

*punks* chilenos, guadalupanos, en Suecia; Mickey Mouse en los restaurantes de lujo de la ciudad de México; la danza denigrante «de los mexicanos» en Guatemala. El espectador es, aquí, el único responsable: la fragmentación es puramente geográfica, la cultura, sí, todo lo confunde.



A finales de los años ochenta, Pedro Meyer abandonó la ciudad de México para refugiar sus anhelos en Los Ángeles. Desde algunos años, Meyer experimentaba con su Macintosh, ensayos de fotografía numérica. En absoluta antítesis con sus declaraciones pro-fotografía «directa» de 1981, trabaja ahora en contacto con los fabricantes de medios electrónicos, y perfecciona técnicas de manipulación y construcción de imágenes. Después de las galerías y los museos, sus obras pueden verse ahora en forma de CDrom, en el Internet (abrió hace unos meses su propio sitio en el World Wide Web)<sup>20</sup>.

La trayectoria de Meyer resultar ejemplar de la acelerada transformación de la fotografía mexicana en los últimos años. En uno de estos vaivenes arquetípicos de las artes, la «fotografía compuesta» (que incluye tanto las puestas en escenas fotografiadas, el fotomontaje y el *fotocollage*, como técnicas avanzadas de manipulación) parece en vías de convertirse de regreso en corriente mayoritaria. No se trata solamente de una contrapropuesta, sino que existen motivaciones profundas a esta revalidación de prácticas hasta hace poco sólo toleradas en algunos sectores, siempre y cuando se anunciarán como tales (en la fotografía publicitaria, por ejemplo). El rápido desarrollo de las técnicas de reproducción electrónica que tienden actualmente a suplantar los medios mecánicos, han acelerado por un lado el tratamiento y la difusión de las imágenes y han introducido, al mismo tiempo, renovadas posibilidades de alteración o modificación prácticamente indetectables en las imágenes «tomadas» que impugnan, con su simple existencia, su tradicional credibilidad.

Ante esta situación, el fotógrafo se ve compelido a tomar una posición y —en un proceso hasta cierto punto similar al que impulsó a los pintores contemporáneos a la invención de la fotografía en el siglo pasado— se aparta de la inmediatez, e inicia una búsqueda de «artisticidad», componiendo, triturando y reestructurando las imágenes, utilizando la cámara como una simple herramienta, un paso ineludible en un proceso de creación que empieza, muchas veces, con un papel y un lápiz, sigue en el estudio y finaliza en el cuarto oscuro convertido en un verdadero taller, un laboratorio en el que se experimenta con pinceles, tijeras, productos químicos, ordenadores, el ahora imprescindible *PhotoShop* de Adobe.

<sup>20</sup> La página se llama Zone Zero One (en honor al «sistema de zonas» de Ansel Adams), y puede consultarse en el World Wide Web a la dirección: <http://zonezero.com/default.html>. Por otra parte, Pedro Meyer debate la cuestión de la fotografía numérica en su CDrom *Truths & Fictions*, Los Ángeles, Voyager Co., 1994.

Aclamados, cuando fueron expuestos por primera vez a finales de los años setenta, los paisajes, coloreados previamente a la toma de Lourdes Grobet fueron, quizá, los primeros ejemplos de la reivindicación, en México, de esta fotografía compuesta, cuya sutil dosis de poesía y notoria irrealidad se contraponían al «realismo» de la fotografía «antropológica». Lourdes Grobet realizó estos experimentos en un momento crucial: pretendía así denunciar los excesos de miserabilismo indigenista. Lourdes Grobet, sin embargo, volvió al reportaje sociológico en los años siguientes y sólo ahora, una década más tarde, asume estos juegos formales. Jan Hendrix, un artista plástico holandés aproximadamente de la misma generación que Lourdes Grobet, por ejemplo, no comparte estas reticencias, tal vez porque proviene de las artes gráficas, y usa la fotografía como una herramienta de reproducción.

Uno de los primeros en evidenciar en México las alteraciones de sus imágenes fotográficas fue Gerardo Suter.

A finales del siglo veinte, Gerardo Suter (pero no es el único), retoma la problemática de encontrar un trasfondo arcaico a las realizaciones artísticas contemporáneas si no en un contexto totalmente diferente, en una perspectiva más compleja. Desde las pequeñas impresiones deslavadas que presentaban fragmentos de monumentos prehispánicos, y en particular, de monolitos como los Atlantes de Tula o las estelas mayas de Palenque, que realizó a finales de los años setenta, Suter intentó vincular su propia obra, a la vez con una tradición de la fotografía en México y con los modos de representación del ámbito prehispánico, filtrados por la estética del romanticismo, primero, y más tarde, por el purismo vanguardista que inauguró, aquí, Edward Weston. La manera de capturar la esencia de las formas, la abrupta geometría de la masa pétreo, las líneas achatadas recortadas contra el cielo, de los monumentos y de los edificios prehispánicos, evidentes, por ejemplo, en la célebre *Pirámide del Sol* de Edward Weston y en las composiciones geométricas de Laura Gilpin y Josef Albers, se prolonga en los Atlantes de Gerardo Suter, ennegrecidos, opacados por un contraluz que los vuelve formas macizas. La intención, *a priori*, parece ser la misma; Suter, sin embargo, introduce otro nivel de lectura al yuxtaponer estas formas que emergen de un remoto pasado, con los bloques de concreto sin pulir del Espacio Escultórico de la Ciudad Universitaria.

En años recientes, Gerardo Suter fue precisando y exacerbando aún más su búsqueda, inspirada ahora por los códices prehispánicos, de los que realizó paráfrasis fotográficas. Una de las piezas más importantes, y quizá la más lograda, es su propia interpretación de la anatomía ritual mexicana, su versión de sutiles metáforas entre los órganos humanos y la

naturaleza, tal y como aparece en el Códice Vaticano-Latino (*Tonalamatl*, 1991). Sin duda, por haber practicado durante muchos años la fotografía publicitaria y comercial, que le obligó a indagar las sofisticadas técnicas de puesta en escena, dirección de actores, organización espacial y, sobre todo, de iluminación, Gerardo Suter llevó esta experiencia a su propio trabajo. Asume, por lo tanto, sin remordimientos, una hiperestetización, una afectación en extremo seductoras<sup>21</sup>.

Simplificando, quizás, podemos detectar ahora dos grandes corrientes, dos maneras distintas de tratar la fotografía. La primera retoma a su manera la teatralidad de la fotografía de estudio decimonónica, aunada al *performance* conceptual. En estas representaciones la fotografía sirve para registrar una especie de *tableau-vivant*, muchas veces satírico y cruel. Se deriva también de la tradición del desnudo posado, a la que se ha agregado un factor onírico con fuerte carga sexual, que denota la doble influencia de Robert Mapplethorpe y de Joel Peter Witkins. En la otra corriente, el fotógrafo se sirve de elementos previamente manipulados para elaborar montajes vueltos a fotografiar, lo que permite introducir bruscos cambios de escala. Se trata, en este caso, de subvertir la pureza de la imagen fotográfica, de construir una especie de altar. En el límite con el *collage* surrealista, el fotógrafo se vale ahí de varios medios: recortes, incisiones, yuxtaposiciones, alteraciones de las emulsiones del negativo o de la impresión, agregados de elementos no fotográficos. En este rubro se pueden incluir los mosaicos de *polaroids* de Lourdes Almeida, realizados con estampas populares. Pero las fronteras entre estas tendencias son apenas perceptibles, como lo comprueban las imágenes de Eugenia Vargas Daniels, a la vez *performance* íntimo y montajes.

La fotografía compuesta ha tenido un importante auge y un creciente éxito en México en los últimos años, y puede ahora ser considerada como una corriente en sí. No es casual, en este sentido, descubrir numerosas afinidades entre los fotógrafos que se proponen investigar las posibilidades técnicas del medio en función de ideas y de conceptos, con otros artistas plásticos, pintores, escultores o «ensamblajistas» conceptuales. Esta búsqueda común se inscribe en un momento particular de la plástica latinoamericana, que se expresa mayoritariamente por la reutilización crítica y paródica de símbolos o de iconos tradicionales, ya sean los que provienen de las culturas prehispánicas revalidadas por el nacionalismo oficial en tanto que aglutinante cultural (machacado desde las escuelas primarias) o los que se derivan del substrato católico y funcionan también como signos de identidad comunes. Esta reubicación, este reciclaje de imágenes, símbolos, reminiscencias y objetos, se acomodan perfectamente con estos compuestos de imágenes que dejan entrever su «realidad» significativa, no

<sup>21</sup> Gerardo Suter, *Cantos Rituales, México, Galería OMR, 1994* (prólogo de Olivier Debrouse).

obstante las alteraciones que, en la superficie, les imponen la «mano artística» de estos fotógrafos.

Para algunos, el abandono de la «pureza fotográfica», la pérdida de inocencia ante el médium, significan que la fotografía mexicana transitó de la adolescencia a...

**Olivier Debroise**