitado, sino como una constante y mutable forma de generar proyectos, es decir, el objeto fotográfico se mueve para dar paso a la imagen híbrida, sin dejar de existir, la fotografía coexiste con las imágenes creadas por “artistas” no fotógrafos pero que hacen imágenes o con propuestas elaboradas con otros soportes y medios que se

insertan en la Bienal de Fotografía como una forma de elasticidad interdisciplinaria y multidisciplinaria.

No importando la manera en que se accede a la imagen, sino más bien dándole prioridad al soporte conceptual en el que se generan los trabajos visuales.

La Bienal de Fotografía se crearía para dar salida a las imágenes fotográficas exclusivamente, pero en la apertura e institucionalización de la hibridación visual, se confirmará la existencia de una manera distinta de conformar un discurso visual y no exclusivamente fotográfico.

Para Alejandro Castellanos, director actual del Centro de la Imagen, a través de los años, la Bienal ha funcionado como catalizadora de las discusiones que tienen lugar en torno a la autonomía de la fotografía como medio de expresión artística.

Si bien, en sus últimas ediciones, su propio desarrollo ha propiciado la ampliación de las expectativas de un foro que refleja las tensiones de un momento en que la cultura de la imagen vive una transición notable, debido a la disolución de las fronteras disciplinarias, así como a la incidencia de las nuevas tecnologías en los procesos de elaboración, circulación y recepción de las fotografías.

Hablando en términos generales, se pueden identificar dos etapas en la historia de la Bienal que coinciden con que las primeras cinco bienales, convocadas entre 1980 y 1988 por el INBA y el Consejo Mexicano de Fotografía, reflejaron la vigencia de la fotografía directa, mientras que el segundo ciclo, coordinado por el mismo INBA y el Centro de la Imagen entre 1993 y 1999, se

caracteriza por el predominio de las corrientes iconográficas experimentales. Por lo anterior, es posible pensar que la décima Bienal comenzará a esbozar un nuevo momento, que se irá definiendo en la medida en que los trabajos expuestos generen, una vez más, la reflexión y el debate en torno a la imagen, sus posibilidades creativas y expresivas.

La Bienal de Fotografía ubica la relación y apertura con el cambiante contexto artístico y cultural, determinado por la creciente interdependencia entre diferentes medios y disciplinas, explorando las transformaciones de la fotografía, sus vínculos con el video y el cine, y su proyección en la "era digital", que ha provocado una nueva manera de producir, difundir y comprender las imágenes.

La Bienal realiza a partir de lo ya expuesto un proceso de legitimación y resemantización de los axiomas estéticos-culturales y sociales de las diversas formas de abordar la imagen.

Asimismo, la fotografía ha desbordado muchos de sus límites impuestos, se puede afirmar que ha sido columna vertebral de diversas expresiones, lo que se observa en las últimas Bienales es la interacción de disciplinas que mezclan o utilizan su lenguaje plástico con o a partir de la imagen fotográfica, el concepto de *fotografía* ha dado paso al de imagen híbrida. Diversas estrategias han abordado el problema de la imagen,

La expansión de los medios tecnológicos de creación y de difusión de imágenes (...) la televisión, el video, el campo del Internet y la fotografía digital (...) sin duda han replanteado, o mejor, han echado por tierra la noción de "individualidad", de la personalidad particular de la fotografía. Y también con esta problematización, la fotografía ha terminado por ubicarse en el campo del arte a partir de nuevas relaciones de producción y de ideología; y ha ocupado un lugar especial en el arte

a partir de su participación en problemas estéticos inéditos con una orientación diferente en su comprensión ideológica.<sup>9</sup>

Uno de los grandes retos que afronta la fotografía sería el plantearse ¿hacia dónde va la imagen dentro de esta nueva cultura de la imagen? En donde los parámetros que se habían establecido se han desplazado y los bordes de la fotografía encuentran su punto coyuntural en procesos y medios electrónicos, el gran reto sería entenderse y definirse como una forma híbrida y es así como tenemos video, proyecciones, CD ROM, libro objeto en la 9ª Bienal Internacional de Fotografía.

Es esa misma libertad la que desborda las fronteras entre una pieza de arte y una fotografía de archivo o documental (reportaje). Se tendrían que tomar otros aspectos además del técnico, la intención del ejecutante o creador de la imagen, en dónde se inserta y su institucionalización (legitimación).

El rumbo de la imagen híbrida es incierto, ahora ya no importa la nomenclatura, ni la pureza del medio, pero tal vez, sólo tal vez, eso es lo que desata la discusión; la reflexión en torno al camino, las técnicas, temáticas y maneras de abordar la imagen. Uno de los problemas para abordar la imagen híbrida será pues la forma de analizarla, contextualizar, testificar la imagen, estas imágenes vivenciales se dan a partir de una experiencia de primera mano, de interacción, no están ahí para ser contempladas, están para ser cuestionadas, abordadas con otros parámetros, la imagen resultará una proyección de la gestación de ideas, proyectos, información, polémicas, reflexiones.

Existen diversos aspectos que se quedan en el tintero para una presente y futura reflexión:

---

<sup>9</sup> José Antonio Navarrete, *9ª BIENAL INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA*. Catálogo. CONACULTA. 1999. Págs. 4-5.

- La fotografía va más allá de la fotografía.
- Necesidad de la experimentación con la imagen como creación o fundamento artístico.
- Las fronteras han sido desdibujadas, la intención va más allá del medio que se utiliza.

Bajo la premisa del término *frontera* se da cabida a la 9ª BIF, las fronteras entre imagen y fotografía se entrecruzan, se deslindan los límites y las concepciones ortodoxas y “puristas” de la fotografía, de la hibridación, la reapropiación que da espacio al discurso visual, los axiomas, los usos de la imagen son otros, pero estos procesos se gestan y son emitidos por personas especialistas: curadores de arte y fotografía contemporánea, que emiten su juicio como jurado y conforman un corpus de acuerdo a sus parámetros personales y formativos, pero también y como se argumenta en los siguientes capítulos, por una respuesta al entorno, al contexto espacio/temporal en el que se desarrollan dichos criterios.

### **3.2 El Jurado de la 9ª Bienal Internacional de Fotografía en México<sup>10</sup>, mediador y constructor de discursos.**

La novena bienal, recordó, (Patricia Mendoza), fue internacional, hecho que creó una "polémica tremenda", ya que la comunidad reclamó su carácter nacional.

**Merry Mac Masters**

En este apartado del texto se pretende trazar una aproximación a los jurados de la 9ª BIF. Después de haber bosquejado un panorama histórico de la fotografía en México y antes de esbozar los perfiles de los jurados / curadores, veamos algunas circunstancias que sugieren cuidado y especial atención por ser inusuales en la celebración de una Bienal de Fotografía en México.

Primero: el jurado está compuesto por dos extranjeros y un mexicano.

Segundo: la 9ª BIF fue temática, cosa que no había sucedido antes, y no ha vuelto a ocurrir, el tema fue "frontera".

Tercero: se realizó un salón de invitados (artistas) nacionales e internacionales, no sólo con propuestas fotográficas, además presentaron temas y soportes variados.

Cuarto: aceptaron propuestas a concurso con soportes alternos a la fotografía; es decir, la 9ª BIF sugiere muchos cambios radicales en su argumentación, postura ante la imagen (fotográfica), discursos curatoriales y recursos aplicados a la lectura y encuentro con la imagen. Se da cabida a otros

---

<sup>10</sup> A partir de ahora se designará: 9ª BIF.



lenguajes visuales como: video, intervención de objeto de encontrado, instalación, entre otras expresiones.

Empezamos nuestra lectura del objeto de estudio diciendo que, Hou Hanru, Guillermo Santamarina y José Antonio Navarrete son los jurados / curadores de la 9ª BIF.

Hou Hanru.<sup>11</sup> Nació en 1963 en Guangzhou, China. Tiene el grado de maestro por el Central Institute of Fine Arts, en Beijing. Vive y trabaja en París desde 1990 como crítico y curador independiente. Es profesor en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Ámsterdam, Holanda.

Curador del Pabellón francés en la Bienal de Venecia (1999). Jurado del premio Hugo Boss (1998), en The Solomon Guggenheim Museum, de Nueva York, y del premio de Fondazione Sandretto Re Rebaudengo Per l'Arte, Torino Italia, (1998), miembro del comité curatorial de la Biennale de l'Image, París, Francia (Centre National de la Photographie and L'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts) 1998. Miembro del grupo curatorial para Third Asian Pacific Triennale, Queensland Art Gallery, Brisbane, Australia, 1999.

Ha sido curador y co-curador en distintas exhibiciones internacionales de arte contemporáneo, además ha publicado en revistas sobre arte como: "Third Text", "Art and Asia Pacific", "Flash Art", entre otras, ha impartido cátedra y asistido a diversos simposios en diversas escuelas de arte en China, Francia, Taiwán, UK, Alemania, México, entre otros países.

---

<sup>11</sup> Los datos aquí presentados se obtuvieron por medio del Centro de la Imagen, México, D. F. , en el departamento de información, comunicación y prensa. (N. del A.)

José Antonio Navarrete.<sup>12</sup> Curador de fotografía del Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes, La Habana (1982-1988); jefe del Adepto. de Investigaciones y Servicios Informacionales del mismo museo (1988-1991); asesor en la Dirección de Museos del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Venezuela (1992); curador general del *Encuentro de Fotografía Latinoamericana, Caracas, 1993*; asesor de la Gerencia de Pintura y Escultura del Museo de Bellas Artes de Caracas (1995-1997); profesor de Teoría Museológica en la Maestría en Museología de la Universidad Francisco de Miranda, Coro, Venezuela (1997-2002); gerente de Investigaciones, Curaduría, Educación y Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber (2003-2004); editor de la revista *ExtraCámara, Venezuela* (desde 1997).

Ha presentado ponencias, impartido conferencias y seminarios en centros académicos y culturales de distintos países, tales como Brasil, Colombia, Cuba, Ecuador, Estados Unidos, Guatemala, México y Venezuela. Sus actividades más recientes al respecto han sido: ponente en el Foro de Fotografía Latinoamericana (Centro Nacional de las Artes, México, D. F., junio 2004); conferencista en *Foto30* (Centro Cultural de España, Guatemala, septiembre 2004), *Fotografía Latinoamericana. Patrimonio e identidad* (Universidad del Valle, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Autónoma de Occidente, Cali, Colombia, octubre 2004), *Fotología* (Universidad de los Andes, Bogotá, agosto 2005). Ha participado en los seminarios: *Pensar el arte, curar el arte, presentar el arte. Reflexiones sobre la curaduría de exposiciones* (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, febrero 2005) y *Dos siglos a la intemperie. Imágenes e imaginación urbana en América Latina* (Fotología-Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá 2005).

---

<sup>12</sup> La semblanza del curador se obtuvo de primera mano.

Ha realizado numerosas curadurías, publicado libros y más de un centenar de estudios de investigación y artículos de crítica en distintos medios de prensa, catálogos y libros.

Guillermo Santamarina.<sup>13</sup> Comunicólogo y curador. Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Universidad Iberoamericana, México, D. F. Desde 1980 ha facilitado la experimentación artística visual y su divulgación. Causante de más de un centenar de exposiciones, tanto en México como en el extranjero. Curador de las exposiciones: *A Perennial Illusion of a Vulnerable Principle-Another Mexican Art* (Art Centre, Pasadena, 1990); *Moi et ma Circunstance- Yo y mi circunstancia* (Musée des Beux-arts, Montreal, 1999-2000); *Puerto Rico'00* [Paréntesis en la "Ciudad"], (para PR'00 en Puerto Rico, 2000), la tercera lectura de la Colección Jumex: *La Colmena* (México, D. F., 2004), *Ecuación del Sol Negro. Pintura contemporánea de México* (itinerante por distintas ciudades europeas, 2004-05), *I've got em ol kozmic blues...selección* (con Sandra Antelo de videoarte para el *Videolounge* de Art Basel Miami Beach, 2004), *Declaraciones*, videoarte de México (Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005), y *Life is Habit: videoarte de México* para De Store Verden!/Sternesen Museum (Oslo, Noruega, 2005), entre otras exposiciones.

Regularmente imparte seminarios y talleres sobre teoría y prácticas contemporáneas de expresión. Ha impartido cursos sobre Arte Contemporáneo en el programa académico del Departamento de Historia del Arte y un Taller de Investigación para estudiantes de Ciencias de la Comunicación, en la Universidad Iberoamericana.

---

<sup>13</sup> La síntesis curricular fue obtenida en los archivos de *El Eco*, Museo Experimental, México, D. F. Lugar que dirige Santamarina. Noviembre del 2005 .

Frecuentemente es convocado dentro y fuera de su país para compartir ideas sobre manifestaciones artísticas de México y sobre posibilidades de acercamiento entre la expresión y su proyección social. Participó en la conferencia magistral *Global and Local. The condition of Art Practice Now* (2001), organizada por el Tate Modern, Londres.

Después de pormenorizar la formación y el trabajo curatorial, académico y laboral de cada uno de los jurados / curadores, es pertinente llegar al punto neurálgico del presente texto: el análisis interpretativo del cambio de modelos axiológicos de la fotografía ortodoxa y la imagen híbrida en el contexto de la 9ª BIF.

Hemos contemplado todas y cada una de las partes necesarias para completar un marco histórico, teórico y conceptual sobre la imagen, la fotografía, la imagen híbrida y de conocer el perfil de los que emitieron la valoración de las piezas en la 9ª BIF, entramos en pleno al apartado siguiente del análisis mencionado.

### 3.3 Análisis de corte interpretativo de la 9ª Bienal de Fotografía.

Los resultados de una convocatoria temática ofrecen aspectos diversos de un mismo concepto y sus múltiples lecturas. Así, la fotografía, cuyo valor artístico fue puesto en duda a principios de nuestro siglo, es, al cierre del mismo —lo muestra la Bienal de Fotografía en su novena edición— una de las expresiones artísticas que ha borrado las fronteras entre los medios de expresión sensible y hace uso del video y la palabra escrita, la digitalización, incorporándolos a su discurso como interdisciplinariedad que intenta contribuir a la comprensión del mundo actual. (Patricia Mendoza).

**Adriana Cortés<sup>14</sup>**

La valoración se puede equiparar a las líneas divisorias de un territorio geográfico, casi imperceptibles, pero susceptibles de ser analizadas. En el terreno del análisis interpretativo queremos hacer mención de nuestro marco referencial para aplicar un análisis pertinente. Las aportaciones metodológicas de Mauricio Beuchot sobre hermenéutica analógica nos dan la pauta a seguir: a partir de la figura del círculo hermenéutico que se conforma por el autor, la obra y el lector, se pretende llegar a una comprensión formal y conceptual de nuestro objeto de estudio. Más adelante retomaremos estos conceptos.

El criterio de los jurados / curadores de la 9ª BIF se refleja tanto en la elección del material que se tomó para la muestra, como para el otorgamiento de

---

<sup>14</sup> Fragmento del Artículo: “El 4 de noviembre se entregarán los premios de la Bienal Internacional de Fotografía 1999”, publicado en, <http://jmvelazco.cnart.mx/cnca/nuevo/diarias/281099/bifoto.html>  
Consultado en junio del 2005.

los premios y la selección de las piezas para conformar la exposición final. Este criterio, tiene que ver con factores endógenos y exógenos del medio fotográfico, así como valoraciones de la imagen y la fotografía.

Un valor según Risieri Frondizi, (2004) es algo que le adjudicamos a un objeto, un comportamiento, o una acción eminentemente social. Es decir, para que exista un valor, tienen que concurrir una serie de elementos que condensen el consenso de un grupo social que adopta dicho acuerdo como parte de su *imago mundi*<sup>15</sup>, dicha visión del mundo responde a parámetros y juicios preconcebidos, pero no así a estados inmanentes del objeto o condición. La valoración o los juicios de valoración serían entonces una *voluntad impuesta*, si se me permite la frase.

La conformación del discurso visual definitivo, habla claramente de los antecedentes, los *gustos* y el criterio utilizado según la formación y pretensiones curatoriales de los jurados / curadores. En ese sentido, se puede hablar de tres grandes bloques de apreciación de la imagen, que van de la mano con cada uno de los personajes en cuestión, siendo para Santamarina: el video, para Hou Hanru: lo ecléctico<sup>16</sup> (móvil, mutable), y para Navarrete: la fotografía como documento.

La sintaxis fotográfica sería el punto de unión, de convergencia entre las propuestas elegidas en dicha Bienal. Ahora bien, los soportes no son de ninguna manera dúctiles de ser clasificados o categorizados en algún parámetro *puro* del medio fotográfico. Ésta condición hace aún más inestable de interpretar los

---

<sup>15</sup> Imagen del mundo. Cosmovisión.

<sup>16</sup> Eclecticismo: (De ecléctico). 1. m. Modo de juzgar u obrar que adopta una postura intermedia, en vez de seguir soluciones extremas o bien definidas. 2. m. Escuela filosófica que procura conciliar las doctrinas que parecen mejores o más verosímiles, aunque procedan de diversos sistemas.

<http://www.rae.es/>

Consultado en abril de 2005.

criterios utilizados para conformar una muestra bajo el rubro de “Frontera”. Aún y con todas estas dificultades de designación de modelos axiológicos, o de categorías estéticas reconocibles, como los duplos: *bello-feo*, *trivial-sublime*, *novedoso-típico*, *trágico-cómico*, o de títulos nobiliarios, los participantes (jurado-curadores y organizadores) concuerdan en que el linde de la fotografía con otros medios y soportes es evidente en ese momento histórico mundial (occidental).

El año: 1999.

El país: México.

El lugar: Centro de la Imagen<sup>17</sup>.

Al término del milenio, finales de 1999 se celebra la BIF, la convocatoria de la novena edición de la Bienal hace referencia como en ocasiones anteriores a participar en una muestra abierta a cualquier persona que utilice la fotografía como medio para expresarse, invita a fotógrafos, artistas y público en general a participar desde una temática concreta: *Frontera*, y es con ese título desde donde se apuntala la postura del CI, que sugiere a los participantes desarrollar un concepto visual que sustente ésta reflexión como nicho indagatorio.

La convocatoria es como cualquier otra Bienal emitida hasta el momento, pero existen dos puntos que saltan a la vista, el primero es que la Bienal es internacional, y el segundo punto es que tiene un salón de invitados. Se habla de *arte* explícitamente, de *artistas* invitados, no de fotógrafos invitados. El “nombre del fotógrafo”, que hasta ese momento resultaba primordial para la elección de los participantes en las bienales, ya no es garantía de permanencia en la 9ª BIF.

Ahora bien, hasta ese momento, estaba presente un cuestionamiento sobre el lugar que ha ocupado la fotografía en el medio artístico, pero incluso no

---

<sup>17</sup> A partir de aquí se utiliza la abreviatura CI.

existía entonces la mezcla o encuentro frontal entre la gama de posibilidades del uso de la imagen, (fotográfica o no) aunque ya en otras Bienales se había privilegiado el trabajo de artistas fotógrafos.

Hagamos pues, una consideración sobre las nominaciones que se tratan de aplicar en este apartado respecto a las sutiles pero marcadas diferencias que encontramos en ésta cuestión.

El fotógrafo artista es uno, véase (figura 35),  
el artista fotógrafo otro y  
el artista que utiliza la fotografía y otros medios, es un personaje distinto.

El fotógrafo artista es entendido aquí, como el hacedor de imágenes que tiene tanto rigor técnico, como rigor conceptual de las imágenes que logra con una herramienta específica: la cámara fotográfica. Su fin es hacer fotografías, y es ahí desde donde parte y concluye su oficio. La fotografía es su objeto primordial y es el objeto fotográfico su fin último. Pero la diferencia entre un fotógrafo y un fotógrafo artista es la calidad estética y la capacidad de sintetizar y abstraer ideas en imágenes, sea consciente o no de ello.

El artista fotógrafo, (figura 36), es el que está consciente de su condición de fotógrafo, que tiene la formación, pero que ha encontrado un lenguaje propio a partir de conceptos establecidos y tomados de diversos contextos. Realiza imágenes con un fin estético y conceptual, y tiene muy claro que el arte es más importante que el medio por el que se crea, aunque se considera fotógrafo y su intención es esencialmente fotográfica.





**Graciela Iturbide**  
FIGURA 35.



**Gerardo Suter**  
FIGURA 36.

En ésta propuesta de acercamiento a las diferencias de intención sobre la utilización del medio, pensamos que el artista que utiliza la fotografía y otros medios está inserto en el mundo del arte contemporáneo, su visión es heterogénea. Utiliza diversas herramientas de expresión, no está necesariamente capacitado para desarrollar metodológicamente una propuesta fotográfica, pero la utiliza y plantea cuestiones y reflexiones sobre la imagen y su impacto social, estético y/o conceptual. Su fin no es la fotografía, sino el resultado de un cuestionamiento o el proceso de creación u obtención y registro de una acción, (figura 37).

Después de hacer este ejercicio de contraste, podemos apreciar que no es ya una cuestión de si la fotografía es arte o no, ya que dicha discusión se plantea desde el lugar de la fotografía misma, desde sus parámetros y valoraciones.

La 9ª BIF es desde un punto de vista superficial, una invasión al gremio fotográfico, irrupción del espacio privilegiado por la fotografía, el nicho está violentado por un grupo de *artistas* que sólo *utilizan* la fotografía, lo fotográfico como medio, no como fin último.

La postura del CI a través de la voz del jurado se refleja así en el acta que avala las decisiones tomadas, contrarias a los intereses propios del gremio fotográfico. Y es así como deviene la polémica, “GS<sup>18</sup> La selección se ha realizado desde dos criterios específicos: la comprensión de que la fotografía va más allá de la fotografía, y la necesidad de la experimentación artística.”

La determinación del CI (habla de una postura de la imagen: *cumulum*) de su directora, junto con la coordinadora general y un grupo de consejeros se habían inclinado hacia el “arte contemporáneo”, más que a la “fotografía

---

<sup>18</sup> Guillermo Santamarina. Fragmento del acta emitida por el jurado de la 9ª BIF.

contemporánea”; era la imagen, la que se había posicionado en un nicho de oportunidad, que transgredía los principios del gremio fotográfico. Era bien una experimentación, un termómetro de lo que acontecía en ese tiempo, y era la postura que había asumido el Centro de la Imagen, un recinto concebido como cúmulo y concentración de imágenes, el nombre del espacio daría pie al cuestionamiento y posibilidades de la “imagen”.



**Javier dueñas**  
FIGURA 37.

Hou Hanru, es uno de los curadores más importantes en el mundo del arte contemporáneo, y es también uno de los que más se arriesgaron en la elección de material para la exposición, sus ideas parten de una formación artística en la historia y la crítica, en un discurso ecléctico y trasgresor de parámetros establecidos.

HH Partimos del punto de que la fotografía, así como los demás medios del arte –la pintura, la escultura o el video incluso- requieren una redefinición de sus fronteras. Y principalmente queremos enfatizar que la intención, el resultado de todo esto es que la expresión vaya más allá del medio, cualquiera que este sea. La expresión por encima del medio. No se debe ignorar que la fotografía tiene una historia y que en sus inicios se le vio como un sustituto de la pintura, en el sentido de que la representaba, que retrataba; pero a la fecha se ha convertido en un medio, en una herramienta como cualquier otra.<sup>19</sup>

El cuestionamiento que plantea la 9ª BIF es hacia el *medio*, fotográfico o no, hacia los límites y las fronteras que devienen en un soporte; la *redefinición* de las fronteras de los medios del arte, como lo menciona Hanru. La influencia de dicho curador en la dirección del discurso final fue determinante para los resultados.

La fotografía como documento y la impresión del acontecer fotográfico latinoamericano lo aportó José Antonio Navarrete.

JAN A mí me parece que hay una incomodidad histórica en la relación de la fotografía tanto con el campo del arte como con las nociones de representación en la realidad. Es importante, como punto de partida, una reflexión sobre algunos aspectos vinculados a este problema que también están contenidos en nuestra selección. Al respecto quisiera precisar dos cuestiones: hablamos de una relación histórica incómoda en una doble dirección, porque el paso de la fotografía del archivo –que es el lugar que ocupa la fotografía en el siglo XIX- al campo del arte en las condiciones de la modernidad de principios de siglo, se acompaña de una constante interrogación acerca de cómo se relaciona el arte fotográfico con el archivo, y viceversa. Sobre la base de la contradicción, de ese problema, se estructuran los idearios artísticos referentes a la fotografía que domina en la

---

<sup>19</sup> Hou Hanru. Fragmento del acta emitida por el jurado de la 9ª BIF.

modernidad. Esa incomodidad se ha revelado altamente productiva en los últimos años, a medida de que la rápida expansión de nuevos medios tecnológicos ha terminado por problematizar el lugar de la fotografía dentro de los espacios de creación artística.<sup>20</sup>

José Antonio Navarrete es el más próximo al lenguaje fotográfico, a la propia historia del medio y por supuesto a reflexiones profundas sobre su problemática.

La confluencia de caracteres tan diferentes, incidencias y coincidencias estilísticas constituyen tanto el punto medular de la propuesta, como también cuestionamientos que se derivan de la toma de decisiones y juicios de valor a tan disímiles planteamientos, en donde hay un punto de referencia subjetivo, el tema: *Frontera*.

Existe un tilde débilmente construido entre traspasar la línea del medio fotográfico y cruzarla realmente. Al realizar las pesquisas para el presente texto y después de leer el acta del jurado y la postura de los participantes que aparecen en el catálogo de la Bienal, nos dimos a la tarea de cuestionar directamente a los jurados / curadores. Así ubicamos y realizamos cuatro entrevistas a las personas más cercanas respecto a los juicios emitidos y las intenciones finales de la muestra. En México: Guillermo Santamarina y Estela Treviño, (coordinadora general de la 9ª BIF). En París: a través de SKYPE<sup>21</sup> a Hou Hanru y desde Venezuela: José Antonio Navarrete vía correo electrónico.

---

<sup>20</sup> José Antonio Navarrete. Fragmento del acta emitida por el jurado de la 9ª BIF.

<sup>21</sup> Medio de comunicación en directo por medio de la voz a través de internet.

Considerando la distancia en el tiempo<sup>22</sup> y la misma distancia física para realizar las entrevistas, juzgamos que el material es necesario para tener una idea más clara respecto a sus ideas sobre la imagen y la fotografía. Por lo que con ésta distinción y con el material gráfico que tenemos en un archivo de imágenes, sondeamos los recursos aplicados y las valoraciones emitidas por los jurados así como la postura del CI a través de la coordinadora general de la 9ª BIF, Estela Treviño.

El espectador sólo ve lo que está enfrente, el espectador *de a pie*<sup>23</sup>, tiene muy claro que son fotografías u obras de arte según lo que diga el texto de sala, si acaso la misma pieza se verá como las dos cosas, eso es lo que hace un curador.

Un curador selecciona las imágenes y las muestra en un contexto específico, su función primordial, más obvia, es el ser mediador entre el artista, su obra y el espectador; la aguda percepción, la historia previa y conocimientos del medio y del espacio físico y conceptual serán resueltos diestramente o torpemente por el curador. Así, es una especie de emblema reciente en el arte contemporáneo, que se ha vuelto una figura mítica, casi fantástica.

Cuando se realizan exposiciones con más de un curador: ¿se llega a negociar el resultado final?, se puede o no dejar de lado los *gustos* o propósitos platicados anteriormente, ¿se comentan sus posturas? ¿cómo se da tal rito iniciatorio?, demasiadas preguntas para las pretensiones y tiempo disponibles.

---

<sup>22</sup> Ya han pasado 7 años de la 9ª BIF.

<sup>23</sup> La persona común, no especialista.

Lo que se pretende aquí es estar tras bambalinas, indagar motivaciones y posturas particulares para llegar a conformar un discurso visual coherente y unificado.

Si bien podemos decir que la Bienal se enriqueció de tres posturas disímiles en la forma de abordar la imagen, también es importante recalcar el papel del curador como prominente figura del arte contemporáneo. Y en el caso de la 9ª BIF, el jurado fungió como curador tanto de la selección del concurso como de los salones de invitados. El curador legitima prácticas emergentes y hace un desplazamiento del centro (legitimado), dando paso a un orden diferente.

Las obras plásticas y visuales han sido reconocidas tradicionalmente como las artes del espacio. Sin embargo, en el contexto de las reflexiones del pensamiento contemporáneo, es fácil advertir que tanto el tiempo como el espacio son considerados aspectos de una misma sustancia, al grado que cualquier intervención en alguno de ellos necesariamente afecta al otro, se recrean mutuamente. En consecuencia, la imagen puede entenderse también desde sus múltiples modos de afectación en el tiempo y el espacio. Desde esta perspectiva, es posible distinguir al menos tres categorías para considerar las imágenes. Una *imagen instante*, *imagen movimiento* e *imagen tiempo*<sup>24</sup>. En apartados posteriores se desarrollan con detenimiento estos conceptos.

Guillermo o Gabriel, ese fue uno de los dilemas al invitar a Santamarina como curador y a Orozco como asesor, cuál de ellos sería el más capaz de reflejar la intención del CI en aquellos momentos. Difícil cuestión pero tratamos de explicarla a continuación.

---

<sup>24</sup> Uno de los pensadores contemporáneos que se ha ocupado de estos temas es Gilles Deleuze filósofo francés. Él propone estos tres *tiempos* fundamentales en la imagen cinematográfica para ser analizada, pero pensamos que se puede proponer también para el estudio de las artes visuales en general. (N. del A.)

Santamarina, invitado a ser jurado y curador de la 9ª BIF por Patricia Mendoza, entonces directora del CI y por Estela Treviño, quien ideó y coordinó el evento, tenía mucha experiencia en curaduría de arte contemporáneo, especialmente en video y pintura, pero no en fotografía, sus recursos temáticos se dirigían, en la mayor parte de su trabajo profesional, a curar exposiciones en el extranjero sobre artistas mexicanos contemporáneos. Así que la invitación a ser jurado en la 9ª BIF resultó controversial en aquel momento, por no ser el lenguaje fotográfico próximo a su área laboral.

Se tenían contemplados una serie de nombres para respaldar el proyecto. Entre ellos: Gabriel Orozco, quien en esos momentos vivía en Nueva York, y al igual que Guillermo Santamarina, no tenía una relación estrecha con la teoría fotográfica, pero en su trabajo artístico, utilizaba fotografías como propuesta conceptual y como una herramienta más de expresión, sin reglas preestablecidas.

(...) de mexicanos, habíamos estado dando vueltas quien podría ser (...) el mejor (...) que pudiera (...) accionar en este término y (...) tuvimos juntas con diferentes gentes. Yo invité a participar a Gabriel Orozco, nos sentamos un buen rato a platicar de cuales eran los pros y los contras (...) de tener este cambio en la bienal; de hecho el quería ser curador de la novena, pero ya habíamos (...) invitado a Santamarina, era como esta doble situación de, bueno opina, pero ya teníamos (...) en la mira a Santamarina y Patricia Mendoza decidió que (...) fuera Santamarina (...) tenía (...) un esquema mucho más general del acontecer en México, y Orozco (...) había vivido mucho tiempo fuera de México, (...) Guillermo trabajaba más apegado a lo que estaba sucediendo en México, entonces nos inclinamos por Santamarina (...)<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Fragmento de la conversación inédita con Estela Treviño. Realizada en *El Centro de la Imagen*, el 30 de enero 2006, por la que aquí suscribe.



Lo importante de este hecho no es quién fue aceptado: si Santamarina u Orozco para liderar el equipo de jurados, sino, bajo que parámetros quería trabajar el CI en ese momento preciso.

Orozco es ante todo un artista, y en ese momento de su vida era considerado ya, como el artista mexicano vivo más importante en el extranjero, él utilizaba la fotografía para experimentar con la imagen en diversos soportes, pero no tenía conocimientos técnicos ni teóricos sobre ella, sus composiciones y acabados no son necesariamente puristas, y sus temas y tratamientos son de avanzada en el arte contemporáneo mundial, está un paso adelante con sus cuestionamientos sobre lo cotidiano y su significación.

Aún ahora resulta un buen tema preguntarse qué hubiera hecho Gabriel Orozco con el proyecto en sus manos, hasta dónde y cómo lo hubiera llevado. Porque aún y con todo lo que hemos descrito, Orozco usa fotografía, no video, sus usos tienen un significado y una apropiación diferente, más lúdica y fuera de todo *encuadre* metodológico, pero al fin y al cabo el soporte es la imagen fija, la fotografía.

En fin, no es este el lugar para extendernos sobre Orozco, pero lo que se plantea aquí, es encontrar qué se buscaba, y lo que hallamos es que necesitaban a alguien lejano a la imagen ortodoxa, pero que utilizara la sintaxis fotográfica como “herramienta artística”.

La fotografía no es el tema primordial en la 9ª BIF, es el cambio de paradigmas mundiales sobre la valoración de la misma, y el CI quería estar presente en tal cambio, legitimarlo, para lo cual buscaron a Santamarina, Hanru y Navarrete.



**Gonzalo Lebrija.**  
*Todos contra el chavo.*  
1999.  
Proyección de video.  
1 minuto.  
FIGURA 38.

El traje nuevo del rey, parece ser la analogía perfecta para describir los juicios de valoración de los jurados en la 9ª BIF, mientras Santamarina, privilegia al video, (figura 38), Hanru le apuesta a la cultura oriental occidentalizada por medio de imágenes en collage o bien con puestas en escena armadas con un discurso eurocentrista, mientras Navarrete juega con la “idea” de identidad idolatrada e idealizada de los países latinoamericanos, cada uno emitiendo sus juicios de valor respecto a las imágenes seleccionadas o convocadas. A lo largo del presente texto hemos visto como el criterio y la valoración son parte de la misma argumentación pero sustentada con sutiles diferencias.

Bajo la premisa de los intereses particulares y de una propuesta personal, más que de una intención dirigida a la práctica fotográfica intentaremos señalar puntualmente los parámetros de la selección del salón de invitados de Guillermo S, Hanru y Navarrete para contextualizar su visión personal ante la delimitación del tema: *Frontera*.

Comencemos con Santamarina, a grosso modo el video es el lenguaje que predomina en la visión artística de Guillermo S, utilizando la tecnología y los elementos creativos para llevarlos a un estatus de Arte. El video así, es una manifestación conceptual de la imagen movimiento<sup>26</sup>. Siendo un elemento relativamente accesible y de manejo sencillo, el video es una herramienta eminentemente democrática y con posibilidades todavía no del todo explotadas.

Ya sea como registro de una acción o como experimentación visual, el video es una manera de expresión que se está definiendo, que está en los límites de la fotografía fijada en papel hacia 1839 y el cine, un medio inventado hacia

---

<sup>26</sup> *Imagen movimiento*: dinamiza el espacio partiendo de la movilidad de los objetos artísticos y desde la cual puede originarse cierta estrategia narrativa.

1895; fenómeno complejo: artístico, económico y social, que conforma uno de los medios y las industrias más sólidas, estudiadas y teorizadas.

La formación de Santamarina es la de comunicólogo, ha sido además curador independiente y de instituciones gubernamentales, así como director del *Ex-Teresa Arte Actual*, espacio que se ha encargado de facilitar la experimentación con video y acciones performáticas. En fechas recientes se le nombró director de *El Eco*, espacio de experimentación visual propiedad de la UNAM. Su acercamiento al arte ha sido a través de la observación, la teoría y la crítica, no de la creación, esto nos parece un punto importante de resaltar ya que para el curador, el proceso de creación es primordial, el objeto terminado pasa a otro plano de exploración.

Su trabajo, por lo tanto, consiste en la disección de los elementos que conforman una pieza. En interpretarlos y generar un argumento que se empate entre sus propias concepciones y lo que resulta de una intuición educada, un ojo entrenado y una mente dirigida al contexto en el que está viviendo. La necesidad de hablar sobre las posibilidades de acercamiento entre la expresión artística y su proyección social, (figura 39), se advierte en la selección del salón de invitados.



**José Alejandro Restrepo**

*Canto a la muerte.*

1999.

Videoinstalación.

10 Minutos.

FIGURA 39.

Partamos de algunos puntos para entender la valoración que Santamarina hace sobre la *imagen*.

Santamarina nos habla en una entrevista personal realizada en *El Eco*, lugar que preside, sobre los puntos fundamentales que valora en una imagen fotográfica, el curador comenta que los aspectos que toma en cuenta son:

Primero, el impacto, la fuerza que puede tener la imagen, (...) para mi sigue siendo (...) muy valiosa la primera impresión, entonces primero es: cómo me jala la imagen, después (...) paso por un análisis que tal vez tiene distintos tiempos, que es a partir de las cualidades de composición, cualidades en el aspecto técnico, cualidades en el aspecto de proposición gráfica, de proposición también,

como de otros elementos que acompañan a la imagen, cómo se relaciona por ejemplo con otros elementos que pueden ser el montaje, su desplazamiento en el sitio, su relación con las series, su relación serial, su relación con las otras piezas que van formando todo un cuerpo, etcétera, en el caso de la imagen en movimiento pues son otros elementos que pueden estar relacionados con la narrativa, o con la disposición de la misma, la proyección de la misma imagen, cuando se convierte en una video instalación por ejemplo, o en el caso de un proyecto mucho más ambicioso que puede ser la fotografía que se relaciona con un mensaje, con un mensaje muy pertinente, muy preciso, (...) también que tanto funciona la imagen en relación con ese discurso (...) <sup>27</sup>

En un sentido primigenio podemos advertir que sus juicios valorativos están claramente expuestos y se argumentan en la lógica del medio mismo. Separa los elementos compositivos de una fotografía, (figura 40), los elementos técnicos y su relación con las demás fotografías, además hace una diferenciación entre la imagen en movimiento, advirtiendo que existen juicios distintos para valorar la *pieza*, éste punto es importante ya que una de las interrogantes en este trabajo es el cuestionamiento entre la valoración fotográfica y la imagen con distintos soportes. Es decir, nos interesa cómo es que llegan a tomar una decisión respecto a una pieza y otra con tan diferentes lenguajes y modos de aproximación a una idea: *Frontera*.

---

<sup>27</sup> Fragmento de la conversación inédita con Guillermo Santamarina. realizada en *El Eco*, el 27 de enero 2006, por la que aquí suscribe.



**Mauricio Guillén**

*No sin ti.*

1998.

Serie fotográfica.

Copia cromógena laminada.

FIGURA 40.

El salón de invitados de Guillermo S, se conforma de la siguiente manera y podemos distinguir los siguientes elementos:

<b>NOMBRE DEL ARTISTA</b>	<b>PERFIL DE INVITADOS (FORMACIÓN)</b>	<b>PROPUESTAS (SOPORTE)</b>	<b>TEMÁTICA</b>	<b>PAÍS DE ORIGEN</b>
José Alejandro Restrepo	Arte	Videoinstalación.	Social Racial	Colombia
Ames	Fotografía	Video proyección.	Social Género	USA
A. Bordwin	Arte			
Miguel Ventura	Arte	Proyección de video. Loop.	Social Lenguaje	USA
Liliana Porter	Arte	Proyección de Laser Disc.	Social Estereotipos	Argentina
Iñaki Bonillas	Fotografía	Proyección de diapositivas e instalación	Experimental	México
Hugo Cervantes	Arquitectura Ciencias Políticas	Proyección de video.	Social Grupos marginados	México
Mauricio Guillén	Fotografía Video	Copia cromógena laminada. (fotografía)	Personal	México
Diego Gutiérrez	Fotografía Dibujo video	Proyección de video y video instalación.	Social Familia	México
Gonzalo Lebrija	Arte Video	Proyección de video.	Social Medios de comunicación	México
Teresa Margolles	Arte	Copia cromógena. Fotografía.	Personal	México
Martha Pacheco	Comunicación Medicina forense			
Damián Ortega	Arte	Proyección	Personal	México



La tabla anterior nos da elementos para interpretar el *gusto*, la intención discursiva y la dirección de lo que privilegia Santamarina. Es claro además, ver la formación de los participantes y su contexto, en su mayoría son artistas, no fotógrafos.

Además su selección se conforma por 8 mexicanos, 1 argentina, 1 colombiano y 3 norteamericanos, son de nacionalidades diversas pero todos se han desarrollado en contextos mundiales del arte contemporáneo.



**Liliana Porter**  
*For you/Para usted.*  
1999.  
Proyección de Laser disc.  
16 minutos.  
FIGURA 41.

Es así como el *gusto* o la valoración de Santamarina, está influenciado por un contexto del mercado del arte contemporáneo, sus decisiones se toman con base en el *valor* de la obra, para decidir que pieza es pertinente y porqué elegir de entre una gama abierta de posibilidades, Guillermo S, toma en cuenta la inserción del artista en el mundo del arte contemporáneo, (figura 41), su

formación, al artista en sí y su discurso personal, además de las posibilidades de generar discursos con temática social, o lectura social.

(...) para eso hay que conocer lo que ese artista en particular ha hecho antes del objeto y cuáles son sus motivaciones, cuáles son los valores que le resultan importantes y la relación que tiene con su obra, la relación que tiene con sus operaciones creativas, cotidianas y la relación que tiene en el marco de la legitimación mundial, qué tan importante es ese artista, cómo ha sido valorado, cómo ha sido integrado en lo que es la cultura del mundo, en una cultura global, y cómo ha sido legitimado y valorado por un mercado, todo eso, todo ese otro aspecto, también lo tiene, lo integra en su valoración, en su clasificación (...) <sup>28</sup>

Podemos deducir que existen los siguientes elementos para describir la elección de las piezas para el salón de invitados de Guillermo S.

- Discurso social (explícito o implícito).
- Video (medio).
- El impacto de las piezas (impacto visual).
- Valor de uso / valor de cambio.

En las próximas páginas indagamos en estos aspectos.

---

<sup>28</sup> Fragmento de la conversación inédita con Guillermo Santamarina. realizada en *El Eco*, el 27 de enero 2006, por la que aquí suscribe.



**Hugo Cervantes**  
*Arquitectura débil.*  
1999.  
Proyección de video.  
15 minutos.  
FIGURA 42.

Lo social/visual, (figura 42), es la dicotomía que mejor expresa una de las constantes en el criterio de selección de Santamarina.

Pierre Bourdieu analiza en *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, (2003), que a la fotografía desde sus inicios se le implantaron ciertos valores como la *veracidad* y la *objetividad*, en este consenso implícito, la fotografía toma como estandarte los valores de realidad e imparcialidad. “La

fotografía debe tanto a la imagen social del objeto técnico que la produce como a su caso social, el hecho de ser comúnmente considerada la reproducción más perfectamente fiel de lo real.”<sup>29</sup>

Es gracias a la búsqueda de la mimesis, objetivo que por siglos habían tratado de lograr los *artistas*, que se consigue desarrollar tecnológicamente éste aparato –la cámara fotográfica-.



**Diego Gutiérrez**  
*La Latino.*  
1996-1998.  
Proyección de video.  
FIGURA 43.

---

<sup>29</sup> Pierre Bourdieu, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2003, P. 139.

En esa lógica, el video, (figura 43), –como forma alterna al cine-, dota de poder de movimiento a la imagen, y la realidad ahora se vuelve más poderosa y atrayente. El video es considerado así, como una herramienta de registro de la realidad, además de un medio frontal, democrático. Por lo tanto, el video es una forma de hiperrealidad, una realidad superada, más allá del aquí y el ahora, es “manipulable” al formato mecánico y fijo de la cámara fotográfica. El video ha pasado a principios de los años 70 de ser un mero registro de acciones o performances ha considerarse como un recurso más en la variedad de soportes y formatos en el arte contemporáneo.

Una cuestión interesante de analizar es si el registro de una acción es lo que llamamos *arte* o es la acción misma la que lo es. Dentro de la gama de posibilidades y denominaciones de lo que es arte y lo que no es, pensamos que deben existir algunas diferenciaciones que son dictadas por el mercado del arte, pero es muy complejo precisar dónde surgen; podemos suponer sin embargo, que los agentes valorativos tienen que ver con la tendencia de lo que se está realizando en ese momento histórico. Es un círculo concéntrico –en constante fluctuación-, con periferias, prácticas legitimadas, prácticas emergentes y consolidadas, un medio que, como el mundo financiero se mueve por especulaciones, valores de cambio, usos, pero además lo que diferencia al arte de lo que no es, está más allá de la técnica usada, de la intención, o la inserción del objeto en un contexto de exhibición, no de difusión, está también la cotización de la pieza y del artista en el mundo del arte, la legitimación de curadores, galeristas, ferias de arte, y como principio o fin de la cadena alimenticia del arte está en un apartado nicho el “espectador”.



Riding piece, 1997



Sleeping piece, 1997



Sleeping piece, 1997



La Latino, 1998



La Latino, 1998

**Diego Gutiérrez**  
*La Latino*. 1996-1998.  
Proyección de video.  
*Sleeping piece* 1996-1998.  
Videoinstalación.  
FIGURA 44.

El observador funge como un ente que devora o rechaza lo que fue legitimado o negado, pero que no forma parte en las negociaciones directas de lo que funciona como arte contemporáneo. En cuanto los límites, las fronteras, fueron borradas o desplazadas, la incertidumbre y la especulación son los protagonistas de la avanzada en el arte actual.

(...) “si el ojo mecánico” efectúa la representación popular de la objetividad y de la perfección estética, definida por criterios de semejanza y de legibilidad, es sin duda en razón de que esa imagen es el producto de un objeto; los idólatras y los detractores de la máquina, en ese sentido, se ponen de acuerdo muy frecuentemente en sostener, como señala Gilbert Simondon, que el grado de perfección de una máquina es proporcional a su grado de automatismo.<sup>30</sup>

La cámara de video, (figura 44), tiene un papel fundamental en las propuestas seleccionadas por Santamarina, es el “ojo mecánico” que graba una situación, que está presente en un determinado lugar, que dirige la escena. Ante el hecho tecnológico del medio videográfico, los artistas tienen mayores posibilidades de exploración, pero no es el regodeo técnico lo que privilegia Guillermo S, es la utilización social del medio, el mensaje que emite el emisor, como ya hemos mencionado líneas atrás, los mass media son su formación. Y es ahí donde ve su nicho de búsqueda de argumentación visual.

Las diferencias entre imagen y fotografía son otro punto importante en el tratamiento discursivo que emplea el curador en sus juicios valorativos.

Bueno la fotografía es una técnica, son las herramientas, (...) la imagen es el lenguaje, la imagen es la orientación de la organización y la orientación de los signos, de los elementos semánticos que confirman que la imagen no nada más

---

<sup>30</sup> *Ibidem.* p. 140.



es un suceso visual, sino que es un elemento de comunicación. Para mí la imagen puede ser sumamente abstracta y obtusa y puede ser muy directa y muy clara, muy precisa y (...) en los dos casos y en todos los matices, en este campo, que se abre entre una experiencia abstracta muy íntima, muy personal y la experiencia de comunicación en todos estos matices, hay (...) también distintos matices de aproximación a la imagen, yo creo que la imagen la vivimos constantemente todos los días, la vivimos, tenemos la experiencia de una lectura de imagen, a veces ni siquiera nos disponemos a eso, si no que ya estamos dispuestos al flujo, al reconocimiento de esto mismo por la familiaridad, por el ejercicio cotidiano (...) que tenemos frente a ella, y (...) yo creo que, la imagen en ese sentido está (...) profundamente adherida a lo que es nuestro vocabulario, a (...) nuestra capacidad de comunicación y de socialización. Creo que es mucho (...) más enérgica su presencia que la palabra misma, tiene mucho más fuerza la imagen que la palabra.<sup>31</sup>

Tomemos cuidadosamente las acotaciones de Santamarina, la fotografía es una técnica, y la imagen es el lenguaje, dice el entrevistado. La fotografía es pragmática a la idea de, es la realización tangible de algo más allá. La imagen, alude Guillermo S, es el lenguaje, es la guía semántica de la propuesta visual. El elemento de comunicación vendría a ser un valor primordial en los juicios axiológicos del curador, más allá de la técnica empleada, podemos deducir que para él, el video resulta ser el medio más eficaz para los resultados buscados. Su último comentario al respecto es, que es más la fuerza de la imagen que la de la palabra.

Pensar en imágenes no en palabras tiene que ver con una intención que ha estado presente en el hombre desde el comienzo de su existencia, ¿la capacidad visual en el hombre es más grande que la capacidad escrita o el habla? Ante todo es más antigua, e inherente, pero habría que matizar la postura.

---

<sup>31</sup> Fragmento de la conversación inédita con Guillermo Santamarina. Realizada en *El Eco*, el 27 de enero 2006, por la que aquí suscribe.



La multiplicidad de lecturas es un rasgo implícito de la imagen, no así de la palabra. El significado de las palabras tiene que ver con el contexto y su utilización, con parámetros cuantitativos y en un sentido psicológico, con el significado depositado. La imagen es entendida de otra manera, es pensada en otro orden, las palabras se piensan visualmente, en imágenes. Esta relación entre lo visual/social se dirige a un punto primordial para el curador: la comunicación, que se detona con el impacto visual de las piezas, y su valor de uso / valor de cambio.

El impacto de las imágenes, tiene que ver con el enganche visual por un lado, y el enganche conceptual por otro. El tratamiento del contenido, dirigido por medio de la técnica, del encuadre, de la pertinencia y del objeto mismo está ligado al tema que se trata, aunque puede ser o no evidente. En la selección de Guillermo S, podemos ver temas cotidianos descontextualizados, con posturas sociales críticas, (figura 45), y cuestionamientos personales respecto a lo colectivo, pero que pueden englobarse en una sola demanda: la reflexión en torno a valores sociales impuestos universalmente.



**Type A: Adam Ames & Andrew Bordwin**

*Toss.*

*5 urban rescues.*

1998.

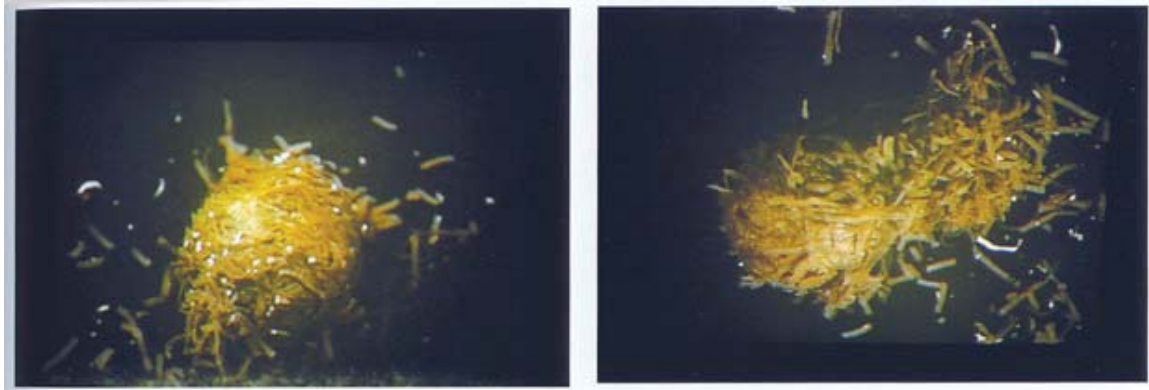
Videoproyección.

3'54" y 2'40".

FIGURA 45.

La forma de abordar dichas demandas, de resemantizarlas van más allá del medio, el planteamiento del tema tratado está en estrecha relación con los valores de uso, estos valores de uso vienen a ser un catalizador, un censor de las preocupaciones en diversos ámbitos sociales y culturales, la alta cultura: el arte, se inserta en la lógica de lo cotidiano, del uso de la imagen como fuerza mediadora entre la *realidad real* y la *realidad recreada*, el uso de los medios de comunicación como forma de acceder al mundo es el punto medular de la propuesta de Guillermo S, él apuesta a un uso crítico, mediador, es una paradoja: mediar el medio, sería la argumentación de Santamarina. Y es el arte, el juez más crítico de la cultura, (figura 46). Dejamos a un lado el medio fotográfico, para dar paso a algo más tangible y humano: el significado.

Los observadores se preguntan qué significa esto. El curador responde con una serie de reflexiones propias respecto a un tema en común. A menos que sea un especialista en la materia, el que está frente a una pieza, se preocupará por el medio, lo más importante para un asistente a un espacio de exposición es *saber*, no conocer, sino saber que se quiso decir con tal o cual cosa. De ahí que la explicación del curador vendría a ser equiparable a la fábula del traje del rey, el sastre: curador, dice que es un traje -obra- de una tela que sólo los inteligentes pueden ver, en un sentido perverso, es el que dirige los juicios de valor de lo que él establece como legítimo, según y como ya hemos discutido en otra parte del texto, su formación, experiencia, vida personal y social.



**Damián Ortega**  
*Liquid center.*  
1997-1999.  
proyección de video.  
30".  
FIGURA 46.

Habíamos acordado anteriormente que la imagen en el pensamiento contemporáneo se dota de otros significados más allá de los espaciales, desde esta perspectiva, es posible distinguir al menos tres categorías para considerar las imágenes. La *imagen-movimiento* es una de ellas, entendida como la selección de desplazamientos formales en el espacio que representan al tiempo como secuencia (el tiempo dinamizando el espacio).

El video, (figura 47), se equipara con la categoría de imagen movimiento, no sólo por su obvia relación de movimiento en el tiempo secuenciado. Sino que tiene cierta narrativa en el tiempo. La imagen movimiento dinamiza el espacio a partir de la movilidad de los objetos *artísticos* y desde la cual puede originarse cierta estrategia narrativa.

Pensemos estos conceptos ejemplificándolos con las obras del salón de invitados de Santamarina.

La selección de desplazamientos formales en el espacio que representan al tiempo como secuencia (el tiempo dinamizando el espacio). El tiempo no se congela como en una fotografía fija, el tiempo en el video es vital, pero no sólo eso, no es lineal, no es *real* está orientado hacia un fin determinado.

La pieza de Miguel Ventura (figura 47) es un loop, con duración de una hora. La repetición constante de la imagen consigue dinamizar el objeto en el espacio. La repetición es ritmo, es dinamismo, es movimiento, pero además significa en el área de la comunicación -estudios profesionales de Guillermo S-, la plena inserción del objeto en la mente del espectador, la repetición asegura que el mensaje que se pretende transmitir sea recibido oportunamente y de la manera en la que fue creado. Las interpretaciones, su enganche y demás requerimientos

para una apropiación del mensaje transmitido son otro tema, que no se pretende abordar en este momento, pero consideramos importante el señalamiento.



**Miguel Ventura**  
*Sin título.*  
1999.  
Proyección de video.  
Loop 1 hr.  
FIGURA 47.

El tiempo dinamizado en el espacio parece ser la búsqueda formal de Damián Ortega (figura 46), *Liquid center*, representa tal premisa en escenas de la destrucción de una pelota de golf en un tiempo de 30 segundos. El dinamismo en la imagen es también la búsqueda de Santamarina, quien logró conjuntar un discurso personal, a través de sus colaboradores –artistas invitados–.

El curador, responde ante la pregunta de si la imagen puede existir sin un soporte:

Sí, determina la imagen, determina (...) nuestras disposiciones hacia la vida, está en los sueños y las interpretamos. También está en nuestra fantasía y en nuestra creatividad, o sea, en nuestra capacidad imaginativa, en buena medida nos hace creativos y nos hace competentes, en la medida en que es más elocuente, (...) la manera en que transmites tus imágenes, éstas imágenes que construyes en tu mente, y que reconstruyes a partir de la memoria y del conocimiento, eres más efectivo en una sociedad muy competitiva, en todos los aspectos que significan comunicación y yo creo que no es nada más en la capacidad ya de materializar a través de los medios, de los medios para la imagen, sino, en la articulación de ideas y de esa comunicación que va transmitiendo imagen que no necesariamente está materializada.<sup>32</sup>

La imagen sucede en la memoria, y es ahí de donde Guillermo S pretende sacarla e insertarla en soportes disímiles a la fotografía fija.

La narrativa en el tiempo, es la articulación de ideas para comunicar un significado preciso, el vínculo de imágenes y su reconocimiento de algo conocido en la memoria, dota de sentido a la pieza: *Arquitectura débil* de Hugo Cervantes (figura 42). El título, la unión de imágenes similares y con un contexto común,

---

<sup>32</sup> *Ibidem.*

hacen que dicha articulación sea eficaz, pero según Santamarina, la comunicación es arte, o el arte es comunicar. Dejamos a un lado la idea de transmitir, de sentir, para dar paso a la idea de información, del mensaje.

Su interés se centra en los mensajes enviados, en su pertinencia y eficacia. Una clara muestra es la pieza *5 urban rescues* de Type A: Adam Ames & Andrew Bordwin, (figura 45) en la que se plantea el rol del género masculino y sus implicaciones sociales.

El impacto visual de las piezas es un valor determinante para Guillermo S; es algo que se refuerza constantemente y que tiene presente en la confrontación de unas imágenes con otras, al centrarse en el efecto de choque que causan al ser vistas como objetos de arte.

(...) el objeto en relación con un contexto, con un contexto local, con un contexto histórico, con una serie de elementos de comunicación que son prioritarios y a los cuales se relaciona, con cuestiones también del orden de la práctica política (...) Con lo que son la relación de ese objeto con lo que son prioridades en la cultura local, y lo que resulta también importante a partir de eso mismo, el haber, el llegar a una pertinencia en una cultura local, en un contexto local y cómo se transmite, cómo fluye hacia una comunicación universal, todo eso es importante (...)<sup>33</sup>

Si pensamos en una relación directa entre la efervescencia convulsiva y violenta en las imágenes que se presentan en los mass media y la nula disgregación y residuos que deja en el arte contemporáneo, podremos entender la relación del objeto con el contexto de la que habla Guillermo S.

---

<sup>33</sup> *Ibidem.*



Dicha relación se basa en la lógica del medio, en donde el lugar que se habita es un mundo globalizado pero disgregado por espacios mediáticos, el lugar en donde se presenta el arte mismo es un espacio mediatizado, esta mediatización incluye por supuesto al curador, que pensándolo en términos ideológicos y equiparables socialmente, vendría a ser el juez en el tribunal de justicia, el sacerdote que interpreta la religión, el narrador de un partido, en fin, se equipara a múltiples y variados aspectos de la vida cotidiana, y él mismo está inserto en esa masa de choque visual, de violencia y de las *prioridades* en la cultura local.

Pero el impacto visual no siempre es escandaloso y notorio, también se da en un sentido sutil y afilado, cuestionando la pertinencia de una imagen, o el contexto en el que se inserta dicha imagen. (Figura 48).



**Iñaki Bonillas**

*Lighting* (20 focos documentados fotográficamente).  
1999.

Proyección de diapositivas. Diapositivas proceso E6.  
FIGURA 48.

La relación entre el impacto visual como valor de la imagen no es en un sentido estético, es en un sentido contextual, cultural, mediático, globalizado, en donde la cuestión no es la representación mimética de algo, sino la imagen dosificada y aprehendida.

En todas las piezas vemos este valor (*valor de uso/ valor de cambio*) implícitamente o explícitamente, el impacto visual como medio para expresar el pasar histórico del momento, el acontecer mundial y local.

Es muy importante señalar que las tres selecciones que hemos organizado se suman a una condición histórica precisa que pueden ser destacadas como ramas importantes de un gran árbol. (...) El tronco de este árbol sería el concepto de la cultura global del cual se desprenden algunas ramas. (...) Desde los asuntos de la economía global en la sociedad de consumo, para penetrar después a la actividad circulatoria de grupos sociales que van de un punto a otro en esa realidad global, ya sea de una manera física o distintiva de una circunstancia mental.<sup>34</sup>

Entre los valores asociativos que adjudica Santamarina a su selección con la sociedad de consumo, podemos pensar en el valor de uso y el valor de cambio de la imagen.

El hecho de que los participantes en el salón de invitados de Guillermo S se insertan en un terreno legitimado del arte contemporáneo global, es un indicio de la pretensión curatorial de Santamarina, el valor de cambio, al igual que en objetos culturales se da según la oferta y la demanda, en este caso, según el prestigio, la certificación como “arte” de la pieza mostrada, todos los participantes están incorporados en el juego del mercado del arte, en el camino de la fluctuación.

---

<sup>34</sup> Catálogo de la 9ª BIF, p. 6.

Es importante este aspecto porque el “gran árbol” del que se desprenden las ramas que describe el curador, se convierte en un síntoma rizomático, en donde hablaríamos en primer plano de la idea central o medular: *frontera*, de esa rama se formarían otras pequeñas bifurcaciones de la actividad de consumo, del uso, y de valores económicos puestos en la mira para realizar su selección, además de todas las líneas valorativas que Santamarina aplica a su criterio electivo.

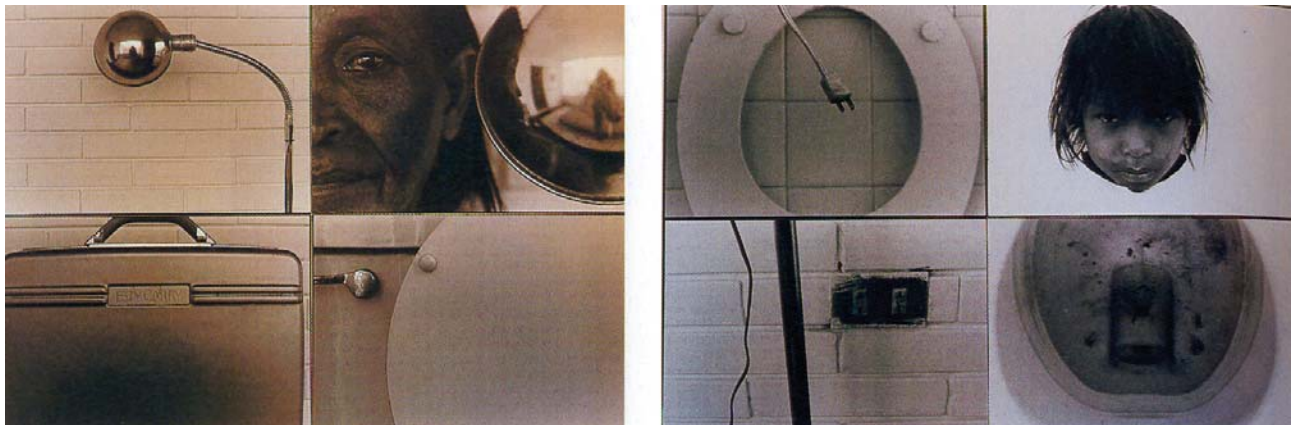
La intención de Santamarina es clara y tajante: pretende conjuntar una serie de ideas dispersas para enclavarlas en una idea global, en una reflexión personal. Es en el terreno de la especulación, en donde sus experiencias, su especialización y conocimientos previos, además de su contexto se muestran fortalecidos, el ojo de Guillermo S se hace evidente en el salón de invitados, no es un mero espectador, no es un mero recopilador, es un ejecutante de sentido.

La interpretación del curador es muchas veces más precisa que la del propio artista, es una reflexión filosófica, en donde se conjunta la estética, la comunicación masiva, el arte, la economía, la política, en fin, su discurso rebasa lo estético, para insertarse en un terreno pantanoso y reflexivo.

El artista se maneja (no en todos los casos) desde otro terreno: desde la creación.

El curador “crea” al igual que el artista y dota de sentido y significación una serie de piezas con un fin determinado, no es un traductor, es un guía, es una figura protagónica en el arte contemporáneo, su trabajo no es discrecional está en primer plano.

(...) en el trabajo de un curador, (...) de arte contemporáneo, hay dos opciones, una, es muy limitada, es tu relación frente al objeto, lo que te comunica, lo que expresa ésta obra y lo que tu conocimiento, tus experiencias propias previas, tu memoria, tu capacidad, también, de relacionar, en lo que es una estética contemporánea, de relacionar esa obra con su tiempo, con lo que es la moda también, con lo que es un lenguaje pertinente, con lo que es una propuesta provocadora, renovadora, original, todo esto, (...) son los elementos que facilitan, o que llevan a una designación, a una calificación, a una caracterización también, o sea a llevarlo a un estatus y a una situación conveniente de exhibición, eso es por un lado. Es muy limitada. (...) <sup>35</sup>



**Maggy Navarro**

*Arraigos.*

1997.

Fotoinstalación.

1.19X1.45

Fotografía plata/gelatina.

FIGURA 49.

---

<sup>35</sup> Fragmento de la conversación con Guillermo Santamarina. realizada en *El Eco*, el 27 de enero 2006.

Después de hacer un recuento pormenorizado de la intención de Guillermo Santamarina, nos aproximamos a la postura del curador venezolano José Antonio Navarrete.

Dentro de la selección del salón de invitados de Navarrete en la 9ª BIF, tenemos que hacer alusión a lo que ya antes hemos mencionado como *sintaxis fotográfica*, dicho concepto refiere a la forma en que está realizada una imagen, básicamente en términos técnicos<sup>36</sup>, pero también formalmente, es decir, la manera en que están dispuestos los elementos, su mensaje, pero sobre todo refiere al lenguaje específicamente “fotográfico”; no es pintura, ni video, ni ninguna otra cosa, es fotografía, (figura 49). Llana y plena fotografía.

Navarrete deja ver esta postura en el texto del catálogo de la 9ª Bienal,

Cuando nos referimos a la fotografía como instrumento de conceptualización, queremos decir a la posibilidad de un uso de la fotografía que va más allá que a la recreación de situaciones, a la estructuración de situaciones. (...) el cómo establecer la relación entre la tradición o la historia del medio y las propias condiciones contemporáneas (...)<sup>37</sup>

Veamos con más detenimiento esta reflexión. El curador más cercano a la imagen fotográfica como soporte es el venezolano José Antonio Navarrete de los tres propuestos como jurados / curadores en la 9ª BIF. Tras romper con el paradigma de lo local, se le hizo la invitación a participar en dicha Bienal por su trayectoria como crítico y curador latinoamericano, “(...) luego por otro lado la cuestión latinoamericana, de alguna manera la había estudiado mucho, había

---

<sup>36</sup> Tipo de papel, manipulación de la imagen químicamente a priori o a posteriori, en fin, todo lo relacionado con el tratamiento de la fotografía.

<sup>37</sup> Catálogo de la 9ª BIF, p. 6.

estado (...) muy inmiscuido José Antonio Navarrete, entonces pensamos en José Antonio justamente por ello (...)”<sup>38</sup>

Los directivos del Centro de la Imagen acordaron incluirlo, pensamos que como un catalizador entre las tendencias vanguardistas de Hanru y la experimentación en video que privilegia Santamariana.

La 9ª BIF, como se ha mencionado anteriormente, seguía una pauta diferente a las Bienales celebradas hasta ese momento, pero continuaba siendo una Bienal de Fotografía, y de alguna manera Navarrete podría dirigir su discurso hacia las manifestaciones fotográficas latinoamericanas desde un punto de vista contemporáneo, pero con base en el soporte y la sintaxis fotográfica; al respecto, William Crawford, (1979) escribe:

En lingüística, *sintaxis* es el nombre que se da a ciertas reglas que estructuran y hacen posible un sentido. Tenemos que seguir las reglas *sintácticas* para poder cambiar nuestros conceptos por declaraciones. (Aseveraciones). (...) Existe una estructura sintáctica para el “lenguaje” fotográfico y viene, no del fotógrafo, sino de los químicos, la óptica, y las correspondencias mecánicas que hacen posible a la fotografía.<sup>39</sup>

Esta particularidad resulta importante resaltarla porque la necesidad del CI de legitimar las prácticas emergentes y reforzar las manifestaciones artísticas consagradas, no estaba peleada con la intención de incluir a la fotografía como punto de partida o concepción medular del concurso. Estela Treviño<sup>40</sup>, coordinadora del CI comenta que,

---

<sup>38</sup> Fragmento de la conversación inédita con Estela Treviño. Realizada en El Centro de la Imagen, el 30 de enero 2006.

<sup>39</sup> Traducción libre. William Crawford, “Photographic Syntax”, en *The Keepers of Light*, New York, Morgan & Morgan, 1979.

<sup>40</sup> Fragmento de la conversación inédita con Estela Treviño.

(...) fue una propuesta por parte del CI importante, con todos los avatares y todo lo que se pudo haber hecho o no hecho, de alguna manera si hubo una propuesta en la que nosotros tratamos de reconciliar un nuevo diálogo en cuanto a la fotografía con otro sector de autores que nunca habían estado cercanos o habían estado cercanos de manera lejana (...) muchos de estos autores que ahora son artistas plásticos, estuvieron en el taller de los lunes con Pedro Meyer, (...) tuvieron una cercanía en cuanto a la foto, pero cuando estudiaron artes plásticas se distanciaron de la cuestión fotográfica pero aún así (...) tienen un lenguaje que viene desde esa línea de la fotografía (...)

El punto (según lo investigado) era lograr un equilibrio entre lo que se considera *fotográfico* y el linde con la hibridación o concepciones no ortodoxas de la imagen.

José Antonio N, resulta ser una especie de bisagra en el tiempo: es un especialista en fotografía lo suficientemente heterodoxo para lidiar con las manifestaciones escogidas por Hanru y Santamarina, pero con una fuerza crítica y especializada de la técnica y lenguaje fotográfico (ver figura 50), que logró funcionar como mediador en la triada del experimento visual que pretendía realizar el CI.



**Graciela Sacco**  
*Sombras del sur y de norte.*  
1999.  
Fotoinstalación.  
Pantalla de flexiglás.  
FIGURA 50.

La integración del venezolano al trío de curadores conforma un discurso plagado de citas y referencias al medio fotográfico, desde los primeros procesos, hasta la hibridación y mestizaje, pasando por lo pictórico y otras técnicas empleadas.

Su perfil como curador nos habla de la profesión crítica de Navarrete, se ha especializado en fotografía, en el Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes en La Habana, además de curador general del *Encuentro de Fotografía Latinoamericana, Caracas*, y también ha sido profesor de Teoría Museológica.

Su amplia experiencia se basa tanto en el campo académico, como en la práctica curatorial. Dicha apertura y especialización lo han llevado a escribir y dictar ponencias y conferencias en distintos países de Latinoamérica; además de realizar curadurías, ha publicado libros, artículos, estudios de investigación y crítica en diversos medios.



Navarrete tiene una postura clara acerca de la fotografía contemporánea y sus “usos”, escribe: “La pérdida de inocencia de la fotografía, de esa condición transparente que se le había endilgado, de una manera u otra, en una importante zona del modernismo; la pérdida de esa transparencia -digo- le permitió convertirse en una herramienta conceptual, en una herramienta de creación, podríamos decir discursiva, en el sentido de lo que es capaz de articular”.<sup>41</sup>

El curador ha viajado por el terreno Latinoamericano (tanto física como conceptualmente), la experiencia es diferente a las prácticas europeas de los otros dos curadores: Hanru y Santamarina. Lo cual, nutre de referencias a lo local, a lo que es más cercano geográficamente, pero no por eso más común a México.

En la *aldea global*, pueden parecernos más significativas las prácticas eurocéntricas que lo cotidiano e inmediato. El “límite”, de nuevo un impuesto en la reflexión de la 9ª BIF; la *Frontera*, con líneas divisorias difuminadas, poco definidas o nulas.

En Navarrete la frontera es entendida desde un aspecto teórico, más que en la intencionalidad de ruptura de los otros curadores, su reflexión es más bien crítica, pero medida en cuanto a las técnicas y especificidad fotográfica, el contexto Latinoamericano de José Antonio N, lo envuelve en un aura mística, casi de alquimista, e incluso sus temas remiten a lo antiguo, a lo ancestral.

---

<sup>41</sup> Catálogo de la 9ª BIF, p. 6.

Y como todo un alquimista realiza pociones y fórmulas que tienen que ver con lo inmemorial, con la identidad como nación, con lo colectivo, con la fotografía como documento.

Después de tener un posicionamiento de José Antonio N como curador, podemos reflexionar en algunos elementos que prefiguran sus decisiones en la selección del salón de invitados, como son, la:

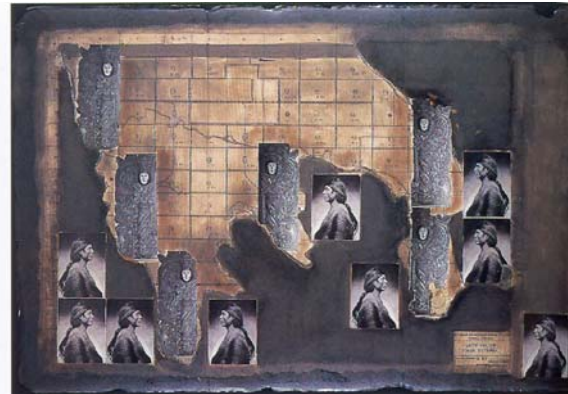
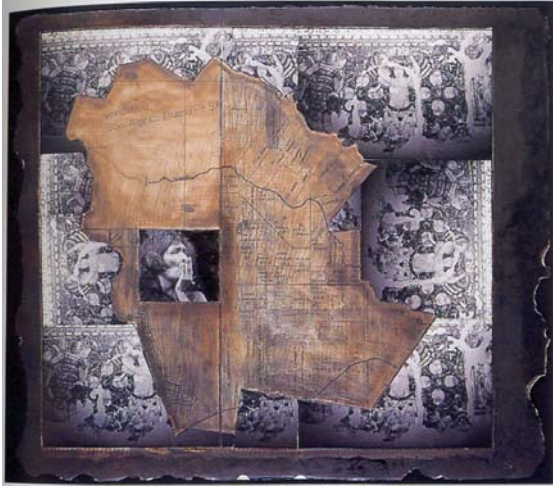
- disposición de fundamentos fotográficos (documentales),
- la idea de identidad,
- la técnica transgredida o rebasada,
- y la reflexión de la pertinencia y eficacia de los mismos.

El salón de invitados de José Antonio Navarrete se conforma de la siguiente manera y podemos distinguir los siguientes elementos:

<b>Nombre</b>	<b>Perfil de Invitados (formación)</b>	<b>Propuestas (soporte)</b>	<b>Temática</b>	<b>País de origen</b>
Lucía Chiriboga	Fotógrafa, curadora	Fotoinstalación. Collage de fotografías.	Identidad indígena	Ecuador
Rodrigo Facundo	Arte	Fotoinstalación Fotografías impresas en plotter.	Social Violencia	Colombia
Carlos Garaicoa	Arte Termoenergética	Fotoinstalación Cajas de luz con fotografías en duratrans byn-color.	Social Documental-ficción	Cuba
Luis González Palma	Arte	Instalación Ambrotipos.	Social Estereotipos	Guatemala
Muriel Hasbun	Fotografía	Fotoinstalación Emulsión plata-gelatina sobre lino.	Identidad Personal	República del Salvador
Sara Maneiro	Arte	Copia cromógena sobre papel metalizado. (Fotografía)	Social Documental	Venezuela
Eduardo Muñoz	Arte	Copia cromógena. (Fotografía)	Social Público-privado	Cuba
Maggy Navarro	Fotografía, cine, video.	Fotoinstalación. Fotografía plata-gelatina.	Social Identidad. Etnia indígena.	Venezuela
Rosana Paulino	Arte	Fotoinstalación Impresión xerox sobre lino en bastidor de costura.	Social Género, racial.	Brasil
Graciela Sacco	Arte	Fotoinstalación. Pantalla de flexiglas.	Experimental	Argentina

Vemos claramente una multiplicidad de artistas de distintos países latinoamericanos, el perfil de los participantes en el salón es de formación artística, además podemos apreciar con los datos duros de la tabla realizada, que la mayoría trasciende el lenguaje fotográfico ortodoxo. Ahora bien, el tema es constante en las obras: el tiempo.

Aunque existen subtemas que son abordados por los artistas como: el territorio, la identidad, lo social, la etnia.



**Lucía Chiriboga**  
*Tenguel, el tamaño del tiempo.*  
1998.  
Fotoinstalación.  
Collage de papel con fotografías impresas en bromuro.  
FIGURA 51.

Por un lado la imagen no cesa de caer en el estado de tópico: porque se inserta en encadenamientos sensoriomotores, porque ella misma organiza o induce estos encadenamientos, porque nunca percibimos todo lo que hay en la imagen, porque ella está hecha para eso (para que no percibamos todo, para que el tópico nos oculte la imagen...)

**Gilles Deleuze**

El tamaño del tiempo, un cuestionamiento que plantea Navarrete en su trabajo curatorial, y el cómo este se encarga de condensar o de aislar etnias e identidades, (figura 51). El tiempo y la historia están ligados en el discurso del curador. La idea de historia, es en José Antonio N una reflexión de cómo entender y relacionar el pasado con el presente y el futuro, es un continuo fluir de procesos técnicos y un poderoso cúmulo de conceptualizaciones que se generan a través del lenguaje fotográfico. El tema *frontera*, resulta para el curador un asunto limítrofe de comunidades indígenas.

(...) en mi trabajo siempre ha primado una comprensión abierta de “lo fotográfico”, así como un interés por comprender los movimientos intrínsecos a la escena artística en su puesta en discusión de esta noción. (...) de manera especial me han interesado las prácticas fotográficas y los usos sociales de la fotografía, a distancia de las concepciones ortodoxas a priori y que se ventilan al margen de los modos en que “lo fotográfico” es leído en la dinámica de la cultura.<sup>42</sup>

Las temáticas seleccionadas abordan la identidad latinoamericana, la raza, la percepción de los países latinoamericanos en el *imaginario social*, es una

---

<sup>42</sup> Fragmento de la pesquisa a José Antonio Navarrete, realizada vía e:mail.

conjetura revisada desde adentro, desde las entrañas; la muestra que seleccionó Navarrete es una seña que indica las preocupaciones sociales de finales del siglo XX, las preocupaciones estéticas pasan a un segundo plano cuando se abordan temas sociales.

El tiempo es una constante en las piezas seleccionadas por José Antonio N, otras reflexiones tendrán que ver con el desplazamiento, el registro, la raza y los entornos geopolíticos, como el trabajo de Rodrigo Facundo, *Pharmakos*, que aborda la problemática de la violencia en Colombia (figura 52).



**Rodrigo Facundo**  
*Pharmakos*.  
1999.  
Fotoinstalación.  
13X11 m. Aprox.  
Fotografías impresas en plotter.  
FIGURA 52.

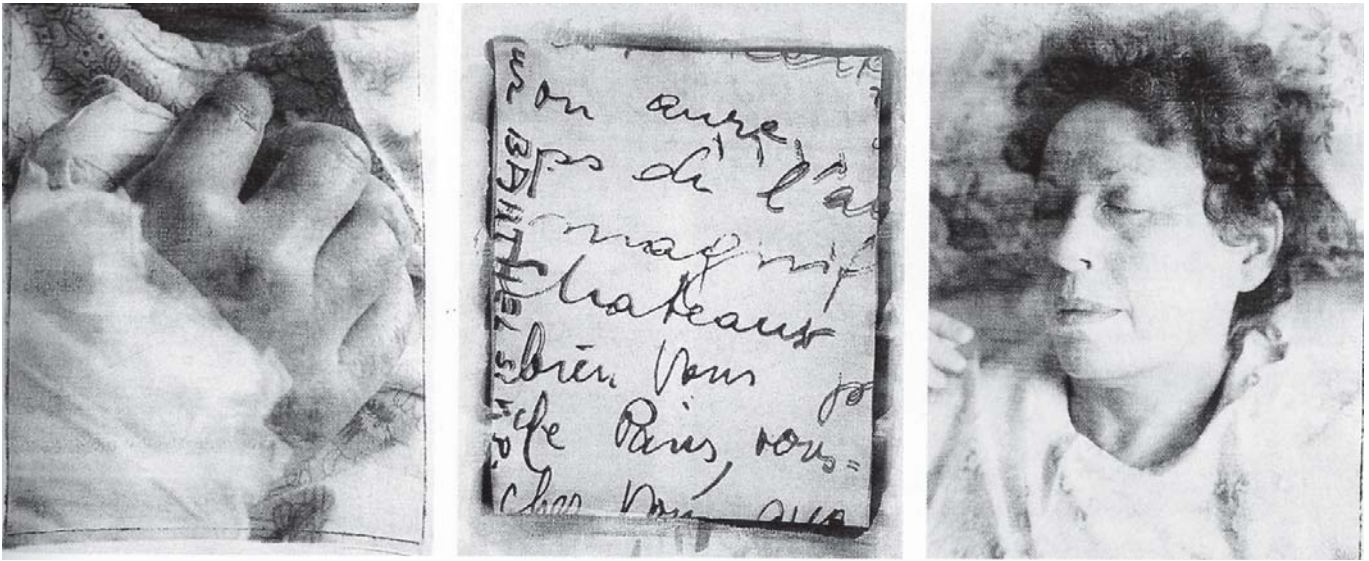
Al ser el tiempo, el interés predominante en el salón de invitados del curador, podemos concatenar tres ideas que fundamentan dicha postura con su juicio lógico, sus intereses, formación y contexto personales. Dichas ideas se sintetizan en:

- Identidad,
- Documento,
- Espacios habitados/deshabitados.

Partamos pues a desglosar estos tres parámetros de valoración de la imagen; si pensamos que la fotografía anunciaba ya con su aparición (técnicamente), la idea de mimesis, de fuerza de verdad, de fragmento de realidad, no es pues extraño el asociar la concepción de identidad con la de documento, así, las fuerzas del orden público anunciaban en el siglo XIX la identificación por medio de fotografías de los presos, prostitutas y “enfermos mentales”. Posteriormente se vio en la imagen fotográfica un control social, a través del ejercicio de poder, al pedir identificación con fotografía, para corroborar que el que estaba en la imagen era a quien se tenía enfrente. Bien sea la identidad o los alcances de la fotografía al registro “fiel” de la naturaleza no es el tema de este texto, cabe apuntar que se ha discutido enormemente el tema de la “verdad fotográfica”.

Navarrete incluye la idea de identidad como un recurso intrínsecamente ligado a la concepción y alcances fotográficos, mezclada con las nociones de documento y espacios habitados/deshabitados.





**Muriel Hasbun**

*De izq. A der.: Retrato III, Hospital de la Mujer.*

*Château amusant, Barthel svp.*

*Retrato, Hospital de la Mujer, San Salvador.*

Fotoinstalación.

Emulsión plata/gelatina sobre lino.

FIGURA 53.

En las piezas de Muriel Hasbun (figura 53), vemos claramente la idea de pertenencia: identidad (retratos), espacios habitados/deshabitados, ya que la obra alude a la emigración forzada por los conflictos de las guerras y las prácticas de exterminio masivo, y a su vez es un documento que presenta (con recursos de artistificación) un cuestionamiento socio-político.

Distinguimos en todo el discurso visual, no sólo en la obra de Hasbun, tal planteamiento curatorial, sus juicios de valor aplicados a la fotografía tienen que ver con el medio mismo, con la utilización de la técnica, pero sobre todo con la

pertinencia de la imagen en un contexto latinoamericano, esta idea es fundamental para entender su selección, Navarrete apunta que: “La fotografía ha sido utilizada históricamente como medio de diferenciación cultural, para registrar las diferencias culturales y como medio, sin duda, de la cultura colonial. Esto implica una comprensión del uso de la fotografía relacionada con la “geopolítica”: al fin y al cabo la fotografía ha sido un medio privilegiado de construcción de identidades diferenciadas”.<sup>43</sup>

La curaduría de Navarrete muestra reflejos “temporales” en cada una de las piezas, el tiempo es primordial, al igual que el registro del mismo y sus ambigüedades espaciales y contextuales.

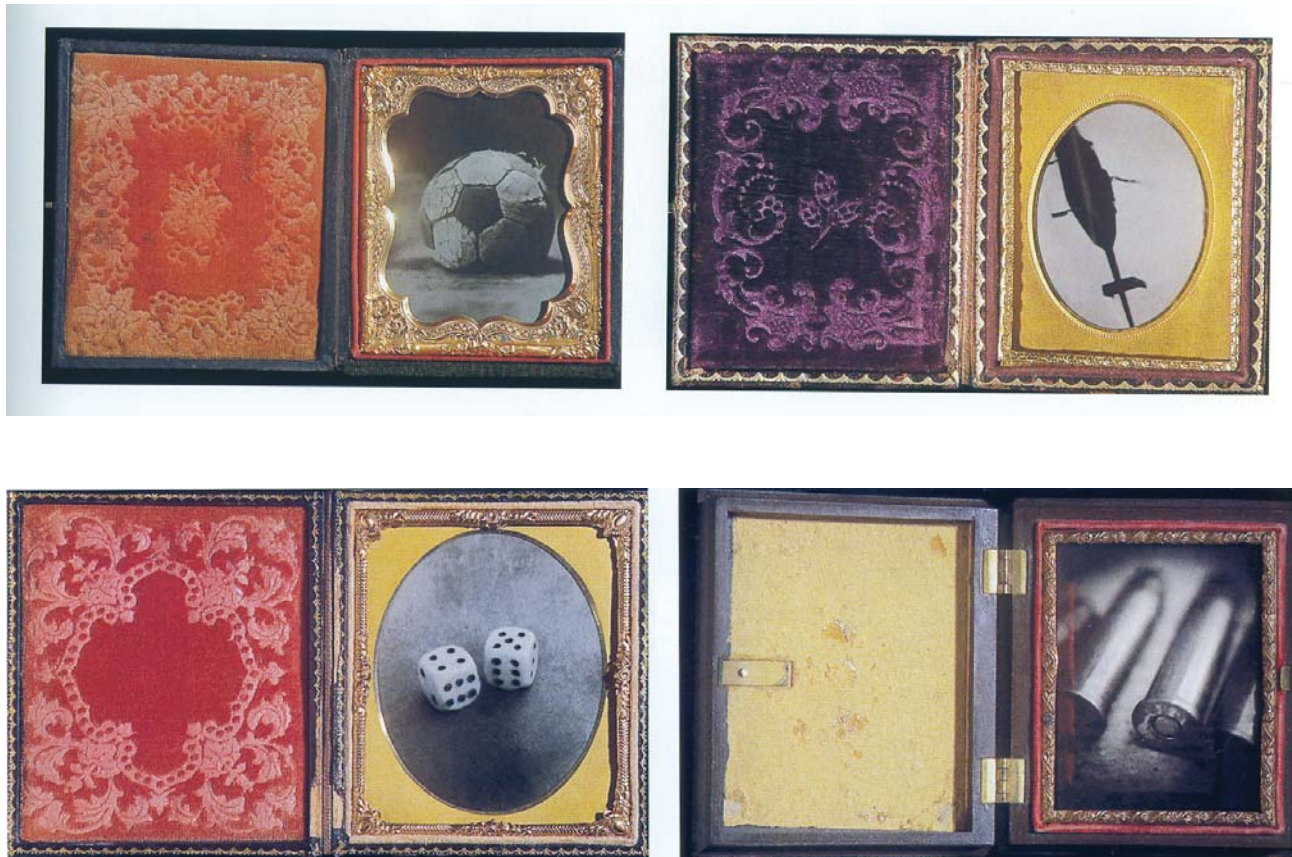
Dentro de nuestra propuesta de análisis de la imagen, podemos concatenar los *gustos* o juicios de valoración de José Antonio N, con la imagen-tiempo<sup>44</sup> a la que alude Deleuze (1986), “Lo que el cristal revela o exhibe es el fundamento oculto del tiempo, es decir, su diferenciación en dos chorros, el de los presentes que pasan y el de los pasados que se conservan. A la vez, el tiempo hace pasar el presente y conserva en sí el pasado.”

Pues bien, en Navarrete el *fundamento oculto del tiempo* es observado en piezas en donde una técnica del s. XIX (ver figura 54), es utilizada resignificándose en un contexto artístico con tendencias conceptuales posmodernas, ya no es más la apología del purismo, es más bien, la reutilización de lo ya existente con fines extraartísticos, es precisamente el uso del *tiempo* discursivamente, es la convivencia del pasado en el presente, confluyendo y conservándose mutuamente.

---

<sup>43</sup> Catálogo de la 9ª BIF, p. 8.

<sup>44</sup> La *imagen-tiempo* en Deleuze se presenta como la movilización de los conceptos que reconfiguran el espacio (el tiempo vitalizando el concepto).



**Luis González Palma**

*Raíces del paraíso.*

1999.

Instalación.

3X4 mts.

Ambrotipos.

FIGURA 54.

En general se puede considerar al venezolano como el curador más cercano geográficamente, a pesar de que Santamarina es mexicano, su lenguaje e ideas -como lo hemos expuesto anteriormente-, están guiadas por un eje globalizador de la imagen.



**Rosana Paulino**

*Bastidores.*

1997-1998.

Fotoinstalación.

30 cm de diámetro.

Impresión xerox sobre lino en bastidor de costura.

FIGURA 55.

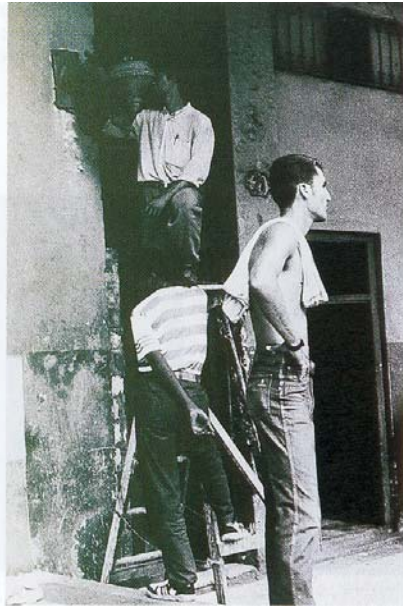
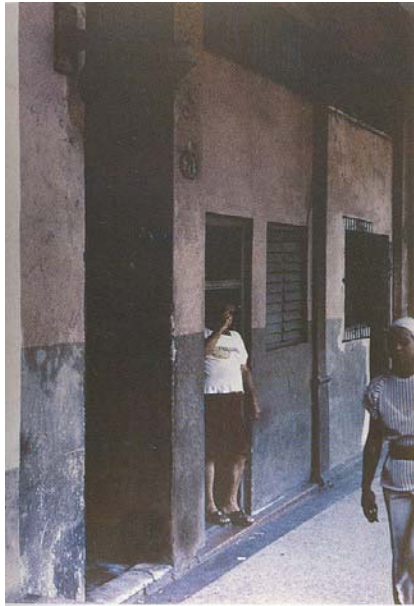
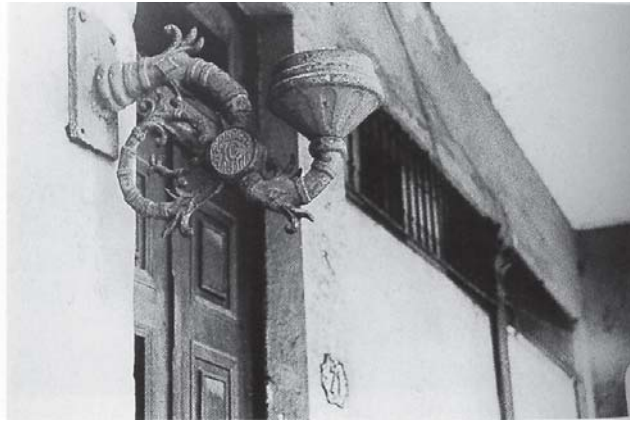
Navarrete muestra en la construcción de su discurso visual, inquietudes y percepciones locales o que se insertan en el imaginario latinoamericano, las ideas recurrentes en Navarrete son un lugar común en nuestra memoria, en nuestro habitar el mundo. Sus criterios de selección se basan en una economía del peso histórico y social que demanda un uso crítico, desafiante y colectivo de lo “fotográfico”, así lo demuestra la selección de la artista Rosana Paulino (figura 55), con sus piezas *Bastidores*, hace un claro y puntual cuestionamiento sobre la condición de la mujer y la discriminación racial, problemas pendientes en el mundo, pero insertados culturalmente en Latinoamérica.



Hemos tocado ya, el tema de la identidad, del documento, ahora conviene hacer un planteamiento sobre los espacios habitados/deshabitados. El desplazamiento geográfico se da en varias piezas de la selección curatorial de Navarrete, en la (figura 56) (izq. *Un asunto territorial*, der. *La verdad en silencio*), aparecen de nuevo las constantes valoraciones que hace el curador sobre la imagen: lo documental, serie que se relaciona con cinco espacios habitados-deshabitados por un conjunto de escenarios de crímenes que se acompañan (de nuevo la referencia al tiempo) de historias escritas de los sucesos y sus formas de circulación en el imaginario social. La identidad es nulificada en la imagen, pero no así en la memoria escrita que cuenta cómo sucedieron los “hechos”, doble significado. El documento que acompaña al documento, reiteración usada por los mass media.



**Sara Maneiro**  
*5 crímenes, 5 escenarios.*  
1997.  
Serie fotográfica.  
1.17X8.00 mts. Totales.  
Copia cromógena sobre papel metalizado.  
FIGURA 56.



**Carlos Garaicoa**

*Proyecto para devolver la luz al hotel Saturno.*

1999.

5X7.50X7.50 mts.

Cajas de luz con fotografías en duratrán b/n y color.

FIGURA 57.

El documento que “parece” verdad, es evidenciado por Carlos Garaicoa (figura 57), Navarrete hace un alto en la concepción de lo documental y en los espacios habitados/deshabitados y presenta una pieza de ficción documentada como veraz.

Al “leer” el texto de José Antonio N, construido con “letras” ajenas, podemos entender sus juicios de valoración que tienden un puente entre los límites de la fotografía ortodoxa con los alcances de la creación por medio del recurso fotográfico, alcanzamos pues a percibir un punto de encuentro con Santamarina: el medio es sólo un trámite para alcanzar una propuesta inmersa en los cuestionamientos posmodernos sobre la imagen. En los dos vemos, un cambio de paradigma al analizar “lo fotográfico”, no nada más con valoraciones técnicas o sintácticamente, sino buscan un “extra”, zona limítrofe del significado, donde empieza o termina el acto creativo, artístico.

A continuación vemos cómo y desde dónde, Hou Hanru emite sus juicios valorativos respecto a la imagen. Uno de los curadores de arte contemporáneo más agudo, crítico y respetado en las grandes Bienales, concursos y exposiciones del mundo.

La visión de Hanru está inmersa en varios temas importantes dentro del arte actual, pero queremos guiar nuestro análisis sobre todo en tres puntos:

- Occidental versus Oriental,
- Imaginar la imagen y,
- Crítica social. El significado más allá de la pieza de arte. (Contextualización, lectura de la imagen, pertenencia).

Existen evidentemente otros aspectos que conviene tocar, pero dentro de la lógica de los puntos antes mencionados, como: la hibridación, la imagen (cuestionamiento crítico), la globalización, la cultura, imagen ecléctica.

Hanru nació en China, tiene grado de Maestría por el Instituto Central de Bellas Artes de Beijing, vive y trabaja en París, se ha desarrollado como crítico y curador de arte en la escena independiente, tiene experiencia como docente en Ámsterdam y ha dictado conferencias en diversas Universidades del mundo.

Su trascendencia como curador se debe al agudo sentido crítico respecto a la imagen, y a su búsqueda por discursos artísticos que vayan más allá del medio técnico, la pertinencia de una imagen y/o su significado<sup>45</sup>. Es un curador reconocido mundialmente por su capacidad de síntesis e incorporación de técnicas y medios actuales para generar reflexiones visuales coherentes y pertinentes.

---

<sup>45</sup> Significado muchas veces propuesto por el (cualquier) curador, más puntualmente que por el propio artista. (N. del A.)



Si observamos el cuadro de relación que elaboramos, podemos apuntalar con más precisión, las intenciones curatoriales de Hanru.

Nombre	Perfil de Invitados (formación)	Propuestas (soporte)	Temática	País de origen
Marie Jose Burki	-----	Videoinstalación	Cultura versus naturaleza Crítica social	
Chen Chieh-Jen	Diseño	Fotografía (Impresión Laser)	Crítica social	China
Wineke Gartz	Arte.	Instalación multimedia	Personal	Holanda
Zheng Guogu	Gráfica, Bellas Artes	Fotografía	Reflexión personal sobre lo lúdico del arte	República Popular China
Aglalia Konrad	Arte	Fotografía (Impresión Offset)	Espacios urbanos	Austria
Liew Kung Yu	Diseño gráfico	Fotocollage	Cultura Crítica social	
Keith Piper	Bellas Artes	Proyección de video	Crítica social	Inglaterra
Rivka Rin	Bellas Artes	Video	Espacios urbanos	Israel-Austria
Chen Shaoxiong	Gráfica, Bellas Artes	Fotocollage	Espacios urbanos Crítica social	República Popular China
Manit Sriwanichpoom	Arte Visual	Fotografía (Impresión plata-gelatina)	Globalización Crítica social	Tailandia
Fiona Tan	-----	Video	Cuestiona la imagen Transición de la foto al cine	Indonesia-Holanda
Zhou Tiehai	Bellas Artes	Fotografía (Impresión Laser)	Occidente versus Oriente Crítica social Globalización	República Popular China

Podemos tomar algunos datos para encaminar nuestro análisis interpretativo sobre los juicios de valoración de Hanru en la 9ª BIF: vemos a siete artistas orientales de doce invitados internacionales, el resto procede y vive en Austria, Holanda e Inglaterra.

En el cuadro arriba descrito existe una dirección discursiva visual que apunta hacia lo social, y lo urbano, es claro ver que la fotografía con diversas técnicas y mezclas es imperativa en la selección de Hanru, la formación de los participantes refiere a estudios artísticos o gráficos, además de que algunos artistas orientales se desarrollan en contextos occidentales, al igual que el curador.

A continuación presentamos un desglose de lo antes descrito que sondea en los juicios de valoración de la imagen que Hou Hanru hace en la 9ª BIF, en el salón de invitados que seleccionó.

La fotografía se mueve en un terreno en donde el significado depende de su circulación, medio en que se difunde y dónde se legitima. Hou Hanru está conciente de tal reflexión y señala que, “La fotografía ha abandonado, quizá totalmente, la condición material que tenía con anterioridad y está adoptando una condición: la de los medios electrónicos. Ese es el gran reto que afronta la fotografía ahora: entenderse y definirse ya no con los parámetros técnicos y materiales que tenía en un principio”.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Catálogo de la 9ª BIF, p. 5.



**Chen Chieh-Jen**  
*Revolt in the Soul & Body.*  
1997-1999.  
Serie fotográfica.  
Impresiones láser.  
FIGURA 58.

La transición de los modelos axiológicos<sup>47</sup> “ortodoxos” o “tradicionales”, sobre la valoración de la fotografía y de la imagen, se da por múltiples factores pero sobre todo debido al cambio de parámetros respecto a la lectura, valoración, inserción y distribución de la imagen.

Para Hanru, la condición de la “fotografía ortodoxa” es un parámetro no sólo obsoleto, sino también que estorba para valorar la imagen, pensamos que es con éste tipo de reflexiones con las que se dota de sentido a ciertas prácticas emergentes, “Como conclusión del período actual habría que dar lugar a una redefinición del término *fotografía*, (...) se debería usar de algún modo la noción de *imaginar*: crear imágenes a partir de las posibilidades nuevas de los medios electrónicos”.<sup>48</sup>

Pensemos en tal posición respecto a la imagen y la fotografía, o a la fotografía como imagen; una imagen más, dentro del espectro de posibilidades creativas. En una conversación que tuvimos con el curador, uno de los cuestionamientos que le hicimos fue precisamente sobre las diferencias fundamentales entre fotografía e imagen, el curador respondió que,

Creo que hay una evolución en la cultura, en la cultura contemporánea de la foto o de la imagen que tiene que ver con toda la historia de la fotografía, pero al mismo tiempo, con la introducción de las imágenes cinematográficas, el video, las imágenes digitales y muchos otros tipos de imágenes pictóricas, se estableció una nueva diferencia. Creo que principalmente el uso de la fotografía tiene que ver por supuesto con un medio para reproducir “algo”, (...) la imagen se convirtió en la sociedad contemporánea (...) en el medio de comunicación más importante y eso va más allá de la función de la fotografía en una forma tradicional.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Dichos modelos los hemos presentado ya en capítulos anteriores.

<sup>48</sup> *Ibidem*. p. 5.

<sup>49</sup> Fragmento de la conversación inédita con Hou Hanru, vía SKYPE. Traducción libre.

La importancia de la imagen en la sociedad contemporánea da como resultado que las líneas fronterizas entre los medios de comunicación y el arte estén cada vez más difuminadas y más cercanas en cuanto a los usos de la imagen y mensajes iterativos: los recursos de ciertos artistas tienen que ver con los medios tecnológicos y con mensajes codificados mediáticamente.

Hemos propuesto ya, que la curaduría de Santamarina se puede distinguir con la categoría para considerar las imágenes que propone Deleuze (1984) de *imagen-movimiento* y hemos también señalado, que en la curaduría de Navarrete se puede distinguir la categoría de la *imagen-tiempo* (1986). En el trabajo curatorial de Hanru podemos observar la categoría de la imagen instantánea<sup>50</sup>, Deleuze (1986), la cual supone al objeto artístico como un espacio de inmovilidad encaminado a la estabilización del tiempo en el marco de una lectura fragmentada.

Qué es si no la lectura de Hou H, sobre las piezas que organiza y reflexiona en el salón de invitados, no es acaso el trabajo de Liew Kung Yu (figura 59), una estabilización del tiempo, además de una lectura fragmentada de “algo” que ocurre más allá del cuadro fotográfico, es una reconstrucción de la realidad.

---

<sup>50</sup> La selección de objetos que representan al tiempo contenido en una construcción espacial (el tiempo estabilizado en el objeto).





**Liew Kung Yu**  
*Ghost Festival. Penang.*  
1995.  
Fotocollage.  
FIGURA 59.



**Fiona Tan**  
*Facing forward.*  
1999.  
Proyección de video.  
FIGURA 60.

Al igual que en el trabajo de Fiona Tan (figura 60) que surge de un añejo material fílmico mudo, en el cual Tan selecciona escenas que llama *momentos fotográficos*, en donde las personas (habitantes de lugares exóticos, documentados para un público occidental) se preparan para posar ante la cámara, y son esos momentos, esa *imagen-instante* la que Fiona Tan reconfigura como una fotografía fija animada<sup>51</sup>.

La dualidad entre el Occidente y el Oriente se presenta también como una manera de valorar la imagen expuesta en la 9ª BIF. Hanru es un curador chino que se ha desarrollado profesionalmente en el terreno Occidental (Francia), y tal vez esa sea su necesidad más clara al presentar al Occidente versus Oriente, es sin duda una de sus preocupaciones más puntuales en el discurso visual y conceptual del salón de invitados de la 9ª BIF.



"Si quiere usted saber cómo es que el Occidente ve a Shanghai, entonces lea *Time*, *Der Spiegel*, *The Asian wall Street Journal*, etc."

**Zhou Tiehai**  
*Cover Series.*  
Serie fotográfica.  
Impresión láser.  
FIGURA 61.

<sup>51</sup> Catálogo de la 9ª BIF, p. 92.

En varias piezas (figuras 59-62) se nota tal confrontación, identificación, idealización o incluso tergiversación de lo que es la cultura Oriental. En la obra de Zhou Tiehai, *Cover Series* (figura 61), se aprecia con un lenguaje mediático (cubiertas de revistas) la crítica social respecto a la cerrazón y malentendido entre una cultura y otra. La globalización convierte las diferencias culturales en aparatos de comercialización, en un acercamiento ambiguo entre las culturas.

Al ser un problema social y global, se traslada al terreno del arte<sup>52</sup>, en donde las líneas fronterizas entre arte-vida-“realidad” son invisibles o están débilmente construidas, conviven y se fusionan para presentar o re-presentar un cuestionamiento social.



**Wineke Gartz**  
*Gold Hurts.*  
1998-1999.  
Instalación multimedia.  
FIGURA 62.

---

<sup>52</sup> Vid. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.



La imagen, apunta Hanru, se vuelve el medio de comunicación más importante, y los medios para legitimar las prácticas artísticas actuales se dan en otro terreno de la valoración, no ya en la sintaxis, sino en el significado, en el uso de la tecnología y la aplicación de ésta en un discurso. La mezcla de medios o “hibridación”, da salida y exige un cambio en la legalización del uso inter, tras o multidisciplinario (figura 62).

La entrada (legal) al arte, de la mezcla de medios que tienen como fin el discurso, imposibilita e inutiliza las definiciones usadas para describir, analizar e interpretar las propuestas artísticas. Hanru señala que, “No creo que sea posible definir nunca más el trabajo artístico sólo por un medio en específico. Tiene que ver más con una especie de fundamento de un punto de vista cultural, (...) aparentemente la cultura de la imagen, es el camino más contemporáneo para representar al mundo y también provee de una nueva vía para intervenir en la realidad y en la comunidad”.<sup>53</sup>

Hou H, posibilita a la imagen dándole herramientas más allá del medio con el que fue realizada, observa y compone el discurso con la colaboración del artista, es un trabajo en equipo, ligado a la idea de comunidad o conjunto. “Creo que cuando eres curador de una exhibición, existe una clase de colaboración con el artista para construir todo un discurso juntos, y de alguna manera, el curador es una especie de proveedor de contexto, para hacer el discurso del artista más articulado.”<sup>54</sup>

La articulación, dotación de sentido y “contexto” como lo llama Hanru, será la poderosa arma que tiene en su poder la figura de “curador” en el arte contemporáneo. La conciencia de su conocimiento y experiencia visual es

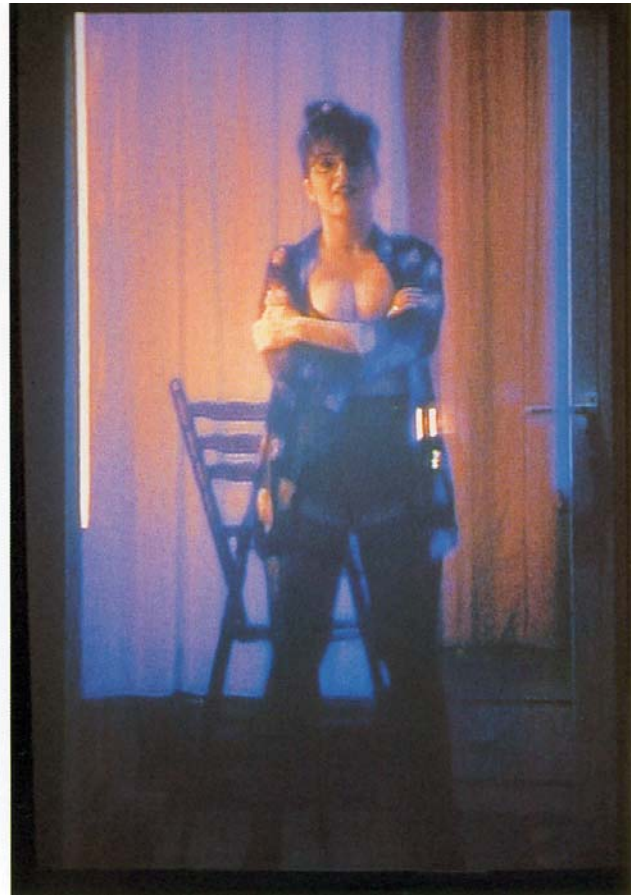
---

<sup>53</sup> Fragmento de la conversación inédita con Hou Hanru, vía SKYPE. Traducción libre.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

requerida por el artista, la institución y el mercado del arte que sigue necesitando de la legitimación y valoración de una pieza, aunque los parámetros se hayan movido o trasladado a otros terrenos que no tienen que ver con el arte propiamente.

Pero volvamos al análisis, otro punto que proponemos para entender los juicios de valoración de Hanru, es lo que aquí se ha denominado como: imaginar la imagen.



**Marie José Burki**  
*Exposure: Dawn I, II, III.*  
1997.  
Videoinstalación.  
FIGURA 63.

Hanru va más allá del medio como lo hemos visto y desentraña la idea de imagen, con recursos mediáticos, pero también se vale de la distinción y representación de prejuicios, normas y convencionalismos que obstaculizan una visión más clara de lo que sucede a nuestro alrededor; en la pieza de Burki (figura 63), lo que podría ser un documento de registro sobre tres prostitutas en Amberes y Bruselas Hanru escribe que, “El trabajo de Marie Jose construye su significado al explorar la infranqueable diferencia entre los mundos de los animales y de las personas. (...) se refiere a ideas de teatralidad y cautiverio. No obstante similar al material utilizado para programas documentales científicos, la forma didáctica y precisa es invertida.”<sup>55</sup>

Para nosotros, el imaginar la imagen, tiene que ver no sólo con procesos visuales, tiene que ver más con la intuición, con el desapego de prejuicios y preconcepciones, incluso no es la imagen lo que habría que imaginar, sino más bien y en base a lo que hemos investigado, tiene que ver con el cómo y porqué vemos, las definiciones sirven para categorizar, para hacer más próxima y reconocible una idea, una cosa o lo que se nombre.

Vemos pues, la inclusión de nuevos campos que no tienen que ver exclusivamente con el arte, el trabajo de Burki, sugiere una investigación lingüística, sociológica y de ciencias naturales que de pistas sobre las diferencias y lindes entre la naturaleza y la cultura.

La reflexión y cuestionamiento curatorial de Hanru se basa pues en los elementos extrafotográficos y extraartísticos de las imágenes. En el caso del salón de invitados, buscó cuestiones que tuvieran cercanía con el tema: *Frontera*, pero la palabra abarca tanto y tiene una multiplicidad de sentidos que en realidad

---

<sup>55</sup> Catálogo de la 9ª BIF, p. 72.

tiene que ver de nuevo con procesos subjetivos e intersubjetivos en la valoración e inserción de las piezas en dicho salón.

Hou H recuerda el porqué de la selección del trabajo de Burki y comenta que, “(...) esa pieza en específico (...) es acerca del perímetro fronterizo entre una especie de moral real (...) como parte de la realidad urbana, es un cuestionamiento, en el umbral de la prostitución y también sobre cómo la prostitución entera debería ser considerada como parte de una actividad humana, es muy contradictorio (...)”<sup>56</sup>

Es en éste nicho de oportunidad en donde Hanru ve la posibilidad de un discurso curatorial, para él, *Frontera* se equipara con lo social, lo urbano, tal vez en algún sentido también con la geografía.

En un tercer punto en la propuesta de análisis del salón de invitados de Hanru, podemos advertir dicho interés por lo social, la crítica como generadora de discursos que van más allá de la imagen y su sintaxis.

---

<sup>56</sup> Fragmento de la conversación inédita con Hou Hanru, vía SKYPE. Traducción libre.



**Manit Sriwanichpoom**  
*This Bloodless War.*  
1997.  
Serie fotográfica.  
Plata/gelatina.  
FIGURA 64.





**Chen Shaoxiong**  
*2nd street.*  
1998-1999.  
Fotocollage.  
FIGURA 65.

Lo urbano recreado (figura 65), la crítica social a la globalización y el imperialismo capitalista (figura 64), tienen que ver con *La invención de lo cotidiano* parafraseando a Certeau: lo social y lo artístico se mezclan y conforman un discurso en donde la línea divisoria entre uno y otro campo es nulificada. La violencia recreada en la imagen fotográfica (figura 66), la idea de verdad “ficcionalada” o la puesta en escena “real” como en el trabajo de Burki.

Pero una pregunta queda en el aire ¿es necesario entender todo este andamiaje extrafotográfico?, Hanru nos da pistas sobre la creación y lectura de la imagen actual, “(...) es precisamente con esta condición, con esas posibilidades inéditas de crear imágenes, de reconstruir imágenes, donde comienza la contradicción de cómo entender este universo psicológico, este universo de la imaginación.(...) con cualquier método históricamente legitimado o totalitario de construir imágenes, memorias o historias, es cada vez menos posible lograrlo”.<sup>57</sup>



**Zheng Guogu**  
*Sin título.*  
Serie fotográfica.  
FIGURA 66.

---

<sup>57</sup> Catálogo de la 9ª BIF, p. 7.

La frontera geográfica, tiende un puente entre lo cotidiano y la descontextualización de los espacios urbanos (figuras 67, 68), todo se da en el terreno del concepto, de la idea llevada a la praxis de la imagen.

En la revisión curatorial de Hou H. figuras conceptuales como: documento, ficción, verdad, social, personal, fotografía, incluso arte, se vuelven críticas de sí mismas, es el viaje del “eterno retorno<sup>58</sup>”, en donde la ontología de las cosas se revisa constantemente para saber en dónde, porqué y cómo comienza y termina todo.

Pero queda la duda de cómo es que se realiza dicha curaduría. Intentamos resolverlo más adelante.

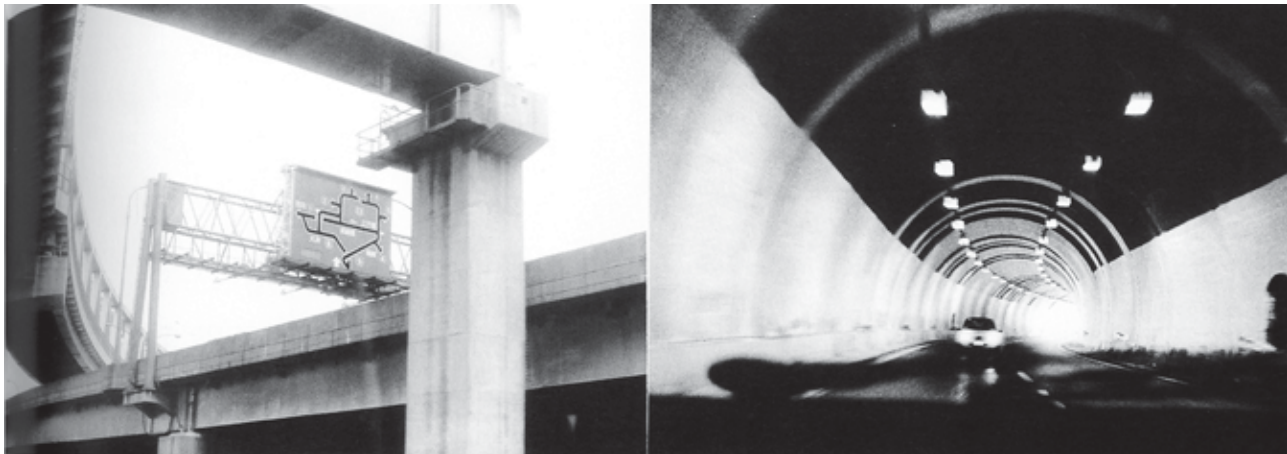
Hanru plantea en dónde, qué instantes y qué mensajes son los que pueden tender lazos de discusión, para entender un poco más a la sociedad contemporánea, con todas sus aristas y complejidades, los bordes están en el registro del imaginario colectivo, pero no son inmanentes ni a las prácticas, a los usos, ni siquiera a los conceptos, tal revisión nos llevaría tal vez a una entropía estética; pero si las investigaciones recientes apuntan a una teoría del caos, para explicar la naturaleza, el mundo y al universo, entonces no está de más revisar tales concepciones y renovarlas para dotarlas de nuevo de significado.

Lo que envuelve a una sociedad son sus axiomas sociales, estéticos, económicos, en fin, toda esa gama que cubre a las prácticas sociales, y por lo tanto el arte se permea con lo que está a su alrededor, sea estético, político o de cualquier campo de la vida humana.

---

<sup>58</sup> El *eterno retorno*, es una figura en el psicoanálisis que refiere a la necesidad imperiosa de todo ser humano por regresar al útero materno como principio y fin generador de sentido, y es tal condición lo que permite al sujeto buscar satisfacer sus oquedades, y nunca estar satisfecho, porque tal necesidad es inconsciente y se filtra en la vida cotidiana como necesidades y deseos insatisfechos. (N. del A.)





**Rivka Rinn**  
*Up-seen from the inside.*  
1997-1998.  
Proyección de video.  
FIGURA 67.

Entonces, volvamos a los juicios de valoración aplicados por Hanru, estos tienen que ver con otros criterios: más allá de juicios estéticos, técnicos o valoraciones artísticas; en la 9ª BIF, se generó por primera vez un concepto de Bienal temática, pero es difícil entender cómo se dieron tales prácticas curatoriales sin una guía o parámetro preestablecido, Hou H, respondió al respecto que, “Creo que no existen realmente una guía, estamos hablando (...) acerca de la idea de *Frontera*, pero cuando tu hablas de *Frontera* es mucho, no

es sólo acerca de geografía, es también acerca de la cultura, es acerca (...) de hacer cosas, (...) particularidades.”<sup>59</sup>

Con tal respuesta tan esquiva, vuelve a surgir la pregunta: si no existen axiomas estéticos, preceptos metodológicos, entonces qué es lo que usa, qué utiliza para generar un discurso con las propuestas de otras personas: intuición, preguntamos,

Por supuesto, toda la selección viene de un proceso mezclado con intuición, información que investigas, todo está junto, tú nunca sabes cómo se toman las decisiones claramente, ellas vienen así, porque tienes experiencia, porque haces investigación, porque entiendes las cosas a tu propia manera, y luego las interpretas, y después tomas la decisión, también de acuerdo a condiciones muy físicas como (...) el tiempo de entrega (...) así que nunca es una cosa tan simple como la intuición o lo que sea, esa es sólo una razón detrás. (...) una exhibición no es nunca la ilustración de un concepto (...) viene naturalmente de relacionar ciertas cosas.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Fragmento de la conversación inédita con Hou Hanru, vía SKYPE. Traducción libre.

<sup>60</sup> *Ibidem*. Traducción libre.



**Aglaia Konrad**  
*Aerials.*  
1992-1999.  
Serie fotográfica.  
Impresión Offset.  
FIGURA 68.

Si bien entendemos que el arte es un “texto” susceptible de ser analizado, también consideramos oportuno decir que la emisión de un juicio por parte de un curador / jurado, puede tomarse como un “texto” igualmente propicio para su análisis. Pronunciamiento que se puede observar en la manera espacial en que se disponen las obras, la misma selección, sus resoluciones escritas o habladas, en fin, es todo un bagaje de posibilidades el analizar los juicios de valoración de la imagen.

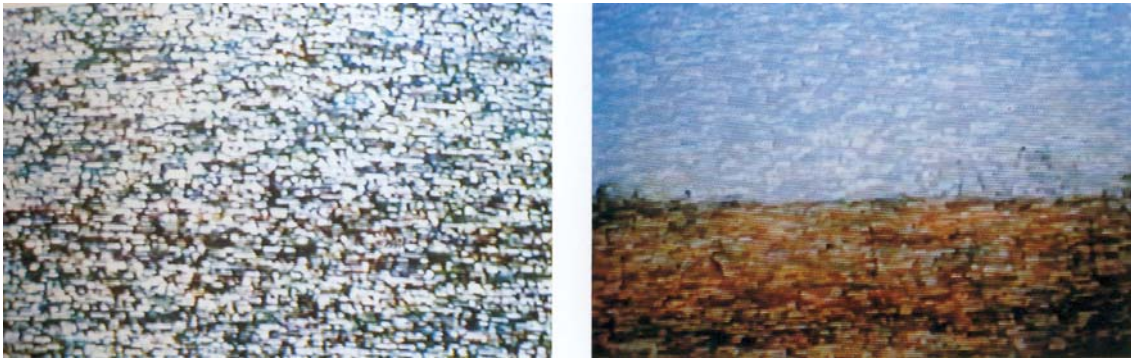
Hemos planteado la posibilidad de analizar los juicios de valor de cada jurado con el salón de invitados en solitario y no con los ganadores y seleccionados de la 9ª BIF, porque pensamos que al fragmentar la decisión en colectivo tendríamos más elementos para la elaboración del análisis realizado.

No obstante, queremos apuntar ciertos rasgos distintivos que caracterizan a la 9ª BIF, como un concurso que rompe con esquemas y parámetros institucionalizados y probados en las Bienales anteriores y que se insertan en la lógica discursiva de los tres curadores abordados en páginas anteriores.





**Katya Brailovsky Plata**  
Fotografía.  
Impresión digital.  
1995-1999.  
FIGURA 69.



**Javier Dueñas Estrada**  
*Ejercicio de desplazamiento II.*  
*Límites de cobertura.*  
Video.  
1999.  
FIGURA 70.

Los ganadores: Dueñas y Brailovsky (figuras 69,70), tienen un discurso conceptual que avala sus imágenes, no es una ilustración de una idea, es más bien un ejercicio visual conceptualizado.

En un concurso de fotografía vemos al video como protagonista de la 9ª BIF, es la apoteosis de la posmodernidad, en donde los límites de la técnica se han difuminado y es el discurso o la lectura de la imagen lo que dota de valores de uso-cambio, discursivo-ideológico y de medios tecnológicos. Realizamos un cuadro comparativo para saber que se privilegió en el concurso de la 9ª BIF.

<b>Nombre</b>	<b>Perfil de Invitados (formación)</b>	<b>Propuestas (soporte)</b>	<b>PREMIO MENCIÓN SELECCIÓN</b>
Katia Brailovsky	Fotografía Filosofía y letras	Fotografía (Impresión digital)	PREMIO
Javier Dueñas	Arquitectura Arte	Video	PREMIO
Erick Beltrán	Artes visuales	Monotipos (periódico)	MENCIÓN
Ximena Berecochea	Comunicación, Fotografía, Lengua y Literatura Hispánica	Fotografía (Plata-gelatina)	MENCIÓN
Pía Elizondo	Filosofía y letras	Fotografía (Plata-gelatina)	MENCIÓN
Jorge Peraza	Comunicación mercadotecnia	Fotografía (Plata-gelatina)	MENCIÓN
Montserrat Albores	Arte Letras hispánicas	Fotografía (Plata-gelatina)	SELECCIÓN
Mauricio Alejo	Comunicación Arte	Fotografía (Imp. cromógena)	SELECCIÓN
Adriana Calatayud	Comunicación gráfica Fotografía	Fotografía (Plata-gelatina- virado)	SELECCIÓN
José Luis Cendejas	Arte	Fotografía (Impresión plata-gelatina)	SELECCIÓN
Minerva Cuevas	Artes visuales	Fotografía (Imp. cromógena)	SELECCIÓN
Iván Edeza	Artes plásticas	Video	SELECCIÓN
Luis Napoleón Habeica	Fotografía	Fotografía (Imp. cromógena)	SELECCIÓN
Carla Herrera Prats	Artes plásticas	Fotografía Plata-gelatina	SELECCIÓN
Alejandro Carrasco/Fernando Ortega	Arte	Fotografía (Impresión cromógena)	SELECCIÓN
Ambra Polidori	Lengua y Literatura Hispánicas	Impresión digital	SELECCIÓN
Ricardo Rendón	Fotografía Animación	Fotografía (Mixta sobre madera)	SELECCIÓN
Victoria Ríos		Impresión cromógena	SELECCIÓN
Manuel Rocha	Licenciatura, Maestría y Doctorado en estudios Musicales	Diaporama Instalación	SELECCIÓN
Sebastián Rodríguez	Artes Plásticas Fotografía	C. Print	SELECCIÓN

La fotografía como técnica es predominante en los seleccionados, pero vemos también que el perfil de formación de los participantes escogidos, es, a grandes rasgos, artístico y de comunicación. Además, por los nombres manejados (Alejo, Cuevas, Polidori, Berecochea...) la mayoría se mueven en un contexto artístico más que en el gremio fotográfico.

Ellos utilizan el lenguaje para decir “algo”, su acercamiento a la fotografía no es necesariamente académico, ni riguroso. Un paradigma que se amplió para seleccionar a los participantes fue precisamente el desechar las concepciones técnicas para poder abordar la imagen desde otra perspectiva: la del significado.

(...) los usos originales de la fotografía como una herramienta de diferenciación se puede ver en este grupo de trabajo. Utilizada con diferentes matices, en algunos casos desde un sentido más estético, en otros a través de la ironía, esta crítica, esta ironía, muchas veces se ha logrado parodiando el lenguaje intrínseco de la fotografía. La ironía o la parodia se han logrado presentando las fotografías de varias maneras: fotografía de mala factura, fotografía muy limpia (que se parece mucho a la utilizada por la publicidad) fotocollage, etcétera<sup>61</sup>.

La fotografía de “mala factura” no había sido tomada en cuenta para concursos anteriores, la instalación, el monotipo ni el video tampoco resultaban técnicas escogidas por los anteriores jurados, incluso por posteriores concursos se ha dejado claro que el gremio fotográfico no quiere ser invadido por “artistas”, pero es en ese campo donde los artistas experimentan y se nutren para poder reflexionar sobre lo que les interesa, tal vez en la Bienal de Fotografía en México se dio esta fractura en el tiempo para poder acceder a otras lecturas y otros personajes en la escena visual, y se han abierto brechas de interlocución

---

<sup>61</sup> Catálogo de la 9ª BIF, p. 8.



interdisciplinaria en la academia, las bienales de arte e incluso y sobre todo en la “institución”.

## **CAPÍTULO CUATRO**

**PROYECTO EXPERIMENTAL: FORMACIÓN DE UN CONTENEDOR DE  
IMÁGENES (ENSAYO VISUAL)**

#### 4.1. Resultados.

Como se ha mencionado al inicio del texto, consideramos necesario tener una postura respecto a la imagen y a la fotografía, por lo cual hemos desarrollado de manera alterna tres propuestas personales de trabajo, en cada una de ellas se plantea la posibilidad y existencia de la imagen. Son tres acercamientos a través de diferentes formatos que se insertan en un contexto y son legitimadas o no en un gremio: fotográfico o artístico. O bien, como en el caso de la acción en la Avenida Madero, la imagen se construye modificando el entorno cotidiano para re-presentar por medio de un suceso efímero la construcción o abstracción de una imagen. Consideramos que la pertinencia de incluir mi visión personal de la imagen y el tratar de insertarla en un medio de difusión posibilita y dinamiza el objeto de estudio de la presente tesis, al terreno de la praxis, adecuando mis propios recursos y discurso al terreno de la legitimación de la imagen, ya que las tres propuestas se metieron a concursos y certámenes sobre imagen, fotografía y video.

Pensamos que la generación de un proyecto conlleva a la reflexión personal en torno a las inquietudes, posibilidades y limitaciones, tanto técnicas como conceptuales del sujeto “productor” o “postproductor<sup>1</sup>” como es mi caso.

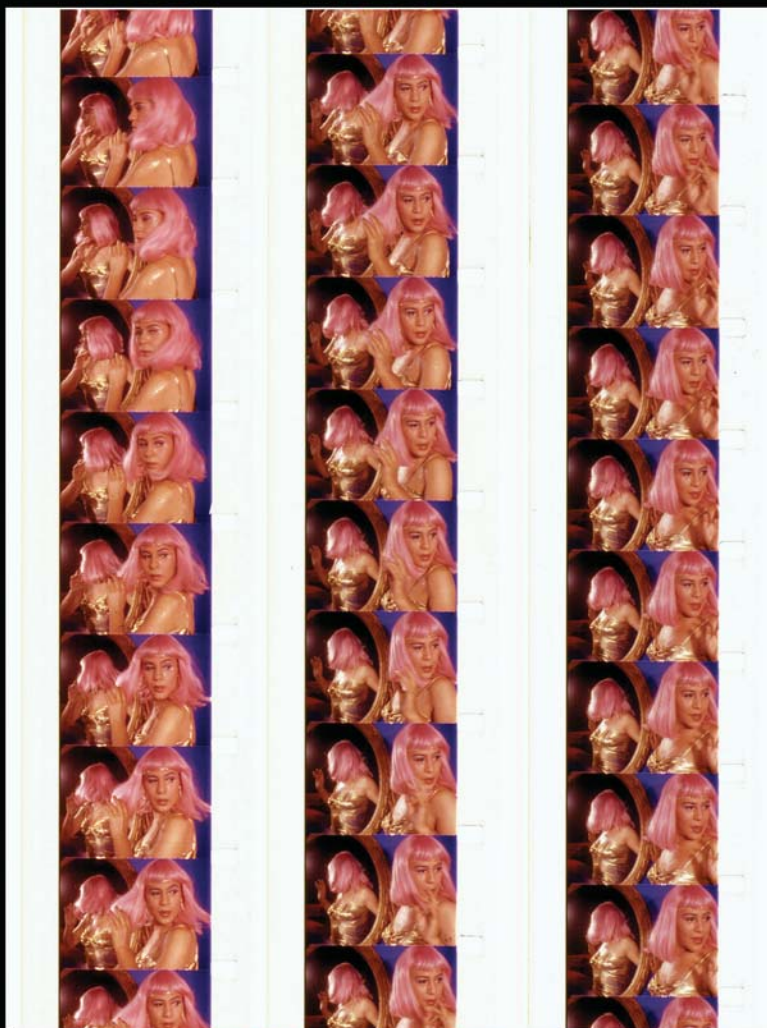
Me explico: mi proceso creativo no es lineal, no concibo la idea y luego la desarrollo o escribo a partir de ella, mi proceso puede variar de un día a otro, de una imagen a otra, es desorganizado e impulsivo. Al plantear un proyecto

---

<sup>1</sup> El sujeto postproductor sugiere formas alternas de “leer” una imagen o un discurso, descontextualizándolo de su nacimiento e inserción inicial, para reinterpretarlo y analizarlo, diseccionando sus partes para concretizar su propuesta en una imagen. No importa el soporte, técnica, o si la propiedad intelectual es propia o ajena. (N. del A.)

experimental como este, surge la posibilidad de no limitarse, de explorar, de habitar un laboratorio de probabilidades visuales y porqué no, auditivas y táctiles.

En este sentido, la *formación de un contenedor de imágenes* lo entiendo como un ensayo de prueba y error en el terreno de la imagen, concebida aquí, como un cúmulo de experiencias presentadas en diversos soportes y con diferentes lenguajes.



- I. TÍTULO: ESPEJITO, ESPEJITO. (TRÍPTICO)  
II. TÉCNICA: IMPRESIÓN DIGITAL EN LONA A PARTIR DE DIGITALIZACIÓN DE POSITIVO DE CINE DE 16 MM.  
III. MEDIDAS: 45 cmX177 cm. C/U  
IV. AÑO: 2005

**Norma Gómez**

*Espejito, espejito.*

2005.

Impresión digital en lona.

(digitalización de rushes de película de 16 mm).

FIGURA 71.

Proyecto: *espejito, espejito*.

En el transcurso del ensayo he desarrollado una pieza llamada *espejito, espejito* (figura 71). Dicho proyecto se da a partir de una idea que se planteó: *el instante*. El proceso para su manufactura no fue lineal, en un principio su “uso” fue cinematográfico, es parte de los rushes de una película en 16 mm, el mensaje era otro, era un fragmento de una historia. Narrativa cinematográfica que condensaba fracciones de tiempo en cada tira de celuloide.

Cuando he realizado cortometrajes en cine tengo la compulsión de guardar estos fragmentos de tiempo (tiras de film positivo), no con un fin determinado, simplemente esperan en una lata de película hasta que sea el momento de salir y configurar otro discurso, pertenecer a otro contexto.

Y así se dio el caso, el pretexto era: la 2ª Bienal Nacional de Arte Visual Universitario, convocada por la Universidad Autónoma del Estado de México a través de la Escuela de Artes, en 2005. <sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Mi obra fue seleccionada en la categoría de *imagen instante* de la Bienal mencionada.



Fragmento

La imagen era más importante que el medio, era legítimo, no era necesario participar en una categoría de fotografía, video o cualquier otra, las categorías eran conceptuales no de soporte ni técnica.

Así, pude considerar que mis preocupaciones sobre el movimiento y la estática se podían conjugar en una imagen, manipular estos fragmentos de película, modificar sus tonos, reconstruirlos, cortarlos, decidí entonces emplear la digitalización del positivo y ampliarlos e imprimirlos en lona.

Al descontextualizar el objeto de su primigenia existencia, le daba otro sentido a la imagen, un matiz estático, como una gran hoja de contactos de fotogramas cinematográficos.

Me preocupa la línea entre lo que es real y lo que es simulado, y me interesa ese intersticio que lo divide o bien lo une. Siempre me ha costado trabajo reconocermme frente a un reflejo, y tenía frente a mí un ser ambivalente que podría representar mis inquietudes.

El ser dividido en su imagen-reflejo y su imagen espacio-temporal, la imagen que se muestra en el reflejo de un espejo, ¿es *real* o es una construcción instantánea del momento en el que se está?, la realidad es algo que no se cuestiona en la cotidianeidad; sólo los filósofos, los físicos o las personas que se involucran en esos procesos del tiempo, el instante.

Intenté representar en imágenes, conceptos e ideas dicha representación, o más bien dicho ésta idea de representación de lo que es el instante, el tiempo. El cuestionamiento sería entonces en un sentido existencial: si acaso una reflexión sobre el tiempo, y lo que llamamos “realidad”. ¿Es una mujer la que se observa en la imagen? ¿Qué está observando?: el instante quizás.

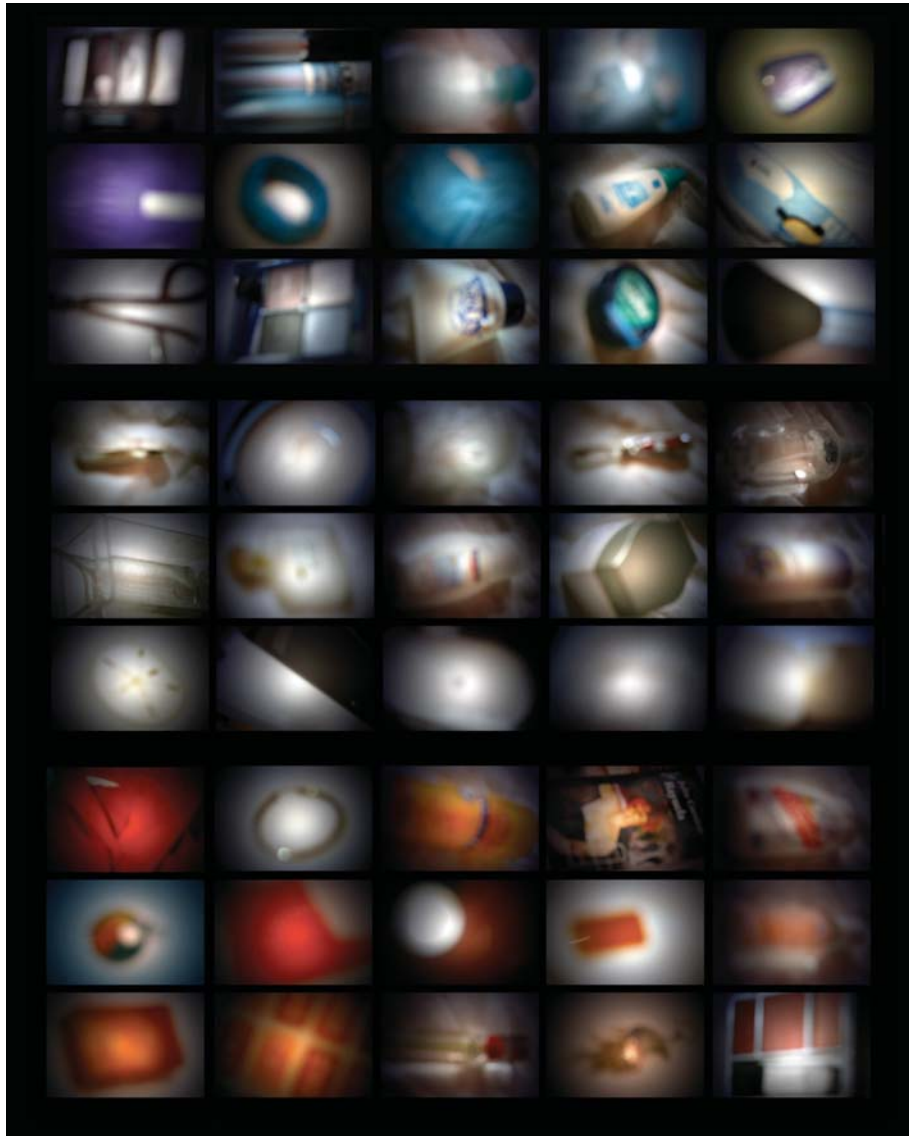
Asociamos preconceptos con la “realidad”: la feminidad con la apariencia personal, con la vanidad, y la vanidad con el reflejo, el espejo entonces, proyecta la “presencia” del reflejado y sí esa esencia fuera polarizada por una bifurcación de identidad sexual. ¿Adónde queda el instante y la realidad aludidas?

La idea de imagen como condensación de una serie de fenómenos cognitivos, que contienen rasgos de memoria, conocimientos y experiencias, es la búsqueda y quehacer de mi trabajo personal, más allá de definir si es fotografía, video, cine, literatura o lo que sea.

La inquietud y lo que me mueve a producir piezas es un sentido de búsqueda constante, utilizando herramientas diversas, tal vez no en un sentido de hibridación y mezcla como de reconocimiento de mi propio lenguaje y encuentro con el entorno y mi “realidad” y “tiempo” individual, insertado obviamente en un contexto colectivo, en donde las reglas del juego no son siempre bien definidas y donde el encuentro de subjetividades conlleva a una



participación legitimada de prácticas emergentes o instituidas y a un rechazo o negación de dichas prácticas, según el juez, será el resultado.



**Norma Gómez**

*Image bank.*

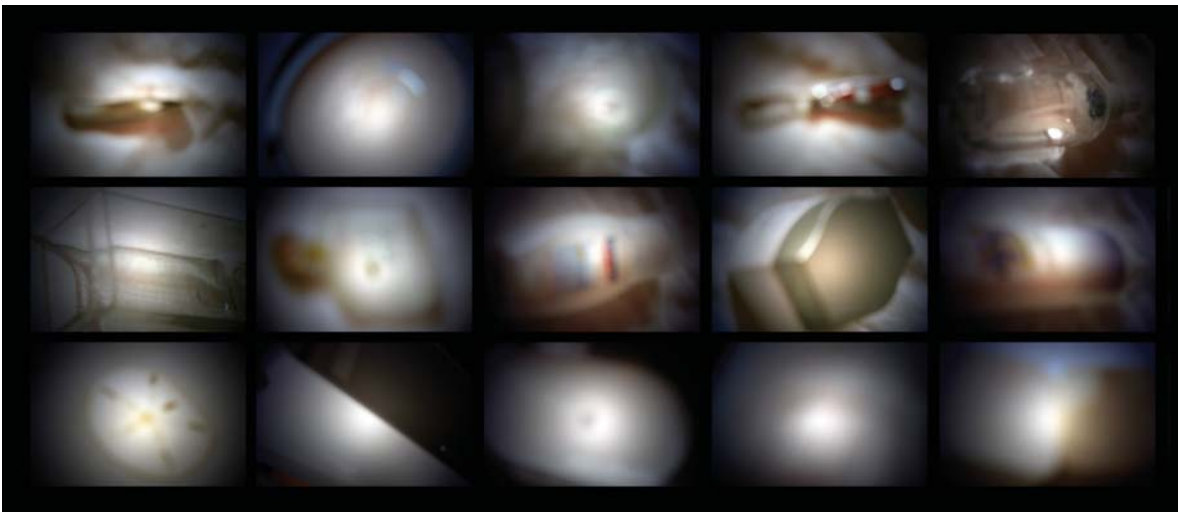
2005-2006.

Impresión fotográfica digital en color.

FIGURA 72.

Proyecto: *image bank*.

Alternando al proyecto anterior, me di a la tarea de realizar un inventario de mis objetos cotidianos para formar la imagen mostrada. Así bien, la pieza *image bank* (figura 72), se construye por un lado, con imágenes que se fueron conformando en grupos tonales, tomé más de 500 imágenes de mis objetos personales, pero lo que buscaba era coherencia visual y la conexión devino en la forma, la textura y lo que representaban para mí todos esos elementos. Mi reflexión era en torno a la acumulación de objetos, enseres cercanos y cotidianos, pero también la búsqueda devenía en la idea de un *contenedor de imágenes*.

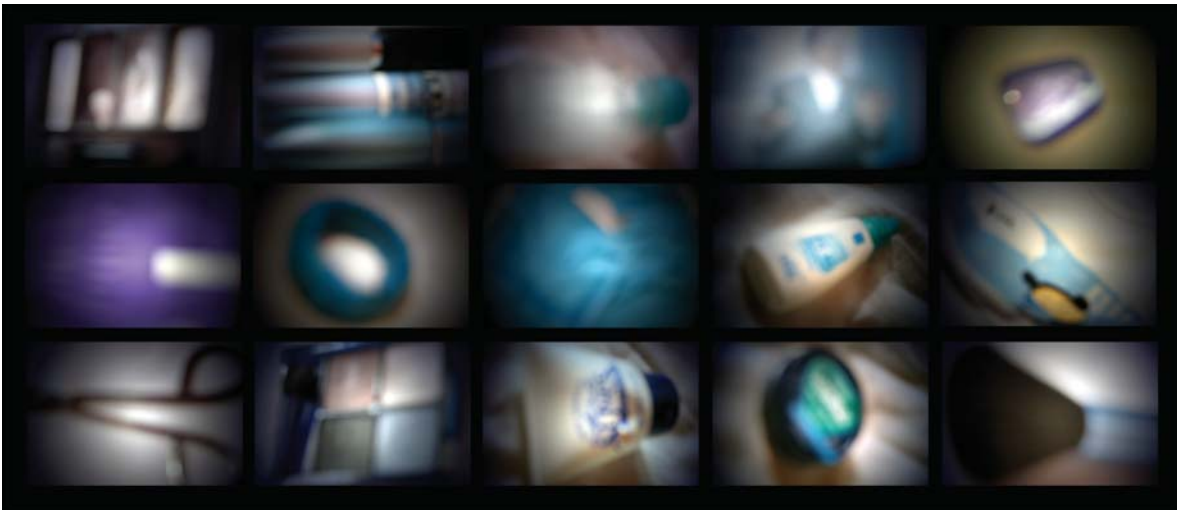


Fragmento  
*Blanco*

Era claramente obsesiva la búsqueda por fotografiar todo: yo pensaba, todo esto es mío, soy yo. Ésta colección de objetos encontrados en mi territorio, mi habitación, se muestran como un autorretrato.

Imágenes de objetos cotidianos: mis sombras para ojos, mi rimel, mi desmaquillante, mi imagen de televisión, mi piedra azul, mi toalla sanitaria, mi blusa, mis gotas para ojos, mi camiseta, mis pinzas para depilar, mi vaporud, mi brocha, mis aretes, mi shampoo, mi crema, mi estrella de mar, mi mouse, mi ordenador, mi pulsera, mi camisa roja, mi maquillaje, mi perfume, mi botella, mi enjuague para el cabello, mis esponjas, mi labial, mi borrador, mi libro de Rayuela, mi cepillo, mi almohada, mi jabón, mi foco...

Al estar en mi habitación y observar a mi alrededor me puse a registrar mis pertenencias, día a día consigné todo lo que había frente a mí, compulsivamente ordene las imágenes por tonos, en una especie de contenedor mental que luego reconfiguré y formé este banco de imágenes que como cualquier archivo visual tiene un cúmulo de vivencias.



Fragmento  
*Azul*

No sé si pueda describir quién soy. No sé, no sé si soy la misma que despierta en mi habitación, sé que son mis cosas, pero a veces lo dudo, dudo que esas cosas sean mías en verdad, dudo de que ese cepillo, esa crema en verdad me pertenezcan, mi territorio mental y espacial se conforma de mi recámara y de las cosas con las que habito día a día, aunque no las reconozca como mías me pertenecen.

Soy coleccionista de imágenes. Siempre he tenido la compulsión por retener y repetir patrones. La intención de conformar esta pieza, nace de la necesidad de ordenar mi espacio a través de los objetos. Como un contenedor de imágenes en donde puedo meter los objetos que son míos y guardarlos en la memoria.



**TÍTULO:** Brizna Roja. Acción/intervención en la Avenida Madero. Centro Histórico, Cd. México.

**TÉCNICA:** Registro en video.

**DURACIÓN:** 00:02:59"

**AÑO:** Diciembre 2004.

FIGURA 73.

Proyecto: *brizna roja*.

Acontecimiento estético realizado en espacio exterior que toma por sorpresa a los paseantes. Apropiación de un edificio en la Av. Madero en el Centro Histórico. Desde el séptimo piso del edificio Kessel se arrojaron 100 soldaditos con paracaídas rojos, caen en la acera y son tomados por los transeúntes que se desconciertan y emocionan por el suceso. Acción efímera que integra al peatón que no sabe que será espectador de un evento que interviene su entorno, su camino (figura 73).



Fragmento

Ésta propuesta surge de la necesidad de generar un acto de libertad, infantil, inesperado. Un suceso simple, emotivo. Entre el caos y el barullo de la ciudad y mi camino cotidiano: el Centro Histórico, también se pueden inventar sueños. La intrusión en un edificio de la Avenida Francisco I. Madero es el pretexto ideal para preparar el terreno de éste encuentro imprevisto. Lanzar desde el séptimo piso un ciento de paracaidistas construye una narrativa visual,



reapropiación de un lugar común, que recorremos constantemente, que disfrutamos, sufrimos y vivimos...



Fragmento



La propuesta es simple: busca y encontrarás algo en el camino que rompa con la rutina diaria, algo que te haga voltear al cielo y ver que el sol brilla entre las nubes o que puede caer una llovizna roja; así sin esperarlo, sin planearlo, sólo estando en el momento y el lugar en el que suceden las cosas. Una imagen pensada, inventada, creada, otra imagen soñada, interpretada, al mezclarlas forman una idea, un sentido, un pequeño pero significativo viaje, indicador de que lo simple siempre será grandioso y de que lo grande será sencillo.

Éste cambio inesperado en la cotidianeidad simboliza lo que se puede encontrar en el Centro, tratamos de generar en el espectador la sensación de poesía visual, infantil, que se genera al realizar este acto, e invitarlo a participar activamente y sin premeditación de una situación desconcertante, pero que despierta ciertas sensaciones de libertad y fragilidad que conmueven...

La intervención se da tanto en el espacio interior como en el exterior e integra al observador en el acontecimiento estético. En el interior porque detona pensamientos y asociaciones propios en un sentido primario, insospechado, pedimos la colaboración de un negociante de anillos de graduación y su equipo de trabajo para la realización de la acción, ellos sin pensarlo demasiado, accedieron a tan loable proeza, aventando en hilera los soldados a mi señal y con las pausas necesarias para generar expectación.

En el exterior rompe con el caminar diario, con el ajetreo de una gran ciudad que pone de manifiesto la trasgresión con elementos del propio entorno: un muñeco con paracaídas que venden alrededor del zócalo.

Es también una alegoría al escenario de los vendedores ambulantes en el primer cuadro de la ciudad; con sus plásticos de colores llamativos, llegan y toman la calle como los paracaidistas que se aventaron desde el edificio Kessel,

irrumpen el espacio privado, bloquean el paso y desaparecen de igual manera cuando llega la policía (aunque sea momentáneamente).

## **CONCLUSIÓN**

La afirmación de la posmodernidad entendida por Lipovetsky (2005) como el anuncio de un cambio en la concepción del arte, del saber y la cultura, alude a que para determinar qué es lo que queda del ciclo anterior, lo nuevo reclama la memoria, la referencia cronológica, la genealogía.

Dicho cambio puede concebirse como la transición de modelos axiológicos de la imagen y la fotografía “tradicional”, resultado de las estrategias que ha adoptado el mercado del arte: con figuras como la del curador y con la entrada a la legalidad de prácticas emergentes que reclaman -como lo apunta Lipovetsky- memoria, reconocimiento y su título “artístico”, dentro del campo estético. Si consideramos además que los axiomas estéticos como parte de un “estar en el mundo”, han dejado de entenderse y utilizarse como juicios valorativos de una imagen, entonces asistimos pues a la afirmación de la posmodernidad en la 9ª BIF, en donde los juicios son entendidos según el parámetro, criterio, formación, -incluso estado de ánimo- del legitimador, sea crítico, jurado, curador o historiador de arte.

Pensemos pues a manera de conclusión que el aspecto que define más y mejor la curaduría de H Hanru es la crítica social, y es aquí, en la piedra angular del discurso del curador chino, en donde convergen los tres curadores de la 9ª BIF.

Pero por supuesto no es un juicio estético, lineal, es más bien subjetivo, fragmentario; vemos en la crítica social, en el significado que va más allá de la pieza de arte, su linde, si bien Hanru es el más osado en la selección de subtemas y discursos compositivos, en la utilización y extra-utilización del medio (sea este fotografía, video, proyección, multimedia) es en éste punto donde todo confluye, donde todo cae por su propio peso, donde se vuelve además un discurso universal, local en su contexto, pero universal en su distribución.

La contextualización, lectura de la imagen y pertenencia, logran dar coherencia a lenguajes tan disímiles entre sí, (tal vez sea este punto el que salve o “mantenga” al arte actual), la explicación tautológica del arte no es más que un recuerdo. El arte por el arte mismo muere en el olvido post-mediático, post-cultural, y posmoderno para dar paso a la inclusión de nuevas formas de aproximación a la imagen. La transición de los modelos axiológicos bien se da en un período en el tiempo, el espacio y en un determinado momento histórico, en donde los campos artísticos, sociales, económicos, políticos y científicos se expanden y tocan unos a otros.

La transición de la valoración de la fotografía ortodoxa y la imagen, se posa en la idea de que la fotografía y sus derivados visuales están sentando las bases para una democratización de la cultura visual. Ya no es más una utopía, pero es necesario acotar que los procesos de legalización e inclusión de ciertas propuestas se deben y siguen debiéndose a la permisión, valoración de la nueva figura en el arte: el curador, y demás lugares e instancias del mercado del arte.

Dimensionar en su justo valor el posicionamiento de cada agente de valoración de la imagen ayuda no sólo a encontrar similitudes e inconexiones entre unos y otros, sino también a pensar y reconocer según su formación, contexto y demás circunstancias personales, su posicionamiento respecto a la imagen y la fotografía, y cómo es que valoran a las mismas.

## **ANEXOS**

TRANSCRIPCIÓN DE LA PESQUISA A:  
**JOSÉ ANTONIO NAVARRETE**  
10 de enero 2006  
VÍA CORREO ELECTRÓNICO  
CARACAS, VENEZUELA-MÉXICO, D. F.

**Norma Gómez (NG)** ¿Bajo qué circunstancias llegó a ser jurado de la 9ª Bienal?

**José Antonio Navarrete (JAN)** Fue invitado por la dirección del Centro de la Imagen como co-curador de la 9ª Bienal de Fotografía y para integrar el Jurado, ya que ambas funciones se reunieron en las mismas personas.

**NG** ¿Por qué lo seleccionaron a usted?

**JAN** Esta pregunta quizás la pueda contestar mejor la directora para el momento del Centro de la Imagen, Patricia Mendoza.

Puedo suponer que en ello influyó mi trayectoria ya extensa por entonces como investigador, curador y crítico en el campo de la fotografía, y por constituir la fotografía latinoamericana en general mi universo de trabajo profesional. Asimismo, ya para la época era frecuente mi intervención en foros, seminarios y otros eventos sobre fotografía en distintos países, y también ejercía como editor de la revista *ExtraCámara*, publicada en Venezuela y con énfasis en la difusión de la fotografía venezolana y latinoamericana.

Además, en mi trabajo siempre ha primado una comprensión abierta de “lo fotográfico”, así como un interés por comprender los movimientos intrínsecos a la escena artística en su puesta en discusión de esta noción. Digamos que, todavía más, de manera especial me han interesado las prácticas fotográficas y los usos sociales de la fotografía, a distancia de las concepciones ortodoxas a priori y que se ventilan al margen de los modos en que “lo fotográfico” es leído en la dinámica de la cultura.

**NG** ¿Cuál sería la diferencia fundamental entre la fotografía y la imagen?

**JAN** La pregunta es interesante, pero dada su amplitud, te remito mejor tanto al texto del catálogo de la muestra (suscrito por los tres curadores) como a los dos artículos de mi autoría sobre el tema que se encuentran localizables en zonezero. Si eso te resulta insuficiente, podemos hablar más después.

**NG** ¿Por qué elegir en un concurso de fotografía: video, instalación, intervención de objeto encontrado, entre otras manifestaciones de la imagen?

**JAN** La respuesta la puedes encontrar en el mismo texto del catálogo de la muestra.

**NG** ¿Bajo qué parámetros se rige su decisión como jurado para ampliar el tratamiento de la imagen y premiar otras maneras de ver además de la fotografía?

**JAN** Esta pregunta se vincula a la anterior, y quizás sea oportuno de todas maneras fijar aquí posición. Nuestro propósito, de entrada, fue ampliar el rango de comprensión de lo fotográfico incluyendo otros medios tecnográficos y posibilidades de conformación de obras que tuvieran su origen en éstos. Si la fotografía por su rigor *performativo* y su mimetismo naturalista aporta una nueva visión del mundo a la cultura representacional, los medios tecnográficos que aparecen a continuación de ella constituyen otros medios de expansión de las posibilidades que ella abre. Quisimos, entonces, comprender lo fotográfico como un fenómeno expansivo y no reductible a la fotografía propiamente dicha.

**NG** ¿Empleo algún método para ser jurado-curador en la 9ª Bienal? Y si es así ¿cómo es ese método?

**JAN** En mi ponencia presentada en el Foro celebrado en el Centro de la Imagen en 2005, con motivo de la exposición *Mapas Abiertos*, presenté una ponencia titulada “La última hora. Entre el repertorio y el argumento”, que de algún modo refleja mis opiniones sobre el asunto. (Está localizable en la página web del Centro de la Imagen.)

De todos modos, debes tomar en consideración que esta curaduría fue un ensayo a tres manos, y que tanto la exposición curada, como la selección de las obras a concurso, como la premiación, fueron resultado de un trabajo complejo entre tres personas que aunque compartían una sensibilidad contemporánea tenían una historia cultural y curatorial diferentes. Quizás éste sea un aspecto de interés para tu trabajo investigativo.

**NG** ¿Qué elementos o recursos debía contener una imagen en la contienda del concurso para ser elegida por usted?

**JAN** A mí me interesa, cuando me enfrento con obras contemporáneas, que éstas sean capaces de establecer una relación profunda con problemas acuciosos de la contemporaneidad. (Te incluyo en un attachment un texto que publiqué hace algunos años con el título “En pos de la actualidad”).



TRANSCRIPCIÓN DE LA CONVERSACIÓN CON:

**GUILLERMO SANTAMARINA<sup>1</sup>**

27 de enero 2006

13:00 p.m.

*EL ECO*

**Norma Gómez (NG)** Primero que nada, una presentación de quién eres, qué haces.

**Guillermo Santamarina (GS)** Sí como no. Soy Guillermo Santamarina, soy curador de arte contemporáneo, he trabajado independientemente desde mil novecientos, independientemente y para instituciones mexicanas, instituciones oficiales mexicanas, desde 1980, 81 perdón. Tengo alrededor, en mi currículum, alrededor de 200 exposiciones, haber organizado 200 exposiciones. Soy miembro fundador del SITAC, fui director de ex-teresa arte actual, espacio, museo del Instituto Nacional de Bellas Artes, entre el 1998 y el 2004 y desde el 2004 soy director del museo experimental "El eco", que depende de la UNAM y también doy clases, soy maestro de Teoría de Arte Contemporáneo, en la Universidad Iberoamericana y en la Escuela la Esmeralda de Arte y también tengo un programa de radio.

**NG** Guillermo, qué criterio utilizas para evaluar una fotografía.

**GS** Primero, el impacto, la fuerza que puede tener la imagen, o sea para mi sigue siendo muy valioso, muy valiosa la primera impresión, entonces primero es cómo me jala la imagen, después si tengo una, paso por un análisis que tal vez tiene distintos tiempos, que es a partir de las cualidades de composición, cualidades en el aspecto técnico, cualidades en el aspecto de proposición gráfica, de proposición también como de otros elementos que acompañan a la imagen, cómo se relaciona por ejemplo con otros elementos que pueden ser el montaje, su desplazamiento en el sitio, su relación con las series, su relación serial, su relación con las otras piezas que van formando todo un cuerpo, etcétera, en el caso de la imagen en movimiento pues son otros elementos que pueden estar relacionados con la narrativa, o con la disposición de la misma, la proyección de la misma imagen, cuando se convierte en una video instalación por ejemplo, o en el caso de un proyecto mucho más ambicioso que puede ser la fotografía que se relaciona con un mensaje, con un mensaje muy pertinente, muy preciso, pues también que tanto funciona la imagen en relación con ese discurso, por ahí.

**NG** OK, y para ti cuál sería la diferencia fundamental entre fotografía e imagen.

**GS** Bueno la fotografía es una técnica, son las herramientas, la imagen es un...la imagen es el lenguaje, la imagen es la orientación de la organización y la orientación de los signos, de los elementos semánticos que confirman que la imagen no nada más es un suceso visual, sino que es un elemento de comunicación. Para mi la imagen puede ser sumamente abstracta y obtusa y puede ser muy directa y muy clara, muy precisa y en los dos casos pues, en los dos casos y en todos los matices, en este campo, que se abre entre una experiencia abstracta muy íntima, muy personal y la experiencia de

---

<sup>1</sup> Entrevista inédita realizada por la que aquí suscribe.

comunicación en todos estos matices hay como también distintos matices de aproximación a la imagen, yo creo que la imagen la vivimos constantemente todos los días la, vivimos, tenemos la experiencia de una lectura de imagen a veces ni siquiera nos disponemos a eso, si no que ya estamos dispuestos al flujo, al reconocimiento de esto mismo por la familiaridad, por el ejercicio cotidiano diario, que tenemos frente a ella, y pues yo creo que, la imagen en ese sentido está sumamente, pues, ya profundamente adherida a lo que es nuestro vocabulario, a lo que es nuestro, nuestra capacidad de comunicación y de socialización. Creo que es mucho más, ya es más enérgico, más enérgica su presencia que la palabra misma, tiene mucho más fuerza la imagen que la palabra.

**NG** Oye, ¿y podemos pensar que la imagen pueda existir sin un medio o soporte?

**GS** Sí, determina, la imagen, determina nuestra disposición, nuestras disposiciones hacia la vida, está en los sueños y las interpretamos. También está en nuestra fantasía y en nuestra creatividad, o sea en nuestra capacidad imaginativa, en buena medida nos hace creativos y nos hace competentes, en la medida en que es más elocuente, en la manera en que transmites tus imágenes, éstas imágenes que construyes en tu mente, y que reconstruyes a partir de la memoria y del conocimiento, eres más efectivo en una sociedad muy competitiva, en todos los aspectos que significan comunicación y yo creo que no es nada más en la capacidad ya de materializar a través de los medios, de los medios para la imagen, sino, en la articulación de ideas y de esa comunicación que va transmitiendo imagen que no necesariamente está materializada.

**NG** OK, en ese sentido, ¿la cultura es imagen no?, ¿cómo llegas a ser jurado de la Bienal Internacional de Fotografía?

**GS** Bueno, me invitó el CI, Estela Treviño y Patricia Mendoza que era la directora, me invitaron porque en su trabajo y en los años que llevaban realizando, llevando, efectuando el programa del CI, y organizando los salones, los encuentros, se fueron dando cuenta que el título nominativo de imagen resultaba un elemento, un valor prioritario por encima de lo que era el ejercicio fotográfico, y por lo tanto tenían que asumir el hecho de que existían muchos artistas, muchos individuos que trabajaban con una cámara, con éstas herramientas, pero con otros principios que no eran los principios canónicos de la fotografía, entonces, para confirmar esto, se les ocurrió, organizar con otra perspectiva, este encuentro que ya no sería de fotografía, sino de la imagen, nos invitaron, me invitaron a participar y ayudarles a organizar este encuentro ambicioso, no nada más era presentar la imagen impresa en una situación bidimensional y con ciertas medidas, era mucho más ambicioso por el hecho de convocar a otros soportes de la imagen, lo cual, requería una estructura especial, y por otro lado, también ayudándolas, a, sí a invitar a convocar a otros miembros del jurado, que fungieran más como curadores, que ellos trajeran la exposición que conformara la bienal además de lo que era el concurso, la convocatoria abierta a nivel nacional, entonces, invitamos a un grupo de expertos, de curadores que trabajan no sólo con las artes visuales, también con las artes plásticas y con otras manifestaciones contemporáneas, entre ellos, uno de los curadores más importantes de este momento que es Hou Hanru, chino, que vive en París, entonces pues, en las reuniones fuimos re-definiendo lo que eran los principios de esa bienal de la imagen, y redefinimos también lo que era la relación artística con la

imagen, más que favorecer con mucha... con mucho... pues, las cuotas de la fotografía, sin relacionar necesariamente a los que categorizar dentro del género, y, pues, el resultado fue interesante, aunque si costo mucho trabajo porque creció mucho la exposición, la exposición no cupo en la sede, en el CI, en las galerías del CI, y pues también aparecieron otros, surgió la exigencia de una serie de equipos, de estructura, para la cual no estaba preparada la bienal, y la verdad es que sí, fue un poco accidentada, hubo mucha, mucha demanda por parte de los curadores y por parte de la misma naturaleza de las obras que convocamos a que la institución se comprometiera de una manera pues mucho más aguda, a lo que era una exposición de esta naturaleza, y la verdad es que no estaban preparados en el CI para una cosa así, fue buena la experiencia sin embargo, accidentada, pero buena y fue muy polémica.

**NG** Una pregunta, ¿por qué nombrar, en este caso a la bienal, BIF, si estamos hablando de imagen, y además porque hacerla temática con “frontera”, tenía algo que ver con esto?

**GS** Bueno sí, “frontera” precisamente por esto, porque llegábamos precisamente a este límite de lo que era comprendido como la fotografía o lo que era comprendido como la construcción de la imagen, y la utilización de cámaras y la utilización de soportes que podían relacionarse con la fotografía, y que sin duda integran la fotografía, pero es a partir de la construcción de la imagen, es ese el límite, esos son los límites, esa era la “frontera”, por otro lado también, “frontera” en el sentido de que, en todas las obras que nosotros exhibíamos, convocábamos artistas de muchas partes del mundo, en todos se presentaba nuevamente este, el concepto de metáfora, concepto de metáfora como los límites del cuerpo, los límites de la identidad, los límites de la ubicación, del ciudadano contemporáneo, su ubicación en el mundo, los límites de la fantasía, los límites de lo que era un lenguaje también, de lo que puede ser un lenguaje sumamente guiado, orientado por la tecnología, dejando atrás otros principios de comunicación, principios básicos de comunicación, con una enérgica influencia por los nuevos, enérgica imposición por nuevos elementos tecnológicos, en fin, todo esto hablaba de frontera y yo creo que eso es lo que quiso comunicar toda esa experiencia, toda la bienal, donde se centro básicamente el concepto fue en, y con mucha polémica fue, precisamente en la definición de fotografía, de la elaboración y en la creación fotográfica, elaboración de productos y creación fotográfica, y en la construcción imaginística, y en la producción de toda esta cantidad, esta gama muy grande de elementos que contienen imagen, entonces de ahí surgió la polémica y bueno, yo me imagino que el título: BIF, fue para darle una continuidad a algo que ya habían iniciado que era la BF, yo creo, o sea, valdría la pena preguntárselo a ellas y tal vez porque, si resultaba demasiado complejo o confuso ponerle Bienal Internacional de la Imagen, me imagino.

**NG** OK, y ustedes como conjunto de jurados / curadores tuvieron algún criterio para la selección de la obra y para dar los premios y además para generar los discursos curatoriales, personales, porque, como pude ver en la exposición cada uno tenía sus invitados, su discurso...

**GS** Bueno, yo creo que el discurso quedo comprendido y antes te mencioné que era así como exponer distintos soportes de distintas posibilidades de construcción de la imagen, de composición de la imagen, distintos soportes que podía ser desde el board de

publicidad, podía ser la fotonovela, el cómic, podía ser el video arte, video documental, el audiovisual, memoria de un viaje, de una visita más turística, el, qué podía ser: el fotoperiodismo, el registro fotográfico de acciones preformativas, que podría ser el, los elementos del video como una paleta pictórica y podría ser el reportaje de moda, el fotorreportaje de moda, en fin, toda esta muy abundante, muy diversificada capa de trabajos alrededor de la imagen, experiencias alrededor de la imagen y hubo por supuesto quien fue mucho más audaz, por supuesto el chino presentó obra, sumamente audaz, hubo quien fue un poquito más, el curador venezolano, digamos que si...le ofreció más oportunidades a la fotografía y a la construcción de la imagen, fotografía construida, más en la experiencia, la estética de la fotografía. Yo creo que sumé las dos, fue lo que intenté, tal vez si fui el que metió más video, bueno, por ahí lo dejamos; también estuvo, también trabajamos como jurado, esto es muy importante, revisando y seleccionando, el envío nacional, fue sumamente complejo, porque una buena parte de ese envío, digamos que un, el 85% del envío pues era precisamente el gremio de la fotografía en México y lamentablemente tenían, lamentablemente para ellos, guardaban todavía, mantenían los principios súper-conocidos, reconocidos de juicio y de calificación para una BF, y muchos de los cuales pues ya resultaban, para esa experiencia en concreto, resultaban muy vacuos, banales, resultaban más que otra cosa, la confirmación, simplemente, de su presencia en el medio, dentro del medio fotográfico nacional y la verdad en una situación en la que llegan curadores del extranjero que no conocen a las personas, que no conocen a protagonistas del gremio, pues, no tuvieron cabida, yo conozco muchos nombres, también puedo decir que no soy un, ni un fotógrafo, ni he sido un editor de fotografía, ni tampoco había sido un jurado en una BF, entonces en buena medida tampoco no conocía a muchos, y la verdad, lo que nos interesaba era el potencial, la capacidad de comunicación de la imagen, no la perpetuación de una personalidad, de una de las personalidades o de estos personajes que son conocidos en el medio, entonces pues eso causo también muchísimo problema...

**NG** Sobre eso iba precisamente, cómo puedes, o cómo pudieron hacer estos juicios de valoración con soportes tan diferentes, es decir, cómo puedes tú poner en una misma balanza: fotografía, todas éstas manifestaciones que me has dicho, los diarios, y a partir de ahí hacer una selección.

**GS** Sí hay otro elemento muy importante. Los curadores, en el trabajo de un curador, o un curador de arte contemporáneo, hay dos opciones, una, es muy limitada, es tu relación frente al objeto, lo que te comunica, lo que expresa ésta obra y lo que tu conocimiento, tus experiencias propias previas, tu memoria, tu capacidad, también, de relacionar, en lo que es una estética contemporánea, de relacionar esa obra con su tiempo, con lo que es la moda también, con lo que es un lenguaje pertinente, con lo que es una propuesta provocadora, renovadora, original, todo esto, eso es lo que, esos son los elementos que facilitan, o que llevan a una designación, a una calificación, a una caracterización también, o sea a llevarlo a un estatus y a una situación conveniente de exhibición, eso es por un lado. Es muy limitada. Está el otro trabajo del curador contemporáneo, mucho más justa, que es primero, en relación, el objeto en relación con un contexto, con un contexto local, con un contexto histórico, con una serie de elementos de comunicación que son prioritarios y a los cuales se relaciona, con cuestiones también del orden de la práctica política (*interrupción*). Con lo que son la relación de ese objeto

con lo que son prioridades en la cultura local, y lo que resulta también importante a partir de eso mismo, el haber, el llegar a una pertinencia en una cultura local, en un contexto local y cómo se transmite, cómo fluye hacia una comunicación universal, todo eso es importante, hay que conocer lo que el artista, para eso hay que conocer lo que ese artista en particular ha hecho antes del objeto y cuáles son sus motivaciones, cuáles son los valores que le resultan importantes y la relación que tiene con su obra, la relación que tiene con sus operaciones creativas, cotidianas y la relación que tiene en el marco de la legitimación mundial, qué tan importante es ese artista cómo ha sido valorado, cómo ha sido integrado en lo que es la cultura del mundo, en una cultura global, y cómo ha sido legitimado y valorado por un mercado, todo eso, todo ese otro aspecto, también lo tiene, lo integra en su valoración, en su clasificación lo integra el curador contemporáneo. Es más amplio, son, hay mucho más exigencias y es más justo, entonces así fue como trabajamos también, cada uno de esos tres, los tres jurados trabajamos primero con lo que conocemos. Y sobre todo en función muy importante para darle el valor, para confirmar el valor de esas obras, y del trabajo de esos artistas, segundo para articular de una manera mucho más profesional lo que eran nuestros discursos particulares, éstas pequeñas exposiciones, y pues si tercero para enriquecer el concepto de la bienal de la “frontera” (*interrupción*).

**NG** Cuál sería entonces el papel del jurado y el curador, ¿se pueden dividir o siempre están en constante interacción?

**GS** No, no. Sí son dos operaciones distintas, o sea, puede ser que el jurado si conozca a la mayoría de los artistas que están entrando al concurso y que en efecto al conocerlo integran más de estos valores que yo acababa de hablar, para determinar un juicio, pero si el jurado trabaja más en función de la obra y menos en función de los procesos personales, de las individuales, de los procesos y de los ciclos que llevan los artistas, es en efecto un calificador; en el caso de un curador pues es, no necesariamente, no es en función de un premio, no es en función de una, no es en función del resultado de una, de un concurso, es el resultado, es la relación que hace a un concepto general, el concepto, los mensajes, las ideas que persigue una exposición, que persigue comunicar una exposición, y en ese sentido, la elaboración más como la construcción de una antología o de un ensayo, toma estos, con la obra y con el conocimiento de los procesos y de los discursos particulares de cada una de esas obras, asociada al artista y a lo que ha hecho antes, y al cómo lleva su vida quizá, eso mismo lo integra en un discurso, no necesariamente tiene que gustarle la obra, o que tiene que calificarlo como excelente o perfecta o buena o óptima, sino más bien como un elemento la línea discursiva, un mensaje.

**NG** Y en tu experiencia, en la Bienal, fuiste jurado y curador...

**GS** Ese tal vez fue el problema, fungimos los dos papeles y por eso mismo, porque los curados que venían de fuera y yo mismo no conocíamos realmente al, a los personajes, a los individuos detrás del envío nacional, pues preferimos también para articular una buena exposición, para armar, una buena exposición sobre la esencia, o sea lo que era la construcción de la imagen, construcción contemporánea de la imagen, decidimos hacer ese otro trabajo, iba a ser muy injusto, calificar sin conocer más allá de lo que era el, o no injusto, iba a ser muy parcial, calificar a partir de lo que estaba simplemente en

una serie de carpetas. Y también era muy injusto para nosotros, esa parcialidad para los artistas que fue lo que sucedió finalmente y muy injusto para nosotros porque nos interesaba entregarle más al encuentro, comprometernos mucho más a lo que era el encuentro, también hubo, revisamos el material y era realmente muy pobre, si son para mí, me sonaban nombres, incluso muchos no sólo me sonaban, los conocía perfectamente, y el envío era eso, como para simplemente participar, entonces iba a ser una bienal por el lado del concurso e iba a ser una bienal con muy poquita obra, porque si, ellos trabajaron profesionalmente y con rigor, yo también me incluyo si trabajamos como teníamos que trabajar y pues eso, tal vez ofrecer al CI, a la institución, una perspectiva mucho más amplia, un punto de vista mucho más amplio y más justo de lo que es en este momento este género de trabajo, este género.

**NG** Entonces (esto es como un juicio) hablaríamos de que el discurso contemporáneo visual sería conformado por mestizaje, hibridación, experimentación con diferentes medios y eso es lo que ustedes quisieron de alguna manera...

**GS** De alguna manera, de alguna manera, yo creo que ya no vale la pena hablar de una hibridación, yo creo que la hibridación está muy, muy lejos, porque, tal vez está desde el nacimiento de la fotografía como una extensión de la pintura, como un elemento de representación más efectivo y más rápido, la pintura demandaba un tiempo distinto y también ya había llegado a un punto de exigencia de idealización por encima de la representación, entonces, desde ahí, yo creo que viene este, desde ahí inicia una evolución que va tomando muy distintos rumbos, con el cine, con lo que es el desarrollo de una imagen en movimiento, y con el percepción del sonido, pues entonces se fue haciendo mucho más compleja la naturaleza de esta construcción imaginística, yo creo que nos ha tocado vivir el, la carrera, en el período del flujo de...de un flujo tan, tan veloz, en lo que es esto mismo, la construcción de la imagen, por cuestiones tecnológicas, por cuestiones en el orden del desarrollo también, cultural y desarrollo del lenguaje que pues ya no se puede, es difícil, muy difícil determinar cuáles son los elementos de cierta pureza (comillas), y los grados de hibridación, yo creo que si es una fotografía impresa en un papel y en blanco y negro y enmarcada, tal vez lo que podría ser como el estatus más convencional de la fotografía, en su situación, en su soporte más tradicional (entre comillas), incluso ahí ya hay, existe una hibridación, en el hecho de estar enmarcada o en el hecho de permanecer todavía con el blanco y negro o de reutilizar el sepia o de quedarse en un tamaño que supuestamente reitera los valores tradicionales de la fotografía, ahí mismo está. No se puede decir que eso es LA FOTOGRAFÍA. Ya no es, entonces, yo creo que sí también por otro lado, como existen todos los gremios en todos los géneros artísticos, lenguaje, relacionado con el lenguaje visual y con el lenguaje plástico, si existe una, por todo el mundo, un proceso también, una situación de diferenciación de lo que son cada una de estas manifestaciones y de las evoluciones, o sea efectivamente se está escuchando muchísimo desde hace mucho tiempo, se está hablando de LA PINTURA nuevamente, se hablaba de que la pintura se había quedado muy rezagada y que ya no tenía ninguna contundencia, que había perdido sus capacidades, sus capacidades de sorpresa y sus capacidades de evolución, sobre todo porque hubo mucha pintura en los años ochenta, principios de los noventa, sobre todo en los ochenta y vino como una especie de crisis, de baja en lo que era la producción pictórica, ahora aparentemente está una tendencia muy fuerte y no sólo está la tendencia porque muchos artistas regresaron a trabajar a su taller y a una intimidad, a



una necesidad de trabajar en silencio, porque el medio de la creación es sumamente estridente, y es sumamente demandante de actitudes más hacia fuera, menos hacia adentro, entonces también hay una razón, también hay una razón por la que muchos artistas han decidido dejar el contexto, las demandas de todo este universo externo a lo que es el trabajo personal y esmerado, entonces están también, una tendencia muy fuerte a lo que es el trabajo sumamente ya elaborado, no nada más es el gesto, sino es un trabajo muy, muy elaborado, está en la pintura, está en el diseño gráfico, está en el dibujo, está en el video también, el video, tiene ahora, está sufriendo su crisis, y está viviendo la obligación, mucho más complejo, no nada más es la cámara que se mueve casi automáticamente, y lo mismo está sucediendo desde luego con la fotografía y por lo mismo sí está, esta situación de atomización, de diferencias, de lo que son las operaciones creativas, de lo que son esas investigaciones, de lo que está sucediendo en México, es por lo que estamos hablando, de ésta diferenciación que hacen los fotógrafos y que también hacen los video-artistas, y que también hacen los artistas de multimedia y que también hacen los pintores, y que también hacen los diseñadores gráficos y los fotógrafos de moda, está eso que significó en ese momento una polémica, esa polémica sigue y persiste y me parece que va a durar un rato más.

**NG** Y en tu opinión, ésta bienal respondería a un contexto internacional o local...

**GS** Se relaciona con lo que te decía antes, yo creo que son las dos cosas. Es una situación que se vive en todo el mundo en este momento y al mismo tiempo pues si que está muy presente en la historia del arte mexicano, durante muchas décadas y que es persistente, tal vez en ese momento, yo te estoy hablando de mi situación por que los otros dos jurados se fueron a su país y no lo vivieron y yo lo viví y la verdad que sí, a mí me molestaba y me angustiaba mucho el hecho de que el gremio fotográfico no entendiera cuál era el verdadero propósito de esa bienal, que era abrirse más, abrir más y darle la oportunidad a muchos más artistas de diálogo, de diálogo a partir de los problemas de la construcción de la imagen. Ahora lo entiendo, ahora lo comprendo perfectamente, también en los últimos años, también he regresado, o sea, después de tener como parámetro, lo que podrías decir, tomando tu concepto de hibridación o el concepto de un trabajo por afuera de las etiquetas y de los cartabones y simplemente trabajar y entrar en la experiencia artística, por afuera de los soportes y por afuera de las técnicas y por afuera de las categorías, ahora, sí digamos que en los últimos dos, tres años, he vivido también, obligadamente he vivido un proceso, también de estudio y de acercamiento muy especializado, estoy trabajando con pintores nuevamente, lo cual no hacía, en mis clases también estoy pidiéndoles a mis estudiantes a mis alumnos que no se dispersen porque también ha causado mucha confusión esto, el encontrarse con un campo demasiado abierto, y también pues eso, estoy fomentando cierto tipo de investigación muy especializada y depuración de lo que son las herramientas. conocer mejor la herramienta, conocerla mejor, trabajar con ella, llegar a una experiencia plástica más propia, mejor relacionada con lo que es el proceso, más elocuente, más puntual, y dejar un poco afuera la improvisación o dejarla como una herramienta importante para ciertos momentos y para cierto tipo de trabajo que lo requiere, la improvisación es un tesoro, es una maravilla la improvisación, pero es imposible manejarse, es muy difícil manejarse sólo a partir de la improvisación (*interrupción*).

**NG** Esto es lo último, ¿podría decirse entonces que la controversia fue en el medio fotográfico y no en la recepción de los visitantes o de los...

**GS** Para nada, para nada, yo creo que todo lo contrario, yo creo que la exposición gusto mucho, llamaba la atención y siento que si hubo una recepción muy distinta, una recepción distinta, ni mejor ni peor, una recepción distinta y el hecho de que saliera de los muros, que saliera de los muros del espacio del CI, le dio la oportunidad también a que otras personas, sobre todo en la biblioteca, de la biblioteca junto al CI, que también otro público tuviera un acercamiento a lo que era estas nuevas posibilidades de comunicación y de expresión, yo creo que era una muy buena idea, es una buena idea, sí en algún momento tendremos que reorganizar una bienal de la imagen.

**NG** ¿Por qué crees que hubo este regreso al lugar común, a la zona de confort en la fotografía de la siguiente bienal?

**GS** Primero, desde luego, desde luego porque, por la molestia del gremio, o sea, el CI es el espacio de ese gremio, es un gremio muy celoso y salió Patricia Mendoza de ahí y la sustitución fue a favor del gremio, no a favor de ampliar el concepto o ratificar el concepto del CI, y luego pues sí, yo creo que es mucho por las imposiciones que sufren, las carencias, las imposiciones burocráticas que sufren las instituciones, estas instituciones, yo creo que sí, comprendo, digo comprendo absolutamente que se haya regresado a lo que eran los formatos de la fotografía, el CI no es un museo de arte contemporáneo dispuesto a producir, a presentar con toda la, facilitando todos los equipos y con toda la estructura necesaria para el arte contemporáneo, no lo es, es un museo con muchas carencias, es un espacio con muchas carencias, por eso.

**NG** Ya, la última, lo prometo. A la distancia, tu dices que fue una buena experiencia, pero tiene fallas. ¿Cuál sería tu visión a distancia, con todo lo que me has dicho, sobre la preparación especializada, que cambiarías en la bienal o qué no cambiarías?

**GS** En la bienal, de la BF, yo creo que ya no tiene caso pasar por las mismas polémicas, y yo creo que actuar acorde a lo que es el, las exigencias o las necesidades de ese gremio, no tratar de cambiar nada, yo creo que no es (*fin del cd*).



TRANSCRIPCIÓN DE LA CONVERSACIÓN CON:

**ESTELA TREVIÑO<sup>2</sup>**

30 de enero 2006

11:00 a.m.

*BIBLIOTECA C. I.*

**Norma Gómez (NG)** Hola me puedes dar tu nombre y presentarte.

**Estela Treviño (ET)** Mi nombre es Estela Treviño, trabajo en el C. I. ya desde hace 10 años, 10 meses más o menos y justo cuando entré al Centro me encargué de los proyectos paralelos al Centro, y bueno uno de los proyectos paralelos al Centro en importancia era la, hacer las, realizar las bienales. Entonces intercambiamos bienales con fotoseptiembre y de ahí, bueno, pues ya se han convertido como en los programas importantes del Centro. Empezó en el C. I. en el 94 con la apertura del C. I., desde luego, ya se habían como tú sabes hecho las bienales nacionales a partir del INBA; el CENCOA era el que realizaba todo el acopio del materiales y demás y con la aparición del C. I., pues las bienales pasan a formar parte del C., y de las actividades del C., entonces fue justo en la séptima bienal cuando más o menos empezamos a retomar ya por parte del C. I. como un proyecto ya del C. I. y con la sexta si bien fue la apertura y se hizo la inauguración aquí en el C. I. todavía era como este eslabón entre el INBA y el C. I. que realizaban, coordinaban estas bienales, era como este doble sentido. Por un lado los que estaban realizando por mucho tiempo estas bienales y luego írselas soltando como ya al nuevo espacio dedicado a la fotografía, esto fue con la sexta bienal en el 94 y todavía no teníamos como muy claro en el sentido de cómo intercalar los festivales de fotoseptiembre porque las dos cosas eran una carga bastante pesada y bueno tú de todos modos vas a ver que en el 95 se realizó la séptima bienal y pues a partir de ahí fuimos retomando e intercalando cada dos años la, tanto el festival como las bienales y siempre ha habido como pequeños como sismas en las bienales, a veces no se hacen porque no hay presupuesto o siempre sucede una cosa extraña, de hecho se dejaron de hacer por un buen tiempo, pues tu sabes que los salones se empezaron desde la primera bienal en el 80, bueno como bienal ya en específico, y bueno ha tenido sus altas y bajos y justamente por eso, hicimos como un análisis de lo que acontecía en todos los salones y todas las bienales y el porqué de todo esto y decidimos que... decidimos porque finalmente, digo si se junto mucha gente como para discutir el asunto en cuanto al cambio de la séptima bienal en específico, y nos dimos cuenta que las bienales siempre había una propuesta significativa, entonces por un lado, pues todo el gremio de los fotógrafos habían ganado como terreno, justo al incluir estos primeros salones en la gráfica, en el salón de la gráfica, que no era como el espacio idóneo pero que de alguna manera, bueno pues ya era como tratar de ir como metiendo una semillita para que germinara ahí, pues la situación de la fotografía, porque realmente a nivel institucional estaba nulificada y, justo ya con estos salones y a través del gremio que se empieza justo a mover para tener ya de un salón a una bienal (si me falta algo me preguntas y de veras párame y abundamos en alguna otra cosa mucho más) se empiezan a modificar las bienales, entonces por un lado hay premios donde nada más esta el catálogo como en el caso de la primera bienal en el 80, luego pues hubo becas, luego se dejaron de

---

<sup>2</sup> Entrevista inédita realizada por la que aquí suscribe.

hacer estas becas, luego se decidió que pues se hacía catálogo y luego iba a haber un premio, si tu has revisado como las bienales, de pronto, bueno en la séptima bienal y en la sexta hubo tres premios, en la octava decidimos que, también fueron tres premios, pero ya se había decidido que era mejor tener dos premios substanciosos, entonces a partir de la novena se hacen dos, entonces siempre ha habido como cambios, ha habido como un consenso en ese sentido: con el gremio fotográfico y con la gente que de alguna manera hace como este análisis dentro del C.I., a partir te digo de, sobre todo de las últimas bienales y viendo el acontecer de las anteriores. Justo planeamos la novena bienal, porque si debía haber un cambio significativo porque muchos pensaban, que seguir como la misma línea solamente del fotoperiodismo o de la fotografía documental, no nada más llenaba un hueco en ese sentido, ya se empezaban a hacer las bienales de fotoperiodismo, se estaban como ya planeando y de alguna manera, también ya tenían como ya un camino, una especialidad y de alguna manera también empezaban justamente los autores, los artistas plásticos a utilizar la fotografía como una herramienta, eso de alguna manera detonó justamente el que se modificara la novena bienal y bueno como en todo a unos les parece y a otros no les parece pero no podíamos dejar fuera el hecho de que cada vez más artistas plásticos estuvieran utilizando este lenguaje.

**NG** Y es por eso, porque participaban artistas plásticos, del porque decidieron reunir a tres curadores / jurados: dos extranjeros y un mexicano.

**ET** Pues, sobre todo, se decidió lo siguiente: no podíamos dejar de hacer la convocatoria a nivel nacional y siempre bueno, se han estado invitando a curadores y en este caso bueno, curadores es como una palabra, como más o menos reciente, pero bueno, el jurado para seleccionar las bienales, en este caso nunca quisimos dejar de lado la convocatoria nacional, porque si era muy importante sondear cual era este termómetro del quehacer fotográfico en la República Mexicana y todos los que quisieran mandar sus trabajos pero, justamente el cambio estribaba en que en vez de seguir haciendo una bienal que fuera como repetitiva y que siempre quedaban, bueno sobre todo los mismos fotógrafos y, tu lo vas a ver porque en todas se repiten muchos y entonces, y sobre todo a lo mejor detectar alguno que otro fotógrafo novedoso que pudiese ser excelente para los ojos de los, del jurado iba a seguir funcionando de esta manera, igual, pero también quisimos que en esta novena bienal hubiera como otro tipo de ojos, no nada más como el jurado de siempre que eran fotógrafos o críticos en torno a la fotografía, que siempre habían accionado sobre todo en estas bienales porque siempre habían caído como en esta repetición de esquema ¿me entiendes? Fotógrafos-críticos y de hecho en las primeras bienales hasta se repiten porque no había como una diversidad, entonces Joskowikz había sido como tres veces y bueno etcétera. Entonces justo quisimos cambiar esta mirada, justo también por esta crisis en la pintura y porque muchos artistas plásticos estaban retomando éste lenguaje y se suscito como una, pues como una crítica en el sentido de decir bueno los pintores, los artistas plásticos no tienen nada que ver con la fotografía, estaban muy molestos los fotógrafos y de alguna manera los fotógrafos, no dejaban como entrar al gremio que ya se había dado por mucho tiempo en las bienales a este otro sector y para nosotros no era como nada democrático, entonces por eso dejamos la convocatoria tal cual y inmiscuimos a curadores que en este caso tuvieran como esta visión en que pudieran invitar a diversas artistas y fotógrafos que ellos consideraran para este salón de invitados, entonces se hizo un salón de invitados

paralelo a la convocatoria de la bienal, se pensó igual, de igual manera tener a estos curadores como funcionaban siempre todos los jurados y se pensó en Hou Hanru de China, que es de China, pero aunque es chino, vive en París, ha vivido en París por mucho tiempo y tiene de todos modos esta visión de los artistas asiáticos pero como encaminados como a este, ¿cómo le podemos decir? como a esta, lenguaje ya inserto en la cuestión occidental y luego por otro lado la cuestión latinoamericana, de alguna manera la había estudiado mucho, había estado como muy inmiscuido José Antonio Navarrete, entonces pensamos en José Antonio justamente por ello y de mexicanos, habíamos estado dando vueltas quien podría ser como el mejor gente que pudiera como accionar en este término y te digo tuvimos juntas con diferentes gentes. Yo invité a participar a Gabriel Orozco, nos sentamos un buen rato a platicar de cuales eran los pros y los contras como de tener este cambio en la bienal; de hecho el quería ser curador de la novena, pero ya habíamos de alguna manera invitado a Santamarina, era como esta doble situación de bueno opina, pero ya teníamos como en la mira a Santamarina y Patricia Mendoza decidió que ya fuera Santamarina porque bueno, tenía como un esquema mucho más general del acontecer en México y Orozco pues había vivido mucho tiempo fuera de México, eso no quiere decir que no estuviera enterado de lo que pasaba en México y de las buenas ideas que pudo haber aportado, sino que Guillermo trabajaba más apegado a lo que estaba sucediendo en México, entonces nos inclinamos por Santamarina y se hizo pues todas estas sesiones de revisión de portafolios, normalmente como cualquier jurado en la convocatoria de la bienal y ellos por su parte también hicieron su salón de invitados, entonces hicieron sus peticiones y nos dimos a la tarea pues como de, justamente de traer a todos estos invitados.

**NG** ¿Por qué fue temática?

**ET** Fue temática, porque queríamos unir la convocatoria regular de todo lo que iba a entrar con el salón, siempre pensamos que tenía que tener una unidad. O sea que no fuera como dispar, entonces justamente esta unidad la iba a tener una temática.

**NG** ¿Y por qué internacional?

**ET** Porque, justo por lo que te había estado platicando, por todas estas cuestiones en las que nos hemos como detenido en algunos puntos. Era que se nos hacia que todos los autores, fotógrafos, ingresaban a la bienal y eran siempre los mismos, por lo que te platicaba, si tu ves, bueno, siempre han participado ciertas gentes que bienal con bienal te las vas a encontrar, entonces, de pronto, si te pones a analizar si es lo que tú quieres ver siempre, bueno el trabajo de estas mismas personas con otro proyecto pero las mismas gentes, pues tampoco es que te diga mucho, ¿me entiendes? Yo creo que aquí lo que hay que sacudir en ese sentido es, que muchos de los curadores internacionales o de los mismos artistas internacionales voltearan a ver el trabajo de los mexicanos y de los mexicanos sentirse un poco sacudidos con sus muy buenos proyectos, por supuesto, pero que tuvieran un diálogo internacional con otras tipos de gentes.

**NG** Y a ese respecto, cuál crees tu que sería la diferencia, podrían ser divergencias y convergencias entre la fotografía y la imagen.

**ET** Mira, también, justo cuando planeábamos todo esto también nos cuestionamos muchas cosas y hubo muchas interrogantes, pero también nos dimos a la tarea de hacer todo esto justo por que el C. I. no se llama museo de la fotografía, sino justamente C. I., y cuando se planeo con el CMF y Pedro Meyer a la cabeza, entre muchas otras gentes, justamente cuando se decidió el nombre era porque la tecnología iba a cambiar, porque estaban caminando muchas cosas. El video era una parte importante visualmente y en cuanto a imagen también, de hecho por mucho tiempo tuvimos aquí la “sala del deseo” , en donde se hacían proyecciones de audiovisuales y de video y demás y el C. I. contemplaba también esas nuevas situaciones, no nada más la fotografía análoga, sino también la fotografía digital y justamente todo lo que tuviera que ver con la imagen en específico no nada más fotografía.

**NG** Y entonces ¿por qué seguir nombrándola bienal de fotografía?

**ET** Eso era una de las partes de las interrogantes, porque finalmente si no queríamos deshacernos de la bienal porque era importante seguir con las bienales, con esta trayectoria de las bienales y normalmente el gremio de los fotógrafos, finalmente tenía como esta finalidad de seguir en estas bienales y también detectar como nuevas situaciones fotográficas, pero también incluir a fotógrafos o que fueran artistas plásticos en esta bienal porque finalmente es una fotografía, aunque tu la cuestiones como imagen pues es una fotografía, entonces, si nos lo cuestionamos, no es algo como nuevo que de pronto me estén hablando ahorita, para nada, es algo que si se había pensado, pero para nosotros pues imagen y fotografía, de alguna manera tenía, aunque no por supuesto, en los términos teóricos tienen nada que ver por supuesto, pero si creemos que era como un eslabón como que había que ir agarrando y no se podía decir ¡bienal de la imagen!, porque tampoco era ni cine ni video ni ¿o sea me entiendes? Era, meramente fotográfica, aunque se estuvieran ya involucrando otro tipo de tecnologías, que, si tu lo quieres ver de esa manera pues, finalmente son imagen, o tu dime como por qué línea quieres más o menos que abundemos en ese sentido.

**NG** A mí me llega la pregunta de ¿bajo qué parámetros medían la participación de un video, una instalación y una fotografía? ¿con qué parámetros y qué discurso era el pretendían? Porque evidentemente hay una línea, en el momento en el que la hacen temática, internacional, con salón de invitados y que además de todo no es sólo un jurado sino que es curador. Eso a mí me llama mucho la atención. ¿Cómo podían y bajo qué parámetros medir? evidentemente en la bienal, en el salón podía...

**ET** Bueno tampoco hay que caer en éstas situaciones de curador, es jurado, de alguna manera se les nombró curadores, eh, porque son curadores y a eso dedican, pero también los jurados anteriores, muchos eran curadores y muchos eran fotógrafos que habían sido ganadores de la pasada bienal, entonces siempre se le llamó jurado porque no todos eran curadores, en éste caso si hubo en exclusiva juradores pero también caer en esta cuestión del lenguaje no tiene como mucho caso, pues era jurado básicamente.

**NG** Sí, era un jurado para el concurso, pero también era un curador (...)

**ET** Para el salón de invitados

**NG (...)** que tuvo un discurso

**ET** Sí

**NG** Cada uno tuvo un discurso, bueno, por lo que he platicado con ellos, querían decir algo y evidentemente. Bueno, José Antonio era más hacia lo fotográfico, más hacia este discurso, Santamarina más hacia el video Hou era más hacia propuestas, como tú misma lo dijiste, si orientales pero que tenían este linde con el occidente que además eran propuestas muy arriesgadas.

**ET** Sí y sobre todo pienso que tenían que ver con propuestas fotográficas que tenían un lenguaje, meramente, justamente de artistas plásticos.

**NG** ¿Sería entonces una hibridación? Así lo verías tú.

**ET** Sí yo vería que es una mezcla, pero además siento que fue una propuesta por parte del C. I. importante, con todos los avatares y todo lo que se pudo haber hecho o no hecho, de alguna manera si hubo una propuesta en la que nosotros tratamos de reconciliar un nuevo diálogo en cuanto a la fotografía con otro sector de autores que nunca habían estado cercanos o habían estado cercanos de manera lejana ¿me entiendes? No sé cómo decírtelo. Muy fácil, muchos de estos autores que ahora son artistas plásticos, estuvieron en el taller de los lunes con Pedro Meyer, si tuvieron una cercanía en cuanto a la foto, pero cuando estudiaron artes plásticas se distanciaron de la cuestión fotográfica pero aún así si tienen un lenguaje que viene desde esa línea de la fotografía, y así como muchos de estos talleres de los lunes, pues también mucha gente que empezó a salir de artes plásticas, que empezaban a inmiscuirse con este tipo de trabajos fotográficos, aquí más bien yo te preguntaría a ti, más o menos cuál es como donde lo que tú quieres como llegar, porque esta ha sido una discusión, casi, sin pies ni cabeza. Por un lado, Orozco apoyando la bienal de fotografía, queriendo ser curador pero por otro lado él no se considera fotógrafo, por otro lado muchos de los fotógrafos del gremio fotográfico no querían la entrada de los artistas plásticos y qué haces con la gente artistas plásticos que sí tienen un lenguaje fotográfico y que sí quieren estar en la bienal, entonces de alguna manera esta bienal si sirvió como de reconciliación en ese sentido de querer como de entrar a una situación que no estaba dada y que generó como muchas otras cosas para en pro y no, pero por lo menos hubo como una sacudida hacia muchos sectores, justamente por esto y yo creo que esto es muy importante justo para analizar a profundidad, esta sintaxis de la cuestión fotográfica o de la imagen o de que si unos se sienten fotógrafos o no se sienten fotógrafos, pero esto es yo creo a un nivel mucho mayor, es como para inmiscuir desde la opinión, desde críticos, de diferentes puntos de vista, también que bueno que ya abordaste a los curadores y siento que hacer este análisis es bastante interesante, justo por ello. Por un lado por ejemplo la bienal de fotoperiodismo ha sido cuestionada por muchas cosas últimamente, pero cuando arranco lo vieron como una necesidad y una necesidad muy importante que se desprendía de la novena bienal y yo me preguntaría, porqué de pronto gente estuvo de acuerdo con la bienal de fotoperiodismo y en qué tenor dejaban la bienal nacional en este sentido, cómo para qué, como para fotografía documental, fotografía en qué rumbo. Son cosas que de pronto la gente no se pregunta y de pronto puede atacar o alabar, pero justo ese análisis es el importante. Yo pienso la verdad que como gente que vivió la

novena bienal, fue como un paso importante para poder incluir a gente que estaba fuera del gremio fotográfico y que si tenían un discurso fotográfico y de alguna manera confrontar esta situación de el ser o no ser fotógrafo, no un artista plástico. Porque es verdad, tuvimos una, se hizo una como mesa redonda alguna vez en la casa de Carla Rippey con Adolfo Patiño y Laura Cohen y otras gentes, estuvo Santamarina, estuve yo, etc., y tuvimos como este debate justamente, entonces era muy chistoso ver que mucho de los fotógrafos no se sentían artistas, no tenían, para ellos no tenían un lenguaje estético de artísticidad, ellos eran nada más meramente fotógrafos, pero si te pones a analizar su obra, son fotógrafos que de alguna manera tienen un concepto por detrás, entonces por ejemplo Gustavo Prado, estaba en contra de los conceptuales que pudieran haber habido en la 9ª bienal, pero su obra si te pones a analizar a “Aurora Boreal” , pues es una obra conceptual , entonces aquí el problema es ese, el análisis profundo y detectar que de verdad hay una falta de investigación por parte de... si quieres verlo de ambos bandos en el cual no se sienten artistas y estos si se sienten artistas pero no se sienten fotógrafos.

**NG** Es que precisamente uno de mis cuestionamientos es ésta legitimación, es decir, hay una Bienal de Fotografía, donde los fotógrafos vienen a ser legitimados y de repente son invadidos (por llamarlo de alguna manera), por estos artistas plásticos o éstas personas. Porque hay muchas personas que no se sienten ni artistas ni fotógrafos, solamente utilizan el lenguaje para...

**ET** Pero de cuando acá éste gremio se siente invadido, porque ésta situación. Las Bienales están a vuelta de esquina, la primera fue en el ochenta, y muchas de las gentes de los ochenta, si tu te pones a analizar la obra son gente que vende en galerías: Pedro Meyer, Graciela Iturbide, bueno te puedo decir muchos más, entonces justamente, siento que hay como una cerrazón bastante absurda, porque no hay como que el suficiente análisis como para entender esto, entonces, ni ellos analizan que hicieron las primeras gentes en las bienales y donde está la obra de esta gente y en qué estatus y porque de pronto se sienten invadidos ciertas gentes que ahorita tratan de tener una trayectoria y les ha costado algún tipo de trabajo o lo que sea. Para mí tratar como de ver todas estas cosas hacen que haya una respuesta en esto, de pronto todas estas primeras gentes como Bostelman y Graciela y Pedro y n gentes, son gente que de alguna manera abrió una brecha, abrió un camino, es gente que tiene galería, ha sido editada y después por los sismas que ha habido como en las bienales y de pronto la falta de interés institucional en la fotografía, ha hecho que muchas de éstas generación de en medio, de pronto se sienta frágil y sentirse frágil es sentirse también invadido, por ésta otra gente que también hace fotografía, entonces yo creo que tiene que ver con una cuestión también política, en cuestión del apoyo institucional en cuanto a la fotografía, porque el CMF, se hizo de manera independiente y ayudo justo a que las bienales aparecieran también y también fotoseptiembre ha sido una medida política también para difundir la fotografía y eso fue antes de tener el C. I., en el 93 justo por el fotoseptiembre del 93, que hubo como este boom de tratar de difundir la fotografía y de que hubiera muchas exhibiciones, ese fue un movimiento político, para presionar a las autoridades institucionalmente a que dieran el C. I., entonces siento que muchas de las cosas en las que la gente de pronto despotrica, si tienen que ver con una cuestión netamente política y eso es lo que deberían realmente de analizar, o sea porqué se han dado éstas cosas, porqué hay las necesidades de incluir gente que ha estado marginada y porqué la gente de pronto se



siente invadida o porqué de pronto en cierto lapso de tiempo suceden éstas cosas y no otras, entonces analizar las obras de cada una de éstas gentes es como muy interesante y también es como muy interesante saber porque no se sienten artistas los fotógrafos. O sea yo veo una obra y en este debate que tuvimos, que te contaba yo en la casa de Carla Rippey, Marco Antonio Cruz decía que el no era un artista, que era un fotógrafo, pero entonces la manera de componer sus fotografías qué es, porque no es documental, porque no es fotografía de fotoperiodismo, qué es entonces, pero al mismo tiempo le encantaría tener una galería, entonces, te digo, hay muchas cosas que no se han analizado a profundidad y justo es eso. El que no, pues no me gustaría decir que no saben, pero pienso que no han hecho un análisis realmente bien hecho para decir porqué sí o porqué no.

**NG** Y a la distancia Estela ¿cómo percibes la recepción, tanto de los resultados del concurso como de los salones? En el gremio y en los espectadores que visitaron la muestra.

**ET** Pues mira, cierto que por un lado como que fue provechosa la bienal porque de alguna manera si hubo la oportunidad de tener como este escaparate para los fotógrafos mexicanos haber sido vistos por otros tipos de ojos y tener como este tipo de currículum dentro de otro tipo de autores de otras partes del mundo, creo que eso les puede funcionar en muchos sentidos, de reflexión sobre todo de porqué dialogar con este tipo de gente y porqué dialogar con este tipo de curadores, en ese sentido creo que sí abrió un camino, siento que si se hubiera seguido, habiéramos tenido mejores resultados.

**NG** ¿Por qué no se siguió?

**ET** Porque todos los autores del gremio fotográfico estaban en contra y justamente la gente que se incluyó, la cual estaba invadiendo a este sector tampoco es que le importara tanto porque ellos están invitados, pues que a la bienal fulana y que si al salón sultano de Venecia y lo que tu quieras y mandes, entonces es gente que se ha abierto el camino de otra forma y tampoco es que necesiten de la bienal de fotografía, entonces ellos no van a luchar por estar allá adentro y realmente los que si les pego, porque no tienen otro foro ni otro tipo de escaparate son los fotógrafos que no se sienten artistas, porque su discurso me encantaría saber, porque no por unos cuantos si no realmente un análisis bien hecho de porque no están como insertos en esta otra parte, de un discurso de la foto con la imagen y de una estética y de una composición y de muchas cosas, no es una línea específica, entonces si creo que tenemos un camino muy interesante que todavía debemos seguir analizando, porque pues este a sido como un quiebre una vueltecita de tuerca que justamente en la historia del arte, pues muchas veces dejas que se vaya como en una coladera, pues cerniendo de alguna manera las situaciones y a distancia bueno es como verlas de otra manera, siento que esto ha sido como muy mediato, pero aún así creo que por lo menos abrió la brecha como para discutir todas estas cosas.

**NG** ¿Qué estaba ocurriendo, según tu visión en el contexto mundial en torno a la fotografía y a los lenguajes que derivan de la misma?

**ET** Sí, tenemos como en específico como muchas líneas, como que los autores en México habían logrado desde los veintes, no hablando de Tina Modotti ni de Weston, pero si por ejemplo de Don Manuel o Aurora Latapí o Agustín Jiménez o Amero, como de pronto que este lenguaje que tuvieron de la nueva objetividad que fue como muy importante que se vio en E.U. y en Europa, y es un lenguaje de alguna manera con una estética muy artística y si tu lo ves, de alguna manera si hubo como una importancia en ese sentido en México en los veintes y los treinta, ¿y por qué ahora no? ¿por qué no puede suceder eso por ejemplo? Que los fotógrafos abunden como en esas situaciones, como en la nueva objetividad de los veintes, y si te das cuenta muchos de los artistas plásticos han retomado, muchos lenguajes y sobre todo los conceptuales han tenido como esta estética del hallazgo y si tu lo ves como a distancia, muchas de las situaciones que hizo Álvarez Bravo con la nueva objetividad son fotografías de los conceptuales, conceptuales que de alguna manera han estado tachados por los fotógrafos que la verdad me encantaría que hicieran este tipo de análisis, de pronto yo veo la caja en el pasto de Álvarez Bravo del setenta y dialoga conceptualmente con la caja de zapatos de Orozco o el colchón enrollado con el sleeping bag, así mil cosas, Laureana Toledo tiene un poste en la carretera que es muy parecido al de Lola Álvarez Bravo, y así te puedo hacer, te puedo decir aquí miles de paráfrasis, entonces porqué ellos si eran fotógrafos y ahora resulta que estos que hacen estas mismas imágenes fotográficas, por supuesto no las mismas pero si en cuanto a contenido conceptual, de esta estética del hallazgo, porqué ahora ellos no son fotógrafos, porqué son tachados por los fotógrafos como artistas plásticos que no tienen que meterse en la fotografía, ese es el tipo de preguntas que yo me hago, y bueno eso es lo que hay que ir subiendo, no, no es lo que haya en el mundo en específico, porque en el mundo en específico hay muchas tendencias, entre ellas por supuesto las tendencias conceptuales y también mucho tiene que ver, como con esta, no nada más la estética del hallazgo sino también como con lo documental, como muy mediático, ya no se hacen estos trabajos tan elocuentes de un proyecto específico de ir a la sierra fulana o de ir a hacer un documental sultano, no, yo creo que muchos de los artistas plásticos ahora también, hacen como estos documentales muy mediáticos en cuanto por ejemplo a la familia, o en cuanto al que hace una persona en sus actividades cotidianas ordinarias Wolfgang Tillman por ejemplo, entonces porqué Wolfgang Tillman, por decirte, de pronto se puede considerar fotógrafo y los artistas plásticos lo ven de otra manera, si me explico, eso es justamente lo que hay que ir destapando, viendo y analizando y haciendo, entonces para mí es muy importante por ejemplo, ni siquiera la situación actual, porque te digo siempre a distancia es mejor ver las cosas, para mí la importancia es lo que sucedió por ejemplo con la nueva objetividad, con los mexicanos y los fotógrafos de ese momento, entonces es lo mismo que está sucediendo ahorita, pero entonces esos no son fotógrafos, entonces pues dónde está la cerrazón, la respuesta, porque yo puedo tener este tipo de reflexiones, pero si cien gentes no la tienen, entonces lo que va a pasar es que no vamos a hacer la novena bienal y no va a seguir, entonces vamos a seguir haciendo las mismas bienales, entonces si no hay como este tipo de reflexión, entonces así se queda.

### ***Fin del primer DVD***

**ET** Bueno te quería contar para concluir que no es que esté yo a favor de ni de los fotógrafos, ni de los artistas plásticos por haber estado ahí, simplemente me parece que fue un punto que detono algo importante, justamente para escudriñar y seguir analizando



muchas otras cosas en cuestión de estas dos puntos de vista estéticos del lenguaje fotográfico y de la imagen, pero justamente por ello también me di cuenta que muchos de los fotógrafos que estaban en contra de este otro sector de artistas plásticos, estos otros también lo notaron lo sintieron y también sintieron que había una cerrazón por parte de esta otra gente, y que siempre la había habido, justamente por una misma línea y ellos...no quisiera decir nombres pero bueno. Hubo una molestia por parte de este otro sector que no ha sido ni analizada, ni difundida ni la hemos dicho porque así quedamos y que no la íbamos como a sacar más allá de esto, pero bueno si finalmente se está analizando todo esto creo que podría ser muy propicio y era que por ejemplo Gabriel Orozco, el que iba a ser el curador o que iba de alguna manera podía ser invitado, pero finalmente como te conté fue Santamarina junto con Damián Ortega, que sí era uno de los artistas invitados de Santamarina, decidieron que en vez de que se le editara parte de su pieza que era esta bola que se estaba deshaciendo, porque todos los trabajos fueron editados, ellos decidieron que mejor en vez de esa bola, querían mejor poner un cuestionario, y este cuestionario estaba en contra de todos los fotógrafos y yo no decidí no ponerlo, no fue cuestión mía ni de Patricia Mendoza, si no simplemente fue la manera en que se hizo, entonces era tan fuerte y estaban tan en contra de los fotógrafos que con una manera un poco fea de cómo abordaron este cuestionario que lo discutimos Patricia y yo, y dijimos bueno, no es la pieza de Damián la que se va a editar en el catálogo, pero tampoco nosotros tenemos de alguna manera vela en el entierro porque somos gente que hacemos la bienal, pero no que decidimos lo que tendría que decidir el curador, entonces se le pregunto a Santamarina si él quería meter este cuestionario, en vez de la pieza de Damián, lo leyó, vio que era una cosa muy agresiva y decidió no ponerlo y de ahí hubo una cuestión tremenda porque hubo sentimientos y una serie de cosas bestiales que bueno yo hasta perdí casi, casi el habla de Gabriel Orozco y de mucha gente, justamente porque no editamos este cuestionario y que bueno, que fue decisión del curador, pero a distancia lo veo y yo digo que bueno que de alguna manera Santamarina decidió no ponerlo porque si era también atacar a los fotógrafos de una manera tremenda. Si estoy de acuerdo que los fotógrafos están muy cerrados en muchos aspectos y que se podían haber sentido invadidos y lo que tu quieras pero si están muy cerrados y no es que le dé la razón a nadie, pero si había un choque bastante fuerte.

**NG** ¿Qué decía el cuestionario?

**ET** Entonces decidimos no ponerlo, una revista que se llama "Gato Pardo" quería publicar este cuestionario y al final Damián Ortega me habló y me dijo que por favor no lo publicáramos y que por favor lo rompiera, y le di mi palabra de honor que lo iba a romper: y lo rompí, y al cabo de mucho tiempo yo me encontré un fax y lo conservo porque finalmente si es como una pieza que dice mucho de esta bienal, y si vienen cosas muy fuertes, (luego te lo enseñó si tu quieres). Pero como tú porqué haces angelitos o porqué no sé que. Atacando a muchos fotógrafos con una cierta trayectoria, entonces esto iba a detonar que muchos fotógrafos estuvieran en contra y ya no queríamos como más cuestiones, no en mi situación, sino en la situación de Santamarina que lo sintió como muy agresivo y que tampoco era cuestión como de poner en contra a nadie, y bueno me pareció muy chistoso el que se hayan enojado tanto porque no lo hayamos incluido este cuestionario en el catálogo y luego a distancia me pregunto porqué Damián no lo quiso editar o sacar a la luz este cuestionario en "Gato

Pardo”, porque pues era otro escaparate, en donde podía haber definido su cuestionario, si tan enojado estaba por no estar aquí, entonces siento que a lo mejor de alguna manera, a distancia, el recapacitó y pensó que a lo mejor no era nada bueno haber metido esto pero bueno, es algo que no hemos vuelto a discutir. Si hubo un, pues un quiebre muy extraño, y ya no se ha vuelto a tocar el tema, pero si me he preguntado muchas veces porque no lo publico si tanto quería que se publicara, y bueno así sucedieron las cosas y de alguna manera pues, hay algunos fotografías que por desgracia o no sé por azares del destino, no mucha gente pero un par de gentes vieron este cuestionario que en ese momento yo me estaba yendo a parir, iba a dar a luz y muchas de mis cosas que yo manejaba en mi casa me llegaban vía fax, vía fax de Graciela Iturbide, porque me quedaba muy cerca mi casa de la de ella y ella me ofreció su fax, entonces ella vio el cuestionario y obviamente pues hubo una situación en contra de Gabriel y de Damián y de mucha gente, entonces ahí realmente es como el sentimiento que hubo por parte de estos fotografías con trayectoria con respecto a este cuestionario que gracias a Dios, que bueno que no se difundió. No sé si gracias a Dios, a lo mejor ahorita sería muy bueno, pero este...

**NG** Interesante.

**ET** Interesante, pero si es a la vez muy interesante ver que estos fotografías nunca se enteraron que también ésta otra ala estaba en contra de ellos, entonces sí es muy interesante, nunca se enteraron.

**NG** Y además de todo, con todo lo que me acabas de decir ahora, queda muy bien el nombre de *Frontera*, porque además de todo son estas dos partes lo que hace la línea divisoria de todo...

**ET** Sí exactamente.

**NG** ...de todo, del gremio fotográfico, del gremio de artistas plásticos o visuales y de que el C. I. por medio de su dirección y la gente que estaba como a cargo de estas celebraciones trataba de alguna manera de conciliar y de incluir.

**ET** Exactamente.

**NG** En contraposición a lo que querían los dos medios que era excluir y unos estar en galerías y museos y vendiendo y otros estando en el C. I., su recinto sagrado, su elefante blanco que...

**ET** Pero también contradictorios porque finalmente ellos también tienen muchas ganas de que los galeristas los volteen a ver...

**NG** Los dos, si no, no se hubieran metido a la bienal de fotografía...

**ET** Exactamente, y tienen ganas como de estar, como en esta situación pero no se atreven porque no son llamados, porque no tienen este escaparate por x, y o ye, y porque ellos también se autosabotean, digo porque esto fue un autosabotaje para ellos,

yo así lo veo, de verdad y bueno, si frontera es una palabra como muy poética, puede abarcar muchísimas cosas.

**NG** ¿Qué te remite a ti frontera en ese contexto?

**ET** En ese contexto, pues era justamente incluir a gente que no se había acercado al C. I. y que ésta gente, fotógrafos que siempre habían estado participando en las bienales se acercara a este otro tipo de gente y que lo voltearán a ver otro tipo de gentes en otros tipos de latitudes y de fronteras, era eso.

**NG** Entonces sería la frontera geográfica, conceptual, temática.

**ET** Sí y de, poética si tú quieres.

**NG** Para terminar. Ésta fue la última bienal donde Patricia Mendoza fue directora, para mi lamentablemente (aunque no debería decirlo) , pero ¿cómo repercute?

**ET** Mira, por un lado yo le doy gracias a Patricia Mendoza en el sentido de que creyó en mí, en hacer esta bienal, porque finalmente, si bien si pedí opiniones de mucha gente para realizarla e investigar y hacer toda esta cuestión, con mucho tiempo de anticipación, no fue como sacársela de la manga, si fue una cosa realmente pensada. Le hice la propuesta a Patricia, el esquema de cómo podía ser y le encantó y me parece de alguna manera que tener como ésta apertura para que las cosas puedan suceder y que puedan cambiar de una manera diferente para bien o para mal, me parece que se agradece a una gente arriesgada y en este sentido yo siento que Patricia hizo pues muchas cosas arriesgadas para bien y difundió mucho la fotografía, ella de alguna manera también fue de las que pidió fotoseptiembre como este movimiento político, entre otras tantas gentes más, entonces pues sí, siento que se arriesgó y que de alguna manera es una, pues es un punto de vista, es un punto de vista dentro de todas las otras bienales, y que bueno que haya puntos de vista diferentes.

**NG** ¿Influyo para su salida?

**ET** No, no influyo para nada la salida, porque no se fue luego, luego, después de ésta bienal, después de como ¿cuántos años más?, como tres más, y te voy a decir porque no se hizo la que seguía. O sea ésta se hizo un año después, también un poco porque se lo pedí yo a Patricia, un poco por decisión del departamento a mi cargo porque finalmente le dije Patricia no hay dinero, no hay presupuesto, no hemos regresado las cosas de la bienal. Había que regresar la obra, no nada más a la República Mexicana, a la gente, después de la itinerancia, sino que había que regresarla a los internacionales y etcétera y no había dinero en el C. I. para hacer la otra bienal, entonces justamente le dije Patricia pues así como ha habido varios sismos por x y o ye, razón, este, pues abría que aplazar la bienal, porque además se nos viene fotoseptiembre y poder entregar todo lo que se tenía que entregar, entonces eso no fue lo que detono que Patricia se fuera, ella decidió irse por su propio pie, un poco si, también presionada por las cuestiones gubernamentales y ella decidió que iba a ser como este, no recuerdo ahorita la palabra específica que ella como implementó para que hubiera como una preselección de posible, futuro director, sino que ella lo que quería era que ver en los estados y con el

gremio y con mucha gente quién podía ser el siguiente director y hubieron reuniones y etcétera, siento que no como debió de haber sido, pienso que a la mejor lo debió de haber hecho como de una manera como más plural en ese sentido, no fue así pero bueno si tenía como este peso de querer democráticamente que hubiera algunos postulantes para director, al final quizá fue una muy buena intención y ya decidió irse, pero no por la novena bienal, para nada. No, si fue muy polémica pero no por ella.

#### **ABREVIATURAS UTILIZADAS EN ESTE APARTADO**

**C. I.** Centro de la Imagen

**INBA** Instituto Nacional de Bellas Artes

**CENCOA** Centro de Conservación Artística

TRANSCRIPCIÓN<sup>3</sup> DE LA CONVERSACIÓN CON:

**HOU HANRU<sup>4</sup>**

22 de febrero 2006

11:00 a.m.

VÍA: SKYPE

MÉXICO-PARÍS

**Norma Gómez (NG)** Hi.

**Hou Hanru (HH)** Hello.

**NG** I'll make you some questions so, just a few, and if you don't remember don't worry, ok?

**HH** Just, ok, just remind me the questions instead.

**NG** Ok, why do you think they choose you to be part of the jury of the Ninth International Photographic?

**OH** Well, I don't know, I mean, I think it was a name Patricia?

**NG** Yeah

**HH** She was the director of the Centro de la Imagen, at that time. And she wants to have a new event the Biennale, I think they considering about, I don't know, they are looking for people who are interesting in this field, I don't know if it was every jury, they invite me, but never tell me why.

**NG** Ok

**HH** Maybe they interested in something that I did.

**NG** Maybe because you are good.

**HH** I don't, know, I hope

**NG** Why do you think is the essential difference between an image and a photograph?

**HH** I think there is an evolution in culture, in contemporary culture photo, of an image, has to do in all the history of photography, but at the meantime, the introduction of movie images, video, digital images and a lot of just new font of imaging painting, there is a new difference's been created. I think mainly photography use to be of course a way to reproduce some, what we see in a visual view, and to replay some how painting in the

---

<sup>3</sup> Debido al audio original existen algunas partes de la conversación inaudibles. Fueron marcadas con paréntesis y puntos suspensivos.

<sup>4</sup> Entrevista inédita por la que aquí suscribe.

way as a document of reality and in the images, I think and also movie images provides a new possibility to extend us and also it becomes a new way of communication and distribution and in a way it has to do with photography, but it has the fundamental difference, and how can I say more? Image becomes in a contemporary society, why not, maybe the most important media of communication and that is far beyond the function of photography in traditional way.

**NG** And that's why you decided to included thus expressions such as the video or installation...

**HH** Yes, yes, because, I don't think is as possible, anymore to define artistic work only by a specific media. And it is more about a kind a found the culture point of view, what kind of new culture is been created, and apparently images culture is most contemporary way of representing the world and also provide the new way to intervening into the reality and the community.

**NG** What kind of parameters or guidelines that you applied to take your decisions...?

**HH** I think there is no really a guideline, we are talking about (...) about the idea of Borderline, but when you talk about Borderline is very much is not a, is not only about geography, is also about culture, is about (...) of doing things, and so we are looking for things like that, in between you know, or different established no senses or how to say particularities.

**NG** Do you think there is a difference between being a jury or a curator?

**HH** Of course, as a curator you are looking mainly on the idea of an exhibition, the concept of an exhibition, and how to organize an exhibition, when you are juror your position is more distant, as a judge the result of the vote, of course there is a difference, but when you have to do both and then you have to shift between these, too difference.

**NG** Do you think that curator makes his owns discourse with the images, or pieces that have in front?

**HH** I think is, when you curate an exhibition is a sort of collaboration with the artist to build the whole discourse together, and in a certain way the curator is kind of providing a context, to make the discourse of the artist more articulated.

**NG** Do you remember what did you want to say with the selection of the salon?

**HH** What do you mean?

**NG** With the work of Marie Jose Burki, What did you want to say with that?

**HH** Oh, that specific piece if I remember about, it was about, you know, the interface between the Borderline, between a kind of (how you say) moral real, (...) as a part of the urban reality, it was a kind of question, in the gate of prostitution, and also the whole

prostitution should be considered as a part of human activity, it's a very contradictory and very challenging kind of gates.

**NG** And then, every work has to be with the Borderline, all the work.

**HH** No, I mean either (...) exhibition is never illustration of a concept at least for me... 'cause comes very naturally, that you relate certain things (...), do you understand that?

**NG** Yeah

**HH** So, every been necessary (...) all interpretation but in the meantime, I don't think it's a good idea to say that an exhibition is the illustration of a theory or any kind of concept. The concept is only a guideline. A kind of indication to our work, but our work says what it says by itself.

**NG** You have intuition for choose the work, more than concepts?

**HH** Of course, I mean all the selection comes from process between mixed an intuition, information, research all this together, you never know how you make decisions clearly, they comes like this, because you have experience, because you do research, because you understand the things in your own way, and then you interpreted, and then you make decision also according to the very physical condition like you know (...) time line all the things. So is never in a such a simple thing to say by intuition or by what, these only a reason behind it.

**NG** And the technique, is important to you, the way, the media?

**HH** Somehow because is a specific project related to the media culture, so its very important to consider in a media, so in this case we don't be relevance include a painting for example.

**NG** I think is the most important. Thanks for your time.

**HH** Ok, you're welcome.

## REFERENCIAS



## BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan, *Los conceptos esenciales de las Artes Plásticas*, México, Ediciones Coyoacán, 1999.

Aristóteles,

*Acerca del alma*, Madrid, Editorial Gredos, 1978.

*Obras Completas*, Tomo II, Buenos Aires, Bibliográfica Omega, 1967.

*Obras Completas*, Tomo III, Buenos Aires, Bibliográfica Omega, 1967.

Castellote, Alejandro, et. al., *Mapas abiertos. Fotografía Latinoamericana. 1991-2002*, España, Editores Lunweg, 2003.

Cortázar, Julio, *Rayuela*, México, Alfaguara, Vigésimo cuarta reimpresión, 2004.

Baqué, Domine, *La fotografía plástica*, España, Ed. Gustavo Gili, 2003.

Barrett, Terry, *Critizicing Photographs. An introduction to understanding images*, Mountain View, California, Mayfield Publishing Company, 1990.

Barthes, Roland,

*Crítica y verdad*, México, Siglo XXI Editores, 1998.

*Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces, Barcelona, Paidós, 1986.*

Barthes, Roland, et, al., *La semiología. Tiempo contemporáneo*, Barcelona, Buenos días, 1970.

Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2004.

Beaumont, Newhall, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002

Benítez Dueñas, Issa Ma., (Coordinadora). *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, México, CONACULTA, 2004.

Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I*, México, Ed. Itaca, 2003.

Beuchot, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica*, México, UNAM, ITACA, 2000.

*BLINK, 100 photographers. 010 curators, 010 writers*, Hong Kong, Phaidon, 2002.

Bosch García, Carlos, *La técnica de investigación documental*, México, UNAM, 1973.

Bourdieu, Pierre, *Un arte medio*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2003.

Bourriaud, Nicolas, *Post producción, La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2004.

Brea, José Luis,

*Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, España, Mestizo A.C., 1996.

*La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, Consorcio Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002.

Briggs, J. y Peat, F.D., *Espejo y reflejo: del caos al orden*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1994.

Calabrese, Omar,

*La era neobarroca*, Madrid, Ed. Cátedra, 1987.

*El lenguaje del arte*, España, Paidós, 1985.

Castoriadis, Cornelius,

*La institución imaginaria de la sociedad. Vol. I. Marxismo y teoría revolucionaria*, Argentina, Tusquets Editores, 1993.

*La institución imaginaria de la sociedad. Vol. II. El imaginario social y la sociedad*, Argentina, Tusquets Editores, 1993.

Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.

Costa, Joan, *La Fotografía. Entre sumisión y subversión*, México, Ed. Trillas, 1991.

Combalía Dexeus, Victoria, *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1975.

Crawford, William, *The Keepers of Light*, New York, Morgan & Morgan, 1979.

Csikszentmihalyi, Mihaly, *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*, Barcelona, Paidós Transiciones, 1998.

Danto, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, España, Paidós, 1997.

Debray, Régis, *Vida y Muerte de la Imagen. Historia de la mirada en occidente*, Barcelona, Paidós, 1994.

Debroise, Olivier, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2005.

Deleuze Gilles,

*La imagen tiempo*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1986.

*La imagen movimiento*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1984.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Rizoma*, México, Ediciones Coyoacán 2004.

Diez, Fabrizio León, coord., *Enrique Metinides. El Teatro de los hechos*, Ortega y Ortiz Editores, México, Gobierno del DF, 2000.

Eco, Umberto,

*Cómo se hace una tesis*, México, Ed. Gedisa, 2000.

*La definición del arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S.A., 1970.

*Los límites de la interpretación*, Barcelona, Ed. Lumen, 2000.

Feyerabend, Paul, *Adiós a la razón*, España, Editorial Tecnos, 1992.

Flusser, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Ed. Trillas, 2002.

Fontcuberta, Joan. *Fotografía: conceptos y procedimientos*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1990.

Foster, Hal, *La posmodernidad*, Buenos Aires, Karirós, 1985.

Foucault, Michel, *Estética, ética y hermenéutica*, España, Paidós, 1999.

Fredric, Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, México, Paidós, 1991.

Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1983.

Fronzizi, Risieri, *¿Qué son los valores?* México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Gadamer, Hans-George, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1998.

Goldberg, Rosele, *Performance Art*, Singapore, Ediciones Destino, 1979.

González Flores, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

Guasch, Anna Maria,

*El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Ed., 2000.

*La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, España, Ediciones del Serbal, 2003.

Gubern, Román,

*El eros electrónico*, México, Editorial Taurus, 2000.

*Del bisonte a la Realidad Virtual: la escena y el laberinto*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1996.

*La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1987.

Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Heinz Holz, Hans, *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979.

Kastner, Jeffrey, Wallis, Brain, *Land and enviromental Art*, Hong Kong, Phaidon Press, 1998.

Keim, Jean-A., *Historia de la Fotografía*, España, oikos-tau, s. a. –ediciones, 1971.

Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002.

Lucie-Smith, Edward,

*Art today*, London, Phaidon Press, 1995.

*Movimientos artísticos desde 1945*, Singapur, Ediciones destino Thames and Hudson, 1994.

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2005.

Maimónides, *Guía de los perplejos I.*, México, CONACULTA, 2001.

Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Ed. Akal, 1990.

Marin, Viadel, Ricardo, et. al. *La investigación en bellas artes. Tres aproximaciones a un debate*, España, Grupo Editorial Universitario, 1998.

Mitry, Jean,

*Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*, México, Ed. Siglo XXI, 1998.

*Estética y psicología del cine. 2. Las formas*, México, Ed. Siglo XXI, 1998.

Ocampo, Estela. Peran, Martí, *Teorías del Arte*, España, Icaria, 1998.

Osborne, Peter, *Conceptual Art*, Hong Kong, Phaidon Press, 2002.

Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2000.

Sartori, Giovanni, *Homo Videns: La sociedad teledirigida*, México, Taurus, 1999.

Shiner, Larry, *La invención del arte*, Barcelona, Paidós, 2004.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, España, Edhasa, 1996.

Stoichita, Victor I.,

*Ver y no ver*, España, Ediciones Siruela, 2005.

*Breve Historia de la Sombra*, España, Ediciones Siruela, 1999.



Platón,

*Diálogos*, Núm. 13 A, Ed. Porrúa, México, 2005.

*Diálogos*, Núm. 13 B, Ed. Porrúa, México, 2005.

Riemschneider, Burkhard, Grosenick, UTA, *Art at the turn of the millennium*, Italia, Taschen, 1999.

Tagg, John, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historia*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2005.

Vattimo, Gianni,

*Más allá de la interpretación*, España, Paidós, 1994.

*El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1997.

Villarreal, Rogelio, *Aspectos de la fotografía en México, Vol. 1*, México, Federación Editorial Mexicana, S. A. de C. V., 1981.

Zubizarreta, Armando, *La aventura del trabajo intelectual*, México, Fondo Educativo Interamericano, 1985.

## HEMEROGRAFÍA

Acha, Juan, "La fotografía como lenguaje" en Plural, Revista cultural de Excélsior, Segunda época, Vol. XIV-V, Febrero, 1985.

Debroise, Olivier,

*"El arte del siglo 20". Centro de la Imagen. México, Consorcio Interamericano de Comunicación, S. A. de C. V., Julio-Agosto, 2000.*

*¿Hacia un neopictorialismo? (III Sección Bienal de Fotografía 1984), La Cultura en México, Julio, 1984.*

Eco, Umberto, "Innovación y repetición: entre la estética moderna y la posmoderna" en Informe Bibliográfico No. 33, El Nacional, México, Mayo, 1986.

Eguiarte Sakar, María Estela, "El fotógrafo constructor de realidades: la fotografía de los ochenta en México" en Artes Plásticas. *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*. Vol. 3, núm. 9. Octubre, 1989. Págs. 13-20.

Galindo, Carlos-Blas, *Elementos estéticos, temáticos y artísticos: un método para la crítica de las artes visuales*, en Abrevian ensayos, Coedición: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro Nacional de las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), Estampa Artes Gráficas S.A. de C.V., México, 2005.

Mier, Raymundo, *Interrogantes sobre el significado de la imagen fotográfica*, Ponencia leída durante el Coloquio de Fotografía: “La fotografía como texto comunicativo”, convocado por la Lic. Norma Gómez, celebrado en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Noviembre, 2003.

Reyes Palma, Francisco, *El curador, figura de fusiones, silencios y saturaciones*, en *Abrevian Ensayos*, Coedición: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro Nacional de las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), Estampa Artes Gráficas S.A. de C. V., México, 2005.

Ruiz, Blanca, “Estímulos a la creación artística. Por el filtro de la Bienal” en *Cuarto Oscuro*. Año V, núm. 25. Septiembre-Octubre, 1997. Págs. 23-32.

Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Bienal de Gráfica. México, INBA, SEP, 1977.

Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Bienal de Gráfica. México, INBA, SEP, 1979.

Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Bienal de Fotografía. México, INBA, SEP, 1980.

Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Bienal de Fotografía. México, INBA, SEP, 1982.

Sánchez, César, Et. Al., *Investigaciones sobre el juicio estético*, México, El círculo de Michigan, SR-30 Reunión de Lenguajes, Primera entrega, 2002.

Solís, Juan, *Videoarte, la 'democratización' creativa*, México, El Universal, Cultura, Agosto, 2003.

Sontag, Susan, "La fotografía en busca de sí misma", en *Revista de Occidente*, Madrid, Tercera época núms. 20-21, Junio-Julio, 1997.

9ª Bienal Internacional de Fotografía. Catálogo. México, CONACULTA. 1999.

X Bienal de Fotografía 2002. BIENALES 1982-1999. México, CONACULTA, CENART, INBA, 2002.

## PÁGINAS DE INTERNET

<http://jmvelazco.cnart.mx/cnca/nuevo/diarias/281099/bifoto.html>

<http://www.conaculta.gob.mx/cimagen/menu/aniversario.html>

[http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/cultura\\_y\\_sociedad/arte/detalle.cfm?idpaq=2281&idsec=14&idsub=55](http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/cultura_y_sociedad/arte/detalle.cfm?idpaq=2281&idsec=14&idsub=55)

<http://www.cuartoscuro.com/40/art2.html>

<http://www.bajacalifornia.gob.mx/icbc/acultural/noviembre/ac-nov-04-paq1-2a.html>

<http://www.conaculta.gob.mx/cimagen/bienal/bienal11.html>

<http://www.conaculta.gob.mx/cimagen/bienal/bienal10.html>

<http://www.conaculta.gob.mx/cimagen/bienal/bienal09.html>

<http://www.conaculta.gob.mx/cimagen/bienal/bienal08.html>

<http://www.conaculta.gob.mx/cimagen/bienal/bienal07.html>

<http://www.conaculta.gob.mx/cimagen/bienal/bienal06.html>

<http://www.conaculta.gob.mx/cimagen/bienal/bienal05.html>

<http://www.conaculta.gob.mx/cimagen/bienal/bienal04.html>

<http://www.conaculta.gob.mx/cimagen/bienal/bienal03.html>

<http://www.conaculta.gob.mx/cimagen/bienal/bienal02.html>

<http://www.conaculta.gob.mx/cimagen/bienal/bienal01.html>

[http://www.replica21.com/archivo/g\\_h/50\\_galvez\\_bienafoto.html](http://www.replica21.com/archivo/g_h/50_galvez_bienafoto.html)

<http://jmvelazco.cenart.mx/cnca/nuevo/diarias/281099/bifoto.html>

<http://www.jornada.unam.mx/2001/12/12/03an1cul.html>

<http://jmvelazco.cenart.mx/cnca/nuevo/diarias/281099/bifoto.html>

<http://discursovisual.cenart.gob.mx/anteriores/dvwebne02/numero2.htm>

<http://www.art-mexico.com/critica/od39.htm>