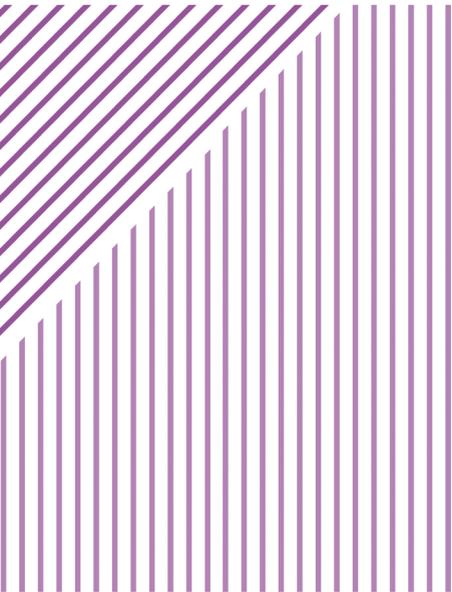


# LA PROFUNDIDAD DE LA SUPERFICIE

MAURICIO ALEJO



[ CUADERNILLO CURATORIAL ]

## **CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES**

Rafael Tovar y de Teresa | Presidente

Saúl Juárez Vega | Secretario Cultural y Artístico

Francisco Cornejo Rodríguez | Secretario Técnico

## **CENTRO DE LA IMAGEN**

Itala Schmelz | Dirección

José Luis Coronado | Subdirección Operativa

Allegra Cordero di Montezemolo | Coordinación de curaduría y exposiciones

Abel Muñoz Hénonin | Coordinación de publicaciones

## **La profundidad de la superficie**

Cuadernillo curatorial complementario al catálogo

de la XVI Bienal de Fotografía

Octubre 2014

© del texto: Mauricio Alejo, 2014

© de las imágenes: sus autores, 2014.

© de esta edición: Conaculta / Centro de la Imagen, 2014

Centro de la Imagen

Plaza de la Ciudadela 2, Centro Histórico, 06040, México, D.F.

<http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx>

Patricia Gola | Edición

Alejandra Pérez Zamudio | Coordinación editorial

Krystal Mejía Méndez | Diseño

Richard Moszka | Traducción al inglés

Pablo Zepeda Martínez | Cuidado de producción

## **ISBN: 978-607-516-634-6**

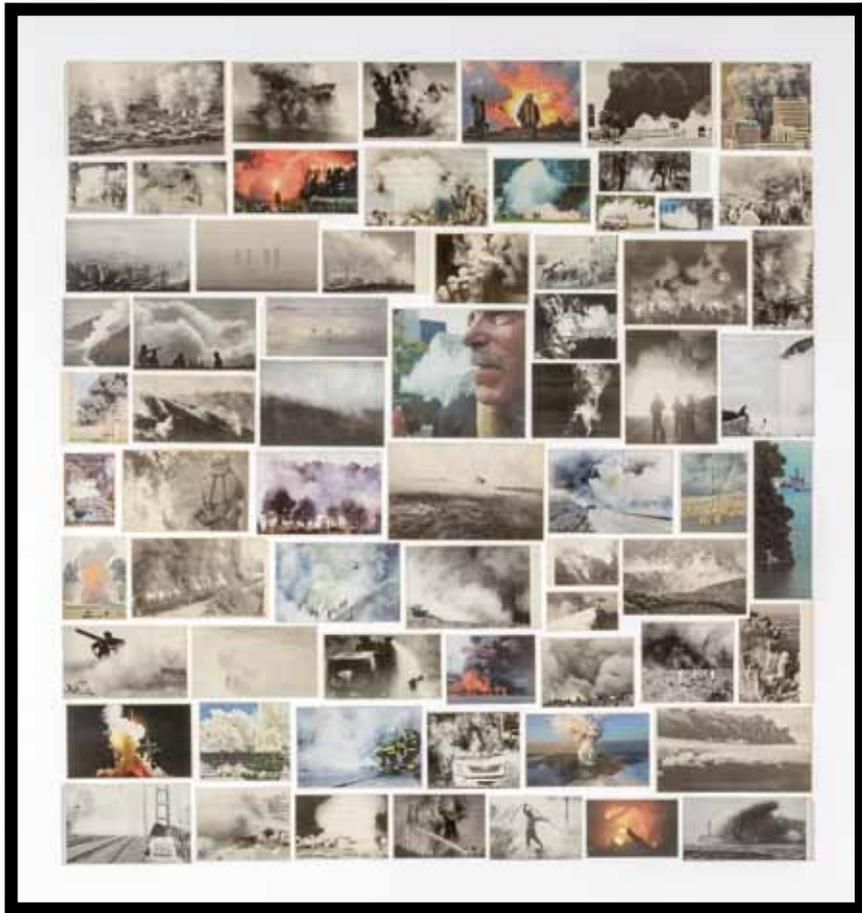
Esta publicación no puede ser reproducida, total ni parcialmente,  
sin la debida autorización de los titulares de los derechos.

Impreso y hecho en México

# LA PROFUNDIDAD DE LA SUPERFICIE

MAURICIO ALEJO

[ CUADERNILLO CURATORIAL ]



**Jonathan Hernández.** *Vulnerabilia (Desaparición III)*, 2013. Recortes de periódico sobre cartón. Artista invitado por el curador. Imagen cortesía del autor y kurimanzutto. Foto: Estudio Michel Zabé.

U tilizo en esta exhibición la superficie como tema e hilo conductor porque amalgama a distintos autores en los que veo una clara asimilación de un proceso en que se ha ido degradando la relación entre la realidad y la fotografía. Este debilitamiento de la relación de la fotografía/realidad se manifiesta en la creación contemporánea como una opacidad. Es decir, muchas veces se produce una anulación de la profundidad, creando una tensión en la superficie al poner en primer plano relaciones visuales o conceptuales. Así, el acceso al referente se vuelve secundario y la atención se desvía a la estructura misma y a los significados o experiencias que produce. Otras veces esta opacidad no es metafórica sino literal. O sea, se da una pérdida de la profundidad espacial ya sea por ocultamiento, devastación de la superficie fotográfica o por una superposición de los materiales.

Observo, en todos los autores que aquí presento, proyectos que no están basados en el poder de una realidad que se manifiesta a través de la fotografía, sino en el que tiene la fotografía de proyectar su realidad hacia el mundo. Esto lo asumen a modo de discurso y utilizan estrategias que delatan la manera en que la fotografía construye verdades, ya sean históricas, como en el caso de Jonathan Hernández; personales, como en el de Salomé Fuentes Flores o Eric Scibor-Rylski; o que parten de una ficcionalización de lo histórico, como en el trabajo de María María Acha-Kutschner.

En el caso de Iñaki Bonillas, el archivo no le sirve para analizar la circunstancia de su historia familiar, sino que más bien es la historia familiar, en forma de archivo, la que le sirve para analizar y desarticular la circunstancia de lo fotográfico.

Es un hecho que la fotografía no es autoevidente, es decir, no explica qué significa lo que está explicando o, para ponerlo en palabras de Okwui Enwezor: "...tal parece que el documental puede registrar algo que es verdadero pero no logra revelar la verdad de ese algo".<sup>1</sup>

A menudo se olvida que la legibilidad de una foto, su "verdad", le viene de un metatexto (un pie de foto, ya sea escrito o enunciado), que le da lugar y sentido en el continuo histórico. El trabajo del artista mexicano Jonathan Hernández, en su serie *Vulnerabilia*, es, en este sentido, especialmente elocuente. Hernández hace un juego de desmantelamiento de la fotografía periodística al quitarle sus referentes históricos y convertirla en material maleable para *collages*, donde la lucidez de entender la imagen fotográfica como superficie y referente ambiguo de la realidad crea resonancias formales y disonancias semánticas que circulan al interior de las imágenes y se extienden hacia la realidad volviendo el mundo del que provienen equívoco y absurdo.

Tal y como lo hice con Hernández, me pareció también importante invitar a otros artistas mexicanos con una fuerte presencia internacional, y que han aportado al enten-

---

1. Okwui Enwezor, "Documentary/Vérité" en *The Green Room: Reconsidering Documentary and Contemporary Art #1*, Mana Lind y Hito Steyerl (eds.), Berlín y Nueva York, Sternberg Press y The Center for Curatorial Studies, Bard College, 2008, p.94 (La traducción es mía).

diminuto de la fotografía pero que se han mantenido al margen del medio fotográfico mexicano, no por autoexclusión sino por falta de coincidencia con los discursos dominantes en la fotografía mexicana. Los incluyo porque su aproximación crítica, y ajena al medio, aporta mucho al análisis del fenómeno de lo fotográfico y explica nuevas formas de producción que están surgiendo.

Ese es precisamente el caso de Iñaki Bonillas. Invité a Bonillas para esta exposición con un proyecto que involucra la superficie como sitio de reflexión y acontecimiento estético. En estas piezas, originalmente editadas por Printed Matter, Bonillas amplía una investigación que venía haciendo sobre la reproducción y distribución de la pintura en los libros de arte. Considerada como una experiencia de segundo grado, nadie escapa a este modo de conocer la mayor parte de las imágenes de pinturas famosas. Fuera de cualquier prejuicio sobre la pertinencia de este modo de conocer el arte, Bonillas lo entiende como una experiencia en sí misma que se amplifica, al imprimir en blanco y negro y en ambas caras de un papel delgado, imágenes de pinturas conocidas. La elección proviene del hecho fortuito de haberse encontrado en su proceso de investigación con esta experiencia. La luz que atraviesa este soporte tan delgado funde ambas imágenes en una sola, produciendo una evocadora confusión que parece aludir a ese lugar mental en que no es posible distinguir el original de sus reproducciones.

Otro artista invitado, Diego Berruecos, ha ido desarrollando un proyecto de largo aliento en el que utiliza, al igual que Jonathan e Iñaki, el archivo como principio fundamental. En esta exposición, Berruecos participa como invitado con el proyecto *Sin frontera que separe las palabras del pensamiento*. Se trata de una serie de serigrafías que reproducen portadas de la revista *Proceso*, que dan cuenta de una de las épocas más activas y críticas de Julio Scherer.

Con un método de trabajo que tiene similitudes con el proyecto de Sarah Charlesworth, de finales de los setenta, que consistía en borrar los textos de los periódicos para dejar únicamente las imágenes, Berruecos procede a quitar los textos y anular, con plastas de colores sólidos, la mayor parte de las imágenes pero respetando el *layout* original de la revista. El resultado es un juego formal, geométrico y cromático, que reduce la portada al discurso básico del formalismo modernista de mediados del siglo pasado. Estas nuevas superficies, que la intervención de Berruecos propone, parecen ser un recordatorio crítico de las promesas que el proyecto de modernidad y progreso mexicanos nunca fue capaz de cumplir.

Considero relevante la participación de varios escultores que incluso quedaron en la selección final y me parece que es una consecuencia natural de la conciencia y sensibilidad que tienen de la fotografía como objeto y, en última instancia, como superficie material. Alejandro Almanza Pereda presenta *The Less Things Change, the Less They Stay the Same* [*Entre menos cambian las cosas, menos siguen iguales*], una pieza en la que entrega, con rigor de registro, una retícula de 53 fotografías de permutaciones y transformaciones posibles de un anaquel de aluminio negro. Las fotos son en blanco y negro y se asemejan al tipo de registro escueto que hacían los conceptualistas



**Diego Berruecos.** De la serie *Sin frontera que separe las palabras del pensamiento*, ciudad de México, 2013.  
Serigrafía. Artista invitado por el curador.



**Alejandro Almanza Pereda.** *The Less Things Change, the Less They Stay the Same*, Omaha, Nebraska, 2012.  
Mención honorífica de la XVI Bienal de Fotografía. Reprografía: Axel Silva Mancilla.

de los años sesenta. El anaquel produce, en sus transformaciones, una reminiscencia de los móviles de Alexander Calder. Esto vale la pena de ser mencionado porque al igual que Diego Berruecos, Almanza Pereda comparte con otros participantes una afinidad visual con el racionalismo geométrico y la pulcritud del proyecto modernista.

Lo interesante en esta retícula de Almanza Pereda es que, pese a que se nos entregan rigurosas imágenes documentales del proceso, no se trata de la particularidad de cada registro sino de la imagen que estas permutaciones generan en su conjunto. No hay, en realidad, una secuencialidad sino una simultaneidad e interdependencia, que opaca la profundidad y niega la individualidad de cada una de las tomas; de nuevo, hay la conciencia de generar una imagen más que la entrega de una observación. A esto contribuyen los esquineros negros que reproducen –al mismo tiempo que sostienen cada foto, ahora de este lado de la imagen– las interrupciones negras que el anaquel produce en el fondo blanco. La escultura deviene dibujo más que suceso. *The Less Things Change, the Less They Stay the Same* es más un objeto que un registro fotográfico.

Un proyecto que involucra otro tipo de complejidad es el de Ramiro Chaves, xxxxxxxx, cuyo *display* en el muro es el resultado de la elaboración de un archivo, a la vez producto de una investigación iconográfica sobre la x –letra fundacional de la identidad mexicana. Esta investigación se elabora de manera abierta desde el yo, sin



**Fabiola Menchelli.** "Section Cut", de la serie *Constructions*, Boston, Massachusetts, 2012-2013.  
Archival Pigment Print. Premio de adquisición de la XVI Bienal de Fotografía.



pretender cubrir una vastedad enciclopédica sino generar vínculos de identidad personal y de grupo. Las imágenes sobre el muro no son el resultado, sino parte del proceso de este proyecto participativo, que tiene una vida mucho más activa en internet y que se propone generar un archivo colectivo con base en la experiencia de la letra x. Chaves observa la arquitectura como disciplina detonante. Cabe mencionar que uno de los arquitectos a los que hace referencia es Pedro Ramírez Vázquez, quien fuera el abanderado de nuestro modernismo arquitectónico y el responsable de construir algunos de los edificios más emblemáticos de la modernidad mexicana. Menciono esto dada la recurrencia de esta época de la creación en varios de los proyectos de los participantes.

Fabiola Menchelli, por su parte, con una simpleza que no puede ser sino elegante, lleva el proceso de análisis de la imagen a un espacio muy controlado en el que nos obliga a observar y a participar del refinamiento de su disección. Lo que vemos, al enfrentarnos a su obra, son abstracciones en blanco y negro que reproducen, en forma y estilo, la pureza geométrica del Modernismo. En ese primer momento sus imágenes pueden ser fotografías o no, y más bien parecen dibujos desprovistos de color y sin ninguna indicación histórica; una superficie pura que prepara una experiencia cuyo único propósito parece ser la contemplación de las formas. Después de ese primer momento se sucede una enigmática confusión de planos, reflejos, distancias y superficies.

El trabajo de Menchelli tiene parentesco, en más de un aspecto, con la fotografía vorticista de principios del siglo pasado –que utilizaba espejos adheridos a un lente que era una suerte de caleidoscopio–, salvo que aquí no se interpone esta prótesis de la visión. Lo que en realidad estamos viendo son recortes u objetos geométricos reales, elaborados por la artista, a los que se les proyecta formas, igualmente geométricas, con un proyector digital. En muchas de estas construcciones es difícil distinguir qué es luz y qué sombra, qué es reflejo, qué es material y qué, distancia. La superficie fotográfica niega el acceso al evento real y en ese sentido a la claridad, pero no para engañar sino para participar de la evidencia de la construcción de la imagen. Menchelli inventa en su superficie un lugar y un momento de intersección, donde la verdadera escultura tiene lugar en la mente del espectador.

Carlos Lara Amador es un artista al que le viene mejor el título de escultor que de fotógrafo. Su trabajo logra resultados formales que distan mucho de los de Fabiola



En ambas páginas: **Ramiro Chaves**. De la serie XXXXXXXXXXXX, México, 2013. Inyección de tinta sobre papel bond.  
Mención honorífica de la XVI Bienal de Fotografía.



**Aglae Cortés.** De la serie *Aforismos visuales (Paisaje N° 7)*. México, 2012-2014. Inyección de tinta sobre papel de algodón. Artista seleccionada de la XVI Bienal de Fotografía.

Menchelli, pero ambos artistas operan con la misma conciencia del carácter bidimensional que parece preexistir al espacio físico. Lara posee una capacidad singular para generar construcciones o producir hallazgos que prefiguran su existencia en fotografía; no es que moldee esculturas para fotografiarlas sino que produce *collages* en el espacio. Como en el caso de Menchelli, la luz es un elemento fundamental para la construcción de su obra.

El uso del flash, que corresponde a la inmediatez, espontaneidad e irreverencia de su trabajo, funciona como una herramienta de transformación formal: homogeneiza la profundidad, colapsa los planos y los yuxtapone para formar uno solo en el que los objetos, colores y texturas –igual que en el *collage*– tienen una participación tumultuosa. El flash todo lo vuelve superficie. La realidad está pre-configurada como imagen.

Lara Amador pertenece al *Zeitgeist* de una urbe mundial que se relaciona con materiales inmediatos y los aglutina sin otra preocupación que sus formas. No existe lo natural o lo artificial. En estos creadores hay una sensación constante de *collage*, de superposición fragmentaria de la realidad; una pulverización de la percepción y una experiencia del mundo que se resiste a formularse como un todo coherente. Es una generación que está más familiarizada con la imagen en su estado electrónico y cuya lógica de aglutinamiento proviene de internet y de los programas de edición de fotografía como Photoshop.

Quiero, de igual manera, presentar el trabajo de Aglae Cortés como otra forma de opacidad de la imagen. La pieza que expone es un políptico que genera, con inteligencia visual, una tensión constante entre lo que nos invita a ver y lo que nos oculta. La fotografía del perfil de un marco es emblemática de esta proposición. Desde ese ángulo, la imagen enmarcada se nos niega y sólo nos presenta lo parco del canto, cuya única expresión es su condición de rectángulo y cuya única pertinencia es la repetición como forma geométrica en otras fotos del políptico –ya sea como superficie de *tripplay* o como muro sin ventanas. Éstas no son fotos de un edificio o de un *tripplay* sino de obstrucciones en el paisaje. Lo árido de la superficie de estas geometrías funciona como un obstáculo que detiene la mirada y la hace circular nuevamente, de manera superficial, hacia otras imágenes del conjunto, y facilita pasar de los rectángulos representados a lo rectangular del formato fotográfico, de ahí, a la plasta verde de follaje que lo ocupa todo para finalmente llegar al ocultamiento de la persona...

Estamos, visiblemente, siendo testigos de una obliteración de lo representado. En esta impenetrabilidad, un lenguaje de formas empieza a contaminar otro lenguaje y a derramar en él su significado. Por ejemplo, el remolino del cuero cabelludo es análogo al ángulo de toma en el claro de las copas de los árboles, e incluso lo reproduce, permitiendo ver, y no ver, a la persona. Lo que sea que esté pasando en esta pieza, no sucede en la realidad sino en las relaciones de la superficie misma.

Al igual que muchos artistas, Alex Dorfsman recurre al archivo. Pero se trata de un archivo que él mismo va generando y al que no trata con la familiaridad de la narrativa personal sino con la distancia de quien lo percibe ajeno. Este desapego le permite

formular escenarios que implican una crítica de la imagen, en la que reconstruir la experiencia no es el objetivo sino poner a la vista de todos los mecanismos de esa construcción.

En esta Bienal, Dorfsman presenta un políptico para el que propone una retícula rigurosa pero en la que las imágenes se distribuyen de manera arbitraria, con la misma arbitrariedad con que estas experiencias parecen haber sido desarraigadas del continuo de su existencia. Esta estructura reticular, que sostiene la fragmentación del mundo, no alcanza a reconstituirlo, sino que sólo sirve para enfatizar su aleatoriedad. Así, sin asideros, las imágenes, que en su mayoría son superficies y texturas naturales, quedan en un lugar intermedio entre la observación contemplativa y la bitácora, pero el conjunto, que parece evocar una experiencia (la del viaje), se mantiene, más bien, como evidencia de lo inaccesible de lo real a través de la memoria y de ese modo empieza a funcionar como enunciaciones, carentes de circunstancia, que proponen la posibilidad de una narrativa en la que el tiempo se ha colapsado. Como observador se me niega cualquier certeza sobre la realidad y como narrador participo de la posible experiencia, cuya cohesión proviene de la disposición reticular y la armonía cromática. La relación entre las múltiples imágenes produce, por acumulación, un discurso donde la superficie se vuelve el hilo conductor.

Con desechos mínimos que incluyen pelusas, saliva, cabellos y sangre, Gabriela Lobato produce fotografías que abordan con intensidad emocional el espacio familiar y la memoria personal. Despojos recolectados en su casa y tomados con lente macro, las imágenes evitan con éxito el reflejo de producir un mero registro y aterrizan, con lirismo y sin complejos, en un territorio más parecido a la pintura. Lo que salva a estas imágenes de revisitar el arte corporal de los noventa y su tendencia a lo escatológico, es la honesta inclusión de fibras artificiales con colores brillantes que añade a la mezcla de estos elementos una paleta de colores inusitada. Tomadas con poca profundidad de campo, el plano y la superficie de estas imágenes logran una suavidad que las hace habitar en un limbo de delicadeza, que no deja de producir un intenso reflejo de repulsión en el espectador. Lo interesante en este conjunto de imágenes es la tensión estética que proviene de dos cualidades de lo fotográfico: la imagen, en su calidad pictórica, genera una fuerza de atracción, mientras que la fotografía, con su poder de invocación de lo real, mantiene presente la abyección y genera una fuerza de repulsión. Sin posibilidad de reconciliación, estas dos fuerzas se mantienen activas, generando una tensión que –como la trayectoria de una parábola– sustenta a estas imágenes en la órbita de la abyección y la belleza.

Paradójicamente, la habilidad escultórica de Alejandra Laviada se debe a que posee una claridad pictórica aún más extraordinaria. Esto se puede observar desde sus primeras imágenes, en las que haciendo uso de una fotografía directa, logra que objetos disímbolos, encontrados en su ambiente, se conviertan, dócilmente, en colores, formas y relaciones geométricas. En un siguiente paso de la evolución de su trabajo, en la serie *Fotoesculturas*, Laviada comenzó a generar ella misma el objeto a



**Gabriela Lobato.** "Marzo 22" y "Restos de febrero", de la serie *Deshilando*, ciudad de México, 2013. Impresión digital.  
Artista seleccionada de la XVI Bienal de Fotografía.



**María Luz Bravo.** De la serie *Reclaims*, Estados Unidos: Detroit, Harlem, Queens, New Heaven, 2012-14.  
Impresión digital por inyección de tinta sobre papel de algodón. Artista seleccionada de la XVI Bienal de Fotografía.

fotografiar. Se trataba de una construcción escultórica espontánea, que con frescura tomaba los objetos disponibles para producir registros fotográficos de una singular intensidad visual. Es un hecho que esas disposiciones escultóricas eran todavía más enigmáticas en la superficie fotográfica que en su condición de objetos, pero como tales le sirvieron a Laviada para explorar ese espacio y su intersección con el de la imagen fotográfica.

No es de extrañar que, en este proceso de investigación de la superficie, la profundidad del espacio físico representado se fuera aplanando hasta volverse, en su último proyecto, una abstracción más que una presencia, en un estilo que tiene mucho que ver con la abstracción geométrica del Modernismo. En estas fotos recientes, el único espacio que finalmente existe es la superficie fotográfica; en ella los volúmenes de los objetos representados, gracias a la técnica de la doble exposición, adquieren una presencia fantasmal como si se tratara de la memoria remota del espacio físico del que provienen. De este modo, Laviada hace que el verdadero hecho a atestiguar suceda únicamente en la superficie del negativo. La realidad se desvanece y la construcción, en este nuevo sitio, se produce ya no en el espacio sino en el tiempo.

Es difícil no aproximarse al trabajo de María Luz Bravo sino a través de la tradición fotográfica del *road trip* norteamericano. Aunque hay una cierta influencia de la omnipresente Escuela de Düsseldorf, sobretudo en sus primeros trabajos de paisaje, María Luz le opone a la rigidez de las tomas frontales una mayor sutileza, que permite comentarios formales que se traducen en hallazgos visuales más espontáneos. Tampoco se trata de un trabajo vivencial, y si hubiera que buscarle una genealogía, estaría más emparentado con el rigor de Stephen Shore, aunado a los destellos de la destreza visual de William Eggleston. La materia del paisaje a la que se ha dedicado impone su temática con un territorio deprimido, ya sea por la violencia, como en el caso de México, o por la inactividad económica, como en el caso de las imágenes que presenta en esta Bienal bajo el título de *Reclaims*, y que fueron tomadas en distintas regiones de los Estados Unidos.

De este grupo de fotografías, quiero comentar dos: una donde se muestra un poste color rojo, que en la mirada de Bravo parece convertirse en una substancia que contamina el paisaje, y otra donde se ve una fuente con agua verde que, en su abandono, da la sensación de ser el origen de todo el color del paisaje. Estos hallazgos visuales encuentran en el trabajo de María Luz Bravo el lugar más idóneo para habitar la superficie fotográfica.

En el trabajo de Carlos Iván Hernández se advierte una influencia más clara de la Escuela de Düsseldorf. Partiendo de una retícula estricta, frontal y de líneas severas, ha logrado producir un discurso que dista mucho de la mera observación sin comentarios. Su tema es el paisaje desértico pero también el *Despojo*, que es como se llama su serie. En sentido contrario al de los Becher, que presentaban estas tipologías industriales en una época de desarrollo pujante, Hernández parece mostrarnos la resaca de aquellos sueños. El desierto, en el trabajo de Hernández, no sólo es paisaje sino una

fuerza poderosa que destruye lo civilizado. Es otra versión de la barbarie que, en el imaginario paisajístico de lo tropical, toma la forma de una naturaleza exuberante que avanza para reclamar cualquier territorio conquistado.

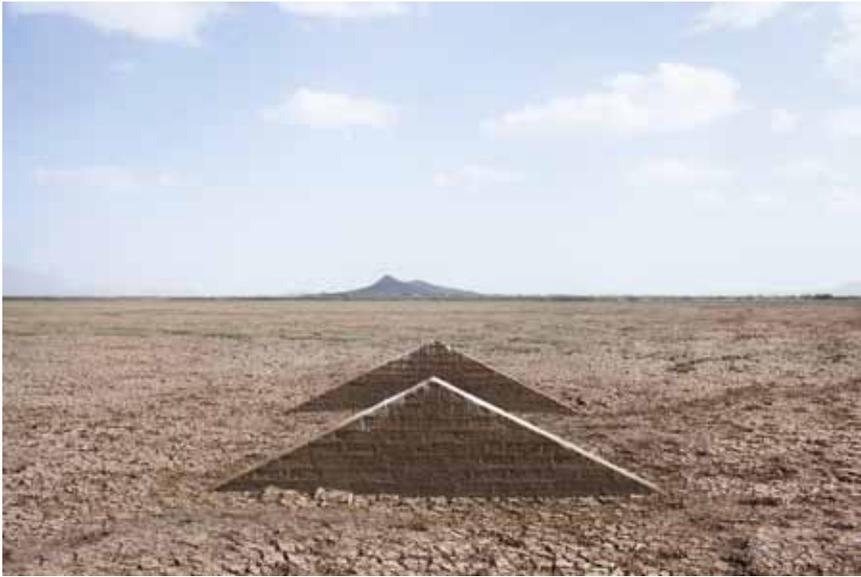
El desierto es ausencia, horizonte y espacio negativo. Olvidadas, derruidas, y aun decrépitas, estas construcciones de Hernández recuperan una dignidad escultórica monumental, al vaciarlas en el molde de la observación frontal que las aísla y reconstituye a partir de sus formas geométricas.

Salomé Fuentes Flores presenta tres videos especialmente apropiados para esta curaduría. Cargados de un ánimo confesional, ellos funcionan como rituales de elaboración en los que, a partir de la superficie de la imagen, se produce un exorcismo en la historia personal. Uno de los videos consiste en seis imágenes de fotos circulares de un álbum familiar, alineadas contra un fondo negro. La sensación de estar viendo los colores a través de un caleidoscopio, la aberración cromática y la indefinición, cargan a estas imágenes de un aura de juego infantil, de pasado remoto y nostalgia. Hacia el centro se encuentra la única imagen en la que una figura paterna se hace presente. Podría tratarse simplemente de fotografías impresas, pero luces titilantes de colores que se mueven caprichosamente denuncian en el video la materialidad de la diapositiva. Convierten la imagen en una membrana en la que el pasado parece trasminarse por ósmosis. Una acción en que la sutileza de la luz da concreción matérica a la superficie de la memoria y produce, al mismo tiempo, la aparición de un sentimiento complejo e inesperado: una celebración festiva y una tristeza insalvable.

Junto a Salomé Fuentes Flores, ubico a Eric Scibor-Rylski porque existen, por lo menos, dos circunstancias que los emparentan, pese a que ambos utilizan medios distintos. Una de ellas es el uso de la imagen como medio de elaboración de una historia personal y la otra es el uso de la narrativa como una secuencia temporal.

A diferencia de los otros polípticos presentados en esta muestra, en Scibor-Rylski hay una disposición de las imágenes cuya legibilidad está emparentada con lo cinematográfico. Existe, o bien se simula, una aparente evolución temporal. No se trata de un tiempo real sino de proponer una secuencialidad que se presenta como un desplazamiento en el espacio en forma de viaje. En este caso, la odisea para encontrarse con su padre que está enfermo es la forma y el fondo. El tiempo es simulado y subjetivo. Sirve para disponer a las imágenes en el espacio con una interdependencia que no señala a la realidad sino a la experiencia subjetiva del mundo.

Pamela Zeferino es otra de las artistas de esta selección que se desarrolla principalmente como escultora. *Desaparecer la ciudad* es el título de su serie, que trata de la simple acción de borrar lo urbano para conjurar lo hipotético. ¿Qué pasaría si la naturaleza reclamara su territorio? El resultado es un sugerente conjunto de imágenes en el que el poder de la gestualidad –de trazos cortos, enérgicos y definidos– toma el lugar de la ciudad. Lo que quiero decir es que en el proceso de ir desbastando la ciudad como referente, Zeferino va dejando otro rastro: el de un yo gestual que convierte a la superficie en sitio, conjuro de lo posible y proyección de lo imaginable.



**Carlos Iván Hernández.** De la serie *Despojo*, Hermosillo, Sonora, 2013. Impresión digital sobre papel de algodón.  
Artista seleccionado de la XVI Bienal de Fotografía.

Especialmente me gustan dos imágenes que pertenecen al cuaderno de trabajo de Pamela. No son piezas sino apuntes, pero resultan reveladoras de la síntesis visual y conceptual que se va dando en el desarrollo de su trabajo. En una acción mínima y evocadora, Zeferino vuelve a utilizar la foto como conjuro, recortando y enderezando un árbol caído. Es un gesto de redignificación que, sin embargo, reconoce la dificultad de la acción transformadora.

La otra imagen es el registro de una barda recién pintada de blanco en la que por un descuido se han manchado las plantas. Esta imagen de la realidad, cándidamente capturada, pone de manifiesto un proceso visual que surge de su particular método de trabajo y revela metáforas cifradas en la superficie. El blanco se convierte, así, en la sustancia de la urbanización que, de manera inversa, va obliterando a la naturaleza.

Andrés Felipe Orjuela Castañeda es un artista colombiano que vive en la ciudad de México desde 2008. Las piezas que muestra en esta exposición son dos fotografías que han sido tomadas del archivo perdido, y más tarde encontrado, del diario *El Espacio* de Bogotá. Las imágenes, refotografiadas y ampliadas, corresponden a un aseguramiento de marihuana que pretendía ser contrabandeada, y a la captura de un narcotraficante. Las fotografías lucen un artificioso color pastel, resultado de la intervención del artista con pigmentos comerciales que se han usado desde mediados del siglo XIX para colorear fotos en blanco y negro. Estas imágenes corresponden a esos primeros momentos en que se empieza a generar evidencias periodísticas, entre otras cosas, para satisfacer la exigencia de Estados Unidos de perseguir la producción, consumo y tráfico de drogas en Latinoamérica. Con el tiempo, este tipo de imágenes se han ido convirtiendo en un modelo y en una fórmula para hacer de la violencia un espectáculo, transformando las capturas y decomisos en momentáneos altares en los que la figura del narcotraficante parece adquirir un lugar heroico.

Sobre este mecanismo de producción de imágenes reflexiona Orjuela. Su trabajo no trata sobre la violencia en sí, sino sobre el producto cultural que genera la mediación de dicha violencia. Al ampliar estas imágenes de archivo y pintarlas con una técnica que aun en su época era pretenciosamente estetizante, Orjuela desmonta su función. Con un artificio pictórico que se sitúa en un lugar intermedio entre la fascinación y la ironía, él desvincula estas imágenes de su pasado histórico como documento periodístico y les confiere una pátina de un pasado ambiguo, que las emparenta con un universo indefinido de imágenes que pertenecen al ámbito nostálgico del álbum familiar.

Dentro del mismo marco en que exhibe la pieza, en un gesto que tiene más que ver con lo escultórico, Orjuela pone la pequeña foto original pero mostrando el reverso. La presencia del documento como objeto, aunque el acto de voltearlo implique una negación de la imagen original, nos permite ver las anotaciones editoriales hechas a mano de fechas y datos específicos. En otras palabras, Orjuela nos deja ver el metatexto, el campo de significados al que pertenece y nos ofrece la posibilidad de restituirlo al continuo histórico.

Con este conjunto Orjuela muestra la complejidad de la representación fotográfica. Por un lado, subraya su iconicidad al estetizarla usando el artificio. Esta misma iconicidad es la materia prima que alimenta la mediatización de la violencia y produce el fenómeno del espectáculo. Pero Orjuela no permite que la imagen despegue hacia ese rumbo, sino que la ancla al objeto real: texto y aura dan peso y densidad histórica al conjunto, generando una reflexión sobre la producción misma de las imágenes a partir de una interpretación crítica de la superficie.

Hugo Lugo presenta las imágenes de una acción performática dispuestas en forma de libro, que se despliega secuencialmente y se mantiene abierto gracias a la configuración de acordeón de las hojas. El libro está conformado por doce imágenes de paisaje en las que el autor va girando, en el centro de un valle, como una suerte de reloj solar. En una narrativa, que lo mismo es secuencial que circular, resulta muy acertado el uso del libro dispuesto en el espacio como una escultura para reproducir una experiencia que, en su origen, tiene implicaciones escultóricas. De toda la acción que allí se desarrolla, la más importante quizás es aquella en la que el autor sostiene un pequeño espejo que utiliza para reflejar el sol, creando así, con sencillez, una metáfora visual de que es él quien lo sostiene en sus manos. No es que se ejecute esta acción performática para el solo efecto de su registro fotográfico, sino que sólo puede existir de esa manera; su relevancia es estrictamente fotográfica. De ese modo, utilizando los elementos mínimos del acto fotográfico (la luz que ilumina, el objeto que es iluminado y la cámara que registra), Lugo los lleva al plano de una relación cósmica al producir una constelación de tres puntos físicos: el sol remoto, el artista que lo sostiene y del que emana, y la cámara fotográfica que atestigua. Todos alineados en la dirección de la superficie de la imagen que evidencia esta relación significativa en la que el artista se propone como eje.

Antonio Bravo Avendaño es un escultor que utiliza el lenguaje de registro científico para presentarnos su propio archivo. Se trata de una colección de piedras que resultaron del proceso de una investigación para producir "la piedra perfecta como arma de ataque". Los objetos se produjeron con la metodología del diseño industrial, a partir de diálogos entablados con distintos especialistas o gente que ha vivido estos enfrentamientos. Lo que resulta interesante es la manera en que el formato fotográfico de registro somete a estas piedras a la autoridad neutralizadora de la observación científica. De este modo, pone a circular estos nuevos objetos en el discurso de lo arqueológico, conectándolos con otros similares de tiempos remotos. En esta asociación, lo que queda en primer plano es el primitivismo fundamental de estas sofisticadas armas de contusión, que crece precisamente por la complejidad metodológica con la que fueron creadas. La superioridad que implica el discurso científico proyecta una sombra de ironía sobre estos objetos que han representado la inmediatez de la lucha del desposeído de todos los tiempos.

El trabajo que presenta María María Acha-Kutscher es una construcción en *collage*, a partir de imágenes de archivo, que parecen espacios reales de un tiempo



**Antonio Bravo Avendaño.** De la serie *Estudio N° 5 para encontrar La Piedra Perfecta*, ciudad de México, 2013.  
Impresión digital C-Print. Artista seleccionado de la XVI Bienal de Fotografía.

histórico concreto, gracias a la destreza de la edición digital en Photoshop. Bajo el título *Womankind*, este conjunto de cuatro fotografías de mujeres se resiste a la clasificación de "retrato". Dispuestas en un espacio y en un tiempo intensamente íntimo, las mujeres no reconocen la presencia de la cámara y más bien parecen abandonarse a un momento de contemplación autorreflexiva o a la vivencia de un estado mental propio, que es posible como resultado de un tiempo de ocio. El espacio doméstico, que es otro protagonista en esta serie, aumenta esta intimidad pero paradójicamente magnifica la sensación de inaccesibilidad a la experiencia de cada una de las mujeres. A cambio, cierta exuberancia de imágenes y ornamentos en las habitaciones nos provee de algo legible haciendo un contrapeso a la distante indiferencia de estas mujeres y al hermetismo específico de algunos de los componentes de la escena.

Estas construcciones, que simulan el peso de lo real, son producto del agregado intuitivo de la artista que va entretejiendo significados que se sostiene más en un estado de ánimo coherente que en un discurso posible.

Resulta ineludible mencionar el trabajo de Martha Rosler, *Bringing the War Home*, de fines de los sesenta, en el que también se representó al espacio doméstico utilizando el *collage*. Se trata de un espacio funcional, en el que la acción de limpiar el hogar revela, en el propio territorio, la invasión de la violencia causada por la guerra. En los *collages* de Rosler, las mujeres parecen estar sujetas a un comando de producción, mientras que en los de María María, ellas parecen dueñas de un tiempo de esparcimiento glamoroso en el que la artista parece reflexionar sobre el remanente producido por los eventos históricos que han permitido la emancipación de la mujer.

Como una escena dentro de otra escena, las pinturas en las paredes funcionan como enunciados de otros textos. Pero las mujeres no representan en el espacio real a una modelo dispuesta como mera materia de representación, sino que ella se halla en un estado de autorreflexión en el que la artista reconfigura historias posibles de la representación de lo femenino.

Si hay una manera en que una foto se transparenta es ocultando su propia superficie, que es blanca, e imitando la superficie de lo que reproduce. Laura Meza Orozco se toma la molestia de hacer una distinción: ella no está interesada en la transparencia sino en lo blanco.

Meza Orozco presenta cinco piezas sencillas en las que el tema es el desvanecimiento y la desaparición. La desaparición del objeto y el desvanecimiento de lo real. Trabajando a partir de la sutileza del blanco, Meza Orozco presenta imágenes de una docilidad engañosa. En una de las fotografías vemos dos vasos con agua dispuestos simétricamente. Nada especial en la repetición de un vaso salvo el hecho de que uno tiene agua bendita y el otro, agua "normal", como lo indica el texto que acompaña las imágenes. No hay nada en la fotografía que pueda constatar esta realidad. Es el texto el que, como una energía mínima que se posa sobre el agua, insta esta verdad en nuestras mentes. Con gran sencillez, Meza Orozco nos muestra el acto de fe con el que algunas fotografías transmiten sus verdades. De manera similar, en otra fotografía nos presenta un mapamundi

unido por los dos polos (esta acción produce un cuerpo en lo que originalmente era un plano). Pero la fotografía no presenta este lugar de encuentro, sino que nos lo niega a la vista. Hay una evasión, una especie de ausencia, que a veces recae en lo verbal y otras, como la sutileza de la red blanca que amenaza con desaparecer, en la superficie del blanco mismo.

Lo que nos presenta Adam Wiseman son videos en los que no pasa nada y, sin embargo, sucede mucho. Sin que el sujeto que va a ser fotografiado lo sepa, Wiseman deja la cámara de video encendida en los momentos previos a la toma fotográfica. Él abandona el cuarto con algún pretexto y deja a solas al sujeto, suspendido en un espacio íntimo, que prolonga artificialmente la experiencia consciente de estar a punto de convertirse en imagen. Con esta estrategia sencilla de salir de la habitación, Wiseman echa a andar la estructura que sostiene la pieza: la creación de un espacio privado que se halla en una intensa intersección con lo público.

En la mente del que va a ser fotografiado está la certeza de existir como imagen; la experiencia de un yo que está a punto de trascender. Este yo objetivado, susceptible de ser difundido en las redes sociales, construye una identidad pública. Es bajo esta convicción que el fotografiado actúa su propio papel, esperando producir una versión digna de sí mismo. Sin que se requieran palabras y por una disposición de empatía, reconocemos, por experiencia propia, el proceso mental del que está a punto de convertirse en ese *yo-otro* que habita en la imagen fotográfica.

Hemos sido, precisamente, invitados a atestiguar ese momento, pero no como espectadores sino como voyeuristas, como intrusos en un auténtico espacio privado. Wiseman nos invita a ver a escondidas a alguien, que aún no está completamente vestido con su propia imagen. Desde un sitio ventajoso, con cierta alevosía, atestigüamos esta vulnerabilidad; observamos al que se observa mentalmente a sí mismo.

Aunque indudablemente existen imágenes fotográficas, ellas no se muestran en esta exposición. El poder del trabajo de Wiseman radica en que la pieza se sostiene en la inmaterialidad de la imagen. Es en la ausencia del objeto final que el proceso adquiere el peso específico que merece, en el que generar imágenes mentales se convierte en el verdadero retrato. Un retrato más complejo que no sólo muestra a la persona en su candidez sino que pone de manifiesto el intrincado mecanismo de la percepción del yo y la identidad cifrada en las imágenes fotográficas.



**Laura Meza Orozco.** Sin título e "Intervalo vacío", ciudad de México, 2013. Impresión digital.  
Artista invitada por el curador.



# MAURICIO ALEJO

[mauricioalejo.com](http://mauricioalejo.com)

(Ciudad de México, 1969) estudió la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Intercontinental e hizo la maestría en Artes en la New York University, como becario Fulbright-García Robles. Ha desarrollado la mayor parte de su obra en fotografía y video, y ha tenido exposiciones individuales en Tokio, Nueva York, México, París y La Habana. Asimismo ha participado en muestras colectivas en el Wattis Institute of Contemporary Art, en San Francisco, y el Museo Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid, entre otras sedes. Su trabajo forma parte de las colecciones de Daros Latinamerica, en Zúrich, el Art Museum of the Americas, en Washington, y el MUAC, en la ciudad de México. Entre los reconocimientos que ha recibido destacan la beca para la creación artística que otorga la New York Foundation for the Arts (2008) y una residencia en el Centro de las Artes de la Universidad Nacional de Singapur. Actualmente vive y trabaja en la ciudad de México.

(Mexico City, 1969) has a BA in communications from the Universidad Intercontinental and an MFA from New York University; he has also been the recipient of a Fulbright-García Robles scholarship. Most of his body of work has been in photography and video, and he has presented solo shows in Tokyo, New York, Mexico City, Paris and Havana. His work has also been featured in group shows at the Institute of Contemporary Art in San Francisco and the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, among other venues. His work is in the collections of Daros Latinamerica in Zurich, the Art Museum of the Americas in Washington, and the MUAC in Mexico City. He was awarded a fellowship by the New York Foundation for the Arts (2008) and was artist in residence at the National University of Singapore's Centre for the Arts. He currently lives and works in Mexico City.



**La profundidad de la superficie**, cuadernillo curatorial complementario al catálogo de la XVI Bienal de Fotografía, se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2014 en Gráfica, Creatividad y Diseño, S.A. de C.V.  
Tiraje: 2,000 ejemplares.