

Articular una pregunta

Gerardo Suter

DESDE HACE MUCHOS AÑOS ESTOY lejos de lo que se entiende regularmente como fotografía. Me encuentro cada vez más comprometido con la imagen en un sentido mucho más amplio. Me interesa trabajar la fotografía (o la imagen) como una manera de representar la mirada. Percibo mi trabajo como una traducción entre mirar y compartir esa mirada.

Cada vez hay nuevos aparatos que nos permiten ver de una manera distinta. Esto apuntala la necesidad preeminente en nuestra cultura de ver otras cosas y mirarlas de una manera distinta. Es algo muy complejo relacionado con el momento actual y que, por supuesto, está conectado con el desarrollo tecnológico. Hay cosas que antes no veíamos. Por ejemplo, ahora hay cámaras tan sensibles que son capaces de ver o de capturar ciertas luces que escapan al ojo humano; que permiten fotografiar un poco a ciegas. Tu mirada no es solamente lo que captura el ojo; es una percepción.

En el terreno de las imágenes lo que más me interesa, en el plano de la reflexión, es la problemática del tiempo. Ahora tenemos posibilidades que antes no teníamos para vincularnos con su naturaleza inaprehensible. Nuestra noción del tiempo es otra, gracias a los aparatos tecnológicos que nos permiten observar de una manera distinta algo que se desplaza temporalmente y eso hace que nuestra mirada cambie. He tratado de encontrar

una explicación del tiempo desde mis primeros apuntes o mis primeras fotos. La fotografía es el medio más claro para capturarlo, al mismo tiempo que visibiliza la mirada. Tú detienes el tiempo en la medida en que puedes fijar un antes y un después. La marca que dejas te permite establecer una temporalidad. Congelar un momento te permite entender el continuo. Por eso a veces digo que lo mío no está dentro de la foto, está fuera de campo, en lo que no ves. Lo que miras te permite entender el arriba, el abajo, la izquierda, la derecha, el antes y el después, o la superposición de tiempos. Las fotos simplemente son marcas, referencias. Por eso para mí, cada vez más, mis fotos son menos lo que ves y más lo que tú puedes construir. Yo le propondría al espectador no que vea eso, sino que vea lo que está alrededor, que encuentre.

Como es muy difícil que ocurra la coincidencia entre las miradas, ese instante congelado de la imagen se vuelve una pieza abierta, con indicaciones muy claras. Es una pista donde el espectador puede entrar y reconstruir una historia. Para mí las imágenes son como indicadores en el tiempo. Así lo explico ahora; no sé cómo lo pueda descifrar dentro de unos años. En la medida en que he escrito empecé a definirlo. El proceso de reflexión que la escritura conlleva me permite seguir produciendo y ensayar otras estrategias para explicármelo y compartirlo con el espectador.

El espacio es muy importante en mi trabajo. Me refiero a los desplazamientos del espectador que suponen la cuarta dimensión, una dimensión temporal, y que hacen del tiempo un elemento que se juega en la percepción de la obra. No es solamente una cuestión contemplativa, sino que el espectador está obligado a moverse; un desplazamiento en el espacio implica también uno en el tiempo. Es muy Einstein el asunto; muy espacio-tiempo como categorías inseparables. El cine, por ejemplo, la imagen en movimiento, la imagen cinemática es simplemente una extensión de la fotografía porque está hecho de instantes que generan la ilusión de movimiento; lo que te permite ver el movimiento no son las imágenes, sino los cuadros negros que hay entre ellas. Mi trabajo tiene que ver con esos espacios negros que yo llamo *parpadeos*; son momentos de desconexión espacial o entre imágenes que permiten entrar en la imagen, crear múltiples lecturas, crear una obra abierta. Lo que planteo en mi trabajo es más una estructura constelar que algo lineal o cerrado. Existen las estrellas, pero de forma

aislada, y cada espectador tiene la oportunidad de armar su propia constelación; mi obra es muy Warburg en ese sentido. Hay unas imágenes y estableces una conexión con ellas. Cuando éstas se encuentran desplegadas en un espacio, el espectador hace esa conexión en una cierta cantidad de tiempo. Eso implica esa relación espacio-tiempo que permite percibir lo que se está planteando de una manera distinta y no lineal, porque cada quien construye su recorrido.

En cuanto a mi proceso creativo, me resulta menos importante lo que miro que cómo lo miro. No me importa tanto el sujeto fotografiado, como la sintaxis o la manera en que yo construyo mis oraciones y mis párrafos. Por ejemplo, en los últimos años he fotografiado el cielo y estoy tratando de hacer lo que durante mucho tiempo hice, contraponer una figura al cielo. El cielo se vuelve un soporte de lo que está en primer plano, el cielo es a la vez todo y nada. He decidido utilizarlo porque es un instante; yo sé que capturo una fracción de segundo y que después no va a ser igual. El cielo es de las cosas más evidentemente temporales. Y lo contrapongo con elementos estáticos para generar un conflicto al interior de la fotografía. Lo que busco crear al interior de la imagen es, con Barthes, un *punctum*. Me interesa el sentido que tiene la fotografía como lenguaje y lo que pasa cuando ésta establece un contrapunto con algo construido. No me interesa estar en el momento adecuado fotografiando algo trascendente, o intrascendente. Lo que trato de producir es algo cercano a un documento, un registro de un momento que no va a volver. Justo por la condición inaprehensible del tiempo, todo lo que documento me parece importante, algo único, irrepetible.

De hecho, es totalmente circunstancial que yo sea fotógrafo, porque mi asunto siempre fue el de resolver esta cuestión del tiempo. Yo no elegí la fotografía, la fotografía me eligió a mí. La fotografía era con lo único con lo que yo podía trabajar si estaba interesado en atrapar el tiempo. Hay un texto de Salvador Elizondo en el que el personaje, Moriarty, inventa una máquina que es como una moviola con la cual se puede ver el pasado: logró atrapar el tiempo en una cajita. Cada una de mis series busca lo mismo. Pienso, por ejemplo, en mi "Atlas arqueológico del profesor Retus", donde cada una de las imágenes evidencia el viaje por el tiempo que hice con este personaje que es mi *alter ego*. La revisión de la iconografía y la simbología prehispánicas del centro de México me dio la posibilidad de hacer una conexión tem-

poral, de entrar en un ritual y moverme en el tiempo. Para mí, esas fotos son un residuo de la preocupación que en el fondo mueve todo.

Si tuviera que hacer un recuento de la historia de la fotografía en México y ubicarme en ella, diría que ésta se ha dividido en dos grandes ámbitos. Primero está el de la fotografía como tal, con sus festivales internacionales y coloquios, y su terreno hasta cierto punto ensimismado. Después está el de la participación de la fotografía en el circuito del arte contemporáneo y en la esfera editorial, los medios de comunicación y demás subgéneros en el uso de la imagen.

El primer ámbito por lo general opera como un gremio muy cerrado, pero paradójicamente éste no parece creer en el objeto fotográfico; no cree en eso que el circuito del arte contemporáneo ha defendido para la fotografía. En el ámbito propiamente fotográfico es más importante el objeto que el discurso que alguien pueda dar en sentido estético con respecto a las imágenes. Cuando éstas se trasladan al terreno del arte contemporáneo funcionan de otra manera y son otros los parámetros que se toman en cuenta para legitimar una fotografía. Entre los fotógrafos son más importantes el momento y el lugar en los que fue tomada una foto que su dimensión estética: su composición, impresión y demás. No se preocupan tanto de la esfera de la circulación de las fotografías, salvo que la foto se publique en un periódico o en un libro. Cuando los fotógrafos se reúnen y ven el trabajo de un colega les preocupa cómo fue tomada, qué equipo se utilizó, cómo se imprimió, qué papeles se usaron para imprimir. Hay un cuidado excesivo por el objeto, aunque en el fondo lo estén negando. Muchos fotógrafos no se asumen como artistas, por ejemplo.

En las décadas de 1970 y 1980 se dio una ruptura muy fuerte en la historia de la fotografía en México: el gremio se dividió entre aquellos que defendían la fotografía directa, documental y aquellos que decidimos utilizarla de otra manera. Esa otra forma era muy cercana a las artes visuales: se trataba de inscribirla de manera consciente dentro del circuito de las artes visuales o el de los museos. Buscábamos que las fotografías circularan por caminos diferentes. Eso detonó un movimiento muy fuerte en México que marcaba una lucha de generaciones. Estamos hablando de 1978, cuando se llevó a cabo el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía y muchos fotógrafos mexicanos y latinoamericanos quedaron al margen quizá por-

que sus objetivos no quedaban lo suficientemente claros. Después de aquel coloquio se volvió evidente que la fotografía ya no quería ser modernista y complaciente con la realidad; en el encuentro se planteó que debía ser un instrumento de lucha, una herramienta que podía denunciar y quien tenía una cámara podía tener una postura política muy clara y defender ciertos ideales. Pedro Meyer, Lázaro Blanco, José Luis Neyra, entre otros, sostenían esa postura e integraron el Consejo Mexicano de Fotografía.

Este movimiento suscitó una respuesta de quienes pensábamos que no todos tenían que hacer ese tipo de fotografía. Lo que más molestaba es que quienes impulsaron ese tipo de producción fotográfica comenzaron a controlar y a decidir quiénes, qué y dónde se exponía. Y surgió un monopolio que empezó a cooptar publicaciones y espacios de exhibición. En respuesta, a partir de 1978 se crearon colectivos en los que participamos fotógrafos que nos oponíamos a estas posiciones.

Había gente que hacía fotoperiodismo y que tampoco estaba de acuerdo con este monopolio: Pedro Valtierra, Nacho López, Rubén Paz, Lourdes Almeida, Javier Hinojosa y el crítico Alfonso Morales. Estaban también en este grupo las primeras camadas del *Unomásuno* y *La Jornada* y fotógrafos como Marco Antonio Cruz que no se integraron al Consejo Mexicano de Fotografía. Fue un momento muy rico, se empezaron a generar publicaciones autónomas, exposiciones, espacios. El desenlace de esos quince años de buscar alternativas fue la fundación del Centro de la Imagen, que, sin embargo, no se despegó de la cuestión gremial.

En ese momento el Consejo seguía funcionando de manera implícita. Dejó de operar en 1987. Les quitaron la casa, ya no tuvieron presupuesto, pero siguió conformado hasta hace dos años, cuando le entregaron todo al Centro de la Imagen. Uno de los principales promotores del Centro de la Imagen fue Víctor Flores Olea, cuando estaba en Conaculta. Pedro Meyer no se quiso comprometer, estaba presente pero no figuraba. Cuando se formó el Centro de la Imagen estábamos en el consejo la directora, Patricia Mendoza, además de Pablo Ortiz Monasterio, Carlos Monsiváis, Gilberto Chen... Éramos cinco o seis personas. La primera exposición fue de Pedro Meyer. Era un espacio realmente plural; ahí se crearon las bienales.

Otro momento de quiebre muy importante para posicionar la fotografía en todo el país, anterior a la fundación del Centro de la Imagen, fue la

gran exposición sobre la ciudad de México que trabajó Pablo Ortiz Monasterio con Alfonso Morales. La sede de la muestra fue el Palacio de Bellas Artes y tomó la ciudad como pretexto para hacer una revisión visual y poner de nueva cuenta a la fotografía en el centro de la problemática cultural en México.

De manera paralela, Emma Cecilia y yo trabajamos en la curaduría de una exposición que se preparó para una bienal en España, en Canarias, y después se presentó en distintos lugares. La exposición se llamaba *Escenarios rituales*, y con ella nos planteamos colocar fuera de México una fotografía distinta a la que se conocía. Fue ahí donde definimos lo que después se conocería como *fotografía construida*. La exposición hablaba de un doble ritual: el del fotógrafo cuando hace una foto y el que deriva de construir escenarios para la producción de una imagen. Estas dos exposiciones fueron esenciales en la historia de la fotografía mexicana y sirvieron para posicionarla fuera del país.

A propósito de mi inserción en la universidad y de la relación entre el trabajo artístico y el académico, me parece que cualquier trabajo creativo en el fondo es un proceso de investigación, en donde puedes proponerte cuestiones muy técnicas o hacer un planteamiento filosófico. No solamente escribes, pintas o fotografías, sino que en esa escritura, en esa pintura, en esa imagen estás tratando de resolver alguna otra cosa. Lo que te permite seguir avanzando es investigar, pero la gran diferencia que existe entre la creación y la investigación es que la primera tiene que ver más con una apuesta hacia lo subjetivo y la segunda hacia lo objetivo. Aunque no creo que estos ámbitos se puedan separar así, sino que los dos se contienen. ¿Por qué estoy tan interesado en la serie de libros que hago sobre los artistas y sus modos de trabajar? Porque me interesa ver cómo piensan, cómo llegan a esas soluciones; probablemente porque tienen las mismas inquietudes que yo. Me interesan más los procesos porque ahí ves que todo está vivo. De alguna manera se encuentran lo objetivo y lo subjetivo que se juegan en la investigación y la creación. Por eso me parece que lo más aburrido es concluir con algo.

Busco este mismo cruce de caminos con mi obra: al espectador no le doy una solución, porque no busco solucionar algo, sino articular una pregunta. Por eso genero una serie de objetos que contienen esa interrogante.

Muchas veces el espectador se nutre de ella y, más que plantearse una solución, entra en el juego y se plantea otras preguntas. Así, cada pieza le sitúa también a él en este encuentro entre la indagación propia de la investigación y su propio momento. En este sentido, me interesan más la incertidumbre que las certezas, lo abierto que lo cerrado en la medida en que me permitan seguir produciendo y combinando espacios que pueden entrar en aparente conflicto.