



Representación y autorrepresentación.
Ocho estampas en torno a varias
piezas y dos décadas

Laura González Flores



Si bien la Bienal de Fotografía de 1986 representó mi ingreso oficial al mundo de la fotografía mexicana, para ese tiempo llevaba años de realizar infructuosos intentos por integrar la fotografía a un discurso plástico. Desarrollando el desnudo masculino desde un punto de vista atípico, el de una mujer, las cianotipias de gran formato que merecieron el premio de producción de ese año se distinguían por el trazo pictórico de la solución fotosensible sobre el papel de algodón. Además, lucían un trabajo conspicuo de *china collé*, fotomontaje, dibujo y teñido del papel: en resumidas cuentas, más que fotografías, eran imágenes híbridas. La manipulación plástica de la foto la justificaba yo, en el ensayo que presenté como tesis de licenciatura en Artes Visuales, en los siguientes términos:

Tanto la capacidad de mimesis y documentación como la de identificación del espectador con la realidad contenida en la imagen hacen del desnudo fotográfico una manifestación delicada. ¿Cómo utilizar esa fuerza de reproducción de la realidad (un cuerpo desnudo), sin que la misma documentación domine a la creación o sugestión? ¿Cómo proponer esta idea de "estar desnudo" sin que la inmediatez de la forma de la imagen opaque la sutileza de la misma?

La primera respuesta que me di acerca de este punto aún antes de empezar la investigación fue la de utilizar un medio cuya práctica dominaba sobre el nuevo medio: pinté sobre la foto¹.

Laura González
Son de mi corazón
(versión libro)
Fotocopias laser sobre
papel algodón, 1989



II

PÁGINAS 70, 71, 74, 75 Y 76
Laura González,
Eugenia Vargas
y Nereida García Ferraz
De la serie: *Las labores*
de Afrodita y Atenea
3 libros en fotocopias laser
sobre papel algodón, 1989

En realidad era materialmente imposible hacer *fotografía* en la ENAP, donde había estudiado la licenciatura de 1980 a 1984 cada vez que alguien abría la puerta de un laboratorio, que en aquella época llevaba poco tiempo operando, las impresiones fotográficas se velaban total o parcialmente, obteniéndose un resultado que, en broma, denominábamos “artístico”. Aplicado como despectivo, ese mismo adjetivo de “artístico” era utilizado en aquellos años por los fotógrafos *fotógrafos* para referirse a los colegas que “contaminaban” la propuesta documental con una intención artística. La falsa analogía de aquella época exponía cómo a un mayor énfasis en lo estético, resultaba un menor compromiso social.

En el entorno de la fotografía documental, asociada en México al Consejo Mexicano de Fotografía y a los coloquios latinoamericanos de 1978 y 1981, lo artístico se asociaba, adicionalmente, a lo gringo o lo “burgués”. De ahí que al exhibir, en la Casa de la Fotografía, sede del Consejo los resultados de la beca de producción en 1987, al año siguiente de la Biental, mis cianotipias de la serie *El sueño que no hablará* contrastaran violentamente con el enfoque social-documental de los otros trabajos merecedores del mismo apoyo: la serie *Ceremonias y danzantes* de Yolanda Andrade, el reportaje *La hija de los danzantes* de Marco Antonio Cruz y la serie *Neza guendanabani ne guendaguti* de Heriberto Rodríguez Camacho. Los cuerpos desnudos de hombre movidos y fragmentados que flotaban en espacios semi-abstractos de baños y recámaras chocaban, tanto en fondo como en forma, con los gritones ceuistas atrapados eternamente en las instantáneas de Rodríguez. Mientras José Angel García Moreno describía los primeros asociados a una “poética de velos y membranas”, los segundos eran retratados por Alfonso Morales a partir de la imaginería revolucionaria de la época: “Levantán la V de la victoria, la sostienen para beneficio de la noticia de la mañana, la que nos informa sobre la respiración conjunta de la chamarra con estoperoles que pide solución, la camiseta blanca que pide congreso, la mano que regala una moneda, el bote que chorrea pintura...”²



La pintura aporta, en cambio, la manualidad. También es un medio que hace consciente a la fotografía de las características de su lenguaje. Si la fotografía nos parece decir que la imagen es real, verdadera, la pintura sobre la foto nos remite a la falsa credibilidad de ésta [...] Cualquier elemento del código pictórico que irrumpa dentro de la imagen fotográfica nos hace conscientes de que lo que estamos viendo no es más que una máscara de la realidad. La textura del brochazo, la sensación de presencia de una marca de gis, lápiz o acuarela sobre la superficie fotográfica se burlan de la supuesta relación analógica entre la imagen y la realidad.³

III

Escritas entre 1985 y 1986, las anteriores reflexiones sintetizaban una serie de experiencias previas en la experimentación con la pintura y la fotografía. Curiosamente, la mejor opción que tuve para aprender fotografía fue la que me ofreció un taller de grabado, el del Centro de Investigación y Experimentación Plástica del INBA (CIEP), entonces coordinado por Carlos García Estrada. Fue ahí donde conocí a Carlos Jurado en 1983. A pesar de que el curso al que yo asistía por las tardes oficialmente trataba sobre los “Nuevos procedimientos técnicos del grabado en metal”, lo que realmente intentábamos hacer los dos únicos alumnos del curso —Marco Vargas, colega de la ENAP, y yo— era encontrar alguna técnica de fotograbado que funcionara. En las mañanas probábamos con litografía en el taller de la ENAP y en las tardes en el CIEP.

Ante los sonados fracasos de nuestros primeros experimentos, García Estrada llamó a Carlos Jurado. Gracias a él, Vargas y yo pudimos realizar la enorme fotoserigrafía que el taller presentaría en una exposición colectiva del CIEP en el Carrillo Gil en 1984. Para resolver esa impresión gigante tuvimos que construir una ampliadora de cartón que serviría para producir un negativo-positivo de un metro por dos. Basada en “Los caprichos de la guerra” de Goya, la imagen ostentaba los puntos característicos de la pantalla fotomecánica, sólo que ampliados hasta

medir tres centímetros cada uno. Además de esta impresión serigráfica monumental, aprendimos de Jurado la técnica para hacer separaciones de color mediante filtros caseros hechos con película ortocromática teñida con colorantes vegetales.

IV

Con la fotografía “pura”, la de cámara reflex y película de rollo, me topé a raíz de un incidente en la clase de teoría del arte que ese mismo año impartía Melquiades Herrera en la ENAP. Como efecto de una demostración de Melquiades de una *acción* de arte conceptual en la que surgía un “momento plástico” —que consistía en el simple hecho de rasgar una hoja de papel y dejar caer sus trozos libremente en el aire—, los alumnos soltamos a reír. Furioso ante nuestra indiferencia ante el concepto como arte, Melquiades nos castigó cambiando el trabajo final por otro que debíamos entregar en tres días: o un cómic de treinta cuadros o una serie de al menos 12 fotos. Haciendo gala de una ingenuidad tan soberbia como ignorante, decidí resolver el problema de la manera más fácil y compré un rollo de color de 12 cuadros (más uno de pión que Kodak regalaba). En Copilco el Bajo, barrio por el que tomaba un atajo en mi camino diario a la ENAP, hice las trece tomas de vistas de paredes descascaradas y las mandé revelar e imprimir en un laboratorio de una hora. No salieron bien, sino muy bien: perfectas, como dicta la suerte del principiante. Monté las pequeñas impresiones de 4x5 pulgadas en cartulinas, arme una caja rígida para contenerlas a modo de libro-objeto, y entregué la tarea en la fecha prevista. Tres años después, en junio de 1986, Melquiades se presentó en la inauguración de la Bienal, en la galería del Auditorio Nacional, para felicitarme por mi premio: “Con esas fotos que me entregaste, siempre pensé que acabarías como fotógrafa.” Acertó, pero también se equivocó: mis imágenes no fueron fotos *fotos* hasta los noventa, además de que acabé escribiendo textos. Años después de la clase de momentos plásticos de Melquiades, sigo aplicando sus lecciones teóricas.

V

A la serie de cianotipias desarrolladas entre 1984 y 1986 las acompañaba un texto que sirvió como tesis de licenciatura y complementó su presentación en el examen de grado. Si bien ese texto tenía como título *La cianotipia: un proceso fotográfico alternativo en la plástica*,⁴ una primera parte de éste, “La fotografía como imagen”, discutía cuestiones teóricas e históricas relacionadas con la función artística del medio. En esencia, esas reflexiones en torno a la especificidad de los géneros técnicos, a la mezcla de ellos, y a su colapso como categorías funcionales en la posmodernidad, sirvieron como eje estructural de un ensayo que presentaría diez años más tarde como tesis doctoral, y que después, sería editado como libro. En el lapso entre ambos textos —y por razones circunstanciales asociadas a mi trabajo docente y de museos en Chicago y Barcelona— mi actividad profesional abandonó la producción plástica y se acercó a la escritura.

A mi transformación personal acompañó la del mundo del arte: mientras mis primeros profesores de arte de los años setenta —Robin Bond, Toby Joysmith, Lothar Kestenbaum, Víctor Cuevas de la Mora, Juan Manuel de la Rosa— se





esforzaban por inculcar en mí las bases técnicas y académicas de la pintura, la escultura y el grabado, ahora yo me ocupo de enseñar a mis alumnos de artes visuales e historia del arte los principios teóricos que sustentan la producción artística contemporánea. La diferencia en lo que se valora como fundamental en cada momento es significativa: mientras a principios de los años ochenta la fotografía se consideraba simplemente como un género técnico asociado a la comunicación social (y, por ende, a lo *anti-artístico*), hoy nadie pone en duda el papel sustancial de la fotografía en el arte posmoderno.

Es justamente esa consideración de la fotografía como un medio *fuera de lo artístico* la que inspira su uso extendido en formas no convencionales entre los artistas de vanguardia de la época.⁵ Mientras muchos de ellos, como Felipe Ehrenberg, Lourdes Grobet o Adolfo Patiño se topaban con la necesidad tácita o explícita de justificar el uso experimental y artístico de la foto, hoy son los artistas “puros” (es decir, los pintores, escultores o grabadores que utilizan un solo medio técnico) quienes precisan defender su propuesta estética. En todo caso, queda claro que no sólo es la parte técnica de la obra, sino también su contenido o tema, lo que permite asimilarla a un paradigma axiológico moderno o posmoderno.

VI

Una segunda parte del texto que acompañaba las cianotipias, “El desnudo como imagen”, buscaba fundamentar la parte temática. Dada la ubicuidad de propuestas formalistas esquemáticas de desnudos académicos o “artísticos” entre los fotógrafos de la época, me parecía importante marcar una diferencia en la concepción y el uso del cuerpo desnudo en la imagen. Básicamente, ésta radicaba en el alejamiento de la formalidad ideal del desnudo, así como en un acercamiento al cuerpo real mediante la experiencia real y subjetiva.



Mi acercamiento al medio fotográfico me ha hecho cuestionar la manera en que siempre he construido mis imágenes. Ha confrontado el trabajo plástico con la realidad. Al comenzar a fotografiar desnudo me pareció evidente la posición irrisoria y antinatural de la mayor parte de los modelos de desnudo y la manera en que mi trabajo anterior se inscribía en las convenciones aprendidas del mismo y se acercaba a toda tradición pictórica al controlar, retocar y eliminar los detalles de la realidad. Vuelvo a pensar en el ejemplo que da Susan Sontag sobre los desnudos de Edward Weston en relación a, por ejemplo, su “pimiento”: el pimiento está humanizado mientras que los desnudos están objetivizados.⁶

En mi caso, el encuentro con la fotografía supuso tomar conciencia tanto de las convenciones del dibujo y la anatomía como de la condición masculina y objetivante del espectador del cuerpo desnudo, introyectada y repetida de modo inconsciente en mi trabajo anterior. El reto, pues, era grande: romper con los esquemas del “desnudo” (básicamente, los que se referían al cuerpo femenino como espectáculo) para proponer imágenes de cuerpos que patentemente “estuvieran desnudos”.

Con el fin de alejarme de una mirada objetivante elegí seguir varias estrategias. La primera, elegir cuerpos masculinos menos comunes entre los desnudos de aquella época.⁷ Sólo después del primer año de trabajo, comencé a integrar también desnudos femeninos y de bebés. La segunda estrategia era exagerar la calidad móvil del cuerpo en algún sentido: o bien utilizaba velocidades de obturación muy rápidas para producir imágenes instantáneas (lo contrario de las imágenes posadas), o bien empleaba velocidades muy bajas para sugerir un movimiento continuo a través de una forma borrosa. Mediante estas estrategias intentaba romper las convenciones de la “pose” de desnudo y resaltar la cualidad de los cuerpos de estar vivos y en continuo movimiento. Una tercera y muy importante estrategia era el uso de fondos reales, como habitaciones o baños, que se referían a situaciones cotidianas. Además, hacía uso de puntos de vista forzados (picados y contra-picados) para insinuar el movimiento del espectador:



Intenté cambiar el punto de vista y girar la cámara en la misma manera en que ve un ojo que continuamente cambia de posición, de altura, de ángulo, en el mismo espacio que la persona retratada. La cámara es el equivalente de la persona que vive y ve, por lo que la imagen se vuelve más personal y subjetiva.⁸

Ciertamente, el resultado fue calificado de subjetivo porque contrastaba “por su temática y afán experimental” con el resto de las obras de la Bienal de 1986, una muestra en la que dominaban “los trabajos en blanco y negro, así como los fotorreportajes con preponderancia de las temáticas sobre los problemas de la vida urbana”.⁹ En ese contexto, los trabajos con enfoque estético e inclinaciones subjetivas tendían a percibirse como obras banales, socialmente reprochables: pesaban sobre ellos los dos mitos que, según Alejandro Castellanos, dominaban la fotografía mexicana de entonces: el de la ideología social (el nacionalismo mexicano) y el de la ideología estética (el realismo fotográfico).¹⁰ No obstante, hubo quien sí destacó el vínculo en las obras entre el uso alternativo de la técnica fotográfica y la temática del desnudo:

El tratamiento del desnudo por parte de González es, al mismo tiempo, casto y perverso, violento y velado, nunca impersonal. Hay aquí un sentimiento de víctima del pasado, un toque de romanticismo, que vuelve apropiado el uso de una técnica del siglo XIX... Entre lo real y lo simbólico, la fotografía y la pintura, esta artista reabre un área descuidada que ya está abriéndose posibilidades fuera de México. Esperaremos a ver qué experimentos hace esta artista en el futuro con otras químicas misteriosas como la goma bicromatada y el óleo y bromóleo.¹¹

VII

Continuar experimentando con técnicas alternativas fue una de las razones que me impulsó a elegir el programa de maestría de la Escuela del Instituto de Arte de Chicago, y a Fred Endsley, especialista en técnicas antiguas, como tutor. Mi estancia en la escuela, de 1988 a 1991, fue bastante accidentada: mis intereses y mi carácter no compaginaron con los de Endsley, quien me bloqueó el derecho de entrada al cuarto oscuro de la maestría. Paradójicamente, este castigo fue mi bendición: al no poder usar el laboratorio, decidí comprarme una antigua cámara SX70 y “ampliar” las pequeñas copias en una de las primeras fotocopiadoras a color, que alquilaba por horas en el *showroom* de Cannon, en el famoso edificio Hancock de Chicago. Era uno de los primeros equipos de impresión digital, que permitía hacer fotocopias de diapositivas mediante un pequeño proyector e imprimir en papel fino de algodón. Así nacieron las series de impresión láser, que presentaba como series narrativas o en formato de libro objeto.

¿Y la autorrepresentación? También ese aspecto se dio en Chicago, fundamentalmente como respuesta a las críticas de mis tutoras feministas como Rita de Witt, Joyce Neimanas y Eunice Lipton: sólo mediante una postura explícita por parte del(la) fotógrafo(a), de la inevitable relación de poder y deseo implícitas en su mirada fotográfica, se puede deconstruir la objetivización del sujeto fotografiado, sea cual fuere su sexo. Trabajar conmigo misma como modelo implicaba enfrentar el reto de escapar a las convenciones de representación de la mirada

masculina, y que introyectadas inconscientemente por una mujer también suponían vencer las tendencias propias narcisistas y/o exhibicionistas. Mi solución, como es evidente en *Son del corazón* (1989), fue retar al espectador sosteniendo —simbólicamente— su mirada, así como multiplicar la imagen para proponer una lectura narrativa y/o discursiva de la serie.

Un giro interesante al trabajo de representación y autorrepresentación que realicé en esa época fue el trabajo compartido con fotógrafas como Eugenia Vargas Daniels y Nereida García Ferraz. Si bien con Eugenia ya había organizado un curso sobre fotografía del cuerpo (masculino y femenino) en la Casa de la Fotografía del Consejo Mexicano en 1987, fue hasta un viaje de la fotógrafa chilena a Chicago en 1989 cuando trabajamos juntas.

VIII

Con la fotógrafa y artista cubana Nereida García Ferraz, organizamos una sesión de trabajo en las dunas de Iowa. Cada una de nosotras era, al mismo tiempo, fotógrafa y modelo de las otras. El resultado: más de 150 fotografías Polaroid SX70 en que tres cuerpos de mujeres semi-desnudas se mueven, juegan y gozan, a veces solas, a veces juntas, en un paisaje de dunas. En algunas fotos los cuerpos, las ropas y las actitudes sugieren el gesto bélico de las Amazonas; en otras, se conectan con un espíritu más frágil, femenino y lúdico. Editadas en tres series contenidas en libros-objeto, las imágenes conforman pequeñas narraciones que pueden ser leídas en sentido horizontal o vertical cuando los libros se despliegan longitudinalmente y se colocan uno sobre el otro. Con el nombre de *Las labores de Afrodita y Atenea* las autoras intentamos sugerir una doble vertiente de la feminidad: una más convencional, dependiente y pasiva, asociada a la belleza (Afrodita), y otra ágil, beligerante y autónoma, asociada al mundo de la acción (Atenea). Como obra de grupo y de mujeres, *Las labores de Afrodita y Atenea* no sólo busca explorar una visualidad propia de la sexualidad femenina, sino cuestionar la validez de la artísticidad definida a través del sello individual del autor masculino.

Una pequeña serie que surgió accidentalmente mientras descansábamos de la sesión anterior conjuga el gozo del cuerpo y la comida: *Dejeuner sur l'herbe* (1989) es una especie de versión femenina, a tres cámaras —y con tres modelos— de la escena propuesta por Manet: tres mujeres tomando el sol y comiendo en un *picnic* improvisado. Recuerdo de una amistad y de un juego lúdico entre fotógrafas, esa obra también es un testimonio de una época entre-tiempos, una modernidad sensible, experimental y feminista aunada a una discursividad primordial y poco estructurada, presagio de una posmodernidad que en México empezaba a perfilarse como tal.



Notas

- 1 Laura González Flores, *La cianotipia. Un proceso fotográfico alternativo en la plástica* (tesis de licenciatura), México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1986, p. 70.
- 2 José Angel García Moreno, "Laura González y la poética como constancia fotográfica" y Alfonso Morales, "La mesa, la calle y el baño", hoja-catálogo de la exposición *Becas de producción. Sección Bienal de Fotografía 1986. Salón Nacional de Artes Plásticas X Aniversario*, Consejo Mexicano de Fotografía, agosto de 1987, pp. 2 – 3.
- 3 González, *op. cit.*, p. 73.
- 4 González, *ibid.*
- 5 A este respecto, véase la excelente investigación de Cuauhtémoc Medina, Olivier Debroyse, *et al*, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968–1997*, México, UNAM -Turner, 2007.
- 6 González, *op. cit.*, p. 71.
- 7 Poco tiempo faltaría para que, en razón de la defensa de los derechos de los homosexuales, se popularizara también una estética *gay* que también proyectara una mirada deseante y objetivizante en el cuerpo masculino.
- 8 González, *op. cit.*, p. 77.
- 9 María Concepción Sánchez, "Bienal de fotografía 1986", *Uno más Uno*, 28 de julio de 1986.
- 10 Alejandro Castellanos, " Du mythe de l'unité à la diversité imaginaire. Photographie mexicaine contemporaine", *Le Mois de la Photo à Montréal*, Montréal, Vox Populi, 1991, p. 136.
- 11 Lorna Scott, "Mexicans Display Prize-Winning Photos", en *The Mexico City News*, 8 de septiembre, 1987, pp. 15–17.

