

Uno a uno \ Fabiola Iza

Sin escala, la fotografía no existiría. En el manual de antropología visual que escribieron en 1967, John y Malcolm Collier describían que “la emoción con la que la invención de la fotografía fue recibida era el sentir de que el hombre, por vez primera, podría ver al mundo como *realmente* es”.¹ En efecto, la capacidad tecnológica que posibilitaba a la cámara retratar objetos, paisajes, animales y personas de forma fidedigna —prescindiendo además de la intervención de la mano humana— parecía concluir la larga búsqueda para crear registros sin mediación alguna. Con el tiempo, voces provenientes de distintos campos comenzaron a cuestionar tal fe concedida inicialmente a la fotografía: las imágenes resultantes del acto fotográfico son susceptibles de ser manipuladas pero, sobre todo, no quedan libres de la proyección de los prejuicios culturales de quienes se colocan detrás de la mirilla (o de la pantalla, en la actualidad) y presionan el obturador. No obstante, pocas voces se han interesado en la escala, cuyo principio de abstracción posibilitó la existencia del medio.

Una de esas voces que sí estudiaron la escala y el poder con el que inviste a la fotografía fue el cineasta alemán Harun Farocki. En *Las imágenes del mundo y la inscripción de guerra*,² Farocki brinda una meditada exploración sobre las ideas y mecanismos detrás de la creación de imágenes donde reflexiona sobre el papel que desempeña el conocimiento visual en el entendimiento de la historia. En el filme plantea que, entre otras aplicaciones, las imágenes a escala han facilitado usos militares de la fotografía, como el reconocimiento del territorio por medio de la exploración aérea y, al igual que ésta, muchas disciplinas dependen de la cámara para ver lo que el ojo humano no puede. “En una imagen a escala”, dice la narradora de la película, “uno no ve todo, pero ve muchas cosas mejor que en el lugar”. Así, el trabajo de abstracción emprendido por la escala crea horizontes materiales, conceptuales y fenomenológicos para la producción y dispersión de fotografías.

En *Uno a uno / Bellas Artes*, Lake Vereá, proyecto sobre el cual versa este ensayo, la escala desempeña asimismo un papel fundamental aunque, en realidad, el cometido es prescindir de ella. La exposición es el resultado material del encuentro entre Lake Vereá y el emblemático edificio que alberga al Museo del Palacio de Bellas Artes; en sus oblongas salas se despliegan temporalmente 21 pendones de papel fotográfico de gran formato donde plasmó imágenes, a escala real (i.e., sin escalar), de detalles tomados de los murales, las esculturas, las obras en vidrio y piedra, y de elementos ornamentales integrados a la arquitectura del recinto en cuestión. Los detalles aparecen descontextualizados pues, a pesar

¹ John Collier Jr. y Malcolm Collier, *Visual Anthropology as a Research Method*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1966, p. 8. (Traducción de la autora.)

² Harun Farocki, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988. Película en 16mm, blanco y negro y a color, 1'17". Alemania.

del carácter óptico de la cámara, que le permite registrar con alta fidelidad todos los elementos dentro del enfoque y alcance de su lente, Lake Vereá decidió eliminar todo aquello que fuera ajeno a los fragmentos que le intrigaban.

En las siguientes páginas abordaré cómo, ejerciendo una ética de la escala, *Uno a uno / Bellas Artes* emplea la fotografía como una herramienta para desestabilizar el andamiaje de nociones culturales construidas desde perspectivas patriarcales, a diferencia de su labor en disciplinas como la arqueología, la antropología y la etnografía. Apoyándome en el concepto de *punctum* desarrollado por Roland Barthes en *La cámara lúcida*,³ abordaré de manera breve los cuestionamientos que las imágenes resultantes posan sobre la narrativa histórica que el arte posrevolucionario de México pretendió establecer, principalmente a través del muralismo, así como los derivados postulados políticos y de género. Por último, indagaré en la figura mutable de Lake Vereá quien, siempre armada de la cámara y demás instrumentos de trabajo, se reinventa en cada proyecto emprendido: los objetos de estudio la orillan a convertirse en una arqueóloga, en una antropóloga o, incluso, en una *paparazza*. Bajo su mirada, no son los objetos (o sujetos) de estudio los que se transforman, sino ella misma, quien lleva a cabo la investigación, invirtiendo así la lógica que ha guiado a las disciplinas ya mencionadas que han empleado a la fotografía como el instrumento para clasificar, medir y controlar.

Punciones

El segundo nivel del Museo del Palacio de Bellas Artes alberga una de sus atracciones principales: el mural *El hombre controlador del universo*, realizado por Diego Rivera en 1934. Fruto de una comisión presidencial, éste representa la lucha entre los sistemas capitalista y comunista, en medio de los cuales aparece el hombre como personaje central, encarnado aquí en “un obrero de la industria del acero de cabello rubio que toma las riendas de una compleja máquina que controla el universo, así como las fuerzas del mundo natural y mecánico”.⁴ Entre tal profusión de personajes y escenas, y la riqueza iconográfica de la obra, Lake Vereá aisló las pancartas de los trabajadores, quienes, víctimas del sistema capitalista y su inequidad, exigen remuneraciones justas y manifiestan su unión como cuerpo social.

Los muralistas, instigados por José Vasconcelos y su nacionalismo exacerbado, fueron encomendados con la labor de mostrar los grandes cambios económicos,

³ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Notas sobre la fotografía, Barcelona, Paidós, 1990.

⁴ Descripción iconográfica del mural publicada en el sitio web del Museo del Palacio de Bellas Artes, <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/mural/001/>, consultado el 11/07/2019.

políticos y sociales del México posrevolucionario, esto es, de fundar los cimientos de la nueva identidad mexicana. Dentro de su repertorio gráfico abundaron imágenes de trabajadores revolucionarios —en particular en la obra de Rivera y Siqueiros—, hombres libres del yugo de la explotación que confirmaban el triunfo de la Revolución.⁵ La identidad mexicana se construía en masculino: la historia se dramatizaba en escenas cuyos héroes podían ser un hombre común (como el obrero rubio de Rivera), un gobernante, un general o una deidad, mientras que las mujeres, por el contrario y casi por regla general, eran relegadas y mostradas como alegorías asexuadas, personajes anónimos y sin agencia, presentadas bajo el rol de apoyo a los líderes masculinos (maestras, madres, traductoras).

A pesar de trabajar sobre uno de los episodios más apasionantes del arte mexicano, *Uno a uno / Bellas Artes. Lake Verea* no busca descifrar la rica iconografía de los murales ni la información cultural e histórica que se desprende de la imagen (a decir de Barthes, un contrato interpretativo firmado entre creadores y consumidores); busca, en cambio, detalles entre los no protagonistas, motivos apenas visibles en el fondo que rompan con el interés respetuoso y los hábitos educados del estudio de la imagen⁶ y lo *punctum*. Así describía Barthes el *punctum*: irruptivo y radical, trae a la vida la vida ajena a la imagen, atrae, llama —navega a contracorriente. “El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza).”⁷

Lake Verea se relaciona con el Museo del Palacio de Bellas Artes a través de una lógica fotográfica —buscando el *punctum* en obras creadas en otros medios— gracias a la cual emergen detalles de una sensualidad ignorada por las narrativas del modernismo mexicano, bajo el temor, quizás, de amainar su carácter masculinizado. La cantera labrada con virtuosismo por el pincel de Jorge González Camarena; el empeño exhaustivo de José Clemente Orozco para comunicar la perfecta redondez de las perlas de un collar y una sonrisa que, aislada, pierde su carácter grotesco; o, entre otras muchas creaciones notables de David Alfaro Siqueiros, la lengua susurrante —y traicionera— de una Malinche que se asoma como un destello entre las viriles figuras de soldados españoles, se filtran dentro del imaginario visual del arte posrevolucionario. (El *punctum* es “lo que

⁵ El muralismo mexicano buscaba crear un lenguaje revolucionario accesible a la población, una suerte de alfabetización y adoctrinamiento visual, para la cual se eligió de manera deliberada el realismo social. A pesar de que, en su alineación con luchas internacionales, los muralistas estaban determinados a combatir el fascismo, el lenguaje pictórico empleado caía peligrosamente cerca de los ideales estéticos fascistas en ocasiones. *El hombre controlador del universo* me trae a la mente las reflexiones de Susan Sontag en su ensayo “Fascinating Fascism” sobre la culminación de un proyecto político en uno estético: “El gusto por lo universal y la obediencia de las masas ante el héroe son comunes en el arte fascista y comunista, reflejando la opinión de todos los regímenes totalitarios que el arte tiene la función de ‘inmortalizar’ a sus líderes y doctrinas”. (Susan Sontag, “Fascinating Fascism”, en *Under the Sign of Saturn*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1980, p. 91. Traducción de la autora.)

⁶ Esto es lo que Roland Barthes describe como *studium*, la participación en la información cultural, histórica y políticamente transparente de una fotografía a través de la cual se aprende quién se retrata, qué evento se captura o se contextualiza el periodo histórico. (Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 106 y ss.)

⁷ *Ibid.*, p. 65.

añado a la foto y sin embargo ya está en ella”).⁸ A esos detalles se suman una descuidada y polvorienta escultura que ha perdido algunos dedos, un plinto vacío que irrumpe lo ornamental: hojas labradas en metal decoran con delicadeza algunas de las puertas del recinto.

En *Ornamento y delito*,⁹ artículo escrito en 1908, el teórico de la arquitectura Adolf Loos jerarquizaba lo decorativo y ornamental como estadios tempranos en las bellas artes; su presencia en ellas debía depurarse. En el muralismo se desdeñaba por igual lo decorativo (su naturaleza no narrativa era asumida como una falta de compromiso político, lo que a la vez lo hacía una expresión burguesa) y se establecieron dicotomías similares como femenino/masculino o su equivalente naturaleza/cultura.¹⁰ Tales lecturas evolutivas y peyorativas moldean prejuicios que se transforman en dictámenes culturales. Gracias a la inmutabilidad de la escala, lo ornamental y la agencia femenina —que participa de la vida pública y de lo histórico— conforman este repertorio revisado del México moderno. Las imágenes creadas por Lake Verea no son nuevas, pero *devienen* nuevas: se conservan las dimensiones originales pero su percepción se altera —los elementos circundantes se suprimen y la distancia entre objeto y sujeto observante se modifica para brindar un encuentro uno a uno—. La monumentalidad del edificio y sus elementos artísticos es replicada para desarmar y *puncionar* su relato: el del mito, no de la historia.

Una a una

Dentro de la laberíntica exposición, una fotografía muestra a dos mujeres midiendo con empeño el fuste de una columna.¹¹ Ellas son Francisca Rivero-Lake y Carla Verea, Lake Verea, quienes han fusionado su subjetividad artística bajo dicho pseudónimo. El dejo andrógino de éste evoca a figuras dentro de la historia del arte que revitalizaron el acto fotográfico —como Claude Cahun—, buscaron aniquilar nociones culturales como el genio individual (determinado además por el género) y se dieron la libertad de fabricar su propia identidad, así rompiera con las convenciones de la época —como la sistemáticamente menospreciada Baronesa Elsa.

No obstante, Lake Verea no sólo construyó una identidad artística, sino que su labor como creadora se replantea proyecto a proyecto, siempre cámaras en mano. Para *Paparazza moderna* (2011-2019) se transformó en una fotógrafa desligada de la alta cultura y que trabaja sin permiso ni previo aviso, capturando

⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁹ Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980. Publicado originalmente en alemán en 1908.

¹⁰ Para mayor detalle sobre el tema, véase Nancy Deffebach, *María Izquierdo & Frida Kahlo*. Austin, University of Texas Press, 2015. Por otro lado, el muralismo también deploraba lo decorativo por su falta de compromiso político.

¹¹ Lake Verea, *Una a una, medir la columna de la terraza*, 2019. InkJet en papel Kodak Endura, 300 x 400 cm.

a sus sujetos en ocasiones cotidianas y sin maquillaje. Interesada siempre en la arquitectura, los sujetos en cuestión eran en realidad casas, proyectos habitacionales construidos por algunos de los arquitectos modernistas más afamados. Además de mostrar el paso del tiempo y sus efectos sobre la materia, Lake Verea se obstinó en conseguir tomas de los interiores, interesándose por los aspectos “suaves” de la arquitectura (asociados con lo femenino): la casa habitada y adaptada a las necesidades de sus moradores, en un guiño etnográfico, estudiada en su hábitat cotidiano.

Uno a uno / Bellas Artes adquiere, en cambio, un carácter cuasi arqueológico —antropológico incluso—. Apelando a la historia de la fotografía, si durante el siglo XIX buena parte de ésta fue realizada por científicos y militares con la finalidad de registrar fragmentos materiales y brindar evidencia de su existencia y de sus dimensiones (los antropólogos recolectaban datos antropométricos de sujetos y osamentas, los etnógrafos documentaban comportamientos de “pueblos primitivos”, los arqueólogos medían lugares y objetos antiguos), las mediciones de Lake Verea imitan tales prácticas con ironía. En las disciplinas mencionadas, gracias a la portabilidad que la escala aportaba a la imagen, las fotografías circulaban ampliamente en ámbitos académicos y hacían de lo retratado objetos de escrutinio. El conocimiento que se desprendía de ellas confirmaba que aquello que aparecía en la imagen era diferente: se inscribía en sus superficies una inferioridad nata.

Bajo la creencia de que existen cosas y fenómenos que no pueden ser estudiados en escala reducida, sino uno a uno, Lake Verea se vuelve una arqueóloga que mide obsesivamente la cultura material que encuentra en un recinto artístico de enorme envergadura. El objetivo de la medición es obtener datos que le permitan captar la imagen de cada obra e imprimirla sin variación alguna en sus dimensiones. “Las cámaras reducen la experiencia a miniaturas, transforman la historia en espectáculo”,¹² decía Susan Sontag en 1977 sobre la fotografía. En *Uno a uno / Bellas Artes*, Lake Verea ha asumido que la historia a la que se enfrenta es una construcción altamente compleja y decide prescindir de la escala para confrontar a los espectadores con la monumentalidad física y narrativa; su intención es preservarla, exacerbarla, exhibir al mito. Aquí, la fotografía efectivamente crea pruebas, pero no aspira a mostrar la realidad, sino su construcción. El espectáculo.

¹² Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Ciudad de México, Alfaguara, 2006, p. 158.

Acercamientos \ María Minera

- I. En comparación con la pintura, que se presenta necesariamente como un cuerpo sólido, la fotografía es una sustancia mucho más blanda, que se puede moldear y transformar todo lo que se desee. La experiencia que la pintura nos entrega es definitiva e irrevocable. Quizá por eso los pintores demoran lo más que pueden el final de sus cuadros, porque saben que una vez concluidos no habrá marcha atrás: la pintura es incapaz de retractarse. Ésa es su naturaleza de cosa acabada, inamovible, incluso aunque el autor no lo tenga tan claro.
- II. Cuentan que los marchantes de Francis Bacon eran asiduos visitantes de su taller, pues sabían que el pintor no era capaz de reconocer el momento en que sus cuadros llegaban al punto en que podían considerarse terminados, de modo que solía seguirse de largo, trabajando en ellos de manera indefinida hasta que, en muchos casos, acababa por destruirlos por completo. Hay que decir que el estilo de Bacon, esa “sólida aspereza del ser”, como la llamaba él, operaba justo en contra de la lógica del desenlace, pues precisamente consistía en hacer lo contrario: enlazarlo todo para conseguir un revoltijo tal de la figura humana, que la ponía, así, en la frontera exacta entre ser todavía más o menos reconocible o quedar por completo oculta entre el pigmento. En realidad, allí, la última pincelada podía ser cualquiera. Por eso sus galeristas estaban al acecho, y a la menor oportunidad le arrebatan los lienzos, a veces aun sin secar —lo cual provocaba toda clase de accidentes, como elegantes sacos de coleccionistas echados a perder.
- III. Una imagen fotográfica, como un Bacon, jamás será concluyente, mucho más ahora, con los recursos que se tienen a la mano. Siempre será posible volver a esa imagen y modificarla hasta convertirla en otra foto. Incluso si el negativo se ha perdido, se puede partir de la impresión, refotografiarla y comenzar, entonces, otra vez de cero.
- IV. Los pintores ingleses del siglo XIX seguían una curiosa tradición que consistía en reunirse un par de días antes de inaugurar una exposición para dar cada uno a su obra los últimos toques y la capa final de barniz. De ahí que a esta curiosa celebración se le conociera como El día del barniz. En una de esas ocasiones apareció el famoso pintor J. M. W. Turner, quien en lugar de hacer lo que los demás, quienes rápidamente concluyeron sus obras con una o dos pinceladas discretas, procedió a embarrar con los dedos y una