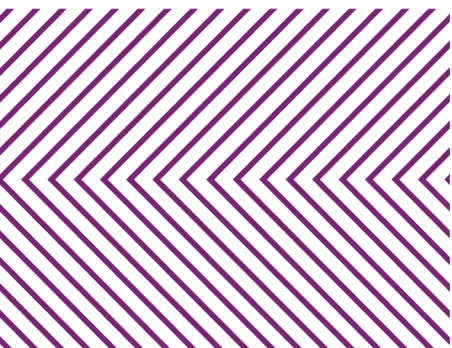
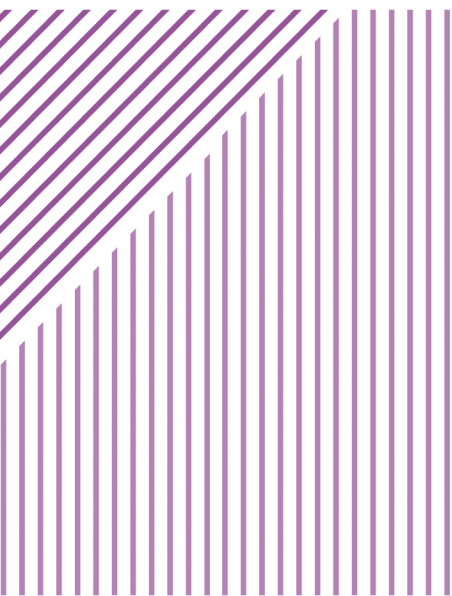




# LA PROFUNDIDAD DE LA SUPERFICIE

MAURICIO ALEJO



[ CUADERNILLO CURATORIAL ]



# LA PROFUNDIDAD DE LA SUPERFICIE

MAURICIO ALEJO

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

Rafael Tovar y de Teresa | Presidente

Saúl Juárez Vega | Secretario Cultural y Artístico

Francisco Cornejo Rodríguez | Secretario Técnico

## **CENTRO DE LA IMAGEN**

Itala Schmelz | Dirección

José Luis Coronado | Subdirección Operativa

Allegra Cordero di Montezemolo | Coordinación de curaduría y exposiciones

Abel Muñoz Hénonin | Coordinación de publicaciones

## **La profundidad de la superficie**

Cuadernillo curatorial complementario al catálogo

de la XVI Bienal de Fotografía

Octubre 2014

© del texto: Mauricio Alejo, 2014

© de las imágenes: sus autores, 2014.

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

Centro de la Imagen

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

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

Patricia Gola | Edición

Alejandra Pérez Zamudio | Coordinación editorial

Krystal Mejía Méndez | Diseño

Richard Moszka | Traducción al inglés

Pablo Zepeda Martínez | Cuidado de producción

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

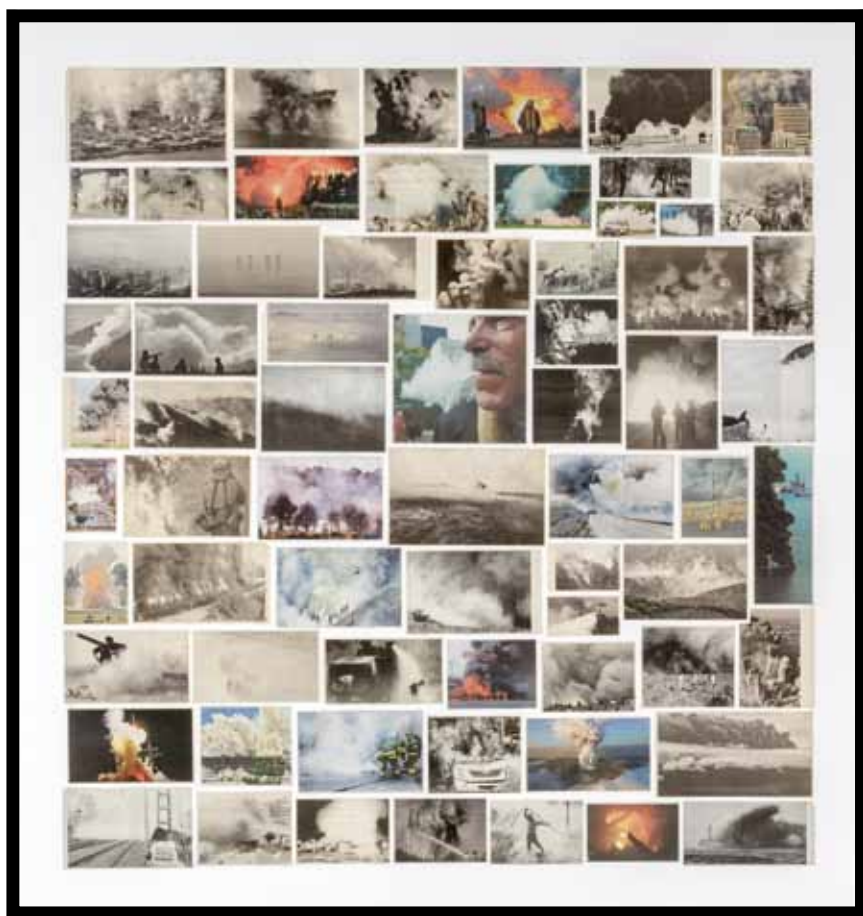
Esta publicación no puede ser reproducida, total ni parcialmente,  
sin la debida autorización de los titulares de los derechos.

Impreso y hecho en México

# LA PROFUNDIDAD DE LA SUPERFICIE

MAURICIO ALEJO

[ CUADERNILLO CURATORIAL ]



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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

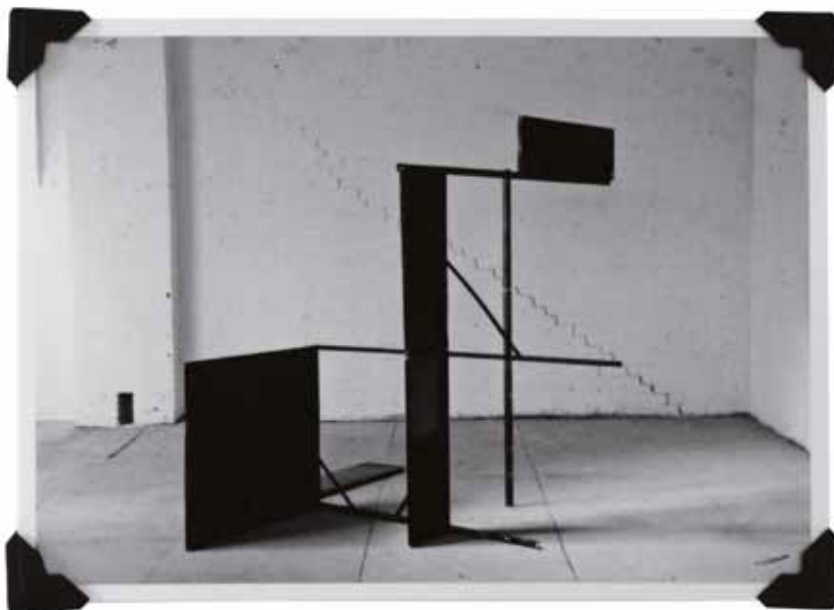
Otro artista invitado, Diego Berruecos, ha ido desarrollando un proyecto de largo aliento en el que utiliza, al igual que Jonathan e Iñaki, el archivo como principio fundamental. En esta exposición, Berruecos participa como invitado con el proyecto *Sin frontera que separe las palabras del pensamiento*.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

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

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



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



**Alejandro Almanza Pereda.** *The Less Things Change, the Less They Stay the Same*, Omaha, Nebraska, 2012.

Mención honorífica de la XVI Bienal de Fotografía. Reprografía: Axel Silva Mancilla.

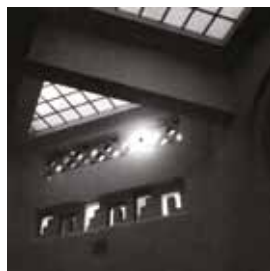
de los años sesenta. El anaquel produce, en sus transformaciones, una reminiscencia de los móviles de Alexander Calder. Esto vale la pena de ser mencionado porque al igual que Diego Berruecos, Almanza Pereda comparte con otros participantes una afinidad visual con el racionalismo geométrico y la pulcritud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

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

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



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



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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



# THE DEPTH OF THE SURFACE

MAURICIO ALEJO

I use the surface as the subject and leitmotiv of this exhibition because the latter features different artists in whose work I see a clear assimilation of a process by which the relationship between reality and photography has been upset. This undermining of the photography/reality relationship manifests itself in current art practice as an opacity. That is to say that depth is often eliminated, creating a tension on the surface by bringing visual or conceptual relations to the fore. Thus, access to the referent becomes secondary and one's attention turns towards structure itself and the meanings or experiences it produces. At other times, this opacity is not metaphorical but literal, i.e. there is a loss of spatial depth, whether through its concealment, the destruction of the photographic surface or a superposition of materials.

With all the artists I present here, I see projects that are not based on the power of reality to manifest itself in photography, but rather on photography's power to project its reality onto the world. The artists assume this as a discourse and utilize strategies that betray the way in which photography constructs truths; these strategies are historical, as in the case of Jonathan Hernández, personal, as with Salomé Fuentes Flores or Eric Scibor-Rylski, or based on a fictional version of the historic, as with María María Acha-Kutscher.

In Iñaki Bonillas's case, the archive is not used to analyze the circumstances of a family history: instead, it is family history in the shape of an archive that is used to analyze and dissect the circumstances of the photographic.

It is a fact that photography is not self-evident, i.e. it does not explain the meaning of what it is explaining, or to quote Okwui Enwezor, "it appears quite the case that a documentary can record something that is true but fail to reveal the truth of that something."<sup>1</sup>

We often forget that the legibility of a photograph, its "truth," comes from a meta-text (a caption, whether written or spoken) that lends it a place and a meaning in the historical continuum. Mexican artist Jonathan Hernández's series *Vulnerabilia* is especially eloquent in this sense. Hernández plays a game of dismantling photojournalism

---

1. Okwui Enwezor, "Documentary/Vérité," in *The Green Room: Reconsidering Documentary and Contemporary Art #1* (Berlin & New York: Sternberg Press/The Center for Curatorial Studies, Bard College, 2008) 94.

by stripping it of its historical referents and turning it into material for collages. Here, the clear understanding of the photographic image as surface and ambiguous referent of reality establishes formal resonances and semantic dissonances that circulate inside the images and extend into reality, transforming the world from which they come into something equivocal and absurd.

It seemed important to me to invite other Mexican artists like Hernández who have a strong international presence, have contributed to the understanding of photography, and yet have stayed outside of the Mexican photography milieu, not because they wanted to exclude themselves but because their concerns did not coincide with the dominant discourses in Mexican photography. I included them because their critical approach, as outsiders to the milieu, contributes much to the analysis of the phenomenon of the photographic and explains some of the new forms of practice that are emerging today.

This is precisely the case of Iñaki Bonillas, who takes part in this exhibition with a project that posits the surface as a site of reflection and as an aesthetic event. In these pieces, initially made for Printed Matter, Bonillas broadens the research he had been doing on the reproduction and distribution of painting in art books. Though it is considered a secondhand experience, no one escapes this way of first coming into contact with famous paintings. Without judging in any way the relevance of this means of contact with art, Bonillas understands it as an experience in itself, which he intensifies by printing pictures of well-known paintings in black and white on either side of thin sheets of paper. He decided to do this after accidentally coming across this form of presentation in his research. Light coming through the thin paper blends the two pictures together, producing an evocative confusion that seems to allude to a mental place in which it is impossible to distinguish the original from its reproductions.

Another artist I invited, Diego Berruecos, has been working on a long-term project that, like Bonillas's and Hernández's, is based on the fundamental principle of the archive. Here, Berruecos presents the project *No Border Dividing Words from Thinking*, a series of silkscreens of the covers of *Proceso* magazine showcasing one of the most active and critical periods of the writer-reporter Julio Scherer.

With a work method that bears similarities to Sarah Charlesworth's projects from the late 1970s, which consisted in erasing text from newspapers and only leaving pictures, Berruecos eliminates the texts and obscures most of the images by overlaying them with blocks of solid color, but he does not modify the magazine's original layout. The result is a formal, geometric and chromatic game that reduces the cover to the basic discourse of mid-twentieth-century modernist formalism. The new surfaces that Berruecos's intervention proposes seem to be a critical reminder of the promises that the Mexican project of modernity and progress was never able to fulfill.

I find it relevant to mention the participation of several sculptors whose submissions were also selected by the jury. It seems to me that this is a natural consequence of the awareness and sensibility they have of photography as an object and ultimately,

as a material surface. Alejandro Almanza Pereda shows *The Less Things Change, The Less They Stay the Same*. With the rigor of a systematized record, it presents us with a grid of fifty-three photographs of possible permutations and transformations of a black aluminum shelving unit. The photos are black and white, similar to the simple, concise documents made by conceptual artists of the 1960s. With its transformations, the shelving unit is reminiscent of Alexander Calder's mobiles. I mention this because Almanza shares with Diego Berruecos and other participants a visual affinity with the geometric rationalism and elegant cleanliness of the modernist project.

Though Almanza's grid presents us with strict documentary pictures of a process, the interesting thing about it is that it is not about the particularity of each record, but rather about the image that these permutations create as a whole. There is indeed no sequence, but rather a simultaneity and interdependence that obscure the depth and negate the individuality of each shot; again, it is more about willfully creating an image than presenting an observation. The black photo corners that mimic the shelving unit's black interruptions of the white background—as they hold up each photo on this side of the image—contribute to this effect. The sculpture becomes a drawing more than an event. *The Less Things Change, The Less They Stay the Same* is more of an object than a photographic record.

Another kind of complexity is introduced by Ramiro Chaves's project xxxxxxxxxx, displayed on the wall as the product of the development of an archive exploring the imagery of the letter x in the foundation of Mexican identity. Chaves explicitly deals with this exploration from his personal point of view: instead of attempting an encyclopedic approach, he tries to establish connections between individual and group identity. The images on the wall are not so much the final result, but more just a part of the process of this participative project, whose life on the Internet is a much more active as it proposes to generate a collective archive based on people's experiences of the letter x. Chaves looks to architecture as the detonator. One of the architects he refers to is Pedro Ramírez Vázquez, a champion of Mexican modernist architecture, responsible for designing some of Mexican modernism's most emblematic buildings. As I have said, this period of creation is referred to repeatedly in many of the participants' projects.

For her part, Fabiola Menchelli, with a simplicity that could only be called elegant, takes the process of analyzing the image to a very controlled place where she forces us to observe and participate in its sophisticated dissection. Looking at her work, what we see are black-and-white abstractions whose form and style reproduce the geometric purity of high modernism. At first glance, we are not sure whether or not her images are photographs: they seem instead to be colorless drawings bereft of any historical indicators—mere surfaces that lead us to an experience whose only aim seems to be formal contemplation. What follows that first moment is an enigmatic jumble of planes, reflections, distances and surfaces.

In more than one way, Menchelli's work has a kinship with early-twentieth-century Vorticist photography, which added mirrors to the camera's lens to form a kind of

kaleidoscope, though in her case there is no visual prosthesis. What we are actually looking at are real geometric cutouts or objects made by the artist on which she projects more geometric shapes with a digital projector. In many of these constructions, it is difficult to gauge distances, to tell light from shadow or reflection from material. The photographic surface denies us entry to the real event, and in this sense, to clarity—this is not to fool us but rather to show us again that the image is constructed. In this surface, Menchelli invents a physical and temporal intersection where the real sculpture takes place in the mind of the viewer.

Carlos Lara Amador is an artist better termed a sculptor than a photographer. His work's formal results are very different from Menchelli's, though both artists play with the awareness of the two-dimensional character that seems to exist prior to physical space. Lara Amador has the singular ability of creating constructions or presenting discoveries that prefigure their existence in photographs; indeed, he does not make sculptures in order to photograph them, but instead produces collages in space. As in Menchelli's case, light is an essential element in the making of the work.

The use of a flash, which expresses immediacy, spontaneity and irreverence in Lara Amador's work, functions as a tool of formal transformation: it homogenizes depth and causes the foreground and the background to collapse onto one another, juxtaposing them to form a single level where objects, colors and textures coexist in disorderly fashion, like they do in a collage. The flash turns everything into a surface. Reality is pre-configured as an image.

Lara Amador belongs to the *zeitgeist* of the global city in the way that he combines immediately available materials, concerned with nothing but their form. There is no such thing here as natural or artificial. With these artists, there is a continual feeling of collage, of the fragmentary superposition of reality—an atomization of perception and an experience of the world that refuses to be formulated as a coherent whole. This generation of artists is more familiar with the image in its electronic state, whose logic of agglomeration comes from the Internet and raster graphics editing programs like Photoshop.

Another example of the opacity of images is the work of Aglae Cortés. The piece she is exhibiting is a polyptych that cleverly generates a constant tension between what it reveals and what it conceals. The perfect exemplification of this is her photograph of a frame taken edge-on. From this angle, we cannot see the framed image but merely the non-descriptive edge: it expresses nothing but its condition of rectangle and its only relevance is its repetition as a geometric shape in other photographs of the polyptych, whether as a plywood surface or as a windowless wall. And yet, the latter are less pictures of a building or a piece of plywood than of obstructions in the landscape. The barrenness of the surface of these geometries functions as an obstacle that arrests our gaze and redirects it, superficially, towards other images in the series; it facilitates the transition between the rectangles represented and the rectangular photographic format—including the green mass of foliage that takes up the entire frame and ultimately also camouflages a figure...

We are, visibly, witnessing an obliteration of the represented. In this impenetrability, a language of forms begins to contaminate another language and to discharge its meaning into it. For instance, the cowlick on someone's head is taken from the same angle as the shot of the trees; it even reproduces the strategy, allowing the person to be seen while not being seen. Whatever is happening in this piece, it is not happening in reality but only in the relations within the surface itself.

Like many of the other artists, Alex Dorfsman resorts to the archive. And yet, this is an archive that he himself has created; however, he does not treat it with the familiarity of a personal narrative, but rather with the distance of someone who perceives it as alien. This detachment allows him to create contexts that imply a critique of the image, where the goal is not to reconstruct one's experience, but rather to reveal all the mechanisms behind this construct.

For the Biennale, Dorfsman presents a rigorously gridded polyptych in which the images are nonetheless distributed arbitrarily—the same arbitrariness with which the experiences depicted seem to have been uprooted from the continuum of his existence. The grid structure, which supports the fragmentation of the world, does not manage to reconstitute it, but only serves to emphasize its random nature. Thus, without anything to latch onto, the images, which are mostly surfaces and textures drawn from nature, are something in between contemplative observation and a log-book. Nonetheless, the whole, which seems to evoke an experience (of traveling), serves more to evince the inaccessibility of the real through memory; in this way, the images begin to function as phrases lacking in context that introduce the possibility of a narrative in which time has collapsed. As an observer, I cannot be sure about any reality, and as the narrator, I share in the possible experience, whose cohesion comes from the arrangement in a grid and the harmony of the colors. By accumulation, the multiple images are interrelated and create a discourse in which the surface becomes the guiding principle.

With a minimal amount of refuse—including things like lint, saliva, hair and blood—Gabriela Lobato makes photographs that deal with family settings and individual memory with emotional intensity. As macroscopic shots of garbage gathered around her home, the images successfully avoid producing a mere record and, with lyricism and free of inhibitions, end up settling in a territory more akin to painting. What saves these pictures from revisiting 1990s body art and its propensity for scatology is the honest inclusion of brightly colored artificial fibers that add a range of unusual colors to the mixture of elements. Shot with very little depth of field, the ground and the surface of these images acquire a softness that makes them enter a limbo of fragility, though they still produce an intense reflex of repulsion in the viewer. The interesting thing in this series of images is the aesthetic tension that issues from two qualities of the photographs: their painterly quality generates a force of attraction, while their power to invoke the real keeps abjection present and generates a force of repulsion. With no possibility of reconciliation, these two forces remain active, creat-

ing a tension that—like a parabolic trajectory—maintains these images in the orbit of abjection and beauty.

Paradoxically, Alejandra Laviada's sculptural ability can be attributed to the fact that she possesses an even more extraordinary painterly clarity. This can be seen in the very first pictures she took where, using straight photography, she managed to tame and transform dissimilar objects found around her studio into colors, forms and geometric relations. In a second stage of evolution in her work, in the *Photosculptures* series, Laviada began to create the objects she was going to photograph. These were spontaneous sculptural constructions, which casually used available objects to produce photographic records of a unique visual intensity. It is a fact that these sculptural arrangements were even more enigmatic in the photographic surface than as objects. However, this allowed Laviada to explore this space and its intersection with the space of the photographic image.

It is not surprising that, in this process of exploring the surface, the depth of the physical space represented would be flattened until it became, in Laviada's last project, more of an abstraction than a presence, in a style that also has much to do with the geometric abstraction of modernism. In these recent photographs, the only space that continues to exist is the photographic surface; here, the volume of the objects represented acquires a ghostly presence due to the use of double exposures, as if it were about the distant memory of the physical space that they came from. In this manner, the real event we are witnessing happens only on the surface of the negative. Reality vanishes and the construction, in this new site, is no longer made in space, but instead in time.

It is difficult not to approach María Luz Bravo's work through the filter of the photographic tradition of the American road trip. Though there is a certain influence of the ubiquitous "Düsseldorf School of Photography," especially in Bravo's first landscape pieces, she adds subtlety to the rigid frontal shots, interjecting formal comments that translate into more spontaneous visual discoveries. This is not an experiential work, and if we were to look for its influences, we would have to refer to the rigor of Stephen Shore, with hints of the visual skill of William Eggleston. The matter of the landscape that Bravo represents imposes its theme as a desolate terrain—whether this desolation is due to violence, as in the case of Mexico, or due to an economic slump, as is the case of the pictures entitled *Reclaims* that she presents in this Biennale and that were taken in the United States.

I would like to comment on two photographs in this series: one shows a red post, which in Bravo's eyes seems to become a substance that contaminates the landscape, and another depicts a fountain with green water that, in its state of abandonment, seems to be the origin of all the color in the landscape. Bravo's work provides the ideal place for these visual discoveries to inhabit the photographic surface.

Carlos Iván Hernández's work displays a clearer influence of the Düsseldorf School. Based on a rigorous frontal grid divided by strong lines, his discourse is very

far removed from mere observation without commentary. His topic is the desert landscape but also *Rubble*, which is how his series is titled. In a sense, unlike the Bechers, who presented industrial typologies at a time of booming development, Hernández seems to show us the decline of these dreams. The desert, in Hernández's work, is not only a landscape, but a powerful force that destroys the civilized. It is another version of the barbarity that, in the imaginary landscape of the tropical, takes the shape of an exuberant nature that encroaches upon and reclaims any territory conquered by civilization.

The desert is absence, the horizon and negative space. Forgotten, demolished or just decrepit, Hernández's constructions recover their monumental sculptural dignity when he empties them into the mold of the frontal shot that isolates and reconstitutes them based on their geometric forms.

Salomé Fuentes Flores presents three videos that are especially appropriate for this exhibition. Loaded with a confessional spirit, they function as rituals of making in which an exorcism of personal history is performed based on the image's surface. One of the videos consists of six shots of circular photos from a family album lined up against a black background. We have the feeling of looking at the colors through a kaleidoscope: the chromatic aberration and the blurriness charge these images with the aura of a child's game, the remote past and nostalgia. Towards the center, there is a single picture featuring a paternal figure. The video could simply be depicting printed photographs, but the video's random, flickering colored lights remind one of the material quality of the slide. They turn the image into a membrane through which the past seems to filter; an action where the subtlety of the light lends a very tangible quality to the surface of one's memories, and at the same time, sparks the emergence of a complex, unexpected feeling—a festive celebration mingling with overwhelming sadness.

I situate Eric Scibor-Rylski alongside Salomé Fuentes Flores because there are at least two things that make them similar, though they use different media. One of these things is the use of the image as a means of narrating a personal story, and the other is the use of narrative as a temporal sequence.

Unlike other polyptychs presented in this show, Scibor-Rylski's features an arrangement of images whose legibility is tied to film. There is—or there is a simulation of—an apparent evolution in time. This is not actual time, but rather a proposed sequence that is presented as a movement in space in the form of travel. In this case, the form and the content refer to the artist's journey to go see his sick father. Time is simulated and subjective. It serves to organize the images in space, with an interdependence that does not indicate reality but rather a subjective experience of the world.

Pamela Zeferino is another artist who works primarily as a sculptor. Entitled *Erasing the City*, her series deals with the simple action of excising the urban to conjure up the hypothetical. What happens if nature reclaims the territory? The result is a suggestive series of images in which the power of the gesture—quick, energetic, decisive marks—obliterates manmade structures. I should mention that in the process

of scratching out the city as referent, Zeferino leaves another trace: that of a self-as-gesture that turns the surface into a site, a conjuring up of possibilities, a projection of the imaginable.

I especially like two images from Zeferino's sketchbook: they are notes rather than pieces, but they reveal the visual and conceptual synthesis that takes place in the making of her work. In a minimal, evocative action, Zeferino once again uses photography as a kind of magic spell, cutting up and straightening a fallen tree. It is a gesture that restores its dignity but that also acknowledges the difficulty of transformative action.

The other image is a record of a fence recently painted white; due to someone's carelessness, plants next to it have been covered in paint. This candid picture of reality displays a visual process that comes out of Zeferino's particular work method, revealing metaphors coded in the surface. The white paint thus becomes the substance of urban development while at the same time it blots out nature.

Andrés Felipe Orjuela Castañeda is a Colombian artist who has lived in Mexico City since 2008. The two pieces he shows in this exhibition are photographs taken from an archive, which was lost and subsequently found, of the Bogotá-based *El Espacio* newspaper. The re-photographed, blown-up images depict a seized marijuana shipment and an arrested drug trafficker. The pictures have artificial-looking pastel shades, which are the result of the artist's intervention with oil paints that have been used since the mid-nineteenth century to color black-and-white photographs. These pictures correspond to a time when evidence was generated in the press to satisfy, among other things, the United States' demands for a crackdown on drug production, consumption and trafficking in Latin America. Over time, these kinds of images have become a model, a formula for turning violence into entertainment, transforming the arrests and seizures into momentary altars where the figure of the drug trafficker seems to acquire a heroic role.

Orjuela reflects on this mechanism of image production. His work does not deal with violence per se, but with the cultural product generated by the media's depiction of violence. By blowing up archival images and painting them using a technique that even in its heyday was pretentiously aestheticizing, Orjuela invalidates the pictures' function. With a painterly contrivance situated somewhere between fascination and irony, he disengages these images from their historical past as a newspaper document and lends them the patina of an ambiguous past which ties them to an indefinite universe of images that belong to the nostalgic realm of the family album.

Orjuela places the small original photo, with its back to us, in the same frame in which he exhibits the hand-tinted photograph. This gesture is more about the sculptural, the presence of the document as object, though the act of flipping it over means ignoring the original image, allowing us instead to see the publisher's handwritten notes, including dates and specific facts. In other words, Orjuela lets us see the meta-text, the field of meanings to which the image pertains, and he gives us the possibility of returning it to the historical continuum.

With this series, Orjuela shows the complexity of photographic representation. On the one hand, he underscores its iconic quality by aestheticizing it through the use of artifice. This same iconic quality is the raw material that nourishes the media's depiction of violence and produces the phenomenon of spectacle. But Orjuela does not let the image go in that direction, and instead anchors it to the actual object: the text and aura lend weight and historical density to the whole, introducing a reflection about the making of images based on a critical interpretation of surface.

Hugo Lugo presents a performance in the form of a book of photographs, displayed in sequence in an accordion design. The book consists of twelve images of a landscape in which the artist turns like a kind of sundial in the center of a valley. In a narrative that is both sequential and circular, it seems quite appropriate to use the book placed in the space like a sculpture to reproduce an experience that initially had sculptural implications. Of all the actions that take place here, the most important one might be that in which the artist holds a small mirror which he uses to reflect the sun, thus very simply creating a visual metaphor where he is holding the sun in his hands. The action is not performed only so it can be photographed: indeed, it can only exist in this form, as its relevance is strictly photographic. Thus, using the bare minimum of elements necessary for the photographic action (lighting, the object that is illuminated, and the camera that records), Lugo relates these components to the universe by producing a constellation of three physical points: the distant sun, the artist who holds it as it emanates from him, and the photographic camera that is the witness. All of these are aligned in the direction of the image's surface, which displays this significant relationship whose crux is the artist himself.

Antonio Bravo Avendaño is a sculptor who uses the language of scientific documentation to present his own archive to us. This is a collection of rocks that are the result of a research process aimed at creating "the perfect stone as an offensive weapon." The objects were made following the methodology of industrial design, based on conversations with various specialists or people who had been involved in armed confrontations. What is interesting is the way in which the format of the photographic document subjects these rocks to the neutralizing authority of scientific observation. Thus, Bravo Avendaño puts these objects into circulation in the discourse of archaeology, associating them with similar objects from ancient times. In this relation, what stands out is the fundamental primitivism of these sophisticated blunt instruments—a primitivism that is accentuated precisely because of the methodological complexity of the making of the stones. The implicit prestige of scientific discourse casts a shadow of irony onto these objects, which have always represented the palpable struggle of disenfranchised people.

The work shown by María María Acha-Kutscher is a collage using archival images, which seem to be of real spaces from specific periods in history, thanks to her digital editing skills using Photoshop. Entitled *Womankind*, the series of four photographs of women resists the classification of "portrait." Set in an intensely personal space and

time, the women do not acknowledge the presence of the camera, and instead seem lost in a moment of reverie or self-absorption, a possible result of the freedom of spare time. The domestic space, which also plays an important role in this series, increases the sense of intimacy and yet paradoxically magnifies our feeling that the experience of each of these women is inaccessible to us. Nonetheless, the exuberant ornamentation and imagery of the settings provides us with something legible, counteracting these women's distant indifference and the specific hermeneutic opacity of some of the scenes' components.

These constructions, which simulate the weight of the real, are the product of the artist's intuitive accumulation as she interweaves meanings, based more on a coherent state of mind than on a specific discourse.

It is impossible not to be reminded of Martha Rosler's work from the late 1960s entitled *Bringing the War Home*, which also represented domestic space through collage. This was a functional space, in which the action of cleaning one's house reveals the violence of war invading one's own territory. In Rosler's collages, women appear to be subject to a command of production, while in Acha-Kutscher's, they seem to be in control of a time of glamorous leisure where the artist seems to be examining the residue of historical events that permitted the emancipation of women.

Like a scene within a scene, paintings on walls function as phrases excerpted from other texts. But the women are not models on display in real space as the mere matter of representation; instead, their self-referential state means that the artist can reconfigure possible histories of female representation.

If there is a way in which a photograph can become transparent, it is by obscuring its own surface, which is originally white, and mimicking the surface it reproduces. But Laura Meza Orozco does the opposite: she is not interested in transparency, but rather in the whiteness.

Meza Orozco presents five simple pieces whose topic is fading, disappearance—the disappearance of the object and the blurring of the real. Working with the subtleties of the color white, the tame appearance of Meza Orozco's images is deceptive. In one of her photographs we see two glasses of water arranged symmetrically. There is nothing special in the repetition of a glass, except for the fact that one holds holy water and the other, "regular" water, as the caption accompanying the pictures explains. There is nothing in the photograph itself that allows us to perceive this reality. It is the text that, like a minimal energy that settles upon the water, establishes this truth in our minds. Very straightforwardly, Meza Orozco shows us that certain photographs convey their truths through an act of faith. Similarly, in another photograph, the artist displays a world map connected at the poles (this action produces a volume where there was only a plane). And yet the photograph hides this point of connection from our sight. There is evasiveness, a kind of absence, which is sometimes conveyed by words and sometimes by the surface of the whiteness itself, as in one photograph where a white net is so subtly outlined that it threatens to disappear into the ground.

In the videos that Adam Wiseman presents, nothing seems to happen while much is actually happening. Though the subjects posing are unaware of it, they are being captured on video before Wiseman takes their picture. He makes up some excuse to leave the room, leaving the subjects alone, in their own private space, artificially prolonging the conscious experience that leads to their becoming an image. With this simple strategy of exiting the space, Wiseman sets up the structure that undergirds the piece: the creation of a private space that is situated at an intense intersection with the public.

In the mind of the person being photographed is the certainty that they will exist as an image—the experience of a self that is about to transcend. This objectified self, which can be disseminated on social networks, constructs a public identity. It is with this conviction that the person being photographed acts out their role, expecting to create a proper version of themselves. Without the need for words, based on our own experience and because we are prone to empathize, we recognize the mental process of the person about to become this other self that inhabits the photographic image.

We have been invited to witness this moment, not as viewers but as voyeurs, as intruders in a genuinely private space. Wiseman invites us to surreptitiously watch someone who isn't yet fully "clothed" in their own image. From a privileged and slightly mischievous place, we witness this vulnerability—we observe someone observing themselves in their mind's eye.

Though still images clearly exist as part of Wiseman's process, they are not displayed in this exhibition. The power of his work lies in the fact that it is sustained by the immateriality of the image. It is in the absence of the final object that the process acquires the specific weight it deserves, where generating mental images becomes the actual portrait. A more complex portrait that not only shows the person candidly, but also points out the intricate mechanisms of self-perception and coded identity in photographic images.



# MAURICIO ALEJO

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

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

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



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