

ENTREVISTA A LOS MIEMBROS  
DEL TALLER DE LA LUZ

# FOTOGRAFÍA Y CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES EXPANDIDAS

LETICIA BARBEITO ANDRÉS

[leticiaarbeitoa@gmail.com](mailto:leticiaarbeitoa@gmail.com)

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza  
del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL)

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

El Taller de la Luz fue un colectivo fotográfico integrado por Lourdes Almeida, Gerardo Suter y Javier Hinojosa, que surgió en 1980 en la Ciudad de México, tiempo después de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana, organizada por el Consejo Mexicano de Fotografía, de la cual fueron rechazados. Fue un proyecto de corta vida, pero de mucha proyección y resonancia, que presentó la que fue su exposición más importante en el Museo Carrillo Gil, en septiembre de 1982, y que contó con muchas instancias de experimentación, de aprendizaje y de ejercitación conjunta. En líneas generales, el Taller, junto con otros grupos coetáneos y afines, apostaba a otras visiones de lo tecnológico, ya que desplegaba una convivencia inédita con otros campos de acción y con varios procedimientos articuladores. Aplicaban técnicas experimentales, como la intervención pictórica manual, el *collage*, el ensamble de Polaroids, el rayado de emulsiones y los sistemas de montaje inexplorados hasta el momento, entre muchos otros modos de construir las imágenes. Este escrito es el compilado de tres entrevistas realizadas a los tres miembros del colectivo, en las ciudades de México D.F. y de Cuernavaca, entre enero y febrero de 2014.

## Contexto histórico, pertenencia e independencia disciplinar

En relación con el Coloquio Latinoamericano de Fotografía de 1978 y con lo que sucedía en torno a él, ustedes comenzaron a autodenominarse «fotógrafos independientes». ¿Independientes de qué cosas se sentían, a qué apelaban con eso y a partir de dónde se definían?

Gerardo Suter: Yo creo que lo que habría que citar primero es el momento histórico y a los que, en ese momento, construían un lugar muy sólido en la fotografía, que antes no lo tenían. Ese año fue el *boom* de la fotografía latinoamericana. Si bien antes había fotógrafos y movimientos fotográficos en los clubes fotográficos, la fotografía en México y en América Latina no había tomado el carácter que tuvo a partir de 1978. Paolo Gasparini y Pedro Meyer fueron los dos grandes impulsores de la fotografía en ese momento. Cuando eso se produjo, también había un grupo de fotógrafos que comenzábamos a entrar en el medio, que teníamos 18 años y que, de algún modo, reaccionábamos a lo que considerábamos *el poder* de ese momento. Muchos habíamos quedado fuera de esa primera selección del Coloquio Latinoamericano y de la respectiva muestra, que fue en el Museo de Arte Moderno. Nos preguntábamos por qué algunos quedaron seleccionados y nosotros no; por qué algunos que detentaban el poder tenían que dictar cuál era la línea que se tenía que seguir. Entonces, hubo una reacción natural de muchos que no quedaron seleccionados en esa muestra y que pensaban que se merecían estar dentro de esa exposición.

Javier Hinojosa: Era, justamente, una especie de constante histórica, que es así y que así seguirá siendo. Sin embargo, ahora hay otros medios con sus formas para iniciar una carrera porque, por ejemplo, a los mercados les resultan muy interesantes los productores jóvenes emergentes, las modas momentáneas, etcétera.

Ahora los jóvenes tienen otras posibilidades que las que teníamos nosotros en su momento. Entonces, éramos independientes justamente de la subvención del Estado, de las instituciones que manejaban el campo de la fotografía y nos tratábamos de configurar como un grupo autogestor que generaba sus propios proyectos y sus propias exposiciones sin depender del Estado. Hoy, al menos en la Ciudad de México, aumentaron las posibilidades, hay becas, como las de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, de México. A partir de los trabajos de los años setenta y de los años ochenta, que fueron muy importantes, se formaron las bases para que se expandiera la fotografía. Por ejemplo, hasta ese momento y a pesar de que México era un país tan grande y con tanta producción fotográfica, no teníamos una sola Licenciatura en Fotografía.

Lourdes Almeida: Creo que realmente nadie se oponía a nada. Cómo se dieron las cosas. Hubo una convocatoria para el Primer Congreso Latinoamericano de Fotografía [realizado en México en el año 1978], impulsada por los miembros del Consejo Mexicano de Fotografía, que ya tenía una idea muy clara de lo que quería en ese momento y en esta idea preponderaba la fotografía documental. Nosotros éramos muy jóvenes y Gerardo Suter y Javier Hinojoza todavía más jóvenes que yo y, tal vez, el tipo de piezas que mandamos no impactaban visualmente.

¿No impactaban desde lo técnico?

Lourdes Almeida: No, desde el tema. Creo que yo mandé una propuesta basada en una metáfora del embarazo de la mujer. Aunque había gente más enojada que nosotros, como Barrida, nuestro enojo se debía a no saber por qué, sin más explicaciones, no te aceptaban; porque realmente era el primer evento importante de fotografía en México. Creo que uno de los jurados fue Raquel Tibol y en un congreso en el que a mí se me ocurrió hacerle la pregunta, ella me dijo: «A mí me gustaría saber qué envié, para saber qué fue lo que rechacé». Porque ni ella se acordaba por qué me había rechazado. Y, obviamente, cuando yo le hice esta pregunta ella me tenía muy identificada. Lo cierto es que, a raíz de todo esto, algunas personas empezamos a reunirnos un poco más.

## **Dinámica de trabajo y obras**

Y el trabajo colectivo que hacían con el Taller de la Luz, ¿consistía en unir las producciones individuales o elaboraban obras de manera conjunta?

Lourdes Almeida: No, hacíamos trabajos colectivos. Hicimos dos trabajos. Participamos en el Segundo Encuentro de Arte Joven como el Taller de la Luz. No ganamos, pero quedamos seleccionados por una pieza *al limón*.<sup>1</sup> Yo sé que *al limón* son dos personas, pero éramos tres. La pieza se llamaba «Plaza de Toros de México» y desde la concepción fuimos los tres a la Plaza de Toros. Nos gustaba mucho en esa época el juego, de hecho, por ejemplo, nos imponíamos ejercicios, que la única que los hacía era yo (risas). Uno de los ejercicios fue el virado por zonas, que fue una de las propuestas más recurrentes del Taller de la Luz, tal es el caso de la exposición en el Carrillo Gil.

La pieza que se mandó de Plaza de Toros tenía, entonces, virado por zonas, fotografías que habíamos tomado en un colectivo y, obviamente, una Polaroid, pero todos hacíamos Polaroids, todos hacíamos fotos en blanco y negro y en conjunto se decidía cómo iba a ser el fotomontaje. Era muy divertido. Y esas obras ya no las tenemos nosotros, porque si era parte de la selección ya se quedaba en las selecciones del Encuentro de Arte Joven y nunca se nos ocurrió registrarlo. Hicimos, también, la portada de un disco a partir de estas técnicas experimentales y de esos modos de trabajar en conjunto.

Creo que, de todas formas, lo más interesante como grupo era reunirnos a discutir el trabajo de cada uno y pensar en los modos de estructurar los proyectos y de construir las imágenes.

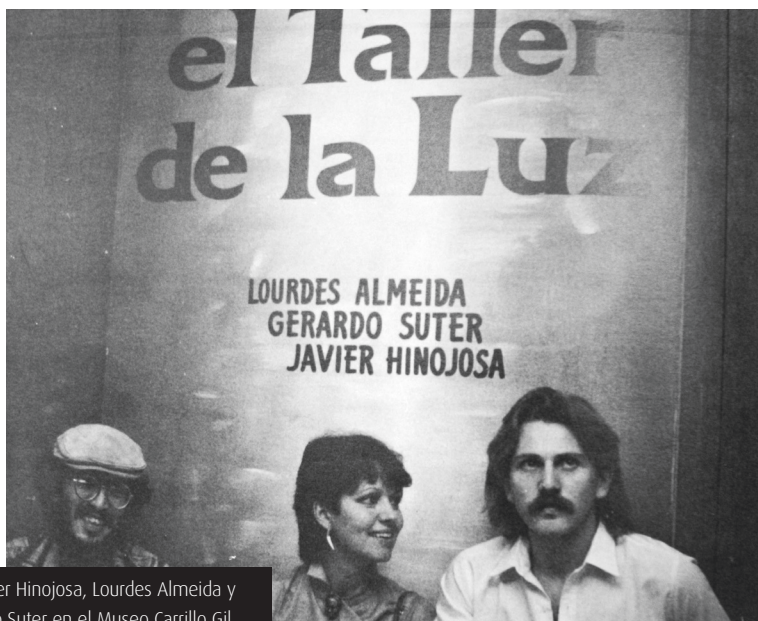
¿Como en una clínica?

Lourdes Almeida: Digamos que era una especie de clínica. Una necesidad de intercambiar, a decir verdad, porque el intercambio de ideas siempre es muy interesante, muy enriquecedor, y uno siempre necesita el *cuchillito* para que no te lo creas, porque si le enseñas las cosas a tu mamá siempre te va a decir que están lindas. Necesitas un ojo crítico en el que confíes. Y eso a lo mejor ayudaba.

¿Y las discusiones tenían que ver con lo disciplinar, es decir, con lo fotográfico y nada más, o sentían que estaban coqueteando con la pintura o con otras disciplinas?

Lourdes Almeida: No creo que fuera importante plantearlo desde lo disciplinar, porque no se lo planteaba, precisamente, como fotografía. El trabajo de Javier, en esa ocasión, era totalmente abstracto y lo de Gerardo y lo mío no. Por ejemplo, ellos, en un momento, se dedicaron bastante al virado por zonas y yo continué el primer trabajo que hicimos sobre objetos cotidianos. Eran ejercicios en los que les poníamos a toda la fotografía un cemento que se usa para la gráfica, el cemento iris.

Se lo poníamos a toda la foto, hacíamos todo el proceso de virado y, cuando habíamos terminado de virar, se lo quitábamos. Después, fue con pincel; luego, de diferentes maneras, y posteriormente, digamos que se puso de moda como recurso.



Javier Hinojosa, Lourdes Almeida y Gerardo Suter en el Museo Carrillo Gil, 29 de septiembre de 1982

¿Qué aspectos movilizaban más a los proyectos, lo disciplinar, lo temático, etcétera?

Javier Hinojosa: Yo creo que, para ser franco, era como este extraño placer por hacer cosas distintas y por jugar y por sentir la alquimia; también tenías la posibilidad de hacerlo con la fotografía, que es un medio más o menos controlable. Al menos a mí me interesaba mucho esta relación, por ejemplo, con la pintura, porque quizás yo tuve bases culturales más importantes sobre la pintura que sobre la fotografía. Eso fue algo que aprendí solo –o a lo sumo de algunos amigos–. Entonces, era muy particular el placer que me daba poder romper y experimentar y que,

además, se contraponía con el resto de *mi hacer*. Desde, más o menos, 1977 mi trabajo en la universidad era más riguroso, más bien me formaba como fotógrafo desde lo técnico, leía mucho sobre sensitometría, óptica, curvas características, aprendía a revelar bien, etcétera.

¿Tenían relación con el ámbito del grabado?

Javier Hinojosa: No mucho, pero yo sí la tuve más adelante, más o menos en 1988, cuando cursé en Bellas Artes una actualización para maestros que no teníamos la Licenciatura.

Gerardo Suter: En cuanto a aquellas cuestiones por las que nuestras producciones no eran legítimas, en ese momento se pensaba que era lo temático, pero si soy sincero –y viéndolo a la distancia–, creo que muchos no tenían la calidad, ni la trayectoria, ni un trabajo sólido. Fue un momento muy primitivo del nacimiento de la fotografía, todavía nadie estaba bien ubicado; es probable que haya habido favoritismo en la selección, pero ni el trabajo que se expuso en el Museo de Arte Moderno era pésimo ni hubo trabajos muy importantes que quedaron afuera. Se trataba, entonces, del derecho a participar más que de una cuestión estética, más que de una cuestión política. Eso desató muchas otras cosas y creo que eso es lo más importante, porque hizo que mucha gente se preocupara por la fotografía, que se preocupara por producir con calidad y que pensara ya no en imágenes aisladas –este es un punto muy importante–, sino en ensayos fotográficos, en portafolios, en trabajar de una manera mucho más organizada y profesional, y en tener una visión del mundo. Nos hizo empezar a trabajar en un sentido autoral mucho más fuerte. Esa fue la parte buena, de ese movimiento.

Empezar a trabajar en un sentido autoral ¿se deriva de todo el contexto en general o de lo que pasó a partir del Coloquio, en particular? ¿Qué tenían en común esos grupos que comenzaron a conformarse?

Gerardo Suter: Empezar a trabajar en un sentido autoral fue la parte buena de lo que pasó a partir del Coloquio. Un par de años después se formaron y se organizaron varios grupos y, claramente, se polarizó la escena: los que estaban en el Consejo Mexicano de Fotografía y los que no. De los que estaban afuera, algunos tenían un carácter editorial, como *El Rollo*, y otros que se dedicaban no solamente a hacer publicaciones, sino, también, a hacer exposiciones, a hacer todo un planteamiento ideológico acerca de la función de la fotografía, del que se derivaba la idea de que

la fotografía era un lenguaje mucho más amplio donde el documental llenaba uno de esos espacios. Pero no era el único espacio, sino que había búsquedas mucho más personales, íntimas, que no tenían que ver necesariamente con lo documental o, por lo menos, nunca llegamos a ese punto. Sin embargo, sí lo vemos ahora, pues cualquier fotografía es un documento, no importa cómo se lo maneje, es decir, no necesariamente tenía que estar vinculado a lo social estereotipado. Y así fue como se hicieron muchos grupos, pues todos pasamos por muchos colectivos, ya ni me acuerdo de los nombres. En Fotógrafos independientes llegamos a ser cerca de 30. Otro ejemplo de grupo conformado en torno a la edición fue un libro llamado *26 fotógrafos independientes*. Pero creo que lo más importante, aquello que aglutinaba a todos, era establecer esta distancia entre el Consejo Mexicano y, si ellos tenían las posibilidades de conseguir espacios y publicaciones porque estaban muy cerca del sistema y del Gobierno, nosotros íbamos a tratar de hacer lo mismo, de abrir nuestros propios espacios para poder difundir el trabajo y para organizarnos de manera independiente, autónoma, para conseguir espacios para exponer nuestra obra, en México y fuera de México.

Javier Hinojosa: Fotógrafos independientes fue un grupo muy amplio, que lo coordinaba un hombre que se llamaba Francisco Barriga, que creo que ahora es el coordinador de Lingüística en el Instituto Nacional de Antropología. Él dejó la fotografía. Suele suceder. Ahí lo conocí a Gerardo, por medio de Juan Villoro. Él era amigo de Juan y yo también, porque hicimos juntos la *prepa*. Nos hicimos amigos y conocimos, también, a Lourdes a través del grupo. Nos entendimos y empezó a funcionar el Taller.

Javier Hinojosa: Teníamos en común que éramos medio irreverentes, o sea, que nos gustaba mucho la parte que rompiera con la fotografía tradicional. Eso no quiere decir que no hayamos caído en la tentación de haber hecho algo de documental, porque, además, era de lo que nos nutríamos. Por ejemplo, en mi caso, siempre digo que en gran parte soy fotógrafo por haber visto *The Family of Man*, el catálogo. Y aprecié –y sigo reconociendo en ese tipo de estética– un enamoramiento de la fotografía, pero en la práctica también me gustaba la parte manual y de prueba: ¿qué pasa si hago esto y qué pasa si hago esto otro?, en lo que respecta a la posproducción y a la posibilidad de jugar con los materiales. Lo que queríamos hacer era romper con lo que se hacía en ese momento sin darnos cuenta de que cada quien por su lado lo trataba de hacer. Creo que el Taller de la Luz nunca fue una formalidad ni tuvo una metodología ni una estructuración. Trabajamos porque nos gustaba trabajar, juntarnos, mostrar nuestros trabajos, enseñarnos lo que podíamos hacer,

rescatar antiguas cositas, regidos por ese cierto sentido de búsqueda de otras posibilidades dentro de lo que se consideraba el lenguaje fotográfico en ese momento.

Lourdes Almeida: Teníamos en común que no nos interesaba la fotografía documental, que nos interesaba explorar. No sabíamos qué exactamente, pero explorar lenguajes que no fueran documentales. En muchas ocasiones, eran situaciones abstractas; recuerdo que a mí me gustaba mucho este *rollo* de la arquitectura, pero no como arquitectura, sino como reflejos, como formas. Claro, es muy diferente a la madurez del trabajo que uno puede hacer ahora, porque el trabajo que hace uno ahora sí es maduro, hay propuestas mucho más interesantes, elaboradas; pero bueno, es la educación y la formación que se toma con el tiempo. Entonces, personalmente, no creo que con ninguno de estos proyectos hayamos sido muy contestatarios, considero que éramos más contestatarios en el sentido de cuestionar todo, hasta a nosotros mismos.

¿Por qué nos empezamos a reunir quienes luego fuimos el Taller de la Luz? Para platicar, para intercambiar ideas, para intercambiar técnicas, para aprender más. Éramos tres personas muy curiosas y era una forma de intercambiar y de avanzar. A lo mejor Hinojosa era más técnico, más bueno en ese plano, pero cada uno, a su manera, tenía mucha información y, sobre todo, información cultural que a todos nos interesaba. Yo conocía muchísima gente del mundo cultural con la que trabajaba y eso te enriquece mucho; a nosotros nos enriqueció mucho ponernos a discutir. Llega el momento en el que cada quien prefiere seguir por su lado para no tener el compromiso de seguir una estética como grupo y, sobre todo, porque somos muy inquietos los tres. Ninguno ha dejado de trabajar nunca.

### **Fragmentación, definición y *desdefinición* disciplinar**

¿Qué implicaba el fotoperiodismo en las décadas del setenta y del ochenta?

Javier Hinojosa: El fotoperiodismo estaba centrado, básicamente, en la denuncia social, participaba en movimientos sociales o denunciaba socialmente la injusticia, la pobreza, la desigualdad social que existía en América Latina; por ejemplo, la influencia que venía de todo este proyecto de los coloquios, desde mi punto de vista, se institucionalizó un tanto. Es decir, eso lo tomó el Estado, por medio de los voceros –que en ese momento era Pedro Meyer, el Consejo Mexicano de Fotografía– que tenían los contactos con el Estado para conseguir patrocinios y subvenciones. Por esto, de alguna manera se oficializó qué era la fotografía culta y qué era la fotografía de exposición culta, porque siempre han existido los *fotoclubs*, cuya forma de mirar



es tan respetable como muchas otras. Los *fotoclubs* tendían a lo costumbrista, a lo folclórico y eran, de alguna manera, despreciados por esta parte documental más dura, más ideologizada. Lo más curioso era que dentro de nuestro grupo estaba, también, la gente más extrema en cuanto a posturas ideológico-políticas, como Nacho López, Héctor García Canclini, Pedro Omar Valtierra, gente que todavía más extrema. Entonces, había una distinción, matices, en cuanto a lo que podía ser el fotoperiodismo y la fotografía documental. Yo nunca hice fotoperiodismo.

¿La importancia del momento radica en el fenómeno experimental que se dio ante los posibles encasillamientos?

Gerardo Suter: Sí, pero es una fase experimental, no quiere decir que sea la primera de la historia, porque en cada época de la fotografía hay una vertiente experimental en la que se experimenta con los medios, con el lenguaje, pero muy pocas veces se experimenta hacia adentro, ¿no? No es hacia el lenguaje propio de la fotografía, porque qué implicaría experimentar hacia dentro de la fotografía. Implicaría reflexionar acerca de cuestiones esenciales espacio-temporales en el área y no haciendo que la imagen fotográfica se traslade a otras disciplinas. Creo que hay dos formas de experimentar: de manera formal o conceptualmente y creo que si lo haces hacia adentro, en cualquiera de esas dos maneras, esta búsqueda de encontrarle a la imagen un sentido distinto, desde adentro a mí ahora en lo particular me parece más interesante que lo otro. Y vuelvo a esta idea, para mí, de la imagen expandida o de la fotografía expandida: esta expansión no necesariamente tiene que ver con la expansión hacia otros medios, sino que, más bien, la expansión tendría que ser hacia el interior de la propia fotografía.

Ahora bien, ¿qué manera podemos entender la expansión de la imagen, dentro del campo de la fotografía o dentro del campo de la imagen en general? Todas esas reflexiones y puntos de vista en aquel entonces no estaban claros. Tuvieron que pasar veinte años o treinta años para que uno empezara a ubicar todas esas inquietudes y a darles forma. Además, todas estas teorías y revisiones críticas del trabajo son a posteriori. Primero uno hace las cosas y lo hace por el placer de hacer, pero no por querer cambiar nada.

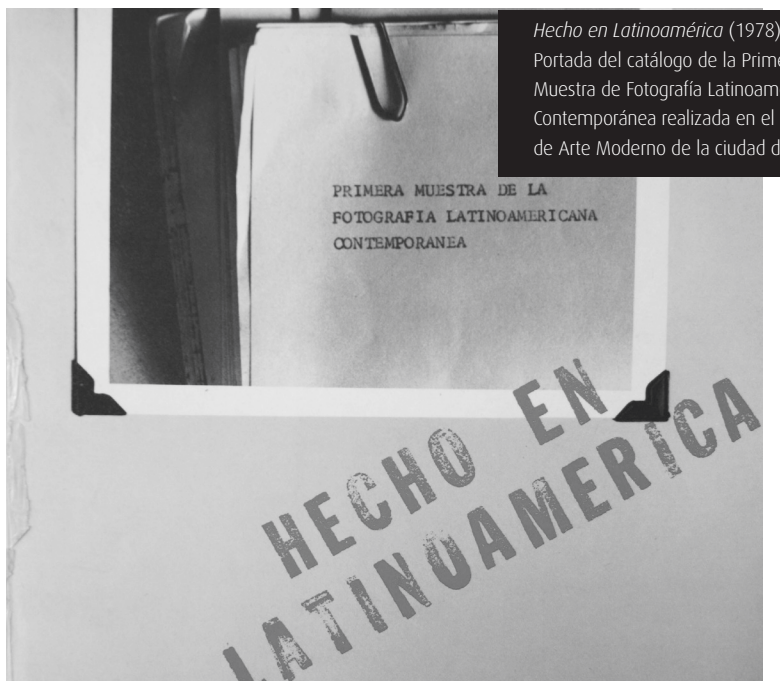
¿Existía ahí una noción estereotipada de la función social de la fotografía?

Gerardo Suter: Sí, muy estereotipada y, aunque lo negaran, el éxito de esas imágenes de la fotografía documental fue más hacia fuera de Latinoamérica que hacia dentro de Latinoamérica. También, eran imágenes que cierto tipo de mercado

buscaba y lo que muchos fotógrafos hacían era reproducir el imaginario que los países centrales tenían de Latinoamérica y alimentar esa visión. Gente jodida, gente reprimida, hambre. Eso era lo que vendía también.

Quizás pareciera que ciertos procesos creativos no se le permitieran a Latinoamérica, como si, por ejemplo, no se pudiera ser abstracto ante determinadas realidades.

Gerardo Suter: Sí, claro, durante muchos años todas las obras de muchísimos pintores uruguayos y argentinos, de todos los modernos, estuvieron olvidados. Pero cuando se ve esto todo a la distancia adquiere un carácter totalmente distinto. Tú ves el trabajo que muchos fotógrafos estaban haciendo en ese entonces y ves el trabajo que están haciendo ahora y van para atrás, porque hacen eso de lo que renegaron en aquel entonces. Muchos van para atrás.



*Hecho en Latinoamérica* (1978).  
Portada del catálogo de la Primera  
Muestra de Fotografía Latinoamericana  
Contemporánea realizada en el Museo  
de Arte Moderno de la ciudad de México

¿Retroceden en cuanto a los cuestionamientos?

Gerardo Suter: Sí, en esos cuestionamientos y en la manera de entender la imagen. A la imagen y a la fotografía las tenemos que empezar a entender o tenemos que ir un poco a la par de cuáles son sus funciones en la sociedad, cuál es el papel que juega la fotografía hoy. Hay muchas maneras de actualizar nuestro trabajo y no pensando que la fotografía es algo inamovible, único, o que solamente debería estar dedicada a una sola cosa. En esencia cumple una sola función, pero el uso que tú le puedas dar a eso es infinito. La función que tiene la fotografía es la de ser un documento temporal.

¿Y cuál era la relación que ustedes tenían con el pasado y con el futuro?

Lourdes Almeida: Con respecto al pasado, digamos que todos sabíamos que Manuel Álvarez Bravo era la *vaca grande* o la *vaca sagrada* y Manuel estaba muy alejado de lo que era todo el Consejo Mexicano de Fotografía. En el grupo del Consejo había gente muy valiosa, creo que se pelearon y que ellos nos empezaron a jalar. Nacho López y Héctor García Canclini se pelearon con Pedro Meyer. Para mí, Nacho López es otra de las *vacas sagradas* de la fotografía en México, porque es un poco como Henri Cartier-Bresson. La gente creía en el momento instantáneo y no, era un momento que construía. Nacho López hacía lo mismo, hay fotos gloriosas. Hay una foto gloriosa de Nacho de una chica caminando en los años sesenta por Eje Central, una calle que ya no existe, que se llamaba 20 de noviembre. En la foto todo el mundo le está chiflando y hay una serie de esa chica que él hacía. Lo que pasó fue que él contrató a una bailarina, salió con ella a la calle y tomó las fotos, pero eso lo supimos después. Eso es foto construida. Entonces, ese *cuate* se adelantó a nosotros. Por eso, cuando no nos aceptaron en el Coloquio Latinoamericano de Fotografía y nos empezamos a reunir, nos jalaban al Taller de la Luz, porque finalmente a lo mejor nuestras fotos no eran tan elocuentes, pero nuestros discursos no eran tan malos. Sabíamos defendernos, hablando.

Desde mi punto de vista, Lola Álvarez Bravo es pionera en foto construida; Manuel Álvarez Bravo también. A lo mejor fue en respuesta a la presencia de Edward Weston en México. No trabajaban únicamente desde el hacer del retrato, del documental o del ensayo fotográfico, porque Manuel y Graciela Iturbide y los de esta generación de Mariana Yampolsky son ensayistas, no es documental per se. No es el que va tras la noticia. Es un ensayo poético, desde mi punto de vista. Yo no soy historiadora ni curadora y a lo mejor me equivoque; sin embargo, a ellos, a veces, también les gustaba el juego de la forma, por la forma y por lo abstracto. Hay un

portafolio lindísimo de Manuel Álvarez Bravo que pertenece al Museo de Arte Moderno de México, en el que aparecen fotografías de recortes de papel y son abstractos. Es precioso; la luz, la forma. El trabajo de Lola, que ahorita lo vemos, se me hace fuera de serie, porque ese sí es nuestra propuesta. Afortunadamente, se hizo un facsimilar, por eso lo tengo.

¿Con quién se sentían hermanados en esos replanteos, en esas producciones?

Lourdes Almeida: Déjame ver, porque siempre hay una influencia. Mira, yo empiezo a trabajar la Polaroid cuando un director de teatro, Juan José Gurrola, me dijo: «Está esto divertidísimo». Quien estaba trabajando mucho en ese momento con la Polaroid era Jan Hendrix, eran amigos comunes. Jan Hendrix es un artista plástico. Pero no tiene nada que ver, por ejemplo, cuando mucha gente luego me dijo que yo era la hija de Hockney (David), porque yo no conocía el trabajo de Hockney en ese momento. Después coincidió que era al mismo tiempo y eso, pero no lo conocía.

### **Hacia una fotografía latinoamericana**

Entonces, y reactivando las preguntas que movilizaron el Coloquio de 1978, ¿creen que es posible definir una fotografía latinoamericana?

Lourdes Almeida: Es que nosotros no lo cuestionábamos en ese momento, en 1980 no nos lo plateábamos. Sin embargo, yo me doy cuenta de lo importante que es la fotografía latinoamericana cuando voy a Cuba, porque en el Coloquio no participé. Yo apenas me estaba metiendo en la fotografía y todavía no se me había ocurrido participar en el Coloquio, que hubiera sido interesantísimo. En los coloquios había cosas muy claras y había gente que quería llevar a la fotografía latinoamericana por un camino, había gente clave y eran los que movían los hilos, como Pedro Meyer y como la gente que tenía poder y que no era precisamente Enrique Bostelmann, por ejemplo, quien estaba en el Consejo. Era Pedro, porque era *grillo* y no Nacho López, que en ese momento era un fotógrafo mucho más consolidado que Pedro Meyer.

Gerardo Suter: Creo que ese concepto de la fotografía latinoamericana se trató de construir de distintas maneras. Lo curioso es que todos los que han escrito sobre la fotografía latinoamericana son extranjeros, o sea, todas las revisiones de la llamada *fotografía latinoamericana* las han hecho una estadounidense, una suiza y un español. Son los que se han abocado. O Wendy Watriss, que hizo un libro, es la que

fue directora del Fotofest y sigue estando en Fotofest en Houston; Erika Billeter, que hizo un libro sobre fotografía latinoamericana; y Alejandro Castellote, que coordinó el libro *Mapas abiertos* (2003). Son tres visiones que no son malas, pero desde Latinoamérica no se ha escrito ninguna; digamos, de manera sistemática, no conozco una muy buena investigación. Están los fotolibros latinoamericanos, están los catálogos de los coloquios, pero se interrumpen en los años ochenta.

Lourdes Almeida: Ahora, más que nunca, es todo muy global. Es complejo encontrar el hilo de quién empieza primero, si La Chapelle, si Marcos López, porque todos empezaron, todos empezamos al mismo tiempo, es muy chistoso, no es precisamente que nadie esté copiando a nadie y los discursos son muy parecidos. En estos casos, lo que es diferente es el *Kitsch*. Es *Kitsch* todo, pero, ¿qué plantea cada *Kitsch*? Finalmente, Marcos López sigue representando temas sociales y La Chapelle plantea temas mesiánicos o cosas por el estilo, pero hay un *rollo* de una fotografía muy global a partir de la aparición de Internet, pero ya en serio en el 2000, no en 1994 o en 1992, cuando todos empezábamos a entrar. Ya a partir de que es un lugar común como que es muy difícil saber de dónde es cada quien.

Quizás son preocupaciones de época.

Lourdes Almeida: Sí, o preocupaciones que siempre van a existir. Por ejemplo, piensa –hablando de referencias y hablando de si Lola Álvarez Bravo se adelantó a su época– en Aleksandr Rodchenko. La verdad que todas las tomas que tú ves de Weston, de Manuel, de Lola, están muy alineadas con la producción de Rodchenko y Rodchenko trabaja en los años veintitrés. O sea, ¿de qué estamos hablando? La cuestión no es descubrir el hilo negro.

Retomando los planteos del mexicano Leopoldo Zea en torno a la identidad latinoamericana como una construcción diversa y compleja, creo que es preciso vincularla, por ejemplo, a algunos procesos de tu obra en la que se ven construcciones superpuestas y conectadas.

Gerardo Suter: Precisamente, mi exposición *DF penúltima región* (2011), que se realizó en el Colegio San Idelfonso, tiene que ver con todas esas ideas de expansión de la imagen en el espacio expositivo y con estos territorios de incertidumbre, estos territorios en los que todo se puede sobreponer, como si fuera un palimpsesto, donde no hay nada que se borre o, si se borra, se borra un poco y luego se superpone otra capa; pues mucho de las culturas latinoamericanas, y sobre todo en México,

están construidas así. Me interesa el ejemplo del Centro (del *or*), que tú te ubicas en el Templo Mayor y estás parado en el siglo *xv*, *xiv* y, de repente, ves el *xvi*, el *xvii*, el *xviii* y ves el *xxi* al fondo; o sea, estás en un espacio múltiple. Estás parado percibiendo muchos tiempos instantáneamente. Esta sobreposición temporal, derivada de la sobreposición arquitectónica, conecta distintos momentos, tiempos, tiempos históricos, tiempos sociales y culturas, y en Latinoamérica eso es muy común. Bueno, sin ir más lejos, las famosas culturas híbridas de Canclini. Puede ser que eso también haya influido en la manera de ver y en la manera de representar, en la manera de fotografiar, en la manera de entender la imagen. Y para mí lo más importante es el sentido de esa imagen, cuál es la especificidad de la imagen, como diría Vilém Flusser, de la imagen técnica, porque también es la imagen en movimiento y es la imagen fija, que se comportan, para mí, de la misma manera. A veces tú necesitas un tiempo mucho más prolongado para terminar de contar una historia, para cerrar tu narración. Ahí la imagen cinematográfica tiene un sentido para el trabajo que me funciona muy bien, pero no pienso como cineasta, sino que pienso como fotógrafo.

¿De tiempo expandido?

Gerardo Suter: Claro, de tiempo expandido. Al respecto, creo que una de las grandes confusiones que se tienen en el medio es no considerar a la fotografía como un proceso muy complejo y lleno de etapas. Pensamos que la fotografía terminada es lo mismo que la fotografía en el momento de su captura. Pero si distinguimos, a lo largo de todo este proceso, las distintas etapas, vemos cómo ese proceso, sea físico-químico o físico-matemático, se parecen mucho. Entonces, en un primer momento, en este momento de captura de la imagen, el proceso es prácticamente el mismo: generas una imagen, para mí, una imagen latente como la conocemos en el proceso físico-químico (analógico) y una imagen inestable, en el proceso digital. Una vez que tenemos esas imágenes capturadas, revelamos una y a la otra la pasamos a la computadora y abrimos el archivo. En ese momento desplegamos un archivo digital, un negativo digital, o tenemos físicamente un negativo, por ejemplo, una matriz. En los dos casos generamos una matriz. Hasta ese punto, mejor dicho, hasta antes de ese punto, los procesos son iguales. Después hay una diferencia entre los soportes de un *índex* y de otro, de una huella y de otra huella. Hay una diferencia, pero el proceso es prácticamente el mismo. En el proceso de posproducción puede ocurrir cualquier cosa, no sé si podemos seguir llamando fotografía a esa imagen que sale después.

La manipulación de la imagen en Photoshop no es un proceso fotográfico, es un proceso matemático, de manipulación de la imagen, y después la salida, si no sale

otra vez a un proceso fotosensible, es un proceso gráfico de impresión. Entonces, ya la fotografía como tal se diluye. Creo que la fotografía debería definirse como esa primera etapa en la que realmente el tiempo y el espacio se graban en un soporte X. Después, los procesos para hacer visible esa imagen y para poderla reproducir con infinitos no necesariamente tienen que ser analógicos o digitales, pueden ser híbridos. Entonces, llamar a una imagen impresa en un plóter una fotografía es relativo, es más bien la reproducción de un proceso fotográfico. Es una etapa y es la reproducción de una imagen que se generó fotográficamente. En otras palabras, no tengo problemas con lo digital y con lo analógico, simplemente, son procesos y maneras distintas que tenemos de trabajar. Así como hace unos años trabajábamos con ciertas cámaras y con ciertos materiales, actualmente, una parte del proceso se ha modificado técnicamente.

¿A eso apela la idea de fotografía expandida que planteás?

Gerardo Suter: No, la idea de fotografía expandida se relaciona, en parte, con esta expansión de la imagen a lo largo del proceso. Que la imagen se expande, que no es algo único, sólido. Hasta podemos pensar que es algo más líquido, más orgánico y que se expande de distintas maneras a lo largo del proceso. Hay una forma de expansión de la imagen que no es única. Pero cuando escribí sobre la imagen expandida, distinguí la expansión de la imagen en el espacio. Cuando se hace una fotografía hay ciertos elementos que empiezan a chocar en el interior de una imagen: son elementos que tú escoges en el encuadre. Además, escoges un momento determinado y haces una determinada composición de la imagen y los elementos que tienes en la imagen empiezan a chocar entre sí. Porque lo que haces es leer qué hace un florero junto a una cámara, junto a un vaso de agua. Digamos que al interior se dan estos rebotes, estas tensiones, que hacen que hacia el interior haya esta expansión dentro de la imagen. Todo esto tiene que ver con la idea de montaje, como el montaje de Eisenstein, ¿no?

Todas estas teorías del montaje tienen mucho que ver con Aby Warburg. Cuando tienes dos imágenes en un *collage*, o tres, esas imágenes, aunque estén pegadas, están colisionando, hay como una capa de aire entre un tiempo y otro tiempo y esos dos tiempos, o esos dos tiempos y esos dos espacios, están colisionando. Y todos estos golpes y colisiones que hay en esa expansión de la imagen generan, en el espectador, una tercera imagen. Esta podría ser otra forma de expansión: cuando en una imagen incluyes dos tiempos y dos espacios distintos. Esos dos tiempos en un fotomontaje podrían generar, también, un tipo de colisión entre esos dos tiempos que generan en ti otra imagen. Y después a nivel espacial: si yo te pongo una imagen aquí y te pongo

una imagen allá, entras a una instalación o entras a una exposición, tú inmediatamente conectas estas imágenes. Pero lo importante es que esa conexión de imágenes genera en tu percepción otra imagen, una tercera imagen. Se construye a una idea de constelación, donde esta expansión de las imágenes no resulta lineal. Todo mi trabajo está, directa o indirectamente, construido de esa forma.

Hay otro punto importante que tiene que ver con la expansión de la imagen: para que la imagen se expanda y para que choque con otras imágenes tiene que haber espacios vacíos entre las dos. O sea, si no hay un vacío, no puedes generar una colisión. A esos espacios vacíos yo los llamo *parpadeos*. Éstos son espacios de desconexión; espacios que, de alguna manera, son los lugares de silencio que dan la oportunidad de que los elementos se desplacen y de que se llenen esos espacios de silencio. Dentro de toda esta teoría de la imagen expandida está el parpadeo, están las constelaciones, que hacen que el sistema pueda funcionar. Y en el caso concreto de la fotografía, podemos pensar que todo el proceso, el proceso mismo de la fotografía, es un proceso expandido, porque la imagen realmente tiene etapas muy claras de lo que es en la realidad, en el momento de su captura y cuando sale, y en ese ínter hay muchos parpadeos, hay muchos huecos que te permiten tomar decisiones y hacer que esa imagen se pueda expandir de una imagen y de otra.

¿Reconocés que esas características son propias de la fotografía o lo comparte con otras disciplinas?

Gerardo Suter: No, lo comparte con otras disciplinas, pero a mí me interesa particularmente lo que sucede en la foto y los vínculos con mi propia producción, principalmente, con mis instalaciones.

Pero, volviendo a esta idea de definir lo latinoamericano, por ejemplo, yo hice todo un trabajo durante un buen rato que tenía que ver con la revisión de cierta iconografía de lo precolombino. Entonces, sí hay una búsqueda, pero no hay una pretensión de ser latinoamericanos, sino que surge de la necesidad de un momento, también es generacional. No son movimientos aislados. Esas imágenes pertenecen a un momento. Cuando uno piensa en el Taller de la Luz, nuestros colegas estaban trabajando en un sentido similar. Si bien no se puede hablar de una etiqueta, sí hay una coincidencia en una serie de planteamientos en la música, en la literatura, en el cine, en las imágenes. Porque, después, las condiciones en las que vives son distintas. Al menos a mí me pasa. Yo ya experimenté, ya probé, y ahora tengo que ir un poquito más adelante, aunque cuando revisas todo el trabajo hay cierta consistencia en la obra o hay ciertas obsesiones recurrentes en la obra. Yo a veces pienso que son unas, después descubro que son otras.





Esta parte de la temporalidad, de este lugar ambiguo que siempre tiene la fotografía de ficción y realidad, siempre estás representando, siempre es una ficción, precisamente porque en los términos en que es un proceso tan complejo, lo único que está más cerca de la realidad es el primer saltito, es el momento cuando creas esa impronta y todo lo demás se va alejando. Pero en la sociedad de manera extendida, la fotografía sigue estando asociada a la verdad. Entonces, a mí me sirve mucho eso de utilizar la fotografía como un documento o como un objeto vinculado a la verdad, aunque lo que estés contando sea una mentira, una ficción. Es muy borgiana la fotografía en ese sentido y es muy borgiana también porque una foto no es total, es fragmentaria. Siempre es un fragmento de algo, siempre te faltan piezas y en cualquier texto, en cualquier libro de Borges te faltan piezas, no está terminado. Siempre, y también por eso, me interesa más la incertidumbre que la certeza. La incertidumbre te permite seguir pensando en que vas a alcanzar una o varias certezas; te permite, como espectador, como lector, lo que sea, construir, tú también participar y trabajar en alcanzar las certezas. Todo eso, lo incompleto, el fragmento, la incertidumbre, los espacios vacíos, todo eso, para mí, lo inasible. Todo eso es lo que te interesa.

Y todos esos, quizás, sean rasgos bastante latinoamericanos.

Gerardo Suter: Fijate que también puede ser...

### **Nota**

1 Este término es usado para definir un trabajo de a pares.