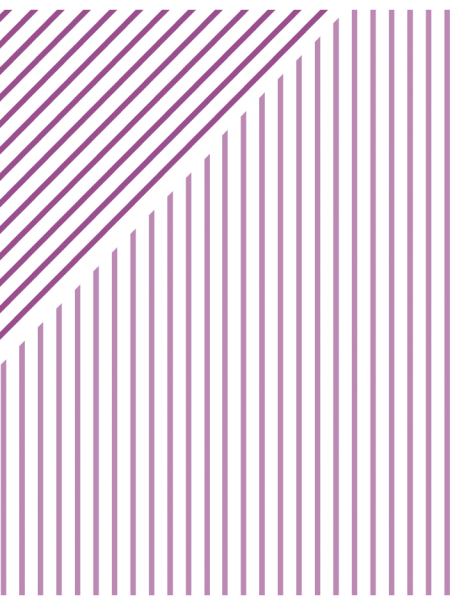
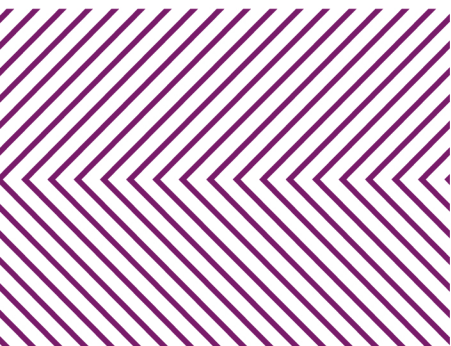




DE LA ESCULTURA AL ARCHIVO

MAGNOLIA DE LA GARZA

[CUADERNILLO CURATORIAL]

DE LA ESCULTURA AL ARCHIVO

MAGNOLIA DE LA GARZA

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

De la escultura al archivo

Cuadernillo curatorial complementario al catálogo

de la XVI Bienal de Fotografía

Octubre 2014

© del texto: Magnolia de la Garza, 2014

© de las imágenes: Magnolia de la Garza / Centro de la Imagen, 2014,

excepto: María María Acha-Kutscher (p. 27), Diego Berruecos (p. 24) y Colectivo Estética Unisex (p. 25)

© 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 y Abel Muñoz Hénonin | Edición

Alejandra Pérez Zamudio | Coordinación editorial

Krystal Mejía Méndez | Diseño

Richard Moszka | Traducción al inglés

Axel Silva Mancilla | Reprografía

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

DE LA ESCULTURA AL ARCHIVO

MAGNOLIA DE LA GARZA

[CUADERNILLO CURATORIAL]

Cuando en 1967 Mel Bochner realizó *Misunderstandings (A Theory of Photography)* [*Malentendidos (Una teoría de la fotografía)*], el artista buscaba entender las distintas definiciones de la fotografía, medio que había utilizado en varias de sus piezas, sin haber reparado, o investigado, en el significado o en la teoría detrás de ellas. Esta pieza consiste en la fotografía de una serie de tarjetas de papel, en las cuales el artista escribió distintas ideas sobre la fotografía, o que se pueden aplicar a ella, provenientes de fuentes tan diversas como Mao Tse-tung o Maurice Merleau-Ponty, pasando por Marcel Duchamp y Marcel Proust. En una de estas tarjetas aparece una sentencia de la Enciclopedia Británica que dice: «La fotografía no puede registrar ideas abstractas». Al realizar esta serie de fotos sobre la idea de la fotografía, la obra de Bochner desmentía la afirmación de la Enciclopedia.

Bochner no fue el primer artista en interesarse por registrar lo abstracto utilizando una cámara fotográfica, ya en 1923 el pintor, escultor y fotógrafo húngaro László Moholy-Nagy había tenido la idea de realizar una serie de fotografías de rayos de luz proyectados sobre una pantalla, de manera que la luz se convertía en un medio de expresión plástico. En su serie de fotogramas, el artista toma distancia de la fotografía como una herramienta para capturar la realidad y opta por un lado más experimental. La obra que Moholy-Nagy desarrolló, no sólo en el campo de la fotografía, sino también en los de la pintura, la escultura y el diseño, coincide en un interés por el uso y la representación de la luz. En 1930 creó el *Light-Space Modulator* [*Modulador de espacio-luz*], una escultura cinética en vidrio y metal pensada para crear iluminaciones en representaciones teatrales o danza. Varias de las piezas que componen el *Light-Space Modulator* se mueven generando distintos patrones de luces y sombras que se proyectan en los muros adyacentes, creando un espacio que cambia constantemente y que fue documentado en varias fotografías realizadas por el propio artista.

Casi un siglo más tarde, la serie *Constructions* [*Construcciones*] de Fabiola Menchelli retoma la idea de construir espacios con luz. Las fotografías parten de la construcción de modelos hechos de papel y cartón en el estudio a los cuales se les proyecta luz para, finalmente, ser fotografiados. Es interesante notar que toda la manipulación que se hace, es previa a la toma fotográfica, siendo la luz una composición que se realiza en la computadora para poder ser proyectada sobre la maqueta hecha con cartones y papel que, tras ser fotografiada, será reciclada, creándose un balance entre lo virtual, lo digital y lo físico. El construir desde cero la imagen le permite a la artista generar su propia realidad.

Desde las primeras décadas del siglo xx la fotografía buscó alejarse de ser definida como un instrumento para captar la realidad, para volverse una herramienta creativa y capaz de mostrar otras perspectivas del mundo que nos rodea. Así, ciertos fotógrafos documentaron fragmentos de la realidad desde nuevas ópticas abriendo universos desconocidos dentro de lo cotidiano, como las *Esculturas involuntarias* de Brassai, las cuales aparecieron publicadas por primera vez en la revista *Minotaure* en 1933. En ellas se veían objetos de uso común, como un boleto de autobús enrollado, pasta

de dientes sobre una superficie, un pedazo de jabón y hasta miga de pan, cada uno en su espacio y sobre un fondo neutro y acompañado de una descripción de la imagen hecha por Salvador Dalí.

Las fotografías realizadas por Carlos Lara Amador son una muestra contemporánea de cómo la cámara fotográfica captura esculturas que sólo suceden en un tiempo determinado, a veces sólo unos minutos, y que sólo son visibles cuando se les fotografía. En las fotografías de Lara, la composición se crea en el espacio y no de manera digital, incluso los colores, que recuerdan una paleta utilizada en la década de 1980 en objetos de consumo popular, son tomados de objetos reales y no son manipulados en la computadora, de manera similar a las *Esculturas involuntarias* de Brassäi, en donde si bien hay una manipulación de los objetos, lo que descubre –o revela– sus cualidades escultóricas es el enfoque de la cámara.

Las esculturas creadas con objetos de uso común son rescatadas por la lente de la cámara, por el enfoque que decide mostrarnos determinados fragmentos de la realidad o composiciones en un momento específico. Pero no sólo los fotógrafos se han interesado en las esculturas involuntarias o efímeras, la escultora polaca Alina Szapocznikow realizó en 1971 una serie titulada *Photosculptures [Fotoesculturas]*, en las cuales retrata, sobre un fondo negro, chicles previamente masticados por ella. La plasticidad del chicle genera una serie de formas abstractas que al mismo tiempo están ligadas a un proceso orgánico y personal, al ser la propia boca de la artista la que deforma a la materia. El contexto en que la artista retrata sus esculturas, donde las aísla del paisaje cotidiano, ayuda a que éstas emerjan como los personajes de su obra.

La serie fotográfica de Gabriela Lobato presenta también un grupo de esculturas hechas con materia orgánica e inorgánica, pero a diferencia de las de Brassäi y en un sentido más cercanas a las de Szapocznikow, hay un gesto constructivo voluntario en sus esculturas de jugar y manipular la materia y no sólo de descubrir fragmentos de la realidad. Al igual que en la obra de Szapocznikow, el contexto juega un papel importante en estas esculturas-fotografías, sin embargo, a diferencia de la escultora polaca, Lobato opta por fondos claros, que resultan menos dramáticos, pero también le confieren a su obra un aire de asepsia, y que recuerdan algunas de las imágenes del fotógrafo alemán Wolfgang Tillmans. El encuadre fotográfico y el contexto de los objetos servirán en la obra de Francisco Rosales, *La ciudad es un loft*, para hacer surgir sillones abandonados en la vía pública como monumentos involuntarios que reflejan el clima de desolación que atravesaba la ciudad.

La fotografía permite esculturas que no serían posibles en el espacio real, tanto porque nuestra mirada nunca repararía en esos fragmentos de realidad, como por cuestiones de temporalidad. *The Less Things Change, the Less They Stay the Same [Entre menos cambian las cosas, menos siguen iguales]* es una pieza de Alejandro Almanza Pereda, artista cuyo trabajo de instalación, escultura y dibujo suele girar en torno a la noción de gravedad. En esta obra Almanza juega con las distintas posibilidades formales que ofrece el manipular una estantería industrial y, como en otros de sus

trabajos, desafía las fuerzas que mantienen el equilibrio del objeto. Pero a diferencia de otras de sus piezas, el artista decide utilizar la fotografía para documentar las distintas posibilidades escultóricas del objeto, siendo la foto el lugar donde suceden estas esculturas. Las imágenes no están tomadas siempre desde el mismo punto de vista, alejándose así de un tipo de documentación científica que impone un mismo marco de referencia al objeto. Los distintos ángulos buscan enfatizar el valor plástico y espacial del mueble manipulado. Las fotografías son desplegadas una junto a otra dentro de un mismo marco, utilizando esquineros de papel negro para sujetarlas, pero también como un gesto para devolver a la imagen algo de su calidad de objeto.

Podemos encontrar, desde la década de 1920, casos en que la fotografía se usó para documentar distintos momentos del proceso escultórico. Quizás el ejemplo más conocido sea el del escultor Constantin Brancusi, quien durante las décadas de 1920 y 1930 fotografió su obra con el fin de hacerla circular, sobre todo a partir de su reproducción en revistas¹, de crear un archivo de sus esculturas, pero también para documentar distintos procesos de su trabajo. En la pieza de Alejandro Almanza, como en varias de las imágenes realizadas por Brancusi, la fotografía asume un papel más radical que el del tradicionalmente ocupado por el pedestal, como espacio de representación para la escultura.

En el texto de 1979 publicado por la revista *October*, "La escultura en el campo expandido", Rosalind Krauss plantea un esquema para entender la escultura creada durante los años sesenta y setenta. El texto comienza por revisar la pérdida del pedestal como pérdida del sitio o emplazamiento (*site*) a finales del siglo XIX, que sería una de las características de la escultura moderna, como en la obra de Brancusi, quien crearía bases más abstractas, que formarían parte de la propia escultura². La pérdida del emplazamiento desvanecería la liga entre escultura y monumento, al tiempo que propondría nuevas relaciones entre el paisaje, el no-paisaje y la arquitectura y la no-arquitectura. Éstas se reflejaban en un tipo de obra en que la forma de la pieza estaba en correspondencia con su contexto³.

La fotografía jugó un papel importante dentro de la escultura en el campo expandido que analiza Krauss, ya fuese como forma de intervención o de documentación en las relaciones entre paisaje y no-paisaje, como los «emplazamientos señalados», o en el vínculo entre arquitectura y no-arquitectura, en las llamadas «estructuras axiomáticas».

1. Paul Paret, "Sculpture and its Negative: The Photographs of Constantin Brancusi" en *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, Geraldine A. Johnson (ed.), Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1998, p. 102.

2. Las bases de las esculturas de Brancusi resultan tan particulares que en 1989 fueron objeto de una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, dentro de la serie "Artist's Choice" (Elección de artista) realizada por el escultor Scott Burton.

3. Rosalind Krauss, "La escultura en el campo expandido" en *La postmodernidad*, Hal Foster (ed.), Barcelona, Kairós, 2008, pp. 59-74.

En el análisis de Krauss existe un distanciamiento entre la escultura y el monumento desde la modernidad, sin embargo en las estructuras que plantea y sobre todo a través de la fotografía y la documentación de algunas de estas nuevas relaciones arquitectónicas, éstas emergen como memoria de otro tiempo, como monumentos involuntarios de nuestro tiempo. *Despojo*, de Carlos Iván Hernández, es uno de estos casos de monumentos involuntarios. En la serie de cuatro fotografías vemos como del paisaje desértico surgen estructuras que no parecen tener ninguna relación con el entorno. Las imágenes no nos revelan su historia, el porqué de su presencia, pero sí nos descubren una relación extraña entre paisaje y objeto.

Paisajes de la melancolía de Yanieb López supone una intervención en el paisaje pero a través de la foto. A diferencia de las intervenciones realizadas en el paisaje real de los emplazamientos señalados, aquí es el encuadre fotográfico y el dibujo sobre la propia fotografía, lo que genera las alteraciones en el paisaje.

Si la presencia de estructuras extrañas nos hace pensar en el espacio, la ausencia es lo que abre la reflexión en las fotografías de María Luz Bravo, quien al despojar a la arquitectura de todo referente humano, pero también de toda referencia al uso del espacio, nos obliga a ver estos lugares de otra manera.

En una operación similar, pero esta vez con ayuda de procesos digitales y de la alteración de fotografías de archivo, Jorge Rosano Gamboa nos revela el espacio arquitectónico, pero también escultórico, que conforman los estudios fotográficos y que servían de decorado en la realización de retratos. Al eliminar a los personajes principales de la imagen, lo que surge son aquellas figuras secundarias y silenciosas que ayudaban a construir la escena.

En una relación clara con el *land art* y trabajando con un paisaje determinado, cerca del observatorio astronómico de Baja California, Hugo Lugo crea un reloj que representa, a partir del reflejo de la luna en un espejo, el paso de las horas. La acción de Lugo queda materializada y documentada en una serie de fotografías recogidas en una pequeña publicación, que al abrirse en forma de acordeón nos muestra, de manera simultánea, las diferentes horas. Es interesante notar que el artista retoma los orígenes científicos de la fotografía como herramienta para medir y los superpone a discursos del arte contemporáneo como el uso de espacios físicos específicos para la realización de una acción.

Así como la fotografía funcionó para documentar trabajos escultóricos postmodernos, también fue utilizada para registrar acciones como las que realiza Calixto Ramírez Correa, que consisten en ocupar con su cuerpo distintos espacios arquitectónicos e incluso escultóricos, que no han sido diseñados para acoger a una persona. Sus obras muestran una relación tensa, pero también burlesca, entre la arquitectura y el cuerpo del artista, al mismo tiempo el encuentro entre la arquitectura y el cuerpo genera una serie de esculturas efímeras.

La relación entre el cuerpo y el espacio, pero sobre todo con esculpir el propio cuerpo, son la base de los videos de Sergio Fonseca. En su exploración por construir

la identidad masculina, Fonseca va modelando su cuerpo, buscando alcanzar los ideales de los cuerpos de los *strippers*. En su búsqueda va también creando sus propios escenarios, desde espacios domésticos hasta un espacio más dramático que permite evidenciar su proceso de transformación.

Analizando los trabajos de Calixto Ramírez, Hugo Lugo o Sergio Fonseca, podemos ver cómo la documentación de sus acciones se transforma en parte fundamental de la obra, al mismo tiempo esa documentación va generando pequeños archivos personales.

Roland Barthes escribió en *La cámara lúcida*: «me constituyo en el acto de “posar”; me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen»⁴. Esta frase, que bien se puede aplicar al trabajo escultórico de Gilbert and George, en el que ellos se transforman en esculturas vivientes y cuyas acciones quedan generalmente documentadas en fotografías, aunque también han trabajado con otros medios, sirve también para hablar de la obra de Adam Wiseman, *Retratos en movimiento*. Wiseman solicitó a un número de personas dejarles hacer un retrato; lo que no les dijo –al menos en un primer momento– es que con alguna excusa los dejaría unos minutos frente a la cámara encendida y que los grabaría. El resultado es una serie de videos en los que vemos lo que normalmente queda oculto al retratar a alguien, ese momento de espera en el que somos conscientes de que tenemos que adoptar una pose y en el que pensamos cómo queremos aparecer frente a la cámara.

Al posar adoptamos una postura determinada, no sólo por la presencia de la cámara, sino también por el momento específico que se celebra y que busca inmortalizarse. Como parte de su proyecto *PRI: Genealogía de un partido*, Diego Berruecos ha realizado desde 2009 una serie en la que recupera fotografías de archivo en las que se ve a distintos políticos en el acto de jurar su cargo. La serie *Yo juro* que hasta el momento cuenta con sesenta fotografías, está compuesta por imágenes de distintas épocas, aparecidas en distintos medios. A partir del despliegue del archivo *Yo juro* puede leerse como una acción performática al agrupar y mostrar los distintos momentos en donde se ha realizado la acción, como si creara una tipología escultórica.

La relación entre escultura, fotografía y archivo puede rastrearse en las primeras décadas del siglo xx, basta mencionar nuevamente al archivo fotográfico creado por Constantin Brancusi. Pero es en la segunda mitad del siglo que esta relación (fotografía-escultura-archivo) se vuelve el eje en el que se articula un grupo de trabajos fotográficos. Las *Esculturas anónimas* de Bernd y Hilla Becher, documentadas a partir de 1959, son quizás el ejemplo más conocido de este vínculo. El matrimonio Becher se dedicó a registrar estructuras arquitectónicas industriales como graneros o torres de agua, creando comparativos entre las distintas tipologías al exponerlas en una retícula. Las fotografías de estas estructuras, las cuales aparecían aisladas de su función y sin contexto humano, evidenciaban los valores formales de la arquitectura

4. Roland Barthes, *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 41.

y al mismo tiempo la transforman en monumentos de una arquitectura industrial que estaban por desaparecer. Al agrupar estas fotografías por tipologías, los Becher no sólo crearon un comparativo, sino también un archivo de esta arquitectura industrial.

En un gesto similar al de los Becher, Ramiro Chaves conforma un archivo digital, a manera de un atlas, que documenta el uso de la letra x en la arquitectura mexicana. Las imágenes que captura revelan este elemento desde una óptica más escultórica, que se enfatiza no sólo por el enfoque de la cámara, sino también mediante las intervenciones de dibujos, así como la elaboración de diagramas. El archivo, constituido en una página web y que invita a los usuarios a subir sus propios hallazgos sobre el uso de la x, se vuelve el dispositivo en el que estas esculturas se encuentran. La letra x constituye un punto de partida para pensar la construcción identitaria de México, la confluencia de sus culturas, pero también es un elemento que permite reflexionar y crear vínculos entre el lenguaje, la historia, la escultura y la arquitectura. No es el primer proyecto de este artista en el que convergen la fotografía, la escultura y el lenguaje, en 2006 expuso en el Museo de Arte Carrillo Gil el *Proyecto CANADÁ*, en donde recogió las letras de un emblemático cartel que durante años se encontraba en un viejo edificio de la ciudad de México. Al fotografiar las letras de manera individual, surgieron los aspectos formales, sin embargo, al ser un signo que durante años se vio en el paisaje urbano, aun aislado de su contexto, guarda una memoria.

La documentación de objetos escultóricos y la creación de un archivo personal son también la base de *Estudio N° 5 para encontrar La Piedra Perfecta* de Antonio Bravo Avendaño. En esta obra, cada una de las piedras fotografiadas (y fabricadas en concreto de alta densidad) por el artista es el resultado de una conversación que mantuvo con un especialista distinto, desde médicos hasta geólogos, para poder crear la piedra perfecta para ser usada en caso de revueltas ciudadanas. El proyecto para diseñar esta “arma” ha dado cabida a obras en formatos diversos, sobre todo escultóricos y fotográficos. Nació de una de las primeras imágenes aparecidas en la prensa mexicana de las revueltas en la plaza Tahrir en El Cairo y que representan el nacimiento de la llamada Primavera Árabe. Formalmente las fotografías de esas piedras toman muchos elementos de la documentación fotográfica empleada en disciplinas que crean esquemas taxonómicos, desde la botánica hasta la arqueología, sin embargo cada una de esas piedras es el registro de un diálogo que constituye la documentación para el diseño de una piedra.

La relación entre el archivo y la fotografía nace con la misma fotografía. Sin embargo, el uso de archivos fotográficos, tanto públicos como privados, para generar obra puede rastrearse en los fotomontajes de Alexander Rodchenko o John Heartfield de la década de 1930, aunque su uso se popularizó después de la postguerra⁵, siendo utilizado por los artistas pop europeos, entre otros.

5. Hal Foster, “An Archival Impulse” en *October*, núm. 110, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, otoño 2004, p. 3.

Como escribe Hal Foster, el uso del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas busca hacer físicamente presente información histórica que se ha perdido o ha quedado desplazada⁶. En ese sentido opera la ya mencionada pieza de Diego Berruecos, *Yo juro*, pero también el trabajo del Colectivo Estética Unisex, que en su obra *Desapariciones* retoma fotografías del archivo de Fundidora de Fierro y Acero Monterrey, S.A. Un video muestra ochenta y seis saludos, uno por cada año de funcionamiento de la empresa, provenientes de fotografías fijas de archivo en las que se documenta el encuentro entre empresarios y políticos. A éste se le suman dos fotografías, una de las cuales ha sido intervenida borrando la figura de Luis Echeverría, Presidente de la República entre 1970 y 1976, durante una visita a la fundidora. La pieza reflexiona sobre el cierre de la siderúrgica y el impacto que tuvo en la economía de la ciudad.

World Wide Exclusive [*Exclusiva mundial*] de Andrés Felipe Orjuela Castañeda es otro trabajo que parte de la investigación de archivos; en este caso de archivos militares que documentan entrenamientos de paracaidismo en una base de la fuerza aérea norteamericana en Georgia en 1941, en plena Segunda Guerra Mundial. Las imágenes, que provienen del archivo de la agencia Wide World Photo, han sido manipuladas por el artista, quien no sólo las amplía, sino que las ilumina de manera manual, utilizando óleos especiales para fotografía. La manipulación de las fotografías busca alejarlas de su contexto de registro histórico para revelar no sólo aspectos más plásticos de la imagen, sino la convivencia entre técnicas manuales y digitales en la construcción de la fotografía.

World Wide Exclusive, como otros trabajos de Orjuela en los que el artista recupera archivos, hace pensar en la circulación y destino de las imágenes.

Durante un viaje a Cuba, Christian Becerra adquirió en un mercado de segunda mano una serie de postales que representaban retratos femeninos y en las que aún podía leerse el destinatario en el reverso. La curiosidad, no por encontrar al dueño original de la postal, sino por conocer el sitio al que esas imágenes habían sido enviadas, llevó al artista a buscar esas direcciones y fotografiar su estado actual. *Address* [*Dirección*] es el trabajo que resulta de ese proceso y en el que vemos fachadas derruidas junto a las postales que en algún momento fueron enviadas ahí. Este proyecto no sólo reflexiona en torno a la circulación de la imagen, sino también a su valor como objeto arqueológico contemporáneo capaz de evocar y provocar historias.

Escritores como W.G. Sebald, no han sido inmunes al interés por el archivo fotográfico y su uso evocador. En varias de sus obras, Sebald recurre a imágenes fotográficas que presenta como parte de la historia del protagonista del relato, a veces como documentación, a veces como parte del paisaje, pero siempre acompañando al texto y no ilustrándolo⁷.

6. *Idem*, p. 4.

7. En un contexto más cercano, encontramos la novela póstuma del curador e historiador del arte francés que radicó en México, Olivier Debrouse, *Traidor, ¿y tú?*, en la que se recurre al uso de archivos fotográficos adquiridos en distintos mercados de pulgas de diversas geografías, de manera similar a la utilizada por Sebald.

La forma de construcción de una “historia personal” a partir de imágenes de archivo encontradas, podría definir la pieza de Manuel Marañón Acuña, *Soy tu Doppelgänger*. Pero a diferencia de Christian Becerra o de W.G. Sebald, Marañón no tuvo que buscar archivos en ningún lugar, sino que el archivo personal de otra persona aparecía en su teléfono cada vez que ésta tomaba una fotografía. La historia detrás de este proyecto comienza con el robo del teléfono celular del artista, dispositivo con el que se crean las imágenes, pero que también contiene una aplicación que las guarda en un archivo virtual. El nuevo propietario de su teléfono olvidó desactivar este archivo virtual y por lo tanto todas las fotos que realiza se cargan de manera automática en él. Marañón, quien tiene acceso a este archivo virtual a través de su computadora y teléfono nuevo, decidió –al considerar que la vida del otro es más interesante que la suya– crear fotografías que de alguna manera imiten a las creadas por el nuevo usuario de su teléfono. El resultado es una obra en la que vemos tanto las imágenes creadas por el anónimo usuario del teléfono como las tomadas por el artista, sin que exista un código que señale cuáles son de cada uno, apareciendo como dobles de un mismo archivo. La obra no sólo es una reflexión sobre la circulación de la imagen, sino también sobre los nuevos formatos y tecnologías para el almacenamiento de las mismas.

Si en *Soy tu Doppelgänger* existe la construcción de una identidad paralela a través del archivo virtual, *Doubernard* de Fernando Montiel Klint supone la construcción de una memoria personal a través del archivo familiar. Para la pieza, el artista retoma viejas fotos de familia para tratar de reconocerse en aquellos que no lo conocieron, de encontrar en estas imágenes espacios y rituales con los cuales pueda identificarse y construir su propia historia.

El archivo familiar también es el recurso usado por René Díaz en *Tú eres entre todas las mujeres*, en el caso de Díaz no se trata de la construcción de la historia propia a través del álbum familiar, sino de hablar del olvido, de aquellos que queremos dejar atrás y de cómo, en un ritual mágico para hacerlos desaparecer, borramos sus rostros de las fotografías familiares, buscando con esta acción alterar la historia familiar.

En una operación contraria, Mariela Sancari busca, al retratar a hombres mayores, la figura del padre muerto durante su niñez, tratando de imaginar cómo se vería si siguiera vivo, creando su propio e inusual archivo familiar.

En el catálogo de la exposición *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* [*Fiebre de archivo: Usos del documento en el arte contemporáneo*] el curador Okwui Enwezor escribe que en años recientes los artistas han interrogado al archivo fotográfico como sitio que existe entre la evidencia y el documento, la memoria pública y la historia privada⁸ y a partir de estos elementos construye una memoria que vincula al pasado con el presente, poco importa si ésta es real o ficticia.

8. Okwui Enwezor, “Archive Fever: Photography Between History and the Monument” en *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Nueva York, International Center of Photography / Steidl, 2008, p. 26.

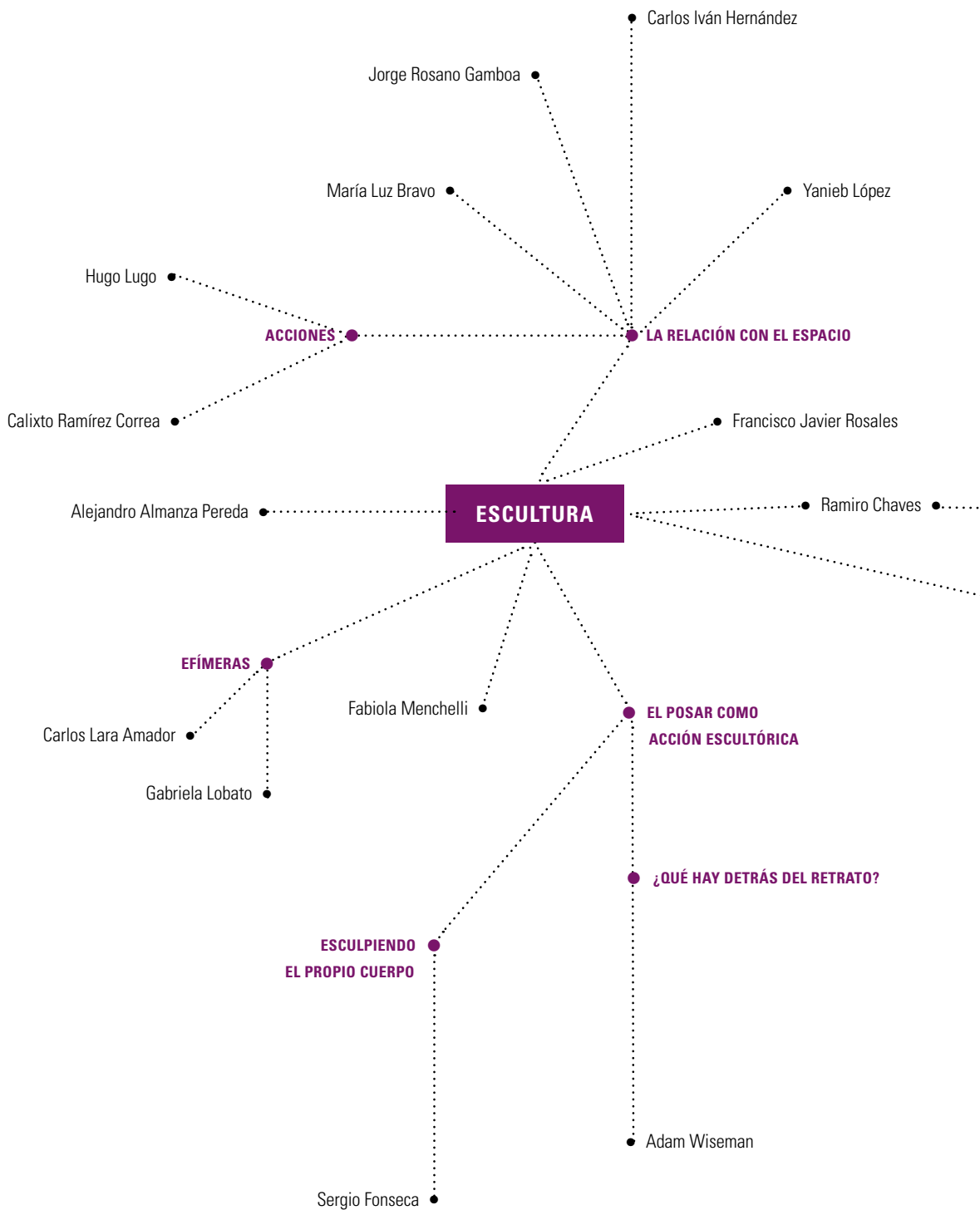
A partir de imágenes provenientes de revistas femeninas, de internet y de otras fuentes, María María Acha-Kutscher construye de manera digital *Womankind*, una serie de *collages* fotográficos, regresando de esa manera al primer formato con el que la fotografía trabajó el archivo. Estos *collages* o fotomontajes retratan no sólo ámbitos femeninos, sino que funcionan como registros de la historia de la representación de la mujer en el arte y el diseño. Formalmente algunas de las imágenes que conforman *Womankind* se asemejan a *Rayos del sol-Paula*, tomada en 1889 por Alfred Stieglitz y en la que se ve en una habitación a una mujer sentada frente a una mesa mientras escribe una carta. La foto podría ser sólo una imagen cotidiana en la que se trabaja de manera extraordinaria el claroscuro, pero una segunda mirada nos revela que las imágenes que aparecen, tanto en el muro como en la mesa, no son pinturas, sino fotografías que retratan a la mujer que está sentada escribiendo y que en algunos casos incluso se repiten. La foto de Stieglitz se transforma entonces en un discurso que habla de la fotografía misma, de su capacidad de reproductibilidad y de su relación con la luz como elemento para crear imágenes⁹.

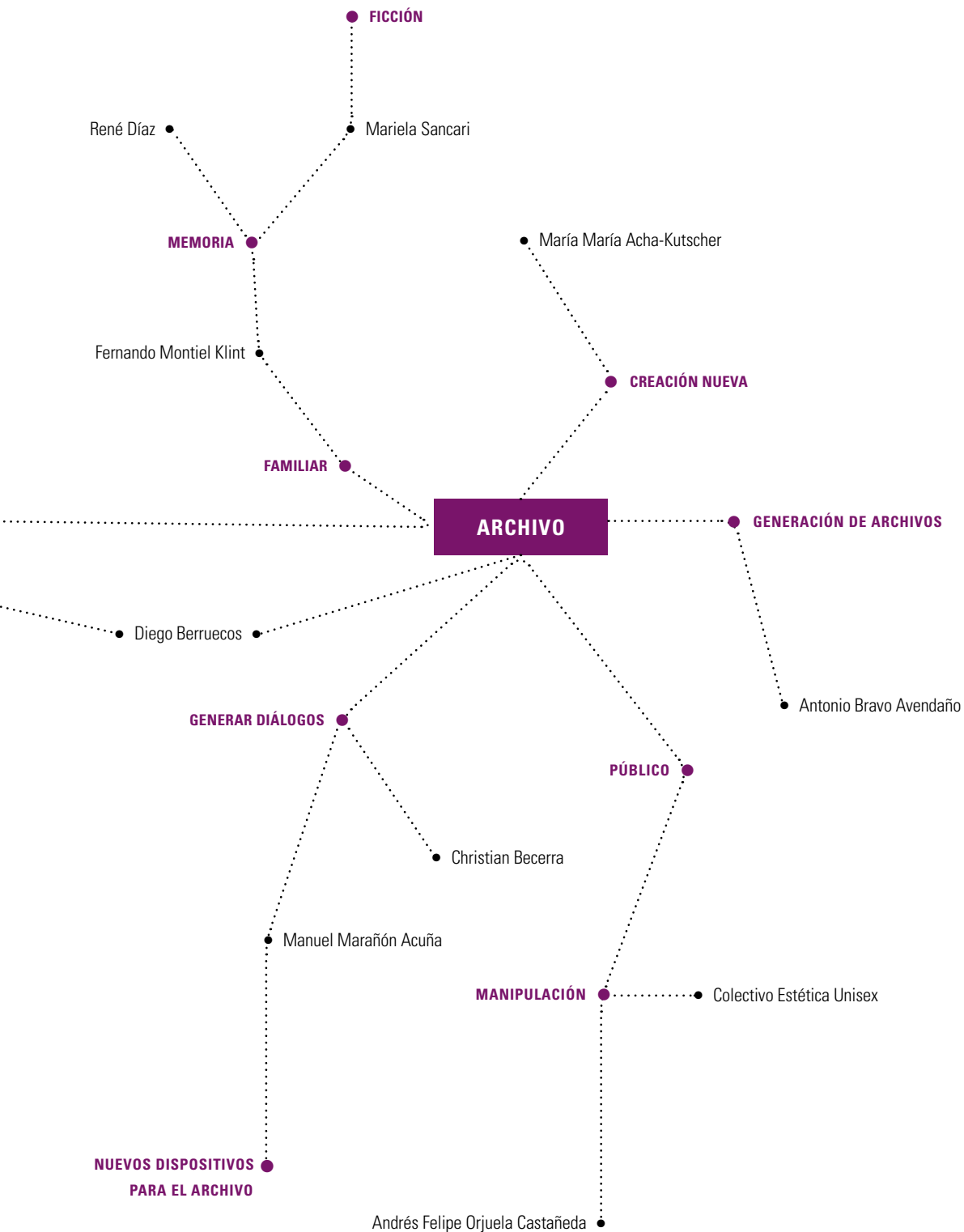
Mientras que la foto realizada por Stieglitz en 1889 es un discurso sobre la fotografía misma, la serie de Acha-Kutscher puede leerse como un metaarchivo de la imagen femenina en el arte.

Este texto comenzó hablando de una obra de Mel Bochner que buscaba entender la fotografía no a partir de la técnica, sino de sus definiciones y conceptos, replicando a la definición expresada en la edición de esa época de la Enciclopedia Británica. Hoy en día la enciclopedia en su forma física ha desaparecido o está en proceso de hacerlo, y el arte de los últimos cincuenta años ha demostrado su error al considerar a la fotografía como una técnica incapaz de registrar ideas abstractas. La fotografía no sólo es capaz de documentar la realidad, sino que puede hablar sobre la construcción de la memoria, de lo escultórico, del archivo y de lo fotográfico en sí mismo.

Desde el siglo pasado la fotografía ha tejido relaciones con otros medios como la escultura o el *performance*, y ha creado conexiones entre lo escultórico y el archivo, planteando también nuevos cuestionamientos sobre cómo usamos las imágenes, cómo las vemos y cómo circulan.

9. Rosalind Krauss, *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 137.

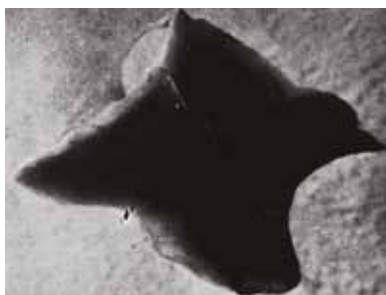




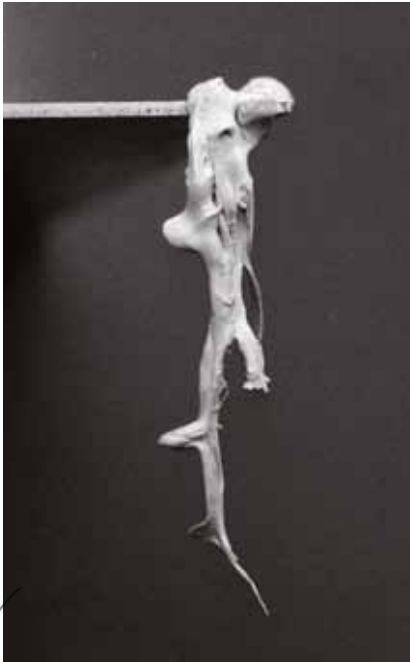


LÁSZLÓ MONOLY-NAGY

USO DE LA LUZ PARA CREAR FOTOGRAFÍAS Y ESCULTURAS



ESCUPTURAS INVOLUNTARIAS (BRASSAI) O CÓMO EL
ENCUADRE REVELA OBJETOS ESCULTÓRICOS



→ AUNA SZAPCZNIKOW ESCULTURAS DE CHICUE
↳ HÁS ORGÁNICAS POR EL MATERIAL Y EL PROCESO
↳ DEPENDEN DE LA FOTOGRAFÍA COMO SOPORTE

CONSTANTIN BRANCUȘI: ESCULTOR QUE DESDE 1920 DOCUMENTA SU OBRA CON EL
PROPÓSITO DE DIFUNDIRLA Y DE CREAR UN ARCHIVO PERSONAL.



----- Forwarded message -----

From: Fabiola Menche111 [REDACTED]
Date: 2014-07-11 13:05 GMT-05:00
Subject: Artistas y Referencias
To: Magnolia de la Garza [REDACTED]

TEXTOS DE REFERENCIA.
↳ DISTINTAS APROXIMACIONES
A LA RELACIÓN ENTRE
FOTO Y ESCULTURA

Esté es el curso de fotografía como interdisciplina espero que algo te sirva.

Saludos,

F

LA FOTOGRAFÍA Y LA ESCULTURA

Photodimensional: | Museum of Contemporary Photography
<http://www.mocp.org/exhibitions/2009/02/photodimensional.php>

Framing Ideas Still Life: The Object as subject MoCP
http://www.mocp.org/pdf/education/MoCP_Ed-StillLife.pdf

Paulina Dzwonkowska - Photography And Sculpture: The Multifaceted Relation
http://www.joedcuso.eu/Content/Issues/2010/01/Articles/1_3.pdf

Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension
<http://www.cambridge.org/us/academic/subjects/arts-theatre-culture/western-art/sculpture-and-photography-envisioning-third-dimension>

Dr. Daniel Palmer Photography in/as Public Sculpture
http://www.onedaysculpture.org.nz/_symposium/Daniel%20Palmer%20.pdf

The Sculptural Dimension of Photography and (Viceversa)
http://www.johannes-doering.de/index.php?article_id=1&clang=0&dl=1&filename=the_sculptural_dimension_of_photography_artpress_english.pdf&dld=65

Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension,
(Cambridge University Press, 1998): editor:

Sculpture and its Negative: The Photographs of Brancusi
<http://www.arthistory.utah.edu/PARET/Paret-Brancusi.pdf>

Sculpture and Photography: Striking Poses
http://annachave.com/annachave.com/annachave_publications_files/StrikingPoses.pdf

"'An Almost Immaterial Substance': Photography and the Dematerialisation of Sculpture," in Immaterial: Brancusi, Gabo, Moholy-Nagy, ed. S. Barassi and M. Harrison (Kettle's Yard, Cambridge University, and Southampton City Art Gallery, 2004), pp. 70-87.

"(Un)richtige Aufnahme: Sculpture, Photography and the Visual Historiography of Art History," Art History, vol. 36 (2013): 12-51.

JUXTAPOZ

HOME ILUSTRACIÓN ERÓTICA FOTOGRAFÍA DISEÑO GRAFFITI MÚSICA TIENDA SUSCRIPCIÓN EVENTOS



PHOTOGRAPHY BY CARLOS LARA

JUXTAPOZ // Tuesday, 13 Sep 2011

Me gusta Tweet 0 Facebook 3/1 0



Carlos Lara's images are quite surreal. The use of bright flash, close-up perspectives, or unusual angles all feel disorienting, defamiliarizing us with these subjects that are usually quite familiar. Lara's work takes a subject and allows us to rethink it. To examine it from a new point of view.

SÍGUENOS

¡O ya venís!



Cheap Monday
Rook Brand
Nike Sportswear
Upper Playground
Melissa shoes

**ENVÍOS A
TODA
AMÉRICA
LATINA**



LO MEJOR DE JUXTAPOZ

La mejor de lo mejor elegida por ti

OBRA COMO LA DE CARLOS LARA, QUE SE HA DIFUNDIDO A PARTIR DE PUBLICACIONES ONLINE
↳ PENSAR EN CÓMO CIRCULAN LAS IMÁGENES



EJEMPLO DE CÓMO UNA IMAGEN PERIODÍSTICA PUEDE DAR ORIGEN A UN PROYECTO ARTÍSTICO
↳ CÓMO IMPACTA LA FOTOGRAFÍA MÁS ALLÁ DE LA NOTICIA



La Jornada

DIRECTORA GENERAL: CARMEN LIRA SAADE
DIRECTOR FUNDADOR: CARLOS PAYAN VELVER

VIERNES 4 DE FEBRERO D
MÉXICO, DISTRITO FEDERAL • AÑO 27 • NÚMERO 9511 • www.jornada.mx

EN EL CENTRO DE LA BATALLA



El primer ministro egipcio Ahmed Shafiq dijo ayer que "no hay ninguna excusa para atacar a manifestantes pacíficos". Sin embargo, después de la declaración, los partidarios de Hosni Mubarak contrastaron en la plaza Tahrir a sus rivales, quienes se defendieron con piedras y escudos improvisados (en la imagen). El saldo de los nuevos choques es de por lo menos cinco muertos, según fuentes oficiales, y de 10, de acuerdo con servicios médicos ■ Foto Reuters

■ Detalla ocho homicidios y más de 10 desapariciones en 2010

HRW: militares y policías, detrás de

“¡Mubarak
irá mañana
el grito en
plaza Tahrir

■ Cargados de pie
opositores resiste
tiroteos de adver

■ “Si renuncio ha
caos”, sostiene e
presidente egipci

ROBERT FISK Y AGENCIAS

Se resquebraja
el control de
Washington
Medio Oriente

■ Obama ora por u
salida; su “aliado”
Cairo ya no le es “

■ Decenas de mil
yemenitas, en el D
la ira contra el gol

DAVID BROOKS Y AGENCIAS

Sainete entre
PAN y PT;
suspende se
en la Cámara
originó el duelo ve

ENRIQUE MORALES Y FÁBULA MARTÍNEZ

Dan muerte
Nuevo Lare
un general;
jefe de la p

CUADRO DE ANÁLISIS DEL ESTUDIO N° 5 PARA ENCONTRAR LA PIEDRA PERFECTA.
PROPUESTAS ELABORADAS POR 11 PERSONAS DE DIFERENTE SEXO, EDAD, PROFESIÓN O ACTIVIDAD.

PROTOTIPO DE SALIDA - Tamaño y peso adecuado - Forma y textura inadecuadas	MAESTRO EN PSICOLOGÍA. - Acabado en punta (vidrio) para causar lesiones que sobrepasen a un hematoma y para que en circunstancias dadas funcione como un arma de combate cuerpo a cuerpo - Dispositivo con cualidades de agresión, defensa e indignación, reconocibles	INGENIERO ESTRUCTURAL - Simetría - Acabado en punta o reducir al mínimo el punto de impacto - Concavidad como indicador para el manejo de dispositivo - El dispositivo debe girar en su trayecto - El peso del proyectil debe distribuirse de una manera uniforme	MÉDICO - Concavidades que sugieren la forma de tomar el dispositivo - Lugar específico de impacto reconocible - Que el dispositivo se pueda usar por diestros y zurdos
DISEÑADOR INDUSTRIAL - El objeto, de primera impresión debe comunicar para qué sirve - El objeto es un Arma, un proyectil que se arroja con la mano, por lo cual debe insinuar cómo se toma, arroja y su fin - Ergonómico	LINGÜISTA - Cargar al dispositivo de valor simbólico y discursivo - Dotar al proyectil de sentido y dirección tanto en lo físico como en lo ideológico	ESTUDIANTES DE GEOLOGÍA - Forma de disco - Debe girar en una dirección - Roca ignea - Alta densidad	PORRO - Forma estandarizada - Portable - Aerodinámico
MAESTRA EN FÍSICA - Simétrico - Entre más plano es más aerodinámico - El giro del proyectil es indispensable al momento del lanzamiento y en el trayecto del mismo - El giro da efecto y puede generar desviación por lo cual la masa del proyectil se debe distribuir uniformemente	PELEADOR CALLEJERO - El gesto del golpe y trabajo humano en la piedra - Bien "ovaladita", ni tan grande ni tan chiquita	NIÑO DE 10 AÑOS - Agarradera - Puedes introducir uno de tus dedos para impulsarte y arrojar la piedra	MAESTRO DE TALLA EN CANTERA - Forma de boomerang - Aerodinámico
Los resultados del estudio son consecuencia de conversaciones que se centraban en la utilización de una piedra como proyectil en una situación de revuelta y de las características físicas que esta piedra debería tener. El objetivo del estudio consiste en detectar las características físicas propuestas por los consultados, las cuales son consideradas para el diseño de una piedra que funcione como proyectil en una situación de revuelta.			



Diego Berruecos. *PR: Genealogia de un Partido/ Yo juro, 2009- a la fecha.* Artista invitado por la curadora.



Colectivo Estética Unisex. De la serie *Desapariciones*, Monterrey, Nuevo León, 2013-14. Colectivo invitado por la curadora.



ALFRED STIEGLITZ

↳ AMBIENTE ÍNTIMO QUE REFLEXIONA EN TORNO A
LA FOTOGRAFÍA Y SU CAPACIDAD DE REPRODUCCIÓN



María María Acha-Kutscher. De la serie *Womankind*, 2012. *Fotocollage*, impresión en papel Hahnemühle PhoroRag Baryta. Premio de adquisición de la XVI Bienal de Fotografía.

FROM THE SCULPTURAL TO THE ARCHIVAL

MAGNOLIA DE LA GARZA

When in 1967 Mel Bochner made *Misunderstandings (A Theory of Photography)*, he was trying to understand the different definitions of photography, a medium he had already used in various pieces without having paid much attention to or researched the meaning or theory behind them. *Misunderstandings* consisted in photographing a series of index cards on which Bochner wrote down different ideas about photography, or applicable to photography, from such diverse sources as Mao Zedong, Maurice Merleau-Ponty, Marcel Duchamp and Marcel Proust. One of these cards bears a statement from the Encyclopedia Britannica: "Photography cannot record abstract ideas." By making this series of photographs about the idea of photography, Bochner refuted the Encyclopedia's statement.

Bochner was not the first artist to interest himself in recording the abstract with a still camera; already in 1923, Hungarian painter, sculptor and photographer László Moholy-Nagy had had the idea of making a series of photographs of rays of light projected on a screen so the light became a means of artistic expression. In this series of photograms the artist establishes a distance from photography as a tool for capturing reality, opting for a more experimental approach. Moholy-Nagy's body of work in photography as well as in painting, sculpture and design reveals his interest in the use and representation of light. In 1930 he created *Light-Space Modulator*, a kinetic sculpture of glass and metal conceived to light theatrical or dance performances. The *Light-Space Modulator's* various pieces move and project different patterns of light and shadow onto the adjacent walls, creating a constantly changing space that was documented in various photographs taken by the artist himself.

Almost a century later, Fabiola Menchelli's series *Constructions* returns to the idea of constructing spaces with light. Her process begins with the construction of paper-and-cardboard models in the studio, onto which she projects light in order to photograph them. It is interesting to note that all the manipulation takes place before the picture is taken, as she uses a computer to generate the light composition before projecting it onto the cardboard-and-paper scale model, which is recycled after it is photographed, creating a balance between the virtual, the digital and the physical. Constructing the image from scratch allows the artist to create her own reality.

Since the early decades of the twentieth century, photography sought to distance itself from its definition as a tool for capturing reality, in order to become a creative instrument capable of revealing other perspectives. Photographers documented aspects of new ways of looking at the world around us, like Brassai in his *Involuntary Sculptures*, which were first published in the magazine *Minotaure* in 1933. They showed everyday objects, like a rolled up bus ticket, toothpaste smeared on a surface, or a piece of soap or bread, each in its own space against a neutral backdrop accompanied by a description of the image written by Salvador Dalí.

Carlos Lara Amador's photographs are a contemporary manifestation of how the camera can capture sculptures that only occur at a given moment, sometimes no more than a few minutes, and that can only be seen in a picture. In Lara's work, the composition is created in the space rather than digitally—even the colors, which recall the palette of consumer products from the 1980s, are those of the real objects and are not computer-manipulated. As in Brassai's *Involuntary Sculptures*, though the objects are manipulated, what reveals their sculptural qualities is the camera's point of view.

The sculptures made with everyday materials are salvaged by the camera's lens, by its focus, which decides to show us certain fragments of reality or compositions at a specific moment. But it is not only photographers who have had an interest in involuntary or ephemeral sculptures: the Polish sculptor Alina Szapocznikow made a series entitled *Photosculptures* in 1971 in which she depicts pieces of chewed gum against a black background. The gum's plasticity generates a series of abstract shapes that are at the same time tied to an organic, personal process, since it is the artist's own mouth that mangles the material. The context in which the artist photographs her sculptures, where she isolates them from her everyday setting, allows them to emerge like the characters of her work.

Gabriela Lobato's series of photographs also presents a group of sculptures made of organic and inorganic material, but unlike Brassai's work, and, in a sense, comparable to Szapocznikow's, there is a willful constructive gesture in her sculptures that is about playing with and manipulating materials rather than just discovering fragments of reality. As in Szapocznikow's work, the context plays an important part in these sculpture-photographs, but unlike the Polish sculptor's work, Lobato uses light-toned backgrounds that seem less dramatic while lending her work an aseptic quality, recalling some of German photographer Wolfgang Tillmans's images. In Francisco Rosales's work, *The City Is a Loft*, the framing of the photograph and the context of the objects make furniture discarded by the roadside look like involuntary monuments reflecting the city's desolation.

Photography permits sculptures that would not be possible in real space, either because our eyes would never notice these fragments of reality, or due to questions of time. *The Less Things Change, the Less They Stay the Same* is a piece by Alejandro Almanza Pereda, an artist whose installation, sculpture and drawing work often deals with the notion of gravity. In this piece Almanza plays with the different formal pos-

sibilities of manipulating an industrial shelving unit, and with the forces that maintain the object in balance, as he does in other pieces. Here, however, the artist used photography to document the object's different sculptural possibilities, and the photograph is the site where this series of sculptures takes place. The pictures were not all taken from the same point of view, and thus separate themselves from a type of scientific documentation that imposes a single frame of reference to the object. The different angles seek to emphasize the plastic, spatial value of the manipulated piece of furniture. The pictures are displayed one next to another in a single frame, held in place with black mounting corners that also make the image seem a little like an object again.

Since the 1920s, there have been cases in which photographs were used to document different moments in the sculptural process. Perhaps the best-known instance of this is when sculptor Constantin Brancusi photographed his work over the 1920s and 30s in order to ensure its circulation—primarily through its inclusion in periodicals¹—and to create an archive of his sculptures, but also to document various parts of his work process. In Alejandro Almanza Pereda's piece, as in several of Brancusi's, the photograph takes on a more radical role than the one traditionally assigned to the pedestal as the space of representation for sculpture.

In a text entitled "Sculpture in the Expanded Field," published in *October* magazine in 1979, Rosalind Krauss proposes one way of understanding sculpture from the 1960s and 70s. Her article begins by referring to the loss of the pedestal as the loss of sculpture's "site" at the end of the nineteenth century—this would be one of the features of modern sculpture, like the work of Brancusi, who indeed created abstract bases that formed part of the sculpture itself.² The loss of site erased the associations between sculpture and monument, while it implied new relations between landscape, not-landscape, architecture and not-architecture. These relations were reflected in a kind a work whose form was connected to its context.³

Photography played an important part in the expanded field of sculpture that Krauss examined, either as a way of intervening in or documenting the relations between landscape and not-landscape (at what she calls "marked sites") or the relations between architecture and not-architecture (in what she calls "axiomatic structures").

According to Krauss, sculpture distanced itself from the monument with the advent of modernism. However, in the structures she posits, and especially through the photography and documentation of some of these new architectural relations, the latter emerge as memories of another time, as involuntary monuments of our time.

-
1. Paul Paret, "Sculpture and its Negative: The Photographs of Constantin Brancusi," in *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension* (Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1998), 102.
 2. The bases of Brancusi's sculptures were so particular that in 1989 they were the topic of an exhibition organized by sculptor Scott Burton in the "Artist's Choice" series at the New York MoMA.
 3. Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," in *Postmodern Culture* (London: Pluto Press, 1985), 31-42.

Carlos Iván Hernández's *Rubble* is one of these involuntary monuments. In his series of four photographs, we see structures emerging from a desert landscape which do not appear to bear any connection to their setting. The pictures do not reveal these things' history to us, or why they are there, but they do show us a strange relationship between landscape and object.

Yanieb López's *Melancholy Landscapes* involves an intervention upon the landscape, but by means of the photograph. Unlike the "marked site" in which the intervention is performed on the actual landscape, here it is the framing of the photograph and the drawing on top of the photograph that modifies the landscape.

If the presence of strange structures makes us reconsider space, absence is what triggers this process in the photographs of María Luz Bravo: by removing any human referent from the architectural context, as well as any reference to the use of the space, she forces us to see these settings in a different light.

Following a similar process, but using digital techniques to modify archival photographs, Jorge Rosano Gamboa shows us the architectural and sculptural spaces that served as settings for the making of portraits at photography studios. After he eliminates the main characters—the human figures—from the scene, what comes to the fore are the secondary silent motifs that compose the scenery.

In a clear reference to Land Art and working in a specific landscape near the National Astronomical Observatory in Baja California, Hugo Lugo created a clock that represents the passage of time by reflecting the light of the Moon in a mirror. Lugo's action comes to life and is documented in a series of photographs presented as a small accordion book that displays the different hours simultaneously. It is interesting to note that the artist goes back to the scientific origins of photography as a measuring device, overlapping this with contemporary art discourse, like the use of a specific physical space for performing an action.

Just as photography served to document postmodern sculptural work, it was also used to record actions like those performed by Calixto Ramírez Correa, which consist in occupying with his body different architectural or even sculptural spaces that have not been designed to shelter a person. His works show a tense and also sometimes mocking relationship between architecture and the body, while at the same time the architecture-body confrontation generates a series of ephemeral sculptures.

The relation between the body and space is the basis of Sergio Fonseca's videos, and to be more specific, the sculpting of the body itself. In his exploration of the construction of male identity, Fonseca shapes his body, trying to achieve the idealized body type of the stripper. In this quest he also creates his own stages, which include domestic spaces as well as more theatrical settings that evince his process of transformation.

Examining Calixto Ramírez's, Hugo Lugo's or Sergio Fonseca's pieces, we can see how the documentation of their actions becomes an integral part of the work, while at the same time this documentation creates small personal archives.

Roland Barthes wrote in *Camera Lucida*: “I constitute myself in the process of ‘posing,’ I instantaneously make another body for myself, I transform myself in advance into an image.”⁴ This statement could well be applied to the work of Gilbert and George, whose actions as “living sculptures” are usually documented in photographs, though they have also worked with other media, but it could also easily refer to Adam Wiseman’s series entitled *Moving Portraits*. Wiseman asked several people to let him take a picture of them; what he did not tell them, at least not at first, is that when he made up an excuse to leave the room for a few minutes, he left them in front of a camera that was recording them. The result is a series of videos in which we see what we normally don’t when someone poses for a portrait: that waiting period in which we are aware that we must pose and think about how we want to appear in front of the camera.

Often, we adopt a given pose not only because of the camera, but because of a specific moment that is going to be documented, chronicled. As part of his project *PRI: Genealogy of a Party*, since 2009 Diego Berruecos has worked on a series reappropriating archival photographs that show various politicians being sworn in. The *I Swear* series, which features sixty photographs at the present time, covers different periods and includes different media sources. The display of the archive in *I Swear* can be read as a performative action, as it groups together and exposes the various moments in which the action has taken place, as if it were creating a sculptural typology.

The relation between sculpture, photography and archive can be traced back to the early twentieth century—we need only refer again to the photography archive created by Constantin Brancusi. But it was only after 1950 that this relationship (photograph-sculpture-archive) became the basis of a group of photographic works. Bernd and Hilla Becher’s *Anonymous Sculptures*, which they began documenting in 1959, are perhaps the best-known example of this association. The Bechers documented industrial architectural structures such as silos and water towers, creating comparisons between different types by displaying them in a grid. The photographs of these structures, separated from their function and without human figures to provide context, evince the architecture’s formal values while making the buildings seem like monuments to a wave of industrialization in its death throes. By classifying these photographs into typologies, the Bechers not only created a comparative network but also an archive of industrial architecture.

In a gesture similar to the Bechers’, Ramiro Chaves compiles an atlas-like digital archive that documents the use of the letter x in Mexican architecture. The images he captures reveal this element from a more sculptural point of view, which is emphasized not only by the camera’s point of view, but also by the inclusion of drawings and diagrams. The archive, made into a webpage that also invites guests to upload their own discoveries of the use of the letter x, becomes the device in which these sculptures are

4. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Hill and Wang, 1982), 10.

displayed. The letter x is a point of departure to reflect on the construction of Mexico, on the confluence of its cultures, but it is also an element that allows us to think about and establish links between language, history, sculpture and architecture. This is not the first project by Chaves that mingles photography with sculpture and language: in 2006 he showed his *Proyecto CANADÁ* at the Museo de Arte Carrillo Gil, after salvaging the letters of an emblematic sign for Canadá shoe stores which hung for years on an old building in Mexico City. Formal aspects came to the fore when he photographed the letters individually, though since it was a sign that formed part of the urban landscape for years, even isolated from its context, it remains etched upon people's minds.

The documentation of sculptural objects and the creation of a personal archive are also the basis of Antonio Bravo's *Study N° 5 to Find the Perfect Stone*. In this piece, each of the stones the artist photographed (and fabricated out of high-density concrete) is the result of a conversation of his with a different specialist, including everything from doctors to geologists, in order to create the perfect stone to be used by mobs in uprisings. This project led to the making of works in different media, but especially photographs and sculptures. It was inspired by one of the first pictures that appeared in the Mexican press about the riots that took place in Cairo's Tahrir Square and that represent the beginning of the so-called Arab Spring. In formal terms, Bravo's pictures of stones owe many elements to the photographic documentation employed by taxonomical sciences such as botany or archaeology, though each of Bravo's stones is the record of a dialogue that constitutes the basis for the design of a stone.

The relationship between archive and photography originated with the very advent of photography. However, the use of public and private photographic archives to create work can be traced back to the photomontages of Alexander Rodchenko or John Heartfield in the 1930s, though this practice became more common in the postwar period.⁵

According to Hal Foster, the use of archives in contemporary art practice seeks "to make historical information, often lost or displaced, physically present."⁶ The Diego Berruecos piece I already mentioned, *I Swear*, functions in this way, and so does the work of Colectivo Estética Unisex, whose work *Disappearances* appropriates photographs from the archives of the Fundidora de Fierro y Acero Monterrey S.A. It includes a video made of eighty-six still images—one for each year the foundry was in business—of people shaking hands, among them businessmen and politicians, and two photographs, one of which has been manipulated, erasing the figure of Luis Echeverría, the president of Mexico from 1970 to 1976. With this piece, the collective reflects on the closing of the steel mill and the impact it had on the economy of the city.

Andrés Felipe Orjuela Castañeda's *World Wide Exclusive* is another piece based on archival research—in this case, on military documentation of paratrooper training at a US Air Force base in Georgia in 1941, at the height of World War II. The images,

5. Hal Foster, "An Archival Impulse," *October* #110 (Fall 2004), 3.

6. *Ibid.*, 4.

which hail from the archives of the Wide World Photo agency, have been manipulated by the artist, who enlarges them and also hand-paints them, using photo-oils. The manipulation of the photographs separates them from their context as historical records; it reveals some of the image's more artistic aspects, but also the mix of manual and digital techniques in the construction of photographs.

World Wide Exclusive, like other works of Orjuela's in which he recovers archival material, makes us think about the circulation and fate of images.

During a trip to Cuba, Christian Becerra purchased a series of postcards at a flea market which were pictures of women with the addressee still visible on the back. He was curious, not to meet the person who had sent the postcard, but to see the sites to which these pictures had been sent; this led him to find the addresses and photograph them in their present state. The result of this is *Address*, a work in which we see half-destroyed facades next to the postcards that were once sent to these places. This project makes us consider the circulation of images, but it also comments on their value as a contemporary archaeological object able to evoke and inspire stories.

Writers such as W.G. Sebald have not been immune to the interest in photographic archives and their use as evocative tools. In several books of his, Sebald presents photographic images as part of the narrator's tale, sometimes as documentation, sometimes as part of the landscape, but always as a complement to the text rather than an illustration of it.⁷

The way of constructing a "personal history" based on found archival images could define Manuel Marañón Acuña's piece *I Am Your Doppelgänger*. But unlike Christian Becerra or W.G. Sebald, Marañón did not have to go anywhere looking for archival material—instead, someone else's personal files appeared on his smartphone every time this person took a photograph. The story behind this project began with the theft of the artist's smartphone: the pictures are being made with this device, which also contains application software that creates virtual backups. The phone's new owner forgot to deactivate it, so all the photos he takes are automatically uploaded to the web. Marañón has access to this virtual archive on his computer and his new phone, and considering that this other person's life was more interesting than his own, he decided to make pictures that somehow imitate those taken by the phone's new user. The result is a piece in which we see the images made by phone's anonymous user alongside the artist's, without being able to tell who took which, making them appear as duplicate copies of a single file. The work not only takes into consideration the circulation of images, but also new media and technologies for the storage of images.

7. Closer to home, we find the novel *Traidor, ¿y tú?* by Olivier Debroise, the French curator and art historian based in Mexico, which talks about photography archives purchased in various flea markets around the world, in a similar manner to Sebald.

If *I Am Your Doppelgänger* constructs a parallel identity by resorting to a virtual archive, Fernando Montiel Klint's *Doubernard* supposes the construction of a personal memory through family archives. For this piece the photographer salvages old family photos in an attempt at recognizing himself in people he never even met, at finding spaces and rituals that he might be able to identify with in order to construct his own story.

Family archives are something that René Díaz also uses in *Art Thou Among Women*. In his case though, it is not about constructing one's own history through family albums, but rather about forgetting, about those we want to leave behind and about how, in a magical ritual to make them disappear, we erase their faces from family portraits, trying to modify our family history with this action.

Doing the opposite, Mariela Sancari, looks for the figure of her father, who died when she was a child, by photographing elderly men, trying to imagine what he would look like if he were still alive, creating her own, yet rather unusual family archive.

In the catalogue for the exhibition *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, curator Okwui Enwezor writes that artists have recently questioned the photographic archive as a site that exists somewhere in between evidence and document, public memory and private history;⁸ based on these elements, he constructs an account that ties the past with the present, and it matters little whether this account is real or made-up.

Based on images taken from women's magazines, the Internet and other sources, María María Acha-Kutscher undertakes a digital construction of *Womankind*. Her series of photo-collages go back to the way photography initially dealt with archives. These collages or photomontages do not only depict gendered settings, rather, they function as records of the history of the representation of women in art and design. In formal terms, some of the images in *Womankind* bear a likeness to Alfred Stieglitz's 1889 photograph *Sun Rays, Paula, Berlin*, which shows a woman in a room seated at a table writing a letter. The photograph could just be an everyday scene with an extraordinary use of chiaroscuro, but upon closer inspection, we see that the pictures on the wall of the room and on the table are not paintings, but rather photographs that also possibly portray the sitting, writing woman, and are in some cases repeated. Stieglitz's photograph then becomes a discourse that speaks of photography itself, of its capacity for mechanical reproduction and of its relation to light as an element for creating images.⁹

While the photo that Stieglitz took in 1889 is a discourse on photography itself, Acha-Kutscher's series can be read as a meta-archive of the representation of women in art.

8. Okwui Enwezor, "Archive Fever: Photography Between History and the Monument" in *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (New York: International Center of Photography/Steidl, 2008), 26.

9. Rosalind Krauss, *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002) 137.

This text began by referring to a piece by Mel Bochner that tried to understand photography not based on technique, but based on its definitions and concepts, as a response to the definition of the Encyclopedia Britannica of that time. Nowadays the encyclopedia in physical form is in the process of disappearing, and over the past fifty years, art has demonstrated that it was wrong to consider photography a technique incapable of recording abstract ideas. Photography is not only capable of documenting reality, as it can also talk about the construction of memory, of the sculptural, of the archival, and of the photographic in and of itself.

Over the past century, photography has woven relations with other media, such as sculpture or performance art, and has established connections between the sculptural and the archival, while also taking into account new problems about how we use images, how we look at them and how they circulate.

MAGNOLIA DE LA GARZA

(Ciudad de México, 1975) es curadora independiente. Estudió Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana y cuenta con un posgrado en Museología por la École du Louvre y otro en crítica y comunicación del arte contemporáneo por la Universidad de Gerona, así como una maestría en Historia del Arte del siglo xx por la Universidad de París I Panthéon-Sorbonne. De 2008 a 2013 fue curadora asociada en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, donde realizó diversas exposiciones individuales de artistas como Monika Sosnowska, Michael Stevenson, Pia Rönicke, Amalia Pica y Carlos Amorales, y colaboró en exposiciones colectivas. Ha publicado críticas y ensayos en medios nacionales, como *Rufino* o *Código*, e internacionales, como *Format P*, *Peeping Tom's Digest* o *Kaleidoscope*.

(Mexico City, 1975) is an independent curator. She has a BA in art history from the Universidad Iberoamericana, an MA in museum studies from the École du Louvre, a degree in contemporary art criticism and communication from the University of Gerona, and an MA in twentieth-century art history from the Université de Paris I Panthéon-Sorbonne. From 2008 to 2013 she was associate curator at the Museo Tamayo Arte Contemporáneo, where she organized solo shows by such artists as Monika Sosnowska, Michael Stevenson, Pia Rönicke, Amalia Pica and Carlos Amorales, and also collaborated on group shows. She has published criticism and essays in domestic and international magazines, including *Rufino*, *Código*, *Format P*, *Peeping Tom's Digest* and *Kaleidoscope*.



De la escultura al archivo, 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.