

**SESSION INFORMATION**

FDS007 Thursday 3:00 - 4:45 pm, Sala K114 - Kennedy

**Imágenes y movimientos sociales**

**Chair** Rebeca Monroy Nasr

**Nuevas subjetividades en la fotografía mexicana contemporánea**

Laura González Flores

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

**Key words: Mexican photography, social imaginaries, subjectivity**

Hace 25 años, en el contexto del Segundo Coloquio Latinoamericano de fotografía, Pedro Meyer afirmaba que el arte respondía “—o debiera responder— a las características singulares de la sociedad en donde emana.[...] Quienes regresan a sus países de origen en Latinoamérica,” continuaba Meyer, “luego de aprender sobre fotografía en otras latitudes, dominando la técnica, tiene que replantearse el contenido de sus imágenes.”<sup>1</sup> Si en aquel momento era claro que lo *Hecho en Latinoamérica* (tal y cómo se intituló el libro de memorias del catálogo) se distinguía por la oposición de dos marcadores claros, la “fotografía artística” y la de “contenido político”, ¿cuáles serían las señales de identidad, que cómo Meyer sostenía entonces “registran exitosamente mediante imágenes la belleza y el conflicto, los triunfos y las derrotas y las aspiraciones de nuestros pueblos”? ¿Será posible, a inicios del siglo XXI, en plena aurora de la filosofía post-colonial, seguir intentando reconocer rasgos nacionales en la producción fotográfica local?

---

<sup>1</sup> Pedro Meyer, “Palabras de presentación. II Coloquio Latinoamericano de Fotografía” en *Hecho en Latinoamérica 2. Memorias del Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, INBA, 1981, p. 10.

En el argumento de Meyer de 1981 no sólo se asume que la representación fotográfica cumple con una función documental vinculada con la historia local o nacional (Meyer habla en plural de los “pueblos” latinoamericanos) sino que la verdad o la realidad social puede representarse mediante la fotografía. Hoy, a casi treinta años del primer coloquio, no sólo la fotografía, sino los otros dos marcadores que determinan la imagen, la identidad local y/o nacional y la historia, se ven sometidos al fuerte cuestionamiento propio de una época de transición epistémica y tecnológica. Emprender la tarea de comprensión de una producción imaginaria tan heterogénea y compleja como la actual no sólo se dificulta por nuestra condición de espectadores contemporáneos a ésta, sino por el debilitamiento ontológico-conceptual de nuestras nociones presentes de nación, historia y fotografía. En consecuencia, son necesarias otras claves para entender una producción que ha dejado de ser *fotografía* y que comprende, en cambio, una multiplicidad de prácticas en torno a *lo fotográfico*.

Con respecto al vínculo de la identidad y su representación fotográfica hemos de recalcar lo que hemos dicho en otro lado: que una cosa es lo que la foto mexicana parece ser (una abstracción subjetiva, una construcción simbólica constituida por razones ideológicas e implantada por una élite intelectual) de lo que la ésta es en la actualidad (un medio heterogéneo y complejo, en vías de redefinición ontológica y técnica, con múltiples funciones en lo temporal y lo social).<sup>2</sup>

El punto de partida de mi investigación es una concepción mediática y lingüística de la fotografía de la que deriva una noción discursivo-imaginaria de la representación histórica y nacional: centrada en el concepto de *imaginario*, tal comprensión me permite abordar la

---

<sup>2</sup> Para una discusión más amplia de este punto ver Laura González Flores, “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar” en Issa Ma. Dueñas (ed.), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1969-2000)*, Tomo IV, México, Conaculta, 2001. pp. 79 -108.

práctica fotográfica como una representación simbólica del cuerpo social y no como un documento visual de éste. A veinticinco años del Coloquio, queda claro que la fotografía contemporánea se aleja definitivamente de un uso documental enfocado a lo político y social para explorar, en cambio, su discursividad simbólica y su condición mediática.

Emprender el análisis de la fotografía a partir del estudio de los imaginarios que ésta manifiesta no sólo permite identificar los patrones iconográficos dominantes, sino abordar la relación de éstos con la psique social. La identidad y los valores de una comunidad no se manifiestan en las imágenes como signos fijos, decodificables y atribuibles a una supuesta esencia, sino como mecanismos de negociación entre los distintos agentes del poder social. Por oposición a la pretendida función de registro documental de la realidad social, la capacidad imaginaria de la fotografía permite entender la identidad social como un proceso *performativo*, es decir, de una puesta en escena en el nivel visual de los valores *activos* que definen a una comunidad en un momento dado.

El primer imaginario, el de la identidad como *proceso de construcción* se asocia con la posibilidad representacional y simulacral de la fotografía utilizada como arte. A 25 años de distancia del Segundo Coloquio y, sobre todo, en razón de la extensión y vigencia actual de la crítica posmoderna, parece haberse disuelto la antinomia de fotografía documental (de contenido político) *versus* aquella de intención estética: toda imagen fotográfica, en tanto representación, es producto de la subjetividad. La frase con que terminaba Susan Sontag su texto “Evangelios fotográficos”, incluido en *Sobre la fotografía*, de 1977, define bastante bien la posición y valoración de la fotografía en nuestros días: “Un modernista tendría que reescribir el apotegma de (Walter) Pater según el cual todo arte aspira a ser música. Ahora

todo arte aspira a ser fotografía”.<sup>3</sup> Dos fotografías del año 2000, una de Gerardo Montiel (*Martha*, Manzanillo, Colima) y otra de Mónica Castillo (*Hombres pintados, barba*), constatan el intercambio de intenciones entre la producción *desde la fotografía y hacia la fotografía* (ésta última, hecha la más de las veces por no-fotógrafos) que señala el espíritu de la práctica del medio del siglo XXI: como se observa cinco años después, en *Observaciones, adiciones y enmiendas*, la obra ganadora del premio Fotógrafo Revelación del año 2005, más que de fotografía se debería de hablar de imagen, y en lugar de autor, Enrique Méndez de Hoyos, se podría hablar de reciclador.<sup>4</sup> Ejemplo sintomático de la negociación identitaria propia de la nueva estructura geopolítica, el trabajo de Méndez de Hoyos recicla fragmentos de documentos de identidad pertenecientes a personas con orígenes culturales y ciudadanía diversas. En el nivel de contenido, estas fotos fabricadas aluden a la construcción multipolar de la identidad contemporánea.

Otra serie que trabaja la cualidad híbrida de las identidades actuales es la serie *Mazahuacholoskatopunk* de Federico Gama.<sup>5</sup> Apartándose de la tradición documental, sus imágenes la trascienden mediante un giro sutil de la mirada: su cámara no marca e identifica a los sujetos retratados como “otros” exóticos, como se observa en la tradición de fotografía antropológica positivista. Los mazahuas convertidos en punks de Gama parecen adelantarse e interpelar al espectador con una interrogante, “¿En realidad sabes quién soy yo?” Al escoger representarse a sí mismos mediante una extraña, ambigua y, sobre todo, visualmente provocativa mezcla de elementos mazahua + cholo + skato + punk, estos jóvenes inmigrantes mazahuas en la Ciudad de México buscan eludir la discriminación social. Diseñadores

---

<sup>3</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, p. 159.

<sup>4</sup> Catálogo de la XI Bienal de Fotografía 04, México, Centro de la Imagen, 2004.

<sup>5</sup> Catálogo de la XII Bienal de Fotografía 06, México, Centro de la Imagen, 2006.

agresivos de su imagen pública, estos adolescentes indígenas utilizan el recurso de la moda para escapar de la figura estereotipada del indígena pasivo asociado al México profundo. Más que establecer categorías de identidad visual, las fotos de Gama sirven como un reclamo de estos jóvenes a su derecho de visibilidad social.

A treinta años del primer Coloquio, la poesía del *México profundo* ha cedido su lugar a la chillante y discordante realidad de una sociedad multipolar e híbrida, en la que aparecen otras clases sociales de las que tendía a representar hasta los años ochenta. En esa época, una parte importante de la fotografía que se hacía en México se asociaba con el fotoperiodismo y otros usos documentales de la imagen; aunque en muchos casos se trataba de fotografía de autor, su perspectiva subjetiva se encontraba subsumida en la intención documental. Reprimida y proyectada sobre “otros” que pertenecían a las clases bajas, campesinas o proletarias, la subjetividad del fotógrafo se identificaba con una práctica humanista y redentora: la fotografía “comprometida”, aquella que sentía “como suyos los intereses de las clases trabajadoras” y que intentaba “denunciar o negar el sistema establecido”.<sup>6</sup>

Como el arte pos-revolucionario que le sirvió como modelo tácito o explícito, la fotografía documental se apoyaba en un discurso mítico que vinculaba la imagen del presente con una tradición histórica que, en el caso de México, se desprendía de una cultura originaria, la prehispánica.<sup>7</sup> El *ethos* de la producción fotográfica se asociaba, pues, con la identificación y tipificación de *lo mexicano* a través de signos fijos y fácilmente decodificables que se referían a las clases trabajadoras, la campesina y la proletaria, entre

---

<sup>6</sup> Rogelio Villarreal, “Ideología y práctica fotográfica” en *Boletín del Consejo Mexicano de Fotografía*, No. 6, año 1, México, Consejo Mexicano de Fotografía, julio - agosto 1981, p. 30.

<sup>7</sup> Francisco Reyes Palma, “Dispositivos míticos en las visiones del arte mexicano del siglo XX”, en *Curare*, no. 9, octubre de 1996, pp. 3 – 18.

otros: la honda espiritualidad, heroicidad espartana e indiferencia ante la muerte de sus hombres: la animalidad sexualizada y el carácter terrenal de sus mujeres, las cualidades idílicas del paisaje o contexto pintoresco que los rodea, o el carácter mágico o “surreal” de su cultura popular.<sup>8</sup>

Treinta años después, a principios del siglo XXI, la sociedad mexicana se reconoce a sí misma en su fotografía desde el autorretrato directo o indirecto que hacen de sí las diversas clases sociales. Hacia fines de siglo, la fotografía no pretende mostrar lo otro, lo de afuera (“la realidad”), sino aquello que el yo del fotógrafo-artista proyecta en la obra como producto de su relación con otros (intersubjetividad) y/o con la realidad mediatizada (simulacro). Aunque de apariencia documental, las fotografías posmodernas no hacen referencia directa a lo otro, sino a cómo eso otro se ha transformado en arquetipo por vía de la mediatización: de ahí, la proliferación en la fotografía actual de series tipológicas de arquitectura, retrato, etcétera. Concebida como una producción relacional,<sup>9</sup> que pone en marcha procesos dialógicos e intersubjetivos de construcción e interpretación del sentido, la fotografía posmoderna deja a su autor en una posición débil: más que constituir una manifestación explícita del yo imaginal de su autor, la obra expone la organización intersubjetiva —y casi siempre inconsciente—, del colectivo al que éste pertenece.

Un ejemplo representativo es la serie *Ricas y famosas* (1994 – 2001) de Daniela Rossell.<sup>10</sup> Pretendidamente realizadas como un retrato objetivo de las mujeres jóvenes de las

---

<sup>8</sup> Para una discusión más amplia de este punto ver Laura González Flores, “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar” en Issa Ma. Dueñas (ed.), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1969-2000)*, Tomo IV, México, Conaculta, 2001. pp. 79 -108.

<sup>9</sup> Nicolás Bourriaud, *La estética relacional*, Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2007.

<sup>10</sup> Daniella Rossell, *Ricas y famosas*, México, Turner, 2002.

altísimas clases dominantes en sus lujosas mansiones, la serie de fotografías acaba convirtiéndose en un argumento burlesco sobre la ostentación y el pésimo gusto estético de sus retratadas. Contrapunto retratístico de las imágenes que circularon en las revistas ilustradas en los años cuarenta y cincuenta, las imágenes de Rossell muestran el aspecto ridículo y grotesco de las altas clases que se enriquecieron por medio del cabildeo con el partido en el poder en México. La serie de Rossell constituye un hito en relación con la fotografía del poder: retrato contradictorio de éste, pone de manifiesto su lado mediocre y vulgar.

Otro proyecto que retrata a la alta clase media que viaja al extranjero, se psicoanaliza, usa *macs* y vive en lofts del Centro o la Condesa, es la serie extendida de fotos que Fernando Montiel ha realizado en la Ciudad de México a lo largo de varios años.<sup>11</sup> Representados como sufriendo alguna patologías psicológicas, sus personajes parecen vivir el tiempo ocio como un drama trágico y vital. Los espacios cotidianos que los rodean se transforman en escenarios televisivos en los que prolifera una multiplicidad de objetos de consumo. ¿O será de culto? La referencia continua de Montiel a figuras de la iconografía religiosa sugiere la sustitución del fanatismo religioso por el frenesí del consumo. *Nirvana* (2007), por ejemplo, se refiere tanto al éxtasis espiritual del personaje principal como a la figura del conocido cantante Kurt Cobain, muerto en circunstancias trágicas relacionadas con su abuso de droga. Realidad hiperreal, eco de las imágenes globales de los medios, la fotografía construida de Montiel contrasta con el autorretrato realista de la clase media, como el que hace Mayra Céspedes en

---

<sup>11</sup> Trabajo presentado como becario del programa Jóvenes Creadores, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, generación 2004 – 2005.

su serie *Acapulco en la azotea* (2007)<sup>12</sup>. Brutal contraste de la ilusión mediática de Montiel con la realidad suburbana o provinciana de Céspedes: mientras los personajes del primero buscan relajarse en espacios *chill out*, las bañistas de las azoteas de Céspedes conviven con las varillas con botellas del *ysi style* de la arquitectura de autoconstrucción familiar (“¿y si le pongo otro piso?”). Mientras que las fotos de Montiel podrían funcionar como ilustraciones de las aventuras de los “famas” del cuento de *Cronopios y famas* de Cortázar, las de Céspedes equivaldrían a aquellas de los “cronopios”.

También de clase media acomodada, pero estigmatizados por su pertenencia al barrio donde viven, los personajes de la serie *Satelucos, entre 10 y 20* (2005 – 2006), de Dante Busquets,<sup>13</sup> parecen vivir atrapados entre realidades disonantes: la implícita en la promesa de comodidad burguesa de la “ciudad jardín” y la que conlleva vivir en una metrópolis de crecimiento imparable, que transforma y engulle los barrios suburbanos a su paso. Anclados en la utopía de los años sesenta, los habitantes de Satélite retratados por Busquets ven el presente desde la nostalgia de la ilusión de progreso moderno.

Ni privilegiada, ni desposeída, la clase media que retrata Pavka Segura en el barrio sureño de *Coapa* (2005 – 2007)<sup>14</sup> también aparece vinculada al consumismo: se trata de una serie de retratos de jóvenes de la zona realizados en la calle. Con la imagen de los centros comerciales y las grandes avenidas como fondo, las fotos de Segura resaltan un proceso de construcción de identidad parecido al de los *mazahuaskatopunks* de Gama: es mediante el vestido y el gesto estereotípico como los “coapos” de Segura se construyen una apariencia

---

<sup>12</sup> Mayra Céspedes, Serie fotográfica sin publicar, 2007.

<sup>13</sup> Catálogo de la XII Bienal, *op. cit.*.

<sup>14</sup> Pavka Segura, Trabajo presentado como becario del programa Jóvenes Creadores, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, generación 2006- 2007.

global; a partir de esta estrategia de pertenencia a un estrato social con un cierto gusto estético, también parecen asegurar su posible ascenso social

Falta hablar de las clases minoritarias indígenas que, durante décadas, fueron las depositarias de la representación simbólica de *lo mexicano*. A principios del milenio, la representación de las clases indígenas cambia radicalmente, como muestra la serie *Tarahumaras* (2005) de Ernesto Lehn.<sup>15</sup> De modo intencional, Lehn rompe con las convenciones de la fotografía indigenista de corte antropológico al no acentuar la ritualidad de las conocidas celebraciones de Semana Santa de esa etnia —como hicieron los fotógrafos de los años setenta y ochenta—, y, en cambio, subrayar su inserción en la cultura del narcotráfico, la globalidad mediática y la tecnología actual. Un primer elemento que distingue su ensayo es su trabajo en color y no en blanco y negro, como la mayor parte de los trabajos etnográficos-artísticos de los años ochenta como los de Graciela Iturbide, Flor Garduño, Rafael Doniz o Mariana Yampolsky.

Lehn retrata desde la familiaridad de una persona inmersa en la comunidad por semanas enteras. Su atención no se concentra en los signos específicos de la cultura tarahumara, sino en las señales híbridas de su asimilación a la cultura global: por ejemplo, en un retrato de una niña tarahumara el fotógrafo destaca el patrón rítmico de su suéter, formado por muñecos de nieve navideños. En otra imagen, el fotógrafo fija su mirada en un hombre que lleva camisa estampada fotográficamente con la matanza de un animal, que es la misma escena que el hombre observa en la realidad. En otra fotografía Lehn capta a los “diablos” en

---

<sup>15</sup> Trabajo presentado como becario del programa Jóvenes Creadores, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, generación 2004 – 2005. Publicado como Ernesto Lehn, *Tarahumaras*, México, SEP, 2006.

un momento de descanso de su danza: sólo que en su foto, uno de ellos bebe agua de una enorme botella de plástico comercial.

Uno de los retratos de Lehn, el de una anciana tarahumara que sostiene un cassette en la mano, podría constituir un interesante contrapunto con la *Mujer ángel* (1979) de Graciela Iturbide, una conocida fotografía de tema similar. La indígena de Iturbide carga un radio y se dirige hacia lo que parece el infinito del desierto. Transmiten un tono romántico a la imagen las sutiles tonalidades en gris, el vuelo del pelo de la mujer y su gesto decidido. En cambio, la mujer de Lehn, retratada en color sobre fondo negro, no sólo confronta directamente al espectador, sino que parece extenderle un cassette que sostiene en la mano. La imagen es directa, por la posición frontal de la mujer retratada, y realista, por su detalle y sus vivos colores vivos. Si no fuera por el color y el elemento tecnológico, que imprime un giro contemporáneo a la imagen, ésta podría asociarse con otras similares de código antropológico. En todo caso, lo importante del ensayo de Lehn es que resalta la evolución cultural de la etnia tarahumara por efecto de la asimilación de elementos tecnológicos y mediáticos exógenos a ésta. El choque de culturas inherente a la imagen de Iturbide de los setenta se transforma, en la fotografía de Lehn, en una mezcla híbrida e inaudita de elementos tradicionales, mediáticos y tecnológicos.

No sólo la cultura de los grupos indígenas —que alguna vez se representó desde una supuesta pureza o especificidad— es híbrida, sino la de todos los mexicanos. En el caso de las imágenes de Yuri Manrique de la serie *www.tijuanarealities.com* (2003),<sup>16</sup> lo mixto y lo heterogéneo se identifican naturalmente con la cultura de frontera. Mediante el uso del

---

<sup>16</sup> Catálogo de la XI Bienal, *op. cit.*

dramatismo y el humor, Manrique hace una crítica satírica al supuesto *carácter nacional* del mexicano. Opuesta en intención a la fotografía documental de contenido político de los años ochenta, la fotografía de Manrique presenta la identidad nacional como una puesta en escena. Basada en la imaginería popular y en el *kitsch* norteamericano, la serie de imágenes construidas de Manrique se caracterizan por un tono trágico y farsesco: en todas el autor hace triunfar al personaje perverso (el pollero, la abogada gangsteril, el “pocho” agringado, el narcotraficante), pero lo hace en plan cómico, reduciéndolo a su símil caricaturesco.

El hombre mexicano contemporáneo, como el *Hombre del subterráneo* (2006) de la serie *Sala Cero*<sup>17</sup> de Misael Torres no luce ya marcadores de identidad local: su *Asian Girl* (2006) circula por el metro Balderas y *Church Man* (2006) come su hamburguesa en un muy global e híbrido patio de comidas de un *mall* mexicano. La mujer de limpieza de cualquier “sala cero” del plantea, como aquella de *Momento en blanco* (2006) está en México, pero podría estar en cualquier parte del mundo. La referencia de lo local ya no se reduce a la depredación metafórica de las capas sociales más bajas, la campesina y la proletaria, ni se asocia a tópicos o retóricas específicas: lo *mexicano* puede estar en cualquier lado, inclusive tan diverso como lo es Estados Unidos. Esa ubicuidad de lo mexicano en lugares disímiles es el tema de las fotos de *La verdadera vida de los superhéroes* de Dulce Pinzón (2004 – 2005).<sup>18</sup> De fuerte sabor teatral, las fotografías muestran a inmigrantes mexicanos en Nueva York convertidos en superhéroes de historieta. Por medio del disfraz, la representación, la farsa y el humor, el cargador mexicano se convierte en *Hulk*, el albañil en el Chapulín Colorado o el limpiaventanas de enormes rascacielos en *El hombre araña*.

---

<sup>17</sup> Trabajo presentado como becario del programa Jóvenes Creadores, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, generación 2005 – 2006.

<sup>18</sup> Catálogo de la XII Bienal, *op. cit.*

Si las imágenes de Pinzón juegan en el borde de lo popular o lo *kitsch*, en las imágenes de Juan Antonio Sánchez Rull, el trauma de la identidad también aparece, pero bajo una compleja amalgama de citas de arte culto, enredos de género sexual y una buena dosis de creatividad artística: bajo las faldas amonadas de una de las *Princesas reales* (2001)<sup>19</sup> al estilo de las Meninas de Velázquez, se ven surgir, sutil pero claramente, los genitales de un hombre joven.

Otra obra que no sólo interroga las nociones convencionales de identidad, sino también las de autoría y gusto estético es *Sergio* (1994 – 2004), una instalación propuesta por fotógrafo de espectáculos Ricardo Trabulsi en la IX Bienal de Fotografía de 2004.<sup>20</sup> La serie está conformada por un conjunto de retratos plastificados de artistas de la farándula televisiva en los que aparece una figura enigmática y desconocida: Sergio. Éste, asistente fotográfico de Trabulsi, durante doce años, le pidió retratarlo junto a los famosos para conservar un recuerdo con ellos. Plastificadas y exhibidas durante años como trofeos de caza en la casa de Sergio, las imágenes fueron solicitadas en préstamo por Trabulsi para presentarlas como obra conceptual, bajo su nombre como autor, en la IX Bienal de Fotografía 04. La serie no es sólo un perfecto enredo entre dos autores —el que concibe las fotos y el que las recicla diez años después como arte conceptual—, sino un cruce entre documentación y construcción, arte culto y arte popular.

La exploración de la cualidad performática del lenguaje fotográfico nos lleva a otra claver imaginaria, la del uso de la imagen fotográfica como *catarsis*. Liberación de emociones por vía el enfrentamiento con una situación dramática, la función catártica se hace evidente en

---

<sup>19</sup> Laura González Flores, “En torno a la equivocidad de las princesas”, en *Curare. Espacio crítico para las artes*. No. 20. Julio – diciembre de 2002, pp. 46 – 52.

<sup>20</sup> Catálogo de la XI Bienal. *op. cit...*

la personificación que Maru de la Garza hace del padre ausente que la abandonó hace años. Si bien no se la reconoce travestida como hombre en un primer momento, el título y las situaciones nos llevan a vivir la violencia de la figura ausente recuperada mediante la actuación. Con respecto a la cualidad teatral de esta serie, es importante señalar su carácter performático: mientras que en las imágenes de Sánchez Rull se construye un escenario *ex profeso* para ser fotografiado, en las de de la Garza se realiza una acción que después se registra fotográficamente. Las de Sánchez Rull tienen carácter escenográfico y las de de la Garza, dramático. La diferencia es significativa, porque impone distintos modos de recepción: la reacción del espectador es más pasiva e intelectual ante la imagen escenográfica, mientras que es más visceral y emocional ante las dramáticas. Las fotografías de registro *dramático* activan la función *performativa*<sup>21</sup> del lenguaje fotográfico y, en consecuencia, una doble respuesta catártica: la del que actúa realizando la acción y la del espectador, que responde emocionalmente por identificación proyectiva con el actor o la acción.

¿Falsa catarsis? El grado extremo y evidente de teatralidad de las fotos de Gerardo Montiel apuntan a la posibilidad de que sus fotos funcionen de modo opuesto a los performances de los años sesenta y setenta: lejos de provocar la catarsis física y psicológica como modo de purificación personal y social, las imágenes contemporáneas reiteran la violencia social en un simulacro desde y para lo mediático. Extremadamente bien construidas en el nivel técnico —con igual cuidado que las fotos de publicidad— estas imágenes nos devuelven no la reacción rebelde del ser anti-social, sino una absurda pasividad e impotencia

---

<sup>21</sup> Utilizo aquí el término performativo en el sentido que le da John Langshaw Austin como una función del lenguaje que activa la realización de hechos descritos por éste. Richard van Oor: “Performative-Constative Revisited: The Genetics of Austin’s Theory of Speech Acts, en *Anthropoetics II*, no. 2 (junio 1997) [<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0202/Vano.htm> 10/07/2006]

del ser atrapado en su sociedad. Como sugiere el título de *Estudio de vómito* (2006) la reacción fisiológica no es real, sino *estudiada*. En todo caso, otra imagen de Montiel, *Narciso* (2006) nos lleva a otro matiz del juego psicológico permisible y permitido en el ámbito autónomo y protector del arte: el narcisismo.

Cautivarse con la propia imagen en el espejo: enamoramiento del yo debilitado que se fortifica mediante el reflejo. Sólo que en este caso, la imagen está deformada: en *Retratos de familia* (2003),<sup>22</sup> de Rolando Martínez, el yo se proyecta literalmente en el otro, confundiendo con éste y produciendo una entelequia pesadillesca. Martínez, joven ganador de la XI Bienal de Fotografía, parte de la tradición del retrato familiar y popular para devolver un Narciso deformado por los vicios de la intimidad cotidiana del hogar. Representación, personificación y construcción: sí, pero también, la verdad íntima de un grupo social familiar, deformado y destruido.

La serie *Bella de día* de Elivet Aguilar Campuzano, ganadora del XXV Encuentro de Arte Joven 2005 remite al *body art* de los años setenta,<sup>23</sup> como el arte feminista de Carolee Schneemann o el performance fotográfico de Arnulf Rainer. Como ellos, Aguilar utiliza su propio cuerpo como campo de experimentación. El uso del color y su acentuación de los rasgos personales alejan sus imágenes de cualquier idealización estetizante: nada lúdica, la dura y cruda realidad del modelado del cuerpo de un Narciso femenino imposible. No hay catarsis, ni enamoramiento de la propia imagen. En todo caso, una necesidad de exhibir la angustia personal ante el control social del cuerpo. Masoquismo y exhibicionismo imaginarios como recursos catárticos.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Trabajo presentado al XXV Encuentro de Arte Joven 2005.

Narciso triplica su imagen desdoblándose en el yo, el superyó y el ello en la serie *Tres* (2005) de Fernando Montiel.<sup>24</sup> Esta serie de fotografías construidas mediante la tecnología digital permite a Montiel escenificar todas las posibilidades del ego, liberarse de las fantasías masoquistas y sádicas sobre uno mismo, y actuar las fantasías prohibidas en el límite seguro del simulacro, el castigo, la culpa y el festín hasta el hartazgo. Y aquí es inevitable pensar que una pulsión complementaria al narcisismo es el voyeurismo: placer por ver sin ser visto. Qué mejor que un artilugio tecnológico, la cámara, que extienda nuestra capacidad de visión para ver más allá de nuestra fisiología. Clásicas imágenes voyeuristas son las del *Dark Book* (2004) de Omar Gámez,<sup>25</sup> fotografías inciertas y borrosas que inciden en la pasión de ver lo que pasa en el “cuarto oscuro” de un antro gay: el sexo como un espectáculo de visión que sustituye y sublima la acción real.

Por su parte, las fotografías seriadas de *Trayectos* (2003 – 2004) de Eunice Miranda<sup>26</sup> replican los procesos de vigilancia social en una situación personal. Durante meses y sin decirle nada a su compañero sentimental, que posaba desprevenido, Mirando lo fotografió al salir de la casa. La suma de las imágenes del hombre caminando, alejándose, convierte el registro documental en una composición plástica. Atrapado en cada fotografía individual, el hombre se pierde en la nada de la imagen, insinuando los límites (o lo absurdo) de la pulsión de control visual. En resumidas cuentas nos perdemos en el dispositivo fotográfico, en el medio.

---

<sup>24</sup> Trabajo presentado como becario del programa Jóvenes Creadores, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, generación 2004 – 2005.

<sup>25</sup> Trabajo presentado como becario del programa Jóvenes Creadores, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, generación 2003 – 2004. En prensa como Omar Gámez, *The Dark Book*, México, RM, 2009.

<sup>26</sup> Catálogo de la XI Bienal, *op. cit.*

¿Puede constituir el medio mismo un imaginario fotográfico? En su serie *Referencia color, amarillo, rojo-azul, naranja*, Marco Antonio Pacheco (2004)<sup>27</sup> sugiere una respuesta afirmativa. Como signo analógico de la realidad política contemporánea, Pacheco presenta una ampliación de la textura pixelada de una imagen. ¿De qué? No sabemos. El título cierra el sentido :

Rosario Robles comiendo galletas con salsa picante en una playa de Cuba, acompañada del célebre personaje Carlos Ahumada, quien ha incursionado a manera de aficionado en la disciplina del video testimonial en la escena de la política mexicana.

Enajenado por el medio, el político se ve reducido a una imagen abstracta. De sus cualidades reales, el ciudadano no puede saber nada, porque sólo tiene acceso a la textura: a la sintaxis del medio.

Asesinatos escenificados, vómitos estudiados, imágenes robadas por el voyeur, abstracciones del escenario político real: mediante el uso de un lenguaje retórico y performático y de alguna estrategia de construcción discursiva, escenográfica o teatral de la imagen, las anteriores series manifiestan la evidente fragilidad de la fotografía como medio de documentación social. Lejos de ofrecer al espectador una certeza epistemológica, estos ensayos de apariencia documental confirman el carácter constructivo implícito o explícito de toda producción fotográfica contemporánea y, por extensión, de toda manifestación cultural. Si bien estas series fotográficas sugieren la emergencia, en el nivel imaginario, de nuevos actores de la experiencia social real, también constatan, mediante su complejidad y diversidad

---

<sup>27</sup> *Ibid.*

visual, lo inaprehensible del inconsciente colectivo y la tendencia de dispersión de las expresiones sociales. La crítica fotográfica no sólo se enfrenta manifestaciones plásticas, que por medio de lo simbólico, sí aluden a la realidad social.

## **Bibliografía**

- ..... Catálogo de la XI Bienal de Fotografía 04, México, Centro de la Imagen, 2004.
- ..... Catálogo de la XII Bienal de Fotografía 06, México, Centro de la Imagen, 2006.
- Bourriaud, Nicolás, *La estética relacional*, Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2007.
- González Flores, Laura, “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar” en Issa Ma. Dueñas (ed.), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1969-2000)*, Tomo IV, México, Conaculta, 2001.
- ..... “En torno a la equívocidad de las princesas”, en *Curare. Espacio crítico para las artes*. No. 20. Julio – diciembre de 2002, pp. 46 – 52.
- Meyer, Pedro, “Palabras de presentación. II Coloquio Latinoamericano de Fotografía” en *Hecho en Latinoamérica 2. Memorias del Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, INBA, 1981.
- Oor, Richard van, “Performative-Constative Revisited: The Genetics of Austin’s Theory of Speech Acts, en *Anthropoetics II*, no. 2 (junio 1997) [<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0202/Vano.htm> 10/07/2006]
- Reyes Palma, Francisco, “Dispositivos míticos en las visiones del arte mexicano del siglo XX”, en *Curare*, no. 9, octubre de 1996.
- Rossell, Daniela, *Ricas y famosas*, México, Turner, 2002.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981.
- Villarreal, Rogelio, “Ideología y práctica fotográfica” en *Boletín del Consejo Mexicano de Fotografía*, No. 6, año 1, México, Consejo Mexicano de Fotografía, julio - agosto 1981, p. 30.