

XIX BIENAL DE FOTOGRAFÍA 2021

CRAQUELADURA | GRIETA | MICELIO

SECRETARÍA DE CULTURA

Alejandra Frausto Guerrero

Secretaria de Cultura

Marina Núñez Bernal

Subsecretaria de Desarrollo Cultural

Isaac Macip Martínez

Director General de Comunicación Social

CENTRO DE LA IMAGEN

Johan Trujillo Argüelles

Directora

Alejandra Pérez Zamudio

Coordinadora Editorial

XIX BIENAL DE FOTOGRAFÍA 2021

Cecilia Miranda Gómez

Coordinación

Constanza Nieto Carachure

Asistencia en gestión y comunicación

Lorena Peña Brito

Curaduría

Edgar A. Reyes

Identidad gráfica

CATÁLOGO XIX BIENAL DE FOTOGRAFÍA 2021

Érika Ruíz Vitela

Edición

Lorena Peña Brito

Concepto y acompañamiento a la edición

Edgar A. Reyes

Diseño

Enrique Pérez Rosiles

Traducción

Ilah de la Torre

Lectura de pruebas

Pablo Zepeda Martínez

Francisco Rosas García

Cuidado de producción

Yaneli Viviana Gutiérrez Ramírez

Imagen de portada y forros

Primera edición: 2021

Producción: Secretaría de Cultura

Centro de la Imagen

D.R. © 2021, fotografías

D.R. © 2021, textos

D.R. © 2021, de la presente edición:

Secretaría de Cultura

ISBN: 978-607-631-143-1

Centro de la Imagen

Plaza de la Ciudadela 2, Centro Histórico, C.P. 06040, Ciudad de México, México

centrodelaimagen.cultura.gob.mx

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad del Centro de la Imagen de la Secretaría de Cultura.

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de la Secretaría de Cultura/Centro de la Imagen.

El catálogo *XIX Bienal de Fotografía* se terminó de imprimir en diciembre de 2021, en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V. Tiraje: mil ejemplares.

Impreso y hecho en México.



GOBIERNO DE MÉXICO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

ÍNDICE

CONTENTS

008	Presentación
009	Presentation Alejandra Frausto
010	Intuiciones
012	Intuitions Johan Trujillo Argüelles
018	Craqueladura. Grieta. Micelio
022	The Crack. The Fracture. The Mycelium Lorena Peña Brito
026	La Bienal: hacia un espacio para las pluralidades
032	The Biennale: Towards a Space for Pluralities Ingrid Hernández
043	Lectura 1 de la obra seleccionada: La veladura y el fantasma
	Reading 1 of the Selected Works: The Veil and the Ghost
084	¿De dónde vienen nuestras imágenes: de lo predecible, de lo imaginado?
089	Where Do Our Images Come From? From the Predictable? From the Unimagined? Mónica Nepote
095	Lectura 2 de la obra seleccionada: Redes. Nudos
	Reading 2 of the Selected Works: Networks. Knots
154	La tragedia de Medea, Zeus y Edipo
157	The Tragedy of Medea, Zeus, and Oedipus Olga Gutiérrez
161	Lectura 3 de la obra seleccionada: Territorialidades convulsas
	Reading 3 of the Selected Works: Convulsive Territorialities
210	Micelio
	The Mycelium
212	Acta del Jurado
214	Act of Jury
217	Obra seleccionada y semblanzas
228	Selected Works and Profiles

PRESENTACIÓN

CONCEBIDO COMO UN ESPACIO DE RECONOCIMIENTO y difusión de la fotografía como expresión artística, la Bienal ha incorporado desde sus inicios una diversidad de propuestas que exploran, indagan y cuestionan el medio fotográfico. El certamen, proyecto fundacional del Centro de la Imagen, ha servido como punto de confluencia en el que creadores y creadoras ponen a dialogar sus imágenes desde distintas aproximaciones y soportes, al mismo tiempo que nos permite conocer tanto las transformaciones de la imagen y sus medios de circulación, como las resonancias de esta con otros lenguajes.

En la Secretaría de Cultura hemos apostado por crear programas en los que se abran espacios compartidos para la libertad, la imaginación y la reflexión sobre nuestro presente. Uno de ellos es el trabajo de los Semilleros Creativos de Fotografía, donde niñas, niños y jóvenes construyen diálogos creativos en sus entornos comunitarios. A la vez, se busca que la comunidad creativa tenga lugares de exposición en los que se visibilicen proyectos que conecten con los intereses e inquietudes de un país tan diverso como el nuestro.

Así, la Bienal de Fotografía pone sobre relieve la capacidad de este medio como objeto, documento y entidad en permanente expansión. Por ello, la Secretaría de Cultura impulsa y celebra la cultura fotográfica en el país, con veinticinco premios destinados a la producción de las obras seleccionadas que formarán parte de la muestra de esta edición número diecinueve.

Alejandra Frausto
SECRETARIA DE CULTURA

PRESENTATION

CONCEIVED AS A SPACE FOR THE RECOGNITION and dissemination of photography as an artistic expression, the Biennale has incorporated a diversity of proposals that explore, investigate, and question the photographic medium since its inception. The contest, a foundational project of Centro de la Imagen, has served as a point of confluence where creators put their images in dialogue from different approaches and media, while allowing us to know both the transformations of imaging and its means of distribution, as well as its resonance with other languages.

At the Secretariat for Culture, we are committed to creating programmes that open up shared spaces for freedom, imagination, and reflection upon our present. One of them is the work of the Semilleros Creativos de Fotografía, where children and young people entertain creative dialogues in their community environments. At the same time, the aim is for the creative community to have places of exposure in which projects that connect with the interests and concerns of a country as diverse as ours are made visible.

Thus, the Photography Biennale highlights the capacity of this medium as an object, a document, and an ever-expanding entity. Consequently, the Secretariat for Culture promotes and celebrates the photographic culture in the country with the awarding of twenty-five prizes for the production of the selected works that will be part of this nineteenth edition.

Alejandra Frausto
SECRETARY OF CULTURE

INTUICIONES

LA BIENAL DE FOTOGRAFÍA, además de ser una plataforma de reconocimiento para quienes encuentran en las posibilidades del medio fotográfico una vía de expresión, es una muestra de las inquietudes formales y temáticas de la producción fotográfica y visual en México de un periodo determinado. Vista en retrospectiva, permite conocer no sólo el desarrollo de la fotografía en nuestro país, sino también una parte del devenir histórico y social de los últimos cuarenta años: desde el terremoto de 1985, el levantamiento zapatista en 1994, hasta la pandemia por COVID-19.

El decimonoveno certamen debió abrir su convocatoria a principios de 2020, justo a cuarenta años de su primera edición. Sin embargo, el virus que redujo el mundo a los metros cuadrados de nuestra casa, y a la interacción mediada por pantallas, nos obligó a aplazarlo un año a fin de contar con mejores condiciones para su realización. Casi la mitad de los proyectos seleccionados en esta ocasión fueron desarrollados bajo esta experiencia; y mientras algunos la abordan de manera explícita, otros de los trabajos reflexionan en torno a la migración, desarrollo urbano, violencia, identidad y memoria.

La Bienal de Fotografía es un encuentro en dos acepciones: reunión y enfrentamiento. Por un lado, es el pretexto que cada dos años congrega a distintas comunidades del medio fotográfico en el Centro de la Imagen; por el otro, al ser una fracción del presente, las aproximaciones más actuales y las miradas provenientes de generaciones más jóvenes incomodan a quien siente confrontada su forma de entender el medio y el mundo. Así mismo, la Bienal es detonante de los reclamos más diversos; ya que, en tanto fragmento, provoca cuestionamientos por aquello que quedó fuera o se siente ajeno a esta. Es justo ahí, en el encuentro con la diferencia y la exclusión, que la Bienal se vuelve un espacio de conversaciones e intercambios.

El panorama que brinda la Bienal de Fotografía es parcial, sí; y, casi siempre, está determinado por ojos configurados por la infraestructura educativa y cultural de la capital del país, y posicionados desde ahí. Para la presente edición se recibieron 759 postulaciones, de las cuales 639 pasaron a revisión del jurado. De las 25 propuestas seleccionadas, sólo 30% corresponden a mujeres —proporción que estimo es constante a lo largo de la historia del certamen—; de igual manera, el 56% de los trabajos son de participantes que residen en la Ciudad de México, otra constante. En este sentido, ¿cómo tener una perspectiva más plural y amplia que permita realmente profundizar en la producción fotográfica actual del país? ¿Qué alternativas tiene un certamen que hace competir las propuestas, identidades y trayectorias más disímiles?

A lo largo de los cuarenta y un años de vida de la Bienal de Fotografía se han planteado diversos cambios a sus formatos y mecanismos con el fin de adaptarla a las necesidades de los tiempos; me ha tocado vivir de cerca algunos de ellos. En la novena edición de 1999 se planteó un certamen internacional acotado al tema de frontera y un Salón de Invitados; posteriormente, en otras ediciones,

junto a la muestra de la Bienal, se presentaron exhibiciones de otros certámenes internacionales. En época más reciente, para las ediciones de 2014 y 2016 se invitó a dos personas del jurado a desarrollar una propuesta curatorial en la que pudieron incluir obras que no habían participado en el concurso para terminar de configurar el sentido de sus discursos. En la edición de 2016, hoy conocida como la “Bienal de la ruptura”, la producción de la obra estuvo a cargo del Centro de la Imagen e instancias aliadas, lo que incrementó considerablemente el número de concursantes. Las bases de participación y el jurado de la edición XVIII fueron definidos a partir del diálogo con un Consejo Asesor de representantes de la comunidad fotográfica.

Para esta decimonovena edición se decidió mantener la invitación a una persona para desarrollar una curaduría que permitiera articular y proponer una reflexión a partir del conjunto de proyectos seleccionados por el jurado. Por otra parte, para dar una misma base de producción a todos los trabajos, además de los dos Premios de Adquisición ya habituales, el Centro de la Imagen otorgó 25 Premios de Producción, con los que la totalidad o una parte de los costos de producción de la obra para la muestra quedaron cubiertos. Con este modelo de coproducción, la Bienal se convirtió en un verdadero estímulo para el total de participantes.

A partir de este recuento rápido de transformaciones e intenciones en el planteamiento y producción de la Bienal, se advierte cómo se han modificado en diversas ocasiones tanto la configuración del panorama propuesto por el certamen, como la forma de producción de la obra. En el primer caso, dos aproximaciones al fenómeno fotográfico que pueden percibirse opuestas se hacen patentes: certamen y curaduría. Mientras que el certamen se plantea como un espacio plural y abierto a toda persona, y en el que un jurado integrado por representantes de la comunidad lleva a cabo una selección de trabajos; la curaduría, por su parte, es una reflexión y una revisión más profunda de la producción reciente, pero propuesta a partir de hipótesis, desde la visión de una sola persona. Al respecto de la forma de producción de la obra, los intentos por cubrir sus costos para la exhibición —que casi siempre ha recaído en sus autores y autoras—, han buscado resolver limitantes no sólo para participar, sino también para la presentación de la obra en el espacio.

De cara a la vigésima edición, considero importante documentar la historia de la Bienal de Fotografía y analizarla a la luz del contexto que la ha acompañado; reflexionar sobre la pertinencia de su modelo dentro de las dinámicas actuales que, sin duda, son distintas a las que la vieron nacer en 1980; y comprender las necesidades de una comunidad heterogénea. Es un buen momento para escucharnos y decidir en colectivo qué queremos para la Bienal.

Agradezco a Cecilia Miranda, coordinadora de esta edición de la Bienal, a Lorena Peña Brito, curadora del proyecto expositivo, y a Érika Vitela, editora de esta publicación, por su mirada crítica sobre lo que deja fuera la Bienal, y su interés por interpelarle en estas páginas a partir de un acto de escucha y escritura. Más que un catálogo que reúne el conjunto de obras seleccionadas para el certamen, nos propusimos un libro que permitiera profundizar en este momento del medio fotográfico de nuestro país.

Johan Trujillo Argüelles
DIRECTORA DEL CENTRO DE LA IMAGEN

INTUITIONS

THE PHOTOGRAPHY BIENNALE, besides being a platform of recognition for those who find a way of expression in the possibilities of the photography medium, is a sample of the formal and thematic concerns of the photographic and visual production in Mexico of a specific period. Seen in retrospect, the Biennale has allowed us to learn not only about the development of photography in our country, but also about a part of the historical and social evolution of the last forty years: from the 1985 earthquake and the Zapatista uprising in 1994 to the COVID-19 pandemic.

The nineteenth edition should have opened its call for entries in early 2020, just forty years after its first edition. However, the virus that reduced the world to the square meters of our homes and to human interaction happening via screens forced us to postpone it for a year in order to have better conditions for hosting it. Almost half of the projects selected on this occasion were developed amidst the health crisis. While some of them address it explicitly, others reflect on migration, urban development, violence, identity, and memory.

The Photography Biennale is a two-sided encounter involving both reunion and confrontation. On the one hand, it is the reason why different communities of the photography medium converge at the Centro de la Imagen every two years; on the other hand, being a fraction of our present, the most current approaches and the looks of younger generations trigger unrest and come across as confronting to anyone who sticks to one single way of understanding the medium and the world. At the same time, the Biennale is a trigger for the most diverse complaints, since, as a selection, it raises questions about what was left out or feels alien to the contest. It is right there, in the encounter with difference and exclusion, that the Biennale becomes a space for dialogue and exchanges.

The perspective provided by the Photography Biennale is indeed partial and is almost always defined by eyes and gazes shaped by the educational and cultural infrastructure of the country's capital. For this year's edition, 759 applications were received, of which 639 were reviewed by the jury. Of the 25 selected proposals, only 30% were submitted by women—a proportion that I believe is constant throughout the history of the contest. Likewise, 56% of the works were submitted by participants who reside in Mexico City, another constant. In that sense, how can we have a more plural and broad perspective that allows us to really delve into the current photographic production of the country? What are the alternatives for a contest that makes the most dissimilar proposals, identities, and trajectories compete?

Throughout the 41 years of life of the Photography Biennale, several changes have been made to its formats and mechanisms in order to adapt it to the needs of the times; I have had the opportunity to experience some of them up close. In the ninth edition in 1999, an international competition

was held on the theme of the Border and there was a Guest Salon; subsequently, in other editions, in parallel with the Biennale, exhibitions from other international competitions were presented. More recently, for the 2014 and 2016 editions, two members of the jury were invited to develop a curatorial proposal in which they were allowed to include works that had not participated in the competition, which was done to give meaning to their discourses. In the 2016 edition, today known as "the Biennale of Rupture", the production of the work was in the hands of the Centro de la Imagen and other partner institutions, which considerably increased the number of contestants. The rules and jury of the 18th edition were defined based on the dialogue with an advisory board of representatives of the photography community.

For this nineteenth edition, it was decided to make an invitation to one curator that would allow articulating and proposing a reflection based on the works selected by the jury. On the other hand, in order to provide the same basis for the production of all the works—in addition to the usual two Purchase Prizes—the Centro de la Imagen awarded 25 Production Prizes, with which all or part of the production costs of the work to be showcased were covered. With this co-production model, the Biennale became a real stimulus for all participants.

From this quick recap of transformations and intentions in the approach and production of the Biennale, we can see how the landscape proposed by the event, as well as the form of production of the work, have been modified on several occasions. As to the landscape, two approaches to the photographic phenomenon that can be perceived as opposites become apparent: competition and curatorship. While the contest is conceived as a plural space open to everyone in which a jury made up of representatives of the community makes a selection of works, the curatorship is a reflection and a more in-depth review of recent production; however, the latter relies on the hypotheses and the viewpoint of a single person. With respect to the form of production of the work, the attempts to cover the costs for the exhibition—which has almost always fallen on the authors—, have sought to resolve limitations not only to participate, but also to present the work in the space.

In view of the twentieth edition, I consider it important to document the history of the Photography Biennale and analyze it in the light of its context; to reflect on the relevance of its model within the current dynamics, which are undoubtedly different from those that saw its birth in 1980; and to understand the needs of a heterogeneous community. It is a good time to listen to each other and decide collectively what we want for the Biennale.

I thank Cecilia Miranda, coordinator of this edition of the Biennale; Lorena Peña Brito, curator of the exhibition; and Érika Vitela, editor of this publication, for her critical view of what the Biennale leaves out, and her interest in questioning it in these pages in an act of listening and writing. More than a catalogue that gathers all the works selected for the contest, we proposed a book that would allow us to delve deeper into this moment of the photography medium in our country.

Johan Trujillo Argüelles
DIRECTOR OF THE CENTRO DE LA IMAGEN

Pensar y describir.

¿Qué es una imagen?

¿Qué constituye una imagen?

Todas las personas producimos imágenes.

La imagen, como concepto, es una, y la imagen material es otra, y parece que es lo mismo, pero no.

Me gustaría, más que una imagen, conocer la historia y la dualidad artista-obra.

La imagen termina por ser tu mundo interior.

Yo veo a las imágenes como incontinencias, como entendimientos de nuestra propia vida, ya sea voluntarios o involuntarios; algunas las tenemos muy claras y otras no. Es imposible que ese fragmento se quede con nosotros, así que tenemos la necesidad de producir una imagen.

¿Qué queremos mostrar?

Yo pienso que la imagen es como un horizonte inalcanzable para mí. La imagen que concreto en mi cabeza nunca llega a volverse tangible en el plano real, entonces me hace buscarla todo el tiempo de distintas maneras.

La imagen no es solo lo que se ve, sino también quien la hace: las identidades.

Es un gran esfuerzo el tratar de pensarse, el construir la mirada desde otro lugar porque ya estamos tan bombardeadas de cierto tipo de imágenes, de ciertas personas representadas, que es muy difícil salirse de eso.

Me gusta pensar en la imagen que no tiene autoría. En

las imágenes que son iconos, que pueden pasar por la historia y que no pertenecen a nadie, o que siguen siendo “la imagen por la imagen”.

Más bien, lo que me preocupa es: ¿cuál es la intención de la imagen?, ¿cuál es la intención de insertarla en un lugar?, y ¿para qué?

Pienso en las cuevas con esos grafismos, y cómo te puedes acercar a esa imagen que no pertenece a tu contexto.

La imagen, en su complejidad, casi toda es su contexto.

Pienso la imagen como una representación visual de la realidad, pero también de la imaginación.

Generar imágenes es una actividad cotidiana; todo el mundo lo hace todo el tiempo, todo el mundo tiene una cámara en su celular, casi todo el mundo tiene un celular.

Imagino a mi hermana mayor que viene y me dice al oído un secreto que nadie escucha, algo que yo siempre supe.

Yo diría que una imagen es lo que se ve. Yo trabajo mucho en escena y trabajo con el cuerpo y el performance, y una imagen también es cuerpo. Entonces, cualquier cosa que yo decido que se vea es la imagen.

Es una traducción visual de la mirada.

Entendiendo la mirada no solamente como lo que ven los ojos, sino como lo que piensas, lo que sientes y cómo eso se transforma en esto otro que, de alguna forma, es visible.

Para mí, la imagen es un pretexto o un acercamiento a lo que intento aproximarme en mi cabeza. Son ejercicios que intentan vincularse con el mundo. Para mí, es un mensaje, un vínculo entre mi cabeza y cómo me relaciono con la ciudad en donde nací, con el contexto y los demás. Me parece que es un pretexto ideal para entablar una conversación.

Las posibilidades de interpretación.

¿Quién tiene derecho a hacer imágenes? Cualquiera.

Ver las imágenes de la vida cotidiana desde los celulares, no sé, ¿cómo sería eso?

Dice Pascal Quignard que a los seres humanos nos faltan las imágenes de nuestro origen y nuestra muerte. Para mí, Ciudad Juárez ocupa un espacio indefinido, es una frontera geopolítica, pero también un lugar límite entre la vida y la muerte. Me ha regalado las más satisfactorias imágenes de vida, pero ni en mi más brutal fantasía, hubiera imaginado las formas de morir que he visto. Ruego al universo que mi muerte no sea como esas documentadas por la fotografía en los últimos tiempos, que mi cuerpo no termine en una de esas imágenes, y que mi existencia en el mundo no deje el dolor que queda tras la violenta ausencia de tantos.

El generar imágenes no es solo quien la toma, sino quien está del otro lado.

Marcar estas diferencias puede llegar, ante esta ausencia o carencia, a generar redes. Dejar de ser cíclopes para ver por todos lados. Hablando de mitología grecorromana, ser un Tiresias, ver más allá. Ver el mundo que puede ser posible. No solamente quedarnos con lo que está de frente. Esto nos da la posibilidad de reconocernos a nosotras mismas entre la diferencia y la presencia. Pero es entre la diferencia, no fuera de ella.

En un país como México, hay una historia muy fuerte con la fotografía documental, con ciertas escuelas o personas específicas que fueron generando un empuje, porque en algún momento la fotografía tampoco tenía un lugar dentro de las artes. Se empujó mucho, y siento que nunca logró mezclarse por completo. Entonces, ahora que vivimos una temporalidad donde los conceptos de imagen ya están salidas de muchos patrones, es muy difícil entablar un diálogo.

Para pensar en lo que no circula, habría que pensar en lo que sí circula, que son ciertas imágenes que responden a una línea particular o específica: el boom de tal o cual cosa.

Lo que no circula responde a otras líneas estéticas que no están insertas dentro de la línea institucional de un determinado momento.

¿Cuáles son los parámetros para valorar una imagen?

Las imágenes que no salen a la luz, al menos en mi caso, son aquellas que no me publican. El mensaje que quiero mostrar o que quiero compartir pero que muchas veces no es noticioso, porque no es lo que están buscando los medios. Muchas veces yo no publico imágenes por miedo, porque van a decir: “pues tú fuiste a...” –no sé si conozcan pero hay un pueblo por Chilapa donde hay niños armados– y entonces lo que van a querer ver es a los niños armados. Si yo publico a un niño jugando con un perro, me van a decir: “yo quiero ver a los niños armados, no quiero ver al niño con un perro”, entonces para qué la muestro si no dice nada; pero, tal vez, sí puede decir que, a pesar de todo eso, de que están armados, siguen siendo niños y siguen jugando con los perritos o juegos infantiles. Son imágenes que se van perdiendo porque no son fotografías noticiosas.

Creo que, a partir de ver esos parámetros, podríamos vislumbrar lo que no se está tomando en cuenta.

Estamos pensando en una imagen que sería imposible que llegara a estos lugares. Por ejemplo, hacer una convocatoria para que las personas de tal ciudad manden las fotos que tienen ahorita en su celular y ver qué hay ahí; qué podemos conocer de otras realidades. Como un juego más fantasioso o puede estar muy abierto.

Es todo un sistema de invisibilizar. Pareciera otra intención, pero desde su conformación misma continúa con procesos que invisibilizan, y con el aplanamiento de las narrativas de: quién puede decir, qué puede decir, y cómo puede decir.

La imagen deseada que no vemos es como los sueños: existe y no existe. Podemos describirla, pero solo por un instante: se diluye, se mezcla y se reinventa. Hay una impresión general de ella, tal vez, hasta detallada, sin embargo, se queda como una huella que flota en un espacio indefinido e íntimo.

No pienso en una imagen que no circula. Creo que existen otros métodos de circulación en los que las distintas imágenes se insertan y que no son institucionales. Pero existe un momento en el que estas imágenes se vuelven aceptadas por la institución.

¿Quién define la imagen?
¿Quién controla o quién determina qué se está mostrando en estas imágenes? Y las formas y los espacios de circulación.

¿Cómo nos están midiendo a las personas que producimos visualmente?

Lo interesante de cada convocatoria es justo lo que no queda, lo que no se ve.

Es como si en una imagen haces un zoom, encuadras y dices: “solamente esto y lo demás no”, por qué no dices: “Ah, mira, aquí este cuadrado, acá puede ser y puedo generar más, puedo generar una red” y abrir el espectro.

¿Qué haces con eso?
No solo lo que quedó, este cuadrado de los seleccionados; tienes un cúmulo de información, ¿cómo lo explotas? Hay que verlo desde lo pedagógico, creo que eso es la diferencia.

Hay una relación muy importante que atraviesa cuestiones de poder. Dependiendo de quién las esté mirando o seleccionando, hay una cierta lectura.

Cuando una imagen no está enfocada en cumplir con una convocatoria o un jurado, a veces, puede llegar a ser más libre o experimental, no tiene esos prejuicios que llegamos a tener con la imagen, de que tiene que cumplir con ciertos parámetros.

¿Quién dice qué es la calidad?
¿Quién dice cuáles son esos parámetros?, y nuevamente, hay alguien que dice: “esto es calidad” y “esto es lo que está bien”.

Hay una diáspora de prácticas alrededor de la fotografía y de la imagen que están atravesadas por cuestiones de edad, etnicidad, cuestiones regionales, de historias particulares e individuales, y cuestiones socioeconómicas, y que no van a entrar jamás dentro de una curaduría de fotografía contemporánea o clásica. Hablar de una sola fotografía, como una práctica artística en general y en un solo panorama, le quita la riqueza a lo que se ha estado haciendo. Me parece reductivo porque creo que ese horizonte se queda corto. Diáspora podría ser una palabra para poder nombrarlo.

La imagen que no vemos está depositada en el error. Pensando en el hacer fotográfico, hay todo un mundo de imágenes ocultas o desechadas que están dentro de la categoría del error, o en la práctica involuntaria de las imágenes. Es todo un conjunto de imágenes no visibles pero que también forman parte de este corpus de la imagen o fotografía, y que son el cuerpo del iceberg. Habría que determinar entonces qué es el error. La categoría del error viene de un lugar académico porque ¿qué es una mala imagen?, ¿qué es una imagen que no debería estar ahí?, ¿por qué se desecha?

Algo que podría contribuir a pensar la imagen es no solo verla desde la producción y la persona que la crea, sino también de quienes la leen.

Las imágenes se construyen desde la subjetividad de cada una de nosotras; también, la lectura de la misma, se construye desde la subjetividad.

Podemos determinar qué es importante y qué no, qué es poderoso y qué no. El control de quién define esa imagen, no solo depende de quién la crea, también quién controla, quién determina qué es lo que se muestra.

Yo estudié fotografía y he tenido que moverme de la fotografía porque terminé sintiéndome aprisionada en ese lenguaje. Tienes que responder a ciertos parámetros de producción de imagen. Hay muchos prejuicios ante otros lenguajes que no sean los parámetros que en ese momento estén validados por la imagen fotográfica.

CRAQUELADURA | GRIETA | MICELIO

LORENA PEÑA BRITO

SI OBSERVAMOS LA HISTORIA de la Bienal de Fotografía desde una mirada que atraviese el cuerpo propio, es más sencillo entender su generación, la urgencia de su nacimiento, y su posición en la vida actual artística y cultural en México: saber de dónde viene. La Bienal ha seguido los cambios que caracterizan a nuestras camadas, determinadas por el surgimiento de internet, atrapadas en el cambio de siglo, y marcadas por una pandemia, que nos hace aprender una nueva manera de relacionarnos. Ahora, más que nunca, se siente necesaria la imaginación de futuros nuevos; enfrentar incertidumbres distintas y poderosas y, en la orilla de la gravedad, lanzar también algunas preguntas.

¿Con qué ojos nos ha mirado la Bienal a las múltiples comunidades que nos acercamos a la labor fotográfica, al diálogo, y al pensamiento sobre la imagen? ¿A qué responde hoy la estructura de este esqueleto nacido en los años ochenta del siglo pasado? ¿Qué dolores crónicos y qué tipo de tensión en sus articulaciones enfrenta? A lo largo de estas décadas y de la repetición, a través de la Bienal han pasado voces entretejiendo otras, y se ha asentado como un espacio de pensamiento y de proyección para la comunidad artística y fotográfica; constituyendo una suerte de gasolina y propulsión para estas. Su médula es un certamen que, según señala su convocatoria, “ofrece un panorama de la escena contemporánea, sus creadores en activo y las indagaciones sobre la imagen (...) desde el medio fotográfico”.

Es justamente una reflexión sobre el presente, este terremoto que tenemos por presente, lo que nos provoca hacer algunos hoyos a los *statements* de siempre. Citar un panorama implica evocar un solo punto de observación, una sola mirada. A partir del trabajo colectivo hemos intentado, el equipo directivo del Centro de la Imagen encabezado por Johan Trujillo y Cecilia Miranda, el tren editorial liderado por Érika Vitela y yo, plantear la posibilidad de que la Bienal se conciba como un mirador múltiple desde el cual sea posible transitar, tomar distintas posiciones, y mirar hacia afuera. ¿Cómo lograr, desde este lugar y poniendo el cuerpo para ello, cuestionar los mecanismos y la estructura con la que la Bienal crece, se desarrolla y se ha convulsionado?

El planteamiento curatorial de esta emisión parte del interés de craquelar la Bienal. Reventarla. Dejar que algo más penetre en su estructura: con suerte, maleza y verdor entre las grietas. Hacer preguntas y levantar voces que cuestionen lo que, en términos de políticas culturales, es inevitable ya atender y visibilizar. Mirar un poco más allá, y un poco más profundo: las redes de comunidades artísticas y fotográficas que operan desde diferentes contextos en México; y desde distintas identidades, condiciones económicas, culturales y sociales.

Poner el cuerpo para observar, y pensar de manera conjunta me parece urgente. Colocar en la mesa no sólo la producción artística, sino también las formas de vida que la hacen posible y configuran. Los marcos de educación y difusión en los que se forman artistas en México; los entramados y condiciones económicas en los que producen; los roles sociales que juegan y se conjugan en su labor. No puedo evitar preguntarme qué es lo que hace que tengamos poco más de la cuarta parte de artis-

tas mujeres en la selección de la Bienal. O lo que hace que más de la mitad de quienes forman parte de la selección sean de la Ciudad de México. El mensaje que esto lanza es claro: “lo más significativo” o lo “digno de mapear” en la geografía subjetiva de la producción fotográfica en México es masculino, y se genera en la capital. Por supuesto, esto es muy agrio para decirse, y no es esto lo que el jurado ha querido transmitir, pero qué tan sueltas y cruciales son realmente nuestras coincidencias y disidencias.

Si la pandemia ha visibilizado algo es que todo aquello que creímos estable no lo es. Esto, a su vez, nos empuja a preguntarnos si tenemos aprendizajes demasiado encarnados que opacan nuestra mirada sobre las imágenes del presente; y sobre las visualidades que componemos desde él. Vale la pena preguntarnos por qué. Quisiera lanzar una pregunta más a la orilla, de nuevo, de la gravedad: ¿Será momento de preguntarnos cómo dejar de priorizar aquello que, desde la Historia del Arte occidental, hemos interiorizado para que otras cualidades, subjetividades, vidas y contextos tengan cabida?

¿Qué comunidades no se vislumbran desde nuestro mirador, o no lo desean? ¿Qué alcances tiene la Bienal en el marco de tantos cuestionamientos? Craqueladura, agrietamiento y reconocimiento del micelio son momentos que están presentes aquí, como espacios para el diálogo y el encuentro. Estos aparecen tanto en el formato de exhibición, en esta publicación, así como en el programa público.

La *Craqueladura* surge del rompimiento con la forma tradicional de exhibición de la Bienal a partir de tres muestras, es decir, tres lecturas que interpretan con ejes transversales la obra seleccionada; también, a partir de un quiebre simbólico que para abrir pone a la Bienal en disposición para la pregunta.

Aparece así lo que hemos llamado *Grieta*, la posibilidad de incluir voces invitadas a participar del programa público. Desde una convocatoria gozosa a tres pensadoras de la imagen y de las políticas culturales: Mónica Nepote, Ingrid Hernández y Olga Gutiérrez, quienes contribuyen a esta publicación con textos que nos permiten cavar y profundizar en el verdor de las preguntas vivas y abiertas. Mónica Nepote, a partir de la escritura y el cuerpo, en su texto/*grieta* comparte sus reflexiones acerca de cómo se relacionan el lenguaje, las tecnologías y la arqueología de los objetos con la memoria y la experiencia de fotografiar. Ingrid Hernández, desde la producción artística y la sociología, nos invita a hacer grieta a partir de una breve revisión crítica de la historia de las bienales y su papel en las estructuras culturales. Olga Gutiérrez, desde las artes vivas y la gestión internacional, realiza un texto de ficción poética—cuya forma en sí misma ya es grieta—que nos permite mirar con el cuerpo, imaginar y acercarnos a la experiencia de la mirada a partir de la ceguera, física y simbólica.

El *Micelio* es lo que de manera conjunta Érika Vitela y yo hemos imaginado como espacio de escucha y revaloración de todo aquello que circunda a la Bienal y que, aunque no está dentro de su estructura, sí lo está en su base. Alojado en diversos tiempos/páginas de esta publicación, reúne de forma lúdica la evocación de distintas formas de producción fotográfica y de aproximación a la imagen. Nos ha parecido crucial hallar una manera de poner cerca las preocupaciones de creadoras, creadores, pensadoras y pensadores de la imagen, a quienes llegamos a través de recomendación aleatoria de colegas y artistas de la Bienal. A través de sesiones de escucha sensible, llevamos a cabo un registro de voces que enuncian cuestionamientos y reflexiones en común. Este organismo micélico intenta provocar y hacernos pensar si un certamen nos convoca a sentirnos en comunidad o en comunidades; o nos ha sesgado, quizá. También, nos invita a cuestionarnos qué entendemos por comunidad.

Con el ánimo de amplificar y reposicionar las miradas, el trabajo curatorial para la selección de la XIX Bienal de Fotografía se presenta en tres lecturas y no sólo una, lo que me ha permitido abordar la obra seleccionada desde relatos que nos permitan desdoblarla y atravesar los distintos procesos, metodologías y perspectivas teóricas y críticas. En la selección encontramos la necesidad de trascender las metodologías fotográficas convencionales; la cercanía con Instagram y la absorción de sus herramientas; la búsqueda de soportes distintos y la adaptación a nuevas circunstancias de producción; y los giros imprevistos que ocasionaron el confinamiento y la pandemia. Por supuesto, hay algunas líneas transversales que no se escapan a la mirada: la constante presencia del paisaje urbano de la Ciudad de México; la producción de imágenes permeada por el confinamiento en el marco de la pandemia, y también, a partir de ella, un recogimiento a la creación desde lo íntimo y lo autobiográfico. Todas ellas fáciles de detectar entre otras, sin embargo, a través de tres lecturas: "La veladura y el fantasma", "Redes. Nudos" y "Territorialidades convulsas", estas líneas se abrazan, y se tejen con una interpretación vertical sobre otros puntos de contacto entre artistas, abordan la imagen no sólo desde su materialidad y su cualidad individual, sino también como parte de los procesos de creación, a ratos muy complejos. Si tenemos la posibilidad de imaginar que la escritura empieza mucho antes de llegar a la letra en la página, podemos imaginar que cada imagen es sólo la punta de un proceso de construcción que inicia mucho antes del registro en el soporte. Por esta razón, están muy empujadas hacia el frente las diversas prácticas artísticas, la articulación de la obra en relación con *El Otro*, y las reflexiones sobre su entorno, en tanto configuran la forma de construir lenguajes críticos que inician desde la puesta consciente del cuerpo en los espacios y entramados sobre los que operan.

"La veladura y el fantasma" nos acerca al velo como algo ya constante en la mirada colectiva, a esa opacidad para invisibilizar a placer. Busca señalar la presencia constante y fantasmal de algo con frecuencia violento. Opacidades, invisibilidades, espectros generados por estructuras de poder para pasar sobre distintos cuerpos y comunidades. El juego de la luz y la sombra se acciona como un espacio para expandir los límites entre medios artísticos. Encontramos obras que desplazan los lindes de lo fotográfico hacia lo escultórico y lo arquitectónico. Piezas que evocan aquello que se hace desaparecer, la historia de ocultamiento, de violencia estructural y de invisibilización de cuerpos, formas de vida y expresiones identitarias. La abstracción y una particular poética de la síntesis ponen en relación circunstancias, imágenes y tiempos que también, a partir de la crisis (pandémica), acuden a lo volátil de lo interno y lo personal. Aquí, lo íntimo es político y habita el espacio, la luz, los cuerpos, la sombra.

"Redes. Nudos" reúne el trabajo de artistas que incluyen en sus prácticas nociones y acercamientos a lo colectivo; o bien que articulan cierto desplazamiento de la autoría para que la y el otro puedan agregar su voz y, de alguna manera, operar en el proceso de producción artística. Artistas que se sitúan desde la imagen íntima y personal, como parte de un entramado comunitario o familiar, y lo

citan a fin de vulnerarse ante la presencia de lo afectivo, del lazo sanguíneo, de las uniones y vínculos en historias de vida compartidas. Encontramos la obra de artistas en la que surge el cuerpo como territorio en disputa; en donde lo sociopolítico y colectivo se viven y se enuncian; artistas que se relacionan íntimamente con comunidades por largos periodos para dejar pasar la voz del otro y no sólo la propia. Aquí, lo autobiográfico y el entramado afectivo no sólo detona la obra, sino que su relación con distintas personas forma parte de ella como una expansión de la imagen. Esta muestra presenta distintas formas de aproximación a la imagen como un desdoblamiento en lo colectivo y viceversa, la vulnerabilidad abierta, urgente.

"Territorialidades convulsas" hace referencia a un tiempo en el que la idea de futuro, certeza, privilegio, territorio y país se convulsiona. Se modifica al son de la incertidumbre, de lo que emerge: un siniestro, un temblor, grupos criminales, una crisis económica, la falta de esperanza, un virus. Nuestro entorno nos habla de los síntomas de nuestro tiempo y de las formas en que enfrentamos la contingencia, ya sea desde el territorio urbano o rural, desde una nueva ciudad que hemos tenido que traducir en nuestro hogar con esos objetos y esas rutas desde el confinamiento, o desde el desplazamiento y la deriva. Vemos la obra de artistas que se aproximan a diversos paisajes en los que la convulsión aqueja comunidades, al entorno natural, avenidas, establecimientos, entramados económicos, nuestro "ser habitantes", nuestro "ser mujeres", o "ser minoría". Territorialidades y corporalidades que se resquebrajan, que son abandonadas. Aspectos escondidos del territorio que recorreremos todos los días, espacios habitables y que articulan un entramado social o económico propenso a la corrupción y a la desaparición, luchas vivas que modifican el terreno y ponen en llamas nuestros privilegios y cegueras. Ciudades interiores que en lo doméstico se vuelven imagen-país; sitios que al ser habitados nos citan siempre como habitantes, ciudadanos, biósfera.

Por fortuna, la disposición del equipo del Centro de la Imagen liderado por Johan Trujillo nos ha convocado a distintas personas, dentro y fuera de la institución, para abrir un diálogo en diversas direcciones. Un diálogo micelar, con conexiones accidentadas y azarosas, le convoca a la Bienal a poner el cuerpo, a dejarse atravesar por este presente; si acaso también a empatizar con la diversidad de artistas que abraza y responder como responden a sus entornos, a lo que viven y lo que les empuja a la construcción de imágenes que nos van a reverberar y a interpelar por largo rato. Aprender a buscar debajo del velo y a encarar a los fantasmas que desde hace tantas décadas vemos sin mirarlos de frente en la gestión de políticas culturales en nuestro país; situarse como parte de un entramado institucional, pero también desde una red de comunidades y agrupaciones en muchas ocasiones rotas que cada vez más demandan atención profunda. Aceptar que sus corporalidades también habitan, junto con nosotros, las convulsiones y las crisis de un país cuya imagen se distorsiona al tiempo que sus habitantes se rompen. Por fortuna, la Bienal aún nos reúne, nos mira, y nos invita a la escucha.

THE CRACK | THE FRACTURE | THE MYCELIUM

LORENA PEÑA BRITO

IF WE OBSERVE THE HISTORY of the Photography Biennale with a gaze that traverses the body itself, it is easier to understand its emergence, the urgency of its birth, and its position in the current artistic and cultural life in Mexico, that is, where it comes from. The Biennale has followed the changes that characterize our generations, defined by the emergence of the internet, trapped in the turn of the century, and marked by a pandemic, which makes us learn new ways of relating to each other. Now, more than ever, it feels necessary to imagine new futures, to face different and powerful uncertainties and, on the edge of gravity, to ask some questions.

With what eyes has the Biennale looked at us, the multiple communities that approach photographic work, engage in dialogue, and reflect upon about imaging? What does the structure of this skeleton born in the eighties of the last century respond to today? What chronic pains and what kind of tensions does this skeleton experience in its joints? Throughout these decades of repetition, the Biennale has been witness to the intertwining of a variety of voices, while it has established itself as a space of thought and projection for the art and photography communities, constituting a sort of gasoline and propulsion for them. Its core consists of a contest that, according to its announcement, "offers an overview of the contemporary scene, its active creators, and the inquiries about imaging (...) from the photography medium itself".

It is precisely a reflection on the present—this earthquake that we call our present—, which pushes us to dig some holes into the statements of tradition. Citing a single landscape implies evoking but a single point of observation, a single gaze. In the collective work of the management team of the Centro de la Imagen led by Johan Trujillo and Cecilia Miranda, the editorial team led by Érika Vitela and myself, we have tried to explore the possibility for the Biennale to be conceived as a multiple viewpoint from which it is possible to navigate, take different positions, and look outward. How can we, from this space and putting our whole body into it, question the mechanisms and the structure by means of which the Biennale grows, evolves, and has been convulsed?

The curatorial approach of this issue is based on the interest to crack the Biennale; too blow it up; to let something else penetrate its structure (hopefully weeds and greenery will then thrive between the cracks); to ask questions and raise voices that challenge what, in terms of cultural policies, is now inevitable to address and make visible; to look a little further and a little deeper into the networks of the art and photography communities that operate in different contexts in Mexico, with different identities, and in a diversity of economic, cultural, and social conditions.

It seems urgent to me to put the body to observe and think together. To put on the table not only artistic production, but also the ways of life that make it possible and shape it; the educational and dissemination frameworks in which artists become trained in Mexico; the economic contexts and conditions in which they produce; the social roles they play and influence their work. I can't help

but wonder what it is that makes us have just a little more than a quarter of women artists in the Biennale's selection; or what makes that more than half of those who are part of the selection are from Mexico City. The message is clear: "the most significant" or "map-worthy" in the subjective geography of photographic production in Mexico is male and originates in the capital. Of course, this is a harsh statement and this is not what the jury wanted to convey, but rather how loose and crucial our coincidences and dissidences are.

If the pandemic has made anything visible, it is that everything we thought was stable turned out not to be. This, in turn, pushes us to ask ourselves whether too much of our stale knowledge overshadows our views on the images of the present and on the visual constructions derived from it. It is worth asking ourselves why. I would like to launch one more question to the edge, once again, of gravity: is it time to ask ourselves how to stop prioritizing what we have internalized from the History of Western Art, so that other qualities, subjectivities, lives, and contexts have a place?

Which communities are not visible—or do not want to be—from our vantage point? What is the scope of the Biennale in the context of so many questions? The Crack, The Fracture, and the recognition of The Mycelium are moments that belong to the present, now, as spaces for dialogue and convergence. These appear in both the exhibition format and in this publication, as well as in the public program.

The Crack arose from the break with the traditional way in which the Biennale exhibited works in the past, works that are, today, presented in the form of three exhibitions; that is, three readings that interpret the selected work around three cross-cutting axes. A symbolic rupture that lays the ground for questioning.

Thus appeared what we have called *The Fracture*—or the possibility of including guest voices to participate in the public program. This was a joyful invitation to three thinkers of photography and cultural policies: Mónica Nepote, Ingrid Hernández, and Olga Gutiérrez, who contributed to this publication with texts that allow us to dig and deepen in the greenery of living and open questions. Mónica Nepote, through writing and through the body, shares her reflections on how language, technologies, and the archaeology of objects relate to memory and the experience of photography. Ingrid Hernández, delving into artistic production and sociology, invites us to open that crack with a critical review of the history of biennales and their role in cultural structures. Olga Gutiérrez, elaborating on the living arts and international management, creates a text of poetic fiction—whose form in itself is already a *crack*—that allows us to see with the body, to imagine, and to approach the experience of the gaze from the physical and symbolic blindness.

The Mycelium is what Érika Vitela and I have jointly imagined as a space for listening and reevaluation of everything that surrounds the Biennale and that, while not part of its structure, is indeed at its base. Housed in the variety of times/pages of this publication, The Mycelium evokes in a playful way the different forms of photographic production and approaches to imaging. For us, it was crucial to find a way to bring together the concerns of both women and men creators and thinkers of imaging, whom we reached through the random recommendation of colleagues and artists that are part of the Biennale. Through sensitive listening sessions, we recorded voices that raise questions and reflections in common. This mycellic organism tries to provoke and make us think about whether a contest

summons us to feel part of a community —or a set of communities— or has rather biased us. It also invites us to question what we mean by "community".

With the aim of amplifying and repositioning the gazes, the curatorial work for the selection of the 19th Photography Biennale is presented in three readings and not just one, which has made it possible for me to approach the selected work from narratives that allow us to unfold the Biennale and go through the different processes, methodologies, theoretical and critical perspectives. In the selection, we find the need to transcend conventional photographic methodologies; the proximity to Instagram and the absorption of its tools; the search for different media and the adaptation to new circumstances of production; and the unforeseen twists that the confinement and the pandemic caused. Of course, there are some cross-cutting lines that do not escape the gaze: the constant presence of the urban landscape of Mexico City; the production of images permeated by the confinement in the context of the pandemic; and also, derived from the latter, a retreat into an intimate and autobiographical dimension for creating. All of them are easy to detect by means of three readings: "The veil and the ghost", "Networks. Knots", and "Convulsive Territorialities". These three lines embrace each other and become intertwined with a vertical interpretation of other points of contact among a variety of artists. In doing so, they approach imaging not only from its materiality and its individual quality, but also as part of the often very complex processes of creation. If we have the possibility of imagining that writing begins long before the letter on the page, we can imagine that each image is only the tip of a construction process that begins long before it is recorded. For this reason, the diverse artistic practices, the articulation of the work in relation to The Other, and the reflections on their environment are pushed to the front, since they configure the way of constructing critical languages that start from the conscious placing of the body in the spaces and frameworks in which those languages operate.

"The Veil and the Ghost" brings us closer to the veil as something constant in the collective gaze, to that opacity that conceals at will. It seeks to point out the constant, ghostly presence of something often violent. Opacities, invisibilities, spectra generated by power structures to pass over different bodies and communities. The play of light and shadow acts as a space to expand the boundaries between artistic media. We find works that move the boundaries of the photographic towards the sculptural and the architectural. Pieces that evoke that which is made to disappear, the history of concealment and structural violence, as well as the invisibilization of bodies, ways of life, and expressions of identity. The abstraction and a particular poetics of synthesis bring together circumstances, images, and times that also, in the context of the (pandemic) crisis, appeal to the volatile of the internal and the personal. Here, the intimate is political and inhabits the space, the light, the bodies, the shadow.

"Networks. Knots" gathers the work of artists who include in their practices notions and approaches to the collective; or who articulate a certain displacement of authorship so that the other can add their

voice and, in some way, participate in the process of artistic production. Artists who situate themselves from the intimate and personal image as part of a community or family network and cite it in order to be vulnerable to the presence of affections, of the blood bond, of the unions and links in life stories that are shared. We find the work of artists in which the body emerges as a territory in dispute where the socio-political and collective are lived and enunciated. We are talking about artists who relate intimately with communities for long periods of time to let the voice of the other be heard, not only their own. Here, the autobiographical and affective factors inspire the work and, in turn, the relationship of this work with different people becomes an expansion of the image itself. This exhibition presents different ways of approaching imaging as a collective unfolding and, in turn, an open, urgent vulnerability.

"Convulsive Territorialities" refers to a time in which the idea of future, certainty, privilege, territory, and country is convulsed. It changes to the sound of uncertainty, of what emerges: a disaster, an earthquake, criminal groups, an economic crisis, the lack of hope, a virus. Our environment speaks to us of the symptoms of our time and the ways in which we face contingency, whether it is from the urban or rural territory, from a new city that we have had to translate into our home with all those objects and routes redefined in the midst of confinement, in a context of displacement and drift. We see the work of artists who approach diverse landscapes in which convulsion afflicts communities, the natural environment, avenues, establishments, economic networks, our "being inhabitants", our "being women", or "being a minority". Territorialities and bodies that crack, that are abandoned. Hidden aspects of the territory we walk through every day, habitable spaces that articulate a social or economic fabric prone to corruption and disappearance, living struggles that change the terrain and set our privileges and blindnesses ablaze. Inner cities that in the domestic become image-countries; places that, when inhabited, always quote us as inhabitants, citizens, biosphere.

Fortunately, the willingness of the Centro de la Imagen team led by Johan Trujillo has brought together different people, inside and outside the institution, to open a dialogue in different directions. A mycellic dialogue, with accidental and random connections, invites the Biennale to devote itself in body and soul, to let itself be traversed by this present; perhaps also to empathize with the diversity of artists that it embraces and respond in the same way they respond to their environments, to what they live, and to what pushes them to the construction of images that will reverberate and challenge us for a long time. To learn to look beneath the veil and to face the ghosts that we know have existed for so many decades without looking them in the face when it comes to cultural policies in our country; to situate ourselves as part of an institutional network, but also as a network of communities and groupings that are often broken and that increasingly demand profound attention; to accept that their corporealities also inhabit, along with us, the convulsions and crises of a country whose image is distorted while its inhabitants are torn apart. Fortunately, the Biennale still brings us together, looks at us, and invites us to listen.

LA BIENAL: HACIA UN ESPACIO PARA LAS PLURALIDADES

INGRID HERNÁNDEZ

Cuando los medios de comunicación de masas o los ministros de cultura hablan de cultura, quieren siempre convencernos de que no están hablando de problemas políticos y sociales.

Félix Guattari y Suely Rolnik

COMO ARTISTA Y SOCIÓLOGA, me gustaría pensar en los certámenes como espacios que no se rijan por el gusto o el canon establecido por la academia ni el mercado; por ello, en este texto intentaré trazar algunas ideas con relación a la necesidad de que las bienales, y en particular, la Bienal de Fotografía que nos ocupa, sea más una invitación a pensar y tejer en conjunto el paisaje de la fotografía y la imagen en el país. Para ello, hago un breve y sintético recorrido por las bienales del Centro de la Imagen, pues me resulta importante destacar sus acciones y modificaciones en las reglas de operación y en la forma en que se desarrolla la exhibición y actividades paralelas, para observar cómo el certamen no siempre ha presentado un desarrollo y entendimiento evolutivo de la práctica fotográfica o de las estrategias posibles para impulsar la pluralidad en la participación.

Me interesa que la Bienal se posicione abiertamente como un espacio que provoque y facilite el convivio de pluralidades, que refleje la diversidad y desigualdad que este país presenta a partir de diversas identidades de género, etnia, clase, sexualidad, nacionalidad y grupos generacionales.

I. BIENALES

El surgimiento de las bienales es una consecuencia del desarrollo social, económico y político en la historia moderna de los Estados Nación. Las bienales han sido determinantes para conformar, por un lado, el canon, es decir, la calidad y el valor y, por ende, el gusto aceptable y estandarizado del arte en un determinado momento histórico. Para los artistas, por otro lado, el ser seleccionado significa alcanzar un momento álgido dentro de la profesión. En esto, la academia ha jugado un papel indiscutible en tanto formación de canon, gusto y consagración de artistas.

Con el advenimiento de la caída del muro de Berlín vivimos una nueva forma de entendernos como sociedad; se nos descubre un "nuevo mundo" sin guerra fría, de libre mercado e interconexión donde el arte comienza a experimentar un escenario nunca antes imaginado caracterizado por la globalización. Capital y arte se funden de manera ejemplar y vemos la proliferación de ferias y bienales por todos lados, pero principalmente en los centros financieros del mundo. En este contexto se genera el fenómeno que Carlos Jiménez llama bienalización¹, que se certifica con la numerosa aparición de bienales a lo largo del mundo a partir de 1984.

¹ Carlos Jiménez, "La bienalización: del espectador ilustrado al internauta", *Esfera Pública*, 18 de mayo, 2015. <http://esferapublica.org/nfblog/la-bienalizacion-del-espectador-ilustrado-al-internauta/2015/05/18>

Esta década también fue decisiva en cuanto al intento de los pensadores de comprender y nombrar al momento social y cultural que se vivía, teniendo como precursor a Lyotard con su libro *La condición posmoderna* (1979). La posmodernidad pone en jaque la idea de progreso y las grandes narrativas que sustentan sus preceptos. Se disparan identidades antes borradas o suprimidas, se pone de manifiesto el multiculturalismo, y aparecen "los estudios decoloniales y poscoloniales, que tanta importancia han tenido sin embargo en la definición de las agendas y los contenidos de las bienales de la globalización"². Comienzan a surgir por lo tanto, propuestas que a partir de su selección y textos curatoriales visibilizan estas contradicciones, y además plantean las desigualdades, las opresiones e injusticias derivadas de la historia del capitalismo cultural que hemos interiorizado, a veces a la fuerza, a veces con plena convicción en América Latina desde el siglo xvi.

Algunos ejemplos son la Bienal Internacional de La Habana (1984), que para Emiliano Lazo fue por sí misma "un acto de descolonización, un dispositivo decolonial"³; la Bienal de Sao Paulo; la Bienal Sur en Argentina (2017 y 2019)⁴; la Bienal Mercosur (2020) curada por Andrea Giunta quien reconoce que "el canon del arte, y del arte latinoamericano, es predominantemente blanco, patriarcal o machista y clasista, y que con la selección de esta bienal se propuso dar vuelta ese canon"⁵. Recientemente tenemos la Bienal de Arte Paiz de Guatemala (2021); su curadora, Alexia Tala comenta: "la bienal será un espacio para múltiples voces y saberes, y también para demarcar un territorio en el globo. Que participen artistas indígenas nos permite acercarnos a ese pasado"⁶.

En estas bienales destacan, además de las exposiciones, la organización de talleres, debates y mesas redondas en torno a la decolonialidad, otras epistemologías y cosmovisiones de grupos no hegemónicos, actividades que alimentan el debate y la reflexión en los contextos donde surgen. Encuentro en esto un posible punto de partida para explicar mi propuesta: concebir a la Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen como un espacio donde se propicien posibilidades de interacción, diálogo y construcción del conocimiento de manera colectiva, horizontal, transversal e inclusiva. Una Bienal que busque integrar saberes y cosmovisiones no hegemónicas.

² Carlos Jiménez, "Cuando bienales y ferias de arte internacional intercambian papeles", *Campo de Relámpagos*, 2 de febrero, 2021. <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/21/2/2021>

³ Emiliano Lazo Andrade, "La Bienal de La Habana: un dispositivo 'decolonial' desde el Caribe para la alteridad global", *Estudios Latinoamericanos, Nueva Época*, núm. 41, (enero-junio, 2018), pp. 105-112.

⁴ Claudio Lobeto, "Estéticas decoloniales en la Bienal Sur 2019", *Index, Revista de Arte contemporáneo*, núm. 09 (julio, 2020), pp. 2-10. <https://doi.org/10.26807/cav.vi09.280>

⁵ Andrea Giunta, "Curar la Bienal de Mercosur en época de emergencia", *Artishock Revista*, 22 de mayo, 2020. <https://artishockrevista.com/2020/05/22/andrea-giunta-entrevista-12-bienal-mercosur/>

⁶ Camilo Jiménez Santofimio, "La historia no puede ser de los vencedores", 22° Bienal de Arte Paiz de Guatemala, 24 de mayo, 2021. <https://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/bienal-paiz-guatemala>

II. DEL SALÓN DE LA PLÁSTICA A LA BIENAL DE FOTOGRAFÍA

La fotografía es tanto un aparato que produce imágenes como un sistema de producción visual con sus propios planteamientos epistemológicos, estéticos y éticos. Y esto es quizá algo de lo más fascinante, intrigante y estimulante de la propia fotografía y el campo de la imagen. Sin embargo, la fotografía ha suscitado debates y descalificaciones desde antes de que se le "autorizara" ocupar un lugar dentro de los salones artísticos anuales, donde mostró una gran capacidad para plantear preocupaciones, experimentaciones y reflexiones propias de cada momento histórico.

En México, la primera vez que se consideró a la fotografía dentro de un certamen fue en 1979, cuando el Salón Nacional de la Plástica reconoce a esta disciplina al premiar a Lázaro Blanco y otorgar mención honorífica a Rafael Doníz. A esta edición ingresaron 28 propuestas fotográficas del total de las 135 obras seleccionadas. Posteriormente, en 1980, fue creada la Primera Bienal de Fotografía, sin embargo, fue hasta 1993 –después de 5 ediciones– que la fotografía dejó de ser una sección del Salón Nacional de Artes Plásticas⁷.

III. LA BIENAL DE FOTOGRAFÍA DEL CENTRO DE LA IMAGEN

Las diecinueve Bienales de Fotografía han dado cuenta de las diferentes formas de abordar el campo de la imagen, así como de los consejos que se han formado para determinar bases y condiciones de participación, conformación de jurados, premios y difusión de obra; elementos que a fin de cuentas determinan la selección, lectura y presentación museográfica de las obras que conforman el certamen. De esas ediciones hay cinco que me interesa discutir, pues representan ejercicios de descentralización y democratización, y porque ofrecen lecturas conectadas con las prácticas artísticas basadas en la fotografía —o en la imagen—, pero que no se ubican en el uso o concepción tradicional de la disciplina.

Pienso en principio en la IX Bienal de Fotografía (1999), curada por Hou Hanru, José Antonio Navarrete y Guillermo Santamaría, quien inicia el texto curatorial diciendo: "La selección se ha realizado desde dos criterios específicos: la comprensión de que la fotografía va más allá de la fotografía, y la necesidad de la experimentación fotográfica como creación artística"⁸. A esta edición la llamaron "Fronteras" porque el jurado invitado planteaba que era necesario revisar las fronteras de esta disciplina, tanto como de la pintura, escultura y el video.

Esta Bienal de Fotografía expresa abiertamente que la práctica ya no opera sólo dentro de lo que tradicionalmente se ha conocido como el campo "natural" del medio. Se abrió un puente entre el mundo de la fotografía tradicional en México y el arte contemporáneo con sus múltiples estrategias, prácticas y herramientas. El jurado planteó una redefinición del término fotografía y su "noción de imaginar: crear imágenes a partir de las posibilidades nuevas de los medios electrónicos"⁹. Lo anterior

⁷ Alejandra Pérez Zamudio, *Catálogo de la 15 Bienal de Fotografía*, México, Conaculta / Cenart / Centro de la Imagen, 2012, p. 20.

⁸ Guillermo Santamarina, *Catálogo de la IX Bienal de Fotografía*, (México: Conaculta, Centro de la Imagen, 1999), p. 4.

⁹ Hou Hanru, *Catálogo de la IX Bienal de Fotografía 1999*, México, Conaculta / Centro de la Imagen, 1999, p. 5.

para referirse a que la fotografía estaba dejando de ser material para dar paso a su intangibilidad a partir de los medios electrónicos.

La edición contó con 53 participantes, 20 seleccionados por convocatoria abierta, y 33 más invitados por los miembros del jurado. De los artistas seleccionados 11 son hombres y 9 mujeres, y en los creadores invitados prevalecieron numéricamente los hombres, resultando el doble con respecto a las mujeres artistas invitadas. A pesar de ser una edición sobresaliente en cuanto a la concepción de la fotografía, la paridad de género resulta conservadora.

En la XVI Bienal de Fotografía (2014) Itala Schmetzl, entonces directora del Centro de la Imagen ya advierte la multiplicidad de propuestas, se incluyen piezas audiovisuales, obra intervenida a partir de medios digitales, apropiación de imágenes, fotolibros, e instalaciones. Para Schmetzl es importante entender qué se está produciendo en el panorama nacional en torno a la imagen, qué autores, temas y piezas tienen relación entre sí; por lo que propuso desarrollar dos exhibiciones paralelas, cada una con un curador que formó parte del jurado, abriendo aún más las posibilidades de comprensión y análisis de la producción. Se incorporó obra que no había sido considerada inicialmente e incluso se invitó a otros creadores a ser parte de las muestras con la intención de enriquecer las propuestas curatoriales de ambas exhibiciones¹⁰.

Otra edición que resulta imprescindible es la XVII Bienal de Fotografía (2016), llamada "Bienal de la ruptura". El jurado se conformó por la fotógrafa Yvonne Venegas, el artista Yoshua Okón, los curadores Patricia Mendoza, Amanda de la Garza e Irving Domínguez, quienes seleccionaron a 49 participantes de entre 867. Además de los dos Premios de Adquisición otorgados a Sofía Ayarzagoitia y Diego Barruecos, se otorgaron once menciones honoríficas, el mayor número de menciones que el certamen haya registrado hasta la fecha.

A pesar de ser un gran acierto reconocer el valor de las obras enviadas a la Bienal a través de las menciones, los números siguen mostrando lo poco representadas que están algunas entidades, la nula participación o selección de otras, así como la mayor participación o selección de hombres. De los 49 seleccionados 31 son hombres y 17 mujeres, más el Colectivo Estética Unisex, integrado por Lorena Estrada y Futuro Moncada.

Una impresionante diversificación de técnicas, medios, soportes, dispositivos, propuestas y modos de abordar la imagen se observa en la XVII Bienal de Fotografía. Junto a la exhibición y al catálogo del certamen, la edición ofreció una serie de eventos públicos denominada "Diálogos", cuyo fin era reflexionar en torno a los intereses de los diversos públicos de la Bienal desde la propia voz de sus autores. Esto representa una clara intención de fomentar el diálogo entre creadores, curadores, públicos y la propia institución que les alberga, un intento de tejer lazos en conjunto para generar un espacio de encuentro, y ofrecer un terreno más plural para la comprensión y lectura de la obra seleccionada.

¹⁰ Itala Schmetzl, "Introducción", *Catálogo de la XVI Bienal de Fotografía 2014*, México, Conaculta / Centro de la Imagen, 2014, pp. 9-10.

En la XVIII Bienal de Fotografía de 2018, el Centro de la Imagen convocó a un Consejo Asesor para replantear las bases, condiciones de participación, así como para el establecimiento de operación del certamen. Este consejo, junto con el Centro de la Imagen, definió al jurado: Pedro Tzontémoc, Juan Antonio Molina, Ambra Polidori Tasselli, Silvia Gruner Karman y Javier Ramírez Limón.

En esta edición participaron 24 artistas que fueron seleccionados entre las 585 postulaciones recibidas. Los números muestran el predominio de obra producida por creadores hombres de la Ciudad de México y la participación limitada del resto de las entidades del país; del total de los 24 participantes 15 son hombres y 9 mujeres. La obra seleccionada proviene de 9 lugares: Ciudad de México, Chihuahua, Coahuila, Estado de México, Michoacán, Morelos, Nuevo León, Oaxaca y Veracruz. Omar Gámez y Oswaldo Ruiz resultaron ganadores de los Premios de Adquisición y Óscar Farfán recibió mención honorífica.

De esta Bienal me interesa comentar la decisión de la entonces directora del Centro de la Imagen, Elena Navarro, de invitar a los creadores con Premios de Adquisición y mención honorífica a colaborar con textos para el catálogo. Su misión era hablar de sus procesos creativos, influencias, y dar su opinión acerca del certamen. Por su parte, el jurado fue convocado a discutir acerca de las tendencias y temáticas predominantes en la edición, la calidad de las propuestas y lo significativo de los trabajos ganadores.

En la XIX Bienal de Fotografía 2021, la más reciente de las ediciones, el jurado, integrado con perfiles heterogéneos por cinco especialistas en las áreas de creación, investigación, curaduría, crítica fotográfica y artes visuales, ha seleccionado 25 propuestas de 639 postulaciones que pasaron la fase técnica, en total se recibieron 759 postulaciones. De todas las entidades del país, las obras seleccionadas provienen sólo de nueve de estas; en las propuestas destacan video, instalación y, por supuesto, fotografía fija. De las personas seleccionadas 6 son menores de 30 años y 19 mayores de 30 años; 7 son mujeres y 18 hombres. Vale decir que de los 25 proyectos seleccionados, la mitad son de la Ciudad de México.

En la convocatoria se establecieron dos categorías de participación según la edad, así como dos Premios de Adquisición (\$75,000 pesos mexicanos), uno para cada categoría: artista menor de 30 años de edad, y artista mayor de 30 años de edad. Esta decisión abre la oportunidad a creadores con diferentes trayectorias y generaciones y nivela el terreno de competencia para dar paso a escenarios con mayor equidad. Otro acierto es otorgar un estímulo de \$10,000 pesos mexicanos para la producción de la obra a exhibirse. La suma puede no ser destacable, pero es una acción que impacta la producción de la pieza seleccionada.

La curaduría está a cargo de Lorena Peña Brito, curadora, crítica de arte y gestora cultural. Además, como en cada edición, se produce un catálogo —el que ahora tenemos en nuestras manos—, esta vez a cargo de Peña Brito y Érika Vitela. Tanto la narrativa curatorial como la configuración de la publicación nacen de la idea de generar ranuras, surcos, hendiduras a través de las cuales emergen nuevas reflexiones, lecturas y aproximaciones al gran escenario de la fotografía en el país. Esto da paso a una imagen más nítida de la comunidad fotográfica desde diferentes latitudes.

IV. UNA BIENAL QUE INTEGRE SABERES

En este camino de la Bienal de Fotografía se han dado pasos hacia adelante para luego dar otros atrás, sin embargo hemos llegado a esta, cuya curaduría se propone trabajar con, entre y desde las *craqueladuras* que se forman en todo terreno, en todo paisaje, en todo panorama, con la intención de construir una reflexión en conjunto alrededor de la edición de la Bienal y en el mejor de los casos, hacer un ejercicio de imaginación del rumbo que podría tomar en el futuro.

Mi propuesta sería retomar o dar paso a lo que no se ha institucionalizado aún dentro de la academia artística, esas muchas otras formas de trabajar y experimentar con la imagen desde diversos puntos de partida. Lo anterior asume que somos sujetos con conocimiento y experiencias válidas, tengamos o no academia. Para alcanzar esta concepción del campo de la creación, debemos privilegiar la experiencia de los creadores y la relación entre pensamiento y creación; no hay una experiencia de producción sin un pensamiento situado en un tiempo, en un espacio, en una determinada clase social, posición política, identidad de género, grupo generacional, etc. En este sentido, todas las experiencias son válidas e igual de importantes y se deben considerar en la medida que enriquecen nuestra comprensión del mundo en un determinado espacio y tiempo.

Debemos alejarnos de las formas conservadoras de legitimación de la producción si queremos repensar a la Bienal y su posible reconfiguración para dar paso a un espacio que integre y aglomere la diversidad de cosmovisiones presentes en un país marcado por las desigualdades y las diferencias. Me gustaría que la Bienal se enuncie más y más como un lugar para la participación y aglomeración de propuestas y creadores diversos, en condiciones de desigualdad educativa, económica, de representación de género, de acceso a sistemas de salud y transgeneracional.

Al final, lo valioso sería pensar una bienal o cualquier aparato cultural estatal como un lugar para incluir y no descartar.

THE BIENNALE: TOWARDS A SPACE FOR PLURALITIES

INGRID HERNÁNDEZ

When the mass media or ministers of culture talk about culture, they always try to convince us that they are not talking about political and social problems.

Félix Guattari & Suely Rolnik

AS AN ARTIST AND SOCIOLOGIST, I would like to think of contests as spaces that are not governed by the taste or the canon established by the academy or the market. Therefore, in this text, I will try to outline some ideas in relation to the need for biennales—and, in particular, the Photography Biennale that concerns us today. This intends to be more of an invitation to collectively reflect upon and weave the landscape of photography and imaging in the country. To this end, I will make a brief and synthetic tour through the Biennales of the Centro de la Imagen because it is important to highlight the array of activities, the changes in the rules of operation, and the way in which the exhibition and its parallel programs take place. It is also important to observe how the event has not always had an evolutionary development and understanding of the photographic practice or explored possible strategies to promote plurality in participation. I would like the Biennale to openly position itself as a provocative space that promotes the coexistence of plurality and reflects the diversity of gender identities, ethnicities, social classes, sexualities, nationalities, and generational groups, as well as the inequalities that all these constituencies have faced.

I. BIENNALES

The emergence of biennales is a consequence of the social, economic, and political development in the modern history of nation states. On the one hand, biennales have been decisive in shaping the canon, that is, the quality, the value and, thus, the acceptable and standardized taste of art at a given historical moment; on the other hand, for artists, being selected means reaching a peak in their career. Said this, the academy has played an indisputable role in the shaping of the canon and taste, but also in the consecration of artists. Since the fall of the Berlin Wall, we have found a new way of understanding ourselves as a society. We discovered a “new world” without Cold War, a world of free markets, of interconnection, where art happens in a scenario we never imagined before, in which globalization is the norm. Capital and art started merging in peculiar ways and we saw the proliferation of fairs and biennales everywhere, but mainly in the financial centers of the world. In this context, we witnessed a phenomenon that Carlos Jiménez calls biennialization¹, which is confirmed by the numerous appearances of biennales across the world since 1984.

¹ Carlos Jiménez, “La biennialización: del espectador ilustrado al internauta”, *Esfera Pública*, May 18, 2015. <http://esferapublica.org/nfblog/la-biennializacion-del-espectador-ilustrado-al-internauta/2015/05/18>

That decade was also decisive, as thinkers attempted to understand and name the social and cultural moment that was taking place, having Lyotard as a precursor with his book *The Postmodern Condition* (1979). Postmodernity challenged the idea of progress and the major narratives on which it was grounded. Previously erased or suppressed identities re-emerged, multiculturalism became evident, and “decolonial and postcolonial studies appeared, which have been so important in defining the agendas and contents of the biennales of globalization.”²

Therefore, proposals that made these contradictions visible in their selection and curatorial texts began to emerge. Similarly, the inequalities, oppressions, and injustices derived from the history of cultural capitalism—which we have internalized in Latin America sometimes by force, sometimes with full conviction since the sixteenth century—started being addressed.

Some examples are the Havana International Biennale (1984), which for Emiliano Lazo was in itself “an act of decolonization, a decolonial device;”³ the Sao Paulo Biennale; the South Biennale in Argentina (2017 and 2019)⁴; the Mercosur Biennale (2020) curated by Andrea Giunta, who recognizes that “the canon of art, and that of Latin American art, is predominantly white, patriarchal or sexist, and classist, and that she proposed to turn that canon around through the selection of that biennale.”⁵ Recently, we had the Bienal Arte Paiz of Guatemala (2021), whose curator Alexia Tala comments, “the biennale will be a space for multiple voices and knowledge, and also to demarcate a territory in the globe. The participation of indigenous artists allows us to get closer to that past.”⁶

In addition to the exhibitions, these biennales include the organization of workshops, debates, and round tables on decoloniality, other epistemologies and cosmovisions of non-hegemonic groups, activities that fuel debate and reflection in the contexts in which they arise. I find in this a possible starting point to explain my proposal: to conceive the Photography Biennale at the Centro de la Imagen as a space where possibilities of interaction, dialogue, and knowledge development are fostered in a collective, horizontal, cross-cutting, and inclusive fashion. A Biennale that seeks to integrate non-hegemonic knowledge and world views.

² Carlos Jiménez, “Cuando bienales y ferias de arte internacional intercambian papeles”, *Campo de Relámpagos*, February 2, 2021. <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/21/2/2021>

³ Emiliano Lazo Andrade, “La Bienal de La Habana: un dispositivo 'decolonial' desde el Caribe para la alteridad global”, *Estudios Latinoamericanos, Nueva Época*, no. 41, (January-June, 2018), pp. 105-12.

⁴ Claudio Lobeto, “Estéticas decoloniales en la Bienal Sur 2019”, *Index, Revista de Arte contemporáneo*, no. 09 (July, 2020), pp. 2-10. <https://doi.org/10.26807/cav.vi09.280>

⁵ Andrea Giunta, “Curar la Bienal de Mercosur en época de emergencia”, *Artishock Revista*, May 22, 2020. <https://artishockrevista.com/2020/05/22/andrea-giunta-entrevista-12-bienal-mercosur/>

⁶ Camilo Jiménez Santofimio, “La historia no puede ser de los vencedores”, 22° Bienal de Arte Paiz de Guatemala, May 24, 2021. <https://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/bienal-paiz-guatemala>

II. FROM THE SALÓN DE LA PLÁSTICA TO THE PHOTOGRAPHY BIENNALE

Photography is both an apparatus that produces images and a system of visual production with its own epistemological, aesthetic, and ethical approaches. And this is perhaps one of the most fascinating, intriguing, and stimulating things about photography itself and the field of imaging. However, photography has triggered debates and provoked disqualifications long before it was “allowed” in the annual art exhibitions, where it proved having the capacity to address concerns, experimentation, and personal reflections on each historical moment.

In Mexico, the first time that photography was considered in a contest was in 1979, when the Salón Nacional de la Plástica recognized this discipline by awarding a prize to Lázaro Blanco and an honorable mention to Rafael Doníz. In this edition of the Salón Nacional de la Plástica, 28 photographic proposals, out of 135 works, were selected. However, it was until 1993, with the 6th Photography Biennale, that photography stopped being a section of the Salón Nacional de Artes Plásticas⁷.

III. THE PHOTOGRAPHY BIENNALE AT THE CENTRO DE LA IMAGEN

The nineteen Photography Biennales have given an account of the different ways of approaching the field of imaging, as well as of the councils that have been formed to determine the bases and conditions of participation, the formation of juries, prizes, and the dissemination of works. All these elements ultimately determine the selection, its reading, and the museographic presentation of the pieces that make up the competition. Of these editions, there are five that I am interested in discussing, as they have implied exercises of decentralization and democratization, and they offer readings connected to artistic practices based on photography –or on imaging–, but which are not based on the traditional use or conception of this field.

The first that comes to my mind is the 9th Photography Biennale (1999), curated by Hou Hanru, José Antonio Navarrete, and Guillermo Santamaría, who begins the curatorial text by saying, “The selection was based on two specific criteria: the understanding that photography goes beyond photography, and the need for photographic experimentation as artistic creation”⁸. This edition was called “Frontiers” because the invited jury suggested that it was necessary to revise the frontiers of this discipline, as well as those of painting, sculpture, and video.

This Photography Biennale openly expressed that the practice no longer operated only within what had traditionally been known as the “natural” field of the medium. A bridge was built between the world of traditional photography in Mexico and contemporary art with its multiple strategies, practices, and tools. The jury proposed a redefinition of the term photography and the notion of

imagining as “creating images by taking advantage of the possibilities offered by electronic media.”⁹ This was to refer to the fact that photography was ceasing to be material and began to give way to its intangibility through electronic media.

The edition had 53 participants, 20 selected by open call, and 33 more invited by the members of the jury. Of the selected artists, 11 were men and 9, women. Among the invited artists, men prevailed numerically, that is, twice as many as women. Despite being an outstanding edition in terms of the conception of photography, the Biennale was rather conservative in terms of gender parity.

During the 16th Photography Biennale (2014), Itala Schmelz, who was then director of the Centro de la Imagen, already noticed the multiplicity of proposals, including audiovisual pieces, intervened work from digital media, appropriation of images, photobooks, and installations. For Schmelz, it was important to understand what was being produced in terms of imaging on the national level, as well as how authors, themes, and pieces related to each other. That is why she proposed to develop two parallel exhibitions, each one with one curator as part of the jury, which opened even greater possibilities of understanding and analyzing the production. Work that had not been initially considered was incorporated and other creators were even invited to be part of the shows with the intention of enriching the curatorial proposals of both exhibitions¹⁰.

Another essential edition is the 17th Photography Biennale (2016), also known as the Biennale of Rupture. The jury was made up of photographer Yvonne Venegas, artist Yoshua Okón, curators Patricia Mendoza, Amanda de la Garza, and Irving Domínguez, who selected 49 participants out of 867. In addition to the two purchase prizes awarded to Sofía Ayarzagotia and Diego Barruecos, respectively, eleven honorable mentions were awarded –the highest number of mentions the competition has ever recorded to date.

Although it was a great success to recognize the value of the works sent to the Biennale through the mentions, the numbers continued to show how little represented some Mexican states were, the null participation or selection of others, as well as the greater participation or selection of men. Of the 49 artists selected, 31 were men and 17 were women, plus the Colectivo Estética Unisex, made up of Lorena Estrada and Futuro Moncada.

An impressive diversification of techniques, media, supports and devices, of proposals, and ways of approaching imaging could be observed in the 17th Photography Biennale. Along with the exhibition and the catalogue of the event, the edition offered a series of public events called “Dialogues”, whose purpose was to reflect on the interests of the diverse audiences of the Biennale from the very voice of its authors. This showed a clear intention to encourage dialogue between creators, curators, audiences, and the institution that hosts them. It was also an attempt to establish linkages and generate a meeting space that would offer a more plural terrain for understanding and reading the selected work.

⁷ Alejandra Pérez Zamudio, *Catalogue of the 15 Bienal de Fotografía*, Mexico, Conaculta / Cenart / Centro de la Imagen, 2012, p. 20.

⁸ Guillermo Santamarina, *Catalogue of the IX Bienal de Fotografía*, Mexico, Conaculta / Centro de la Imagen, 1999, p. 4.

⁹ Hou Hanru, *Catalogue of the IX Bienal de Fotografía 1999*, Mexico, Conaculta / Centro de la Imagen, 1999, p. 5.

¹⁰ Itala Schmetzl, “Introducción”, *Catalogue of the XVI Bienal de Fotografía 2014*, Mexico, Conaculta / Centro de la Imagen, 2014, pp. 9-10.

In the 18th Photography Biennale of 2018, the Centro de la Imagen convened an Advisory Council to rethink the rules and conditions of participation, as well as to establish the operation of the contest. This Council, together with the Centro de la Imagen, defined the Jury: Pedro Tzontémoc, Juan Antonio Molina, Ambra Polidori Tasselli, Silvia Gruner Karman, and Javier Ramírez Limón.

In this edition, 24 artists participated who were selected from the 585 applications received. The numbers show the predominance of work produced by male creators from Mexico City and the limited participation of the rest of the country's entities; of the total of 24 participants 15 are men and 9 women. The selected work comes from 9 places: Mexico City, Chihuahua, Coahuila, State of Mexico, Michoacán, Morelos, Nuevo León, Oaxaca and Veracruz. Omar Gámez and Oswaldo Ruiz were winners of the Acquisition, and Oscar Farfán received honorable mention.

Regarding this biennale, I am interested in commenting on the decision of the director of the Centro de la Imagen at that moment, Elena Navarro, to invite creators with purchase prizes and honorable mentions to collaborate with texts for the catalogue. Their mission was to talk about their creative processes, influences, and give their opinion about the contest. In turn, the Jury was convened to discuss the predominant trends and themes in the edition, the quality of the proposals, and the significance of the winning works.

In the 19th Photography Biennale 2021, the most recent edition, the Jury, heterogeneously composed of five specialists from the fields of creation, research, curatorship, photographic criticism, and visual arts, selected 25 proposals out of 639 applications that passed the technical phase, a total of 759 applications were received. The applications came from only nine Mexican states. Video, installation and, of course, still photography were the most common disciplines. Six individuals under 30 and 19 over 30 years of age were selected, which included 7 women and 18 men. It is worth noting that of the 25 selected projects, half of them is from Mexico City.

The call established two categories of participation according to age, as well as two purchase prizes (\$75,000 Mexican pesos), one for each of the two categories: artist under 30 years of age and artist over 30 years of age. This decision gave an opportunity to creators with different backgrounds and from different generations and leveled the playing field to give way to more equitable forums moving forward. Another highlight is the awarding of a \$10,000 Mexican peso incentive for the production of the work to be exhibited. The sum may not be remarkable, but it is an action that impacts the production of the selected piece.

The curatorship is in the hands of Lorena Peña Brito, curator, art critic, and cultural manager. Moreover, as happens in each edition, a catalogue was produced—the one you now hold in your hands—by Peña Brito and Érika Vitela. Both the curatorial narrative and the configuration of the publication are fueled by the idea of generating grooves, furrows, and crevices through which new reflections, readings, and approaches to the great photography scene in the country can emerge. This allows to have a clearer picture of the photographic community from different geographies.

IV. A BIENNALE THAT INTEGRATES KNOWLEDGE

Along its path, the Biennial of Photography has seen both progress and setbacks. Yet, for the current Biennale, the curatorship endeavors to focus on the *cracks*—like those appearing in every terrain, in every landscape, in every horizon—in order to jointly reflect upon this edition of the Biennale and, in the best of cases, to imagine the direction it could take in the future.

My proposal would be to take up or give way to what has not yet been institutionalized within the art academy, those many other ways of working and experimenting with imaging from different spaces. The latter is based on the assumption that we are all subjects with valid knowledge and experiences—whether we belong to academia or not. In order to achieve this conception of the field of creation, we must privilege the experience of creators and the relationship between thought and creation. There is no production experience without a thought situated in a certain time, space, social class, political position, gender identity, generational group, etc. In this sense, all experiences are valid and equally important and should be considered insofar as they enrich our understanding of the world in a given space and time.

We must move away from conservative forms of legitimizing production if we want to rethink the Biennale and its potential reconfiguration to become a space that integrates and brings together the diversity of world views present in a country marked by inequalities and differences. I would like the Biennale to be perceived more and more as a space for the participation and assembly of diverse proposals and creators, especially those who have faced unequal educational and economic opportunities, gender underrepresentation, lack of access to health systems, and transgenerational inequality.

In the end, we would like to think of biennales—or any cultural platform supported by the State, for that matter—as spaces of inclusion and not of dismissal.

¿Cómo podríamos hablar de un solo panorama cuando hay distintos contextos, posibilidades, cuestiones económicas, culturales y de producción artística? Es distinto trabajar desde Chiapas que trabajar en Monterrey

Un intento de quitar esta idea de panorama; de hacer una imagen más compleja a partir de muchas imágenes, que no vemos.

¿Cómo poder abordarlos desde las políticas culturales?

Para plantear un panorama influye: ¿quién está planteando ese panorama?, ¿qué va a ser importante dibujar?, ¿qué del contexto es importante resaltar? Atraviesa la formación de las personas que están tratando de determinar ese panorama. Creo que sería equivocado dejar de lado cuestiones de raza, clase y sexo, intersecciones que están en juego dentro de la subjetividad de cada persona. Pienso en cuestiones históricas, ¿qué parte de la historia es importante?, ¿por qué se resaltan esos panoramas en la historia? y ¿por qué solo se cuenta esa historia?, ¿quién la ha contado? Es importante mirar quién está planteando y trazando ese panorama para entender por qué surgió ese panorama.

Más que responder, haría un cuestionamiento: ¿cuál es la representación de esos jurados?, ¿a quién representan? y ¿cuál es su conocimiento?

Hay una necesidad de dejar de hablar del arte en general, es algo que ya no podemos estar haciendo.

Tendríamos que pensar en esta interseccionalidad, generar proyectos que estén más enfocados en estas interseccionalidades y entender estos distintos panoramas.

Muchas veces, que nuestra imagen tenga el derecho de participar en Bienales o en exposiciones está difícil porque para nosotros, en Guerrero, es trabajar realismo, entonces no te puedes tomar el tiempo de estar leyendo convocatorias, de mandar papeles y muchas veces son demasiadas vueltas, así que lo dejas y no mandas nada, pero luego, ves imágenes en esos certámenes, y sabes que, ni siquiera, fue así como sucedió.

A mí me gustaría saber cuáles son los parámetros para escoger. En el caso de la Bienal, ¿cuáles fueron?, y si es algo así como “calidad”, dejarnos de eso, ¿qué es calidad? Porque siempre es algo como esto: “Todo con base en la calidad”, pero ¿qué es la calidad?

En el rendir cuentas, también tiene que ver a quién le rindes las cuentas. Porque si le estás rindiendo las cuentas al mismo grupo de siempre o a ciertas prácticas, eso es lo que tiene que cambiar.

Siento que en lo que se muestra en las exposiciones no hay un riesgo por integrar otros tipos de lenguajes visuales, u otros tipos de lenguajes de investigación, o a personas que trabajan con imágenes a partir de procesos creativos colaborativos, o que vengan de otro tipo de prácticas sociales.

Muchas veces, cuando se participa en una convocatoria y no resultas seleccionado siempre existe este cuestionamiento del por qué no. Es complicado responder personalmente a cada proyecto que haya aplicado pero es necesario hacer públicos los procesos de selección.

Es una forma de cuestionarse la Bienal a sí misma.

Hacer visible al jurado al momento de realizar una convocatoria. A mí me ha tocado ver eso en las convocatorias de Estados Unidos. Cuando la convocatoria se hace pública, también se publica quiénes serán el jurado, y la mayoría de las convocatorias en México no lo hacen. Creo que ya tendría que ser algo obligatorio. Desconozco las razones por las cuales no se hace. No sé si porque se eligen de último momento o si es que no se quiere influir en las postulaciones. Me causa mucha curiosidad, pero a la vez desconfianza.

Yo ni he pensado en aplicar a la Bienal porque digo: “va a ser muy engorroso”, luego uno va muy emocionado, junta todos los papeles, manda su chamba –al final uno hace toda esa chamba– y pues termina pasando que no vale.

Hay mucha ambigüedad en los procesos, a mí me gusta mucho que en Sonora, por ejemplo, cuando uno aplica –o el FONCA también lo hace–, hay cierta transparencia.

Estas convocatorias pareciera que son democráticas porque están abiertas para todas las personas, y se cree que es así, pero en realidad creo que desde su concepción misma, desde su redacción, desde las bases, están hechas desde el privilegio. Se piensa que las personas hemos tenido un estilo de vida similar y homogeneizado, y no se consideran otros factores como las circunstancias personales.

El problema puede venir cuando quieres entrar a una convocatoria y resulta que hay que cumplir con el gusto del jurado o con la línea de fotografía o de imagen que se tenga en el momento. Como cuando era el *boom* de la fotografía documental, quienes no hacían documental no eran tan visibles en el mundo de la imagen.

Existe un apego a estandarizar el arte, la obra en sí, a partir de todos los requisitos que las convocatorias enlistan. Hay un estándar que hay que cubrir para poder formar parte de una convocatoria o de una selección.

Lo que está afuera es lo que está fuera del privilegio, y es todo aquello que está sistemáticamente invisibilizado. Y que solemos pensar que lo que no queda no es bueno o es lo que no es digno de entrar a ese sistema.

Estaría bien divertido convocar a personas entre 40 y 70 años que tengan dos años de experiencia, nada más. Alocarnos con una convocatoria que sea exactamente lo contrario a lo que se hace siempre.

Lo primero es dejar de ser tan burocrático, de tener tantos requisitos. Tal vez, que haya los menos filtros posibles, que esa mediación se elimine. O ir muy puntualmente, por ejemplo, pensar en otros materiales o en ciertas comunidades: que no haya una cosa general sino específica.

Casi siempre es que, si estuviste en el Centro de la Imagen y tomaste uno de los talleres, y tuviste una beca, es casi un hecho que vas a estar en alguna de las Bienales, o en alguna exposición, o en algún escaparate nacional.

Aún no he encontrado la fórmula.

Es como pensar

que todos están en el mismo lugar en el mismo tiempo, bajo las mismas condiciones, las mismas oportunidades, la misma educación. Parece ser un juego democrático, en el cual todo el mundo puede acceder a una beca de jóvenes creadores, pero no puedes

Tal vez hay personas que

tienen 80 años y siguen produciendo. Estaría muy

padre saber también qué están haciendo

diferentes generaciones.

ser artista emergente

a los 55 años.

Las edades de las convocatorias

se parecen mucho a las aplicaciones de

trabajo –de tal a tal edad–. Es lo mismo

para el circuito del arte, como

para vender zapatos.

A determinada edad

tienes que cumplir con ciertas

expectativas de ser artista. Después de

los 35 años, ya estás en el Sistema Nacional de Creadores,

pero eso significa que debes tener toda una experiencia

de no sé cuántos años de carrera, exposiciones y mil

cosas. Justamente yo empecé a estudiar arte formalmente

a partir de los 36 años. No encajaba en ningún lugar, y hasta la fecha.

Apliqué al PECDA y tuve que aplicar en “gente con trayectoria”,

por la edad, y no tenía la trayectoria requerida. Al no quedar seleccionada, tenía

esta opción de pedir el saber por qué no fui seleccionada. Uno de los

argumentos que me dieron es que no cumplía con

la trayectoria.

Tiene que

ver con un sistema capitalista

que dicta las edades en las cuales produces y esto

se vuelve extensivo a otras áreas de la reflexión estética

y artística. Pareciera que solo si estás entre los veintitantos y los

treinta y tantos puedes aplicar a ciertas becas,

pero luego quedas

fuera.

Pero es que eso también reverbera

con la manera en que el mundo heteropatriarcal

está diseñado. Tiene que ver con que tienes que formar una familia a los 30 años,

buscar la maternidad a tal edad, emparejarte, ... tiene que ver con cómo tenemos

asignado vivir.

Esto me rebota con

lo que se decía sobre la relación sujeto e imagen, la persona

que la produce y la propia imagen, porque dejamos de lado las formas en

las que vivimos. Puede ser que una persona empiece a hacer fotografía a los 50

años y, ¿a dónde va a aplicar?, no tiene manera de demostrar nada, está

totalmente fuera porque su manera de vivir no coincide con todo lo que está bus-

cando el sistema, entonces, todos estos esquemas culturales responden profunda-

mente a cómo se nos asigna vivir, llevar nuestros cuerpos, relaciones y

nuestras experiencias de

vida; y eso es

terrible.

Sigue siendo muy ambiguo por qué no estás o

por qué no eres pertinente.

Para la Bienal,

¿cuál es la realidad que quiere mostrar?

Me parece

interesante que ahora se pueda discutir

un poco esto. No sé si en otros tiempos se podía.

Habría que mencionar

esta parte de que muchas veces

hay favoritismo.

La fotografía está democratizada,

sin embargo, sigue siendo una cuestión de quién

tiene privilegio.

Nos dice la gente mayor,

a la que le tomamos una foto, que le robamos el alma,

yo pienso que les robamos la esencia porque también hablamos

desde el privilegio. Cuando te toca ir a una población vulnerable o a una situación

de violencia, se está anteponiendo el privilegio para contar una historia. Uno está

anteponiéndose como ente, como sujeto que necesita explicar lo que está pasando,

y eso es lo que nos enseñan en el periodismo, hablar del yo, mi perspectiva es la

que termina por reflejar el mundo de esa persona.

Es válido cuestionar a la institución pública.

En el fotoperiodismo

hablamos de un tema social. Nuestra

chamba es hacer que las personas con las que contamos historias

sean las importantes, nosotros no, no podemos tomar crédito de algo que no es

nuestro, que no es nuestra vida, que solo vivimos unos segunditos, unas semanas,

unas horas.

Existe el trabajo de otras personas que no va

a poder acceder a ciertas herramientas, espacios o a contextos

que les van a dar visibilidad. De los 25 seleccionados de la bienal, solo 7 son

mujeres. Valdría la pena saber quiénes eran todos los que aplicaron.

Probablemente haya una disparidad de género en los participantes

y esa debe ser la cuestión que se debería de atacar.

desde las políticas públicas.

Por lo menos,

debemos hacerlo dentro de nuestras redes de

producción y de vinculación artística. Hay muchas personas

que no van a poder aplicar a la Bienal, probablemente sean más mujeres o

personas en disidencia sexo-genéricas, porque hay otros contextos detrás de ellos

(sus vidas) que no les van a permitir sentarse 5 horas al día para escribir su

propuesta en PDF, subir las fotos y realizar el esquema de montaje, no va a existir

ese tiempo. Este es el lugar en el cual deberíamos estar preocupados por observar y

combatir porque sin duda es el resultado de esta clase de

dinámicas como son las Bienales, que son

coloniales, hegemónicas y

patriarcales.

...Y es que obviamente

va a ser caro hacer eso porque

te lo están poniendo en un estándar bien complicado. Se

sobreestima el formato en el que se expone. Creo que podría ser

más sencillo y eso generaría más comunidad

eventualmente.

La creación está

estrechamente relacionada con

los materiales de producción artística.

La Bienal tiene una

responsabilidad muy grande al seleccionar los trabajos y al ponerlos en una

muestra, porque ahí están diciendo: “nosotros, como Bienal, decidimos que, de los

trabajos que nos mandaron, esto es lo que representa esta realidad” Ahí también

están decidiendo qué entra en la realidad y qué no.

Uno desarrolla una visión. Si queda en un concurso

es porque también definió una visión a raíz de un chingo de

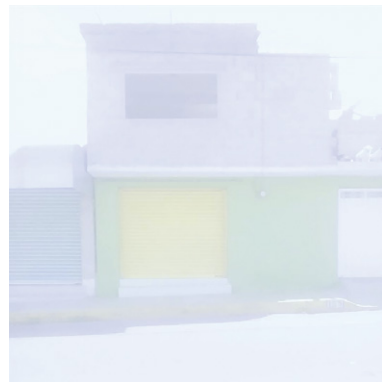
privilegios: tuvo acceso a fotolibros, a una educación de foto y a otras cosas;

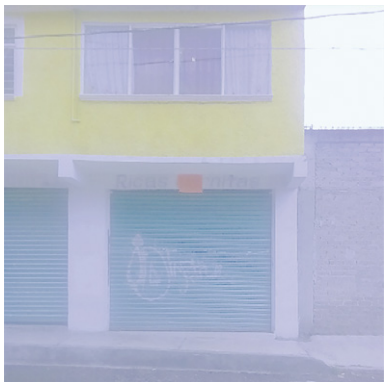
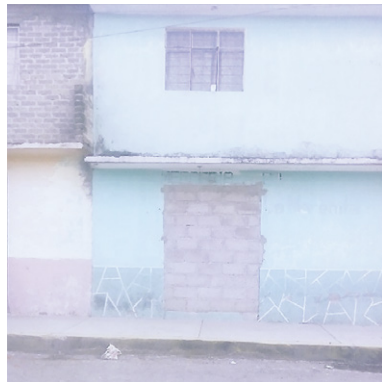
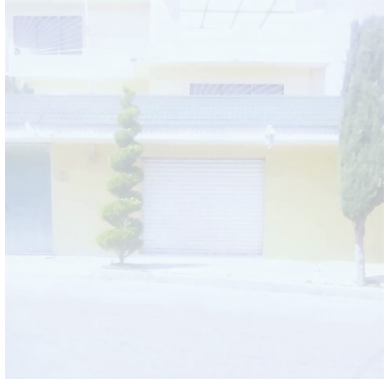
obviamente, está preparado para un concurso.

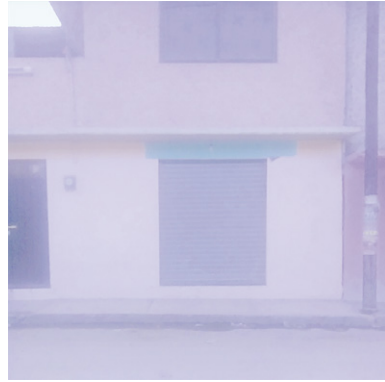
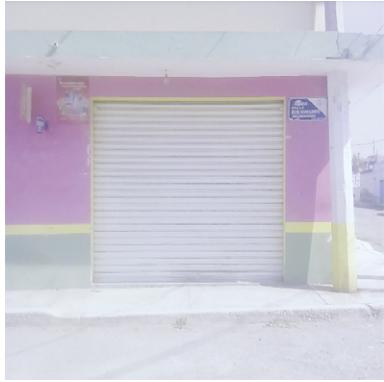
LECTURA 1 DE LA OBRA SELECCIONADA:

LA VELADURA
Y EL FANTASMA

READING 1 OF THE SELECTED WORKS:
THE VEIL AND THE GHOST







Alma Camelia

La cuota

Tecámac, Estado de México, 2020

Fotografía digital e impresión fina

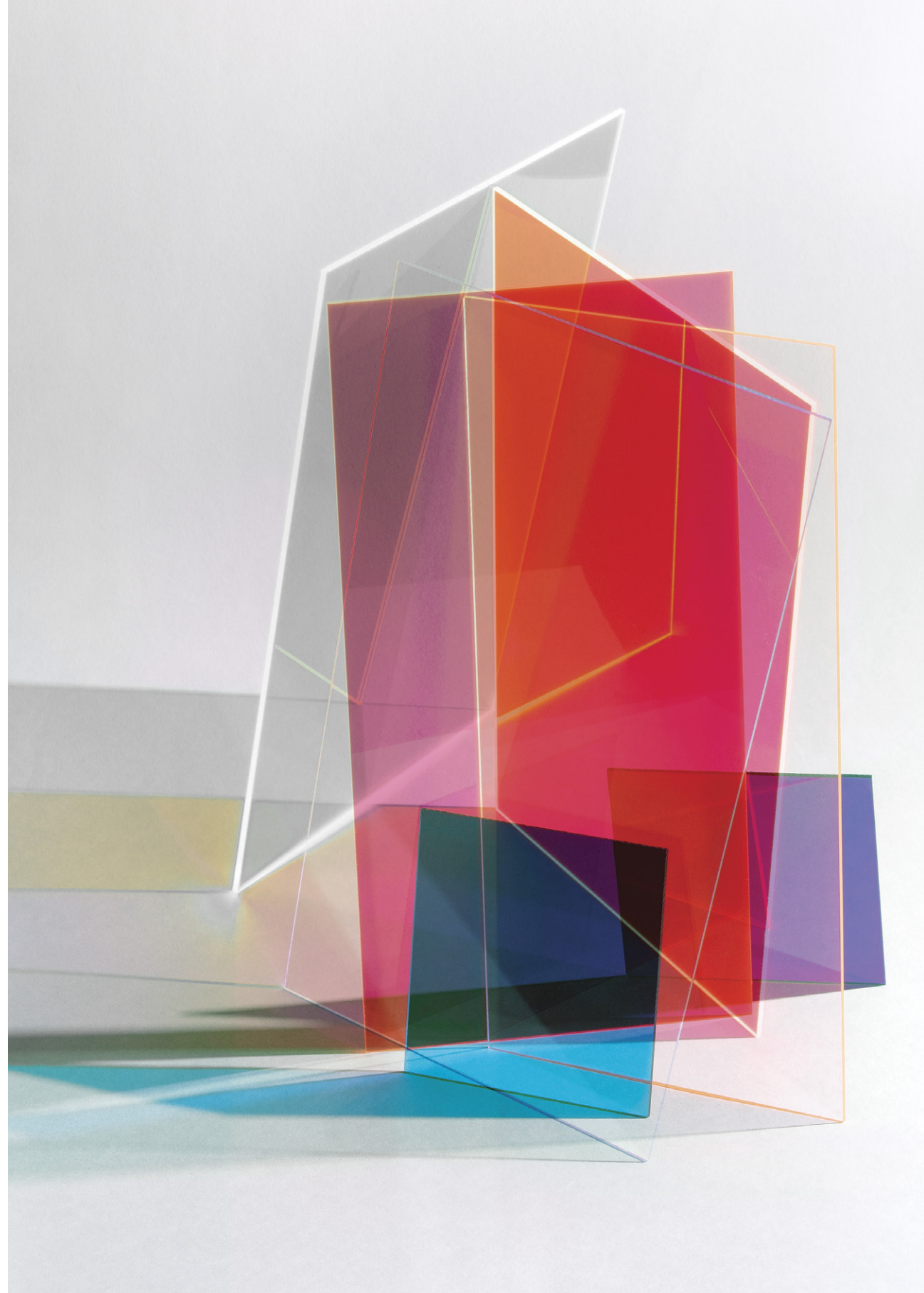
sobre papel algodón,

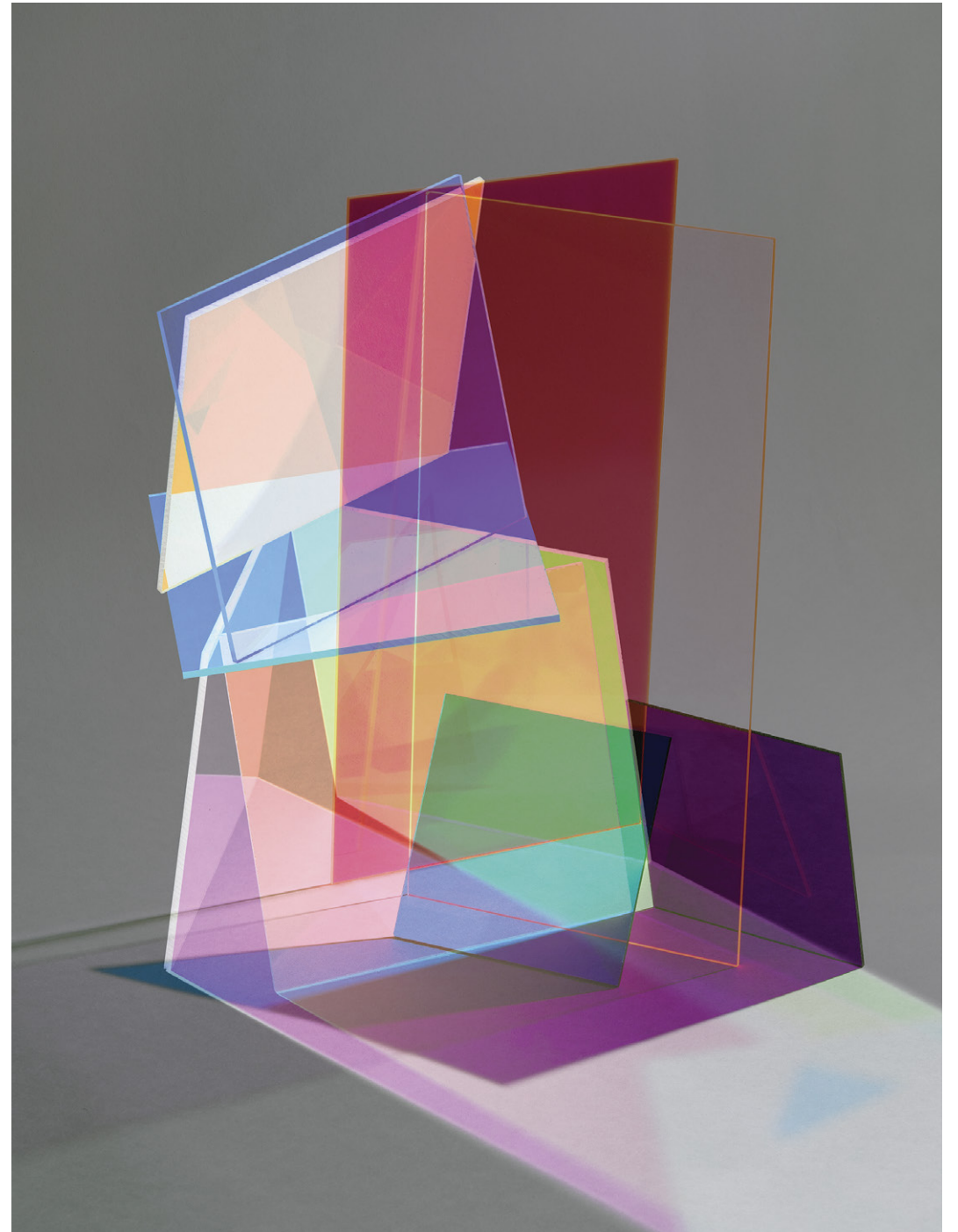
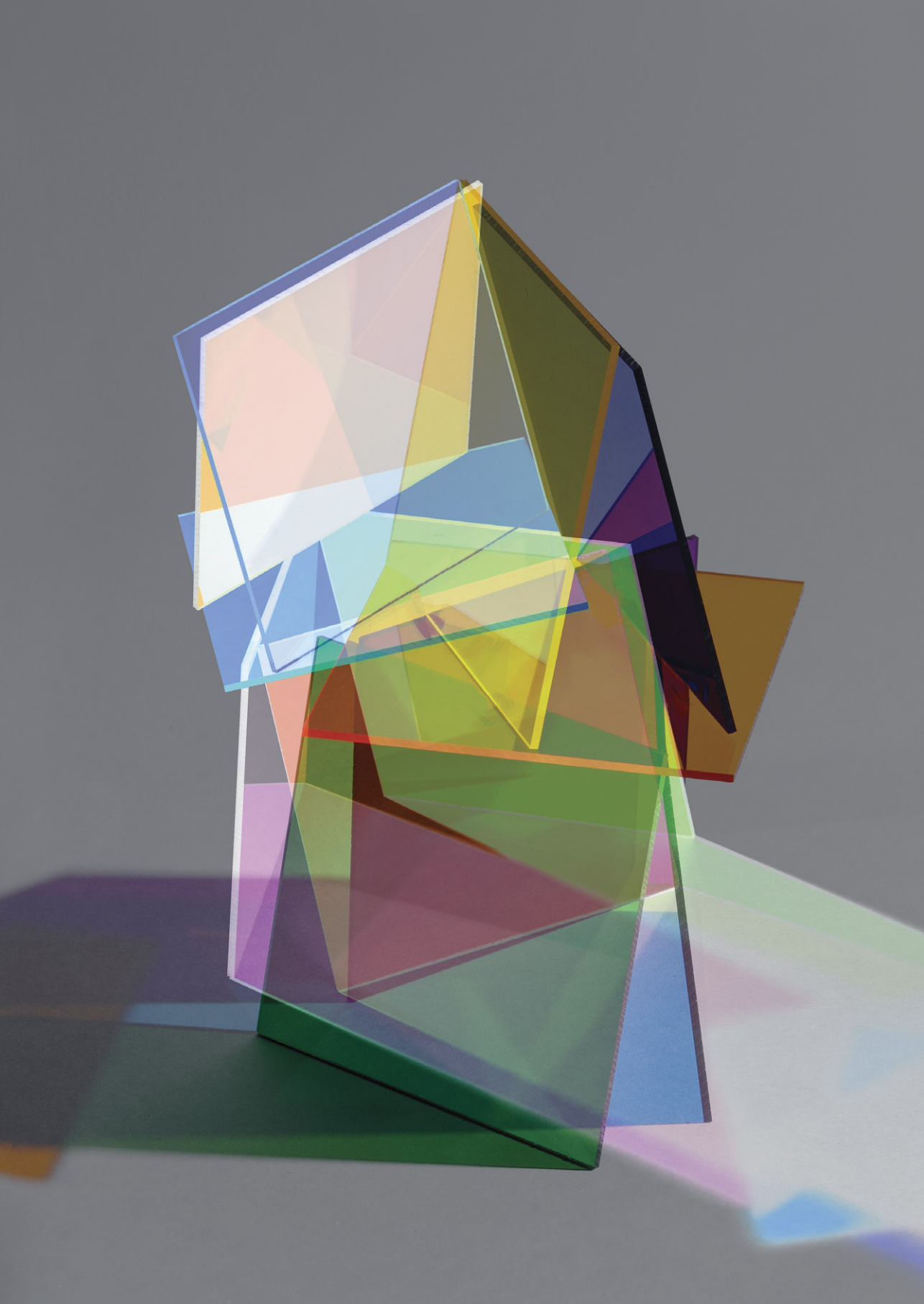
montado sobre soporte

de acrílico blanco perfilado

Políptico de 100 piezas

de 10 x 10 cm c/u





Ilán Rabchinsky

Espacio Múltiple 1, 3 y 5

Ciudad de México, 2020

Inyección de tintas pigmentadas
sobre papel de algodón

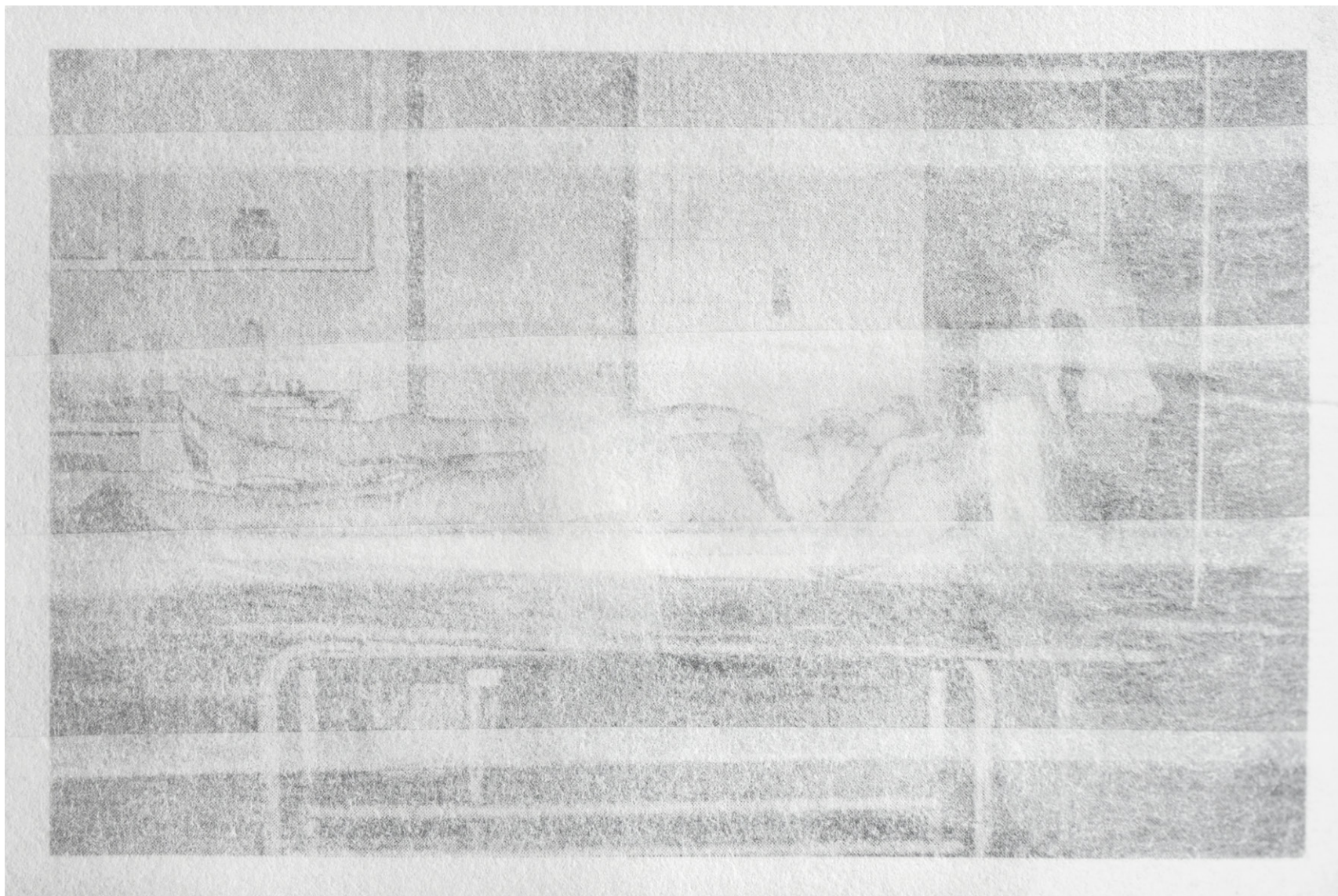
Tres piezas de 114 x 82 x 5 cm c/u

Pavka Segura
Ciudad Pangolín
(lanzamientos y vistas) I
(fragmento)
Ciudad de México, 2020
6 piezas
Impresión cromógena
por inyección de tinta,
grafito, policarbonato y resina
100 x 80 cm c/u







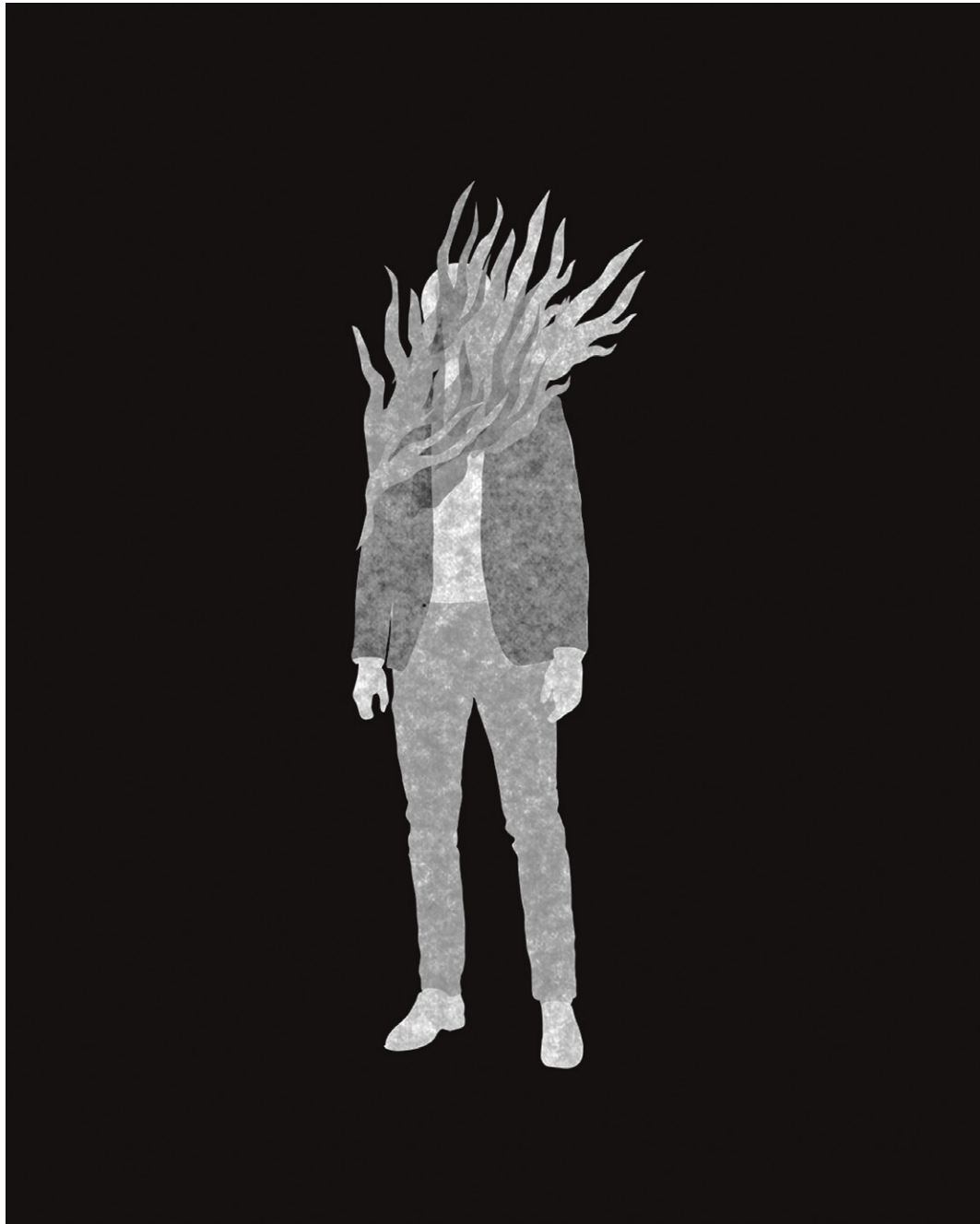


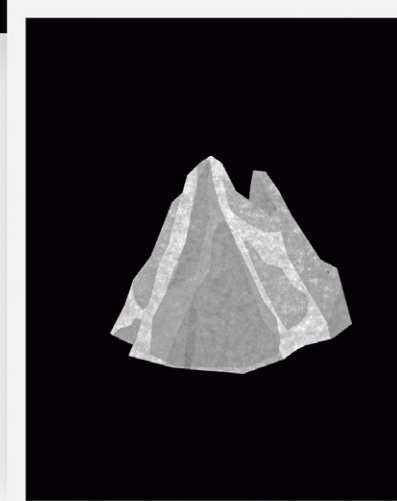
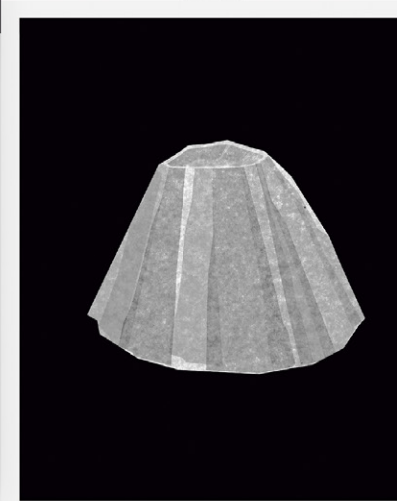
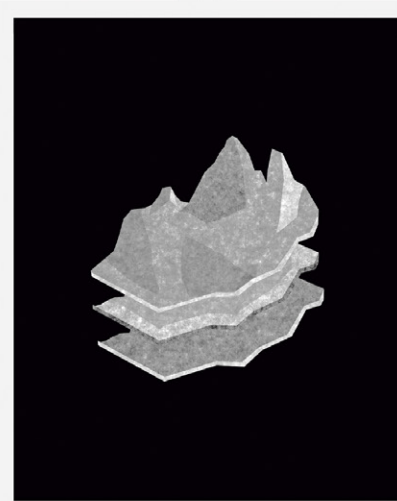
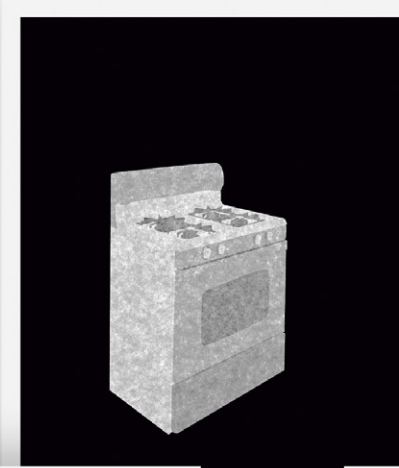
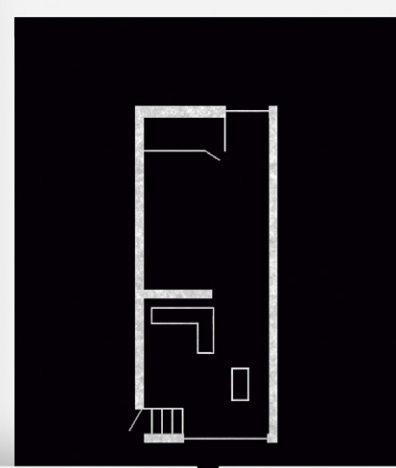
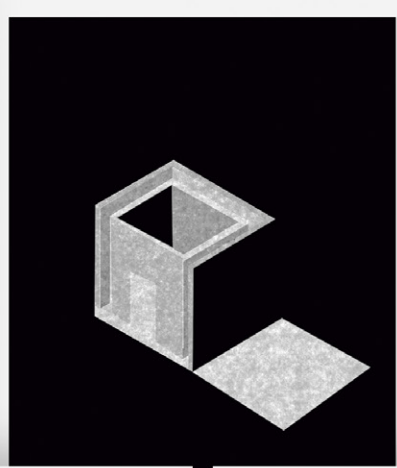
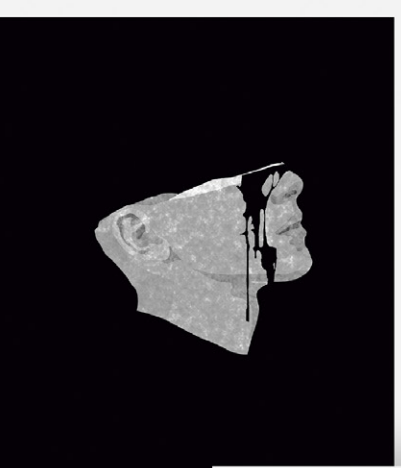
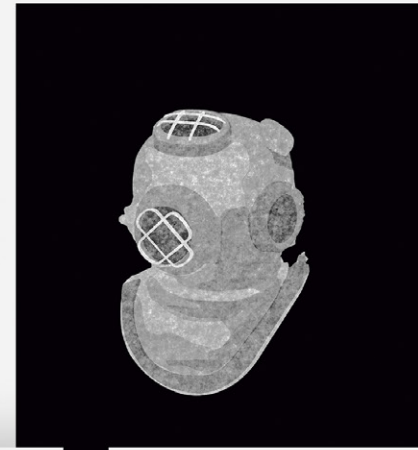
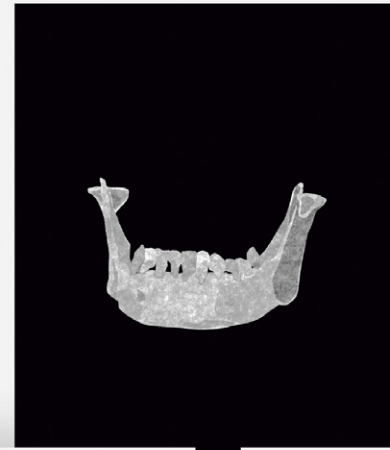
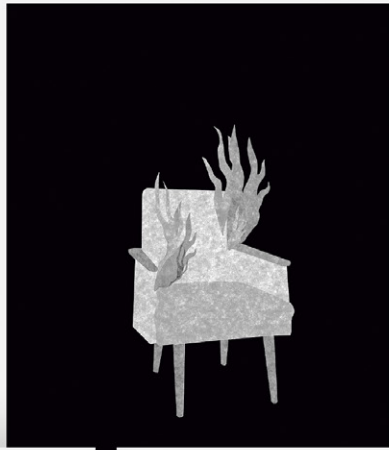
Roberto Tondopó

De la instalación *En el nombre glorioso de San Sebastián*
Perizonium del cuerpo de dolor,
 Chiapa de Corzo, Chiapas, 2021
 Impresión por sublimación sobre tela
 Tríptico de 3 piezas de 85 x 300 cm c/u

De la instalación *En el nombre glorioso de San Sebastián*
Raíces al inframundo
 con cargas ancestrales, Chiapa de Corzo, Chiapas, 2019-2021
 Inyección de tinta sobre papel,
 marco, rafia y ladrillos
 Medidas variables



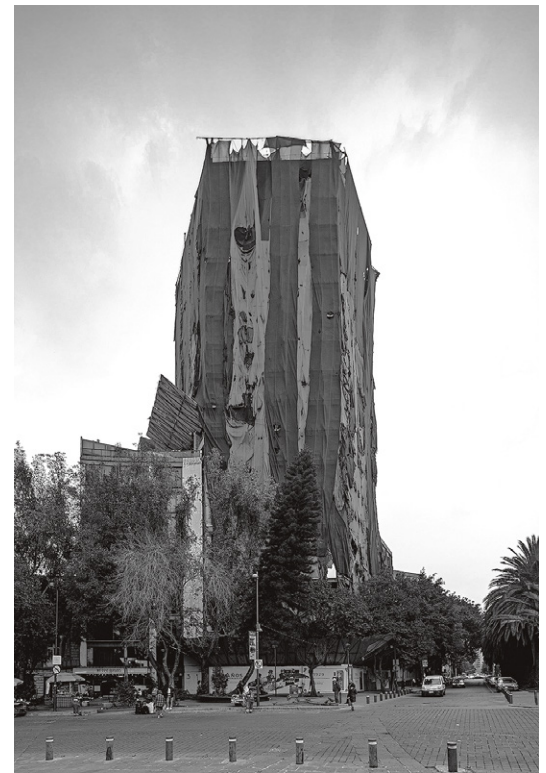






Rogelio Séptimo
Umbrales
Morelia, Michoacán, 2020
Papierograma
Plata sobre gelatina
Políptico de 18 piezas
Medidas variables



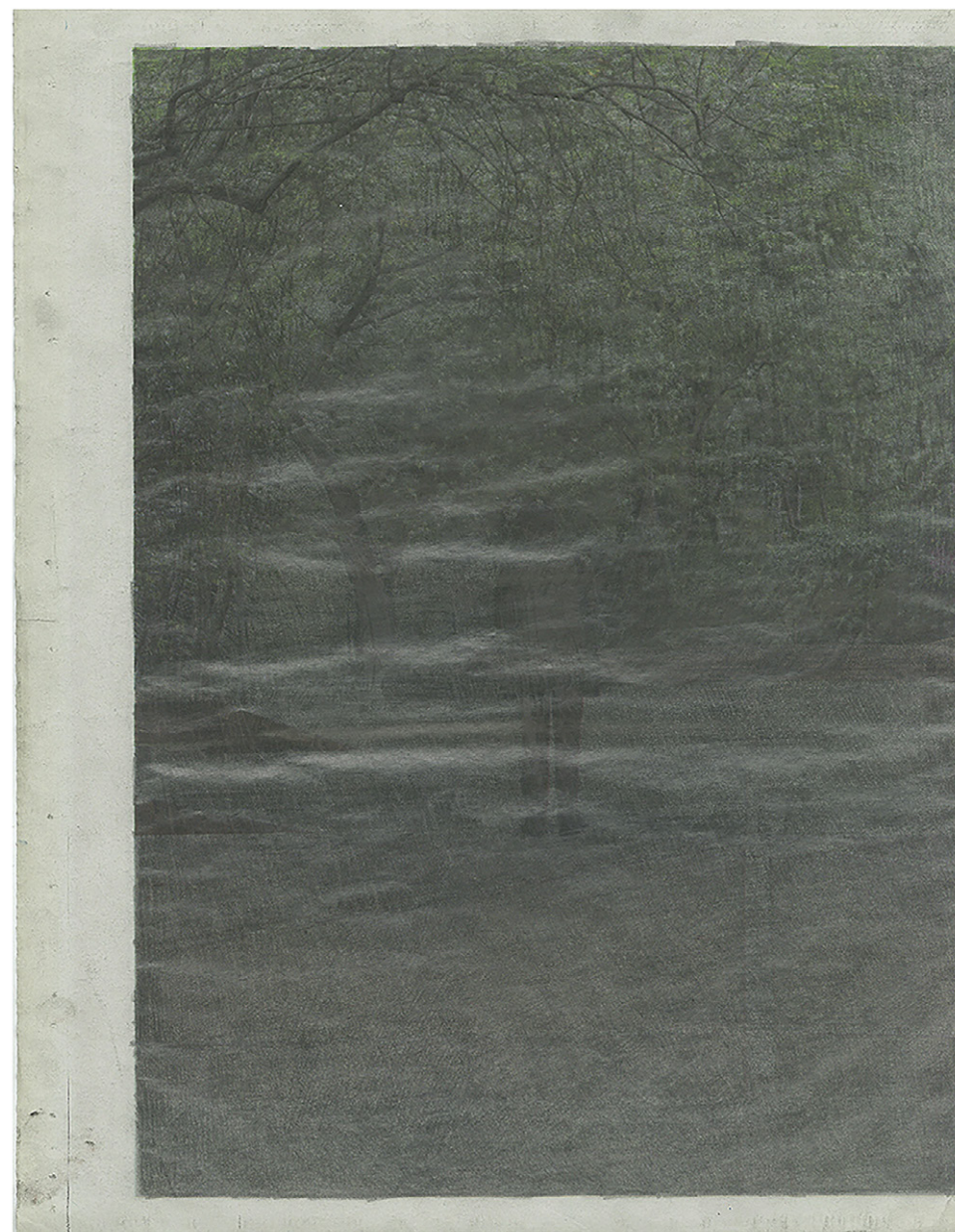




Onnis Luque
Undercover
Ciudad de México, 2021
Video digital
4:20 minutos



Pilar Ramos Sánchez
Velar a papá (II)
Ciudad de México, 2019
Periódico intervenido
con grafito, en colaboración
con el padre de la artista
Tríptico
38 x 28.5 cm c/u





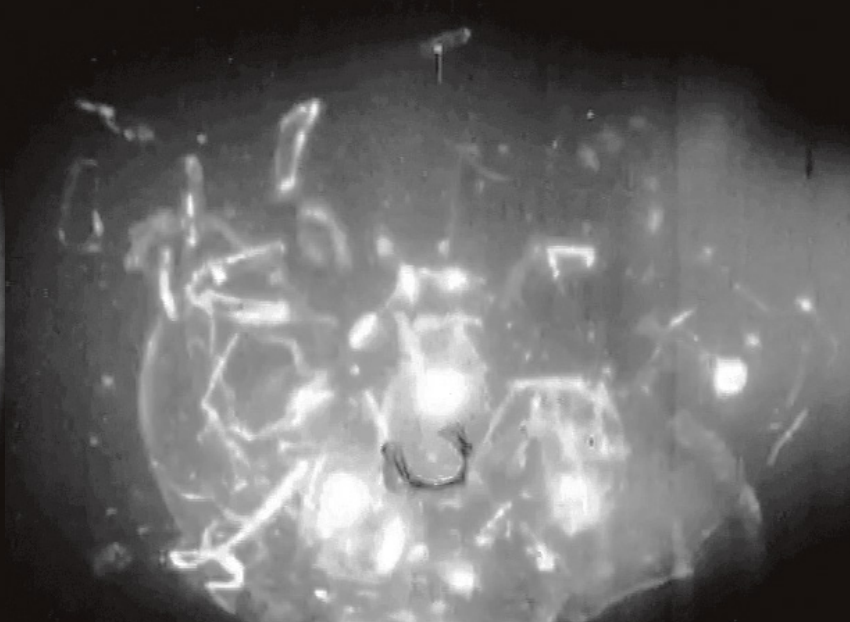
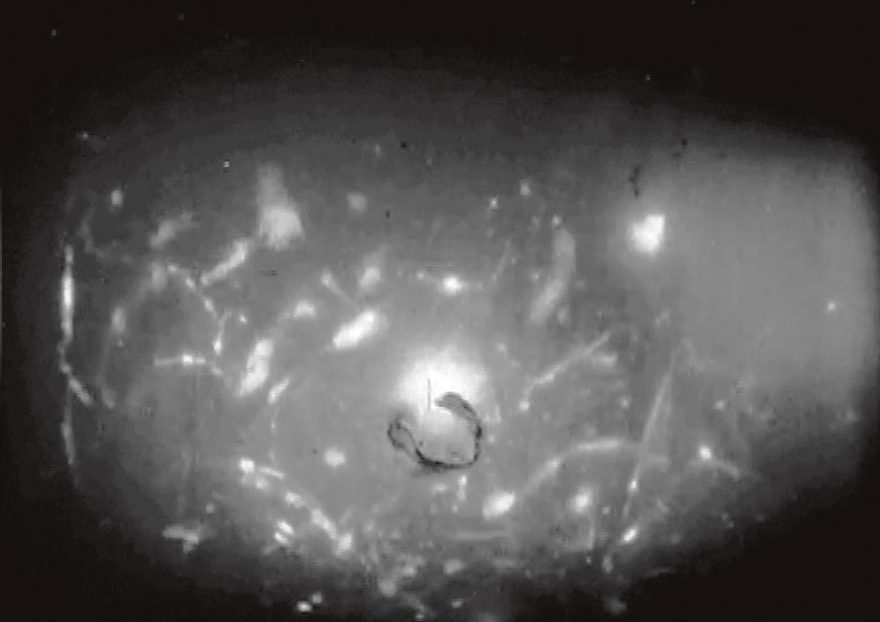
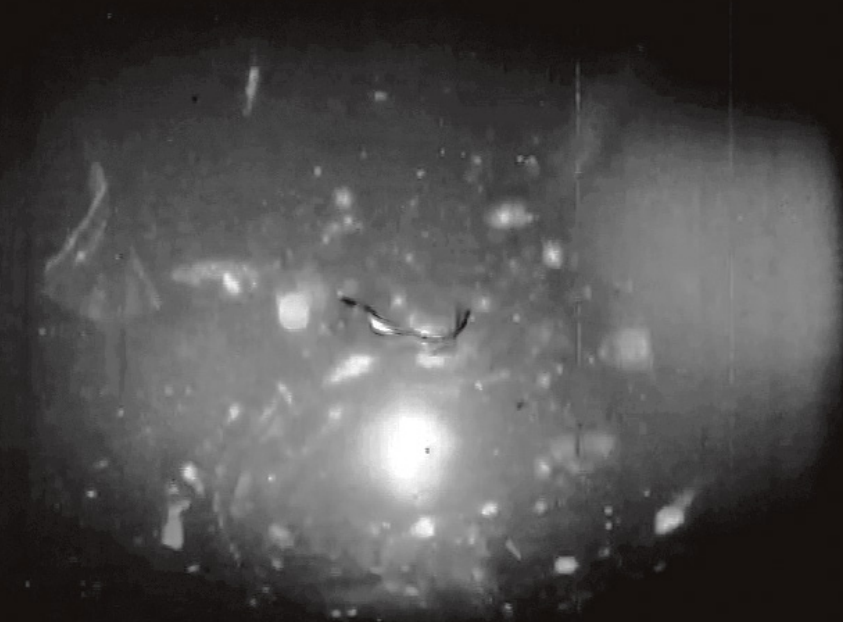


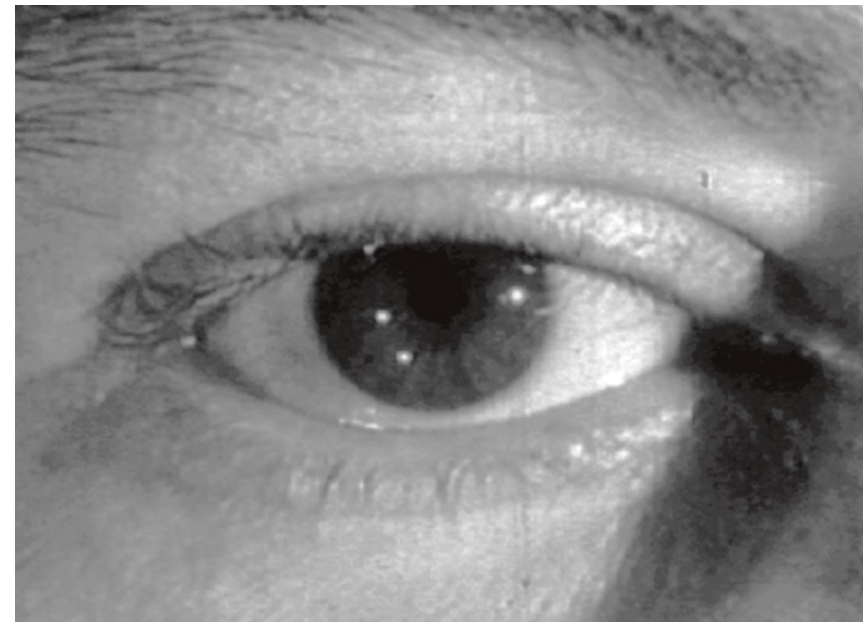
Rayito Flores Pelcastre

El murmullo de los grillos, 2020

Imagen digital y transfer en bioplástico

5 piezas 40 x 25 cm c/u





Jorge de la Garza
Más allá del espejo, en la pantalla
(Méconnaissance)
Ciudad de México, 2021
Video en dos canales
7:51 minutos

Paola Dávila

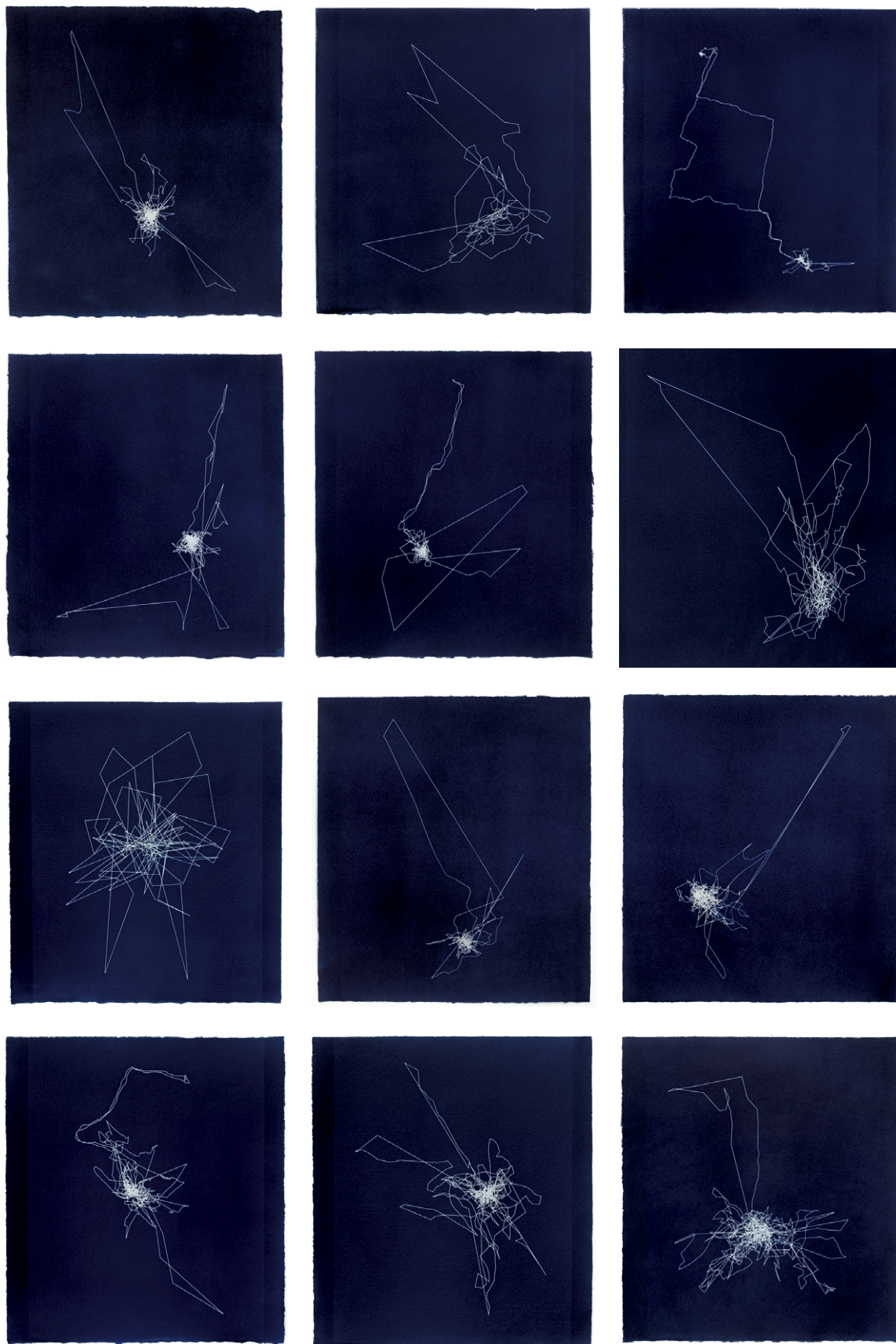
Todos los días son lunes

2020-2021

Cianotipia sobre papel de algodón

Políptico

39 piezas de 28 X 25 cm c/u



Algo como: “Descentralizar el centro”.

El centro está migrando de manera exógena versus a la década de los noventa, que todo el mundo queríamos estar en la Ciudad de México para hacer carrera en esto del arte. Ahora hay un flujo hacia todos lados, del centro hacia afuera, de afuera hacia dentro.

La centralización es un gran problema, no solo en este tema de la Bienal, sino en cualquier tema que se toque en el país.

Hay que descentralizar, ese es el gran problema de México en cuestión de la cultura y el arte. No estoy segura que haciéndolo a través de categorizar, así como se hace con las identidades. Tal vez, tiene que ver con el presupuesto del Centro de la Imagen, o con los propios procesos, porque es una institución pública y también los protocolos y toda la burocracia que implica. Yo lo dejaría así, en descentralizar, pero no estoy muy segura de cuál sería la estrategia más adecuada para abordar la complejidad de México. Apenas estamos entrando en el tema de que no existe una mexicanidad, mucho menos existe un solo panorama.

Esto del título del “Centro” pues me parece bonito, pero ¿cómo romper con eso?

Desde provincia es más fácil aplicar a un premio o a una beca en Estados Unidos o en Alemania, estoy

Para poder formarte diciendo países al azar, que en México. tienes que ir a la Ciudad de México o a Monterrey. Creo que al final cuando uno está en provincia, deja de pensar en esos premios que están tan institucionalizados y empieza a crear desde lo colectivo, a buscar formas de exponer.

Me gusta mucho la idea

de llevar cosas fuera porque casi siempre es: “va a haber esto en el Centro de la Imagen”. En la Ciudad de México hay muchísima actividad y tienes que trasladarte, subirte a un camión 6 horas para llegar, luego bájate y busca

En realidad, las movidas que se hacen es dónde te hospedas, porque hay un chingo de migración. La mayoría de la gente está migrando, y parte de esas conversaciones que es complicado hacer cruzan por aquí tienen que ver con esos tránsitos. A veces, cuando esto. el centro se expresa a sí mismo, no reconoce sus tránsitos. Se enuncia a sí mismo como el centro y está bien chido porque es el centro pero no sería nada sin todos esos tránsitos y las migraciones que hay.

El programa del Seminario de Fotografía permitió que creciera mucho el conocimiento de personas entre sí, yo estuve en FotoGuanajuato, que fue el primer experimento de este tipo, antes de que surgiera el Seminario de Fotografía, y precisamente allí fue donde hice la mayor cantidad de contactos que tengo

Yo estaba pensando, justamente, ahorita. en cómo estamos todo el tiempo, –y lo tenemos tan interiorizado– el estarnos referenciando a la Ciudad de México todo el tiempo, en lugar de pensar que tenemos nuestros propios caminos, contextos, formas Y luego regresar de esa burbuja, y esa fantasía extraña que y procesos de educación. para mí es la Ciudad de México.

¿Cómo le hacemos? ...La voluntad de desaprender lo que nos han enseñado.

En su momento, no me postulé para el Seminario de Fotografía porque me implicaba irme a vivir a México. Justo por el tipo de programa que era. Hubiera estado genial, pero yo tenía que dejar todo acá e irme allá, porque estar trasladándome cada vez que hubiera una sesión era completamente imposible.

Hace rato mencionaban cuando el Seminario de Fotografía iba a Oaxaca. Creo que ese ejercicio fue interesante y, al final, para mucha gente que allí estuvimos fue muy importante en nuestra formación.

Busar qué ejercicios educativos hay en otras partes del país y ver cómo colaboramos con iniciativas. Ver cómo podemos comunicarnos entre nosotros, en vez de hacer como la Ciudad de México siempre nos dice.

Yo recuerdo hace muchos años

Generador de Proyectos Fotográficos que fue como un *boom* y detonó en una camada de artistas. Y así ha pasado, o como en Chiapas el Gimnasio, que de alguna forma, esos esfuerzos detonan que una cierta producción se visibilice.

¿Cómo romper con las formas hegemónicas?

La educación artística está basada, sobre todo, en la historia de Occidente y vemos muy poco de arte latinoamericano. Toda la historia del arte es europea, entonces, si esto es lo que tenemos interiorizado, si esas son las formas hegemónicas que nos han dictado por donde evaluar la práctica artística a partir de qué es el buen arte y quiénes son los artistas, ¿cómo vamos a romper con esa estructura? y ¿cómo vamos a construir historias del arte desde las localidades? Desde las poblaciones vamos desarrollando nuestro trabajo para poder romper con una visión hegemónica. ¿Cómo vamos a romper con toda esa perspectiva dominante?, para darle oportunidad a todos esos eslabones o prácticas que no entran en lo hegemónico y no por eso carecen de valor. Me puedo quedar un buen tiempo pensando porque

Yo pude estar en el Seminario de Fotografía cuando el CASA colaboró con el Centro de la Imagen, y pidió una cuota específica de personas que fuéramos del Sur. Entonces, a partir de ahí, se abrió y se descentralizó un poco, y entonces estuvimos un montón de gente que no hubiéramos estado si se hubieran seguido las dinámicas de centralización.

Sería interesante explorar otras metodologías periféricas, decoloniales y feministas que tienen un camino de muchas décadas preguntándose cómo hacer las cosas distintas. Mientras se trabaja con este tipo de metodologías, al menos en mi caso, mi idea es generar una producción artística que incomode. ¿Cómo hacemos para que eso que incomoda sea visto?, y preguntarse por qué me está incomodando.

Pienso el Centro de la Imagen como un espacio fundamental para el arte en México, pero al ser una institución pública tiene un peso muy importante y necesita rendir cuentas. Tiene la responsabilidad de generar otros paradigmas que contribuyan a una transformación social. ¿Cómo hacemos para generar otro tipo de normativas? El arte es político. La normativa que existe hoy en día en el mundo del arte y la gestión cultural pública no está contribuyendo a que haya una representación amplia. ¿Qué hacemos para generar esas normativas?

¿DE DÓNDE VIENEN NUESTRAS IMÁGENES: DE LO PREDECIBLE, DE LO INIMAGINADO?

MÓNICA NEPOTE

MEDIACIONES

CUANDO ERA NIÑA, USÉ UNA CÁMARA por primera vez durante un viaje escolar, que significó diez días alejada de mi familia. Tomar fotos fue un gesto de independencia y, al mismo tiempo, una especie de exploración de un medio que bajo mi manipulación daba ciertos resultados. Experimentaba cómo era la vida sin ese ámbito de cuidados al que estaba acostumbrada, mientras establecía una relación con una cierta tecnología. Fue un intercambio peculiar, viajamos a Ciudad Cooperativa Cruz Azul y ahí nos “adoptaron”; cada quien estuvo con una familia durante los cinco días escolares. El fin de semana lo aprovechamos para viajar a Africam Safari y al entonces Distrito Federal. Recuerdo el gesto de decidir qué mirar a través de aquel objeto: una kodak instamatic; mirar ese mundo de “afuera” de la cámara, e intentar darle un sentido a ese *a través*. Buscaba que eso pudiera convertirse en la imagen que quería retener.

Las personas de mi generación quizá tengan experiencias similares: las imágenes reveladas e impresas, días después de nuestras tomas, nunca fueron lo mismo que aquello que vimos y deseamos. Recuerdo que el marido de mi hermana revisó esos testimonios impresos de mi viaje hacia la autonomía y recuerdo cómo decía, sin el más mínimo tacto, al pasar cada tanto de las imágenes: “¡qué mala foto!”. Movimiento, imágenes desenfocadas y dedos intrusos me enseñaron que hacer imágenes “perfectas” con los medios al alcance, no era una labor tan accesible como mirar, había una especie de conocimiento cifrado y un elemento aleatorio en todo esto.

Conservé esas fotos muchos años. Es probable incluso que aún estén guardadas en una caja que funge como objeto/repositorio de fotos familiares ubicado en casa de mi madre. Vengo de una familia extensa, con un asunto intergeneracional peculiar: mis hermanos me llevan del más grande a la más chica, entre dos décadas y quince años de edad. Pero quizá contar en esta historia acerca de la amplitud de años que nos transitan no tendría mucho sentido si no fuera porque es un referente importante para algunos detalles: mi padre, nacido en 1914, fue, como muchos habitantes del siglo xx, fotógrafo aficionado. El registro de la vida cotidiana en distintos momentos de la infancia de mis hermanos fue casi obsesivo mientras que el seguimiento de mi desarrollo es casi inexistente. Esa colección, de la que no formo parte, está integrada por imágenes de diversos formatos y perspectivas. Mi padre coleccionaba cámaras; también tuvo un cuarto oscuro, y mi madre me contaba que ella aprendió a revelar. Pensar en un cuarto oscuro en la vida doméstica me resulta una curiosidad extravagante, sin duda no lo era; pero ahora lo miro con el objetivo de alguien que se interesa por ese concepto llamado arqueología de medios. A fin de cuentas, todos estos elementos me hacen querer trazar, a partir de mi propia vivencia, una genealogía a dos gestos específicos: descubrir fotos y tomar fotos. Sin embargo, me doy cuenta de que es imposible sostener estos gestos sin arbolarlos con otra idea fundamental: la relación con el archivo, la conservación y la materialidad y,

desde luego, también con la recepción, el gesto social y la memoria. Quisiera que este mapa personal sea una indagación que resalte una serie de *tags* no presentes en otras vivencias y, justo eso, lo vuelva, entonces, un texto que tiene sentido.

¿Tendremos clara la idea de lo importante que son las imágenes? ¿De cómo las tramas de nuestras propias vidas nos moldean? ¿Cabe pensar que los sueños, hasta antes de la invención de la fotografía y el cine, eran quizá otra cosa? ¿Cómo han cambiado nuestros imaginarios los lenguajes de montaje y composición? Son preguntas que me acompañan desde hace unas décadas. No podré saberlo del todo, puesto que no me es posible habitar *un mundo sin...* (tecnologías maquínicas de la imagen). Desde hace años habitamos un mundo *además de...*, ya que el paradigma digital y el avasallador desdoblamiento de la reproducción técnica nos trae a cuento la sensación/realidad de ser entidades rodeadas de archivos eternamente desordenados.

El rebasamiento de imágenes es nuestro lenguaje común hoy día; la forma del peso simbólico de las imágenes puntúa nuestra manera de entender el mundo o cómo construir significado en nuestro habitar. Y, sin embargo, al decir *leer imágenes*, encontramos que leer es un verbo que no se completa del todo; en lugar de leer, pasamos por las imágenes a la velocidad de la luz, de manera incuantificable —son dato y no precisión—; no las vemos una por una, eso es materialmente imposible. Las pasamos de largo a la velocidad del *scroll* de nuestras pantallas y, aún así, en ese *pasar por*, algunas se nos pegan bajo los párpados.

TENEMOS LAS MÁQUINAS

Antes de ir más lejos debo detenerme. Hacer un montaje. Escojo la herramienta copiar y pegar. Gracias a la rapidez del procesador de palabras puedo hacerlo. Pero debo hacer un *zoom out* más amplio; gracias a la máquina en la que trabajo —una computadora con una pantalla de buen tamaño que me permite tener varios programas abiertos—; puedo estar conectada, y ser un punto en la urdimbre digital en donde estoy en contacto continuo con personas que quiero (afectos), ideas que busco en libros que transitan por aquí y por allá en PDF, y pensares dentro de los navegadores. Abro ventanas donde cruzo y salto entre la distracción, el afecto, el pensamiento y las imágenes. En esta digresión, la herramienta cortar y pegar me permite hacer este montaje:

¿De qué está hecha una imagen digital? La respuesta inmediata podría recordar su representación numérica, refiriéndose a un número binario expresado en el sistema numérico de base-2 que funciona solo con dos símbolos «0» (cero) y «1» (uno). En este sistema los bits (dígitos binarios) se definen como la unidad más pequeña de información con la que un sistema informático puede trabajar. Sin embargo, decir que una imagen digital «está hecha de» desencadena la noción de materialidad, la experiencia física de algo que podría describirse con el cuerpo.

Gracias a esta cita de Franziska Kunze puedo detenerme a pensar que esos archivos desbordados, esas miles de imágenes que entran a mi pantalla día a día han cambiado la noción de lo que vemos y de lo que entendemos acerca de lo que vemos, no sólo para mí, sino también para millones de personas.

La niña descalificada por sus imágenes se vio reivindicada antes de la era digital por las palabras de la fotógrafa Dianne Arbus: “es importante tomar malas fotografías”; una frase que ahora se actualiza a la velocidad del pixel, y que incluso se desborda; o hasta deja de tener sentido porque quizá ya no se toman fotos: se generan imágenes a destajo. Es decir, tomar fotos en algún momento se volvió una tarea fácil, accesible; el error se deja o se desecha y se resarce la toma y cientos de tomas posibles.

En este régimen de pantalla, en los últimos años ha dominado la disponibilidad de una herramienta: los dispositivos móviles; esas máquinas que compactan cámara, registro de sonido y que son, al mismo tiempo, objetos de almacenamiento y producción. Objetos que median, ventanas al mundo interconectado a la par que caja de herramientas. Aquel repositorio familiar de mi niñez palidece ante las cinco mil imágenes que tengo almacenadas en la aplicación galería.

Fotos que se hacen todo el tiempo, decenas de tomas de la misma situación o del mismo personaje, espejo, caricaturas de mí misma, imágenes recibidas. Vilém Flusser tenía razón en dudar del futuro de la escritura; si mi inscripción en el mundo puede hacerse a la velocidad de un *click* simulado, mi carne y mis huesos se traducen en presencia pixeleada, soy un cuerpo y soy puntos de luz en relación con otros cuerpos de luz.

REESCRITURAS Y TRANSMEDIALIDAD

Hubo un tiempo en el que no podía escribir, empecé entonces a salir a la calle con una cámara, mis apuntes de escritura eran imágenes. No importaba si buenas o malas; para ese momento trabajé en álbumes propios de imágenes en las que privilegiaba la rareza y la borradura, las tomas azarosas y narrativas entrecruzadas. La lógica laberíntica del relato digital imperaba en mi forma de entender el proceso de regresar a lo analógico: esas fotos eran impresas y dispuestas en cuadernos de papel como soportes. Eran nuestros libros en un taller de fotografía. Crónicas de viaje, relatos oníricos, poéticas de lo mínimo. Prácticas híbridas que nos definen en este presente, cada vez más reacio a nombrar disciplinas artísticas como hechos determinados con límites establecidos. Producimos imágenes, producimos escritura, no importa de qué calidad y con qué alcances estéticos; producimos y consumimos. Somos prosumidores en ese texto y museo colectivo que es internet.

Estas experiencias personales me permiten preguntarme de qué lado cae la singularidad de la elección del objeto/sujeto a fotografiar. Y da pie a otras preguntas específicas más necesarias para la ocasión alrededor de los contextos de la producción digital y, desde luego, la circulación de dichas producciones: ¿Qué hace que una imagen sea avalada como un gesto artístico? ¿Hay espacio para enlistar una serie de rasgos que vienen a cuento? ¿Se considera la subjetividad de quien la hace? ¿La fusión de la persona humana con la máquina? ¿Las habilidades técnicas? ¿El conocimiento estético de quién la hace? ¿El uso del programa de edición? ¿El contexto? ¿El diálogo con el presente? ¿Entran en juego la versatilidad con el mundo analógico y la destreza en las materialidades? ¿Ser de una comunidad específica? ¿El discurso? ¿La supuesta y cuestionable idea de neutralidad? Preguntas que no son nuevas, preguntas que se hacen continuamente, preguntas que buscan refrendar la duda y el punto de partida; buscan encontrar un sentido en su mismo caudal. Las respuestas no son únicas ni clarificadoras, pero abonan a las formas en que se buscan los saberes y en la jerarquización de los

mismos. ¿Estas preguntas proponen tensiones y conflicto entre sí? ¿Hacia dónde se extienden? ¿Qué pertinencia tiene enumerarlas en este momento?

En el libro *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, del ya citado Vilém Flusser, se expone una teoría propia en torno a la relación del ser con la imagen. Según sus apreciaciones, la duración de una cultura textual tuvo un tiempo más bien corto en relación con la historia de la humanidad, apenas unos cuatro mil. Según otra apreciación suya, entre imagen primitiva y la imagen técnica actual hay una relación casi nula. Este nuevo régimen de imágenes técnicas desplaza a la escritura. Para Flusser, de alguna manera, generar imágenes es una lengua común y para él, también las imágenes abarcan una amplitud categórica. Se refiere a las fotos, pero también a la cinematografía. Se refiere a lo visualizable en pantalla. De alguna manera, vuelvo al paradigma digital como momento clave. Por las herramientas al alcance, por la disponibilidad de los aparatos: generamos imágenes como generamos lenguaje; creamos imágenes como hablamos, como un gesto de comunicación y como hecho artístico; como anotación banal a la vida cotidiana, o como forma de producción en las lógicas capitalistas, o por contraste como proceso de pensamiento. En este sentido, ¿por qué construir o permanecer en las lógicas de la competencia de las imágenes?

Escribo y edito, tomo un párrafo y lo recoloco en un lugar del texto, imagino su transcurso, me pregunto cómo pensamos y producimos y qué zonas de costura entablamos en ambas acciones: hacer texto hacer imagen.

Me pregunto entonces: cómo tomamos foto mientras escribimos, cómo transitamos por la imagen como ese todo expandido, cómo ese cruce de lenguajes, entre el apunte al vuelo y la hipótesis, la memoria y otra forma inútil de olvido, permanece a la vez que todo lo perdemos en la marea que aumenta al infinito el volumen de los archivos. Subimos fotos a las plataformas de redes sociales como una forma de categorizar, curamos y editamos. Tenemos más prisa por actualizar que por pensar la imagen.

Ante este procesamiento acelerado, ¿las instituciones que median los contenidos artísticos se preguntan acaso cómo renovar su papel? No con el fin de canonizar desde las pasadas formas de producción sino como espacios que se preguntan por sus naturalezas en momentos como el presente. ¿Cómo deben plantearse los espacios que seleccionan imágenes, buscando qué fin o qué mostrar? ¿Son estos espacios lentos, comparados con la rapidez digital en sí? ¿Tiene sentido serlo? Y si lo son, ¿Es lo que representan o lo que buscan lo que realmente rompe un paradigma al preguntarse críticamente cómo mirar?, o ¿se conforma por lo que se da por hecho, por un condicionamiento y unas directrices de anti-guas formas de producción y de clarificar?

He hablado de lo que antes se conocía como popular, es decir, de la producción de quienes no son profesionales de una disciplina. Sin embargo, me pregunto cómo podemos colocar estos términos en la actualidad. La profundización y la especialidad en un ejercicio artístico no es algo que se ponga en duda en este texto, sino que más bien quiere resaltar la importancia de que los contextos nos obligan a resituar las prácticas. Esta proliferación y circulación de las imágenes nos lleva a repensar lo que hasta ahora habíamos entendido por producir imágenes desde parámetros artísticos porque, para empezar, el territorio más inestable es lo que entendemos como artístico en relación con nuestras definiciones

canónicas y académicas. Ahora, sabemos y vivimos, respiramos con la idea de que las habilidades técnicas son algo que pueden adquirirse en el camino, en contacto con los aparatos que median.

En todo este papel, ¿cómo juegan esas otras apariciones, las de las comunidades marginalizadas durante décadas que ahora, un poco como consecuencia de la proliferación de los dispositivos, pero también de los discursos decoloniales, pueden reflexionar sobre sí mismas?

Pienso en lo que se propuso en 2016 en el *Encuentro de Reescribir las tecnologías*, realizado por Nadia Cortés y Eugenio Tisselli. La reescritura de las tecnologías se entiende como el ejercicio de reapropiación tecnológica a cargo de las comunidades, que desentiende los mandatos implícitos a los aparatos tecnológicos, pensados y diseñados desde centros de poder y con una cierta lógica de uso y consumo. Dichos mandatos eran/son pues, desafiados por las comunidades quienes —a su modo— reescribían/reescriben las tecnologías proponiendo otros usos y creando otras formas de circular. Comunidades indígenas que decidían por sí mismas la forma de usar los aparatos, pero también las pautas de la representación, los discursos y las formas.

Me pregunto si esta es una experiencia colectiva que nos genera cada vez más sentido: descubrir imágenes inesperadas que responden a reflexiones de identidad que no habíamos podido escuchar o percibir porque los viejos mandatos nos arrojaban otros caminos estéticos.

En su lugar, las formas de producción actual con todas sus pautas, comerciales o no, banales o no, irreverentes o no, son al caso imágenes que se persiguen a sí mismas: imagen que genera otra imagen que genera otra imagen, que se retoma, se multiplica, se interviene, se circula, se regresa con variante y vuelve otra vez a salir. Se viraliza, se remasteriza, se mezcla, se reversiona, se vuelve un meme.

¿Cuáles son ahora y serán más adelante los espacios para hablar de estas formas? ¿Los espacios de la inmediatez, a donde va toda la producción cultural que nos transforma? ¿Y si traemos esas lógicas micélicas a nuestros muros, reales y simbólicos? ¿Qué clase de organismo social representa cómo estamos siendo?

Ese organismo que se autorretrata y reproduce de manera continua, ya está aquí. Sosteniendo desde su condición de *backend* la superficie de nuestros muros tridimensionales, siendo una escritura micélica que apenas estamos entendiendo qué es y vamos, como podemos, descifrando.

WHERE DO OUR IMAGES COME FROM? FROM THE PREDICTABLE? FROM THE UNIMAGINED?

MÓNICA NEPOTE

MEDIATIONS

AS A CHILD, I USED A CAMERA for the first time during a school trip, which meant being ten days away from my family. Taking photos was an act of independence and, at the same time, a kind of exploration of a medium that, manipulated by me, yielded certain results. I experienced what life was, away from the nurturing environment I was used to, while I established a relationship with a specific technology. It was a peculiar school exchange: we traveled to Ciudad Cooperativa Cruz Azul, where we were hosted by a local family for five school days. On the weekend, we traveled to Africam Safari and then on to what was called back then "the Federal District". I remember the process of deciding what to look at through that object —a Kodak Instamatic. I would look at that world "outside" the camera, and try to make sense of the medium I had in my hands. I wanted to retain images exactly as I saw them through the camera.

People of my generation may have similar experiences: the images developed and printed, days after we shot them, were never the same as what we saw and wished to capture as a result. I remember my sister's husband looking through those printed testimonies of my journey towards independence. I remember him saying, without the slightest tact as he looked at the images one after the other, "what a bad picture!" Blurriness, images out of focus, and intrusive fingers taught me that making "perfect" images with the media I had at hand was not as accessible a task as simply looking. There was a kind of coded knowledge and a random element to it all.

I kept those photos for many years. They are probably still stored in a box that serves as an object/repository for family photos at my mother's house. I come from a big family with a peculiar intergenerational issue: my siblings are between two decades and fifteen years older than me. But perhaps telling this story about the years that pass us by would not make much sense if it were not because of an important fact: my father, born in 1914, was, like many people in the twentieth century, an amateur photographer. The recording of daily life at different times in my siblings' childhood was almost obsessive while the visual tracking of my own growing up is almost non-existent. That collection, of which I am not a part, is made up of images of various formats and perspectives. My father would collect cameras; he also had a darkroom, and my mother used to tell me that she learned how to develop film. A darkroom in domestic life sounds somewhat extravagant to me, but to them it certainly did not; however, I now look at it with the perspective of someone who is interested in the concept of media archaeology. In the end, all these elements make me want to trace, from my own experience, a genealogy to two specific practices: discovering photos and taking photos. However, I realize that it is impossible to sustain these practices without linking them to another fundamental idea: the relationship with the archive, with conservation, materiality and, of course, with reception, social affairs, and

memory. I would like this personal map to be an inquiry that highlights a series of tags not present in other experiences and that this, in turn, makes it a meaningful text.

Do we have a clear idea of how important images are, of how the plots of our own lives shape us? Is it possible to think that dreams, until before the invention of photography and cinema, were perhaps something else? How have the languages of montage and composition changed our imagination? These are questions that have been with me for decades. I will never know completely, since I cannot inhabit a world without... (machinic technologies of imaging). For years we have been living in a world that works rather in function of (those machinic technologies of imaging)..., since the digital paradigm and the overwhelming unfolding of technical reproduction bring us the sensation/reality of being entities surrounded by eternally disordered archives.

The overflow of images is our common language today; the shape of the symbolic weight of images punctuates our way of understanding the world or how we construct meaning in our dwelling. And yet, in saying to read images, we find that to read is a verb that is not quite complete; instead of reading, we pass through the images at the speed of light, in an unquantifiable way. They are data involving no detail at all. We do not see them one by one, which is materially impossible. We pass them by at the speed of the scroll of our screens and, yet, in that passing by, some of them manage to get into our eyelids.

WE HAVE THE MACHINES

Before I go any further I must stop. Make a montage. I choose the copy and paste tool. Thanks to the speed of the word processor, I can do it. But I have to zoom out further; thanks to the machine I work on—a computer with a good sized screen that allows me to have several programs open. I can be connected and be a point in the digital warp where I am in continuous contact with people I love —affections—; ideas I look for in books that travel here and there in PDF; and thoughts within browsers. I open windows where I cross and jump between distraction, affection, thought, and images. In this digression, the cut and paste tool allows me to make this montage:

What is a digital image made of? The immediate answer might recall its numerical representation, referring to a binary number expressed in the binary number system that works with only two symbols "0" (zero) and "1" (one). In this system, bits (binary digits) are defined as the smallest unit of information that a computer system can work with. However, to say that a digital image is "made of" anything triggers the notion of materiality, the physical experience of something that could be described with the body.

Thanks to this quote from Franziska Kunze, I can stop and think that those overflowing files, those thousands of images that enter my screen every day have changed the notion of what we see —and what we understand about what we see—, not only for me, but also for millions of people.

That girl disqualified for her photos was vindicated before the digital era by the words of the photographer Dianne Arbus saying, "It is important to take bad photographs". This phrase is now updated at the speed of the pixel, and even overflows or ceases to make sense because perhaps photos are no longer taken: images are generated on a piecemeal basis. That is to say, taking pictures at some point

became an easy, accessible task. Mistakes are disregarded or discarded, as hundreds of potential shots can compensate for them in turn.

In this screen regime, the availability of a tool has dominated in recent years: mobile devices, those machines with a compact camera and sound recording that are, at the same time, storage and production devices. Objects that mediate. Windows to the interconnected, and also toolboxes. That family repository of my childhood pales before the five thousand images I have stored in the gallery of my mobile phone.

Photos that are taken all the time, dozens of shots of the same situation or the same character; a mirror; caricatures of myself; images received from others. Vilém Flusser was right to doubt the future of writing: if my inscription in the world can be done at the speed of a simulated click and my flesh and bones translate into pixelated presence, I am a body and I am points of light in relation to other bodies of light.

REWRITINGS AND TRANSMEDIAILITY

There was a time when I couldn't write, so I started to go out in the street with a camera: my writing notes were images. It didn't matter whether they were good or bad. By that time, I worked on my own albums of images in which I privileged rarity and erasure, random shots, and crisscrossed narratives. The labyrinthine logic of the digital story prevailed in my way of understanding the process of returning to the analogical: those photos were printed and arranged in paper notebooks as supports. I am talking about our books in a photography workshop. Travel chronicles, dreamlike stories, poetics of the minimum. Hybrid practices that define us in this present, increasingly reluctant to name artistic disciplines as determined facts with established limits. We produce images, we produce writing —regardless of the quality— and with that aesthetic scope we produce and we consume. We are prosumers in that collective text and museum that is the internet.

These personal experiences allow me to wonder where the singularity of the choice of the object/subject to photograph lies. Also, it gives rise to other specific questions more relevant to the context of digital production and, of course, the circulation of these productions: What makes an image be endorsed as an artistic gesture? Is there room to list a number of traits that come to mind? Are the subjectivity of the individual making the image and the fusion of the human being with the machine considered? What about technical skills? Whose aesthetic knowledge makes it? Is it the use of the editing program? The context? A dialogue with the present? Does versatility with the analog world and dexterity in materialities come into play? Is it about belonging to a specific community? Is it the speech? The supposedly questionable idea of neutrality? Questions that are not new, questions that are continually asked, questions that seek to resolve the doubt and go back to the starting point: they seek to find meaning in their own flow. The answers are neither unique nor clarifying, but they contribute to the search for knowledge and its hierarchization. Do these questions imply tensions and conflict with each other? Where do they intend to take us? What is the relevance of listing them at this point?

In the book *Into the Universe of Technical Images*, by the aforementioned Vilém Flusser, he sets out a theory concerning the relationship between the self and the image. According to his

estimates, the age of textual culture is rather short in relation to the history of humankind: only about four thousand years. Another of his assessments states that there is almost no relationship between the primitive image and today's technical image. This new regime of technical images displaces writing. For Flusser, in a way, generating images is a common language, and for him, too, images encompass a categorical breadth. He refers to the photos, but also to the cinematography. He refers to what can be displayed on the screen. In a way, I go back to the digital paradigm as a key moment. Taking into account the tools at hand and the availability of devices, we generate images in the same way we generate language: we create images as we speak, as a gesture of communication and as an artistic fact; as a banal annotation to everyday life; as a form of production in capitalist logics; or, by contrast, as a thought process. In this sense, why build or remain in the logics of image competition?

I write and edit. I take a paragraph and place it within the text. I imagine its course. I wonder how we think and produce and what points of intertwining we establish between the actions of making text and making image.

I wonder then how we take pictures while we write, how we transit through the image as that expanded whole, how that crossing of languages, between the sketch and the hypothesis, memory and another useless form of forgetting, remains while we lose everything in the tide of archives that increases to infinity. We upload photos to social media platforms as a way to categorize, curate, and edit. We are in more of a hurry to update than to think about the image.

In the face of this accelerated processing, are the institutions that mediate artistic content wondering how to renew their role not in order to canonize from past forms of production but as spaces that question their own natures in the present moment? How should spaces that select images be approached? What should be their goal or what should they show? Are these spaces slow compared to digital speed itself? Does it make sense to be one? And if they are, is it what they represent or what they seek that really breaks a paradigm by forcing us to critically ask ourselves how to look? Or do they conform to what is taken for granted, to a conditioning and guidelines of old ways of producing and understanding?

I have spoken of what used to be known as popular, that is, the production of those who are not professionals in a discipline. However, I wonder how we can place these terms today. The deepening and specialization in an artistic exercise is not something that is questioned in this text. The proposal is rather to highlight the importance of the fact that current contexts force us to rethink the practices.

The proliferation and circulation of images leads us to rethink what we have understood until now by imaging based on artistic parameters because, to begin with, the most unstable territory is what we understand as artistic in relation to our canonical and academic definitions. Now, we know, live, and breathe with the idea that technical skills are something that can be acquired along the way while being in contact with a medium.

In this context, what is the role of these other appearances—those of communities marginalized for decades—that now, somehow as a consequence of the proliferation of devices, but also of decolonial discourses, can reflect on themselves?

I think about what was proposed in 2016 in *Encuentro de Reescribir las tecnologías*, carried out by Nadia Cortés and Eugenio Tisselli. The rewriting of technologies is understood as the exercise of technological reappropriation by the communities—which disregards the implicit mandates of technological devices, thought and designed from centers of power and with a certain logic of use and consumption. These mandates were/are thus challenged by the communities who—in their own way—rewrote/rewrite the technologies by proposing other uses and creating other forms of circulation. Indigenous communities decided for themselves how to use the devices, but also the patterns of representation, narratives, and forms.

I wonder if this is a collective experience that makes more and more sense to us: to discover unexpected images that respond to reflections of identity that we had not been able to hear or perceive because the old mandates used to dictate other aesthetic paths for us.

Instead, the current forms of production with all their patterns—commercial or not, banal or not, irreverent or not—are images that pursue themselves: an image that generates another image that generates another image, that is then taken up, multiplied, intervened, circulated, and returns altered, only to go out there again; it goes viral, it gets remastered, it gets mixed, it gets reversed, it becomes a meme.

What are now and will be in the future the spaces to talk about these forms? What about the spaces of immediacy? Where does all the cultural production that transforms us go? What if we brought these mycellic logics to our walls—both real and symbolic? What kind of social organism represents the way we are today?

That organism that continuously self-portraits and reproduces itself is already here. It is sustaining, from its condition of backend, the surface of our three-dimensional walls. It is a mycellic writing that we can barely conceive, yet we are, little by little, deciphering.

LECTURA 2 DE LA OBRA SELECCIONADA:

REDES. NUDOS

READING 2 OF THE SELECTED WORKS:
NETWORKS. KNOTS

NOTAS DE VOZ DESDE TIJUANA

**Janela Ordóñez, 25 años, originaria de Colón, Honduras.
Nota de voz en Facebook dirigida a su hermana
en Honduras, 21 de noviembre de 2018.**

Hola July, soy Jane, tu hermana. Te mando un saludo desde aquí, de... (risas)... de Tijuana. Y te queremos decir que te queremos mucho, todos nosotros de esta... de tu familia. Eh, gracias a Dios un amigo que vino a darnos para mandarte un mensajito. Me saludas a toda la familia, ahí en general, y a amigos y a todos los que pregunten por nosotros. Decirles que los queremos mucho y que, primero Dios, logremos nuestro objetivo. Y pues, que vamos a seguir en contacto más allá porque ahorita no andamos teniendo cómo comunicarnos con ellos. Cuídate mucho y que Dios las bendiga, siempre, hoy, mañana y siempre. Y, y ... no olviden que siempre las queremos.

VOICE NOTES FROM TIJUANA

**Janela Ordóñez, 25 years old, originally from Colón, Honduras.
Voice note on Facebook addressed to her sister in Honduras, November 21, 2018.**

Hi July, I'm Jane, your sister. I send you greetings from here, from... (laughs)... from Tijuana. And we want to tell you that we love you very much, all of us... your family. Hey, thank God a friend came and helped us to send you a little message. Pass on my greetings to the whole family, everyone there, our friends and all those who ask how we're doing. Tell them that we love them very much and that, God willing, we will reach our goal. And well, that we are going to keep in touch once we're there, because right now we don't have a way to communicate with them. Take care of yourself and God bless you, always, today, tomorrow, and forever. And, and ... don't forget that we always love you.



Luis Antonio Rojas

Notas de voz desde Tijuana (I)

Tijuana, México, 2018

85 x 85 cm

Impresión digital en papel fotográfico
y notas de voz

← Se pueden escuchar aquí





Sandra G. Hordóñez
Caminos sublevados (fragmento)
Ciudad de México, 2020-2021
Políptico de 13 piezas
Impresión digital
Medidas variables



Saraí Ojeda

Lo que oculta el silencio
Sierra Negra de Puebla y
Sierra Zongolica, Veracruz, 2020
Políptico de 9 piezas
Fotografía digital, impresión
en papel de algodón
Medidas variables









Diego Moreno
Malignas influencias
 San Cristóbal de las Casas,
 Chiapas, 2020
 Políptico de 15 piezas
 Impresión digital y
 análoga sobre papel algodón
 y transfer sobre lino
 intervenidas con acrílico
 lápices de color, óleo
 y tintas de archivo
 Medidas variables











Roberto Tondopó
Serie *En el nombre glorioso*
de *San Sebastián*, Chiapa de
Corso, Chiapas, 2019-2021
Políptico de 10 piezas
de 15 x 20 cm y 1 instalación a piso



Luis Enrique Pérez. *La riqueza de mi sangre*, Cuernavaca, Ciudad de México y Pánuco, Veracruz, 2020-2021

Libro de artista tipo leporello. Inyección de tinta sobre papel, textil alforzado y cartón. Pieza extendida: 46 x 298 x .03 cm

A mí ya me había resonado el término *cuarterón*¹ por la historia de mi familia y eso había detonado también un proceso de autorreconocimiento y afirmación que, evidentemente, inició con mi aversión por mi cabello cuando estaba en la prepa, porque hasta entonces comprendí, mirándome frente al espejo, que en efecto era rebelde y lacio como el de los indios, grueso y abundante como el de los negros.

I was already familiar with the term *cuarterón*¹ from my family's history, which had also triggered a process of self-recognition and affirmation that clearly began with my dislike for my hair when I was in high school. Until then, I understood, looking at myself in front of the mirror, that my hair was indeed rebellious and straight like that of the Indians, and thick and abundant like that of black people.

¹ En la América colonial, una persona nacida de padre mestizo y madre española o de padre español y madre mestiza.

¹ In colonial America, a person born to a mestizo father and a Spanish mother or to a Spanish father and a mestizo mother.







No entiendo a quién sacaste ese pelo tan terco. ¡Como los sorchos!
-Parecen indios con esos pelos parados -nos decía mi tía Vange, para rematar.

I don't understand from whom you got such stubborn hair, just like that of troopers!
-You look like Indians with that spikey hair- said my Aunt Vange, to top it all off.





Alex Cabrera
Pensando en ti
(pensando en él)
Puebla, Puebla, 2020
Impresión digital sobre
papel de algodón
Tres piezas de
80 x 50 x 5 cm c/u



Leonardo Barrera

"Do you know how to make eggs?"

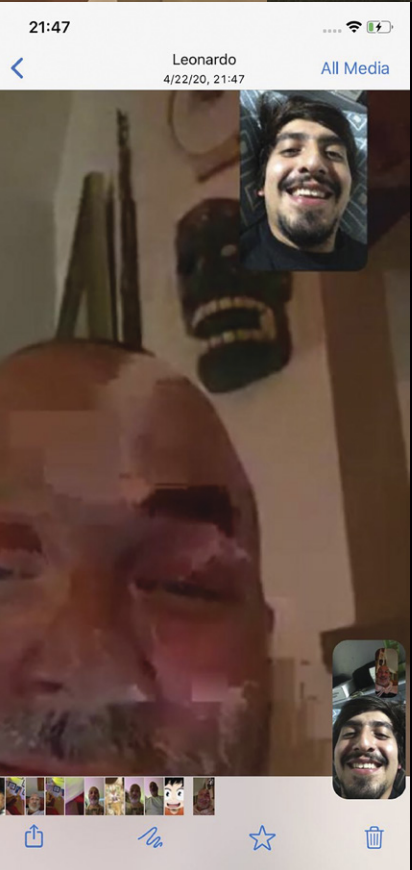
San Francisco, CA, 2020-2021

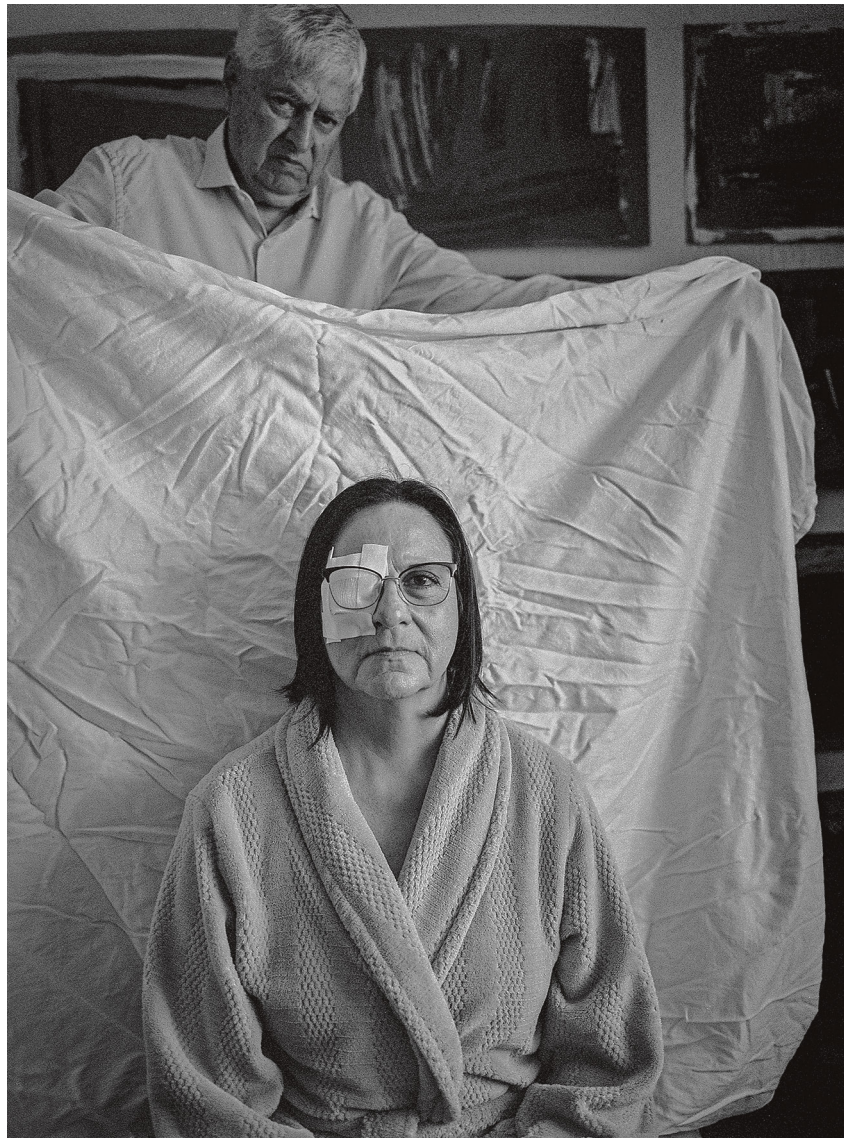
Video en dos canales

2:35 minutos













Diego A. Vignon
Codeína, fe y genealogía
Ciudad de México, 2018-2020
25 piezas
Medio formato analógico
en proyección digital
Medidas variables





Rocío Cerón

Potenciales evocados

Ciudad de México, 2021

Video digital en dos canales

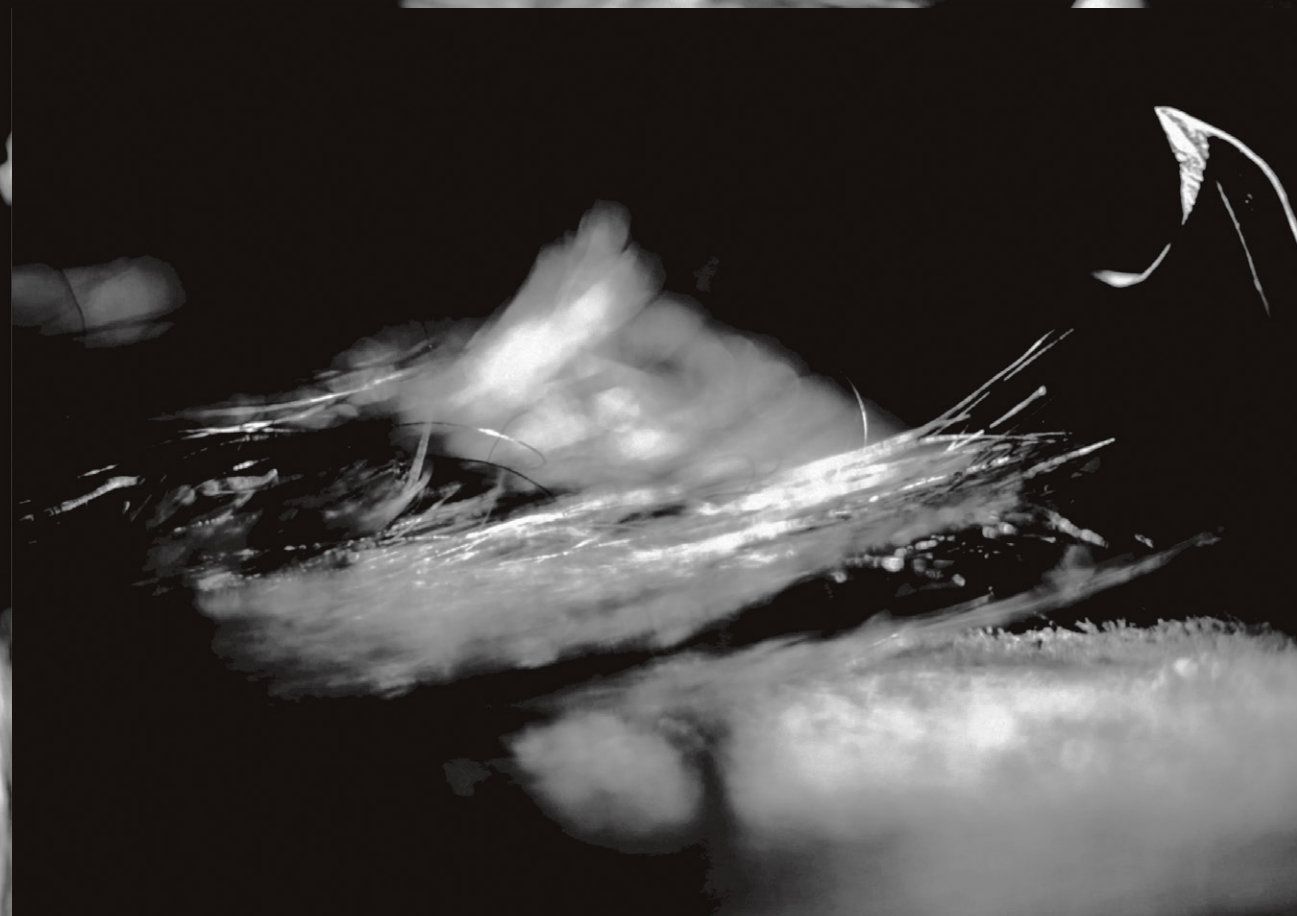
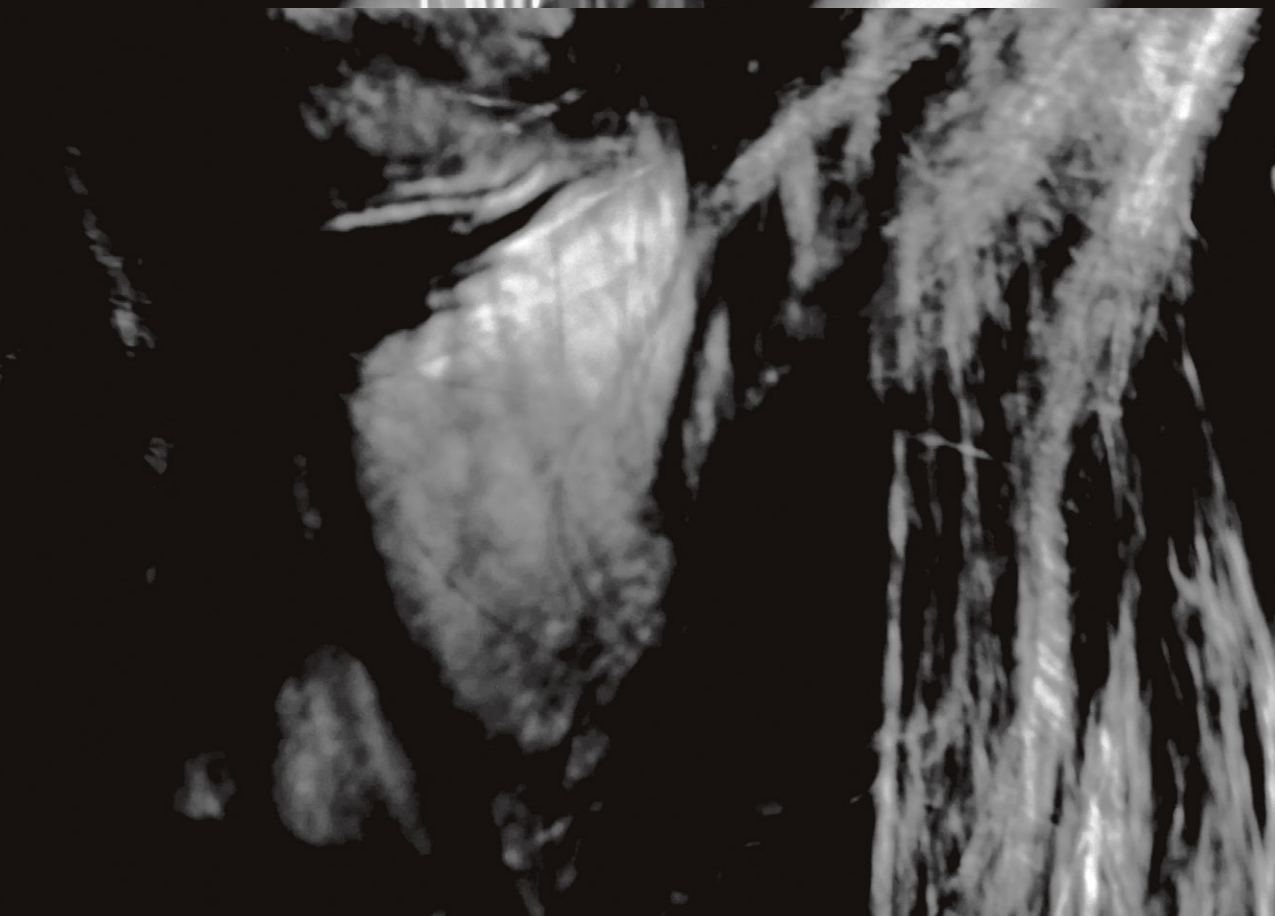
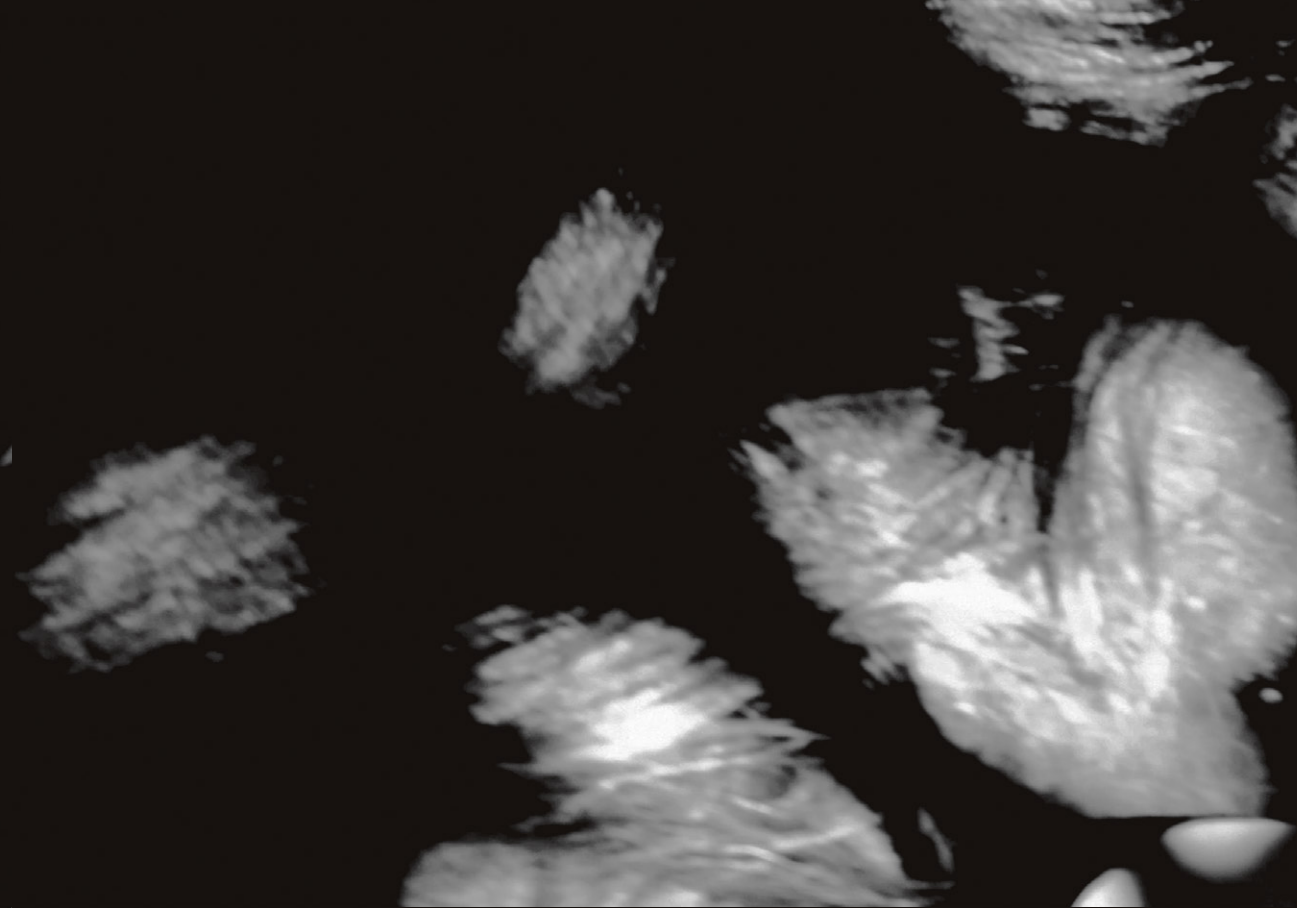
6:35 minutos

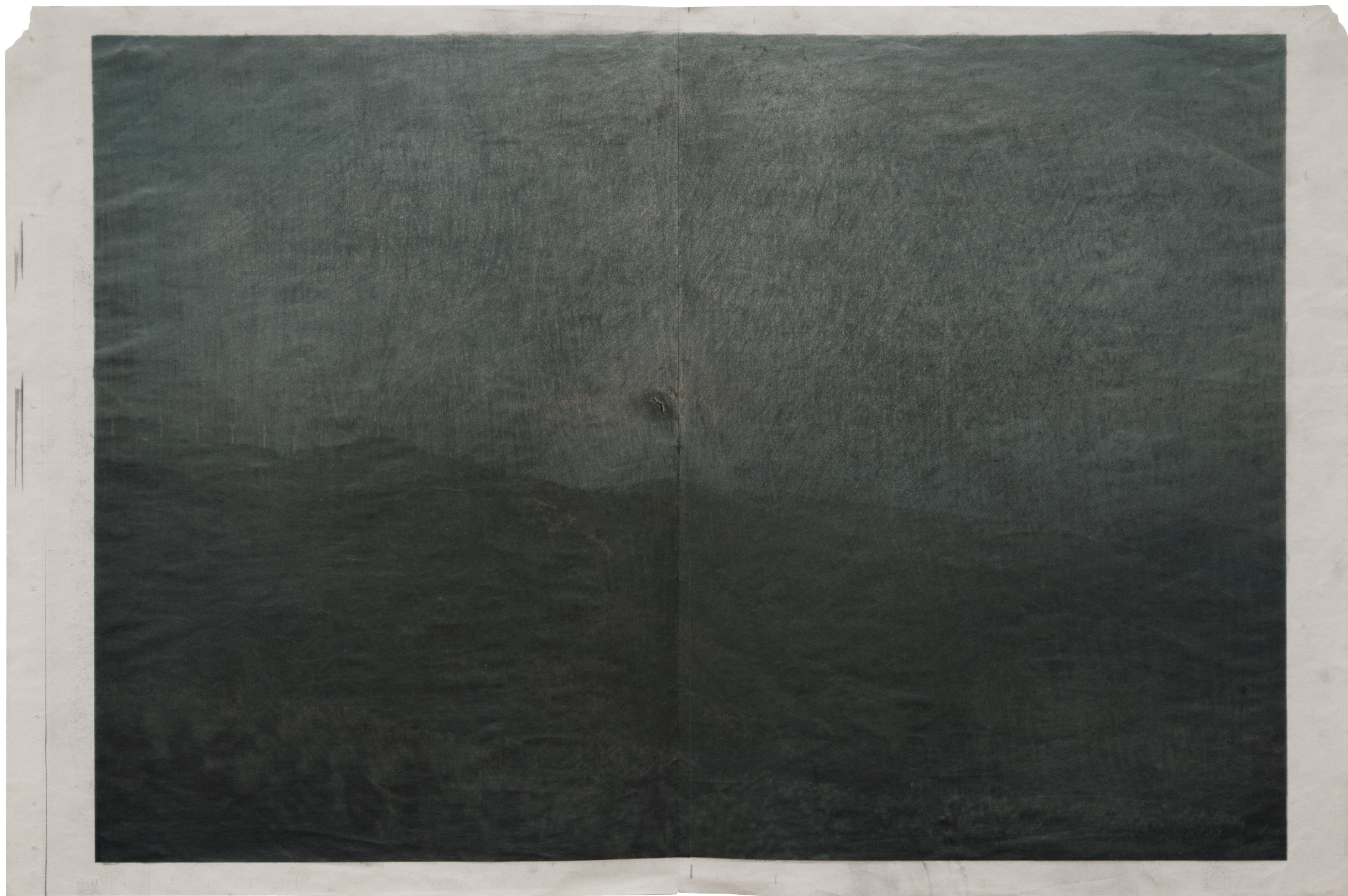
Concepto, dirección y

performance: Rocío Cerón

Voz y paisaje sonoro: Rocío Cerón

Vídeo: Rafael Arriaga Zazueta





Pilar Ramos Sánchez. *Velar a papá (I)*, Ciudad de México, 2019
Periódico intervenido con grafito, en colaboración con el padre de la artista. 38 x 57 cm

Hay una estructura que valida ciertas narrativas, ciertas estéticas.

Los parámetros estéticos también son coloniales.

Las instituciones buscan discursos un poco más blanqueados, un poco menos politizados, un poco menos agresivos, discursos que puedan ser negociables.

Últimamente, se ha visto que se han abierto espacios para discursos disidentes en ferias, bienales, encuentros institucionales que en sí están ligados al mercado, pero también al mercado académico y creo que ahí no existe un compromiso real de las voces autorizadas que tratan de enunciar esos discursos. Es decir, quizá las curadoras y los curadores que están generando estos programas no están comprometidos con estos procesos porque quizás no son atravesados por esos problemas y violencias estructurales.

Estaba pensando en la Bienal de São Paulo en la cual le dieron un apartado y mucho peso a artistas contemporáneos indígenas. Siempre pensamos el arte indígena como: yo blanco te veo a ti y, finalmente, allá han comenzado a transformar toda esa historia que siempre se ha contado sobre ellos.

Sarah Minter decía que Hollywood nos crea una fantasía en la cual te ves identificado con el personaje que es blanco, que vive en Beverly Hills, pero en realidad tú nunca te identificas con la trabajadora doméstica que es la latina que sale en la serie, o con el jardinero, sino que siempre sientes el dolor y la angustia del protagonista blanco.

No quiero decir que estoy en contra de la blanquitud como raza, simplemente hablo de la blanquitud como pensamiento, de colonialidad. Seguimos haciendo esas imágenes, también las seguimos consumiendo y también las seguimos replicando. Conforme se sostenga ese consumo, se sigue sosteniendo la violencia de la cual nos quejamos.

Cuando se intenta representar esos otros cuerpos se tiende a la exotización y a la sobrecarga semántica de lo que es ser mexicano o de lo que es ser queer. Como en nuestro caso, que nos dedicamos a la promoción y difusión de artistas morenos y cuir, disidencias de género, para no ponerle una etiqueta. Cuando se intenta replicar en los festivales LGTBTTIQ+ imágenes, se tiende a caer en esa misma caricatura. Me gustaría que nos saliéramos, los artistas visuales, un poco del mainstream, de lo que vende, un poco de esta línea editorial fotográfica que es súper blanqueada, capitalista, incluso falocentrista.

Existe esta minoría que logra entrar pero en una cuestión muy exótica, como del espectáculo: “Nosotros te observamos y mira qué curioso, curiosa, curiose eres”.

Por la cuota. Claro, ¿sabes?, la cuota.

Estamos deambulando tiempos en los que el discurso está polarizado, pero también se está asumiendo desde un lugar en el que, me temo, va a llegar a despolitizarse y ya no será válido porque va a pasar, y va a haber otro tema, y la lucha va a seguir, pero las instituciones van a estar interesadas en otra cosa.

Las políticas identitarias son un arma de dos filos.

Es necesario hablar desde nuestro lugar situado, desde el decir “soy mujer indígena, fronteriza, negra, etc., y mi voz tiene que ser valiosa y escuchada”.

Si no te apegas a esas narrativas, a esa imagen que yo tengo de ti desde el privilegio no entras, porque no me puedo identificar. No entras en las narrativas que me he contado y entonces me mueves mi propia imagen.

Hace dos o tres años, cuándo fue la Bienal de los pelos de vaca, creo que fue un esfuerzo interesante, precisamente por cuestionar la imagen. Fue un desastre, no un desastre, claro que no, pero hubo una seria resistencia. Yo creo que las Bienales que le siguieron demuestran un poco cómo se prefirió regresar para así evitar esas resistencias.

Los museos y las galerías son un privilegio nada más por el hecho de entrar. Yo me he sentido incómodo por mi vestimenta o mi color de piel al entrar a una galería.

Me vienen a la mente dos conceptos: “curaduría afectiva” de Kakena Corvalan y “curaduría pedagógica” de Mônica Hoff. Me llaman la atención estos dos conceptos porque Kekená habla de cómo les curadores, cuando hablan de estos discursos y de estos statements, deberían estar atravesados por situaciones estructurales de violencia para que justo exista un vínculo desde la empatía con el *statement* y no desde el apantalle. También habla de cómo no existe la voz autorizada desde la educación, sino que sigue teniendo la voz autorizada el curador o la curadora desde el arte. Ahí también existe este escalafón de quien está arriba, porque esa estructura patriarcal, esta pirámide estructural existe también en el arte.

Creo que se están integrando más políticas en donde hay un peso muy fuerte por tu identidad antes que por la obra que estás haciendo, porque es algo institucional, en donde están queriendo cubrir las deudas políticas que tienen.

Yo no quiero estar en una exposición solo porque soy mujer. Quiero que mi trabajo sea puesto en relación o en conversación con otras personas, hombres, mujeres, no binaries, con quienes quieran pero porque estamos hablando en lenguajes similares.

Si no cumplen con un imaginario, entonces se utilizan palabras como “calidad”. ¿Por qué no nos preguntamos cuáles son los parámetros que yo estoy utilizando para pensar qué es lo bueno, ¿por qué tengo ese derecho?, y ¿por qué tengo que juzgar una producción como algo bueno? Parte de una cierta neutralidad, de un punto cero que, en realidad, es una mirada patriarcal y colonial.

El sistema no solo fagocita las luchas y los discursos de ciertas comunidades sino también las estéticas de esas comunidades. Las instituciones también fagocitan las estéticas de las periferias.

Las bienales tienen miedo a cuestionar estos temas desde la periferia, desde los problemas que afectan directamente la imagen. Se van por la imagen que está legitimada.

Desde ahí se vuelve cuestionable esa selección. Esas son las consecuencias de un sistema jerarquizado y un sistema centralizado que solamente va y escoge algunas de las distintas comunidades y dice: "estas son las visibles, estas son las valiosas".

Creo que son luchas de las que se habla mucho en los pasillos, y que también mucha gente ha tratado de hacer algo. Tanto gente que pasamos por fuera, como gente que está dentro. A veces es escuchada, a veces no.

Si tú haces un certamen que tiene una jerarquía y lo manejas de manera jerárquica. Además, haces uno cada dos años y lo lanzas con toda la onda de: "estamos mostrando lo mejor de lo mejor" y además hay premiaciones, es como una réplica de un concurso en la prepa. Los más populares, los más bonitos, corona, princesa, y no sé...

Cuando hay una convocatoria, aplican un montón de personas, quedan unas, pero ¿qué pasó con todas esas otras personas que aplicaron?, parece que son desechables. No nos serviste entonces ya nos olvidamos de todo eso. Cuando, en realidad, sí nutriste ese certamen y hubo un material que estuvo ahí y que con él se trabajó, sí existe, sí se aportó algo. Pareciera que si no pasaste este filtro ya eres invisible. Cuando, en realidad, sí eres parte del certamen, porque sin todas esas personas que están participando no existiría ese proceso de selección. Sí es un material que, finalmente, está nutriendo ese certamen.

Cambiar la estructura. Venimos repitiendo mucho el patrón de lo que vemos, lo que consumimos y la manera en la que se seleccionan las obras en el país.

Cubrir deudas políticas de muchos años.

Por poner ejemplos de esto, de la violencia estructural y simbólica... mejor ya me callo porque luego me empiezo a enojar.

Dejar de mirar lo que ya está establecido y mirar desde otros lugares. Mirar lo que ya está establecido, pero sin tratar de imitar o establecer como la única posibilidad, sino que existan otras.

Cuando se habla del derecho a hacer imagen, pareciera que es algo extensivo a la naturaleza de todos los seres humanos, pero realmente creo que es un privilegio.

Hay una estética muy particular, y los temas también son muy particulares. Si nos asomamos hacia otras instituciones públicas o privadas también hay otras estéticas. Siento que muchas de esas prácticas quedan al margen, no es porque sean invisibles, sino que están en otros circuitos y probablemente no van a quedar en una convocatoria y, tal vez, la intención de los autores ni siquiera es quedar dentro de la convocatoria o acceder a un circuito.

Sabemos qué pero no sabemos el cómo. A veces, damos por hecho algunas circunstancias y este tipo de certámenes no las considera. Hace poco, platicaba con un chico que es fotógrafo pero no sabía que había sido la Bienal, me dijo: "es que yo no puedo aplicar a nada de eso porque no vivo en la Ciudad de México y para mí producir, imprimir, volver a imprimir y hacer pruebas, implica moverme de ciudad, invertir muchísimo, lo que para algunas ciudades puedes tomar el camión, vas e imprimes, para mí, es algo que realmente no puedo hacer porque implica mucho tiempo y mucho dinero".

Yo estoy en Chiapas, y el contexto para imprimir aquí solo es a través de Sam's Club o en algunos foto estudios que todavía sobreviven a este fenómeno de la gran bodega comercial. No hay muchas oportunidades de hacer producciones en comparación con las que se podrían hacer en otros lugares como en la Ciudad de México. Obviamente, eso para mucha gente aquí en Chiapas es un poco difícil porque hay personas que ni siquiera tienen teléfono y si hablamos de la producción de la imagen fotográfica, no hay gente ni con teléfono y menos con cámara, la producción de imagen es un poco distinta acá, y la historia se cuenta a través de bordados o de textil desde que ver solo con los creadores sino con todo el aparato que gestiona y que crea las políticas culturales.

En realidad, se ve, pero depende del circuito donde se encuentre; y si tú te encuentras en ese circuito o produciendo en ese circuito, lo ves, lo conoces. Pienso en iniciativas que no necesariamente tienen que ver con foto, sino con prácticas artísticas no hegemónicas; muchos de esos circuitos están inmersos en internet, en las redes sociales o, incluso, el único fin que tienen es circular sus imágenes en esos micro circuitos que muy probablemente utilicen estéticas, técnicas o procesos que no van con la estética institucional.

Había sucedido que en Chiapas éramos representados y retratados a través de la lente de personas de fuera para poder vernos a nosotros mismos.

Creo que también, en vez de quejarse, se deberían generar espacios de formación en donde estemos nosotros, generar una educación colectiva y nosotros asesorarnos o buscar quien nos asesore y cómo nos podemos apoyar. Creo que la educación es la base de todo lo demás. Ver qué necesidades hay y cómo las podemos cubrir. No tenemos un espacio donde imprimir, generemos uno en común. Más la acción que la queja.

Que la Bienal no sea un evento aislado, sino más bien una excusa para empezar a generar trabajos comunes, que no sea el fin sino solamente el inicio, y entre ellos después puedan generar trabajos colectivos, textos, publicaciones. Estimular la parte pedagógica. Ver, también, lo que quedó fuera.

Las grandes agencias de fotografía u otros grandes museos, yo no sé si tengan mucho futuro. Obvio, son estructuras muy poderosas pero a la larga, yo pienso, que estamos en un momento en el que se está fragmentando, y las comunidades locales están adquiriendo mucha más fuerza. Yo creo que las instituciones se adaptan o corren el riesgo de desaparecer.

LA TRAGEDIA DE MEDEA, ZEUS Y EDIPO

OLGA GUTIÉRREZ

NO RECUERDO CUÁNDO PERDÍ LA VISTA.

Ni siquiera recuerdo cuánto tiempo estuve forzando la mirada para ver de cerca o de lejos.

Sólo recuerdo que un domingo escuché los tacones de mi vecina; sabía que era el mediodía porque ella siempre sale a comer con sus papás; en ese momento supe que llevaba un rato despierta. Toqué mis ojos y la única imagen que lograba ver, era una oscuridad que nunca antes había experimentado.

Ni formas, ni sombras, sólo una extraña oscuridad.

Ese día me enteré que no conocía mi casa, ni tampoco el aroma de arena meada por mi gato. Ni el dolor. Me golpeé la rodilla contra lo que sabía era mi mesa de libros leídos, me causó un dolor tan fuerte que sabía que vendría un morete al que posiblemente no conocería.

¿Cómo es posible que una persona pierda la vista así? Nomás.

Llegué a pensar que a todos nos habría pasado lo mismo; también pensé que había desaparecido la luz y uno tendría que quedarse así toda su vida: a tientas.

Como pude, encontré mi celular y comencé a grabar; me dije “voy a convertir mi tragedia en un relato”.

MEDEA

Mi nombre es Medea y me siento en una especie de caída libre de la cual, intuyo, no regresaré. Incluso aunque mis amigas me digan “todo estará bien”.

No, nada estará bien para siempre y quizá este sea el lugar del presente.

¿Ya dije mi nombre?

Me llamo Medea, soy una artista que perdió la vista a sus 41 años de vida. Grabo esto porque intento convertir mi ceguera en una manera de verme y ver el mundo desde este lugar.

Grabo esto para recordar el día en que todo cambió y no hubo marcha atrás.

Pensándolo bien, ¡qué bueno que no haya marcha atrás!

Hace mucho sentía que este asunto de ir adelante como si todo estuviera bien, como si la vida fuera tan divinamente vivible, ya me parecía muy desquiciado. Como un campo sin naturaleza o como un cuerpo sin una persona.

En este momento, me gustaría ver por cualquier orificio. Por ejemplo, por las narices. O por las orejas. ¡Ver por la boca!

Podría ver por mis axilas.

Podría ver por mi ano. La mirada atravesando la tela de mis calzones, mirando debajo. Podría ver por los vellos de mi vulva, por mi clítoris. Mi cara podría ser mi vagina y mi cerebro mi ano.

Todos los desechos saldrían por mi boca.

Podría hacer una obra con mis flujos vaginales o con la mucosidad en las fosas nasales. Podría hablar desde los residuos que siento en mi ano en este momento.

La obra podría vivir en el tubo digestivo. Por ejemplo, ser una bacteria, una de esas que en cualquier momento podría convertirse en tu contra y matar todas tus células buenas.

Podría arrancar mi obra de una gran mordida para que se deslice por mi estómago y se convierta en un bolo; en uno muy grande y nutritivo que lleve horas o días su digestión. Que me haga dormir nuevamente hasta yo misma ser convertida en otro bolo tragado por una gran mordida de ano.

ZEUS

Mi nombre es Zeus, director del Instituto Internacional de Artes. Dejé de ver a los 41 años. Cosa curiosa, me dejaron continuar con mi cargo. Pensé que alguien con esta discapacidad no podría continuar en un puesto como el mío.

Si yo fuera jefe de un empleado en mis condiciones, me hubiera despedido; nadie que no vea, tiene capacidad de gobernar.

Tardé varios días en poder entrar a mi oficina sin tenerle miedo a la enormidad del espacio y a los ruidos tan estruendosos de las conversaciones de los cincuenta y siete empleados a mi cargo.

Tenía que pararme cada quince minutos por el vértigo enorme que me invadía de súbito. No sabía cómo orientarme; perdí la noción de cuál era el frente y cuál era el atrás.

No sabré nunca qué cara pusieron mis empleados al verme así; tampoco podré darles una explicación de cómo es que llegué hasta aquí.

Hubo un día que me sentí flotando, como si no existiera un espacio que contuviera mi cuerpo.

Otro día, me costó trabajo reconocer la diferencia entre dormir y estar despierto.

Cuando lograba bromear sobre mi condición, le decía a mi secretaria “estoy en un constante sueño de un hombre que no deja de caer”, para unos segundos después soltar una risa forzada.

Contraté tres asistentes, Hefesto, Ares y Hebe. La primera cosa que les dije fue: “Serán mis ojos, me ayudarán a ver lo que se ve y lo que no, también”.

Me leían los documentos, correos, mensajes de Whatsapp que recibía, pero también me leían lo que sucedía en la oficina, como por ejemplo, me decían qué cara había puesto fulano ante una noticia, o cómo se cuchicheaba perengano con zutano a mis espaldas.

Lo más difícil fue tomar decisiones. Comencé a dudar de todo lo que escuchaba, no entendía por qué se había tomado tal o cual decisión. No lograba reconocerme ni reconocer a mi equipo de trabajo. En las juntas comencé a disentir de los coordinadores de artes. Todo me parecía desbordarse.

Uno de esos días, pensé en renunciar. Me paré en medio de todos y mirando hacia lo que yo creía era el frente, dije: “Hablamos con un tono de arrogancia sobre el arte, pero lo hacemos para no sentir la miseria de nuestro trabajo. Nos cuesta aceptar que nos hemos reducido a simples burocratas tragados por un sistema que, como yo, está en caída libre. Si aceptáramos esta condición, estoy seguro de que todo esto cambiaría, estaríamos más conectados con esta caída en la que las cosas se encuentran”.

EDIPO

Mi nombre es Edipo, hija adoptiva, género fluido y curadora. El arte contemporáneo me puso de moda con el auge del movimiento trans; me dejaron entrar y hacer mis movidas en los espacios de supremacía blanca.

Perdí la vista unos meses después de cumplir 41 años. Siempre creí que se cumpliría mi destino, que algo me sacaría los ojos y me dejaría ciega. Vi venir la catástrofe, pero no hice nada para evitarlo; dejé que me atrapara como mordida de perro con rabia.

Unos días antes de perder la vista, tuve una visión. La guardé en un documento en un folder en mi computadora que no volveré a leer. Recuerdo que decía algo así como: "Esta no es la realidad. La realidad es más cercana a un tubo digestivo en su proceso de absorción del alimento. Nutrición es descomposición, movimiento y muerte, en donde boca y ano mantienen una estrecha relación".

Boca y ano son gemelos nacidos del mismo útero.

La realidad es un vientre hinchado, lleno de gases por haberse zampado tres empanadas de un solo bocado.

La realidad es mi vagina lubricada.

La realidad es el chasquido de mi rodilla izquierda, mis costillas apretando los pulmones, mi diafragma meneándose en la respiración. Es mi perineo palpitando.

Esta realidad no tiene sólo un punto de vista, es una reunión de amigos mirando hacia diferentes direcciones.

Esta realidad no se puede describir, sino dialogar.

Esta realidad no es discapacitada pero tampoco responde a leyes científicas, sino a la singularidad de la experiencia de una visión.

Es una intuición, una sensibilidad o una piel de gallina.

¿Por qué no mejor reorientarnos, por ejemplo, desde la fascia o desde el líquido cefalorraquídeo?

¿Por qué no mejor situarnos en relación a la rotación de nuestros cuerpos en lugar de la rotación de la tierra?

Ojalá venga una ceguera que convierta nuestro punto de vista en una gran piñata tronada a palos en una fiesta de niños.

Esta sería quizá, la nueva visualidad de la que tanto venimos hablando.

¿Seguiré grabando esta mierda?

Justo me acordé de una canción que recién escuché ayer, la bailaba en mi adolescencia rabiosa.

Se las canto.

THE TRAGEDY OF MEDEA, ZEUS, AND OEDIPUS

OLGA GUTIÉRREZ

I DON'T REMEMBER WHEN I LOST MY SIGHT.

I don't even remember how long I had to strain my eyes to see near or far.

I only remember that one Sunday I heard my neighbor's heels. I knew it was noon because she always goes out to eat with her parents. At that moment I knew I had been awake for a while. I touched my eyes and the only image I could see was a darkness I had never experienced before.

No shapes, no shadows, just a weird darkness.

That day I found out that I didn't know my house, nor did I know the smell of sand pissed by my cat. Or pain. I slammed my knee against what I knew was my table of read books, which hurt so bad. I knew a bruise was coming—one that I would most probably never see.

How is it possible for a person to lose their sight just like that?

I started to think that the same might have happened to everyone. I also thought that the light had disappeared, and we would have to live like that all our lives: groping in the dark.

As best I could, I found my cell phone and began to record. I said to myself, "I'm going to turn my tragedy into a story".

MEDEA

My name is Medea and I feel I am in a kind of free fall from which I sense I will not return. Even if my friends tell me, "Everything will be fine".

No, nothing will ever be fine again, and maybe this is exactly what will make space for the present.

Did I say my name?

My name is Medea. I am an artist who lost her sight at the age of 41. I record this because I am trying to turn my blindness into a space from which I can see myself and the world. I record this to remember the day when everything changed and there was no turning back.

On second thought, it's a good thing there's no turning back!

I have long felt that this whole thing of carrying on as if everything were fine, as if life were so divinely livable, was insane, like a field without nature or a body without a person.

At this point, I'd like to be able to see through any of my orifices. For example, through my nose or through my ears—or through my mouth!

I could see out of my armpits.

I could see out of my anus. The gaze piercing the fabric of my panties, looking downwards. I would be able to see through the hairs of my vulva, through my clitoris. My face could be my vagina and my brain, my anus.

All the waste would come out of my mouth.

I could make a work of art out of my vaginal discharge or the mucus in my nostrils. I could speak from the residue I feel in my anus right now.

The work could live in the digestive tract. For example, being a bacterium, one of those that at any moment could turn against you and kill all your good cells.

I could tear off my work in one big bite so that it slides down my stomach and becomes a bolus, a very large and nutritious one that takes hours or days to be digested. One that makes me sleep again until I myself am turned into another bolus swallowed by a big anus bite.

ZEUS

My name is Zeus, director of the International Institute of Arts. I lost my sight at the age of 41. Funny thing, they let me continue holding my position. I thought that someone with my disability would not be able to continue working in this position.

If I were the boss of an employee with my condition, I would have fired myself. No one who cannot see has the capacity to govern.

It took me several days before I could enter my office without being afraid of the enormity of the space and the thunderous noise of the conversations of the fifty-seven employees in my charge.

I had to stop every fifteen minutes because of the strong vertigo that suddenly invaded me. I didn't know how to orient myself. I lost track of which was the front and which was the back.

I will never know the look on my employees' faces when they saw me like this, nor will I be able to give them an explanation of how I got here.

There was a day when I felt I was floating, as if there was no space to contain my body.

On another day, I struggled to recognize the difference between sleeping and being awake.

When I managed to joke about my condition, I would tell my secretary, "I'm in a constant dream of a man who is constantly falling," only to let out a forced laugh a few seconds later.

I hired three assistants, Hephaestus, Ares, and Hebe. The first thing I told them was, "You will be my eyes. You will help me see what can be seen—and what can't".

They would read me the documents, emails, WhatsApp messages I received, but they also read to me what was going on in the office; for example, they told me what face so-and-so had made when they heard the news or how Tom, Dick, and Harry were whispering behind my back.

The hardest part was making decisions. I began to doubt everything I heard. I didn't understand why this or that decision had been made. I couldn't recognize myself or my work team. In the meetings I began to disagree with the art coordinators. Everything seemed to be overflowing.

One of those days, I thought about quitting. I stood in the middle of everyone and looking toward what I thought was "the front" I said, "We speak with a tone of arrogance about art, but we do so in order not to feel the misery of our work. We find it hard to accept that we have been reduced to mere bureaucrats swallowed up by a system that, like me, is in free fall. If we accepted this condition, I am sure that all this would change. We would be more connected with this fall in which all things are."

EDIPO

My name is Oedipa, adopted daughter, gender fluid, and curator. Contemporary art made me hip with the rise of the trans movement. White supremacist spaces let me come in and do my stuff.

I lost my sight a few months after my 41st birthday. I always believed that my destiny would be fulfilled, that something would gouge out my eyes and leave me blind. I saw the catastrophe coming, but I did nothing to prevent it. I let it catch me like the bite of a dog with rabies.

A few days before I lost my sight, I had a vision. I saved it in a document – which I won't be able to read again – and put it in a folder on my computer. I remember it reading something like, "this is not the reality. The reality is closer to a digestive tract in its process of food absorption. Nutrition is decomposition, movement, and death, where mouth and anus maintain a close relationship."

Mouth and anus are twins born from the same womb.

The reality is a bloated belly, full of gas from having eaten three empanadas in one bite.

Reality is my lubricated vagina.

Reality is the popping of my left knee, my ribs squeezing my lungs, my diaphragm wiggling in breath. It's my perineum throbbing.

This reality is not just one point of view, it is a gathering of friends looking in different directions.

This reality cannot be described, but rather dialogued.

This reality is neither disabled, nor does it respond to scientific laws. It rather responds to the singularity of the experience of a vision.

It is intuition, sensitivity, or goose bumps.

Why not rather reorient ourselves, for example, from the fascia or from the cerebrospinal fluid?

Why not better position ourselves in relation to the rotation of our bodies rather than the rotation of the earth?

May there comes a blindness that turns our point of view into a big piñata beaten to a pulp at a children's party.

This is perhaps the new visuality that we have been talking so much about.

Is this shit still recording?

I just remembered a song I only heard yesterday. I used to dance to it in my raging adolescence.

I'll sing it to you now.

LECTURA 3 DE LA OBRA SELECCIONADA:

TERRITORIALIDADES CONVULSAS

READING 3 OF THE SELECTED WORKS:
CONVULSIVE TERRITORIALITIES



Sandra G. Hordóñez. Caminos sublevados (fragmento), Ciudad de México, 2020-2021
Políptico de 13 piezas. Impresión digital. Medidas variables.



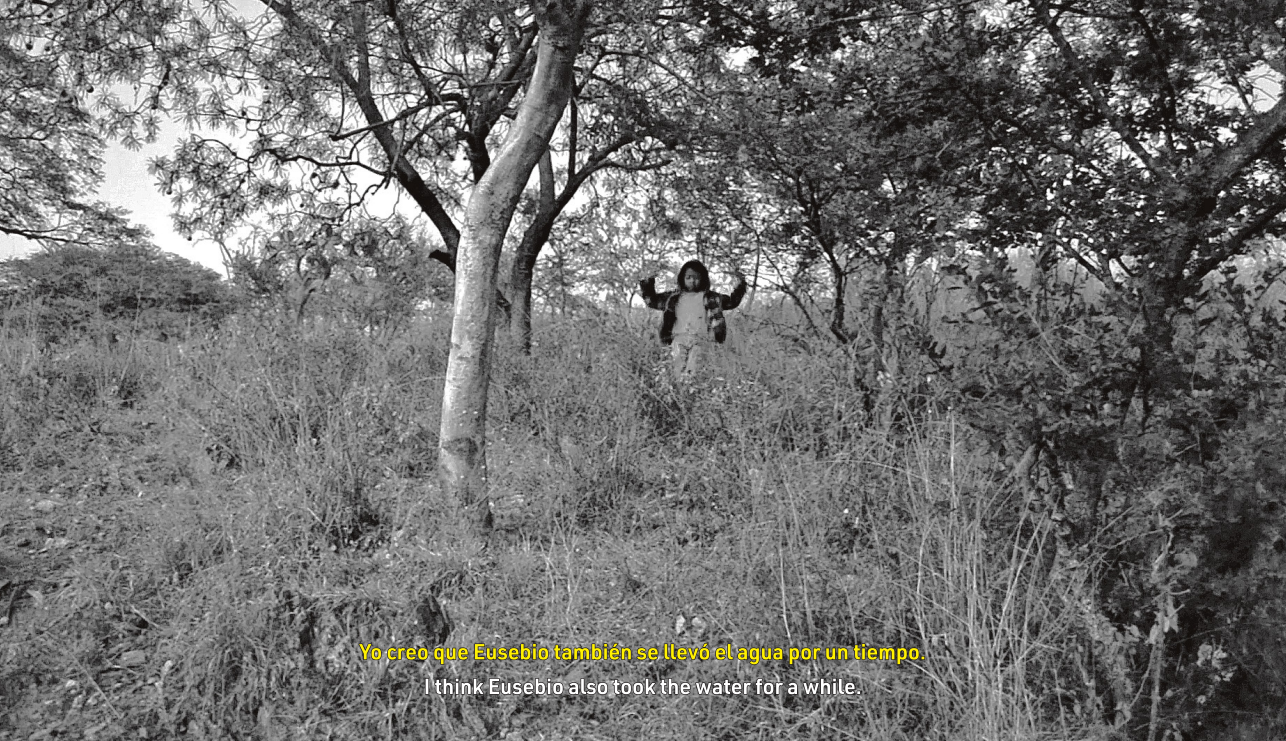
Era la primera lluvia del temporal.

It was the first rain of the storm.



Pero no pudimos cruzar de un lado a otro del cerro, la barranca
había crecido mucho y bajaba con mucha fuerza.

But we couldn't cross from one side of the hill to the other, the stream at the bottom
of the ravine had grown too much and was flowing down with great force.



Yo creo que Eusebio también se llevó el agua por un tiempo.

I think Eusebio also took the water for a while.

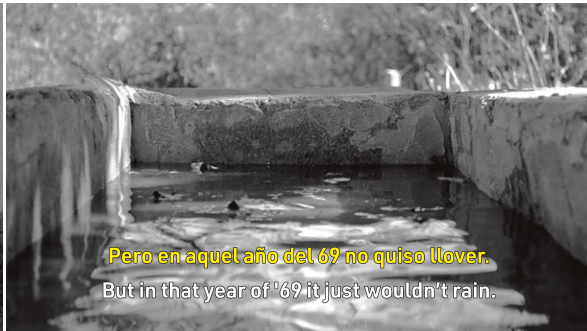


El campo y la lluvia ya no daban para alimentarnos.

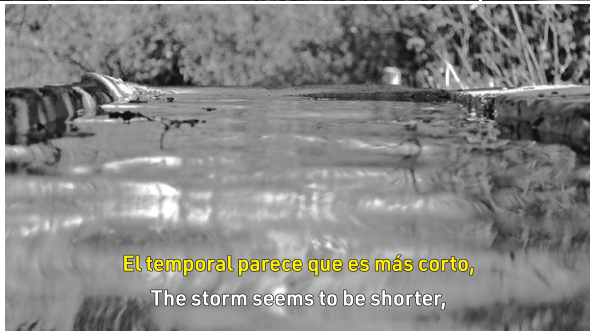
The field and the rain were no longer enough to feed us.



Yo tenía 11 años y le ayudaba a mi papá como sembrador.
I was 11 years old and I used to help my father as a sower.



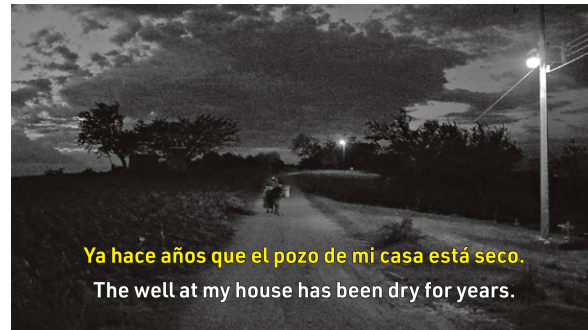
Pero en aquel año del '69 no quiso llover.
But in that year of '69 it just wouldn't rain.



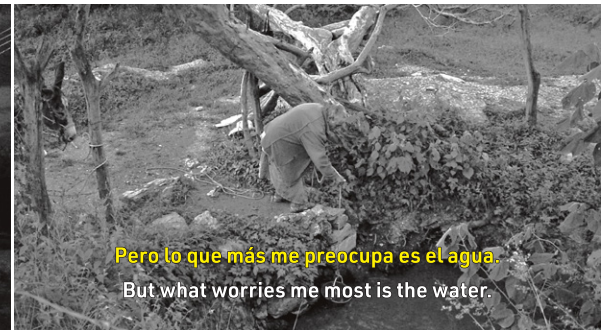
El temporal parece que es más corto,
The storm seems to be shorter,



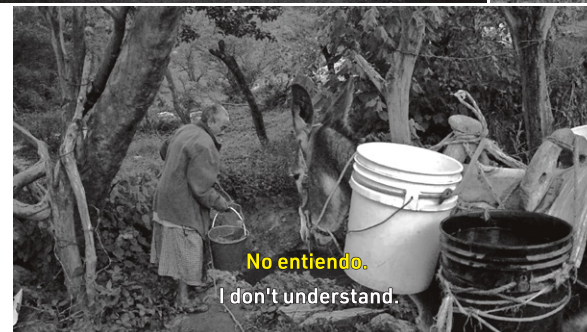
Puro monte.
Only drylands.



Ya hace años que el pozo de mi casa está seco.
The well at my house has been dry for years.



Pero lo que más me preocupa es el agua.
But what worries me most is the water.



No entiendo.
I don't understand.



Y este pozo...
And this well...

Antonio Bravo Avendaño

*Piedra partida, 3 microhistorias sobre
el agua que confluyen en una barranca seca,
Tepexi de Rodríguez, Puebla, 2018-2021
Proyección de video monocal 20:08 minutos*



Eusebio Díaz, 29 años, originario de San Pedro Sula, Honduras.

Nota de voz de WhatsApp dirigida a su esposa, 20 de noviembre de 2018.

Bueno, Jenny, te estoy llamando ahí para decirte que voy bien. Soy Chevo. Y quería decirte de que llevo un buen camino rumbo a... a Tijuana, verdad.... y pues, gracias a Dios vamos bien. Esperamos en Dios de llegar con vida hasta Tijuana. Cuidense. Los quiero mucho, y siempre voy a estar ahí, pendiente. Ahí me guardas el dinero que me dijiste que me podías enviar, en dado caso si lo necesito. Cuando llegue a Tijuana yo te llamo y, primeramente Dios, vamos a ver qué pasa. Estate al pendiente, ahí cerca del teléfono.



Eusebio Díaz, 29 years old, originally from San Pedro Sula, Honduras.

WhatsApp voice note addressed to his wife, 20 November 2018.

Well, Jenny, I'm calling you to tell you I'm doing well. I'm Chevo. And I wanted to tell you that I'm on the way to ... to Tijuana, right? and well, thank God we're doing well. God willing, we will make it to Tijuana alive. Take care of yourselves. I love you very much, and I will always be there, taking care of you. Please save the money you told me you could send in case it was necessary. When I get to Tijuana, I'll call you. May God be with us. We'll see what happens. Expect news soon. Keep that phone next to you.



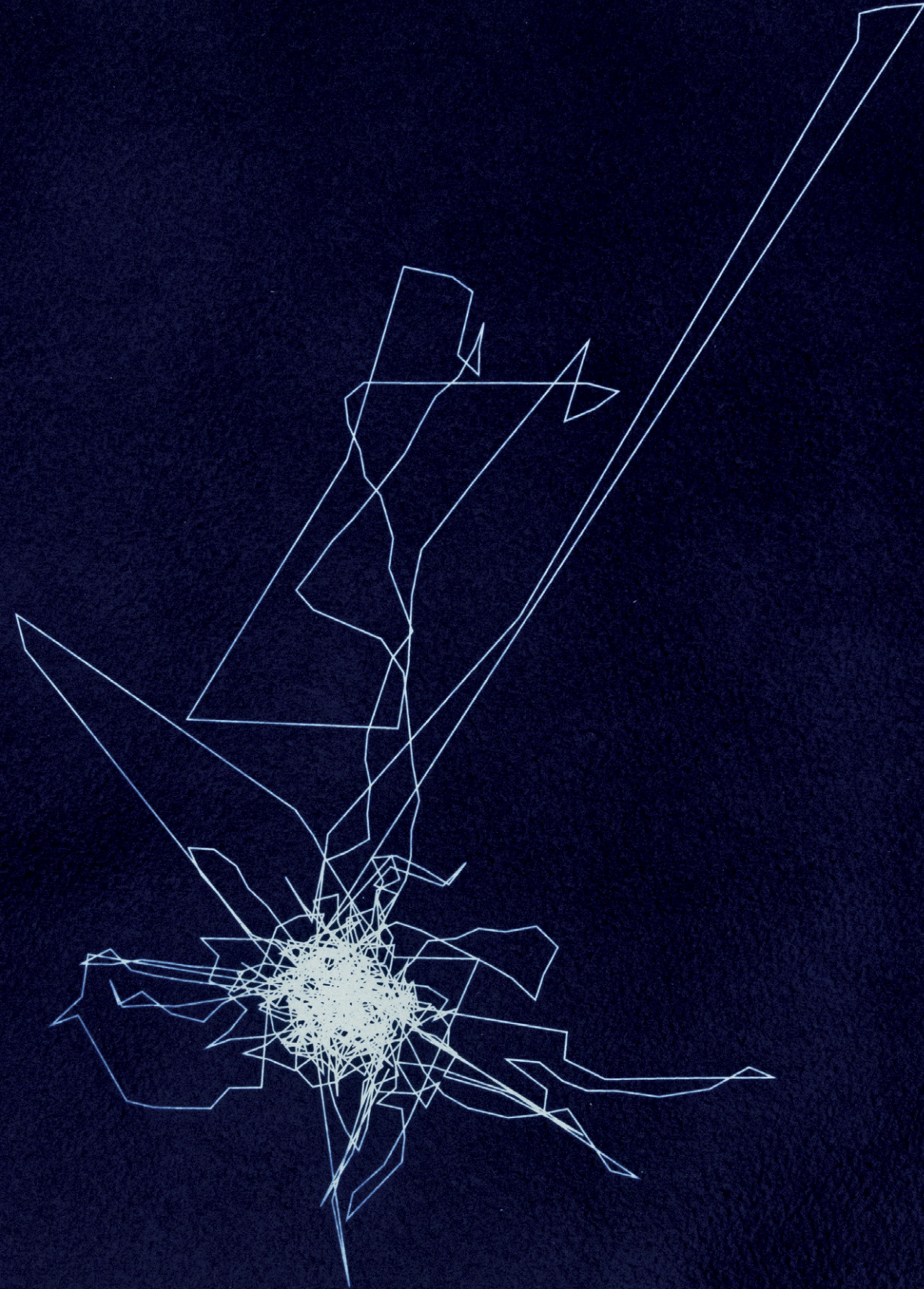
Diego Tercero, 17 años, originario de Nacaome, Honduras.
Extracto tomado de la llamada telefónica realizada a su pastor de la iglesia en Honduras, 21 de noviembre de 2018.

¿Aló? Felicidades... Un poco mal. Ya usted sabe que, usted sabe que nunca he estado afuera pue'... Yo sé que Dios va conmigo, pero no es lo mismo, no es lo mismo.... Igual, igual, igual. Cuídese mucho, cuídese mucho. Yo... yo lo quiero mucho, yo le doy mi corazón, usted sabe. Estamos cumpliendo años los dos. Usted sabe, yo lo llevo en mi corazón. Aunque no lo pase con usted, yo le llevo en el corazón... Siempre juntos, siempre juntos, usted sabe, siempre juntos. Pero bueno, así es, ¿me entiende? Es el destino de cada quien... Cuídese mucho, que Dios lo bendiga y lo guarde, ¿me entiende?



Diego Tercero, 17 years old, originally from Nacaome, Honduras.
Excerpt taken from phone call made to your church pastor in Honduras, November 21, 2018.

Hello? Congratulations... A bit down. You know that... you know I've never been abroad, right?... I know God is with me, but it's not the same, it's not the same.... You too, you too, you too. Take care of yourself, take care of yourself. I... I love you very much, I give you my heart, you know that. We're both celebrating our birthday today! You know, I carry you in my heart. Even if I don't spend this day with you, I carry you in my heart... Always together, always together, you know, always together. But well, that's how it is, right? Each to his own destiny... Take care of yourself, may God bless you and protect you, do you hear me?



Luis Antonio Rojas

Notas de voz desde Tijuana (II)

Tijuana, México, 2018

5 piezas

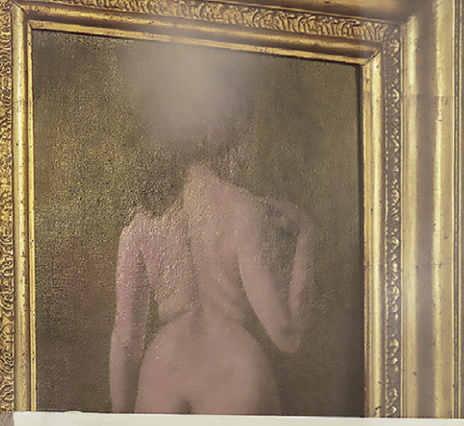
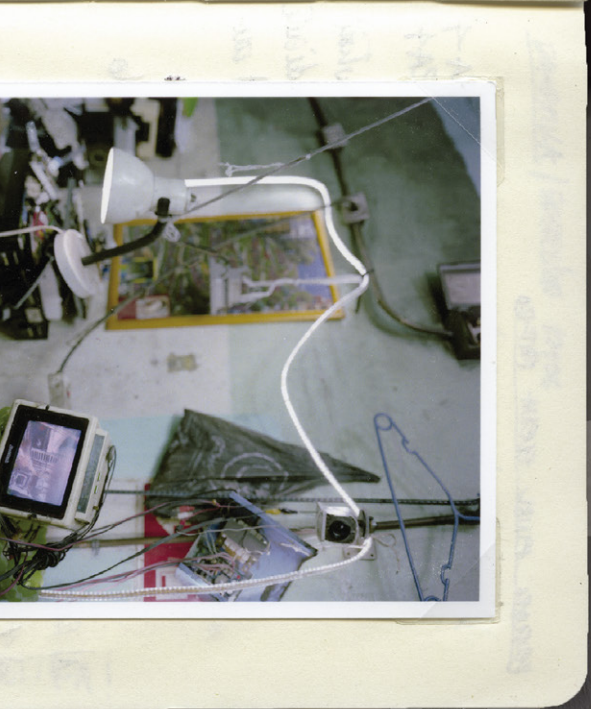
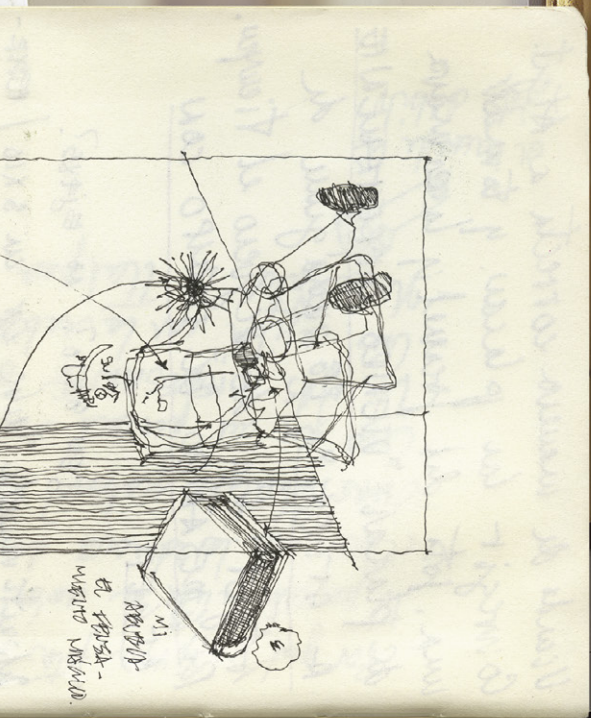
Impresión digital en papel fotográfico y notas de voz

← Se pueden escuchar aquí



Paola Dávila
Todos los días son lunes (fragmento)
Ciudad de México, 2020-2021
Políptico de 39 piezas
Cianotipia sobre papel de algodón
28 X 25 cm c/u







El objetivo del artista no es un
 hacer al espectador. Si no dar
 "información".
 Pasar a la manera de la vida
 un artefacto de tecnología
 para construir en el tiempo. Un
 artefacto preciso. VER
 "La vida se convierte en una máquina
 que hace el arte."
 "Las ideas existen generalmente
 en un arte de simplicidad porque
 "van a la vida".
 "Es el proceso de conceptualización
 con el que trabaja el artista."
 "El arte es un proceso de
 recepción — conceptual —
 en el que el artista explora a fondo
 un tema, construye las decisiones
 arbitrarias o algunas de ellas reducen
 a cero."



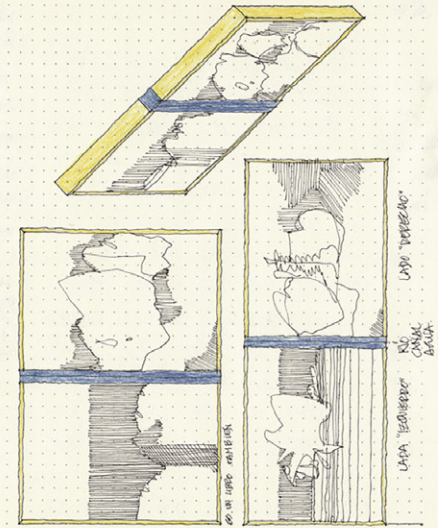
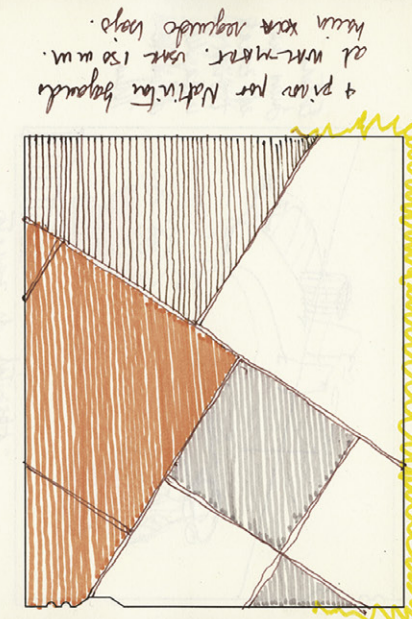
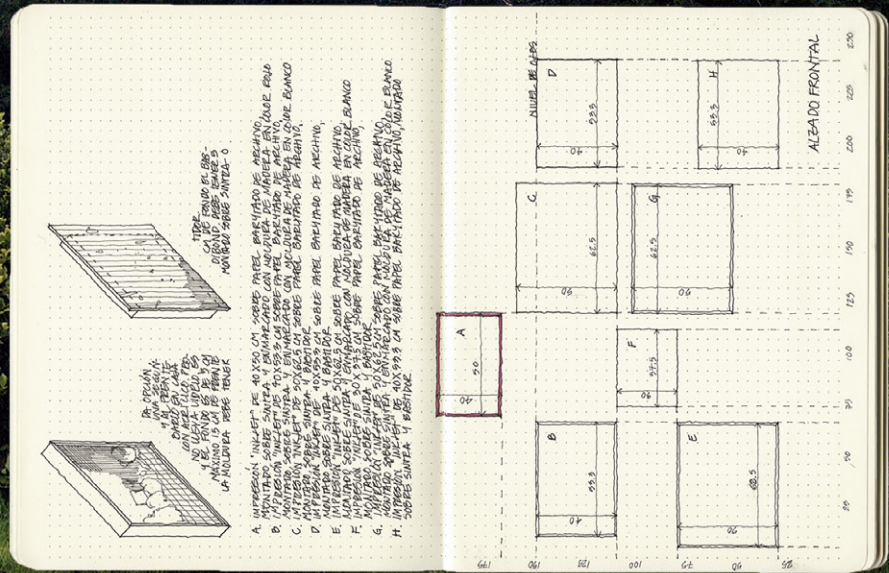
Capel Eto.

Jueves 26 octubre
 Regreso a Tlalpa después de haber
 colar un fugitivo. La diligencia de la
 recorrida ya está ~~se~~ completamente
 establecida. Hoy recorrí la sección A1.
 Que va desde el metro Villa de Cortés hasta
 el metro Pino Suárez.

Encuentro Fonca del 23 al 27. FOMI
 Martes jueves 29
 Partí a la sección A2. Va del metro Villa de
 Cortés hasta la estación Churubusco.

Viernes 30
 Regreso a Tlalpa después de haber
 colar un fugitivo. La diligencia de la
 recorrida ya está ~~se~~ completamente
 establecida. Hoy recorrí la sección A1.
 Que va desde el metro Villa de Cortés hasta
 el metro Pino Suárez.

Sábado 31
 Regreso con Magda la segunda parte de la
 sección "B" (B2). Va de tal relop hasta el
 Zapata donde se termina Tlalpa. Encun-



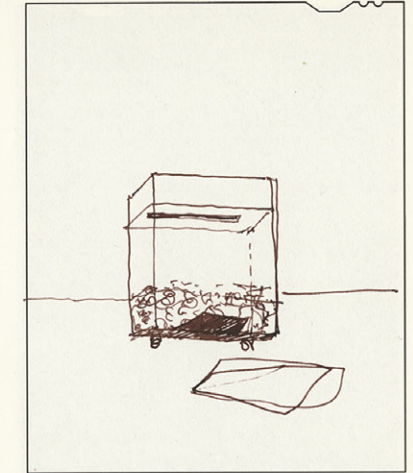
Muestra 3 de volutas.
 Muestra la sección B1, correspondiente a la
 dirección entre la florita de chocolate hasta
 la fogá. El campo de basobol. El punto de
 partida siempre en la Muga con el Toks.
 VUELTA POR LAS PAREDES
 punto 5
 todo lo que estuviera caídas al Viciados.
 1. CHEPE (torreón) (no había foto)
 2. TRAMPA (no había foto)
 3. AVIESTRA (no había foto)
 4. MUGA (no había foto)
 5. LITINA (no había foto)
 TIEMPOS POMPALU R.100, DESPUE (11:00) (40m) (50m)
 BARRER (15:00) / AGUA (15:00) / CORREO (15:00) / MANTA
 SUCIAR (15:00) / AGUA (15:00) / DESPUE (15:00) / MANTA
 FILAR (15:00) / AGUA (15:00) / DESPUE (15:00) / MANTA

- PLACAS PENDIENTES
- 1. PLACA DE ALUMINIO
 - 2. PLACA DE ALUMINIO
 - 3. PLACA DE ALUMINIO
 - 4. PLACA DE ALUMINIO
 - 5. PLACA DE ALUMINIO
 - 6. PLACA DE ALUMINIO
 - 7. PLACA DE ALUMINIO
 - 8. PLACA DE ALUMINIO
 - 9. PLACA DE ALUMINIO
 - 10. PLACA DE ALUMINIO
 - 11. PLACA DE ALUMINIO
 - 12. PLACA DE ALUMINIO
 - 13. PLACA DE ALUMINIO
 - 14. PLACA DE ALUMINIO
 - 15. PLACA DE ALUMINIO
 - 16. PLACA DE ALUMINIO
 - 17. PLACA DE ALUMINIO
 - 18. PLACA DE ALUMINIO
 - 19. PLACA DE ALUMINIO
 - 20. PLACA DE ALUMINIO



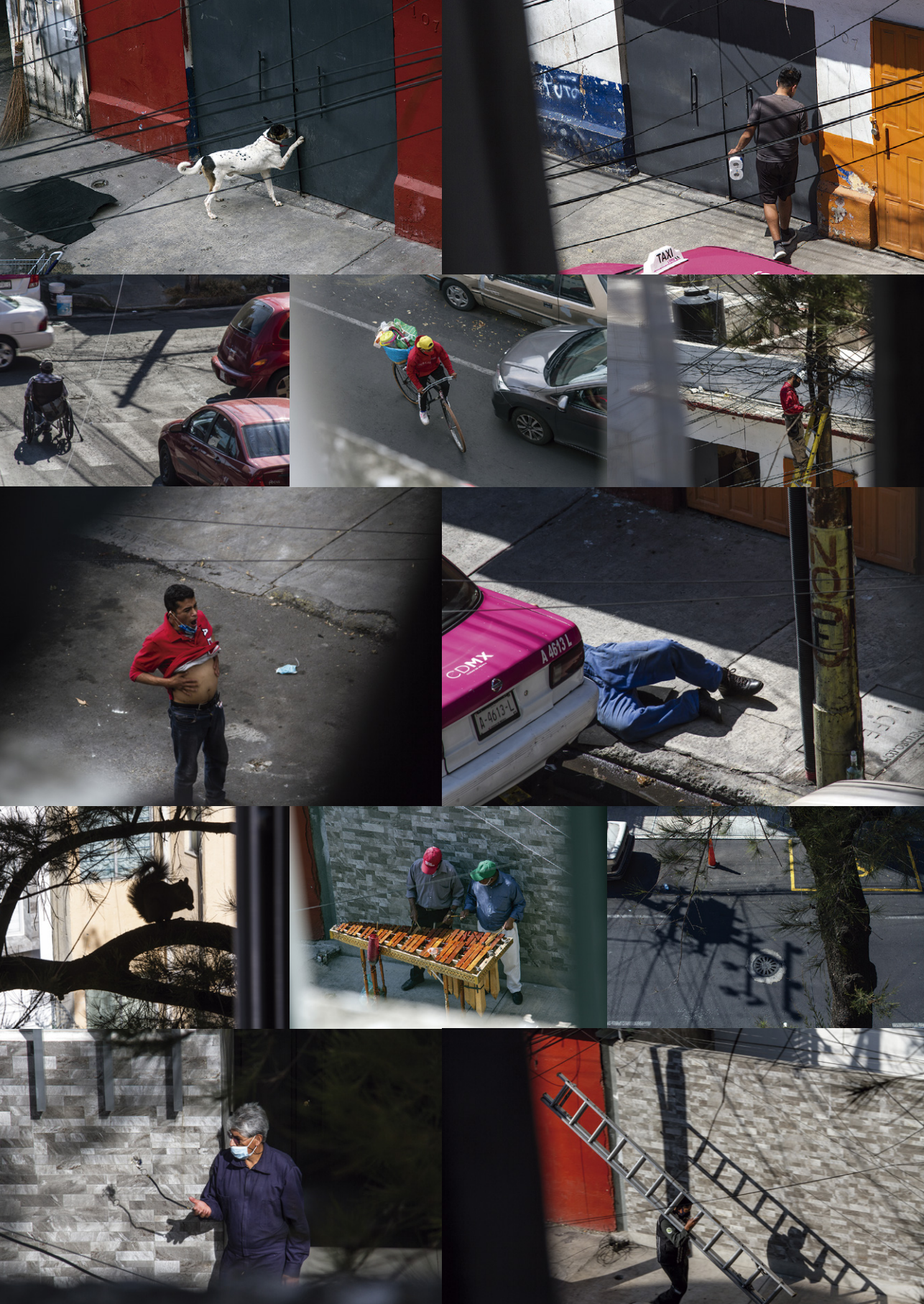
Ya están ahí, desde el Puzi caro. 1984

a través
 del cristal.
 ¿qué es lo que quiero
 destruir? oírse
 la primera que
 debió tomar.



Emiliano Aivar
 La Gran Vía, Ciudad de México, 2020
 Políptico de 156 piezas
 Impresión inkjet sobre papel baritado de archivo,
 a partir de negativo análogo de 4 x 5 pulgadas
 Hojas de la bitácora del artista: tinta, plumón,
 lápiz e impresión sobre papel cultural
 Medidas variables





TORMENTA FAMILIAR

Ernesto Ramírez

Mayo 2020 en la Ciudad de México. Desde el departamento 201 se escuchan gritos entre una madre y su hijo. Discuten por labores domésticas:

—Con una chingada, ya hice todo lo que me pediste; ya lavé, limpié y recogí todo. ¿Qué más chingados quieres?

Entre reproches mutuos, la pelea sube de tono. La voz del hijo —treinta años, desempleado— se impone sobre la de la madre. Los demás habitantes del edificio, confinados por la emergencia sanitaria, nos enteramos de la discusión familiar. En el momento más álgido, una voz femenina que proviene de otro departamento grita:

—¿Estás bien, Anahí?

—¡Vete a la chingada! —responde la voz del hijo iracundo.

—¿Quieres que llamemos a la policía? —insiste la voz femenina.

—¡Que te vayas a la chingada! —se escucha otra vez.

Llamar al 911 en Ciudad de México no es como en las películas. Después de varios intentos, una voz responde:

—911, ¿cuál es su emergencia?

Sin embargo, antes de explicar los motivos de la llamada, se escuchan voces y pasos en el edificio. Un par de policías acceden al lugar. Alguien más ha tenido más suerte con el 911. Luego de una larga conversación indescifrable, los uniformados se retiran. Sólo lograron amainar la tormenta familiar.

Horas más tarde, la discusión brota de nuevo. Se escucha al hijo que, como felino herido, va y viene de la sala a las habitaciones. Increpa con violencia a su madre de nuevo. Más gritos, reclamos y golpes en la pared y puertas, intermitentemente. En la madrugada, vuelven los gritos y los insultos. Da la impresión de que el felino herido recobró fuerzas. Las llamadas al 911 se repiten. En el edificio, otra vez se escuchan voces y pasos. Frente al departamento 201, un par de uniformados armados, golpean la puerta:

—Abran, es la policía.

La puerta cede. Hay caos en su interior. Una voz, al pie de la puerta, reporta:

—Ya está sometido, jefe, traía una navaja y un martillo en la mano.

Minutos después, en el descanso del segundo piso, una voz colérica, se defiende:

—Estoy en mi casa; es propiedad privada; esto un problema familiar.

El hijo es sometido y subido a una patrulla. Frente a su puerta, la madre y el otro hijo, desconcertados, sólo atinan a decir:

—No sé qué le pasó; es un poco violento, pero nunca se había puesto así. La noche, agónica, continúa su curso.

FAMILY STORM

Ernesto Ramírez

May 2020 in Mexico City. From apartment 201, screams can be heard between a mother and her son. They argue about housework:

–For fuck's sake! I've already done everything you asked me to do. I've already done the washing, cleaned, and tidied up. What the fuck more do you want?

Amidst mutual reproaches, the fight escalates. The voice of the son—thirty years old, unemployed—imposes itself over that of the mother. The rest of us in the building, confined by the health emergency, hears the family argument. At the height of the moment, a female voice from another apartment shouts:

–Are you all right, Anahi?

–Go fuck yourself! – replies the voice of the irate son. –Do you want us to call the police? – the female voice insists.

–I told you to go fuck yourself! – can be heard again.

Calling 911 in Mexico City is not like in the movies. After several attempts, a voice responds:

–911, what is your emergency?

– before I can explain the reason for the call, however, voices and footsteps are heard in the building. A couple of policemen enter the place. Someone else has had better luck with 911. After a long, indecipherable conversation, the uniformed men leave. They only succeeded in calming the family storm.

Hours later, the discussion flares up again. The son, like a wounded feline, can be heard coming and going from the living room to the bedrooms. He violently scolds his mother again. More shouting, complaints, and banging on the wall and doors, intermittently. In the early morning, the shouting and insults return. It seems that the wounded feline has regained strength. Calls to 911 are repeated. In the building, voices and footsteps are heard again. In front of apartment 201, a couple of armed uniformed men knock on the door:

–Open the door, this is the police.

The door gives way. There is chaos inside. A voice, by the door, reports:

–He's already subdued, boss, he had a knife and a hammer in his hand.

Minutes later, on the second-floor landing, an angry voice defends itself:

–I'm in my house. It is private property. This is a family argument.

The son is subdued and put in a police car. In front of their door, the mother, and her other son, bewildered, only manage to say:

–I don't know what happened to him. He's a bit violent, but he's never been like that before. The night, agonizing, continues its course.

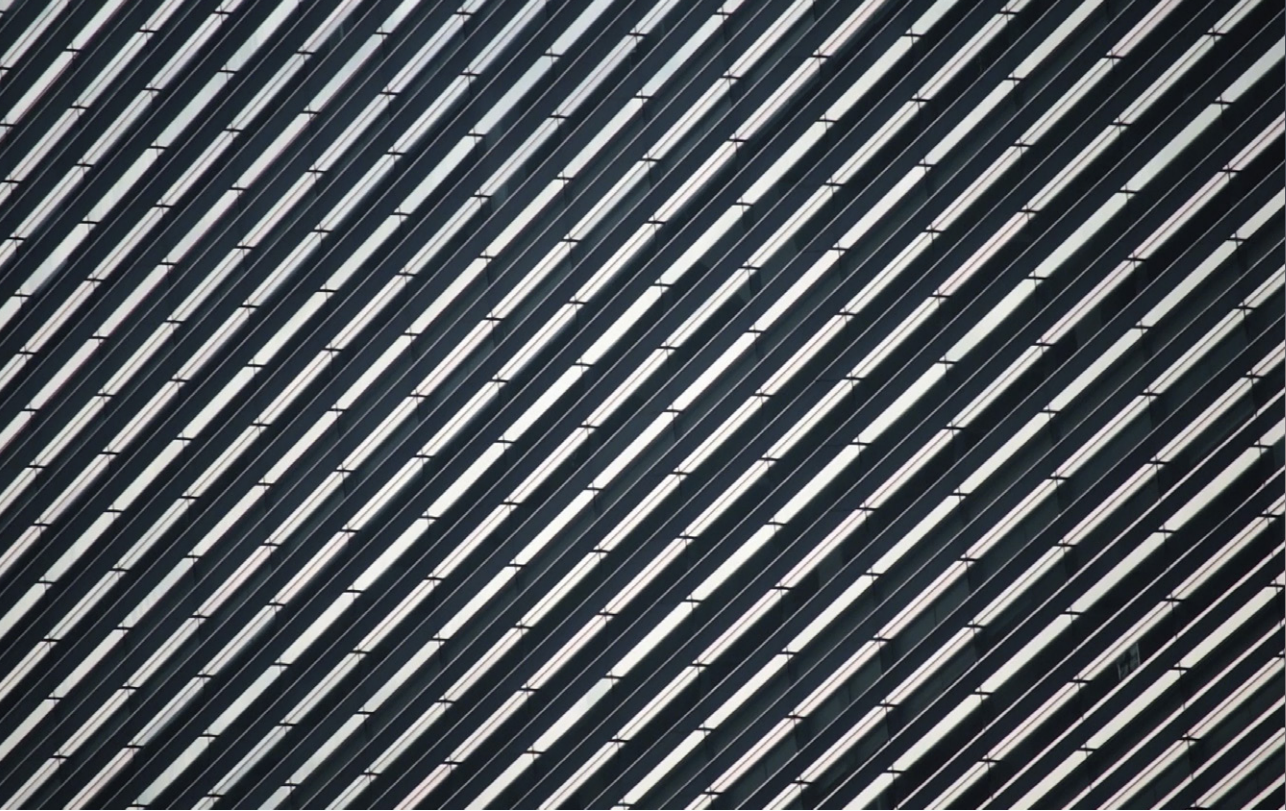
Ernesto Ramírez
301-Vivir AQUÍ
Ciudad de México, 2020
Fotografía digital 31 piezas,
proyección digital y texto
6:15 minutos







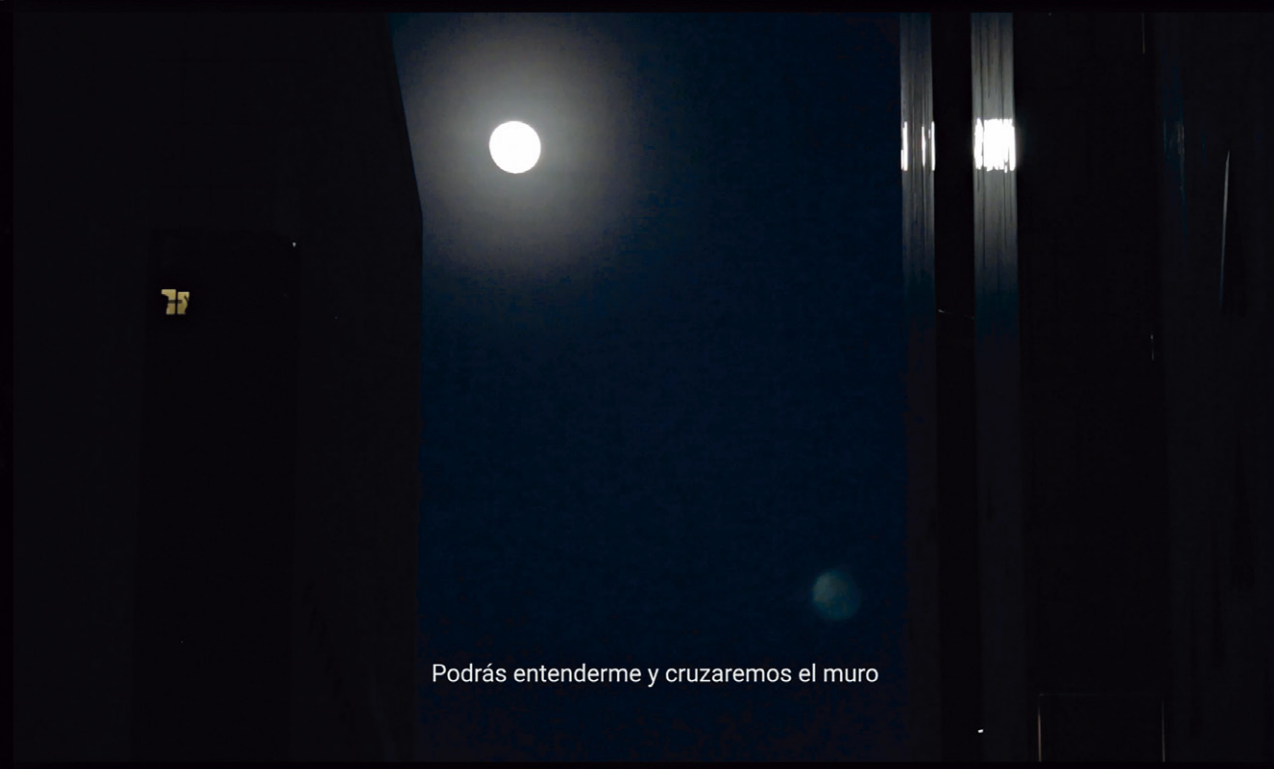
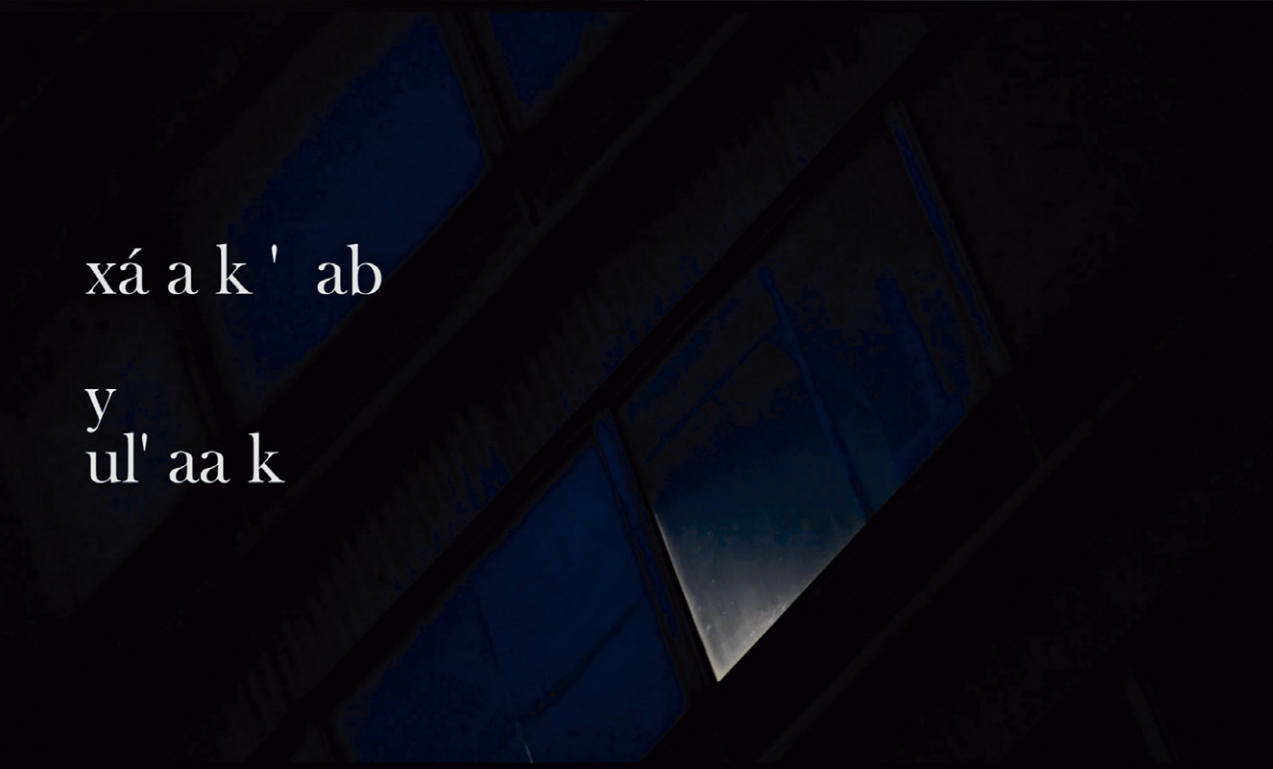
Gerardo Castillo Corona
*Informe o el agobiante anhelo
de ser todo, menos humanos*
Ciudad de México, 2018
Fotografía digital
8 piezas de 62.6 x 50.6 x 5 cm c/u
1 pieza de 62.6 x 79.6 x 5 cm
Diseño de vestuario:
Carolina Jiménez, Mauricio
Ascencio, Al Mendoza y JC





xá a k ' ab

y
ul' aa k

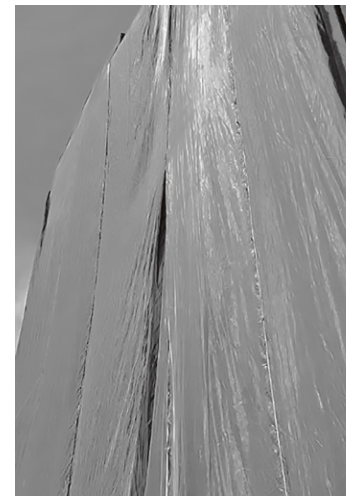


Podrás entenderme y cruzaremos el muro



Sergio Arriaga
Declives, pasos y otros muros
Ciudad de México, 2019
Video digital
HD 1080p
sonido estéreo
4:35 minutos





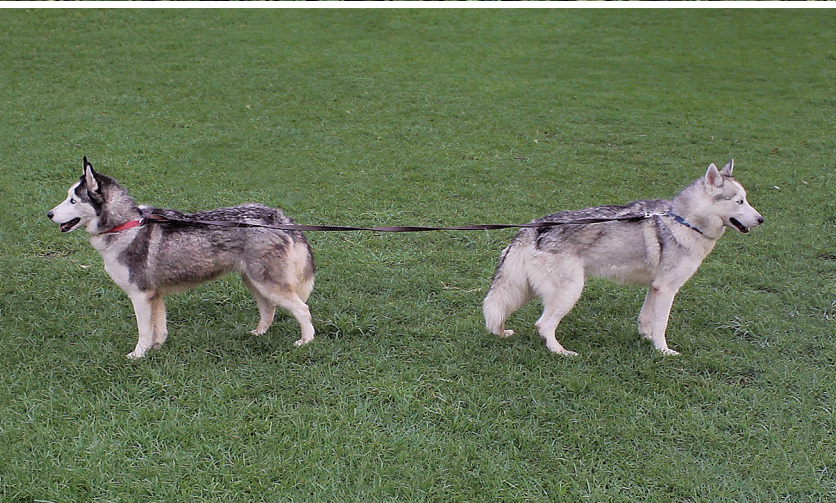


Onnis Luque
Undercover
Ciudad de México, 2018-2020
Inyección de tinta sobre papel de algodón
Políptico de 21 piezas
Medidas variables



Pavka Segura
Ciudad Pangolín (lanzamientos y vistas) II (fragmento)
Ciudad de México, 2020
6 piezas
Impresión cromógena por inyección de tinta,
grafito, policarbonato, resina y objeto recuperado
Medidas variables





¿Cómo convertimos estos espacios en puntos de encuentro? Puntos para hacer comunidad y dejar de reproducir las escalas con las que se valida, se organiza y se dice cómo se jerarquiza.

Es lo bonito de este momento dentro de todos los privilegios, tener internet y tener redes sociales ayuda a mostrar el trabajo.

Algo que nos ayude a pensarnos en la diversidad de comunidades y que se dejen de reproducir esas prácticas de validación, sino más bien compartir y reconocer las diferencias.

Al no haber estos lugares nosotros los estamos generando. Por fuera, nos juntamos, hacemos redes, creamos exposiciones, convocatorias y eso está súper chido. Si la institución pública no te lo da, no hay de otra, lo tenemos que generar nosotros, nosotras, nosotros o cualquier otro grupo que no está siendo representado y que no se ve representado en una institución pública.

Si el centro tiene tantos privilegios, si tiene tantas probabilidades, por qué no desplazarse un poco y extender sus ramas como lo hacen los micelios y los hongos. Se extienden kilómetros y kilómetros para que haya otro honguito por allá a la distancia. De pronto pienso que es como extender un archipiélago, una red de apoyo artística, de centros de generación de conocimientos.

Muchas veces nos hemos apoyado con las amistades. Con gente que está cercana, y a quien podemos acudir. Creo que, al final de cuentas, las redes se van creando a partir de dinámicas educativas y que te permiten tener cercanía.

Se está haciendo a partir de vínculos, de compartir intereses, de cómo te relacionaste, cómo conociste a esas personas. Se va haciendo esta comunidad micélica donde realmente sostienes lo que hay alrededor de la imagen.

Yo estoy conflictuada con el tema de la autoría, desde la colectividad se puede impulsar mucho más el trabajo de artistas, yo he recurrido a esas estrategias. Pero creo que es una línea delgadita que puede llevarnos a invisibilizar.

Una de nuestras intenciones era generar lazos y redes con otras personas que estuvieran haciendo fotografía, y después, nos dimos cuenta que eso era un poco reductivo y decidimos que fuera imagen. A partir de eso, en diferentes ejercicios curatoriales digitales nos hemos dado cuenta que vale la pena no solo mirar hacia la fotografía artística, sino también mirar a otros lugares porque era bastante reductivo solo pensar en ciertos géneros de la fotografía.

Los proyectos colectivos son una manera de abordar ciertos proyectos y temas porque se van nutriendo de más cosas y toman más fuerza.

Crear nuestras propias comunidades para poder diversificar y poder avanzar, que la imagen vaya avanzando y se vayan creando los discursos para que lleguen a más personas y justamente eso, dejar de centralizar.

El ejercicio curatorial como espacio de reunión.

Igual, son cosas que una se imagina, pero de ahí a pensar exactamente cómo se podría llevar a cabo, es difícil.

Formar un tejido micélico. Yo no veo más claro que eso, como hacer las ramas o las raíces más extensivas todavía.

Hace poco me acerqué al término “comunalidad”, que no es lo mismo que “comunidad”. Algo que me llamó mucho la atención del término era entender desde dentro el contexto al cual se pertenece, hacer una estructura a partir de eso y cuando se tiene, puedes compartirlo. Es difícil poder traspasarlo a un término institucional, más grande o amplio. Sin embargo, tiene valores importantes que, a lo mejor, no se pueden tomar todos pero sí tomar algunos de ellos en cuenta. Es muy importante el consenso, tratar de llegar a un solo cuerpo a partir de todos los que lo conforman. No lo creo imposible pero es difícil, lleva tiempo, confianza y varios aspectos que no se están ejerciendo actualmente en ciertos espacios.

La comunidad no es solo geografía, sino que el concepto de territorio también va más allá de los lugares, es decir, las comunidades pueden existir por afinidad en distintos territorios.

Para hablar de comunidad tendríamos que comenzar a hablar desde lo cercano. Desde lo que nos cuestiona, nos refleja, lo que nos transforma y hacer comunidad no es algo tan fácil, requiere de mucho tiempo, de mucha escucha activa y muchos accionares, mucha confianza. La confianza no se va a dar de un día para otro. Eso es algo que ha fallado bastante en la institución pública. En cuanto al acercamiento que se tiene con la gente que la hace o que está de manera activa o pasiva.

Se hace comunidad, haciendo comunidad. Cada comunidad es diversa porque así de diversos son sus integrantes. Dentro de la comunidad se van a gestar diferentes dinámicas. Estas dinámicas deben ser de consenso.

Las comunidades de producción artística, fotográfica o de la imagen en México ya funcionan como un micelio, se están comunicando unas con otras y son comunidades de diversos tamaños. Pienso en las personas que están trabajando con Hydra en la Ciudad de México, o en las personas que están trabajando en el Centro de la Imagen que también están colaborando con otros proyectos que no son gubernamentales como la Escuela Activa de Fotografía o Gimnasio de Arte, y esos otros proyectos están trabajando con otros proyectos incluso fuera de México como es proyecto Imaginario, etcétera, etcétera. Ese micelio ya existe y esas comunidades ya existen y se están comunicando. También tienen su propia circulación. La manera de poder voltear las cosas es no pensando en creadores individuales sino en comunidades de producción.

Las comunidades es esto que está vivo y que está interactuando.

La imagen siempre encuentra su camino y justo nosotros tenemos que ayudar a que los caminos sean más abiertos, más fluidos y desde otras perspectivas.

El micelio es esta forma de hacer presente lo que no se ve, pero parte de reconocer que las imágenes que se ven son parte de una comunidad, y que sin esa comunidad las imágenes no podrían existir.

Al final, la Bienal no es eso que alcanzamos a ver, aplicaron más de 600 personas y todas esas personas la conforman, porque sin esas personas no podría existir toda esta red en la que se sostiene.

Empecé a transcribir nuestra reunión de la semana pasada.
Con ese registro, queremos intervenir el catálogo,
hacer intervenciones a las imágenes que están en el
catálogo y a los textos.
Como les habíamos contado,
hay otros textos, además de los institucionales y el curatorial.
Entonces, esto que ahora estamos haciendo
corresponde a la sección que se llama “Micelio”.
No vamos a citarlas a cada una, sino todo va en conjunto.
Como un solo texto compuesto por múltiples voces.
También estarán las otras pláticas que vamos a tener,
y que ya hemos tenido con otras personas,
que también son de diferentes lugares del país.
Nos gustaría incluir sus nombres,
a menos de que ustedes prefieran que no.
Como ustedes se sientan cómodas.
¿Y habrá un visto bueno?
Sí, no lo habíamos considerado,
pero me parece que es una muy buena idea.
Entonces les mostramos el resultado
y ustedes deciden si agregamos sus nombres o no.
Por mí está bien como primera idea,
en el sentido de que creo que estamos haciendo esto
para mostrar la diversidad que existe.
Desde dónde estamos hablando y que eso es algo importante.
Yo sé que no se va a poner más información,
ni tampoco la siento necesaria,
pero es como hacernos responsables
de los argumentos que estamos utilizando y
poner “una cara” a esos argumentos;
y me parece de mucho valor, porque, justamente, muchas de las
que estamos aquí hablando de estos temas sí participamos
en la Bienal, no quedamos seleccionadas,
pero es una forma de buscar un diálogo.
Estar buscando entre nosotras principalmente,
pero también queremos extenderlo en lo que se pueda.
Estas charlas queremos retomarlas de manera más formal
hacia el programa público.
Abrirlo a otras voces,
sacar estos temas y seguir la conversación
en un espacio más amplio.
Eso estaría muy bueno.

Les agradecemos infinitamente el haber participado.

Adrián Gil
Alan de la Rosa
Alejandra Aragón
Alejandra Leyva
Alethia García
Alexia Zúñiga
Ana Álvarez
Antonio Lozano
Ariana Díaz
Claudia López
Cuaco Navarro
Diana de la Mora
Enero y Abril
Érika Vitela
Greta Rico
Guie Niza Cabrera
Jessica Torres
Lorena Peña Brito
Lucía Castañeda Garma
Mario Wandu
Natalia Martínez
Mai de Alba
Romeo Dolorosa
Tania Rubiños

**ACTA DEL JURADO
PREMIOS DE PRODUCCIÓN
XIX BIENAL DE FOTOGRAFÍA**

Tras haber revisado las 639 propuestas recibidas en tiempo y forma, y luego de deliberar libre y ampliamente en dos sesiones ordinarias los días martes 25 y miércoles 26 de mayo de 2021, y una sesión extraordinaria el día lunes 31 de mayo, decidimos por mayoría de votos seleccionar a las siguientes personas para recibir un Premio de Producción e integrar la muestra de la XIX Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen:

Alejandro Cabrera González
Alma Camelia Flores Estefes
Antonio Bravo Avendaño
Diego Alonso Vignon
Diego Luis Moreno Velasco
Gerardo David Castillo Corona
Ilán Rabchinsky Goldman
Jorge Abraham De la Garza
Juan de Dios Ernesto Ramírez Bautista
Leonardo Barrera Macías
Luis Antonio Rojas Rubalcava
Luis Enrique Pérez Pérez
María del Pilar Ramos Sánchez

Onnis Luque Rodríguez
Paola Dávila Pineda
Pavka Emilio Segura Morales
Rayito Flores Pelcastre
Roberto Molina Tondopó
Rocío Cerón Flores
Rodolfo Emiliano Aivar Figueroa
Rogelio Séptimo Campos
Sandra Laura Gutiérrez Hordóñez
Saraí Ojeda Sánchez
Sergio Arriaga Pérez
Uriel Alejandro López Peña

En consonancia con los objetivos planteados en la convocatoria de reconocer e impulsar la producción fotográfica de México, el jurado seleccionó dichas propuestas por considerar que son propuestas que permiten atisbar el presente del quehacer fotográfico y visual, de forma heterogénea y plural, y desde la diversidad de aproximaciones a la producción de imágenes.

31 de mayo de 2021



Adriana Patricia
Aridjis Perea



María Ximena
Cuevas Riestra

Marianna Dalinda
Dellekamp González Ulloa



Iván
Ruiz García



Adam Hurd
Wiseman Mitchell

**ACTA DEL JURADO
PREMIOS DE ADQUISICIÓN
XIX BIENAL DE FOTOGRAFÍA**

Tras haber revisado las 25 propuestas finales y luego de deliberar libre y ampliamente en dos sesiones ordinarias los días lunes 18 y martes 19 de octubre de 2021, decidimos otorgar por mayoría de votos los Premios de Adquisición de la XIX Bienal de Fotografía a:

CATEGORÍA A (Artista menor de 30 años)

Sergio Arriaga Pérez, por la obra *Declives, pasos y otros muros* (2019) por considerar que retrata una metrópoli paralizada por la desolación de la pérdida. Reflejo inquietante de las grietas que nos remiten a la impermanencia.

Asimismo, se otorga una Mención Honorífica a Luis Antonio Rojas Rubalcava, por la obra *Notas de voz desde Tijuana* (2018) que por medio de la fotografía y el uso de mensajes de voz, logra presentar un retrato íntimo y conmovedor de la experiencia de los migrantes.

CATEGORÍA B (Artista mayor de 30 años)

Paola Dávila Pineda, por la obra *Todos los días son lunes* (2021), por el uso de la cianotipia como registro del recorrido interior ante el confinamiento obligado por la pandemia. La artista se autorepresenta en trazos cortos y repetitivos que retratan la rutina del encierro.

Asimismo, se otorga Mención Honorífica a: Pavka Emilio Segura Morales, por su obra *Ciudad Pangolín. Lanzamientos y vistas* (2020), por su reflexión del confinamiento con el uso de elementos orgánicos en descomposición y el riesgo en la intervención y la exploración del medio fotográfico. A Luis Enrique Pérez Pérez por la obra *La riqueza de mi sangre* (2020), por abordar el tema de la afrodescendencia y racismo desde su propia identidad.

19 de octubre de 2021



Adriana Patricia
Aridjis Perea



María Ximena
Cuevas Riestra



Marianna Dalinda
Dellekamp González Ulloa



Domingo Valdivieso
Ramos



Adam Hurd
Wiseman Mitchell

**DECISION OF THE JURY
PRODUCTION AWARDS
19TH PHOTOGRAPHY BIENNALE**

After reviewing the 639 proposals received in due time and form, and after deliberating freely and extensively in two ordinary sessions held on Tuesday 25 and Wednesday 26 May 2021, and an extraordinary session on Monday 31 May, we decided by majority vote to select the following people to receive a Production Award and integrate the exhibition of the 19th Photography Biennale of the Centro de la Imagen:

Alejandro Cabrera González	Onnis Luque Rodríguez
Alma Camelia Flores Estefes	Paola Dávila Pineda
Antonio Bravo Avendaño	Pavka Emilio Segura Morales
Diego Alonso Vignon	Rayito Flores Pelcastre
Diego Luis Moreno Velasco	Roberto Molina Tondopó
Gerardo David Castillo Corona	Rocío Cerón Flores
Ilán Rabchinsky Goldman	Rodolfo Emiliano Aivar Figueroa
Jorge Abraham De la Garza	Rogelio Séptimo Campos
Juan de Dios Ernesto Ramírez Bautista	Sandra Laura Gutiérrez Hordóñez
Leonardo Barrera Macías	Saraí Ojeda Sánchez
Luis Antonio Rojas Rubalcava	Sergio Arriaga Pérez
Luis Enrique Pérez Pérez	Uriel Alejandro López Peña
María del Pilar Ramos Sánchez	

In keeping with the objectives set out in the call to recognize and promote photographic production in Mexico, the Jury selected these proposals because they allow us to glimpse the present of photographic and visual work in a heterogeneous and plural way, and from the diversity of approaches to the production of images.

31 May 2021



**Adriana Patricia
Aridjis Perea**



**Iván
Ruiz García**



**María Ximena
Cuevas Riestra**



**Marianna Dalinda
Dellekamp González Ulloa**



**Adam Hurd
Wiseman Mitchell**

**DECISION OF THE JURY
PURCHASE PRIZES
19TH PHOTOGRAPHY BIENNALE**

After having reviewed the 25 final proposals and after deliberating freely and extensively in two ordinary sessions held on Monday 18 and Tuesday 19 October 2021, we decided to award by majority vote the Purchase Prizes of the 19th Biennale of Photography to:

CATEGORY A (Artist under 30 years old)

Sergio Arriaga Pérez, for the work *Downturns, steps, and other walls* (2019) for considering that it portrays a metropolis paralyzed by the desolation of loss. A disturbing reflection of the cracks that remind us of impermanence.

Likewise, an Honorable Mention is awarded to Luis Antonio Rojas Rubalcava for the work *Voice notes from Tijuana* (2018) that, through photography and the use of voice messages, manages to present an intimate and moving portrait of the experience of migrants.

CATEGORY B (Artist over 30 years old)

Paola Dávila Pineda, for the work *Every day is Monday* (2021), for the use of cyanotype as a record of the inner journey in the face of the confinement forced by the pandemic. The artist represents herself in short, repetitive strokes that portray the routine of confinement.

Likewise, Honorable Mention is awarded to: Pavka Emilio Segura Morales, for his work *Pangolin City. Pitches and views*. (2020), for its reflection of confinement with the use of decomposing organic elements and the risk in the intervention and exploration of photography. To Luis Enrique Pérez Pérez for the work *The richness of my blood* (2020), for addressing the topic of Afro-descent and racism taking his own identity as reference.

19 October 2021



**Adriana Patricia
Aridjis Perea**



**María Ximena
Cuevas Riestra**



**Marianna Dalinda
Dellekamp González Ulloa**



**Domingo Valdivieso
Ramos**



**Adam Hurd
Wiseman Mitchell**

OBRA SELECCIONADA

Y SEMBLANZAS

PENSANDO EN TI (PENSANDO EN ÉL)

Mi padre no me permitía llorar, por eso ahora le lloro. Para mostrarle que mi llanto siempre esperó a estar lejos de él para revelarse ante su represión.

En mi niñez, cuando mi padre identificó mi homosexualidad, censuró cualquier demostración asociada a lo femenino a través de frases como: “No llores, las únicas que lloran son las mujeres”; “hazle como hombre”; “así le hacen las viejas”; “si lloras te vas a volver mujer”. Para él, llorar era un acto de fragilidad, contrario a lo que un hombre debería ser: rudo, viril y enérgico; coartado de expresar sus emociones o, de lo contrario, se pondría en duda su hombría; es decir, la imagen masculina hegemónica que excluye otros tipos de masculinidades.

Hice estos autorretratos en el momento en que recordé la violencia que mi padre ejerció hacia mí. En ellos, el llanto y la desnudez son un puente entre el recuerdo de mi infancia y mi vida adulta, pues hoy puedo llorar libremente y mostrar lo que soy.

ALEX CABRERA (Álamo, Veracruz, 1988). Estudió Comunicación en la Universidad Iberoamericana, Puebla, y Fotografía y Estudios Visuales en el Centro ADM de la Ciudad de México. Fue seleccionado para la muestra *Yo en 2020, 2020 en mí* del Centro de la Imagen. Su trabajo fotográfico se compone de autorretratos y ha sido publicado en diversos medios electrónicos e impresos.

LA CUOTA

Somos fantasmas que nos negamos a desaparecer porque aún no existimos.

En 2017, a Tecámac (Boca de piedra), ubicada al norte del Estado de México, comenzaron a llegar grupos de personas provenientes de diferentes estados de la república. Se construyeron casas de la nada y comenzó a aumentar la violencia. Los locales de negocios familiares comerciales como tiendas de abarrotes, papelerías, perfumerías, verdulerías y dulcerías —en su mayoría localizados al interior de las casas— se vieron forzados a cerrar por la extorsión, hostigamiento y desencanto. Lugares con miras a ser rentados ya nunca abrieron o se traspasaron. Lo que en algún momento fueron cortinas de negocio se convirtieron en muros de protección. Imperó el miedo.

Tomé con mi teléfono celular fotografías de cómo cerraban, una a una, las cortinas de los comercios de la localidad donde nací. Movida más por el temor que por el interés estético. Las imágenes resultantes son síntesis de la violencia en forma de línea de horizonte, casi imperceptible. Un blanco sobre blanco que mientras lo recorres se manifiestan fantasmas. Aquí, el cuerpo se encierra o migra. Pagas una cuota para mantener tu pequeño negocio o te vas. Me fui.

ALMA CAMELIA (Estado de México, 1992). Artista visual egresada de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. En 2017, formó parte del Seminario de Producción Fotográfica del Centro de la Imagen. Obtuvo el Premio Estatal de la Juventud del Estado de México. Ha expuesto en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” y en el Centro de la Imagen. Actualmente, produce la microserie *Las Desenterradoras* con apoyo del FONCA. Es creadora de la plataforma Lolita Pank.

PIEDRA PARTIDA 3 microhistorias sobre el agua que confluyen en una barranca seca

A partir de 2016, cada año regreso al lugar de origen de mi familia para sembrar y cosechar —excepto en el año 2020, debido a la pandemia—. Zacatepec, ubicado en el municipio de Tepexi de Rodríguez, Puebla, es una comunidad rural en donde la falta de lluvias ha sido un factor que ha obligado a la gente a abandonar sus hogares. El deterioro de las formas de vida campesinas derivado de problemáticas estructurales, como la sobreexplotación de los recursos naturales ha sido un proceso largo y lento que se ha acentuado en el presente. Anteriormente, en temporada de lluvias el paisaje de la barranca Tecajete, que se encuentra en la comunidad, rebosaba de agua. En la actualidad, raramente corre líquido por ella.

La experiencia de trabajo con mi familia en la agricultura de temporal se desdobra en mis planteamientos a través de fotografías y video. Para hablar de lo que sucede alrededor de ella, registré en tres videos acciones cotidianas o quehaceres del trabajo que se llevan a cabo en las comunidades que habitan cerca de la barranca y que están relacionadas con el agua, como lo son el pastorear y darle de beber a las borregas; acarrear agua del pozo; y llenar una canoa de agua. Cada una de las acciones registradas está acompañada de un relato que hace referencia a historias que han tenido lugar en la región y que se relacionan con la falta de agua, y la migración como consecuencia de esta. Estos relatos se transmiten de manera oral en mi familia y son parte de su vida diaria; los grabé en video y audio a lo largo de mis periodos de trabajo.

Esta pieza fue posible gracias a la colaboración de Juana Bravo, Antonio Bravo, Erik Velázquez Romero, Juana Romero, Leónides Romero, Nieves Hernández, Ignacia Avendaño y Julia Gómez.

ANTONIO BRAVO (Ciudad de México, 1983). Cursó la carrera en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda". Ha expuesto de manera individual y colectiva en diversos museos como el MUAC, Museo Amparo, Museo Zacatecano y el Museo de Arte de Sinaloa. Ha sido acreedor a la Beca Jóvenes Creadores del FONCA (2012 y 2014) y al Programa BVVA-MAAG (2015). Participó en la Segunda Bienal Nacional del Paisaje, la XIII Bienal FEMSA, la XVI Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen, la primera edición de La Bienal en Resistencia y la Bienal Tlatelolca.

MALIGNAS INFLUENCIAS

Crecí en un entorno sumamente religioso en el que por doce años fui monaguillo. Los prejuicios y las culpas de las doctrinas religiosas determinaron mi entorno familiar. En ese ambiente fui perturbado y violentado por mi orientación sexual. Esto me hizo mantener mi identidad oculta, velada.

A lo largo de mi vida, las imágenes de lo monstruoso y lo anómalo han sido las únicas con las que me he podido identificar debido al rechazo que provocan. Esta fascinación me ha llevado a crear nuevas realidades posibles. Inspirado en la visión apocalíptica del catolicismo, escudriño e intervengo gráficamente el archivo fotográfico de mi familia, uno de los principales artefactos de ficción e identidad en nuestra vida. Utilizo lápices de colores, grafito, tintas, marcadores, óleo, acrílico y materiales como cloro o vinagre para construir un espacio alterno, sin culpa.

En ese mundo, los seres que habitan en mi cabeza no se ocultan ni se callan. Se muestran en toda su monstruosidad. Con múltiples voces hablan un lenguaje sin gramática que reivindica su diferencia. Juntos nos negamos a ser condenados al silencio.

DIEGO MORENO (San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 1992). Ha recibido diferentes premios alrededor del mundo como el LensCulture Art Award 2021; el OpenWalls 2020 por *The British Journal Of Photography*; la Residencia de Excelencia Artística Air-Montreux, Suiza 2021; el Premio Cheerz Photo Festival, París 2019; el Premio POY Latam y el Premio FINI, 2019, entre otros. Su obra forma parte de colecciones y exposiciones individuales y colectivas en América, Europa, Asia y África.

CODEÍNA, FE Y GENEALOGÍA

En esta serie de fotografías presento a un personaje que desde 2018 postra la mirada en su entorno y en privacidades ocultas; que retrata a su propio linaje, amigos y a sí mismo, así como objetos y elementos que para él tienen un significado relevante. En su proceso fotográfico, como musas divinas para su inspiración recurre a los sueños cercanos al alba, a heridas punzantes y abiertas transformadas en crisis espirituales durante el día. Esta es una travesía intimista. Una epopeya dantesca, mágica y confusa en la que la decadencia, las adicciones, enfermedades venéreas y crónicas, problemas mentales y, sobre todo, la búsqueda del placer insaciable, están presentes.

La narrativa está dividida en dos partes. Al inicio, los elementos del cosmos visual simulan el hundimiento interior. Posteriormente, frente al ocaso aparece una segunda etapa, en la que elementos como el abandono, dolor, tristeza o amargura se presentan tajantemente y anuncian la aurora. Aquí, la duda es lumbre divina que ilumina y purga el alma de sus ignorancias, a lo cual San Juan de la Cruz define como la *noche oscura*.

En su proceso de creación, el artista cree profundamente que el arte es un sueño que ha tomado forma corporal y que no hay nada exterior que no sea una manifestación del interior. De esta forma, espera separarse de la idea del sueño como sujeto del inconsciente, o de una supuesta psique para colocarlo en los anhelos y potencias del alma.

La mayoría de los retratos que aquí vemos provienen de inspiraciones nocturnas que han perseguido y retornado a este creador de imágenes a lo largo de toda su vida; sus capturas no son más que las inquietudes interiores compiladas por el artista en respuesta de sus propios anhelos espirituales.

DIEGO A. VIGNON (Ciudad de México, 1993). Fotógrafo autodidacta interesado en la creación de imágenes intimistas e introspectivas. Ha participado en diversas publicaciones como *Problemas del Río Santiago*, *Revista Marana* (Guadalajara, 2019), *Breve semblanza*, *Revista Levadura* (Monterrey, 2020) y el fotolibro *El espíritu contra la adversidad* (Ciudad de México, 2018). Así como en las exposiciones *Intersección* en la Galería Insurgente (Guadalajara, 2019) y la exposición colectiva TAA en Londres (2019). Ha recibido menciones digitales como FAMA (Monterrey, 2020).

301-VIVIR AQUÍ

En la madrugada del 31 de diciembre, tuve un malestar general en el cuerpo y fuertes dolores de piernas; ese mismo día me realicé la prueba rápida de COVID-19 y resulté positivo. Confinado más de dos semanas en mi recámara, la ventana fue, más que nunca, un espacio de libertad y una manera de hacer menos difícil el trance. Desde el tercer piso, fotografié el transcurrir del tiempo en la calle y en la vida cotidiana de mis vecinos. Este mosaico de fotografías registra la calle durante marzo de 2020 a marzo de 2021 (primera y segunda ola de contagios de COVID-19 en la Ciudad de México).

ERNESTO RAMÍREZ (Ciudad de México, 1968). Es maestro en Cine Documental por la Escuela Nacional de Artes Cinematográfica y licenciado en Periodismo por la UNAM. Fue miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (2014-2017). Ha tomado cursos de fotografía, edición fotográfica y video, fotoperiodismo y nuevas tecnologías en el Centro de Capacitación Fotográfica, Escuela Nacho López, Centro de la Imagen y Fundación Pedro Meyer. Durante treinta años se ha dedicado a la fotografía periodística y documental.

INFORME O EL AGOBIANTE ANHELO DE SER TODO, MENOS HUMANOS

Informe: adj. Que no tiene la forma, figura y perfección que le corresponde.

Informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma.
George Bataille

Mi abuela decía que en la vida era necesario tener diariamente 8 horas de sueño, 8 horas de trabajo y 8 horas para nosotros mismos. En efecto, para la abuela, pese a haber coincidido con una guerra, la vida era más lenta cuando acuñó esta frase.

En el 2020, empujadas por el confinamiento, las personas sufrimos el deseo soberbio de explorarnos a nosotras mismas, de ser y estar presentes pese a la distancia: ser omnipresentes. Ya sea por evolución o competitividad, buscamos ser TodoPresentes, TodoSabientes, TodoInteresados incluso TodoDolientes. Pero ¿a dónde nos lleva esto si siempre estamos dentro de una vorágine temporal en la que el cuerpo apenas alcanza para ser cuerpo? ¿Cuándo nos va a alcanzar para ser cuerpo, tiempo y espacio?

En fin, la abuela, de sabias y utópicas palabras, está ahora mismo sentada esperando a ver que en las cuentas de sus horas del día sólo existe la verdad. De momento, que me espere un poco, unos años, que hoy ni el tiempo ni el cuerpo me alcanzan.

GERARDO CASTILLO CORONA (Ciudad de México, 1983). Licenciado en Diseño y Comunicación Visual en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, con especialización en Fotografía; y es egresado del Seminario de Fotografía Contemporánea 2011 del Centro de la Imagen. En 2006, fue acreedor a la beca Jóvenes Creadores del FONCA. Cuenta con más de 10 exposiciones colectivas y 2 individuales. Ha colaborado con diferentes instituciones del ámbito cultural y publicado en diferentes medios nacionales.

ESPACIO MÚLTIPLE*

El cambio de la tercera a la segunda dimensión es parte fundamental del acto fotográfico. Me interesa el momento esencial en el que se suscita esta inevitable traducción del objeto a la imagen. En *Espacio múltiple* empleo las propiedades inherentes del medio para controlar las circunstancias de esta transformación con el fin de crear imágenes que radican en un estado indeterminado entre la tercera y la segunda dimensión.

Para su elaboración, coloqué frente a la cámara varios objetos arreglados e iluminados cuidadosamente. Mediante la contraposición de sus propiedades elementales —tamaño, forma, densidad, geometría, transparencia y color— son resignificados y su finalidad habitual es desplazada. La posición del lente, así como la dirección y cualidades de la luz son factores determinantes para la traducción contundente del espacio tridimensional a la superficie plana de la imagen. En la mezcla de formas, reflejos y sombras de color se vuelve difícil discernir de qué está hecha la imagen; lo cual nos lleva a un campo abierto para la percepción donde los límites espaciales se vuelven difusos.

De esta manera, se intersectan fotografía y escultura, y crean un espacio estético intermedio que enfatiza el juego entre materialidad, escala, construcción de imagen y las posibles lecturas de quien mira.

Estas piezas fueron creadas en un pequeño estudio casero, montado temporalmente en la sala de mi departamento en días de encierro. Frente a la turbulencia de los tiempos, enfoqué mi atención en el encuentro de luz, espacio y color, buscando el potencial liberador de la abstracción.

* Proyecto realizado con apoyo del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (FONCA).

ILÁN RABCHINSKEY (Ciudad de México, 1980). Artista y educador. Su trabajo explora los mecanismos con los cuales la fotografía convierte un objeto tridimensional en una imagen plana, entre otros temas. Es profesor de fotografía en CENTRO y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Su trabajo es representado por Patricia Conde Galería.

MÁS ALLÁ DEL ESPEJO, EN LA PANTALLA (MÉCONNAISSANCE)

Esta obra consta de dos videos colocados a espaldas uno del otro, de manera que no pueden verse simultáneamente. Se trata de dos secuencias que, aunque se complementan e informan la una a la otra, son independientes en su lectura. Se componen de múltiples fragmentos tomados de bibliotecas digitales públicas, en su mayoría pertenecen a videos de cine efímero educacional, científico, militar, publicitario, gubernamental, industrial o empresarial, así como a películas y cortometrajes, entre otros materiales. Todos fueron producidos en Estados Unidos en las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta; su uso fue principalmente interno, en algunos casos restringido. Su reapropiación y descontextualización tiene el propósito de construir un nuevo montaje o narrativa. Esta pieza, como gran parte de mi trabajo, busca expresar la manera particular en la que observo al mundo y a mí mismo. En ella, exploro el individualismo impulsado por la rutina y la vida uniforme de los suburbios; visiones apocalípticas que parecen cada vez más cercanas en el tiempo y el espacio; miedos y ansiedades latentes que no encuentran manera de salir a la superficie; la insatisfacción del consumo como respuesta al vacío de nuestra era; y deseos ocultos y pensamientos que no es posible articular de otra manera. El título hace referencia al concepto que Jacques Lacan empleó para referirse al continuo "desconocimiento" (reconocimiento equivocado) del ego que, al ignorar las condiciones reales de su existencia, mantiene un falso sentido de singularidad y autonomía.

JORGE ABRAHAM DE LA GARZA GARCÍA (Ciudad de México, 1978). Realizó estudios de posgrado en el Central Saint Martins y el Chelsea College of Art. Ha expuesto su trabajo en países como Inglaterra, Estados Unidos, Irlanda, Francia, España y México; incluyendo espacios como el Museo Jumex, Museo de Arte Carrillo Gil, ESPAC, Museo Amparo, Puebla, Jewish Museum, Nueva York, Project Arts Centre, Dublin, la East Gallery de la Universidad de las Artes de Norwich y la White Cubicle Toilet Gallery en Londres. Obtuvo la beca Jóvenes Creadores del FONCA (2013) y fue seleccionado para la edición 2009 de Bloomberg New Contemporaries. Su trabajo forma parte del acervo del Museo Amparo, la Colección de la Fundación Televisa y la Colección FEMSA.

"DO YOU KNOW HOW TO MAKE EGGS?"

Orchids
1989

Un retrato por cada visita, cada servicio, cada arreglo floral que encuentro al esperar en el lobby, al abrirse el elevador, al entrar en sus apartamentos.

San Francisco, CA.

LEONARDO BARRERA MACÍAS (Los Ángeles, 1991). Artista y barista. Su trabajo ha sido exhibido en México y Estados Unidos. En dos ocasiones obtuvo el Premio de Adquisición en el Encuentro Nacional de Arte Joven (2015 y 2019), así como la beca Jóvenes Creadores del FONCA, en la especialidad de Medios Alternativos y Fotografía (2015 y 2017). Ha participado en diversas exposiciones colectivas. <https://issuu.com/leobarrera7>

NOTAS DE VOZ DESDE TIJUANA

Una noche de octubre de 2018 en la Ciudad de México, dentro del campamento temporal instalado para la caravana migrante en el Palacio de los Deportes, me encontré con Hugo Martínez. Lo había conocido una semana antes, cuando un medio internacional me envió a Tapachula, frontera sur de México, a realizar un reportaje de los primeros pasos de la caravana en el territorio mexicano hacia la frontera de Estados Unidos. Hugo había salido de Tegucigalpa, Honduras, junto con su hijo de 20 años, sin avisarle a nadie. Para que pudiera contactar a su papá, le presté mi teléfono, sin embargo, nadie contestó. Grabé una nota de voz en WhatsApp para disculparse por haber partido sin despedirse. Al recibir el celular de vuelta, ambos nos quedamos cabizbajos durante un rato.

Hugo formó parte de las ocho mil personas desplazadas que dejaron su país para crear la caravana más grande que se ha atrevido a recorrer esta ruta. Sus historias tienden a reducirse a categorías: el adolescente que huye de las pandillas; la madre en busca de mejores oportunidades; o la juventud que persigue un sueño; pero son mucho más que eso. La mayoría busca escapar de contextos inimaginables, y la magnitud de este movimiento fue colosal, su escala generó esperanza.

Cuando la caravana llegó a Tijuana, presté mi celular a otros de sus integrantes para que contactaran a familiares y amigos. Con su consentimiento, grabé las llamadas telefónicas y las notas de voz. Usar una cámara análoga de formato medio me permitió alentar el proceso a la hora de llevar a cabo los retratos. Me interesaba diversificar la manera con la que se registra y se entiende la migración, emergencia mundial permanente que periódicamente ocupa el foco del ojo mediático.

LUIS ANTONIO ROJAS (Aguascalientes, 1993). Fotoperiodista y documentalista. Realizó estudios en Fotografía y Periodismo Visual en la Academia de San Carlos y en el International Center of Photography. Su trabajo ha sido publicado en *The New York Times*, *The Washington Post*, *The New Yorker*, *The Guardian*; y ha sido nombrado Explorador de National Geographic Explorer; seleccionado para el World Press Photo 6x6 Talent Program, y premiado en las categorías Noticias (Serie) y Fotógrafo del Año (2021) en el poy Latam.

LA RIQUEZA DE MI SANGRE

Durante mucho tiempo me pregunté sobre mi origen porque, paradójicamente, siempre me sentí ajeno hasta en mi propia casa. No me parecía ni a mi madre ni a mi padre. Sentía que no tenía nada en común. Soy el más moreno de mis dos hermanos. Soy el único que tiene la nariz "cuacucha" de quién sabe qué antepasado, del que no existe imagen o registro alguno. Desde entonces, crecí con una noción fragmentada de mi origen genealógico sin lograr identificarme completamente con alguien.

La diferencia entre el tono de piel de mi padre con el de mi madre me resultaba tan drástica como entre mi tono y el de mi hermano. Con once meses de diferencia en la edad, crecimos muy unidos, compartiendo todo y en lo general nuestros padres nos compraban las mismas cosas, quizá para minimizar los favoritismos típicos en las familias. Teníamos la misma ropa, a veces lo que variaba sólo era el color. Nos sentíamos gemelos. Sin embargo, afuera, en la calle, las diferencias se acentuaban no en el color de la ropa, sino en el color de piel o cabello. Mi hermano siempre era el centro de atención de las señoras por su pelo ondulado y rojizo. Se lo agarraban constantemente para no hacerle ojo. "Esther, tienes uno güerito y uno prietito", le decían reiteradamente a mi madre.

Cuando veo las pinturas de castas, puedo recordar la serie de confusiones y conflictos en esa etapa de mi infancia. Y ahora en mi adultez esas imágenes parecen cobrar cierta vigencia, quizá ya no tanto en las designaciones peyorativas con las que los españoles nombraban a los fenotipos derivados del cruce entre indígenas, españoles y africanos, pues hasta risa da cuando las dice mi abuela, sino más bien en la visualidad de ese mestizaje multiétnico que también permeó y construyó las nociones de ser "mexicano".

En esas pinturas, como en mi familia, siempre estuvo el interés por construir o aparentar algo, mostrando hacia el exterior modos más afables o delicados que tomaban forma en la posesión y ostentación de objetos suntuosos, quizá como una manera de sobreponerse a una condición histórica determinada por la clase, la raza o la religión.

No dejo de preguntarme cómo Pánuco, siendo un lugar aparentemente enquistado en la geografía de la huasteca veracruzana, se convierte paradójicamente en un vaso comunicante que se reconoce en esa macrohistoria eurocéntrica, una historia que ha invisibilizado la historia de los otros, los colonizados que, silenciosamente, han permeado y robustecido sincréticamente la noción de lo americano.

Esto me hace pensar en que el mestizaje no se puede reducir sólo a la configuración multiétnica, sino también a una serie de intercambios horizontales y abiertos que trascienden las relaciones meramente económicas y de poder determinadas por la codicia y la explotación de bienes como especias, metales o textiles. Objetos, materiales que, a su vez, están cargados simbólicamente por estos grupos que han sido sojuzgados por sus creencias, su color de piel, pero sobre todo por su manera de sentir el mundo.

LUIS ENRIQUE PÉREZ (Pánuco, Veracruz, 1984). Maestro en Producción Artística por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Ha exhibido su trabajo en México, Estados Unidos, Brasil, Guatemala y España. Fue becario del programa Jóvenes Creadores del FONCA (2015) y beneficiario del PECDA Veracruz (2020). Su obra forma parte de las colecciones del San Diego Museum of Photographic Arts, Fundación Televisa, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, entre otras.

UNDERCOVER

El 19 de septiembre de 2017, un terremoto de magnitud 7.1 sacudió la Ciudad de México; alrededor de 40 edificios se cayeron y 369 personas murieron. La gente se organizó para ayudar con lo que fuera posible: remover escombros, auxiliar heridos, preparar alimentos, donar víveres, etc. Mi esposa y yo establecimos un centro de recolección en mi estudio.

Diversas investigaciones demostraron que un gran número de los edificios que quedaron hechos polvo o sufrieron algún daño contaban con alguna irregularidad, por ejemplo, una vivienda de lujo construida encima de una escuela, o apartamentos erigidos encima de casonas viejas. Esto dejaba claro que los edificios se habían caído no sólo por el sismo, sino también como consecuencia de la corrupción en el sector inmobiliario.

Luego de la tragedia, noté que los edificios que habían quedado dañados eran cubiertos por una tela negra que aseguraba que no cayeran escombros a los peatones. Este velo hacía de estas construcciones una especie de esculturas que involuntariamente simbolizaban el duelo. Posteriormente, llamó mi atención que los edificios que estaban en proceso de construcción también estaban cubiertos por las mismas telas, hecho que propiciaba la incertidumbre, pues no se sabía si estaban dañados o no, y además, en el caso de ser edificios nuevos, no se tenía ninguna garantía de que estuvieran contruidos con apego al reglamento de construcción.

Este proyecto es una seriación taxonómica de estas construcciones convertidas en esculturas anónimas. Al aludir a las imágenes que se presentan opacas a nuestra mirada, busco hacer una denuncia de la violencia que acompaña la corrupción, ya que, como señala Segato, la estrategia del poder es el encubrimiento y la opacidad; y los acuerdos y códigos entre los que comparten privilegios no son transparentes y no es posible verlos.

ONNIS LUQUE (Ciudad de México, 1976). Arquitecto y fotógrafo de arquitectura. Fundador de Arquitectura Vista. Miembro del Sistema Nacional de Creadores (2016). Autor de los libros *Undercover*, publicado por The Velvet Cell Books, (2021) y *USF/DF Tácticas de Apropiación*, publicado por Conaculta y Ediciones Acapulco (2014). Becario de la Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 2019.

TODOS LOS DÍAS SON LUNES*

Esta es una reflexión en torno al uso del espacio interior durante el periodo de contingencia. Un mapeo continuo del desplazamiento del cuerpo dentro de la casa. La representación diaria que marca la frecuencia de uso de ciertos lugares específicos y muestra la intensidad de los recorridos constantes. En el encierro obligado, la casa dejó de ser únicamente el lugar de resguardo y se convirtió en el espacio que condensa parsimonia, hastío, repetición y a donde se ha trasladado el modo de producción.

De acuerdo con Karmy Bolton, al haber hecho del hogar una oficina, aula académica y guardería, además de un lugar donde secundariamente se come, se duerme y se convive familiarmente, entre alguna obligación laboral y otra, el *tiempo capitalista* ha tomado nuestras intimidades, impidiendo toda posibilidad de habitarlo. De esta manera, nuestros cuerpos y nuestras rutinas nos pertenecen cada vez menos, encarnan la actividad productiva en repeticiones lejanas a la voluntad o al uso que pretendíamos darles a nuestros espacios privados.

Este ejercicio me permite hacer visibles los sitios que he cedido, los territorios perdidos durante el último año. En mi vida laboral previa a la pandemia, los lunes solían ser el día más tedioso; con el traslado del entorno laboral al espacio íntimo ahora *todos los días son lunes*. Quedarse en casa ya nada tiene que ver con habitarla. Mi casa ya no es mi casa, se ha convertido en espacio de producción.

* Proyecto realizado con apoyo del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (FONCA).

PAOLA DÁVILA (Oaxaca, Oaxaca, 1980). Maestra en Artes Visuales por la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Cuenta con 9 exposiciones individuales y más de 30 exposiciones colectivas. Fue beneficiaria de la beca Jóvenes Creadores del FONCA (2003, 2006 y 2011). Desde el 2020, forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

CIUDAD PANGOLÍN (LANZAMIENTOS Y VISTAS)

El confinamiento vivido durante gran parte del año 2020 nos llevó a replantear nuestra experiencia de lo cotidiano. El espacio se convirtió en un escenario donde la realidad inmediata podía ser reconfigurada; en el que un imaginario nuevo sobre la urbe, sus habitantes y sus circunstancias se moldea.

Intervenir el espacio a partir de ejercicios escultóricos efímeros compuestos por elementos perecederos como frutas y verduras y materiales como madera, cartón y alambre; y el dibujar sobre las imágenes fotográficas que documentan la acción son formas palimpsésticas de crear ficciones de lo urbano. La luz y el tiempo son componentes simbólicos de una narrativa fragmentada acerca de una urbe imaginada.

PAVKA SEGURA (Ciudad de México, 1971). Es artista visual y académico en CENTRO. Se formó como fotógrafo documental, sin embargo, sus intereses hacia otras formas artísticas lo han llevado a trabajar de manera interdisciplinaria sobre temas como la memoria, la urbe y los vestigios del imaginario modernista. Ha sido becario del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

VELAR A PAPÁ

Mientras cuidaba a mi padre enfermo de cáncer de pulmón, me fue imposible dedicar tiempo a dibujar. Permanecía horas junto a él y aprovechaba lo que estuviera a mi alcance para esbozar aquello más cercano a un dibujo; usaba lo que fuera, cualquier cosa, como un grafito, con el que velaba fotografías impresas en papel periódico. De esa manera pude acceder a otro paisaje (mirando de reojo para descubrir lo que es imposible ver de frente, como a los fantasmas): la inminente muerte de mi padre.

PILAR RAMOS SÁNCHEZ (Aguascalientes, 1972). Estudió Diseño Textil en la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Es creadora y productora del cortometraje *Señoritas Crepé* (2020). En dos ocasiones obtuvo la beca Jóvenes Creadores del FONCA y el apoyo PECDA. Cuenta con varias exposiciones individuales y colectivas. Actualmente, coordina el Centro de Artes Visuales del Instituto de Cultura de Aguascalientes.

EL MURMULLO DE LOS GRILLOS

La muerte de un infante de manera intencionada es una de las prácticas más antiguas y frecuentes desde las primeras civilizaciones hasta nuestros días. En la actualidad, esta realidad no visible es un fenómeno social que continúa.

El filicidio ocurre con frecuencia en México y el mundo; de acuerdo con Alejandra Crail, cada dos días muere un menor a manos de sus padres. Esto inicia con maltrato de manera violenta o atenuada, usualmente bajo un acto silenciado en el interior del hogar, y en complicidad con otros miembros de la familia. Son distintas las razones por la que se atenta contra la vida de los hijos; puede ser de manera accidental, por psicosis aguda, hijos no deseados, como venganza conyugal o por altruismo. De acuerdo con datos del Inegi, en México, entre los años 2012 al 2017, se han cometido alrededor de 2,545 asesinatos a menores de 15 años a manos de sus padres. Entre menor es la edad de la víctima, mayor es su riesgo de morir.

El murmullo de los grillos intenta ser un llamado y recordatorio de esta problemática que sucede constantemente. Se construye a partir de la investigación de notas periodísticas y el rescate de archivo, con el planteo una reflexión en torno al núcleo familiar que fracasa en otorgar protección y cariño a los miembros más vulnerables. El uso del bioplástico es utilizado como soporte en los retratos, esto vincula las circunstancias en las que las víctimas fueron encontradas

RAYITO FLORES PELCASTRE (León, Guanajuato, 1983). Fotógrafa y Arquitecta. Egresada de la Universidad Iberoamericana y de la Maestría en Diseño Avanzado de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Obtuvo mención honorífica en la Bienal de Arte Contemporáneo León (BARCO) y el premio Red FotoMéxico del Centro de la Imagen en 2019. En 2018, fue acreedora de la beca PECDA Guanajuato, especialidad en fotografía. Es cofundadora de Catakó Espacio de Creación. www.rayitoflores.com

EN EL NOMBRE GLORIOSO DE SAN SEBASTIÁN

Las Chuntá somos hombres que vestidos de mujer bailamos a San Sebastián durante la Fiesta Grande de Chiapa de Corzo, Chiapas. Celebración religiosa de orígenes prehispánicos fusionada con el cristianismo durante la Colonia.

Apropiándome de esta tradición, transformo su significado para proponer las Chuntá cuir como alegorías de San Sebastián, y así revisar la memoria histórica de las ejecuciones realizadas por el Estado represor, entre 1991 y 1993, a la población sexualmente disidente. Encarno este hecho a través de las Chuntá, que resurgen como el inconsciente colectivo reprimido. La intención es utilizar este personaje simbólico para señalar la herida de estas subjetividades en constante transición de un género a otro.

Para resignificar estas ejecuciones hacia personas trans, parto de fotografías de archivo de cuerpos violentados de la comunidad cuir. Estas son intervenidas con material de curación que apenas develan aspectos de la imagen. El resultado es un trabajo de collages en el que incorporo fotografías de mi autoría y álbumes de los sobrevivientes. Heridas y cuerpos del pasado construyen una alegoría del cuerpo roto del santo, que dialoga con el presente de estas subjetividades aún hoy violentadas. Busco subvertir esta realidad y reivindicar el lugar de la disidencia sexual en la celebración pagano-religiosa y en la cotidianidad.

En el nombre glorioso de San Sebastián (EENGDS) transita entre la denuncia política, la fantasía onírica y el interés por desaprender creencias arraigadas derivadas de las violencias estructurales en Chiapas. EENGDS sugiere la revisión del entramado de una realidad opresiva, a la vez que propone establecer un diálogo para construir en el presente el testimonio de la comunidad cuir local. En un proceso de visibilización y restauración simbólica de estas experiencias violentas que perviven de manera transgeneracional, un vehículo para reinventar la historia de nuestros antepasados que sobrevive en nuestros cuerpos

ROBERTO TONDOPÓ (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1978). Estudió la Maestría en Artes Visuales de la UNAM y el Seminario de Fotografía Contemporánea del Centro de la Imagen. Ha recibido las becas Jóvenes Creadores y el Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA, y el beneficio de la Fundación Robert Giard (2019). Es finalista en Luma Dummy Book Award 2021. Su trabajo forma parte de diversas colecciones.

POTENCIALES EVOCADOS

A partir de un electroencefalograma y la observación de una fotografía de infancia, y, a su vez, del recuerdo de esas dos imágenes en una acción, reflexiono sobre las evocaciones como territorios visuales. Qué evoca qué; cómo imagen observada deviene imagen eléctrica que deviene imagen mental y se convierte en acción: en cuerpo poroso para generar espacios de fricción entre sensoperceptualidad, textualidad, video y cuerpo performático.

Toda evocación lleva a la vacilación, a la creación de formas que construyen procesos de cuerpo y voz. La obra plantea la posibilidad de generar líneas de comunicación entre lenguaje científico y artístico, por y para la creación de obras transdisciplinarias como vía de investigación y comprensión de los fundamentos neurocientíficos que rigen el funcionamiento del sistema nervioso central humano como perspectiva de creación. Por ello, es una experiencia inmersiva articulada en dos ejes: el lenguaje poético expandido y el lenguaje neurocientífico.

Cabe mencionar que la producción transdisciplinaria de mi trabajo se ha revelado como proceso de investigación sobre la memoria y la forma en que el lenguaje y sus paisajes visuales y sonoros crean lecturas del desplazamiento de lo que leemos sobre las realidades y significados del espacio íntimo y su dimensión con el mundo. Así, mi visión está enraizada en el ejercicio subjetivo y, a la vez, colectivo de observar y escuchar. Por ello, mis piezas vinculan a lectores, espectadores y escuchas como elementos activos y sensoperceptivos que despliegan las piezas tanto en espacios públicos como privados.

La experiencia poética ya es una experiencia estética en sí misma. Al asumir el poema como una obra donde se juntan imagen, voz, video, sonidos, performance, lo único que he creado al rebasar los bordes de la página es friccionar y expandir esa experiencia

ROCÍO CERÓN (Ciudad de México, 1972). Su obra transita entre lenguajes artísticos para crear piezas transmediales. Ha expuesto en el Centro Pompidou, París y en el Southbank Centre, Londres, entre otros. Ha publicado los libros de poesía *Spectio* (2019), *Borealis* (2016), *Nudo vortex* (2015) y *Diorama* (2012); y recientemente lanzó *Sonic Bubbles* (2020), álbum de poesía sonora. www.rocioceron.com

LA GRAN VÍA

La calzada de Tlalpan es una arteria de la Ciudad de México en la que el flujo humano y vehicular nunca se detiene. En su estructura lineal de norte a sur, sus dinámicas y usos cambian radicalmente dependiendo de la hora del día. La vitalidad de la avenida se materializa en farmacias, tiendas oxo, prostitución y

puestos de comida; así como en hoteles que son resguardo de los conductores foráneos que entran por la calzada a la ciudad; y de pasiones furtivas de los más diversos amantes. Sobre esta *gran vía* conviven pasados, presentes y futuros, tanto en la arquitectura, como en los vehículos que la transitan y el carácter de los negocios y personas que la habitan.

Tlalpan formó parte de la traza de Tenochtitlán para después ser el punto de encuentro entre Moctezuma y Cortés; y ha sido una medida del pulso de modernización de una ciudad que ha cambiado los transportes de caballos por tranvías eléctricos, hasta culminar en la construcción de la línea 2 del Metro. Es un espacio democrático en el que la mayoría de las personas que viven en la ciudad han incidido, sin importar su estrato socioeconómico ni contexto sociocultural.

Documenté las dinámicas que tienen lugar en la calzada; para esto utilicé una cámara de gran formato que me permitió contemplar y transitar la avenida en otra temporalidad: el tiempo de la cámara de placas contrasta con el tiempo de la ciudad. Otra herramienta de registro fue una bitácora; en ella se encuentran las notas y la relación de los recorridos que hago sobre Tlalpan; a su vez, esta es un documento del proceso fotográfico. Funciona como otra cámara. Es allí donde empieza, termina y regresa la investigación fotográfica.

La gran vía es un ejercicio de contemplación en un espacio que no invita a ello; un acto por capturar la vulnerabilidad y prevalencia de la vida reflejada en los objetos que hemos dejado atrás.

EMILIANO AIVAR (Ciudad de México, 1992). Artista visual. Estudió Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", en donde ahora es docente. Fue becario del programa Jóvenes Creadores del FONCA. Realizó estudios en la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Es fundador del Instituto de la Imagen Latente, espacio dedicado a la fotografía análoga en la Ciudad de México.

UMBRALES

Point de vue du Gras, realizada en 1826 por Joseph Nicéphore Niépce, es considerada la primera fotografía permanente. La imagen realizada a través del orificio de una cámara oscura sobre una placa de peltre captura la vista del paisaje desde el umbral de la ventana del autor. El impacto de esta imagen en la consciencia humana ha sido profundo, pues muestra el tiempo adherido al instante mismo de la invención y, a su vez, es un retrato del espacio íntimo del autor que existe fuera del encuadre.

A partir de este instante en la fotografía, durante el confinamiento en 2020, surge esta reflexión acerca de la memoria y cómo es definida por los espacios que habitamos. Los vínculos que formamos con estos, y los recuerdos que construimos de ellos a través del habitar, se vuelven imágenes intangibles en nuestra mente.

Para esta exploración realicé una serie de imágenes en las que utilicé un proceso alternativo derivado de mis investigaciones sobre las cualidades de transferencia lumínica de la pulpa del papel al material fotosensible, al que denominé "papierograma". Para ello, habilité el espacio de mi habitación como cámara oscura, controlando el paso de luz a través de una estructura óptica desde un orificio en la ventana, expuse un negativo integrado por capas de papel superpuestas meticulosamente sobre el papel fotográfico, mediante lo cual se crean cualidades de volumen, luz y sombra en la imagen final.

La intención de las imágenes es hacer una yuxtaposición visual entre ellas para crear un diálogo con la memoria a partir de la reconstrucción no lineal de experiencias e instantes de mi vida en los espacios que he habitado. Estos lugares —familiares y ajenos— han sido modificados, destruidos o adaptados a la rutina de otras vidas. Por lo cual, estas imágenes son una manera de volver a habitarlos. Así, mediante este proceso se materializan las imágenes que surgen en la mente y se recopilan como un recuerdo. Esta pieza es un guiño a esa primera fotografía de Niépce para indagar al interior de la ventana en mi consciencia.

ROGELIO SÉPTIMO (Morelia, Michoacán, 1978). Su obra ha sido exhibida en México, Inglaterra, Francia, Chile y Estados Unidos. En tres ocasiones obtuvo el apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA (2012, 2013 y 2018). Fue acreedor a la Beca Bancomer de Apoyo a las Artes y a la beca Jóvenes Creadores del FONCA (2011). Es cofundador de Catakó Espacio de creación y coordinador del programa La vuelta al lago en 80 imágenes. www.roglioseptimo.com

CAMINOS SUBLEVADOS

Nos encontramos ante una emergencia nacional. En México, 11 mujeres y niñas son asesinadas diariamente por el simple hecho de ser mujeres. En el mundo, una de cada tres sufre de violencia física o sexual. Esta

problemática social, determinada por la desigualdad de género, provoca impotencia, inseguridad, ira y una creciente rabia en nuestra sociedad.

Los movimientos feministas se han encargado de denunciar y generar propuestas que favorezcan y reivindiquen los derechos e igualdades de las mujeres en el mundo; sin embargo, este esfuerzo no ha sido suficiente para amainar el problema. México no es la excepción, pues ha sido incapaz de lidiar con su profundo y arraigado machismo.

En los últimos años, en específico en el reciente lustro, el movimiento feminista en México, y sus diversas formas de protesta, han cobrado una fuerza eminente; es un momento histórico sin precedentes, un llamado de auxilio, resistencia, sororidad y solidaridad que no debemos ignorar.

Y, aunque el camino está lleno de confrontaciones, para mí, como mujer, como madre y como fotógrafa es de suma importancia documentar la memoria visual colectiva, y visibilizar las diferentes formas de expresión de las protestas feministas actuales. A lo largo de estos cinco años, he enfocado parte de mi trabajo en registrar este movimiento con el fin de generar un archivo memorial y abrir espacios de diálogo, respeto y entendimiento. Me interesa abordar diversos ángulos como el dolor, el amor, la tristeza, la sororidad, la ira y la rabia; que son algunos de los sentimientos y convicciones que se acompañan y entrelazan en esta lucha.

SANDRA G. HORDÓÑEZ (Ciudad de México, 1970). Es egresada de la Escuela Activa de Fotografía. Su temática de trabajo se enfoca en proyectos que documenten el entorno social. Colabora como fotógrafa independiente con diferentes medios de comunicación y ONG como *Proceso*, *Periodistas Unidos*, *Reuters* y *Avaaz.org*.

LO QUE OCULTA EL SILENCIO*

Los estados de Veracruz y Puebla ocupan los primeros lugares en feminicidios en México; es en las zonas más marginadas en donde se presentan los mayores índices de violencia contra las mujeres. Las estadísticas realizadas por el Instituto Municipal de la Mujer en la sierra de Zongolica señalan que ocho de cada diez mujeres indígenas han sufrido abuso físico, psicológico, económico, sexual y patrimonial. Las mujeres indígenas no identifican como “violentas” muchas acciones que se ejercen contra ellas, porque se rigen bajo el esquema de “usos y costumbres”, mismo que reconocen por encima de los derechos humanos y legitiman la estructura patriarcal.

Muchas mujeres son obligadas por sus padres a casarse con alguien a quien no quieren, o a irse a vivir con aquel que la violó. Con esto, da inicio un ciclo de violencia interminable que se arraiga en la estructura familiar y se transmite de generación en generación. Los niños aprenden a ejercer la violencia hacia las mujeres, y las niñas a normalizarla. El alcoholismo, el abuso sexual, los golpes y el incesto son prácticas comunes y se replican de manera cíclica.

En 2019 y 2020, pasé unos periodos en casa de una familia en la comunidad más marginada de la Sierra Negra de Puebla. Tuve la oportunidad de convivir con Gloria, su marido y sus hijas e hijos, con quienes sostengo un fuerte vínculo. El silencio de la noche me permitía escuchar sonidos nocturnos: los ronquidos de los niños, los cuchicheos de las hermanas, la tos de Gloria y los pasos en la cocina de los que iban a buscar algo. En la zona, la mayoría de las casas no están divididas por muros, sino por telas y cortinas que separan los cuartos, por lo que no es difícil enterarse de lo que ocurre en las noches dentro de una casa.

En una ocasión, escuché un ruido, una especie de alarido que era perturbador. No sabía si ese ruido provenía de la realidad o de mi imaginación. Quería salir a ver qué ocurría, pero sentí miedo. Al día siguiente, al indagar sobre lo que había ocurrido, sólo me dijeron que era muy extraño y que probablemente había sido un animal. Que algunas veces bajan los coyotes del monte a comerse las gallinas, o que tal vez era una gata en celo o un perro. No se habló más al respecto, todos continuaron sus actividades, los niños salieron a jugar, las mujeres a lavar la ropa y los demás a la escuela y a buscar el sustento, la cocina se quedó vacía y en silencio. Nadie verbaliza la violencia que ocurre por las noches. Todo se queda oculto, guardado bajo la llave del silencio.

* Proyecto realizado con apoyo del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (FONCA).

SARAI OJEDA (Orizaba, Veracruz, 1980). Es fotógrafa y docente. Maestra en Artes por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. En 2014, cursó el Seminario de Fotografía Contemporánea del Centro de la Imagen. Su trabajo ha sido exhibido en México, Francia y España. Fue ganadora del Premio FINI 2014. Forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte y es autora del Fotolibro *Donde no puedas verme* (Inframundo, 2018). saraiojeda.com

DECLIVES, PASOS Y OTROS MUROS

A través de una sensación de pérdida, no pertenencia y lejanía surgen estos registros de edificios inclinados por temblores en la Ciudad de México. Las múltiples arquitecturas e instalaciones urbanas generan una distorsión de las imágenes y de las palabras empleadas para designarlas. Con este proyecto abordo las relaciones de las lenguas indígenas con el involucramiento de la ciudad, a partir de la tensión entre el discurso y la imagen en la obra, la extrañeza de las comunicaciones fallidas, desconocimientos del lenguaje, y la introspección de los orígenes.

Los desplazamientos geográficos que realizamos en nuestra vida inciden en nuestra idea de la identidad y en la relación que tenemos con la cultura, y aquello que forma parte de nosotros. El diálogo de este video se concibe como una disrupción de la lengua maya, como una representación de la migración desde la península —mi lugar de origen— hacia la capital del país. Así como realizamos desplazamientos físicos, existen igualmente desplazamientos en las lenguas: rupturas en el discurso. Al ser la lengua parte intrínseca de uno mismo, estas rupturas significan también espacios negativos dentro del ser.

SERGIO ARRIAGA PÉREZ (Mérida, Yucatán, 1995). Artista visual. Estudió en la Escuela Superior de Artes de Yucatán. Es cofundador de la plataforma Proyectos Espectra. Su obra ha sido exhibida en México, Suecia, Brasil, España y Rusia. En 2019, recibió una mención honorífica en xxxix Encuentro Nacional de Arte Joven y en 2017, obtuvo la beca PECDA.

FABULACIONES*

Los perros tienen muy desarrollada la habilidad de entender y proyectar empatía con su propia especie, y con los seres humanos. A partir de esta sociabilidad, fue posible entender su lenguaje corporal y así mesurar y condicionar su comportamiento. Esto los llevó a adoptar una segunda naturaleza: la de animales domésticos.

Esta es una serie de diez videos en la que perros entrenados realizan acciones en las que, a través de su lenguaje corporal, proyectan estados de alerta o sumisión. Estas dos conductas básicas son similares a las de un buen ciudadano, quien, simultáneamente, debe ser capaz de defender a su comunidad de agentes externos y de ser sumiso ante una figura de autoridad.

Los videos están trabajados como imágenes fijas y editados para reproducirse de manera continua. El tiempo y los pequeños movimientos registrados, inherentes a los seres vivos, como la respiración, pestañeos o espasmos corporales resaltan el gran esfuerzo de los canes, pues mantener tales posturas es antinatural —y, a pesar de esto, pareciera que las realizan bajo su propia voluntad—.

Como sucede en la narrativa de las fábulas —textos con finalidad formativa y de especulación moral—, los animales sólo pueden alcanzar la virtud si van en contra de su propia naturaleza. Esta narrativa es equiparable a la del discurso teológico, ya que en él, la estabilidad social está resguardada por facultades sobrenaturales como la omnisciencia, omnipotencia y omnipresencia.

* Este proyecto forma parte del Programa de Apoyo a la Producción e Investigación en Artes, Medios y Discapacidad 2019 del Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes.

URIEL LÓPEZ (Ciudad de México, 1988). Egresado de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. Su trabajo ha sido exhibido en Colombia, Perú, Japón, Singapur y Corea del Sur. Cuenta con dos exposiciones individuales: *Babel* y *Breviario de los vencidos*, presentadas en el Museo de Arte de Sinaloa y en el Centro Cultural Border, respectivamente. Ha sido beneficiario del PAPIAM (2019), la Beca Jóvenes Creadores del FONCA (2016) y la Beca Adidas Border (2014).

SELECTED WORKS

AND PROFILES

THINKING OF YOU (THINKING OF HIM)

My father didn't allow me to cry, so now I cry to him. To show him that my crying always waited until I was far from him to reveal itself in the face of his repression.

In my childhood, when my father became aware of my homosexuality, he censored any demonstration associated with the feminine through phrases such as, "Don't cry, only women cry!", "Do it like a man", "That's such a sissy way of acting", "If you cry, you'll become a woman". For him, crying was an act of fragility, contrary to what a man should be: tough, virile, and energetic, forbidden to express his emotions so that his manhood—that is, the hegemonic masculine image that excludes other types of masculinities—is not called into question.

I made these self-portraits while remembering the violence I suffered from my father. In them, crying and nudity are a bridge between the memory of my childhood and my adult life, because today I can cry freely and show what I am.

ALEX CABRERA (Álamo, Veracruz, 1988). He studied Communication at the Universidad Iberoamericana, Puebla, and Photography and Visual Studies at Centro ADM in Mexico City. He was selected for the exhibition of self-portraits *Me in 2020, 2020 in me* staged by the Centro de la Imagen. His photographic work consists of self-portraits and has been published in various electronic and print media.

PROTECTION MONEY

We are ghosts who refuse to disappear because we do not yet exist.

In 2017, groups of people from different states of Mexico began to arrive in Tecámac (which in Nahuatl means "mouth of stone"), located in the north of the State of Mexico. Houses were built out of nothing, and violence soared. Family businesses such as grocery stores, stationeries, perfumeries, greengrocers, and candy shops—mostly located inside homes—were forced to close due to extortion, harassment, and frustration. Spaces for rent never opened again or were simply transferred. What were once business curtains became walls of protection. Fear prevailed.

Using my cell phone, I took pictures of the curtains of the shops of my hometown closing, one by one. I was motivated by fear rather than by aesthetics. The resulting images are a synthesis of violence in the form of a horizon line, almost imperceptible. White on white, and while you wander through it, ghosts manifest themselves. Here, the body is either enclosed or migrates. You either pay a fee to keep your small business running or you leave. I left.

ALMA CAMELIA (State of Mexico, 1992). Visual artist graduated from the School of Arts and Design of UNAM. In 2017, she was part of the Photography Production Seminar at the Centro de la Imagen. She was awarded the Premio Estatal de la Juventud of the State of Mexico. She has exhibited at the Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" and at the Centro de la Imagen. She is currently producing the microseries *Las Desenterradoras* with the support of FONCA. She is the creator of the Lolita Pank platform.

SPLIT STONE 3 micro-stories about water, converging in a dry canyon

Since 2016, I return every year to my family's place of origin for the sowing and harvesting season, but 2020 was an exception due to the pandemic. Zacatepec, located in the municipality of Tepexi de Rodríguez, Puebla, is a rural community where the lack of rainfall has forced people to abandon their homes. The deterioration of peasant livelihoods due to structural problems, such as the overexploitation of natural resources, has been a long and slow process that only keeps on intensifying today. In the past, during the rainy season, the landscape of the Tecajete ravine, which is located in the community, overflowed with water. At present, seldom does anything flow through it.

The experience of working with my family in rainfed agriculture manifests itself in my photo and video work. To talk about it, I made three videos where daily actions or work chores that are carried out in the communities that live near the ravine and that are related to water are recorded, such as grazing and watering the sheep, carrying water from the well, and filling a canoe with water. Each of the actions recorded is accompanied by a narrative referring to stories that took place in the region and that relate to the lack of water and migration as a consequence of this. These stories are shared orally in my family and are part of their daily life. I recorded them on video and audio during my work periods.

This piece was made possible thanks to the collaboration of Juana Bravo, Antonio Bravo, Erik Velázquez Romero, Juana Romero, Leónides Romero, Nieves Hernández, Ignacia Avendaño, and Julia Gómez

ANTONIO BRAVO (Mexico City, 1983). He studied Visual Arts at the Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda". He has exhibited individually and collectively in various museums such as the MUAC, Museo Amparo, Museo Zacatecano, and Museo de Arte de Sinaloa. He has been awarded the FONCA Jóvenes Creadores Grant (2012 y 2014) and been part of the BBVA-MACG (2015) Program. He participated in the Second National Biennale of Landscape, the 13th FEMSA Biennale, the 16th Biennale of Photography at the Centro de la Imagen, the first edition of La Bienal en Resistencia and the Tlatelolca Biennale.

EVIL INFLUENCES

I grew up in a very religious environment where I was an altar boy for twelve years. The prejudices and guilt that religious doctrines impose determined my family environment. In that environment I was harassed and faced violence because of my sexual orientation. This made me keep my identity hidden, veiled.

Throughout my life, the images of the monstrous and the anomalous have been the only ones I have been able to identify with because of the rejection they provoke. This fascination has led me to create new possible realities. Inspired by the Catholic imagination of the Apocalypse, I scrutinize and graphically intervene my family's photographic archive, one of the main artifacts of fiction and identity in our lives. I use colored pencils, graphite, inks, markers, oil paint, acrylic, and materials such as bleach or vinegar to build an alternate space where no guilt exists.

In that world, the beings that live in my head are neither hidden nor silent. They show themselves in all their monstrosity. With multiple voices, they speak a language without grammar that claims their uniqueness. Together we refuse to be condemned to silence.

DIEGO MORENO (San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 1992). He has received different awards around the world such as the LensCulture Art Award 2021; the OpenWalls 2020 by *The British Journal Of Photography*; the Air-Montreux Artistic Excellence Residency, Switzerland 2021; the Cheerz Photo Festival Award, Paris 2019; the pov Latam Award and the FINIAward, 2019, among others. His work is part of collections, as well as solo and group exhibitions in America, Latin America, Europe, Asia, and Africa.

CODEINE, FAITH, AND GENEALOGY

In this series of photographs, I present a character who, since 2018, looks at his surroundings and hidden privacy. Someone who portrays his own lineage, friends, and himself in addition to objects and elements that have a relevant meaning for him. In his photographic process, he resorts to dreams near dawn, to piercing and open wounds transformed into spiritual crises during the day as divine muses of inspiration. This is an intimate journey. A Dantesque, magical, and confusing epic in which decadence, addictions, venereal and chronic diseases, mental problems and, above all, the search for insatiable pleasure, are present.

The narrative is divided into two parts: first and foremost, the elements of the visual cosmos simulate inner collapse. Later, in front of the sunset, a second stage appears, in which elements such as abandonment, pain, sadness or bitterness appear sharply, announcing the dawn. Here, doubt is the divine light that illuminates and purges the soul of its ignorance, which St. John of the Cross defines as the *dark night*.

In his creative process, the artist deeply believes art to be a dream that has taken bodily form and that there is nothing outside which is not a manifestation of the inside. In this way, he hopes to separate himself from the idea of the dream as a subject of the unconscious or as part of an alleged psyche to place it in the longings and powers of the soul.

Most of the portraits we see here come from nocturnal inspirations that have haunted and returned to this image-maker throughout his life; his captures are nothing more than the inner restlessness compiled by the artist in response to his own spiritual yearnings.

DIEGO A. VIGNON (Mexico City, 1993). Self-taught photographer interested in creating intimate and introspective images. He has participated in several publications such as *Problemas del Río Santiago*, *Revista Marana* (Guadalajara, 2019), *Breve semblanza*, Magazine *Levadura* (Monterrey, 2020) and the photobook *El espíritu contra la adversidad* (Mexico City, 2018). In addition, he participated in the exhibitions *Intersection* at the Galería Insurgente (Guadalajara, 2019) and the group exhibition TAA in London (2019). He has received digital mentions such as FAMA (Monterrey, 2020).

301-LIVING HERE

In the early morning of December 31, I had a general body discomfort and severe pain in my legs. That same day I took the COVID-19 rapid test and tested positive. Confined for more than two weeks in my bedroom, the window was, more than ever, a space of freedom and a way to make the passage less difficult. From the third floor, I photographed the passing of time in the street and the daily life of my neighbors. This mosaic of photographs records the street from March 2020 to March 2021, the first and second waves of COVID-19 infections in Mexico City.

ERNESTO RAMÍREZ (Mexico City, 1968). He holds a master's degree in Documentary Film from the Escuela Nacional de Artes Cinematográficas and a bachelor's degree in Journalism from UNAM. He was a member of the Sistema Nacional de Creadores de Arte from 2014 to 2017. He has taken courses in photography, photo and video editing, photojournalism, and new technologies at the Centro de Capacitación Fotográfica, Escuela Nacho López, Centro de la Imagen, and Fundación Pedro Meyer. For thirty years he has dedicated himself to journalistic and documentary photography.

FORMLESS OR THE OVERWHELMING YEARNING TO BE EVERYTHING BUT HUMAN

Formless: adj. Something that lacks the form, shape, and perfection that corresponds to it.

Formless is not only an adjective with a certain meaning, but a term serving to deprecate, implying the general demand that everything should have a form.
George Bataille

My grandmother used to say that in life it was necessary to have 8 hours of sleep, 8 hours of work and 8 hours for ourselves every day. Indeed, for Grandma, despite having lived a war, life was slower when she coined this phrase.

In 2020, driven by confinement, we people suffer from a superb desire to explore ourselves, to be and to be present despite distance: to be omnipresent. Whether for evolution or competitiveness, we seek to be AllPresent, AllKnowing, AllInterested and even AllHearing. But where does this lead us if we are always in a temporal maelstrom in which the body is barely enough to be a body? When will it be enough for us to be body, time, and space?

Anyway, Grandma, of wise and utopian words, is sitting right now waiting to see that nothing but the truth lies in the accounts of her hours of the day. For the time being, let me wait a little, a few years, because today neither time nor body are enough for me.

GERARDO CASTILLO CORONA (Mexico City, 1983). He holds a bachelor's degree in Design and Visual Communication graduate from the School of Arts and Design of UNAM, with a specialization in Photography; and is a graduate of the Contemporary Photography Seminar 2011 at the Centro de la Imagen. In 2006, he was awarded the FONCA Jóvenes Creadores grant. He has more than 10 group exhibitions and 2 solo exhibitions. He has collaborated with different institutions in the cultural field and published in different national media.

MULTI-SPACE*

The change from the third to the second dimension is a fundamental part of the photographic act. I am interested in the essential moment in which this inevitable translation of the object into the image takes place. In *Multiple Space* I use the inherent properties of the medium to control the circumstances of this transformation in order to create images that lie in an indeterminate state between the third and second dimensions.

To achieve this, I place several objects carefully arranged and illuminated in front of the camera. Through the contraposition of their elementary properties—size, shape, density, geometry, transparency, and color—objects are re-signified, and their usual purpose is displaced. The position of the lens, as well as the direction and qualities of the light, are decisive factors for the convincing translation of the three-dimensional space to the flat surface of the image. In the mixture of shapes, reflections, and shades of color, it becomes difficult to discern what the image is made of. This leads us to an open field for perception where the spatial limits become blurred.

In that way, photography and sculpture intersect and create an intermediate aesthetic space that emphasizes the interplay between materiality, scale, image construction, and the possible readings of the viewer.

These pieces were created in a small home studio, temporarily set up in the living room of my apartment in the days of confinement. Faced with the turbulence of those times, I focused my attention on the encounter of light, space, and color, searching for the liberating potential of abstraction.

*Project carried out with the support of the Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (FONCA).

ILÁN RABCHINSKEY (Mexico City, 1980). Artist and educator. His work explores the mechanisms by which photography converts a three-dimensional object into a flat image, among other topics. He teaches photography at CENTRO and is a member of the Sistema Nacional de Creadores de Arte. Her work is represented by the Patricia Conde Gallery.

BEYOND THE MIRROR, ON THE SCREEN (MÉCONNAISSANCE)

This work consists of two videos placed with their backs to each other, so that they cannot be watched simultaneously. These are two sequences which, although they complement and inform each other, are independent in their reading. They are composed of multiple fragments taken from public digital libraries, mostly belonging to educational, scientific, military, advertising, governmental, industrial or corporate ephemeral cinema videos, as well as films and short films, among other materials. All were produced in the United States in the 1940s, 1950s and 1960s, and their use was mainly domestic, in some cases restricted. Their reappropriation and decontextualization has the purpose of constructing a new montage or narrative. This piece, like much of my work, seeks to express the particular way in which I observe the world and myself. In it, I explore individualism driven by routine and uniform suburban life; apocalyptic visions that seem ever closer in time and space; latent fears and anxieties that find no way to surface; the dissatisfaction of consumption as an answer to the emptiness of our age; and hidden desires and thoughts that cannot be articulated in any other way. The title refers to the concept that Jacques Lacan used to refer to the continuous “unknowing” (misrecognition) of the ego which, by ignoring the real conditions of its existence, maintains a false sense of singularity and autonomy.

JORGE ABRAHAM DE LA GARZA GARCÍA (Mexico City, 1978). He did postgraduate studies at Central Saint Martins and Chelsea College of Art. He has exhibited his work in countries such as England, United States, Ireland, France, Spain, and Mexico; including spaces such as Museo Jumex, Museo de Arte Carrillo Gil, ESPAC, Mus, (Puebla), Jewish Museum (New York), Project Arts Centre (Dublin), the East Gallery of Norwich University of the Arts and the White Cubicle Toilet Gallery in London. He was awarded the FONCA Jóvenes Creadores grant (2013) and was selected for the 2009 edition of Bloomberg New Contemporaries. His work is part of the collection of the Museo Amparo, Colección Fundación Televisa and Colección FEMSA.

“DO YOU KNOW HOW TO MAKE EGGS?”

Orchids
1989

A portrait for every visit, every service, every floral arrangement I see when waiting in the lobby, when the elevator opens, when I enter their apartments.

San Francisco, CA.

LEONARDO BARRERA MACÍAS (Los Angeles, 1991). Artist and barista. His work has been exhibited in Mexico and the United States. On two occasions he won the Acquisition Award at the Encuentro Nacional de Arte Joven (2015 and 2019), as well as the FONCA Jóvenes Creadores grant, in the area of Alternative Media and Photography (2015 and 2017). He has participated in several group exhibitions. <https://issuu.com/leobarrera7>

VOICE NOTES FROM TIJUANA

One night in October 2018, inside the temporary camp set up for the migrant caravan at the Palacio de los Deportes in Mexico City, I met Hugo Martínez. I had met him a week earlier, when an international media outlet sent me to Tapachula, on Mexico's southern border, to report on the first steps of the caravan through Mexican territory toward the U.S. border. Hugo had left Tegucigalpa, Honduras, along with his 20-year-old son, without telling anyone. In order for him to contact his dad, I lent him my cell phone, but no one answered. He recorded a voice note on WhatsApp to apologize for leaving without saying goodbye. When he gave me the phone back, we both looked crestfallen for a while.

Hugo was part of the eight thousand displaced people who left their country to become the largest caravan that has ever dared to travel this route. Their stories tend to be reduced to categories: the teenager fleeing gangs; the mother in search of better opportunities; or the youth pursuing a dream; but they are much more than that. Most seek to escape from unimaginable contexts and the magnitude of this movement was colossal. Its scale generated hope.

When the caravan arrived in Tijuana, I lent my cell phone to other members of the caravan so they could contact family and friends. With their consent, I recorded the phone calls and voice notes. Using a medium format analog camera allowed me to encourage the process of taking portraits. I was interested in diversifying the way in which migration, a permanent global emergency that is the focus of the media eye only periodically, is recorded and understood.

LUIS ANTONIO ROJAS (Aguascalientes, 1993). Photojournalist and documentary filmmaker. He studied Photography and Visual Journalism at the Academia de San Carlos and the International Center of Photography. His work has been published in *The New York Times*, *The Washington Post*, *The New Yorker*, *The Guardian*; and he has been named a National Geographic Explorer; selected for the World Press Photo 6x6 Talent Program and awarded in the categories News (Series) and Photographer of the Year (2021) at Poy Latam.

THE RICHNESS OF MY BLOOD

For a long time, I wondered about my origin because, paradoxically, I always felt alien even in my own home. I looked neither like my mother nor my father. I felt I had nothing in common with it all. I am browner than my two other brothers. I am the only one with that aquiline nose of who knows what ancestor—of whom there is no image or record whatsoever. Since then, I grew up with a fragmented notion of my genealogical background without being able to fully identify with anyone.

The difference between my father's skin tone and my mother's was as drastic as the difference between my skin tone and my brother's skin tone. Eleven months apart in age, we grew up very close, sharing everything in general. Our parents bought us the same things, perhaps to minimize the favoritism typical in families. We had the same clothes, sometimes it was only the color that varied. We felt like twins. However, outside, in the street, the differences were accentuated not in the color of the clothes, but in the color of our skin or hair. My brother was always the center of the ladies' attention because of his wavy, reddish hair, which they constantly touched so as not to give him the evil eye. —*Esther, you have a blond one and a swarthy one*— they repeatedly said to my mother.

When I look at casta paintings, I remember the series of confusions and conflicts I experienced at that stage of my childhood. And now, in my adulthood, those images seem to take on a certain validity, perhaps not so much in the pejorative designations with which the Spaniards named the phenotypes derived from the crossbreeding of people of indigenous, Spanish, and African origins—today I even laugh when my grandmother uses them—but rather due to the visibility of that multiethnic miscegenation that also permeated and constructed the notions of being "Mexican".

In those paintings, as happened in my family, there was always an interest in constructing or appearing something, showing outwardly more affable or delicate ways that took shape in the possession and ostentation of sumptuous objects, perhaps as a way of overcoming a historical condition determined by class, race, or religion.

I keep asking myself how Pánuco—being a place apparently entrenched in the geography of the Veracruz Huasteca—paradoxically becomes a communicating vessel that recognizes itself in that Eurocentric macrohistory, a history that has made invisible the history of the others—the colonized—, who have silently permeated and syncretically strengthened the notion of the American.

This makes me think that miscegenation cannot be reduced only to the multi-ethnic configuration, but also to a series of horizontal and open exchanges that transcend merely economic and power relations determined by greed and the exploitation of goods such as spices, metals, or textiles. Objects, materials that, in turn, are symbolically charged by those groups subjugated for their beliefs, their skin color, but, above all, for their way of feeling the world.

LUIS ENRIQUE PÉREZ (Pánuco, Veracruz, 1984). Master in Artistic Production by the Universidad Autónoma del Estado de Morelos. He has exhibited his work in Mexico, the United States, Brazil, Guatemala, and Spain. FONCA's Jóvenes Creadores Program fellow (2015) and PECO Veracruz (2020) beneficiary. His work is part of the collections of the San Diego Museum of Photographic Arts, Fundación Televisa, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, among others.

UNDERCOVER

On September 19, 2017, a magnitude 7.1 earthquake shook Mexico City. About 40 buildings collapsed and 369 people died. People organized to help in whatever way they could: removing debris, helping the injured, preparing food, donating supplies, etc. My wife and I set up a collection center in my studio.

Investigations showed that many of the buildings that were left in ruins or damaged had some irregularity, for example, a luxury home built on top of a school, or apartments built on top of old houses. This made it clear that the buildings had fallen not only because of the earthquake, but also as a result of corruption in the real estate sector.

After the tragedy, I noticed that the buildings that had been damaged were covered with a black cloth to ensure that nothing fell on pedestrians. This veil turned these constructions into a kind of sculpture that unintentionally symbolized mourning. Later, it came to my attention that the buildings that were in the process of construction were also covered by the same type of fabric, a fact that caused uncertainty, since it was not clear whether they were damaged or not. In addition, in the case of new buildings, there was no guarantee that they were built in accordance with the regulations.

This project is a taxonomic seriation of these constructions turned into anonymous sculptures. By alluding to the images that are opaque to our gaze, I seek to denounce the violence that accompanies corruption, since, as Segato points out, the strategy of power is concealment and opacity; and the agreements and codes between those who share privileges are not transparent and cannot be seen.

ONNIS LUQUE (Mexico City, 1976). Architect and architectural photographer. Founder of Arquitectura Vista. Member of the National System of Art Creators in 2016. Author of the books *Undercover*, published by The Velvet Cell Books, (2021) and *USF/DF Tácticas de Apropiación*, published by Conaculta and Ediciones Acapulco (2014). 2019 Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts fellow.

EVERY DAY IS MONDAY*

This is a reflection on the use of interior space in times of health emergency. A continuous mapping of body displacement within the house. A daily performance that marks the frequency of use of certain areas and shows the intensity of constant walking. In forced confinement, the house ceased to be a mere place of shelter and became a space that condenses parsimony, boredom, repetition, and where the mode of production has been transferred.

According to Karmy Bolton, having turned the home into an office, a school classroom, a daycare center—in addition to being a place where we eat, sleep, and live together as a family between one work obligation and the other—*capitalist time* has taken over our intimacies, preventing any possibility of inhabiting our spaces. In such a way, our bodies and our routines belong less and less to us, as they embody productive activity in repetitions far removed from the will or from the use we intended for our private spaces.

This exercise allows me to make visible the places I have ceded, territories lost during the last year. In my pre-pandemic work life, Mondays used to be the most tedious day. With the move from the work environment to the intimate space, now, *every day is Monday*. Staying at home has nothing to do with living in it. My house is no longer my house. It has become a production space

*Project carried out with the support of the Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (FONCA).

PAOLA DÁVILA (Oaxaca, Oaxaca, 1980). Master in Visual Arts by the School of Arts and Design of UNAM. She has 9 solo exhibitions and more than 30 group exhibitions. She was a recipient of the FONCA Jóvenes Creadores grant (2003, 2006 and 2011). Since 2020, she is part of the National System of Art Creators.

PANGOLPANGOLIN CITY (PITCHES AND VIEWS) IN CITY (PITCHES AND VIEWS)

The confinement experienced during most of the year 2020 led us to rethink our experience of the everyday. The space became a stage where the immediate reality could be reconfigured, where a new imaginary about the city, its inhabitants, and its circumstances is shaped.

Intervening the space through ephemeral sculptural exercises composed of perishable elements such as fruits and vegetables and materials such as wood, cardboard, and wire; and drawing on the photographic images that document the action are palimpsestic ways of creating fictions of the urban. Light and time are symbolic components of a fragmented narrative about an imagined city.

PAVKA SEGURA (Mexico City, 1971). He is a visual artist and academic at CENTRO. He is trained as a documentary photographer; however, his interests towards other artistic expressions have led him to work in an interdisciplinary way on topics such as memory, the city, and the vestiges of modernist imagination. He has received a scholarship from the National System of Art Creators.

WAKING DAD

While I was taking care of my father who was ill with lung cancer, it was impossible for me to dedicate time to drawing. I stayed with him for hours and took advantage of whatever was within my reach to sketch that which was closest to a drawing. I would use anything, whatever I had at hand, like a piece of graphite with which I glazed photographs printed on newsprint. In that way, I was able to access another landscape, looking out of the corner of my eye to glimpse what is impossible to be seen from the front, like ghosts: the imminent death of my father.

PILAR RAMOS SÁNCHEZ (Aguascalientes, 1972). She studied Textile Design at the Universidad Autónoma de Aguascalientes. She is the creator and producer of the short film *Señoritas Crepé* (2020). On two occasions, she was awarded the Jóvenes Creadores grant from the FONCA and was a recipient of PECDA support. He has had several solo and group exhibitions. Currently, she coordinates the Visual Arts Center of the Instituto de Cultura de Aguascalientes.

THE MURMUR OF CRICKETS

The intentional killing of an infant is one of the oldest and most frequent practices from the earliest civilizations to the present day. Today, this unseen reality is an ongoing social phenomenon.

Filicide occurs frequently in Mexico and the world. According to Alejandra Crail, every two days a minor dies at the hands of his or her parents. This begins with abuse in a violent or attenuated manner, usually under a silenced act within the home, and in complicity with other family members. There are different reasons why attempts are made against the life of children: it can be accidental, due to acute psychosis, unwanted children, as a spousal revenge or for altruism. According to INEGI data, in Mexico, between the years 2012 and 2017, there have been about 2,545 murders of children under 15 years of age at the hands of their parents. The younger the age of the victim, the greater the risk of death.

The murmur of the crickets intends to be a call and a reminder of this recurrent problem. It builds on journalistic notes and the rescue of archives. With this, I propose a reflection on the family nucleus that fails to provide protection and affection to the most vulnerable members. The use of bioplastic serves as a support for the portraits and is connected to the circumstances in which the victims were found.

RAYITO FLORES PELCASTRE (León, Guanajuatos, 1983). Photographer and Architect. Graduated from the Universidad Iberoamericana and from the Master in Advanced Design at the Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. She received an honorable mention at the Bienal de Arte Contemporáneo León (BARCO) and the Red FotoMéxico award from the Centro de la Imagen in 2019. In 2018, she was awarded the PECDA Guanajuato grant, specializing in photography. She is co-founder of Catako Espacio de Creación. www.rayitoflores.com

IN THE GLORIOUS NAME OF ST. SEBASTIAN

We, the Chuntá, are men dressed as women who dance to St. Sebastian during the Fiesta Grande in Chiapa de Corzo, Chiapas, a religious celebration of pre-Hispanic origins fused with Christianity during the Colony.

Appropriating this tradition, I transform its meaning to propose the queer Chuntá as allegories of St. Sebastian and, in this way, revise the historical memory of the executions of sexually dissident individuals at the hands of a repressive State between 1991 and 1993. I embody this fact through the Chuntá, who resurface as the repressed collective unconscious. The intention is to use this symbolic character to point out the wounds of these subjectivities in constant transition from one gender to another.

In order to re-signify these executions of trans people, I use archive photographs of violated bodies of the queer community. These are intervened with healing material that barely reveal aspects of the image. The result is a collage work in which I incorporate my own photographs and albums of the survivors. Wounds and bodies of the past construct an allegory of the broken body of the Saint, which dialogues with the present of these subjectivities that are still violated today. I seek to subvert this reality and vindicate the place of sexual dissidence in the pagan-religious celebration and in everyday life.

In the glorious name of St. Sebastian moves between political denunciation, dreamlike fantasy, and an interest in unlearning deep-rooted beliefs derived from structural violence in Chiapas. It suggests the revision of the framework of an oppressive reality and, at the same time, proposes engaging in a dialogue to document the testimony of the local queer community today. In a process of visibilization and symbolic restoration of these violent experiences that survive in a transgenerational way, this is a vehicle to reinvent the history of our ancestors that survives in our bodies.

ROBERTO TONDOPÓ (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1978). He studied a Masters in Visual Arts at unam and the Contemporary Photography Seminar at the Centro de la Imagen. He has received the FONCA Jóvenes Creadores and the National System of Art Creators grants, and was beneficiary of the Robert Giard Foundation (2019). He is a finalist for the Luma Dummy Book Award 2021. His work is part of several collections.

EVOKED POTENTIALS

From an electroencephalogram and the observation of a childhood photograph, and, in turn, from the memory of these two images in an action, I reflect on evocations as visual territories. What evokes what. How the observed image becomes an electric image that becomes a mental image and turns into action: into a porous body to generate spaces of friction between sensory perception, textuality, video, and the performative body.

All evocation leads to hesitation, to the creation of forms that construct processes of body and voice. The work raises the possibility of generating lines of communication between scientific and artistic language. This should, in turn, allow for the creation of transdisciplinary works as a means of research and understanding of the neuroscientific foundations that govern the functioning of the human central nervous system as a means of creation. Therefore, it is an immersive experience based on two axes: expanded poetic language and neuroscientific language.

It is worth mentioning that the transdisciplinary production of my work is a process of research on memory and the way in which language, as well as its visual and sound landscapes, allows readings of the realities and meanings of intimate space and its dimension with the world. Thus, my vision is rooted in the subjective and, at the same time, collective exercise of observing and listening. In such a way, my pieces link readers, spectators, and listeners as active and sensory-perceptive elements that deploy the pieces themselves in both public and private spaces.

The poetic experience is already an aesthetic one in itself. By assuming the poem as a work where image, voice, video, sounds, and performance come together, the only thing that I have created by going beyond the edges of the page is to stimulate and expand that experience.

ROCÍO CERÓN (Mexico City, 1972). Her work spans a variety of artistic languages to create transmedial pieces. She has exhibited at the Centre Pompidou, Paris and the Southbank Centre, London, among others. She has published the poetry books *Spectio* (2019), *Borealis* (2016), *Nudo vortex* (2015) and *Diorama* (2012); and recently released *Sonic Bubbles* (2020), a sound poetry album. www.rocioceron.com

THE GREAT WAY

Tlalpan Avenue is a thoroughfare in Mexico City where the flow of people and vehicles never stops. Along its linear structure from north to south, its dynamics and uses change radically depending on the time of day. The vitality of the avenue takes the shape of pharmacies, *oxxo* convenience stores, prostitution, food stalls, and hotels that are shelter to foreign drivers entering the city through the roadway and to the furtive passions of the most diverse lovers. On the *Great Way* coexist past, present, and future, both in the architecture and in the vehicles that pass through it as well as in the character of the businesses and people who populate it.

Tlalpan was part of Tenochtitlán's layout to later become the meeting point between Moctezuma and Cortés; and it has been a gauge of the modernization pulse of a city that has exchanged horse-drawn transportation for electric streetcars, leading to the construction of Line 2 of the subway. It is a democratic space on which most of the people living in the city have had an influence, regardless of their socioeconomic status or socio-cultural context.

I documented the dynamics that take place on the roadway. For this, I used a large-format camera that allowed me to contemplate and transit the avenue in a different temporality: the time of the plate camera contrasts with the time of the city. Another recording tool was my logbook. In it you can find the notes and the relation of the tours I made around Tlalpan. At the same time, this is a document of the photographic process itself. It works as a second camera. This is where photographic research begins, ends, and returns.

The Great Way is an exercise of contemplation in a space that does not invite it; an act to capture the vulnerability and prevalence of life reflected in the objects we have left behind.

EMILIANO AIVAR (Mexico City, 1992). Visual artist. He studied Plastic Arts at the Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", where he now teaches. He received the FONCA Jóvenes Creadores grant. He studied at the School of Architecture of UNAM. He is the founder of the Instituto de la Imagen Latente, a space dedicated to analog photography in Mexico City.

THRESHOLDS

Point de vue du Gras, made in 1826 by Joseph Nicéphore Niépce, is considered the first permanent photograph. The image made through the hole of a camera obscura on a pewter plate captures the view of the landscape from the author's window sill. The impact of this image on human consciousness has been profound, as it shows time attached to the very instant of invention and, in turn, is a portrait of the author's intimate space that exists outside the frame.

From this instant in photography, while confined in 2020, arose this reflection on memory and how it is defined by the spaces we inhabit. The bonds we form with them and the memories we build of them through dwelling become intangible images in our minds.

For exploring this, I made a series of images in which I used an alternative process derived from my research on the light transfer qualities of paper pulp to photosensitive material, which I call "papierogram". To do this, I set up my room as a camera obscura, controlling the passage of light from a hole in the window by means of an optical structure. I exposed a negative made of layers of paper meticulously superimposed on the photographic paper, whose qualities of volume, light, and shadow yield an image as a result.

The intention of the images is to make a visual juxtaposition to create a dialogue with the memory from the non-linear reconstruction of experiences and moments of my life in the spaces I have inhabited. These places—familiar and unfamiliar—have been modified, destroyed or adapted to the routine of other lives. Therefore, these images are a way to re-inhabit them. Through this process, the images that arise in the mind materialize and are collected as a memory. This piece is a nod to that first photograph by Niépce to delve inside the window into my consciousness.

ROGELIO SÉPTIMO (Morelia, Michoacán, 1978). His work has been exhibited in Mexico, England, France, Chile, and the United States. On three occasions, he benefited from the support of FONCA's Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales (2012, 2013 y 2018). He was awarded the Beca Bancomer de Apoyo

a las Artes and the FONCA Jóvenes Creadores grant (2011). He is co-founder of Catako Espacio de creación and coordinator of the program La vuelta al lago en 80 imágenes. www.rogelioseptimo.com

UPRISING ROADS

We are facing a national emergency. In Mexico, 11 women and girls are murdered every day for the simple fact of being women. Globally, one in three women suffer physical or sexual violence. This social problem, driven by gender inequality, provokes feelings of powerlessness, insecurity, anger, and a growing rage in our society.

Feminist movements have been active in denouncing and generating proposals that favor and vindicate the rights and equality of women in the world. However, this effort has not been enough to mitigate the problem. Mexico is no exception, as it has been unable to address its deep-rooted machismo.

In recent years—specifically in the last five years—the feminist movement in Mexico, as well as its various forms of protest, have gained eminent strength. It is an unprecedented historical moment, a call for help, resistance, sisterhood, and solidarity that we should not ignore.

And, although the road is full of clashes, for me, as a woman, a mother, and a photographer, it is of utmost importance to document the collective visual memory and to make visible the different forms of expression of the current feminist protests. Throughout these five years, I have focused part of my work on recording this movement in order to generate a memorial archive and open spaces for dialogue, respect, and understanding. I am interested in approaching this from different angles such as pain, love, sadness, sorority, anger, and rage, which are some of the feelings and convictions that are present and intertwined in this struggle.

SANDRA G. HORDÓÑEZ (Mexico City, 1970). She is a graduate of the Escuela Activa de Fotografía. Her work focuses on projects that document the social environment. She collaborates as a freelance photographer with different media and NGOs such as *Proceso*, *Periodistas Unidos*, *Reuters* and *Avaaz.org*.

WHAT THE SILENCE HIDES*

The states of Veracruz and Puebla have the highest rates of femicides in Mexico. It is in the most marginalized areas where the highest rates of violence against women are reported. Statistics from the Municipal Institute for Women in the Sierra de Zongolica show that eight out of ten indigenous women have suffered physical, psychological, economic, sexual, and property abuse. Indigenous women do not identify many acts perpetrated against them as "violent" because they are governed under the scheme of "uses and customs", which they recognize as superior to human rights and, in turn, legitimizes the patriarchal structure.

Many women are forced by their parents to marry someone they do not love or to move in with the person who raped them. This begins a never-ending cycle of violence that takes root in the family structure and is passed down from generation to generation. Boys learn to use violence against women, and girls learn to normalize it. Alcoholism, sexual abuse, battering, and incest are common practices and are replicated in a cyclical manner.

In 2019 and 2020, I spent some time with a family in the most marginalized community in the Sierra Negra de Puebla. I had the opportunity to live with Gloria, her husband and her daughters and sons, with whom I have a strong bond. The silence of the night allowed me to hear nocturnal noises: the snoring of the children, the whispering of the sisters, Gloria's coughing, and the footsteps of those who went to get something from the kitchen. In the area, most of the houses are not divided by walls, but by fabrics and curtains that separate the rooms, so it is not difficult to find out what happens at night inside a house.

On one occasion, I heard a noise, a kind of disturbing shriek. I did not know whether that noise came from reality or from my imagination. I wanted to go out and see what was going on, but I was scared. The next day, when I inquired about what had happened, I was only told how strange it was that I had heard anything and that it had probably been an animal. That sometimes coyotes come down from the bush to eat the chickens, or maybe it was a cat in heat or a dog. Nothing more was said about it, everyone continued their activities: the children went out to play, the women to wash clothes and the others to school and to look for sustenance. The kitchen remained empty and silent. No one verbalizes the violence that occurs at night. Everything remains hidden, kept under the lock of silence.

*Project carried out with the support of the Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (FONCA).

SARÁI OJEDA (Orizaba, Veracruz, 1980). She is a photographer and teacher. Master of Arts from the Universidad Autónoma del Estado de Morelos. In 2014, she attended the Contemporary Photography Seminar at the

Centro de la Imagen. Her work has been exhibited in Mexico, France, and Spain. She won the fini 2014 Award. She is part of the National System of Art Creators, and is the author of the photobook *Donde no puedas verme* (Inframundo, 2018). saraiojeda.com

DOWNTURNS, STEPS, AND OTHER WALLS

Through a sense of loss, non-belonging, and remoteness emerge these records of buildings tilted by earthquakes in Mexico City. The multiple architectures and urban installations generate a distortion of the images and the words used to designate them. With this project, I address the relationship of indigenous languages with the envelopment of the city, from the tension between narrative and image in the work, the strangeness of failed communications, ignorance of language, and the introspection of origins.

The geographical displacements we make in our lives affect our idea of identity and the relationship we have with culture, and that which is part of us. The dialogue in this video is conceived as a disruption of the Mayan language, as a representation of migration from the peninsula –my place of origin– to the capital of the country. Just as we make physical displacements, there are also displacements in languages: ruptures in the narratives. As language is an intrinsic part of oneself, these ruptures also signify negative spaces within the self.

SERGIO ARRIAGA PÉREZ (Merida, Yucatan, 1995). Visual artist. He studied at the Escuela Superior de Artes de Yucatán. He is co-founder of the Proyectos Espectra platform. His work has been exhibited in Mexico, Sweden, Brazil, Spain, and Russia. In 2019, he received an honorable mention at the xxxix Encuentro Nacional de Arte Joven and in 2017, he was awarded the PECDA grant.

FABULATIONS*

Dogs have a highly developed ability to perceive and show empathy for their own kind, as they do for humans. From this sociability, it was possible to understand their body language and thus measure and condition their behavior. This led them to adopt a second nature: that of domestic animals.

This is a series of ten videos in which trained dogs perform actions in which, through their body language, they project states of alertness or submission. These two basic behaviors are similar to those of a good citizen, who must simultaneously be able to defend their community from external agents and be submissive to an authority figure.

The videos are worked as still images and edited for continuous playback. The time and the small movements recorded inherent to living beings, such as breathing, blinking or body spasms, highlight the great effort of the dogs, since maintaining such postures is unnatural and, at the same time, they seem to be acting of their own will.

As happens in the narrative of fables –texts with a formative and moral speculative purpose–, animals can only achieve virtue if they go against their own nature. This narrative is comparable to that of theological discourse, in which social stability is preserved through supernatural faculties such as omniscience, omnipotence, and omnipresence.

*This project is part of the Programa de Apoyo a la Producción e Investigación en Artes, Medios y Discapacidad 2019 of Centro Multimedia of the Centro Nacional de las Artes.

URIEL LÓPEZ (Mexico City, 1988). Graduated from the Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. His work has been exhibited in Colombia, Peru, Japan, Singapore, and South Korea. He has two solo exhibitions: *Babel* and *Breviario de los vencidos*, presented at the Museo de Arte de Sinaloa and the Centro Cultural Border, respectively. He has been a recipient of the PAPIAM (2019), FONCA’s Jóvenes Creadores grant (2016) and the Adidas Border Grant (2014).

CENTRO DE LA IMAGEN

DIRECCIÓN

Johan Trujillo Argüelles

Directora

Cecilia Miranda Gómez
Constanza Nieto Carachure

Proyectos especiales

Romy Ruiz López

Asistente de Dirección

ACERVOS FOTOGRÁFICO Y BIBLIOGRÁFICO

Abigail Pasillas Mendoza

Coordinación

Mariana Huerta Lledias

Registro y control de acervo fotográfico

Elic Herrera Coria

Digitalización

Luis Alberto González Canseco

Servicios bibliotecarios

EDITORIAL

Alejandra Pérez Zamudio

Coordinación

Francisco Rosas García
Pablo Zepeda Martínez

Cuidado de producción

EDUCACIÓN

Javier León Cuervas

Gestión y seguimiento

Valeria Aguilar Altamirano

Enlace académico

EXPOSICIONES

Diego Martín Gaytán Mertens

Gestión y seguimiento

Rina Rosas Matus

Museografía

Cecil Bolaños Gómez

Producción y multimedia

Mario Domínguez Sánchez

Jesús Torres Armengol

Montaje y embalaje

Antonio Gutiérrez Ontiveros

Responsable de salas

COMUNICACIÓN

María Fernanda R. Almela

Contenidos y prensa

Maricela Corona Méndez

Redes sociales

Mariana Grostieta

Enlace de difusión

DISEÑO

Gissela Sauñe

Diseño gráfico y editorial

ADMINISTRACIÓN

Sonia Bernal Jaimes

Coordinación

Juan Garduño Escarreola

Recursos financieros

Sergio Arriaga Oropeza

Asuntos jurídicos

Adriana García Vidales

Recursos humanos y desarrollo institucional

Paola del Campo Mayen

Recursos materiales y logística

Tania Herrera

Raquel Moreno

Apoyo administrativo

Francisco de la Rosa Gutiérrez

Mensajería



 *CENTRO DE LA IMAGEN*



**GOBIERNO DE
MÉXICO**

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA