

XVI Bienal de fotografía. Entre la escultura y el archivo: Un túmulo vacío por Juan Antonio Molina

Y aunque este alargamiento de un término como el de escultura se realiza abiertamente en nombre de la estética de vanguardia —la ideología de lo nuevo— su mensaje encubierto es el del historicismo.

Rosalind Krauss. La escultura en el campo expandido

La exposición *Entre la escultura y el archivo* pasó por el Centro de la Imagen dejando un rastro de nostalgia, que finalmente me recordó la situación a la que se refería Rosalind Krauss, en su ensayo *La escultura en el campo expandido*: “El historicismo actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia.” Aunque esta frase más bien me hace pensar en otra probabilidad: la del historicismo usado para cargar de contenido lo que no es nuevo ni diferente. Porque, bien vista, esta exposición tiene pocos rasgos novedosos, tal vez el más promisorio sea que somatiza la necesidad de introducir otras narrativas en el despliegue de la fotografía contemporánea mexicana.

Aparte de la nostalgia que se origina en la manipulación de los archivos, el tono historicista de la exposición se expresa sobre todo en el discurso de la curadora, pero adquiere peso visual en la museografía. Prácticamente todos los argumentos de Magnolia de la Garza, incluso muchas de las interpretaciones que hace de las obras seleccionadas, están sostenidos por referencias a autores y obras de la historia del arte, como si para entender este grupo de fotografías hubiera que relacionarlas más con un pasado histórico que con una circunstancia de la cultura contemporánea.

Entiendo que detrás de este ejercicio comparativo hay un justo deseo de encontrar sentido a una serie de prácticas artísticas que no parecen muy interesadas en el contexto local. *Womankind*, por ejemplo, se describe como ambientada en dos momentos: “el movimiento sufragista británico de principios de siglo XX y la introducción masiva de la pastilla anticonceptiva en los años sesenta del siglo pasado.” a serie es atractiva en la forma, pulcra en la elaboración e inteligente en la elección del tema visual. Y ciertamente llama la atención sobre las representaciones históricas de la figura femenina. Las citas a la historia del arte son culteranas, pero manejadas como un subcódigo para

nada trivial dentro de las escenas representadas. De hecho introducen un elemento de juego (un poco irónico, incluso) en la lectura de cada pieza. Pero, ¿el movimiento sufragista? ¡Por favor! Si aquí hay gente que no recuerda ni siquiera el movimiento zapatista.

Aprecio los ejercicios curatoriales y críticos basados en el conocimiento y el respeto de la historia del arte, pero el texto de Magnolia de la Garza causa la impresión de que muchas de las obras comentadas son versiones actuales de soluciones artísticas previas. Pero no es sólo el texto. En realidad las referencias al modernismo saltan de manera esporádica, pero muy puntual, sobre todo entre las obras a las que el jurado otorgó premio o mención. De esas obras, la de Ramiro Chaves es la que muestra una elaboración más compleja y problemática de su tema. La obra de Ramiro Chaves es una producción textual que transcurre entre la escritura y la inscripción y entre lo lingüístico y lo icónico y que se abre a distintos medios, distintos soportes y variadas opciones de circulación e interactividad.

Ramiro Chaves convierte en tema de investigación un elemento visual que, al ser aislado, revela toda su fuerza simbólica y su *background* histórico. Es una lectura crítica y original de la difusión de esa simbología en el espacio social y en la memoria. Su referente es México (y eso es algo que no se puede decir de muchos participantes en la Bienal) y trabaja con ese referente desde la posición fronteriza del extranjero que conoce y participa de la cultura receptora. Y todo eso lo hace con un fino sentido de lo estético, convirtiendo su investigación visual en una elaboración poética.

Otras dos obras sacan muy buen provecho de ese efecto de aislamiento de un elemento simbólico: *Desapariciones*, del Colectivo Estética Unisex y *Yo juro* (de la serie PRI, Genealogía de un partido) de Diego Berruecos, artista invitado por los curadores. Si en la obra de Ramiro Chaves el elemento aislado y resemantizado es la letra X, en estas otras obras se acude a elementos gestuales, que involucran los cuerpos de los sujetos: el saludo, en la pieza del C.E.U. y el juramento, en la obra de Berruecos. A nivel textual, la pieza de Berruecos puede recordarnos toda una historia de juramentos no cumplidos, mientras la obra de Colectivo Estética Unisex evoca un historial de alianzas, complicidades y traiciones. Sería absurdo esperar que tantos retratos de figuras políticas busquen una respuesta condescendiente. Pero más allá de esa cuestión que concierne a la memoria y la sensibilidad social, una de las opciones más estimulantes es

plantearse ambas piezas como investigaciones sobre la participación del cuerpo en los rituales de la política mexicana. Eso puede implicar una cuestión de género. Por lo menos en la investigación de Estética Unisex lo que se desarrolla es un sistema de signos mediante el contacto entre hombres, algo que lleva a una representación del espacio de la política como regido por una lógica falocrática. Estas son obras que pueden ser leídas desde la biopolítica, al menos en la medida en que representan algunos códigos mediante los que el poder se inscribe en los cuerpos y los cuerpos se inscriben en el poder.

De pronto los gestos catalogados por Berruecos y Estética Unisex aparecen vacíos, como pantomimas ridículas, una vez extraídos de su contexto ritual original. Eso es lo que da el carácter subversivo a estas obras, algo que la curadora evade elegantemente en su discurso. Al reducir la lectura de *Desapariciones* al “cierre de la siderúrgica y el impacto que tuvo en la economía de la ciudad” y al resumir la obra de Berruecos mediante el símil de “tipología escultórica”, Magnolia de la Garza está tomando una posición que pudiéramos calificar de apolítica, si no confundiera de manera tan evidente el discurso curatorial con el discurso oficial, algo que neutraliza los pocos intentos fructíferos de cargar al documento fotográfico con un contenido histórico y no historicista.

El historicismo tiene varias consecuencias, sobre todo cuando no actúa sobre lo nuevo. La primera es justamente que invita a leer lo actual como réplica. Pone a la obra de arte en una relación perentoria con su pasado y no con su presente y por lo tanto debilita la percepción que se tiene de su contexto actual. Pero además el historicismo funciona gracias al desplazamiento de la forma hacia los márgenes de la experiencia estética. En un proyecto como *De la escultura al archivo*, la relación forma-contenido (o más bien forma-narrativa) se manipula en un doble rango: cuando hay obras básicamente formalistas, se trata de cargarlas de contenido, a partir de su relación con el pasado; cuando el contenido implica un discurso demasiado atrevido o demasiado crítico con su actualidad, se le mutila y se le neutraliza, también a partir de su relación con el pasado. En el primer caso es como si las esculturas fueran tratadas como archivos y en el segundo es como si los archivos fueran tratados como esculturas, lo cual no deja de ser interesante, después de todo.

Detrás de toda obra de arte hay una inteligencia y una historia operando, pero en realidad su éxito y su fracaso (y no hablo de su “popularidad”, sino de su realización como “obra”) dependen de su

relación con el presente. Una obra como *Constructions*, de Fabiola Mencheli, sostiene su relación con el presente por medio de la forma. El momento de la percepción es su momento de actualidad (o de actualización). Incluso lo que tiene de ilusión es menos significativo que lo que tiene de abstracción. No habla de la historia. En realidad no “habla” de nada. Convoca a la contemplación y a la fijeza. En ese sentido, los términos “profundidad” y “superficie” le vienen mejor que los de “escultura” y “archivo”. *Constructions* es una serie que investiga el lenguaje de la fotografía a partir de la luz y las sombras. Son composiciones geométricas, con texturas suaves y ligeramente cálidas. Hay ritmos, armonías, vibraciones. La ilusión de volumen es, como toda ilusión, un simple señuelo. Ciertamente no es la propuesta más original de la exposición, pero compararla con Moholy-Nagy tampoco ayuda mucho. Además, ¿A quién le importa la originalidad en una exposición sobre el archivo?

En el extremo opuesto de *Constructions* está una obra como *Estudio No. 5 para encontrar la piedra perfecta*, de Antonio Bravo. Esta es una propuesta fundamentalmente discursiva. La forma está basada en la estructura de serie y la referencia a los procesos de catalogación. El tema visual es monótono y su objeto es banal. Lo que lo saca de esa banalidad es la actualización de la información ofrecida por el título: la piedra debe ser “perfecta” para ser usada en una revuelta. Su valor no es formal, sino funcional. La piedra es un símbolo y un instrumento de la rebeldía social. Eso no hace que las imágenes sean más interesantes. La obra seguirá siendo aburrida como estructura visual, pero nuestra actitud como espectadores cambiará al transferir el referente a nuestro espacio político. No es una obra para ser observada, sino para reactivar en el espectador la conciencia de que pertenece a un ámbito social potencialmente conflictivo.

En su declaración, los miembros del Jurado de la XVI Bienal de Fotografía señalan que “la gran ausente de la selección final es la fotografía documental”. Pero la verdad es que si no hubiera habido fotografía documental no hubiera podido hacerse una exposición titulada *Entre la escultura y el archivo*. Las preguntas que se hace el jurado, acerca de la “escuela de fotografía documental” en México, sus espacios de circulación y sus relaciones con el campo del arte, deberían ser sustituidas por la pregunta sobre el concepto de documento y sobre la manera en que ese concepto está siendo reelaborado dentro de las nuevas prácticas fotográficas. Pero la respuesta

está en las propias exposiciones. Por lo menos *Entre la escultura y el archivo* es una propuesta curatorial en la que se asumen sin titubeos las nuevas definiciones y funciones del documento en la fotografía contemporánea. Excepto la función política. En un texto de 2009 ya Laura González declaraba que “la fotografía (mexicana) 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.” Ante la inquietud del jurado de la bienal podríamos preguntarnos: “¿Para qué quieren documentos de la realidad mexicana si cuando los tienen la curaduría los somete a una lectura historicista, que es evasiva y anestesiante al mismo tiempo?”

Cierto que no abundan las referencias directas al crispado espacio social mexicano. Y cierto que las narrativas de sesgo autobiográfico tienen un lugar periférico en el conjunto de obras. En general parece que el jurado se inclinó por las obras menos sentimentales, menos pictoricistas y menos dramáticas, proponiendo lo que puede ser leído como signo de una cierta racionalidad aplicada a la forma artística o incluso como una especie de “nueva objetividad”, en tanto tematización de los objetos fotografiados y en tanto distanciamiento emocional ante la representación.

Lo más productivo en este nuevo formato de la XVI Bienal de fotografía ha sido la posibilidad de someter el mismo conjunto de fotografías a dos lecturas diferentes. *La profundidad de la superficie*, curada por Mauricio Alejo, se concentra en el objeto fotográfico. *Entre la escultura y el archivo*, organizada por Magnolia de la Garza, se concentra más en los objetos fotografiados. Al producir dos curadurías distintas en una misma bienal, después de la selección hecha por el jurado, se desmonta el aparato de autoridad sobre el juicio estético que implica todo concurso de arte. Claro que ese desmontaje no es tan agresivo cuando los dos curadores provienen del mismo jurado que hizo la selección, pero en el fondo eso es más práctico que traer dos curadores a trabajar a partir de lo que otros han seleccionado. En definitiva el procedimiento genera un desplazamiento del concurso al discurso y eso ya es un paso de avance como propuesta de un nuevo modelo de trabajo con la fotografía contemporánea en el espacio institucional.

Si en 1972 el famoso ensayo de Rosalind Krauss *La escultura en el campo expandido* buscaba poner un poco de orden ante el uso acrítico del término “escultura” en las condiciones de la

postmodernidad artística, varias décadas después la exposición *De la escultura al archivo* parece empezar por introducir de nuevo cierto desorden al centrar una parte de su argumento en la relación entre escultura y fotografía. Esa relación está representada mayoritariamente por fotografías de objetos tridimensionales, con distintos grados de énfasis en la materia, la forma, la función y el significado. Ahí entran algunas de las obras que resultaron más atractivas para el jurado: *Constructions*, de Fabiola Mencheli, *The less things change, the less they stay the same*, de Alejandro Almanza y *XXXXXXXXXX*, de Ramiro Chaves y otras series que representaban las relaciones entre diversas estructuras en el espacio: *Despojos*, de Carlos Iván Hernández, *In Real Life*, de Carlos Lara, *Aforismos visuales*, de Aglae Cortés o *Estudio No. 5 para encontrar la piedra perfecta*, de Antonio Bravo.

En esta exposición lo escultórico es una metáfora para referirse a diversas maneras de representar el objeto fotografiado en relación con el espacio. En algunos casos se trata de operaciones para construir o reconfigurar ese objeto. En varios ejemplos hay también una intención de resemantizar y de reorganizar el sistema objeto-espacio-texto. No es notable una vocación de los autores por intervenir o modificar el espacio de la exposición y algunas obras quedaron opacadas por la profundidad y la altura de las galerías del Centro de la Imagen y por la profusión de piezas expuestas.

La obra que denota un mayor esfuerzo por apropiarse del espacio es la instalación *Doubernard*, presentada por Fernando Montiel. Y no es por el tamaño, sino por los múltiples planos con los que trabaja: el plano de las fotografías sobre la estructura, la profundidad de las proyecciones de diapositivas y el emplazamiento de la pieza misma en el espacio arquitectónico. El control de la iluminación ayuda a crear una "atmósfera". El ritmo de las diapositivas introduce una temporalidad particular en la obra y crea una tensión entre lo que está fijo y lo que transcurre. Todo debería conducir a la contemplación y el recogimiento.

Doubernard está realmente "entre la escultura y el archivo". En ese sentido, es probablemente una de las que mejor se ajustan a los conceptos que maneja Magnolia de la Garza. Sin embargo tiene una gran limitación y es que sólo funciona en la oscuridad. Necesita su propio espacio y su propia atmósfera. En la penumbra la instalación es misteriosa y sutil. Bajo la luz diurna es plana y vulgar.

A la obra de Hugo Lugo (*Ensayo para construir un reloj de noche*) le ocurre lo contrario. Él evita la grandilocuencia, pero eso lo pone en desventaja en el espacio expositivo. Es difícil ver una obra tridimensional cuando sólo puedes verla desde un ángulo y cuando tiene que competir con formatos y despliegues más ambiciosos. Los trabajos que está haciendo Hugo Lugo en espacios abiertos tienden más al *performance* y la instalación. Todavía no ha encontrado la manera de sacarles provecho mediante la fotografía y tal vez eso nunca ocurra. Mientras tanto podría irse acostumbrando a la idea de que el “cubo blanco” no es su destino por excelencia.

La obra *Soy tu Doppelgänger*, de Manuel Marañón Acuña, es una de las propuestas más “actuales” dentro de esta exposición. Está basada en una situación hasta cierto punto vulgar: el hecho de que al autor le robaron su iPhone y que el nuevo propietario siguió conectado al iCloud original, de manera que Manuel Marañón continuó teniendo acceso a las fotografías que tomaba el otro. Al robo del teléfono, el artista correspondió con el robo de las fotografías y su exhibición, en una especie de acto de justicia por cuenta propia. Este proyecto se basa en la migración de las imágenes y la ambigüedad del derecho de propiedad sobre las mismas. A partir de ahí es que se crea este juego de confusiones entre las identidades de los fotógrafos, retocado por el cruce entre diferentes textos. El estatus de Manuel Marañón como autor de la obra se sostiene en la violación de la intimidad del otro y la laguna legal que aparece en torno al tema: ¿A quién pertenecen las fotografías tomadas con un teléfono robado?

El proyecto está hecho con un humor que tamiza la situación de doble violencia en que se origina. Es de los pocos trabajos en la Bienal que presentan como algo real y cotidiano la circunstancia de inseguridad y de vulnerabilidad social que se vive en México, aun cuando sea dándole un tono ligero y desenfadado.

Este es un proyecto interactivo por definición. Está basado en la circulación, el consumo y la apropiación de fotografías a través de medios electrónicos. Su espacio de publicación idóneo es probablemente el de las redes sociales y no el muro del Centro de la Imagen. En el contexto de la XVI Bienal de Fotografía, donde tan oportuno ha resultado volver a citar a Rosalind Krauss, tiene sentido plantear que el muro es para la foto lo que la base ha sido para la escultura. Si la reacción modernista ante el monumento conduce a un tipo de escultura con una condición -en palabras de

Krauss- “esencialmente nómada”, una obra como la de Manuel Marañón pudiera dar cuenta de lo que implican esos términos para la fotografía contemporánea. Una fotografía “nómada” es lo que invade hoy las redes sociales, infiltrando la lógica de la exhibición y la permanencia con la de la circulación y la apropiación. Pero también algo de esa movilidad -del significado y de la función, diría Krauss- se ha asomado en la historia de la fotografía prácticamente desde sus orígenes, mediante estrategias de montaje y *collage* y, de manera más enfática en los últimos 50 años, mediante la intervención de los documentos, la manipulación de los soportes y la apropiación y reproducción de los archivos originales.

En la exposición *De la escultura al archivo*, ese tipo de operaciones tiene bastante visibilidad. De hecho, uno de los premios de adquisición de la Bienal fue otorgado a María María Acha-Kutscher, por la serie *Womankind* que se destaca por el minucioso trabajo de fotomontaje, incluyendo imágenes tomadas de Internet. Otra obra basada en la apropiación y la manipulación es *World Wide Exclusive*, de Andrés Felipe Orjuela Castañeda, quien digitaliza, amplía y colorea a mano varias fotografías originalmente pertenecientes a la agencia Wide World Photo. Quizá lo más interesante ahí es cómo se lleva esas imágenes a un nivel de candor que contradice su sentido original de propaganda bélica, incluso pasando por alto todas las operaciones técnicas y conceptuales que intervienen en su reproducción.

Cada una de estas propuestas aporta su toque de nostalgia. Creo que eso es inevitable cuando se trabaja con el archivo. El archivo -al menos el archivo fotográfico- coloca a la memoria en el punto de tensión entre experiencia irrepetible y reproductibilidad y entre la pérdida y la conservación. Derrida hablaba de “conservar la pérdida como pérdida”: “Se conserva el archivo de «algo» (de alguien o de algo) que ha ocurrido una vez y se ha perdido, y se conserva así, tal cual, como lo no-conservado, una especie de cenotafio, en suma: un túmulo vacío.”