

# BIENAL <sup>BO</sup> 2018 XVIII FOTOGRAFIA



**BIENAL DE**  
**2018**  
**XVIII FOTOGRAFIA**

[ ARTES VISUALES ]

SECRETARÍA DE CULTURA

Secretaría de Cultura | Minister of Culture: María Cristina García Cepeda  
Subsecretario de Desarrollo Cultural | Deputy Minister of Cultural Development: Saúl Juárez Vega  
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura | Deputy Minister of Cultural Diversity  
& Literacy Programs: Jorge Salvador Gutiérrez Vázquez

CENTRO DE LA IMAGEN

Directora | Director: Elena Navarro

XVIII BIENAL DE FOTOGRAFÍA 2018

Consejo Asesor | Board of Advisers: Mauricio Alejo, Laura González Flores,  
Vicente Guijosa, Domingo Valdivieso, Vida Yovanovich  
Jurado | Jury: Silvia Gruner, Juan Antonio Molina, Ambra Polidori, Javier Ramírez Limón, Pedro Tzontémoc

CATÁLOGO XVIII BIENAL DE FOTOGRAFÍA 2018

Coordinación y edición | Coordinator & Editor: Alejandra Pérez Zamudio

Contenidos | Content: Alejandra Hernández Macías

Diseño | Design: Edgar A. Reyes

Traducción | Translation: Richard Moszka

Cuidado de producción | Print Supervisor: Pablo Zepeda Martínez

Primera edición | First Edition: 2018

Producción | Production: Secretaría de Cultura/Centro de la Imagen

D.R. ©2018 fotografías | photographs

D.R. ©2018 textos | texts

D.R. ©2018 de la presente edición | this edition: Secretaría de Cultura

ISBN: 978-607-745-941-5

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. | The Centro de la Imagen of the Secretaría de Cultura asserts its copyright over this catalogue's graphic and typographic features.

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. | All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form, by any means, including mechanical, electronic, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission of the Secretaría de Cultura/Centro de la Imagen. Impreso y hecho en México | Designed & printed in Mexico



Omar Gámez. Sin título, de la serie *Flores*, 2016. Premio de Adquisición



Oswaldo Ruiz. Botas de jornaleros, de la serie *Nos han dado tierra*, 2016. Premio de adquisición

La Bienal de Fotografía surge como iniciativa de la comunidad fotográfica de México. Gracias a la apertura del Centro de la Imagen en 1994, el certamen encontró una sede permanente y se integró como un proyecto fundamental de la institución, que abre sus espacios y salas para la exhibición, el estudio y el estímulo del arte fotográfico de nuestro país.

Durante casi cuatro décadas de vida, la Bienal se ha consolidado como plataforma para presentar la obra de los creadores de la lente. Es un espacio de diálogo y crítica que impulsa a la fotografía y la imagen, a la creación artística en continuo desarrollo.

La historia de la Bienal ha transitado por distintas rutas que, a lo largo de los años, ha mostrado múltiples obras dedicadas al fotoperiodismo y al fotodocumentalismo, y ha presentado en sus foros las expresiones contemporáneas de creadores emergentes, que tienen en este certamen la plataforma para impulsar y difundir su trabajo creativo.

Con la XVIII Bienal de Fotografía, la Secretaría de Cultura a través del Centro de la Imagen, reafirma su compromiso de estimular la creación y abrir espacios para la difusión artística, en un foro permanente para los artistas de la lente.

Esta edición de la Bienal contó con un jurado integrado por tres fotógrafos, un crítico de arte y una artista visual, quienes seleccionaron los trabajos exhibidos; y correspondió a este grupo colegiado decidir los dos Premios de Adquisición que se otorgan, así como una única Mención Honorífica.

La fotografía mexicana propone en cada edición de la Bienal su diversidad, su vigor y capacidad de renovación. Con esta publicación documentamos las múltiples lecturas de este medio artístico como un lenguaje que evoluciona con la era digital, así como las obras y autores de los creadores de la lente radicados en nuestro país, y que al atrapar el instante en la fotografía, captan un documento artístico e histórico, la imaginación e imagen que se transforma en referente visual de la memoria nacional.

**María Cristina García Cepeda**  
Secretaria de Cultura

The Photography Biennale was born out of an initiative of Mexico's photography community. With the opening of the Centro de la Imagen in 1994, the biennale found a permanent home and became one of the Centro's fundamental projects, since its goal was indeed to display, study and serve as a stimulus for photography practice in our country.

Since it began almost forty years ago, the biennale has established itself as an important showcase for photographic work. It is a space where people can critically discuss photographs and images, a space that encourages the continual development of photographic art practice.

Throughout its history, the biennale has focused on different issues; over the years, it has featured works of photojournalism and documentary photography as well as contemporary projects by emerging artists, for whom this competition functions as a space to exhibit their creativity to a much wider public.

With the 18<sup>th</sup> Photography Biennale at the Centro de la Imagen, the Secretaría de Cultura reasserts its commitment to stimulate art practice and to support venues for the exhibition of art—in this case, a permanent forum for photographers and artists who use photography as a medium.

This year, the jury of the biennale featured three photographers, one art critic and one visual artist who selected together which pieces would be exhibited; the jury also awarded two purchase prizes and an only honorable mention.

Every time the biennale is held, Mexican photography reveals its diversity and vitality, its capacity to reinvent itself. With this catalogue, we are documenting this artistic medium's multiple interpretations as a language evolving in the digital age; we are also reporting on the individuals who create photography in our country and their practices: by capturing the moment in a photograph, they are also conjuring up an artistic and historical document, one's imagination as well as images, which become visual referents for the nation's memory.

**María Cristina García Cepeda**  
Minister of Culture



Patrick López Jaimez. *76 Chrysler buildings!*, 2016-2018

# CONTENIDO

Table of contents

010

Introducción

Introduction

ELENA NAVARRO | DIRECTORA DEL CENTRO DE LA IMAGEN | DIRECTOR

015

Acta del Jurado

Jury Decision

019

XVIII Bienal de Fotografía

18<sup>th</sup> Photography Biennial

039

Procesos creativos

Creative processes

063

Seleccionados

Selected Artists

108

"Blanco sobre negro, 98 minutos". (Labor anonymous)

White on black, 98 minutes. (Labor Anonymous)

ÓSCAR FARFÁN | MENCIÓN HONORÍFICA | HONORABLE MENTION

120

Nos han dado tierra

They Gave Us the Land

OSWALDO RUIZ | PREMIO DE ADQUISICIÓN | PURCHASE PRIZE

140

Flores

Flowers

OMAR GÁMEZ | PREMIO DE ADQUISICIÓN | PURCHASE PRIZE

Casi cuatro décadas han transcurrido desde que se llevó a cabo la primera Bienal de Fotografía en el país. Surgió hacia fines de los años setenta como una iniciativa impulsada por la comunidad fotográfica que buscaba ganar un espacio de difusión y reconocimiento, luego de que esta disciplina no contara con una categoría propia dentro del recién creado Salón Nacional de Artes Plásticas. Fue finalmente en 1980 que la fotografía se integró como una de las secciones de este Salón. Las primeras cinco ediciones de la Bienal fueron coordinadas por el Consejo Mexicano de Fotografía y el Instituto Nacional de Bellas Artes. Aunque perdió continuidad por un breve periodo de tiempo, la Bienal acompañó al proyecto fundacional del Centro de la Imagen, que abrió sus puertas en 1994. Desde entonces ésta ha formado parte del programa de actividades de esta institución.

Desde sus inicios el certamen ha convocado a un número importante de creadores provenientes de todo el país, y mostrado una diversidad de propuestas visuales y multiplicidad de soportes que nos han permitido conocer distintas formas de comprender la imagen. De este modo, la Bienal se ha convertido en una plataforma mediante la cual es posible conocer el escenario actual de la fotografía en México y comprender las transformaciones del medio, en términos conceptuales, técnicos y materiales.

Para la XVIII Bienal de Fotografía, el Centro de la Imagen (ci) consideró necesario conformar un Consejo Asesor con el que trabajó conjuntamente para plantear las bases y condiciones de participación, así como establecer las reglas de operación del certamen: la designación de los artistas seleccionados y ganadores. Para ello, fueron invitados los fotógrafos Mauricio Alejo, Vicente Guijosa, Vida Yovanovich y Domingo Valdivieso, y la historiadora del arte Laura González Flores, cuya función concluyó una vez que la convocatoria del certamen se hizo pública.

Asimismo, el Consejo Asesor junto con el Centro de la Imagen fue responsable de definir a los miembros del jurado. En esta ocasión, participaron Silvia Gruner, Ambra Polidori, Juan Antonio Molina, Javier Ramírez Limón y Pedro Tzontémoc, quienes revisaron los archivos digitales de 585 participantes, de los cuales seleccionaron 25 proyectos para su exposición. Otra revisión se llevó a cabo en las instalaciones del ci con las piezas producidas por los propios artistas, para evaluar su ejecución y determinar así los Premios de Adquisición y las menciones honoríficas.

Almost forty years have gone by since Mexico's first Photography Biennale took place. It was established at the end of the 1970s as an initiative of the photography community, which was seeking a space in which to exhibit its work and to have it acknowledged, since photography did not exist as a category of its own at the then-recently created Salón Nacional de Artes Plásticas (National Annual Exhibition of Visual Arts) and was thus lumped together with printmaking. The Salón finally acknowledged photography as an independent medium in 1980. The Photography Biennale's first five installments were coordinated by the Consejo Mexicano de Fotografía and the Instituto Nacional de Bellas Artes. Though it briefly ceased to exist, it reappeared with the opening of the Centro de la Imagen (ci) in 1994 and has formed part of this center's programming ever since.

This biennale's call for submissions was answered by an important number of artists from all across the country; their work reveals a broad diversity of concepts utilizing a range of media and allowing us to see the different ways in which they understand images. Thus, the biennale has become a showcase for the current state of photography practice in Mexico and a means of following the medium's conceptual, technical and material transformations.

For the 18<sup>th</sup> Photography Biennale, the Centro de la Imagen felt it needed to convene a board of advisers to help it establish the basic terms and conditions of the competition's call for submissions; the board further established the rules to follow in the process of selecting the works that would be displayed and receive awards. The ci invited photographers Mauricio Alejo, Vicente Guijosa, Vida Yovanovich and Domingo Valdivieso and art historian Laura González Flores to draft the call for submissions.

The same board of advisers helped to convene a jury—Silvia Gruner, Ambra Polidori, Juan Antonio Molina, Javier Ramírez Limón and Pedro Tzontémoc. In turn, the jury reviewed 585 portfolios submitted in digital format and selected twenty-five projects to be exhibited. The jury then met at the Centro de la Imagen for a review of the actual work selected to determine purchase prizes and honorable mentions. Altogether, twenty-four pieces were selected, whose makers hailed from Mexico City, Chihuahua, Coahuila, Mexico State, Michoacán, Morelos, Oaxaca, Nuevo León and

En total fueron veinticuatro los trabajos seleccionados de creadores provenientes de Ciudad de México, Chihuahua, Coahuila, Estado de México, Michoacán, Morelos, Oaxaca, Nuevo León y Veracruz. Se abordaron distintas temáticas y, entre ellas, la que predominó fue el paisaje: como territorio, como frontera, como espacio de resistencia y de violencia.

Luego de asumir la dirección del Centro de la Imagen, en mayo de 2018, y revisar la obra seleccionada de la Bienal, me interesaba saber cuáles eran las impresiones del jurado con respecto a los trabajos participantes y seleccionados, pero sobre todo al formato del certamen. Así que invitamos a sus integrantes a discutir acerca de las tendencias y temáticas que predominaron, la diversidad y calidad de las propuestas, así como los aspectos a destacar de los trabajos ganadores. De la misma manera, le pedimos a los artistas merecedores de un reconocimiento en esta Bienal, que compartieran con nosotros sus procesos creativos, influencias artísticas y también su opinión acerca del concurso. A partir de estas reflexiones, se articuló una serie de textos para integrarlos a este catálogo, con el propósito de generar la discusión alrededor de la Bienal, como un espacio capaz de mostrar la vitalidad y la evolución de la fotografía, y como una plataforma para exponer los proyectos emanados de los distintos espacios formativos en México.

Finalmente quiero felicitar a los ganadores de la XVIII Bienal de Fotografía: Omar Gámez y Oswaldo Ruiz, y a Óscar Farfán por haber recibido la única mención honorífica del certamen. Un agradecimiento a los miembros del jurado por su ardua labor y al Consejo Asesor por su participación.

Quiero agradecer también la participación de los artistas y fotógrafos que atendieron la convocatoria de esta Bienal, así como a todos aquellos que han colaborado en este proyecto.

**Elena Navarro**

Directora del Centro de la Imagen

Veracruz. Their work dealt with a variety of issues, one of the most prominent being the landscape—as a jurisdiction, as a border and as a site of both resistance and violence.

After having been appointed the Centro de la Imagen's new director in May 2018 and also having reviewed the work selected for the biennale, I wanted to know about the jury's impressions of the work submitted. More importantly, I wanted to know what they thought about the competition's format. So we asked jury members to discuss what they saw as the submitted projects' prevailing tendencies and topics, how varied and serious the proposals were, and what had made the award-winning pieces stand out. Similarly, we asked the artists who received awards or special acknowledgment in the biennale to tell us about their process, influences and what they thought about the competition. These deliberations led to a series of texts that form part of this catalogue and that aim to generate a conversation around the biennale: as a space that acknowledges the vitality and evolution of photography and as a forum to exhibit projects from the various cities in Mexico where photography programs and sponsoring initiatives exist.

I would like to congratulate the winners of the 18<sup>th</sup> Photography Biennale, Omar Gámez and Oswaldo Ruiz, and the recipient of the honorable mention, Oscar Farfán. I further want to thank the members of the jury for their hard work as well as the board of advisers for their involvement.

Finally, I want to thank the artists and photographers who answered the biennale's call for submissions, as well as everyone else who collaborated on this project.

**Elena Navarro**

Director of Centro de la Imagen



# ACTA JURADO

730

JURY DECISION

015

Reunidos en las instalaciones del Centro de la Imagen de la Secretaría de Cultura, el jurado del certamen integrado por Silvia Gruner, Juan Antonio Molina, Ambra Polidori, Javier Ramírez Limón y Pedro Tzontémoc, después de una cuidadosa evaluación de los 585 trabajos participantes en la convocatoria de la XVIII Bienal de Fotografía, otorgó los siguientes premios y reconocimiento:

PREMIOS DE ADQUISICIÓN (\$70,000.00 c/u):

Omar Martínez Gámez, por su serie *Flores*  
 Oswaldo Ruiz Chapa, por su serie *Nos han dado la tierra*

MENCIÓN HONORÍFICA:

Óscar Augusto Farfán González, por su serie  
 "Blanco sobre negro, 98 minutos". (*Labor Anonymous*)

SELECCIONADOS

Eunice Adorno Martínez	Juan Carlos López Morales
Víctor Eduardo Bibián Calderón	Nelson López Morales
Alessandro Bo Rohde	Sonia Carolina Madrigal Loyola
Sandra Cecilia Calvo Guzmán	María del Coral Morales Carballo
Juan Pablo Cardona Medina	Diego Ortiz González
Luciana Lía Christiansen Sessarego	François Pesant
José Uriel Cruz Lozano	Jorge Andrés Rosano Gamboa
Animales de Poder (colectivo)	Victoria Eugenia Santaella Tafolla
Alfredo Esparza Cárdenas	Anna María Soler Cepriá
Victoria Fava	Yuliana Tapia Alvarado
Patrick Antonio López Jaimes	

We the jury of this competition—Silvia Gruner, Juan Antonio Molina, Ambra Polidori, Javier Ramírez Limón and Pedro Tzontémoc—met at the Centro de la Imagen (an institution belonging to the Secretaría de Cultura) and carefully evaluated the 585 works that were submitted to the call for the 18<sup>th</sup> Photography Biennale. As a result we have awarded the following prizes and acknowledgments:

PURCHASE PRIZES (\$70,000.00 each):

Omar Martínez Gámez, for his series *Flowers*  
 Oswaldo Ruiz Chapa, for his series *They Gave Us the Land*

HONORABLE MENTION:

Óscar Augusto Farfán González, for his series  
 "White on Black, 98 Minutes". (*Labor Anonymous*)

SELECTED ARTISTS

Eunice Adorno Martínez	Juan Carlos López Morales
Víctor Eduardo Bibián Calderón	Nelson López Morales
Alessandro Bo Rohde	Sonia Carolina Madrigal Loyola
Sandra Cecilia Calvo Guzmán	María del Coral Morales Carballo
Juan Pablo Cardona Medina	Diego Ortiz González
Luciana Lía Christiansen Sessarego	François Pesant
José Uriel Cruz Lozano	Jorge Andrés Rosano Gamboa
Animales de Poder (colectivo)	Victoria Eugenia Santaella Tafolla
Alfredo Esparza Cárdenas	Anna María Soler Cepriá
Victoria Fava	Yuliana Tapia Alvarado
Patrick Antonio López Jaimes	

**BIENALE**<sup>2018</sup>  
**XVIII FOTOGRAFIA**

18<sup>TH</sup> PHOTOGRAPHY BIENNALE

Para la convocatoria de la XVIII Bienal de Fotografía se analizaron una serie de fotografías y videos tanto de autores emergentes, como de carrera intermedia y algunos consagrados. La diversidad, calidad y el nivel de coherencia de los proyectos fueron los ejes para la discusión, así como su pertinencia en las prácticas contemporáneas de las artes y la visualidad, considerando originalidad temática y/o poética, y su adecuación al contexto del Centro de la Imagen.

Si bien hay una larga historia y experiencia fotográfica con grandes creadores mexicanos o que se han desarrollado en el país, el nivel general de lo aportado a la Bienal resulta un tanto bajo e incluso estancado. Ahora bien, si la fotografía es definitivamente una herramienta muy eficiente que no es un fin en sí misma, sí es un método que lleva a vivir de manera más intensa: de estar en el mundo y jugar con la propia existencia. Tiene que ver con la trayectoria del autor, las influencias políticas, estéticas y sociales que lo envuelven y confrontan. Aunque los resultados son, en su mayoría, no muy satisfactorios, hay cierto desarrollo de una mayor conciencia por preguntarse qué es y para qué sirve el video y la fotografía, su significado, su teoría, los cuestionamientos que plantea. Sin embargo, falta mucha más continuidad e investigación.

Mi experiencia como jurado de la XVIII Bienal de Fotografía ha sido interesante, no sólo por lo que descubrí analizando un abanico amplio de propuestas, sino por la relación que se dio entre los jurados y sus puntos de vista tanto denotativos como connotativos.

Los trabajos seleccionados muestran el *status quo* de la realidad actual de algunos medios en el país y los intereses de los participantes. El gigantesco cambio de la fotografía análoga a la digital, la situación de que la figura del autor ya no es impermeable, sino porosa y se trasfunde con las nociones del teórico, el editor o el curador, y el hecho de que cualquiera puede tomar un video con su teléfono celular o *tablet*, por ejemplo, ha constituido la base sobre la que estamos construyendo la cultura de la visibilidad: el imperio de la imagen y la apropiación de las herramientas para capturar visualmente la vida. Con todo y que la explosión de las redes sociales y las cientos de aplicaciones de edición digital disponibles *online* ponen en manos de casi todos lo que parecen ilimitadas oportunidades para participar en el *show* de información visual que caracteriza a nuestra época, esto no hace necesariamente creativos o artistas a quienes las utilizan. El trabajo riguroso es fundamental y mantener una visión crítica e

In reviewing the submissions to the 18<sup>th</sup> Photography Biennale, we examined photographs and videos by emerging, mid-career and even some established artists. The issues we discussed were each project's distinctiveness, quality and level of coherence, as well as its relevance to contemporary art and visual practice, considering its thematic and/or poetic originality as well as how suitable it was to being displayed in the context of the Centro de la Imagen.

Though photographic practice in Mexico has a long, complex history involving experienced, acclaimed artists, the submissions to the biennale this year were, generally speaking, rather unpolished, even outmoded. Without question, photography can be, if not an end in itself, then a very efficient tool that makes you live your life more intensely, being in the world and playing with the very notion of existence. It deals with the artist's prior experience—the political, aesthetic and social influences to which artists are exposed and which they must confront. Though their final results are uneven, the participating artists seem to have developed a broader awareness of the medium, questioning what video and photography are and what purpose they serve, what issues they raise and what their meaning and theoretical basis may be. Nonetheless, the jury felt that the artists submitting the work might need to focus on research on a more constant basis.

Being a member of the jury of the 18<sup>th</sup> Photography Biennale was an interesting experience for me, not only in terms of what I discovered by looking at such a broad range of projects, but because of the other jury members and their points of view, both denotative and connotative.

The works selected reveal the current state of affairs of photographic media in the country as well as the participating artists' interests. The sea change that has occurred from analog to digital photography, the situation by which the figure of the "creator" is no longer impervious but rather porous (mingling with notions of theorist, editor or curator) or the fact that anyone can shoot a video with their cellphone or tablet: all these things are the foundations on which we are constructing a culture of visibility, an empire of the image, appropriating tools to visually record life. In spite of the fact that practically anyone can participate in the "spectacle" of visual information that defines our age due to the explosion of social networks and the pervasiveness of apps for uploading and editing digital images online, the mere fact that we have these media at our disposal does not automatically make us artists or designers. We have to take our work seriously

inteligente es un compromiso que no podemos perder de vista, si de crecer a través de la tecnología se trata. Y si además el fotógrafo contemporáneo se enfrenta a un cambio que señala un movimiento hacia un modelo más participativo de cultura, donde el público no es un mero consumidor de mensajes preconstruidos, sino de personas que están dando forma, compartiendo, remezclando y recontextualizando los contenidos mediáticos en formas que no habían sido previamente imaginadas, conviven —y así lo demuestra esta Bienal— con quienes siguen apegados a la tradición, a ciertos géneros que continúan interesando a la mayoría de los autores de fotografía y/o video. Todo ello reafirma que la fotografía se ha convertido en la forma más accesible e inmediata de producción cultural. Pero finalmente, aquel que tiene conocimiento, estrategia, articulación y discurso es quien se posiciona en las exposiciones, las bienales, etcétera.

Por otro lado, hay quienes continúan fieles a la tradición de la cámara, del tripí y del trabajo de laboratorio, incursionando incluso en técnicas antiguas, frente a quienes procuran encontrar en la fotografía y el video, medios de comunicación y creación que puedan entretenerse con otros, como lo digital y el Internet. Revisando los trabajos participantes y leyendo los textos que los acompañaban, es muy evidente en muchos de ellos una vinculación emocional imposible de pasar por alto. Sin embargo, esto no influyó en nuestra lectura de los trabajos.

Muchos proyectos se apoyan en categorías anacrónicas y conceptos manidos, olvidando que ya estamos en una era postfotográfica o posmedial —que rebasa un análisis circunscrito a un mosaico de píxeles que nos remite a una representación gráfica de carácter escritural—. Los participantes de esta Bienal no siempre hacen estudios rigurosos o ponen un pie en el mundo real, fuera de Facebook, Instagram y ciertas incursiones digitales que nos recuerdan siempre el cambio del paradigma tecnológico. Claro que tampoco se trata de administrarle “medicina de academia” al público que visite la Bienal. Se extraña la falta de entrecruzar, por ejemplo, los límites de lo artístico, lo político y lo social, poniendo ciertos problemas sociales bajo el foco y la posibilidad de llevar algunos proyectos fuera de los espacios artísticos habituales, una manera de trabajar con experiencias estéticas que se enfoquen en la implementación del arte en la sociedad. Obras que cuestionen al observador.

and maintain a critical, well-informed perspective: this is what we must commit to if we want to keep evolving through the use of technology. Though contemporary photographers are further dealing with changes that suggest a more participatory model of culture—where the public is not just a consumer of preconceived messages but rather a group of individuals who are lending shape to media content as well as sharing, remixing and re-contextualizing it in heretofore unimagined ways—these photographers share their world with a large number of others (and/or video makers) who remain faithful to tradition and who are still interested in certain genres (and this biennale testifies to that). All of the above simply goes to show that photography has become the most accessible and immediate form of cultural production. But ultimately, experienced, strategic individuals who are good at expressing themselves and explaining their ideas are those who manage to exhibit their work at galleries, bienales, etc.

In other words, those who remain faithful to tradition, analog cameras and tripods and who like working in the darkroom, even reutilizing older techniques, stand against those who are trying to employ photography and video as means of communication and expression that can intermingle with other forms of digital technology and the Internet. After having reviewed the pieces submitted to the biennale and their accompanying texts, I could not ignore the clear emotional link that many artists have with their work, though this did not by any means influence the jury’s interpretation of their projects.

Many of the pieces submitted relied on anachronistic definitions or concepts that seemed almost trite, somehow overlooking the fact that we are in a post-photographic or post-media age transcending the confines of pixel mosaics referring to graphic representations akin to writing. The artists who submitted work to this biennale did not all have serious proposals, nor did many seem to deal all that often with the real world outside of Facebook, Instagram and other digital platforms, which are always reminding us that a technological paradigm shift has taken place. But neither are we trying to administer “academic medicine” to the public visiting the biennale. What we would have liked to see is more projects crossing the boundaries between art, the political and the social (for instance) or focusing on specific social issues and the possibility of taking artworks outside of the usual sanctioned spaces—ways of working with aesthetic experiences that seek to implement projects within society, or pieces questioning the viewer.

Sin duda es pertinente realizar certámenes como la Bienal de Fotografía, por ejemplo, porque permiten crear un estímulo para los autores, confrontar sus trabajos y continuar con ánimo en su labor fotográfica confirmando avances, aciertos y también desaciertos. El trabajo continuado de la fotografía, del video y la exposición con los otros expande las posibilidades, los límites y los alcances del propio proyecto artístico, e impulsa la producción fotográfica y videoartística mediante las diversas formas en que los autores se aproximan al medio, amén de dar la oportunidad a los principiantes para exponer y dar a conocer sus obras.

En conclusión, hay muy poca obra en esta Bienal que se caracterice por adoptar perspectivas conceptuales originales y lúdicas que exploren, en particular, las convenciones fotográficas, los medios de representación y las reivindicaciones de veracidad. Sin embargo, se nota un mayor estudio y reflexión de los medios, aunque no llevados del todo a la práctica y a los resultados obtenidos. Una Bienal no pertenece a un cierto círculo de adicción en el que el fotógrafo casual recibe una recompensa instantánea, esa aprobación efímera y superficial del *like*. En consecuencia, el fotógrafo y el videoasta necesitan hoy reflexionar sobre sí mismos e incluso reinventarse para no caer en el saco sin fondo de la vorágine de las imágenes o en la apatía tanto propia como la de otros. Por consiguiente, es preciso desarrollar de tanto en tanto las condiciones de posibilidad de una praxis estética libertaria que origine fisuras y desconexiones, espacios y tiempos diversos; disposiciones de lo visible y lo decible que subviertan el régimen del avasallamiento a la vez que configuren dispositivos democratizadores de la gestión de lo común, no como mero añadido artístico de la resistencia política, por ejemplo, sino como eficaz experiencia de emancipación sensorial, afectiva, imaginativa, accesible para todos y todas.

Undoubtedly, competitions like the Photography Biennale, among others, remain relevant because they establish an incentive for artists and allow them to contrast their work with that of their peers, encouraging them to keep developing their practice while confronting their own insights and mistakes. Working with photography or video and displaying diverse works together in a group show broadens the possibilities, the limits and the scope of different artists' practice; it supports photography and video production by showing the various ways in which artists approach these media, and finally, it allows emerging artists to show their work to a wider public.

In conclusion, very few pieces in this biennale distinguish themselves for adopting an original or playful conceptual stance that specifically explores photography's conventions, its means of representation or its claims of "authenticity." However, we did notice that participants were more conscious of the media they were using, though this was not always legibly transposed into the final results of their work. A biennale should not have to deal with what we could call a "circle of addiction" where amateurs get instant gratification through "likes"—a superficial, fleeting kind of approval. Consequently, today's photographers and video makers need to be more self-aware than ever (or even reinvent themselves) so as not to fall prey either to the all-consuming craving for images, or to indifference—their own and that of others. We thus need to create (at least every now and then) the conditions that allow a libertarian aesthetic praxis to exist, one that creates gaps and disconnections, disparate spaces and times: realignments of the visible and the sayable which subvert the regime of subjugation while creating tools to democratically manage common property; this is not about art being a mere adjunct to political resistance, but about it being an effectual experience of sensory, emotional and imaginative emancipation that is accessible to everyone.

Un certamen como la Bienal de Fotografía es imprescindible para leer y medir en un solo espacio lo que se produce en este sector cada dos años, aun cuando tiene serios y valiosos competidores que han demostrado una gran eficacia para cumplir también con este propósito. Me refiero concretamente a la convocatoria de la Fundación Mexicana de Cine y Artes en Monterrey, cuyo resultado en 2017 fue un ejemplo de diversidad formal, temática y conceptual, además de ser una muestra transgeneracional.

La Bienal de Fotografía es una plataforma para comprender las transformaciones del medio fotográfico. Una Bienal de Fotografía debería ser el termómetro de lo que sucede en el ámbito de la foto y la imagen en México. Como miembro del jurado pude ser testigo directo de todo el material recibido, lo que me permitió ver un panorama muy completo: aquello que se está haciendo y proponiendo actualmente en torno a la fotografía y la imagen en nuestro país.

Cada uno de los trabajos seleccionados hace sus propias aportaciones, pese a que varios son interpretaciones de propuestas ya conocidas. Pero como señalaba Coco Chanel: "Sólo es nuevo aquello que no se recuerda".

Se recibieron trabajos conceptuales muy rebuscados en su propuesta formal y conceptual, lo que desafortunadamente les restó fuerza y contundencia. Menos es más. Hubo propuestas muy íntimas y hasta inocentes, diría yo. Un gran número de los participantes respondía a la fotografía vivencial, lo que particularmente me implica pues hace varios años, cuando algunos hablábamos de ésta, era poco comprendida.

En esta Bienal se hace evidente la preocupación por abordar temas como la violencia, el narcotráfico y las desapariciones forzadas, así como la necesidad de exorcizar esos sentimientos a través de las propuestas artísticas.

Varias de las propuestas seleccionadas responden a la fotografía dura y pura—como se le etiqueta ahora—; trabajos realizados con fotografía análoga que curiosamente hoy se le conoce como fotografía alternativa. Es claro el interés por recuperar esta técnica. Hubo otras propuestas con un empleo de la tecnología que, desde mi punto de vista, rebasa los límites propios de la fotografía: video, animaciones y el uso de redes sociales, pero cuando estas técnicas se mezclan y se corresponden en una sola pieza, el efecto es multiplicador. No es así cuando en una Bienal de Fotografía se concursa con un video, para ello existen bienales especializadas. Sin embargo, hay que decir que esta utilización multidisciplinaria

A contest like the Photography Biennale is essential in order to understand and gauge what is being accomplished in the field of photography every two years, all in a single space, though it has serious, worthy competitors that have shown that they are also quite skilled at fulfilling this purpose. I'm referring specifically to the call for submissions of the Fundación Mexicana de Cine y Artes in Monterrey, whose trans-generational exhibition in 2017 exemplified great formal, thematic and conceptual diversity.

The Photography Biennale is a forum for interpreting the transformations of the medium of photography in Mexico. A photography biennale should be a barometer of what is happening in the world of photography and images in Mexico. As a member of the jury, I reviewed all the material we received, which gave me a very broad perspective of the range of practice—what is currently being conceived and made in terms of photography and images in our country.

Each of the pieces selected for the exhibition brings forth something of its own, though many are reinterpretations of known artworks. But as Coco Chanel said, "Only those with no memory insist on their originality."

We received conceptual artworks that were quite farfetched in both formal and theoretical terms, something that unfortunately made them less cogent and compelling—"less is more." There were very personal projects, even ingenuous ones, I might say. Many of the photographers answering the call dealt with experiential photography, and this involves me personally, since several years ago, when some of us would talk about this genre, it was largely misunderstood.

In this biennale there is an evident concern about dealing with topics such as violence, drug trafficking and forced disappearances, as well as the need to exorcize these feelings through art practice.

Several of the projects selected are made with analog equipment and film—a process that is curiously often now called "alternative" photography. There is a clear interest in recovering these techniques. Other projects employed technology that, in my opinion, goes beyond the specific purview of photography: video, animations and the use of social networks. When these techniques are mixed and play off each other in a single work, they can have a multiplier effect. However, you cannot simply submit a video to a photography biennale: there are other specialized venues for this. I must say, though, that the multidisciplinary

de las técnicas es una nueva tendencia que se está explorando y es digna de atención. En ese sentido, me declaro gratamente sorprendido con varios de los trabajos, y me hubiese gustado que una muestra de ellos estuviese mejor representada en la selección final. De hecho, algunas propuestas integraron nuevas tecnologías a procedimientos antiguos.

Me referiré a la única mención honorífica que se otorgó: “Blanco sobre negro, 98 minutos” (*Labor Anonymous*) de Óscar Farfán, porque me parece que es un buen ejemplo de la combinación de técnicas y métodos de expresión. Aquí, el video y la foto fija se complementan y se enriquecen mutuamente.

Por otra parte, hubo trabajos cuya propuesta conceptual y formal nos resultaba muy interesante, sin embargo, el montaje final nos pareció deficiente o defectuoso. Fueron evaluados bajo el criterio de que forma y fondo deben corresponderse congruentemente. Otros trabajos eran de bajísima calidad y de una pobreza cultural significativa. Ya se hizo notar desde la bienal anterior un uso desmedido del idioma inglés para nombrar los títulos de las series. En esta ocasión varios de ellos fueron presentados totalmente en esta lengua, algo impropio para una bienal realizada en México y de convocatoria nacional.

Haber sido jurado de la XVIII Bienal Fotografía, organizada por el Centro de la Imagen, ha sido un privilegio. Me permitió, entre otras cosas, ver de primera mano las 585 propuestas participantes. Tengo que asumir la responsabilidad de filtrar, junto con el resto de los miembros del jurado, la selección para quienes verán las obras expuestas. Siempre es así, esa es la labor del jurado, pero me parece importante precisar que un jurado distinto hubiera dado como resultado una selección diferente. Sin duda nosotros también seremos juzgados.

Agradezco la invitación a darle voz a los miembros del jurado en este catálogo. De alguna manera el proceso de selección es tan importante como el resultado final. Así se personaliza la experiencia de cada uno de sus integrantes. Aunque la decisión haya sido colegiada, un jurado está integrado por individuos con opiniones propias no necesariamente compartidas.

use of techniques is a new tendency that is being explored and that it deserves notice. In this sense, I was happily surprised by several of the projects submitted and I only wished they had been better represented in the final selection of works on display. Indeed, some of these projects combined new technologies with older processes.

I will refer here to the only project that was awarded an honorable mention—Óscar Farfán’s “White on Black, 98 Minutes” (*Labor Anonymous*)—because it seems like a good example of the way various techniques and means of expression can be combined. Here, video and still photographs complement and enhance each other.

Furthermore, there were pieces whose conceptual and formal design seemed very interesting to us but whose final presentation seemed inadequate or flawed. They were evaluated based on the criterion that form has to be congruent with content. Other works were substandard and significantly lacking in cultural references. Since the last installment of the biennale, it was noted that an inordinate amount of works had English titles. This time, various projects were presented entirely in English—something inappropriate for a biennale being held in Mexico with a call for submissions on the national level.

It was a privilege to have been a member of the jury of the 18<sup>th</sup> Photography Biennale, organized by the Centro de la Imagen. Among other things, it allowed me to review in person the 585 projects submitted. Along with the rest of the jury, I have to assume the responsibility of filtering and making the final selection of the works on display that the public will see. This is always the case as it is indeed the jury’s task, but it seems important to me to point out that a different jury would have made different choices. Undoubtedly we will also be judged for ours.

I appreciate having been asked to voice my opinion as a jury member in this catalogue. In a sense, the selection process is as important as the final result—it personifies the experience of each jury member. Although our decisions were collective, a jury is obviously made up of individuals whose personal opinions may differ.



Para la comunidad fotográfica del país y para los artistas visuales que utilizan la fotografía, y no necesariamente se piensan como fotógrafos, la Bienal de Fotografía es el evento más importante en México. Participar y “ser seleccionado” tiene cierta relevancia. Las transformaciones que experimenta el medio se ven en gran medida reflejadas en ella, en algunos casos para bien, en otros no tanto, pues estás transformaciones no garantizan, en principio, una mejor Bienal.

Las propuestas que atendieron esta convocatoria mantienen, sí, una diversidad temática. Sin embargo, no creo que ésta baste para trazar y apuntalar dichas transformaciones. Desde mi punto de vista, es necesaria una apuesta curatorial que configure de manera significativa el sentido de éstas.

De la Bienal destaco dos aspectos. El primero (positivo) es la gran cantidad de propuestas que buscaba explicar una realidad a través de la imagen, independientemente de su dimensión autorreferencial. El segundo, negativo, es que tal explicación de realidad no fue siempre exitosa en relación a la factura final de la o las piezas. En otras palabras, hubo en muchos casos un planteamiento correcto pero de factura fallida.

En general, las propuestas atendían, o pretendían hacerlo, a temáticas asociadas a la guerra contra el narco, la violencia —en particular hacia las mujeres—, el cuerpo y sus modificaciones, el cuerpo y sus dimensiones lúdicas —incluso en algunos casos la propuesta era abiertamente erótica—; la vivienda desde un punto de vista arquitectónico, la arquitectura revisitada; el trabajo y su incidencia en la vida del individuo, etcétera.

Quizá una tendencia sintomática en esta Bienal que coincide con otra más generalizada en el arte contemporáneo es un regreso al imaginario indígena, aunque desprovisto de la carga del documental tradicional.

En cuanto a los trabajos ganadores, *Flores* de Omar Gámez supone un ritual que no vemos y está sugerido por la presencia de semen en cada uno de los bodegones. Este proyecto es en realidad una colección de individuos que mediante un encuentro han dejado su huella. Como en casi todos los bodegones clásicos, esta serie guarda secrecía que dota a la representación de un halo ambiguo que intriga.

Por otro lado, es muy probable que lo que más nos atrae de *Nos han dado la tierra* de Oswaldo Ruiz sea la tensión entre distintos tipos de imágenes o de sus significados. Cuando las vemos, en nuestro propio imaginario *superviene* la devastación del campo. Y no puede ser de otra forma, ya que desde hace décadas los campesinos mexicanos han sido depredados por las corporaciones agrícolas.

For the country’s photography community and for visual artists who employ photography but don’t necessarily consider themselves photographers, the Photography Biennale is the most important event in Mexico. It largely hints at the transformations that the medium is undergoing—for better or for worse, as these transformations do not, in and of themselves, guarantee a better biennale.

The projects submitted to the call did show a huge diversity in subject matter. However, I do not believe this is enough evidence in itself to determine or plot the broader transformations that the medium is undergoing. In my opinion, one needs a curatorial proposal to better make sense of it all.

There are two aspects of the biennale I’d like to stress. The first, positive aspect is that a large number of projects sought to use images independently of their self-referential condition in order to explain a reality. The second, negative aspect is that these explanations of reality were not always cogent in their final rendering. In other words, in many cases, though the original concept was interesting, its execution was flawed.

Broadly speaking, the projects dealt with—or attempted to deal with—issues associated with the drug war, violence (especially against women), the body and its modification, bodily pleasure (with overtly erotic images in some cases), housing from an architectural point of view, architecture revisited, labor and its impact on an individual’s life, etc.

Another representative tendency of this biennale—perhaps concurring with a broader tendency in contemporary art—is a return to the indigenous imaginary, though without resorting to the traditional documentary approach.

As far as the award-winning works are concerned, Omar Gámez’s *Flowers* entails a ritual we do not witness but that is suggested by the presence of semen in each one of his still-lives. This project is actually about a collection of individuals who have left their mark. Like practically every classical still-life, this series withholds secrets, lending the representation an ambiguous, intriguing aura.

It’s quite likely that what’s most alluring about Oswaldo Ruiz’s *They Gave Us the Land* is the tension between different kinds of images or their meanings. When we see them, the destruction of agricultural land *becomes part* of our imaginary. Could it be any other way, since smallholder Mexican farmers have been bullied by agro-corporations for decades?

Por último, “Blanco sobre negro, 98 minutos” (*Labor Anonymous*) de Óscar Farfán contrapone dos formas de producción: la de la representación artística y la de la producción en serie (fordismo). Asimismo, interviene un juego de oposición entre representación fotográfica y video. Entre representación y representación hay una dialéctica que bien vista es de pares, aunque una funcione irónicamente como una suerte de cédula de la otra.

Finally, Óscar Farfán’s “White on Black, 98 Minutes” (*Labor Anonymous*) contrasts two forms of production: artistic representation versus mass manufacturing (Fordism). A game of oppositions further comes into play between photographic representation and video. Between one representation and another there is clearly a dialectic of pairs, though one functions ironically as a kind of explanation for the other.

Como concurso, la Bienal de Fotografía es un reflejo y una consecuencia de las transformaciones del medio fotográfico —cuando las hay—, pero eso no significa que nos ayude a comprenderlas. Usualmente la Bienal no es resultado de un proceso de investigación concienzudo, ni plantea hipótesis complejas a través de propuestas curatoriales y tampoco forma parte de un programa más amplio y sólido, para la discusión y problematización de la imagen fotográfica. Los mejores intentos, en años recientes, han sido las bienales XVI y XVII, pero al poner a competir la propuesta curatorial con el concurso se vuelve todo muy confuso y muchas decisiones y exploraciones curatoriales quedan sin apoyo y, al final, sin comprensión. Por lo demás, los procesos culturales necesitan tiempo y distancia para ser verdaderamente comprendidos.

La Bienal no debería preocuparse por impulsar la producción fotográfica. Sería como si el Museo de Bellas Artes se propusiera impulsar la producción de pintura al óleo. Con una gran diferencia: en el caso de la fotografía, ya las redes sociales y los nuevos dispositivos electrónicos y mixtos están haciendo ese trabajo, al generar y reproducir la necesidad de imágenes fotográficas y las vías para satisfacerla. Si ese es el objetivo de la Bienal, entonces ya no tiene vigencia.

Pero si el objetivo es dar cuenta de lo que ha pasado con la producción fotográfica en México en los últimos dos años, el concurso puede servir para eso, pero no siempre resultará en una exposición interesante. Todo dependerá de lo que se envíe a éste. Además de que no todos los años son igual de fructíferos.

Hay otra vía, y es un concurso por invitación, donde diferentes expertos proponen una serie de candidatos a representar lo más novedoso y propositivo de la fotografía mexicana del periodo. Ahí podrían entrar desde obras inéditas hasta obras que ya han sido expuestas y han circulado en diferentes exposiciones en el contexto nacional e internacional.

Si el objetivo es más ambicioso, entonces debería sustituirse el concurso por propuestas curatoriales basadas en la investigación y no limitadas a la producción fotográfica de un bienio.

Como aspecto positivo de la XVIII Bienal de Fotografía destaco el interés por los problemas sociales de México. Como problema a resolver, señalaría la dificultad para tratar formalmente las narrativas de los proyectos. Algunas propuestas no tuvieron tiempo para madurar lo suficiente.

As a competition, the Photography Biennale reflects (and stems from) the transformations that photography undergoes as a medium—when they do indeed occur—though this does not mean that it helps us understand them. The biennale is not usually the outcome of a thoroughgoing process of research, nor does it suggest complex interpretations through curatorial proposals, nor does it form part of a broader, more substantial program discussing and problematizing photographic images. The most gratifying exhibitions in recent years were the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> bienales, but by adding curatorial proposals—through which curators invited artists—to the call for submissions, it all got very confusing; moreover, many of the curatorial decisions or explorations were not unanimously supported and were ultimately misunderstood. It must also be stressed that we need time and distance in order to really understand cultural processes.

The Photography Biennale should not be concerned with revitalizing photography practice. That would be like a fine arts museums attempting to encourage oil painting. With one big difference: in the case of photography, the job is already being done by social networks and new electronic media, which generate and reproduce a need for photographic images, as well as the means to satisfy this need. If this is the biennale's goal, then it has already lost its legitimacy.

However, if the biennale's purpose is to show what has been happening in photography practice in Mexico over the past two years, then its initial format can fulfill this goal, though it may not always result in an interesting exhibition—it all depends on what people submit. Every installment of the biennale is different and some are more engaging than others.

The other approach would be for various experts to propose a series of candidates and invite them in order to showcase the most original and cutting-edge aspects of contemporary Mexican photography. It could feature undisplayed works as well as pieces previously shown at national and international exhibitions. If our aims are more ambitious, then we should replace the call for submissions with curatorial projects based on specific lines of research, not limited to work made over the two years prior.

One positive aspect that I should mention of the 18<sup>th</sup> Photography Biennale is the participating artists' greater interest in Mexico's social problems. However, a problematic issue I must point out is that the artists dealing with them seem to have great difficulty in finding the right formal resolution for these projects' narratives—it appears some of the projects did not have time to properly ripen.

Temas como la complejidad de las relaciones familiares y el propio concepto de familia, asociado a la memoria y el archivo fueron las temáticas que dominaron en los trabajos seleccionados. En el mismo tenor se sigue trabajando lo femenino como construcción social e histórica. Asociado a eso vienen las aproximaciones a la transexualidad, la violencia de género o el rol de la mujer en la historia. La tendencia es hacer obras muy narrativas, que parecen depender más del relato que de la experiencia visual. Hay poca atención a los problemas estéticos, de percepción o complejidad de la imagen. No hay nuevas tendencias, si acaso un tono general un poco más sombrío.

Con respecto a los reconocimientos de esta Bienal, la obra de Oswaldo Ruiz es formalmente exquisita. Resuelve muy bien su estructura narrativa y genera imágenes con mucha fuerza simbólica. Equilibra muy bien el tema general de la tierra y el trabajo con temas concretos que tocan problemas sociales e históricos en el campo mexicano. *Nos han dado la tierra* es un proyecto elaborado con dominio del medio e inteligencia. Tiene cercanía con la fotografía antropológica, pero permanece en una zona dominada por lo poético.

Entre tanto, la serie de Omar Gámez, *Flores*, tiene una doble lectura, entre lo visible y lo secreto, y creo que ese doble juego es el que le da un toque, si no subversivo, por lo menos irónico. Hay una narrativa que no puede ser totalmente confirmada en la fotografía —aquí la fotografía no es un documento— y hay una iconografía que puede ser leída como banal o espiritual, como conceptual o como formalista, según dónde se coloque el espectador. Aprecio el riesgo que toma el autor al trabajar con valores opuestos, dejando un rastro de inquietud y sospecha en el público.

Por su parte, “Blanco sobre negro, 98 minutos” (*Labor Anonymous*) de Óscar Farfán es un ejemplo de investigación conceptual que utiliza procedimientos analógicos. Es racional, equilibrada y muy bien estructurada. Es sobria y con buena factura. Elabora estéticamente un tema social, complementando con mucha seguridad dos medios diferentes y resultando en una instalación que combina imagen fija, imagen en movimiento y temporalidad.

Issues such as the complexity of family relationships and the concept of family itself, associated with memory and archives, are some of the more prevalent subjects among the pieces selected. Similarly, there is work about the female gender as a social and historical construct. Along with this, there are projects involving transgender identities, gender violence and the role of women in history. There is a tendency towards highly narrative projects, which seem to place more emphasis on stories than on visual experience. There is little attention paid to aesthetic issues involving the perception or the complexity of images. There are no new tendencies to speak of, though perhaps the general tone of the works is rather somber.

One of the biennale’s prizes was awarded to Oswaldo Ruiz for his was formally impeccable work. It has an exceptionally well-structured narrative and individual images are loaded with symbolic power. He elegantly balances the overarching argument about the land and labor with specific subjects addressing the social and historical problems of rural life and farming in Mexico. *They Gave Us the Land* is a cleverly executed project that shows the artist’s expertise with the medium. It bears a kinship to anthropological photography but remains poetic.

Omar Gámez’s series *Flowers* has two different interpretations relying on what is visible and what is kept secret, and I think this game is what gives it a hint of irony or even subversiveness. There is a narrative that the photographs do not entirely substantiate—the pictures here are not documents—and the imagery can either be interpreted as banal or spiritual, conceptual or formal, depending on the viewer’s perspective. I appreciate the risk that Gámez is taking by working with conflicting meanings, leaving the public with an inkling of anxiety and distrust.

Óscar Farfán’s *White on Black, 98 Minutes (Labor Anonymous)* is an example of a conceptual research project that makes use of analog processes in a rational, sensible and very well-structured manner. His piece is restrained and faultlessly executed. He works aesthetically on a social issue, confidently using two different media that complement each other, resulting in an installation that features still images, moving images and a sense of temporality.

**PROCESOS  
CREATIVOS**

CREATIVE PROCESSES

039

**Inicios** Curiosamente la primera exposición que visité fue *Giorgio de Chirico, obra selecta* en el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México, en 1993. Más que un acercamiento a la fotografía, yo diría que ésta me produjo una curiosidad hacia la imagen, al uso del cuerpo anónimo dentro de sus pinturas y su intervención en el espacio. A la par empecé a estudiar fotografía en la universidad e ingresé al Taller de Fotografía de Casa del Lago con el maestro Lázaro Blanco, en donde me formé durante diez años. Entre otras obras, ahí conocí la de Weegee y el impacto de sus imágenes que comúnmente muestran los vestigios de lo que quedó o el lado opuesto de la acción. Me resultó entonces demasiado atractivo su modo de representar narrativas evitando lo obvio.

**Referencias** De niño leía y releía el guión de *Calígula*, escrito por Gore Vidal; las imágenes mentales que a partir de éste yo mismo generaba eran más poderosas que las físicas. Bosques frondosos con fiestas orgiásticas eran lo que me mantenía prendado del texto. Casi nunca tengo referencias literarias de forma consciente; a veces me doy cuenta, con los años, que éstas se integran por sí solas a mi trabajo. Tal es el caso de la obra de Elena Garro, de quien envidio el manejo de la temporalidad, sobre todo en su novela *Los recuerdos del porvenir*, en donde cambia de tiempo y ubicación con una sola frase de forma muy precisa.

Por otra parte, el planteamiento de Gilles Lipovetsky en su ensayo *La era del vacío*, ha sido eje de mis preocupaciones artísticas desde que participé por primera vez en la X Bienal de Fotografía en 2002, con la serie de polaroids titulada *Intensidades bajas*. Hoy en día, revisando en retrospectiva mi trabajo, otro autor significativo ha sido David Le Breton, cuyas reflexiones en su libro *Passions du risque*, en particular, se acercan más a las ideas que he estado explorando. En mi tesis de maestría lo cité bastante, y de hecho en una ocasión lo conocí en persona y platicamos sobre nuestras coincidencias y preocupaciones relacionadas a la sociología del riesgo.

Igualmente Susan Sontag ha sido una referencia constante al momento de hablar de imagen fotográfica. Sus ideas radicales acerca de que la fotografía no es arte, siempre serán una propuesta importante de entender.

**Flores** Este proyecto es una colaboración realizada entre amigos en distintos sentidos. En 2015 sufrí un violento robo en mi departamento en la colonia San Rafael

**Beginnings** Curiously, the first show I saw was *Giorgio de Chirico, Selected Works* at the Museo de Arte Moderno in Mexico City in 1993. Rather than an introduction to photography, I'd say it made me curious about images—his use of anonymous bodies in paintings and his intervention in space. At the same time, I started studying photography at university and at the Casa del Lago's photography workshop taught by Lázaro Blanco, where I spent ten years. Among other things, it's where I discovered Weegee's work and the impact of his images, which often show the leftovers or aftermath of actions or events. I found his way of representing narratives while avoiding the obvious incredibly interesting.

**References** As a kid I read and reread the script for *Caligula*, written by Gore Vidal; the mental images it generated in my mind were more powerful than pictures in real-life. Lush forests with orgies were the sort of thing that got me hooked on the text. I almost never consciously resort to literary references; sometimes, over the years, I realize they end up forming part of my work involuntarily. That's the case with Elena Garro's work: I envy her handling of time, especially in her novel *Los recuerdos del porvenir* (Memories of the Future), where she changes times and places very precisely with a single sentence.

Still, Gilles Lipovetsky's essay *L'ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain* has been at the center of my concerns since the first time I participated in the Photography Biennale, in its tenth installment in 2002, with a series of Polaroids entitled *Intensidades bajas* (Low Intensities). These days, looking at my work in retrospect, another important writer has been David Le Breton, whose ideas in *Passions du risqué*, especially, are closer to what I've been exploring. In my MA dissertation I quoted him quite a bit, and we actually met in person once and talked about parallels in our interests and about issues related to the sociology of risk.

Susan Sontag has also been a key reference when speaking of photographic images. Her radical ideas—that photography isn't art, for instance—will always be an important point of view to understand.

**Flowers** This project is a collaboration performed between friends in different ways. In 2015 there was a violent burglary in my apartment in the San

de la Ciudad de México, y entre otras cosas, me quedé sin equipo fotográfico. Me mudé de vivienda y comencé a replantear cómo trabajar ahora sin cámaras ni presupuesto suficiente. Entonces decidí pedirle a mis amigas prestado su equipo—Cannon, Paola, Adela, Andrea y Gabriela—, y a mis amigos su ayuda para comprar las flores y realizar las fotografías en mi departamento, con luz natural.

Mi principal preocupación fue encontrar una idea que me permitiera iniciar desde cero, haciendo fotografías en mi nuevo espacio del mismo modo que un pintor en su estudio. De hecho, este proyecto tiene una selección de patrones de color que elegimos en conjunto mi modelo y yo. Todas las flores llevan por título el nombre de un amigo invitado a depositar sus mecos en el arreglo floral, excepto por dos imágenes: una dedicada a Olivier Debroise, a manera de homenaje póstumo, y la otra, identificada como “Sin título”, tuvo la participación de un donador anónimo.

*Flores* plantea ideas sobre otras inquietudes en las que he trabajado anteriormente. Las imágenes ocultan, no evidencian. Con la serie *The dark book* (2003-2004) buscaba realizar fotografías en ambientes privados de iluminación. Una propuesta que sonaba contradictoria en términos técnicos pero que al final funcionó pues ocultaba encuentros sexuales entre desconocidos en los “cuartos oscuros”, donde sólo se mostraban cuerpos desdibujados. En *Flores* sucede algo similar, pero en un contexto de amistad.

Los arreglos florales que integran esta serie fueron creados en la privacidad de mi departamento y elaborados de forma callada y en secreto. Son una suerte de ritual entre amigos. Esta forma de trabajo tiene mucho que ver con los procesos de producción que he venido realizando con anterioridad.

**Próximos proyectos** En 2016 concluí un proyecto comisionado por InSite/Casa Gallina titulado *Mestizo*. En él propuse replantear ideas sobre la belleza masculina en los medios de comunicación masiva en México y la forma en que circulan las imágenes dentro de este circuito. Fue un proyecto de colaboración barrial que concluyó mostrándose en Forum Buenavista y algunos gimnasios de la colonia Santa María la Ribera en la Ciudad de México. Con este punto de partida, mi interés continúa sobre la investigación de estereotipos de belleza, género, territorio y masculinidad bajo contextos locales. Tengo un par de proyectos que pretenden explorar preocupaciones sobre el eje de espacios no normativos, fisuras en los comportamientos sexuales y anímicos, además del cuerpo político como transformador del espacio y viceversa.

Rafael neighborhood in Mexico City and they took all my photography equipment, among other things. I moved and started rethinking how to work without cameras or any funding. So I decided to ask my girl friends to lend me their equipment—Cannon, Paola, Adela, Andrea and Gabriela—and my guy friends for their help in buying the flowers and making the photographs in my apartment, with natural light.

My main concern was coming up with something that let me start from scratch, making pictures in my new space the same way painters do in their studio. Actually, the color schemes in this project are something my models and I selected together. All the flower pictures are titled after friends who I asked to shoot their spunk on the flower arrangement, except for two images: one dedicated to Olivier Debroise as a posthumous homage, and the *Untitled* one, which involved an anonymous sperm donor.

*Flowers* refers to ideas and issues on which I've worked before. The images withhold things—they're not revealing. With *The Dark Book* series (2003-2004), I was trying to make photographs in lightless environments. Something that sounded contradictory in technical terms, but that ultimately worked, since ensconced in the shots there are strangers having casual sexual encounters in nightclub darkrooms, where all you can see is blurred bodies. Something similar happens in *Flowers* but in a context of friendship.

The flower arrangements in this series were created in the privacy of my apartment, surreptitiously, in secret. They're a kind of ritual among friends. This way of working has a lot to do with processes I've relied on before.

**Upcoming projects** In 2016 I finished a project entitled *Mestizo*, commissioned by InSite/Casa Gallina. In it I tried to reframe ideas about male beauty in the media in Mexico and the way images circulate in this world. It was a neighborhood collaboration project that ended up being shown at the Forum Buenavista and at some gyms in the Santa María la Ribera neighborhood in Mexico City. With that as a starting point, I'm still interested in exploring stereotypes of beauty, gender, territory and maleness in local contexts. I have a couple of projects where I want to explore issues around non-normative spaces, breaches or interstices in codes of sexual and emotional behavior, and also the political body as transformative of space, and vice-versa.

**La Bienal** Ésta siempre ha sido una plataforma para comprender los cambios del medio, aún en su edición anterior fue sintomática la necesidad de modificar su formato, aunque éste haya sido muy desafortunado. Hacer una curaduría de la Bienal es opuesto al planteamiento original del concurso. Sin un formato de curaduría como éste, se había venido haciendo hasta antes de su edición número dieciséis, permitía observar lo que sucede en la fotografía aún adentro y fuera del arte. Me parece que esa parte ha sido la más enriquecedora a lo largo de tantos años. Lo importante de la Bienal de Fotografía es que muestra obras de cortes opuestos que de otra forma no se incluirían en la misma exposición.

Considero también que cada vez más se inauguran nuevos espacios alternativos a las galerías comerciales y museos, además de sitios virtuales que recorren líneas específicas para mirar la fotografía en México, pero sobre todo al arte en general. La fotografía no dejará de ser considerada como ajena al arte hasta que ésta permita vencer su referencia directa al discurso de la imagen. Las formas de entenderla deberían llegar por otras latitudes más cercanas a los procesos de trabajo, referencias, contextos y, hasta me atrevería a decir, a las emociones.

**The Photography Biennale** This has always been a platform to understand changes in the medium; already in the last installment, it seemed symptomatic that it needed to change its format, though the format it did adopt was regrettable. Curating the biennale is the opposite of the competition's original premise. There had been sixteen uncurated installments of the biennale, and it allowed you to see what was happening in photography both inside and outside the art world. I think that's been the best and most rewarding part of it over so many years. The important thing about the photography biennale is that it displays works that contradict each other and that wouldn't otherwise be included in the same exhibition.

I also think there is an increasing number of alternative venues opening, alternatives to commercial galleries or museums, in addition to virtual sites that deal with specific ways of looking at photography in Mexico, but above all at art in general. Photography will continue to be considered alien to art until it can get past referring directly to the discourse on images. Our ways of understanding it should come from someplace else that's closer to work processes, references, contexts, and—dare I say—emotions.



Recuerdo muy bien haber comprado una cámara muy sencilla de 110 mm en una venta de garaje, entonces tenía 11 años. La idea de hacer fotos me fascinó y extrañamente me interesó más el acto de fotografiar que la imagen en sí misma. De aquellas fotos sólo me queda el placer que me causaba apretar el obturador frente a una escena cotidiana. Con esa cámara tomé algunas fotografías de Anáhuac, Nuevo León, en esa época; ahí vivían mis tíos abuelos, y veinte años después, en 2008, regresé a esta región abandonada por su población campesina en los años noventa, para fotografiarla como parte del proyecto *Luto Humano*. Más tarde, cuando estudiaba arquitectura, llegó como una evocación esa sensación de hacer foto, y motivado en gran medida por mi disgusto con los aspectos técnicos de la arquitectura, me fui acercando a la fotografía.

Los maestros de la fotografía modernista han sido fundamentales en relación a lo que me interesa de esta disciplina. En mi trabajo ha influido la obra de Álvarez Bravo, Walker Evans, Irving Penn, Cartier-Bresson. También he buscado conocer la producción de fotógrafos, contemporáneos míos. Otras artes me han influenciado mucho. La obra del pintor Francis Bacon fue significativa en mis inicios como fotógrafo, al igual que el trabajo de Donald Judd o la obra de John Cage; y más recientemente la de Pierre Huyghe, Tacita Dean y Roni Horn. Además me interesa mucho el trabajo de los fotógrafos Wolfgang Tillmans y David Goldblatt. En los últimos años he estudiado lo realizado por Lewis Baltz y Guido Guidi. Sin embargo, una exposición que me marcó profundamente fue la extraordinaria retrospectiva que de Mike Kelly se presentó en el MoMA PS1 de Nueva York en 2013. El conjunto de su obra me abrió no sólo los ojos, sino la mente.

En los últimos tres años, Graciela Iturbide ha sido una figura determinante no sólo en el ámbito profesional pues he tenido la fortuna de trabajar como su asistente, sino también en el personal porque de ella he aprendido mucho de su forma de ser y de ver la vida. Gracias a ella he conocido a detalle la obra de fotógrafos que admira: Koudelka, Eugene Smith y Brassai.

Asimismo, siempre me ha interesado confrontar la imagen con la teoría, por ello, en mi trabajo han sido importantes algunas obras filosóficas y del psicoanálisis, en particular, la de Jacques Lacan cuya teoría sobre la pulsión de la mirada me obsesionó durante varios años. Otros textos de Freud y de Jung han sido decisivos en mi manera de interpretar la realidad y la imagen. Últimamente leo mucho a Michel Foucault, y me interesa el pensamiento de Jacques Derrida, y por supuesto, el de Walter Benjamin.

I clearly remember buying a very simple 110 camera at a garage sale when I was eleven years old. I was fascinated by the idea of taking pictures, but strangely enough, I was more interested in the action of photographing than in the image itself. All I have left of those pictures is the joy I felt when pressing the shutter, pointing at an everyday scene. I took pictures of the town of Anáhuac in the state of Nuevo León with that camera at the time; some of my great-aunts and great-uncles lived there, and twenty years later, in 2008, I went back there, after it was abandoned by its residents in the 1990s, to photograph it as part of the project *Human Mourning*. Later, when I was studying architecture, what I felt when taking pictures came back to me like a daydream, and I started dealing more with photography again, impelled to a great extent by my discontent with technical aspects of architecture.

The leading modernist photographers have been fundamental in terms of what interests me in this field. My work's been influenced by Álvarez Bravo, Walker Evans, Irving Penn, Cartier-Bresson. I've also tried to get to know the work of my contemporaries. Other forms of art have also had a major influence on me. Francis Bacon's paintings were important when I started taking photographs, and also Donald Judd's work and John Cage's; and more recently, Pierre Huyghe, Tacita Dean and Roni Horn. I'm also very interested in the work of photographers like Wolfgang Tillmans and David Goldblatt. In the last few years I've been looking at work by Lewis Baltz and Guido Guidi. However, one show that really left a mark on me was Mike Kelly's amazing retrospective at MoMA PS1 in New York in 2013. His work as a whole didn't just open my eyes—it opened my mind.

Over the last three years, Graciela Iturbide has been a decisive figure for me, not just professionally, since I was lucky enough to work as her assistant, but also on a personal level, because I've learned a lot from her way of being and looking at life. Thanks to her I've come to know comprehensively the work of photographers she admires: Koudelka, Eugene Smith and Brassai.

I've also always been interested in contrasting images with theory—that's why certain philosophical and psychoanalytical theories have been important to my work, like Jacques Lacan's theory of the gaze and the visual drive, which obsessed me for several years. Other texts by Freud and Jung have been crucial for the way in which I interpret reality and images. Recently I've been reading a lot of Michel Foucault, and I'm interested in Jacques Derrida and, obviously, in Walter Benjamin.

Siempre he incorporado referencias literarias a mis proyectos. La narrativa de Juan Rulfo me cautivó desde que era joven, al igual que los cuentos de Elena Garro y la poesía de Octavio Paz. Pero una obra que ha sido muy importante para mí es la novela de José Revueltas, *Luto humano*. Me basé en este texto para darle estructura al proyecto *Luto humano, Anáhuac, N. L.* —el de las casas de campesinos abandonadas—. Para la serie que exhibo en esta Bienal, *Nos han dado la tierra*, la referencia a Rulfo es fundamental: la región donde fotografié fue la misma que Juan Rulfo describe en los cuentos del *Llano en llamas*, y del primer relato de este libro es de dónde tomé el título de la serie.

*Nos han dado la tierra* surgió de un proceso particular. En octubre de 2016 asistí a Graciela Iturbide a realizar un proyecto que le encargó la Fundación Gaia: hacer retratos de los campesinos que trabajan la tierra de manera tradicional en el ejido de San Isidro, en Jalisco. Éste buscaba dar visibilidad a los campesinos independientes como productores del 70% de los alimentos que se generan en el mundo. Ramón Vera, de la revista *Ojarasca*, nos llevó al lugar, donde nos encontramos con Eva Robles y Patricio Meza, quienes desde el Colectivo por la Autonomía trabajan con pueblos campesinos e indígenas en defensa de sus territorios.

Terminado ese proyecto, me reuní con la curadora Josefa Ortega, a quien le mostré las fotos que había tomado y le interesaron mucho. Entonces ella estaba desarrollando la muestra *Tlaxotlali* para exhibirse en la Casa del Lago de la UNAM, así que regresé al ejido San Isidro en febrero de 2017 con el fin de hacer una pieza de video para esta exposición. El proyecto se orientaría a mostrar el complejo choque entre la milpa tradicional y la agroindustria.

Regresé al lugar por tercera ocasión, y además de estas piezas realicé un video y otras fotografías que mostraban el deterioro de las reservas de agua de la zona, debido a la presencia de la agroindustria. De todo el material fotográfico obtenido durante los tres viajes surgió la serie *Nos han dado la tierra*. En ella se cuenta a través de distintos escenarios la historia de este brutal encuentro entre el sistema agrícola tradicional y la biotecnología.

Me centré principalmente en el lugar y en los aspectos ideológicos de la delimitación y construcción del espacio en esa zona. Me interesé por la encarnizada lucha emprendida por los campesinos tradicionales contra la agroindustria que los está ahogando. Mediante actos de corrupción, desigualdad en el comercio y el uso de la fuerza, han sido obligados a dejar la independencia de sus tierras para convertirse en jornaleros asalariados, bajo paupérrimas condiciones de trabajo y un ambiente de clara explotación.

I've always incorporated literary references into my projects. Juan Rulfo's fiction has captivated me since I was a kid, as well as Elena Garro's stories and the poems of Octavio Paz. But one book that's been really important to me is José Revueltas's novel *Luto humano* (Human Mourning). I used this text to lend a structure to the *Anáhuac, N. L.* project—the one about the abandoned homes of smallholder farmers. In the series that's being shown at the biennale, *They Gave Us the Land*, the reference to Rulfo is crucial: the area that I photographed is the same one that Rulfo describes in his short stories in *El llano en llamas* (The Burning Plain & Other Stories), and I took the title for the series from the first short story in this book.

*They Gave Us the Land* was the result of a particular process. In October 2016, I assisted Graciela Iturbide in doing a project commissioned by the Fundación Gaia, which was to make portraits of smallholder farmers who use traditional agricultural techniques in the *ejido* of San Isidro in Jalisco. The project aimed at lending visibility to the independent smallholder farmers who produce seventy percent of the food we consume around the world. Ramón Vera from *Ojarasca* magazine took us there, where we met Eva Robles and Patricio Meza, who, with the Colectivo por la Autonomía, work with smallholder farmers and indigenous communities to defend their territory.

When we finished this project, I met with curator Josefa Ortega; I showed her the photographs I'd taken and she found them very interesting. At the time she was working on a show entitled *Tlaxotlali* for the UNAM's Casa del Lago, so I went back to the *ejido* of San Isidro in February 2017 with the idea of making a video for the show. The project was meant to depict the complex dispute between farmers using the traditional crop-growing system and the agroindustry.

I went back to the area a third time, and besides these pieces, I made a video and other photographs that showed the decline in regional water reserves due to the expansion of industrial farming. All the photographic material I obtained during my three trips led to the *They Gave Us the Land* series. Through various scenes, it tells the story of this brutal clash between traditional agriculture and biotechnology.

I focused mainly on the site and the ideological aspects of the delimitation and construction of space in this area. I was interested in the traditional smallholder farmers' bitter struggle against the agroindustry that's crushing them. Through bribes and corruption, unfair trade practices and the use of force, the industry has compelled the farmers to give up the independence they had on their own lands and to become day laborers with abysmal working conditions where they are clearly being exploited.

Me enfrenté a situaciones difíciles al realizar este proyecto: acceder a la zona debido a la lejanía, lo inhóspito y hostil del ambiente que rodea a la agroindustria. Una noche, por ejemplo, nos persiguió un grupo de hombres a bordo de una camioneta de seguridad de Monsanto cuando me descubrieron fotografiando desde el exterior de sus instalaciones. Me acompañaban entonces Leobardo de la Cruz y don José Araiza, campesinos de San Isidro, y el fotógrafo Bruno Ruiz, a quien invité para que me asistiera en el proyecto. Otro inconveniente fue que en la zona de la agroindustria está inmerso el narcotráfico. Existe el rumor de que a los jornaleros los fuerzan a consumir drogas para poder soportar las largas y pesadas jornadas en los invernaderos, y son obligados a pagar por éstas al final de la semana cuando reciben su raya. Otra dificultad fue lograr contar la historia del lugar sin recurrir a un discurso directo documental, sino a través de huellas de los efectos de la agroindustria.

Mi trabajo en un inicio seguía un procedimiento más conceptual y estático, donde la fotografía era el último paso del proceso. Ahora estoy enfocado a la foto directa, buscando que el trabajo sea más fluido: son fotografías principalmente de espacios, sin un proceso de producción previo. Con ello busco un efecto más cercano a la realidad, sin embargo, el gran reto ha sido lograr fotografiar lo ominoso, lo siniestro, aquello que se esconde detrás de la realidad aparentemente visible, y llevarlo a cabo a plena luz del día, sin el efecto de lámparas que dibujaban esta ominosidad con mayor rapidez.

En mi último proyecto, *Welcome to Paradise*, he integrado la exploración con técnicas análogas en conjunto con las digitales, además de la exploración en aspectos específicamente fotográficos para utilizarlos de manera discursiva con el fin de alcanzar una narrativa visual directa y de mayor comunicación con el espectador.

Es un trabajo que se enfoca naturalmente en las relaciones entre el espacio y su dimensión política, y donde me interesa la forma en que la construcción del lugar da sustento a la ideología. Se trata de una serie fotográfica sobre la modernidad en ruinas. Explora cómo la modernización del territorio en algunos lugares se ha convertido en un sueño de progreso frustrado, una pesadilla distópica de ciencia ficción.

Desde hace un año estoy trabajando el proyecto *Materia mnémica*, con la curadora Josefa Ortega para InSite-Ciudad de México/Casa Gallina. Se trata de una colaboración con vecinos de la colonia Santa María la Ribera en la Ciudad de México. La idea surgió al notar la gran presencia de farmacias y laboratorios homeopáticos en este barrio. El interés de algunos vecinos en el tema me llevó

I faced a lot of difficulties in making this project—like accessing the area, since it's far away and because of the inhospitableness or even outright hostility of the agroindustry. One night, for instance, we were chased by a van full of Monsanto security guards when they realized I was taking photographs outside their facilities. At the time I was with Leobardo de la Cruz and José Araiza, two farmers from San Isidro, and photographer Bruno Ruiz, whom I'd asked to assist me on the project. Another problem is that there's drug trafficking in the area and in the industry. There are rumors that day laborers are made to take drugs to endure the long, hard days in the greenhouses, and that they're made to pay for them at the end of each week when they get their wages. Another difficulty was trying to tell the story of the place without openly resorting to documentary discourse—to tell it instead through the traces left by the effects of the agroindustry.

My work at first followed a more conceptual and static method, where photography was the last step in the process. Now I'm focusing on "straight" photography, trying to make the work more fluid: I'm mainly taking photographs of spaces, without any prior production process. In doing so I'm looking for an effect that's closer to reality, although my biggest challenge has been to depict the ominous, the sinister—what lies hidden behind the apparent, visible reality—and to do this in broad daylight, without any lighting effects that might more quickly portray that sense of dread.

In my latest project, *Welcome to Paradise*, I've incorporated analog techniques with the digital and I've also explored specifically photographic elements to use them discursively and to create a straightforward visual narrative that establishes more direct communication with the viewer.

It's a project that focuses on the relationship between space and its political dimension, where I'm interested in the way that the site's construction supports an ideology. It's a series of photographs about modernity in ruins. It examines how, in some parts of the country, the dream of progress and modernization has been thwarted and has become a dystopian science-fiction nightmare.

I've been working for a year on the *Mnemonic Matter* project with Josefa Ortega for InSite-Mexico City/Casa Gallina. It's a collaboration with neighbors in the Santa María la Ribera neighborhood in Mexico City. The idea arose after noticing the large number of homeopathic drugstores and labs in this area. Certain local residents' interest in the subject led me to interview them about

a entrevistarlos para saber qué enfermedades buscaban curar en ellos mismos. Así, se abrió un registro de memorias sobre diversos objetos que por la composición de sus materiales les habían causado algún daño a lo largo de su vida y que estaban relacionadas con su actividad laboral. Tomamos esos objetos y seguimos el procedimiento de elaboración de remedios homeopáticos, de acuerdo a los estudios fundacionales del doctor Samuel Hahnemann en 1810. Fotografié esos objetos y luego los raspamos para extraer de ellos un “nosode”, es decir, medicamentos elaborados a partir de las mismas sustancias que han causado una enfermedad. Con esto voy a construir un gabinete de homeopatía que incluya los remedios dinamodiluidos, además de fotografías de las sustancias originales. El resultado tendrá una salida también en formato de libro.

Asimismo estoy empezando un proyecto fotográfico sobre la transformación de “la sustancia” de las montañas: las piedras calizas convertidas en concreto para construir las ciudades. Para mí es importante que estos dos proyectos en proceso se vinculen a la noción de memoria como una sustancia.

\*\*\*

Con respecto a la Bienal de Fotografía, ésta siempre ha sido muy importante para mí. Desde que era estudiante recuerdo muy bien haber visto algunas de sus ediciones cuando se exhibía en la Pinacoteca de Nuevo León. Era fascinante descubrir formas nuevas de trabajar con la fotografía, a la que en los años noventa tenía poco acceso. Se abrió un universo nuevo de temas y técnicas que eran muy inspiradoras. He atendido la convocatoria de este certamen varias veces, en ocasiones sin suerte, pero en 2008 obtuve una mención honorífica con el proyecto de *Anáhuac, N. L.* Es un gran honor ahora poder presentar *Nos han dado la tierra* en esta edición.

Creo que en la actualidad afortunadamente, además de la Bienal de Fotografía, existen otras plataformas para presentar tu trabajo y conocer el de otros fotógrafos. He participado en algunas de éstas, sin embargo, la relevancia de la Bienal organizada por el Centro de la Imagen es que reúne las propuestas más destacadas del país. A veces resulta polémica, a veces los trabajos seleccionados no son del agrado de todos, pero su importancia reside en que sienta las bases para reflexionar sobre la fotografía y la producción actual de imágenes a nivel nacional.

which illnesses they had that they were trying to cure. So we started documenting the memories they had of various things that, given what they were composed of, had made them sick over the years because they were exposed to them through their jobs. We took these things and followed the process of devising homeopathic remedies to them based on the studies of Doctor Samuel Hahnemann in 1810. I photographed these objects and then we scraped them to extract their “nosode,” that is, medicine made from the same substances that caused the disease. I’m going to construct a homeopathy cabinet that features the processed remedies in addition to photographs of the initial substances. All this will also take the form of a book.

At the same time, I’m starting a photography project about the transformation of “the substance” of mountains: the stone, specifically limestone, made into concrete to build cities. To me it’s important for these two works in progress to be tied to the notion of memory as a substance.

\*\*\*

Getting back to the Photography Biennale, it’s something that’s always been very important to me. When I was a student, I clearly remember seeing some installments of the biennale when it traveled to the Pinacoteca de Nuevo León. It was fascinating to see new ways of working with photography—techniques that were hard to access in the 1990s. A whole universe opened up for me in terms of subjects and techniques that inspired me. I’ve entered the call for submissions several times and have sometimes gotten rejected, but in 2008 I got an honorable mention for the *Anáhuac, N. L.* project. It’s a great honor for me to present *They Gave Us the Land* this time at the biennale.

I think that fortunately there are now other venues besides the biennale where you can show your work and see work by other photographers. I’ve participated in some of these exhibitions, and yet the relevance of the photography biennale organized by the Centro de la Imagen is that it brings together the most interesting projects from across the country. Sometimes it ends up being controversial, sometimes the pieces selected aren’t everyone’s cup of tea, but its importance lies in the fact that it lays the foundations for reconsidering photography and current art practice involving images on a national level.

Fui un fotógrafo tardío, la cámara no me llega por vocación o por formación inicial. El llamado de la fotografía y por ende el del arte, me llega tarde. Es a mis treinta años, después de un viaje de casi dos años por distintas partes del mundo, tomando fotos con mi primera réflex comprada en el norte de Chile, que decido, ya de vuelta en México, volcarme al estudio de la fotografía como técnica y disciplina artística sin tener en absoluto claridad de lo que iba a salir de aquel viraje.

Considero mi trabajo como un documentalismo conceptual, donde la fotografía y ciertas derivaciones de ella han sido herramientas para tratar temas de índole económico e histórico en el marco de las relaciones de clase y de poder. A un nivel teórico, la economía política clásica, particularmente la marxista, han influido enormemente en mi forma de pensar y trabajar. Varias facetas del arte alemán del siglo xx me han sido significativas: el expresionismo alemán, el *collage* vanguardista de propaganda, la *Neue Sachlichkeit* durante la república de Weimar, el conceptualismo radical de Hans Haacke, la pintura fotográfica de Gerhard Richter, así como la escuela de Düsseldorf, en algunas de sus variantes, y la fotografía neoconceptual de Wolfgang Tillmans, han moldeado mi forma de hacer y ver el arte. De este lado del orbe puedo mencionar como influencias determinantes el trabajo de Alfredo Jaar y el de Allan Sekula, entre otros. Por otro lado, no creo tener referencias literarias, por lo menos directas, en mi trabajo. La conjunción de sucesos, teoría y referencias a otros trabajos es lo que constituye lo que yo hago.

Con respecto a “Blanco sobre negro, 98 minutos”, puedo deshilvanar la investigación detrás de *Labor Anonymous*, proyecto del cual forma parte esta pieza, en tres líneas de estudio: la fotográfica, la económica y la artística. Sin orden de importancia, en primera instancia, puedo ubicar el recuento de la larga tradición en torno a la representación del trabajo que existe en la fotografía de autores como Lewis Hine, Walker Evans, August Sander, Dorothea Lange y más recientemente Allan Sekula y Harum Farocki, entre muchos otros, que han tratado desde diferentes contextos históricos y geográficos, con estrategias distintas a través de la imagen y la fotografía, el tema del trabajo y los trabajadores. *Labor Anonymous*, cuyo nombre cita de hecho una serie homónima del fotógrafo estadounidense Walker Evans, se suma a tal tradición y la toma como preámbulo.

En segunda instancia, el tema o debate en torno a la teoría del valor en economía política. Para la economía política clásica, con Adam Smith, David Ricardo y Carlos Marx como los representantes más prominentes, el origen de la riqueza

I was a late-bloomer as a photographer; it wasn't my calling or what I initially studied. So I was older when I got into photography, and therefore art. I was thirty, and I'd just spent almost two years traveling to different countries, taking pictures with my first reflex camera, bought in northern Chile; that's when I decided, when I returned to Mexico, to really study photography as a technique and an art form, without having any idea what this change in direction would lead to.

I see my work as a conceptual kind of documentary, where photography and some of its offshoots are tools for dealing with economic or historical issues in the context of class and power relations. On a theoretical level, classical—and particularly Marxist—political economy has had an enormous influence on my way of thinking and working. Various veins of twentieth-century German art have also been important to me: German Expressionism, avant-garde political collage, the New Objectivity during the Weimar Republic, Hans Haacke's radical conceptualism, Gerhard Richter's photographic paintings, the Düsseldorf School of Photography too, or some of its members, and Wolfgang Tillmans's conceptual photography—all that has shaped my way of making and looking at art. On this side of the globe, I could mention the works of Alfredo Jaar and Allan Sekula, among others, as decisive influences. But I don't think I have literary references, or at least direct ones, in my work. A combination of events, theory and references to other works is what constitutes what I do.

In terms of “White on Black, 98 Minutes”, a piece that forms part of the *Labor Anonymous* project, I can divide the research leading up to it into three parts: the photographic, the economic and the artistic. In the first place, I'm referring to the long tradition of the representation of labor in the pictures of photographers like Lewis Hine, Walker Evans, August Sander, Dorothea Lange—in no particular order of importance—and more recently, Allan Sekula and Harum Farocki, among many others, who have used different strategies involving images and photography to deal with the issue of labor and laborers in distinct historical and geographical contexts. *Labor Anonymous*, which takes its title from a series by Walker Evans, adds itself to this tradition and uses it as a prologue.

In the second place, the debate around the theory of value in political economy. For classical political economy—most prominently represented by Adam Smith, David Ricardo and Karl Marx—the origin of wealth

es el gran tema tras la conformación de una teoría económica sólida y coherente. En los capítulos iniciales de *El capital*, Carlos Marx estructura el fundamento de todo su cuerpo teórico en el análisis de la mercancía, ubicando como variable de intercambio entre una y otra, antes que el dinero o el valor de uso que éstas puedan tener, las horas de trabajo socialmente necesario para su producción. En este proceso socialmente constituido, dicha cantidad de trabajo, medida en unidades de tiempo, es alienada del trabajador, valorada independiente a su naturaleza y fetichizada en el objeto-mercancía. De esta manera, quiero creer que este proceso de alienación y fetichización de la mercancía es representado alegóricamente por mis piezas, que además de imágenes las quiero ver como objetos de contemplación depositarias de horas de trabajo humano.

Por último, y no por ello menos importante, está la tercera línea de investigación, a saber, es el tema de estudio de la neovanguardia histórica estadounidense de los años sesenta del siglo pasado, particularmente el minimalismo. Como contrapunto de la desmaterialización del objeto artístico promulgado por el arte conceptual de la época, el minimalismo se inclinó por enfatizar la presentación del objeto artístico desnudo, abogando así por inclinar la mirada del espectador hacia el aquí y ahora específicos de la obra de arte y, por ende, en la condición propia de dicho espectador ante su contexto. En “Blanco sobre negro, 98 minutos” por eso el pedestal, por eso el gran formato como presencia equiparable a la escala humana que funciona como un espejo. Quiero que para el espectador sea claro que no solamente hago imágenes, sino que además creo objetos. Asimismo, también en el marco del estudio del arte del siglo xx, esta pieza señala antitéticamente un tema que hace tiempo me apasiona: la narrativa modernista del quehacer pictórico, donde el artista se enfrentaba, primero, al punto sin retorno del monocromo y del lienzo vacío como una consecuencia última del abandono de la mimesis y el consiguiente reconocimiento de su actividad autónoma, y segundo, a su condición de ente cultural proveedor de un tipo de trabajo singular, artesanal e irrepetible.

Este proyecto ha tenido retos tanto institucionales como técnicos. Debido a diversos factores tales como el secreto industrial, no fue fácil conseguir la autorización para acceder a fotografiar operarios industriales mientras laboraban en sus lugares de trabajo. Mandé cartas, hice un sinnúmero de llamadas, conseguí contactos de conocidos, insistí, pedí favores, hice fotografías como retribución para las empresas, a fin de poder ingresar a las plantas con tripiés y cámaras para hacer mi trabajo. En el ámbito técnico tampoco fue sencillo dominar los tiempos de

is the big issue behind the structuring of a solid, coherent economic theory. In the first chapters of *Capital: Critique of Political Economy*, Marx structures the basis of his whole theoretical edifice on the analysis of commodities, situating as the essential variable behind their exchange—more than money or their use value—the hours of labor needed to produce them. In this socially constituted process, this quantity of labor, measured in units of time, is alienated from the worker, valued independently of its nature and fetishized as an object-commodity. I like to think that this process of commodity alienation and fetishism is represented allegorically in my pieces, which, in addition to images, I want to see as objects of contemplation acting as repositories for hours of human labor.

Finally but no less importantly, there’s the third line of research, which is the study of the American neo-avant-garde, namely Minimalism, in the 1970s. As a counterpoint to the dematerialization of the art object enacted by conceptual art at the time, Minimalism tended to emphasize the presentation of the art object laid bare, thus directing the viewer’s gaze to the work of art’s specific “here and now,” and hence, to the viewer’s own position in this context. That’s why there’s the pedestal in “*White on Black, 98 Minute*”, that’s why I chose the large format, like a human-scaled presence that functions as a mirror. I want it to be clear to the viewer that I don’t just make images, but objects as well. So, in the context of the study of twentieth-century art, this piece suggests the antithesis of something that’s fascinated me for a while: the modernist narrative of painterly practice, where the artist had to deal, first of all, with a point of no return, the monochrome and the empty canvas, like the ultimate consequence of having forsaken figuration... with the consequential acknowledgment of the artist’s autonomous activity, and secondly, his or her condition as someone supplying a unique kind of irreproducible craft labor.

It’s been challenging to do this project on both on institutional and a technical level. Due to various factors like trade secrets, it wasn’t easy to gain access to photograph industry workers as they performed their jobs at their workplaces. I sent letters, I made countless calls, I asked people I knew to give me contact info for people they knew, I kept insisting, I called in favors, I took photographs for the companies as payback to get into the factories with tripods and cameras to do my work. In technical terms, it wasn’t easy either to get the exposure times

exposición, que iban de una hasta ocho horas, mediante el uso de los filtros de densidad neutra. Para cada tipo de película existen fallas de reciprocidad, lo cual significa que cuando son exposiciones mayores a un segundo la equivalencia entre tiempo y apertura de diafragma deja de tener una relación aritmética, se modifica exponencialmente. Así que la realización de placas correctamente expuestas significó aprender a dominar los tiempos específicos de exposición de cada película que utilicé. Por otro lado, generalmente exposiciones tan largas producen negativos con mucho contraste, en donde el revelado y el papel de impresor —todas las piezas de la obra son ampliadas en papel de fibra— es de crucial importancia.

Si bien mi trabajo ha evolucionado, lo ha hecho desde los mismos fundamentos ya presentes en *Tierra Arrasada*, proyecto que inicié hace casi una década. Nociones como índice, serialidad, objeto o cuadro fotográfico en oposición a mera imagen, la arbitrariedad semántica implícita en la fotografía, así como el entendimiento de mi trabajo como un documentalismo de índole conceptual han sido patentes en todos mis proyectos desde entonces.

En este sentido los proyectos que vienen se gestan desde las mismas preocupaciones, ahora, desde *Labor Anonymous*, poniendo particular énfasis en la variable tiempo como directriz de los mismos. Aunque ya no estoy yendo a fábricas, como un epílogo de *Labor Anonymous* estoy realizando, ya en estudio con fondo blanco y con un encuadre tipo americano que evoca necesariamente a Richard Avedon, también con película blanco y negro 4x5, 'retratos' de trabajadores con duración de una hora. Nuevamente tomando aquí la hora como unidad de medida e intercambio de la valoración del trabajo —cabe mencionar como nota al pie que el pago que estos trabajadores reciben por una hora de trabajo va de uno a dos dólares por hora—. También estoy empezando a realizar, en blanco y negro, con duración de ocho a doce horas, paisajes en bosques ubicados en zonas comunitarias protegidas. No tengo claridad de lo que implican estas fotografías, pero me está gustando el resultado.

\*\*\*

El hecho de que la Bienal de Fotografía siga siendo un espacio abierto, libre de cotos o circunscripciones explícitas donde cualquiera pueda participar, la convierte sin duda en una tribuna legítima para la producción fotográfica en el país.

right, since they were from one to eight hours long, using neutral density filters. For each kind of film there are reciprocity failures, which means that when exposures are longer than one second, there ceases to be an arithmetical relationship between the shutter speed and the aperture—it changes exponentially. So making properly exposed plates meant learning how to control the specific exposure times for each type of film I used. On the other hand, such long exposures normally produce high-contrast negatives where the development process and the type of printing paper are crucial factors (all the prints in the piece are on fiber-based paper).

Though my work has evolved, it's still based on the same principles as *Scorched Earth*, a project I did almost ten years ago. Notions like indexing, serialized production, the photographic object or canvas as opposed to the mere image, photography's implicit semantic arbitrariness and understanding my work as a conceptual kind of documentary—all these things have been evident in all my projects since then.

In this sense, my upcoming projects are concerned with the same issues as *Labor Anonymous*, specifically stressing the time variable as their main crux. Though I'm not going to factories anymore, as a postscript to *Labor Anonymous*, I'm working with black-and-white 4 x 5 film in a studio to make "portraits" of laborers that last an hour, with a white background and a framing style that necessarily evoke Richard Avedon's. Again, here, I'm taking time as the unit of measurement and exchange of the value assigned to labor—I should mention as a footnote that the payment these workers receive is one to two dollars an hour. I'm also starting to make black-and-white photographs with exposure times of eight to twelve hours of landscapes in forests located in protected communal lands. I'm not sure what these photos mean, but I'm liking the result.

\*\*\*

The fact that the photography biennale is still an open call for submissions, without any explicit limitations or conditions, in which anyone can participate, clearly makes it a legitimate forum for the country's photography practice.

Pienso en la Bienal como un lugar de reunión donde coexisten propuestas disímiles, variadas e incluso contrapuestas, cuyo denominador común es la foto o aun meros tropos de la misma. El papel de los jurados en un certamen de esta naturaleza, considero, es delicado y difícil a la vez, en la medida que deben ser capaces de valorar la calidad de las propuestas, incluso por encima de sus gustos o afinidades personales.

La vía fundamental para impulsar la producción fotográfica siempre será la educación. Sin embargo, tal educación debe poner el énfasis no solamente en la enseñanza de la disciplina específica de la fotografía, sino también en el estudio de las artes visuales u otras áreas afines. Opino que lo más difícil para alguien dedicado a la docencia en el ramo es dejar que los alumnos desarrollen sus propias estrategias estéticas y éticas de una manera independiente de lo que el maestro piensa y/o produce.

I think of the biennale as a meeting place where varied, disparate or even contradictory proposals can coexist, given that their common denominator is photography or even just metaphorical expressions of it. The role of jury members in a competition like this, I think, is delicate and also difficult, insofar as they have to be able to assess the quality of the proposals while disregarding their own tastes or personal affinities.

The essential way of fostering photography practice will always be education. But education not only has to stress the teaching of the specific medium of photography, but also the study of visual arts or other related fields. I think that the hardest part for someone teaching in the field is to let their students develop their own aesthetic and ethical strategies independently of what the teacher thinks and/or makes.



# SELECCIONADOS

SELECTED ARTISTS

063

La ciudad de las montañas se alza entre un cielo ennegrecido.

Monterrey se posiciona por debajo de los estándares de forestación establecidos por la Organización Mundial de la Salud. Se estima que el déficit es de un millón de árboles. Sumado a ello, la población no muestra interés frente a la flora original de la región.

La ciudad se expande masivamente y en ese proceso se atomiza.

*Micro paisajes* es la documentación del paso de la luz a través de un pequeño orificio en la pared, formando paisajes que quedarán fijados en mi memoria.

The city of the mountains rises up into a blackened sky.

Monterrey is well below the forestation standards established by the World Health Organization. It is estimated that it is lacking about a million trees. Added to this, locals show no interest in the region's native flora.

As urban sprawl accelerates, the city fragments itself.

*Micro-Landscapes* is the documentation of the passing of light through a tiny hole in the wall, creating landscapes that will remain etched onto my memory.

**BIO** (Mendoza, Argentina, 1981) Artista visual. Estudió la maestría en Artes Visuales en la Universidad Autónoma de Nuevo León. Cursó el Programa de Fotografía Contemporánea 2018 en Tijuana. Su trabajo ha sido exhibido en México, Brasil y España. Fue seleccionada en la II Bienal del Paisaje, el Festival Internacional de la Imagen 2017 y Trsatlántica PhotoEspaña 2015. Participó en la revisión de portafolios del festival internacional Foto México 2017. [victoriafava.com](http://victoriafava.com)

7 piezas  
26 x 21 cm (4), 26 x 18 cm (3)  
Videoinstalación

**BIO** (Mendoza, Argentina, 1981) This visual artist has an MFA from the Universidad Autónoma of Nuevo León and took part in the Programa de Fotografía Contemporánea in Tijuana in 2018. Her work has been shown in Mexico, Brazil and Spain. She was selected for the II Bienal del Paisaje, the Festival Internacional de la Imagen 2017 and Trsatlántica PhotoEspaña 2015. She took part in portfolio reviews at the Foto México 2017 international festival. [victoriafava.com](http://victoriafava.com)

7 pieces  
26 x 21 cm (4), 26 x 18 cm (3)  
Video-installation





Al menos 174 mil personas han muerto debido a incidentes violentos desde que el presidente Felipe Calderón declaró la guerra contra el narcotráfico en 2006. Veracruz ha sido uno de los estados en el sureste de México que ha padecido esta guerra muy de cerca, registrando un repunte en la tasa de homicidios de 15.5 por cada 100 mil habitantes en 2016. Es decir, un incremento del 158% en el periodo 2010-2016. Las cifras del Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas ubican a Veracruz en el segundo lugar en desapariciones, con 202 casos a finales de ese año, sólo después de Guerrero.

De 2011 a 2016 el porcentaje de la población que se consideraba insegura pasó de 64 a 85.1%, según la Encuesta Nacional de Victimización y Percepción sobre Seguridad Pública de México. Con estas cifras, la noche se convierte en una superficie peligrosa, un espacio clandestino donde ocurren los actos más violentos y terribles.

Paralelo a esto, en las redes sociales circulan mensajes anónimos donde se advierte del toque de queda, una medida inconstitucional. Así, las calles se vuelven un territorio sórdido a causa de la violencia que ha imperado en Veracruz desde hace diez años.

*Mala hora* es un acto de resistencia que hace uso del registro documental de las calles que nos han sido arrebatadas por el temor. Entre las 22:45 y las 4:00 horas realicé recorridos en los que encontré signos, pistas y cuestionamientos: ¿En dónde se halla el terror? ¿Dónde está el control? ¿Qué es el miedo? ¿Qué es lo que aquí sucede?

**BIO** (Veracruz, 1987) Fotógrafa y periodista. Estudió Periodismo en la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla. Cursó el Seminario de Fotografía Contemporánea 2014 del Centro de la Imagen. Su trabajo ha sido exhibido en México, Estados Unidos, Brasil, Argentina, España y Suiza. Obtuvo la beca Jóvenes Creadores del Fonca (2015-16) y fue nominada para el Joop Swart Masterclass Latinoamérica del World Press Photo en 2018 y 2016. [koralcarballo.com](http://koralcarballo.com)

14 piezas  
20 x 30 cm (3), 26.5 x 40 cm (3), 33.5 x 50 cm (3), 47 x 70 cm (4), 66.5 x 100 cm  
Fotografía digital  
Inyección de tinta sobre papel algodón

At least 174 000 people have been murdered since former President Felipe Calderón declared the war against drug trafficking in 2006. Veracruz is one of the states in southeastern Mexico which has experienced this war at very close range; in 2016, there was an increase in homicides of 15.5 for every 100 000 inhabitants—in other words, an increase of 158% from 2010 to 2016. The statistics of the National Databank on Missing or Disappeared Persons place Veracruz second in numbers of forced disappearances—outnumbered only by the state of Guerrero—with 202 cases by the end of 2016.

From 2011 to 2016 the amount of residents who said they felt “unsafe” has gone from 64% to 85.1%, according to the National Survey of Victims and of the Perception of Public Safety in Mexico. With these figures, the night becomes a dangerous place, a lawless site where the most violent and terrifying actions can take place.

Additionally, anonymous messages circulate on social networks warning people about curfews, which are unconstitutional. This is how the streets have become a kind of no-man’s land due to the violence that has prevailed in Veracruz over the past ten years.

*At the Wrong Time* is an act of resistance that makes use of documentary records of the streets that have been taken away from us through fear. From 10:45 p.m. to 4 a.m., I went to areas where I discovered signs or clues that then raised more questions: where do we locate the terror? Where is the control situated? What is fear? What is going on here?

**BIO** (Veracruz, 1987) This photographer and reporter studied journalism at the Universidad Popular Autónoma of Puebla State. She took part in the Centro de la Imagen’s Contemporary Photography Seminar 2014. Her work has been shown in Mexico, the United States, Brazil, Argentina, Spain and Switzerland. She was the recipient of the Fonca’s Jóvenes Creadores grant (2015-16) and was nominated for the World Press Photo Joop Swart Masterclass, Latin America, in 2018 and 2016. [koralcarballo.com](http://koralcarballo.com)

14 pieces  
20 x 30 cm (3), 26.5 x 40 cm (3), 33.5 x 50 cm (3), 47 x 70 cm (4), 66.5 x 100 cm  
Digital photographs  
Inkjet prints on cotton rag





Animales de Poder aborda la problemática del clandestinaje y el fenómeno de la *crypsis*. Una estructura críptica implica su posición territorial en relación al sujeto de engaño. El conflicto urbano está latente en toda América Latina: *No place is safe/There Is No Alternative* (Ningún lugar está a salvo/ No hay alternativa); es inevitable que la tendencia del conflicto alcance áreas urbanas y repercuta en las periferias semirurales. Las estructuras urbanas trazan la respuesta social de los civiles hacia el conflicto de un modo que no pueden presentarse efectivamente por ningún otro medio. Documentar ese recurso estético es tan importante como justificarlo de forma tradicional e historiográfica.

Las fosas clandestinas son aquellas que deliberadamente se han ocultado. La disposición de los restos humanos, en este caso, se lleva a cabo en áreas remotas o inaccesibles, donde resulta más difícil encontrarlos. En la contextualización de este proyecto, una marca evidente del proceso de desaparición e invisibilización se presentó para Animales de Poder: la calidad estructural negativa que poseen los hoyos. Así como en los entierros clandestinos, el hoyo tiene como función ocultar información y servir como un repositorio para los cuerpos en estado de putrefacción, descomposición y desaparición, al igual que la información que muere con ellos.

Una problemática recurrente en el estado de Chihuahua y el resto del país es la existencia de estos medios de invisibilización. En este sentido, *Fosa* da cuenta no sólo de la transgresión codificada sino también del método de ocultamiento de la información fisiológica a través de la simulación del entorno. Ahora, mientras el camuflaje obedece al campo psico-físico de Intel-Recon (reconocimiento a través de la inteligencia), la *crypsis* se distiende hacia la estética y la ontología. *Fosa* es un recurso de mitigación en ambientes depredatoriales.

**BIO** (Ciudad Juárez, 2008) Conformado por los artistas Oscar Gardea Duarte y Guillermo Ramírez García —originarios de Ciudad Juárez—, el colectivo ha exhibido su trabajo en México, Estados Unidos y Suiza. Ha impartido conferencias en el Museo Jumex y en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

6 piezas  
60 x 60 cm  
Fotografía digital  
Inyección de tinta sobre papel fotográfico metálico

Animales de Poder broaches the issue of illegality and the phenomenon of *crypsis*. A cryptic structure implicates a territorial position in relation to the subject it tricks. Urban conflict exists in a latent manner all over Latin America: “No place is safe/ there is no alternative.” It’s inevitable for the conflict to spread through urban areas, and this also has repercussions on the semi-rural outskirts of cities. Urban structures mark out the social response of civilians to the conflict in a way that cannot be presented effectively by any other means. Documenting this aesthetic process is as important as accounting for it in a traditional or historiographic manner.

Pits are secret graves, deliberately hidden. In this case, human remains are disposed of in remote or inaccessible areas where they are hard to find. In contextualizing this project, we found evident traces of the process of making the body vanish, of making it invisible—for instance, in the negative structural condition of pits. In illegal burials, the pit serves to conceal information and to store bodies that are putrefying, decomposing and slowly disappearing—indeed, the forensic information they contain dies along with them.

A recurrent issue in the state of Chihuahua and the rest of the country has been the existence of these methods of making things invisible. In this sense, *Pit* not only deals with codified transgression but also with the method used to conceal physiological information by blending it into the environment. However, while camouflage responds to the psychophysical realm of intelligence, surveillance and reconnaissance, *crypsis* extends to the realm of aesthetics and ontology. *Pit* is a mitigation technique in predatory environments.

**BIO** (Ciudad Juárez, 2008) This art collective consists of Oscar Gardea Duarte and Guillermo Ramírez García, both from Ciudad Juárez. They have shown their work in Mexico, the United States and Switzerland. They have also presented conferences at the Museo Jumex and the Instituto Nacional de Bellas Artes.

6 pieces  
60 x 60 cm  
Digital photographs  
Inkjet prints on metallized photo paper







Actualmente exploro las relaciones entre territorio, medio ambiente y cultura en áreas desérticas y semidesérticas de los estados de Chihuahua, Durango, Coahuila y Zacatecas. Me interesa fotografiar espacios que se encuentren en los márgenes del binomio moderno de civilización y naturaleza. Aquellos con incidencia humana que parecen estar negociando todo el tiempo su permanencia en el entorno.

Estas fotografías registran la huella dejada por la utilización desmedida de los recursos naturales en espacios que alguna vez fueron “conquistados” y ahora se encuentran deshabitados debido al sobrepastoreo, explotación extensiva de minerales, agotamiento de mantos acuíferos y desmonte no regulado de ecosistemas.

Hoy día, estas zonas permanecen en una especie de limbo, donde los humanos no pueden usarlas ni el entorno puede ser completamente restaurado.

\* Expresión latina que significa “tierra de nadie”, y que fue utilizada como fórmula legal por los europeos durante el periodo de expansión colonizadora para reclamar la tierra “descubierta” como propia. Bajo esta premisa, los habitantes nativos fueron despojados de su territorio para ser distribuido entre los colonizadores.

**BIO** (Coahuila, 1980) Fotógrafo. Estudió la maestría en Estudios Humanísticos en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Cursó el Seminario de Fotografía Contemporánea 2012 del Centro de la Imagen. Su trabajo ha sido exhibido en México, Estados Unidos, Colombia, Italia, España e Islandia. En 2017 fue finalista del Tercer Concurso de Fotografía Contemporánea, donde obtuvo también una mención honorífica.

4 piezas  
90 x 60 cm  
Fotografía digital  
Inyección de tinta sobre papel de algodón

I’m currently exploring the relations between territory, the environment and culture in the desert and semi-arid areas of the states of Chihuahua, Durango, Coahuila and Zacatecas. I’m interested in depicting spaces situated on the borders of the modern distinction between nature and civilization—spaces where people have left behind marks, as they seem to be continually negotiating their existence with the setting.

These photographs document evidence of the depletion of natural resources in spaces that were overexploited and have now been abandoned after processes such as strip mining, overgrazing, groundwater over-extraction or other forms of unregulated industrial use have taken place.

Today, these areas remain a kind of limbo—they are no longer of any use to people, nor can they be entirely remediated.

\* A Latin expression meaning “no-man’s land” used as a legal term by Europeans during the period of colonial expansion in order to lay claim to lands they had “discovered.” Under this system, territory was taken away from native inhabitants and then parceled out among colonists.

**BIO** (Coahuila, 1980) This photographer studied an MA in Humanities at the Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores in Monterrey. He was a participant of the Centro de la Imagen’s Contemporary Photography Seminar in 2012. His work has been shown in Mexico, the United States, Colombia, Italy, Spain and Iceland. In 2017 he was a finalist of the Tercer Concurso de Fotografía Contemporánea, in which he also received an honorable mention.

4 pieces  
90 x 60 cm  
Digital photographs  
Inkjet prints on cotton rag



*Pinabetes*, Viesca, Coahuila, 2017



*Maybe*, Aldama, Chihuahua, 2018



*Mina de bentonita abandonada, Viesca, Coahuila, 2017*



*La muerte, Torreón, Coahuila, 2018*

En unas décimas de segundo todo puede cambiar radicalmente. Un accidente casero trastoca la aparente estabilidad cotidiana confrontándote con la fragilidad de la existencia. La vida recobra sentido sin buscarlo. La expresión es la huella de lo inesperado, testimonio atrapado en el rostro y a su vez capturado en la fotografía. El autorretrato como herramienta de restauración de la identidad, reapropiación de mi propia imagen presente, profundizando en la metamorfosis.

Things can change radically in a fraction of a second. An accident at home disrupts the apparent stability of daily life and faces you with the fragility of existence. Life acquires meaning again without your necessarily searching for it. Facial expressions are marks of the unexpected—stories etched on a face and then captured in photographs. Self-portraits are a tool to restore identity, to reappropriate my own image in the present, to delve deeper into the metamorphosis.

**BIO** (España, 1972) Fotógrafa. Co fundadora de Fábrica de Imágenes en Michoacán. Su obra ha sido exhibida en México, Guatemala, España, Irlanda, Francia y China. Obtuvo la beca Jóvenes Creadores del Fonca (2009-10). Como cineasta obtuvo el premio a mejor documental por *Los días sin Joyce* en el Festival de Cine de Baja California 2007 y el premio a la mejor fotografía por *Día seis* en Queens World Film Festival 2018. [flickr.com/photos/annasoler/albums](https://www.flickr.com/photos/annasoler/albums)

**BIO** (Spain, 1972) This photographer co-founded the Fábrica de Imágenes in Michoacán. She has shown her work in Mexico, Guatemala, Spain, Ireland, France and China. She was awarded the Jóvenes Creadores Grant in 2009-10. As a filmmaker, she won best documentary for *Los días sin Joyce* at the Festival de Cine de Baja California 2007 as well as the prize for best photography for *Día seis* at the Queens World Film Festival 2018. [flickr.com/photos/annasoler/albums](https://www.flickr.com/photos/annasoler/albums)

Una pieza  
85 x 120 cm  
Fotografía digital  
Inyección de tinta sobre papel fotográfico

One piece  
85 x 120 cm  
Digital photograph  
Inkjet print on photographic paper



*Nómbralas* es una tipología de cafeterías totalmente austeras descubiertas a lo largo de la carretera de Durango en el Noroeste de México. Ocupo estos espacios para propiciar una lectura del abandono con relación a los rótulos de estos establecimientos, que me remiten a nombres o apelativos de las mujeres que desaparecen a diario en México. En este contexto, donde la condición sociocultural de ser mujer y todo aquello asociado a lo femenino en el país resulta bastante complejo, el ritual de enterrar y velar a las muertas es interrumpido por las desapariciones forzadas. Los cadáveres se subliman a través de los nombres de mujeres que identifican estos negocios: representan altares pero también resignifican las tumbas vacías.

Las cafeterías se encuentran desahuciadas y desoladas, tal como la mayoría de los casos de feminicidios. Son construcciones que simbolizan el estado de descomposición que adquieren las muertas en México, y la manera en que convivimos con sus recuerdos y manifestaciones post mórtem dentro de la cotidianidad.

*Name Them* is a typology of utterly stark diners found along the highway Durango in the Northwestern Mexico. I occupied these spaces in order to inspire a feeling of abandonment related to these places' signs, which remind me of the names or nicknames of the women who have been "disappearing" (abducted) in Mexico every day. In this context, where the female sociocultural condition—where everything that is associated with being a woman in Mexico is truly complex—rituals like wakes or burials for the women who have been kidnapped and forcibly disappeared cannot take place in a normal way. Dead female bodies are "sublimated" in the female names that identify these roadside diners: they simulate altars to them but they also lend new meaning to empty graves.

The diners are shabby, desolate—one could say the same thing about the conditions surrounding the femicides. The buildings symbolize the decay that dead women's bodies undergo in Mexico and the way in which we deal with their memories and post-mortem manifestations on an everyday basis.

**BIO** (Morelos, 1990) Artista visual. Estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Su trabajo ha sido exhibido en México, y forma parte de la Plataforma de Imágenes Contemporáneas (PICS) del Centro de la Imagen. En 2018 fue seleccionada en New Visions del festival internacional de fotografía Cortona on the Move. Ha publicado en *Revista de la Universidad*, *Aktualne Magazin* y *Stonefoxx Magazine*. [juliana-alvarado.500px.com](http://juliana-alvarado.500px.com)

9 piezas  
90 x 60 cm  
Fotografía digital  
Inyección de tinta sobre papel algodón

**BIO** (Morelos, 1990) This visual artist studied at the UNAM's Escuela Nacional de Artes Plásticas. She has shown her work in Mexico and it forms part of the collection of the Centro de la Imagen's Contemporary Images Platform (PICS). In 2018 her work was selected for the New Visions program of the Cortona on the Move international photography festival. Her photographs have been published in *Revista de la Universidad*, *Aktualne Magazin* and *Stonefoxx Magazine*. [juliana-alvarado.500px.com](http://juliana-alvarado.500px.com)

9 pieces  
90 x 60 cm  
Digital photographs  
Inkjet prints on cotton rag







Diariamente habitantes de varios municipios de la zona oriente del Estado de México saltan por encima de un muro de contención, ubicado en el distribuidor vial Chalco-Ixtapaluca, a la altura de la caseta de cobro de Chalco. En él está inscrita la frase: "EL MURO DE DONAL TROMP PURO ABANCE". Las personas tienen que llegar a este sitio para poder tomar las distintas rutas que recorre el transporte público, necesarias en su movilidad cotidiana. Para cruzar tienen que correr y esquivar los automóviles que van a gran velocidad.

Algunos de los testimonios que recogí en el lugar afirman que anteriormente allí se localizaba un pequeño paradero de combis, sin embargo, con las recientes obras públicas no se contempló su reubicación. En su lugar, se construyó un enorme puente peatonal que no cuenta con accesos a los puntos en donde la gente asciende y desciende del transporte público.

Every day, the residents of various municipalities in the eastern section of Mexico State jump over a retaining wall of the Chalco-Ixtapaluca expressway, located near the Chalco tollbooth. The sentence *EL MURO DE DONAL TROMP PURO ABANCE*—DONAL TROMP'S WALL UTTER PROGRES (*sic.*) is written on it. People end up here to board public transportation covering various routes, which they need to use in their daily commute. As they cross the expressway, they have to run and dodge speeding cars.

Some people I spoke to state there used to be a small minibus station here, but that more recent public works did not take into account its relocation. In the minibus station's place, a huge footbridge was built that doesn't have any points of access to where people get on and off public transportation.

**BIO** (Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, 1978) Fotógrafa. Estudió Informática en la UNAM. Cursó el Seminario de Producción Fotográfica 2016 del Centro de la Imagen, así como talleres de fotografía en el FARO de Oriente y Tláhuac. Su obra ha sido exhibida en México, Estados Unidos, Perú, Chile, Brasil e Italia. Obtuvo la beca Jóvenes Creadores del Fonca (2013-14). Actualmente participa en la gestión de la plataforma Mal d3 ojo. [soniamadrigal.com](http://soniamadrigal.com)

71 piezas  
9 x 6 cm (70), 72 x 48 cm  
Fotografía digital  
Inyección de tinta sobre papel baritado

**BIO** (Ciudad Nezahualcóyotl, Mexico State, 1978) This photographer studied computer science at the UNAM. She also took part in the Centro de la Imagen's Photography Production Seminar in 2016 and in photography workshops at the FARO de Oriente and the FARO de Tláhuac. Her work has been shown in Mexico, the United States, Peru, Chile, Brazil and Italy. She was the recipient of the Fonca's Jóvenes Creadores grant (2013-14). She is currently administering the platform Mal d3 ojo. [soniamadrigal.com](http://soniamadrigal.com)

71 pieces  
9 x 6 cm (70), 72 x 48 cm  
Digital photographs  
Inkjet prints on Baryta paper



LAVAMOS  
SALAS  
\$300  
ALFOMBRAS  
\$149.90

MERCADO  
DE MUJERES  
PLAZA

EL MURO DE DONALD  
TRUMP PURO  
ABANCE



Esta serie es sobre la contemplación y el recuerdo del paisaje a partir de la abstracción de su color. A través de un conjunto de cianotipias se abstrae el paisaje en fragmentos que muestran su degradación en color para buscar un silencio visual en la imagen.

*Eco en el eco* surge de la pixelación de distintos paisajes. De un proceso digital y exacto, regreso a uno analógico que me permite tratar la imagen de acuerdo al azar y al recuerdo, para sumergirme en una abstracción contemplativa.

This series is about contemplating and remembering the landscape through an abstraction of its color. In a series of cyanotypes, the landscape is abstracted in fragments that display an impoverished range of color so we can seek some visual silence in the image.

*Echo in the Echo* issues from the process of pixelating various landscapes. After using an exact digital process, I go back to an analog one that allows me to render the image in terms of chance and memory, in order to immerse myself in abstract contemplation.

**BIO** (Ciudad de México, 1986) Artista visual y docente. Estudió Artes Plásticas y Visuales en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda". Su obra ha sido exhibida en México y Alemania. En 2017 participó en el largometraje *Horizonte*, realizando la producción e idea original. Actualmente cursa la especialidad y maestría en Educación en la Universidad Anáhuac. [victoriasantaella.com](http://victoriasantaella.com)

12 piezas  
40 x 40 cm  
Cianotipia sobre papel fabriano

**BIO** (Ciudad de México, 1986) This visual artist and teacher studied visual art at the Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda. Her work has been shown in Mexico and Germany. In 2017 she produced and created the original idea for the feature *Horizonte*. She is currently studying an MA in education at the Universidad Anáhuac. [victoriasantaella.com](http://victoriasantaella.com)

12 pieces  
40 x 40 cm  
Cyanotypes on Fabriano paper





# BLANCO SOBRE NEGRO, 98 MINUTOS. (LABOR ANONYMOUS)

Óscar Farfán

WHITE ON BLACK, 98 MINUTES. (LABOR ANONYMOUS) | 2017

Mención Honorífica | Honorable Mention

¿Es el tiempo la medida humana fundamental? ¿Es el trabajo humano como unidad de intercambio el determinante del valor de la producción de todo lo que se compra y vende? ¿Es el tiempo de trabajo, tiempo humano, depositado en los mercancías y en las ideas, la medida elemental de los seres humanos en el sistema de producción vigente?

Partiendo de esos planteamientos y de la condición de la variable tiempo como denominador común entre trabajo y fotografía, *Labor Anonymous*, proyecto que se suma a una larga tradición fotográfica a propósito de la representación del trabajo, comprende fotografías tomadas con película blanco y negro 4x5 que denotan trabajadores laborando. Las placas expuestas con filtros de densidad neutra que hacen durar a una toma de una hasta ocho horas, más que retratos de evanescentes trabajadores son imágenes de trabajo humano especificado en unidades de tiempo. En el negativo, el trabajo se materializa en imagen. El rastro fisicoquímico y lumínico del tiempo de actividad remunerada depositado en la emulsión sensible sugiere una aproximación simbólica al trabajo en su condición abstracta. Asimismo, cuando la imagen es ampliada en plata sobre gelatina y el rastro del trabajo —temporal, visual, químico, alegórico— se materializa en lienzo y objeto de contemplación, la pieza opera como una metáfora de los principios del fetichismo de la mercancía: en tanto alegato visual y cosa a la vez, la pieza es fotografía, mas también es escultura.

“Blanco sobre negro, 98 minutos”, fotografía cuyo tiempo de exposición es señalado en el título de la misma, fue producida en una planta de esmaltado de metales. La pieza además de poner de manifiesto la condición material de la presentación/representación del trabajo en el objeto/fotografía, aborda significados en torno a la producción pictórica en contrapunto a la producción de tipo fordista. El video de 20 minutos en *loop*, que se tomó al momento de hacer la placa, funge como cédula incorporada a la pieza misma.

Is time the fundamental unit of human measurement? Does human labor as a unit of exchange determine the value of the manufacture of everything that is bought and sold? Is work time—human time absorbed in commodities and ideas—the essential measure of human beings in the current system of production?

*Labor Anonymous* is based on these premises and on the condition of time as the common denominator between labor and photography. The project adds itself to a long line of photographic practice focusing on the representation of labor; it consists of photographs (made from 4 x 5 black-and-white film) showing workers working. The plates were exposed with neutral density filters, allowing for exposure times of anywhere from one to eight hours; these are not so much portrayals of vanishing workers as images of human labor specific to units of time. The labor is materialized as image in the negative. The physical-chemical, luminous trace of the duration of the remunerated activity is deposited onto the photosensitive emulsion and suggests a symbolic approximation to labor in its abstract condition. Furthermore, when the image is enlarged as a silver-gelatin print, the evidence of the (temporal, visual, chemical, allegorical) work is materialized as an object of contemplation; the piece functions as a metaphor of the principles of commodity fetishism: at once a visual statement and a thing, the piece is photography but also sculpture.

“White on Black, 98 Minutes” is a photograph whose title states its exposure time; it was shot in an enamelware plant. The piece, besides revealing the material condition of the presentation/representation of labor in the object/photograph, introduces meanings about pictorial production as a counterpart to Fordist mass production. The twenty-minute video on a loop, shot while the plate was exposed, functions like a title card incorporated into the piece itself.

**BIO** (Guatemala, 1973) Fotógrafo y economista. Estudió la maestría en Artes Visuales en la UNAM. Su obra ha sido exhibida en México, Estados Unidos, España, Francia, Suiza y China. Obtuvo la beca para creadores emergentes de Grants & Commissions Program de la CIFO (2016), la beca del Sistema Nacional de Creadores del Fonca, en dos ocasiones (2015-18; 2011-13) y el Gran Premio de Adquisición de la IX Bienal de Monterrey FEMSA. [oscarfarfan.net](http://oscarfarfan.net)

**BIO** (Guatemala, 1973) This photographer and economist studied an MFA at the UNAM. His work has been shown in Mexico, the United States, Spain, France, Switzerland and China. He was the recipient of an emerging artists' award from the CIFO Grants & Commissions Program (2016). He has also received the Fonca's Sistema Nacional de Creadores grant on two occasions (2015-18, 2011-13) and won the major purchase award at the IX Bienal de Monterrey FEMSA. [oscarfarfan.net](http://oscarfarfan.net)

2 piezas  
Cuadro fotográfico sobre pedestal  
Impresión plata sobre gelatina en papel fibra  
132 x 160 cm  
Video en HD de 20 min

2 pieces  
Framed photograph on pedestal  
Gelatin-silver print on fiber-based paper  
132 x 160 cm  
HD video, 20 min.







Entre 1940 y 1945 más de 144 mil judíos y disidentes políticos pasaron por el campo de concentración de Terezín, localizado a 60 km al norte de Praga. Además de servir como una estación temporal en el camino hacia Auschwitz, Terezín cumplió con un propósito diferente al de los demás campos: fue utilizado para fines de propaganda. Goebbels comisionó reportajes y películas que presentaran de manera positiva la vida que llevaban los judíos en “la ciudad que el Führer les había regalado”.

Terezín estaba organizado en dos fortalezas construidas en el siglo XVIII: la grande era utilizada como ghetto, y la pequeña como prisión de la Gestapo. A un lado de la estación de desinfección, los oficiales nazis, para aparentar la higiene del campo, construyeron la llamada “barbería modélica”, donde los prisioneros eran rapados y rasurados. Después de la guerra, en contraste con otros campos de concentración, en Terezín todo se conservó intacto. Los espejos de la barbería no son la excepción. En el verano de 2016 tuve la oportunidad de fotografiarlos. Cada espejo es un testigo. Miles de personas que después serían ejecutadas se vieron reflejadas en ellos.

¿Qué huellas quedarán de aquellos rostros ausentes? ¿Qué testimonios será posible descifrar en su superficie?

Between 1940 and 1945, over 144 000 Jews and political dissidents passed through the gates of Terezín concentration camp, sixty kilometers north of Prague. Besides serving as a way station to Auschwitz, Terezín fulfilled a different purpose from other camps, as it was used for propaganda. Goebbels had reports and films made that showed Jews living in decent conditions, “in the city that the Führer had generously given them.”

Terezín was arranged around two eighteenth-century fortresses: the larger fortress housed the general population and the smaller one was a Gestapo-run prison. Next to the disinfection station, Nazi officials set up the “model barber-shop”—to demonstrate the camp’s good hygiene—where prisoners had their hair cropped and shaved. After the war, unlike at other concentration camps, everything at Terezín remained intact. Even the barbershop mirrors are still in place. I photographed them in the summer of 2016. Each mirror is a witness. Thousands of people who were later murdered were reflected in them.

What kinds of traces might these vanished faces have left behind? What kinds of stories can we glean from the mirrors’ reflective surfaces?

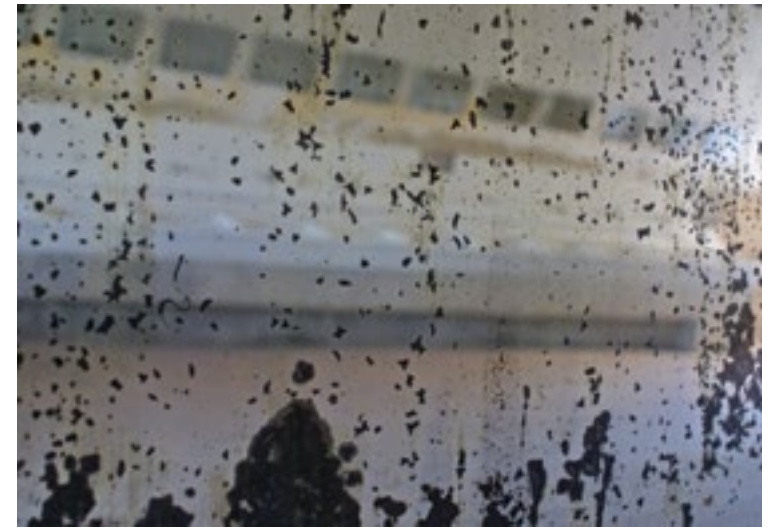
**BIO** (Burlington, Vermont, 1988) Ensayista y narrador. Estudió Filosofía en la UNAM y en The New School for Social Research. Cursó un año de la maestría en Escritura Creativa en la Universidad de Nueva York. Por su desempeño académico recibió la medalla Gabino Barreda y el premio Norman Sverdlin (2012). Obtuvo la beca Jóvenes Creadores del Fonca (2016-17) y la beca Starworks (2013-14). Actualmente vive en Berlín, Alemania.

12 piezas  
15 x 20 cm  
Fotografía digital  
Inyección de tinta sobre papel de algodón

**BIO** (Burlington, Vermont, 1988) This writer-essayist studied philosophy at the UNAM and The New School for Social Research. He spent a year in the MA in Creative Writing at New York University. For his academic achievements he was awarded the Medalla Gabino Barreda and the Premio Norman Sverdlin (2012). He has been a recipient of the Fonca’s Jóvenes Creadores grant (2016-17) and of the Starworks grant (2013-14). He currently lives and works in Berlin.

12 pieces  
15 x 20 cm  
Digital photographs  
Inkjet prints on cotton rag





Actualmente en los campos de México, la milpa tradicional se está sustituyendo por el monocultivo y la biotecnología: con semillas modificadas y patentadas, agroquímicos y pesticidas. Esta transición es visible en el ejido San Isidro, Jalisco, pueblo ubicado en el mítico Llano Grande, zona en la que Juan Rulfo se basó para escribir *El llano en llamas*, y cuyos habitantes mantienen una lucha jurídica contra la ocupación ilegal de sus tierras por la empresa trasnacional Nutrilite, junto a otras que han empezado a ocupar la zona, como Monsanto, Desert Glory y Nature Sweet.

A través de las fotografías se muestran las tensiones entre estas dos maneras de cultivo. En una de ellas se encuentra uno de los ejidatarios en pelea por sus tierras, Don José, sosteniendo una quijada de borrego como arma. Son imágenes de invernaderos de monocultivos, tierras restringidas, hipertecnificadas, áreas de trabajo regadas con agroquímicos: pesticidas, herbicidas y fertilizantes hipertóxicos que no pueden tocar la piel humana pero que se utilizan para cultivar alimentos, junto a una milpa tradicional envuelta en nailon. También presenta imágenes de lo que estas tierras dan, desde fuego, zanjas y animales hasta tepalcates prehispánicos encontrados durante la siembra.

El título de la serie proviene del primer cuento de *El llano en llamas*, con la ironía del reparto de tierras, zonas yermas donde antes no se podía extraer agua. En este lugar diversas fuerzas se enfrentan a un momento de cambio entre una práctica tradicional y la producción biotecnológica cuyas consecuencias parecen irreversibles.

Today, the traditional three-sisters system of cultivation in Mexico is being replaced by agro-businesses making extensive use of monocultures and biotechnology, patented GM seeds, industrial agrochemicals and pesticides. This transition is conspicuously taking place in the communal agricultural lands of the town of San Isidro, Jalisco, situated in the mythic Llano Grande region, where writer Juan Rulfo found his inspiration for *El llano en llamas* (The Burning Plain & Other Stories). San Isidro's inhabitants are waging a legal battle against the illegal occupation of their lands by the transnational Nutrilite corporation as well as by other companies encroaching upon the area—like Monsanto, Desert Glory and Nature Sweet.

The photographs here reveal the tensions between two types of agriculture. In one we see a smallholder farmer, Don José, fighting for his lands, holding a sheep's jawbone as a "weapon." There are images of monoculture greenhouses, restricted areas, high-tech automation, work yards covered in agrochemicals: highly toxic pesticides, herbicides and fertilizers that workers must avoid coming into contact with but that are used to grow foods—all this next to a traditional plot of land covered in nylon netting. There are also images of what has traditionally existed in these lands—fires, ditches, animals, even pre-Hispanic potsherds found during sowing.

The title of the series comes from the first story in *El llano en llamas*, which deals with the irony of land distribution—barren land given to farmers, with no available source of water. In this site, different forces confront each other at a time of change between a traditional practice and biotechnological production techniques whose consequences now seem irreversible.

**BIO** (Nuevo León, 1977) Fotógrafo. Estudió la maestría en Bellas Artes en el Central Saint Martins College de Londres. Su trabajo ha sido exhibido en México, Estados Unidos, Chile, Filipinas, Francia e Irlanda. Obtuvo el Premio SIVAM (2006), el Premio Petrobras-Buenos Aires Photo (2006) y mención honorífica en la XIII Bienal de Fotografía. Es autor de *Welcome to Paradise* (La Caja de Cerillos Ediciones, 2017). [oswaldoruiz.net](http://oswaldoruiz.net)

12 piezas  
58 x 87 cm (7), 34 x 52 cm (5)  
Fotografía digital  
Inyección de tinta sobre papel algodón

**BIO** (Nuevo León, 1977) This photographer did his MFA at the Central Saint Martins College in London. He has shown his work in Mexico, the United States, Chile, the Philippines, France and Ireland. He was awarded the SIVAM Prize (2006), the Petrobras-Buenos Aires Photo Prize (2006) and he received an honorable mention at the XIII Photography Biennale. He is the author of *Welcome to Paradise* (La Caja de Cerillos Ediciones, 2017). [oswaldoruiz.net](http://oswaldoruiz.net)

12 pieces  
58 x 87 cm (7), 34 x 52 cm (5)  
Digital photographs  
Inkjet prints on cotton rag



*Don José con quijada de borrego, 2016*



ARRIBA: *Estaca*, 2016. ABAJO: *Hoz y sombrero*, 2016

ARRIBA: *Fogata*, 2016. ABAJO: *Tepalcates*, 2016





Uniformes de jornaleros para uso de tóxicos, Nature Sweet, 2016

Con *Tierra conmovida*, el artista plantea una mirada destabilizadora sobre la violencia en México. Impactado por la desaparición de los 43 estudiantes y la consiguiente búsqueda de fosas clandestinas, pocos meses después de instalarse en el país, comenzó a documentar el horror de este fenómeno.

La serie de paisajes cicatrizados de estos sitios de violencia, en los cuales los familiares buscan a sus seres queridos en un contexto donde la justicia es inexistente, mantiene una cierta distancia con la representación extremadamente gráfica, tan generalizada cuando se trata de México.

Tanto la imperfección como la atemporalidad del negativo Polaroid que utiliza funcionan como un recordatorio de esta violencia ilimitada. Las huellas de los químicos presentes en las imágenes se mezclan con las cicatrices dejadas por la violencia en el paisaje y las poblaciones afectadas.

With *The Earth that Shook*, François Pesant offers a destabilizing perspective on violence in Mexico. Shocked by the disappearance of forty-three students in Guerrero—and the subsequent search for clandestine burial sites—just a few months after he'd moved to Mexico, he began to document the horrors surrounding these events.

Sites of violence where family members look for their disappeared relatives in a context of absolute lawlessness are represented here as a series of scarred landscapes that maintain a certain distance from the extremely graphic depictions of violence that otherwise prevail in Mexico.

The imperfections and timelessness of the Polaroid negatives that the artist uses function as a reminder of the unending savagery. The images' chemical stains mingle with the scars left by violence on the landscape and on the affected communities.

**BIO** (Montreal, Canadá, 1975) Fotógrafo y cinematógrafo. Estudió Sociología en la Universidad Concordia en Montreal. Su trabajo ha sido exhibido en México, Canadá, Estados Unidos, Francia, Rusia y Tailandia, forma parte de las colecciones del Museo McCord y Museum of the City of New York, entre otras, y colecciones privadas. Es coautor de *Enemigo dentro* (Ediciones Urano, 2015). Actualmente vive en México. [francoispesant.com](http://francoispesant.com)

13 piezas  
25 x 25 cm (8), 50 x 50 cm (4), 110 x 110 cm  
Fotografía digital  
Inyección de tinta sobre papel baritado

**BIO** (Montreal, Canada, 1975) This photographer and filmmaker studied sociology at Concordia University in Montreal. He has shown his work in Mexico, Canada, the United States, France, Russia and Thailand. His work is also in the collections of the McCord Museum and the Museum of the City of New York as well as in private collections. He co-authored the book *Enemigo dentro* (Ediciones Urano, 2015). He currently lives in Mexico. [francoispesant.com](http://francoispesant.com)

13 pieces  
25 x 25 cm (8), 50 x 50 cm (4), 110 x 110 cm  
Digital photographs  
Inkjet prints on Baryta paper



*Sol negro*, Patrocinio, Coahuila, 2016



*Grillo sobre flor*, Basurero de Cocula, 2016



DE IZQUIERDA A DERECHA, de arriba abajo: *Peritos*, Patrocinio, Coahuila, 2016. Sin título, Patrocinio, Coahuila, 2016. *Basurero de Cocula*, 2016. *Vida*, Patrocinio Coahuila, 2016. *Mariposas*, Basurero de Cocula, 2016

DE IZQUIERDA A DERECHA, de arriba abajo: *Buscando a su hija*, Patrocinio, Coahuila, 2016. *Escena*, Patrocinio, Coahuila, 2016. Sin título, Patrocinio, Coahuila, 2016. *Buscando debajo de un árbol*, Veracruz, 2016. *Hueso y flores*, Patrocinio, Coahuila, 2016

Conformada por imágenes propias y de archivo, *Smail* se desarrolla en torno a San Miguel de Allende, ciudad redescubierta entre las décadas de 1950 y 1970 por una colonia de estadounidenses y europeos (*expats*) que llegaron a Guanajuato. Este paraíso liberal brindaba entonces la oportunidad de vivir el exceso, la locura y un sueño de vida con tan sólo unos cuantos dólares.

En esta serie reinterpreto los complejos personajes y lugares que coexisten actualmente detrás de esa imagen de pueblo mágico proyectada por el sector turístico.

Consisting of pictures shot by Bo himself as well as archival images, *Smail* is set in San Miguel de Allende, a town rediscovered between the 1950s and 70s by a colony of American and European expats moving to the state of Guanajuato. At the time, the liberal context allowed them to live a life of excess, fantasy and reverie for a fraction of the cost of their countries of origin.

In this series I reinterpret the complex figures and sites that currently remain half-concealed behind this image of the idyllic village, or *pueblo mágico*, as it has been branded by the ministry of tourism.

**BIO** (Ciudad de México, 1982) Fotógrafo. Estudió Fotografía en TAFE Queensland Institute, Australia. Su obra ha sido exhibida en México, Estados Unidos, República Dominicana y Australia. Fue seleccionado del 18 Encuentro Nacional de Fototecas 2017 del ИАИИ y finalista del Concurso RM Fotolibro Iberoamericano 2013. Obtuvo el PDN Street Photography Award 2015. [alessandrobo.com](http://alessandrobo.com)

14 piezas  
25 x 25 cm (10), 60 x 60 cm (3), 90 x 90 cm  
Fotografía digital  
Inyección de tinta sobre papel fotográfico

**BIO** (Mexico City, 1982) Bo studied photography at TAFE Queensland Institute, Australia. His work has been shown in Mexico, the United States, the Dominican Republic and Australia. He also participated in the 18<sup>th</sup> Encuentro Nacional de Fototecas 2017, organized by the ИАИИ, and he was a finalist of the Concurso RM Fotolibro Iberoamericano (RM Latin American Photobook Award) 2013. He received the PDN Street Photography Award in 2015. [alessandrobo.com](http://alessandrobo.com)

14 pieces  
25 x 25 cm (10), 60 x 60 cm (3), 90 x 90 cm  
Digital photographs  
Inkjet prints on photographic paper





Durante el Barroco español fue muy popular el género del bodegón en la pintura que destacaba las habilidades técnicas del artista. A diferencia del Barroco flamenco, éste era más austero, aunque en el norte de Europa desarrollaron subgéneros como *vanitas*, *breakfast piece* y *flower bouquet*. Este proyecto es un guiño a ese género llevado a la actualidad en un sentido más íntimo y subversivo.

*Flores* es una suerte de tributo a la amistad que a su vez establece una dinámica de encuentros secretos. A mis mejores amigos los invité a venir a mi estudio y depositar su semen sobre un arreglo de flores que hice para cada uno de ellos. Juntos seleccionamos y compramos las flores en el Mercado de Jamaica en la Ciudad de México. Esta acción parafrasea a los rituales sagrados que se realizan en la privacidad y complicidad de un espacio, deviniendo así en un homenaje a la persona invitada. Al mismo tiempo esta serie mantiene un cuestionamiento de ideas sobre lo escultural y lo pictórico en la imagen fotográfica.

During the baroque period in Spain, the still life was a very popular genre of painting, displaying the artist's technical skills. Unlike Flemish baroque art, the Spanish style was austere, while in Northern Europe subgenres like the *vanitas*, "breakfast piece" or "flower bouquet" evolved. This project makes a playful reference to this genre in the present with a personal and subversive twist.

*Flowers* is a kind of tribute to friendship, establishing in turn a dynamic of secretive encounters. I invited my best friends to my studio to deposit their semen on a flower arrangement I'd made for each of them, after we'd chosen and bought the flowers together at the Mercado de Jamaica in Mexico City. This action paraphrases sacred rituals performed knowingly in a private space, thus becoming a tribute to my "guest." At the same time, this series examines ideas about the sculptural and the painterly in photographic images.

**BIO** [Ciudad de México, 1975] Fotógrafo y artista visual. Estudió la maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos, UNAM. Su obra ha sido exhibida en México, Estados Unidos, Canadá, Guatemala y Colombia. Obtuvo la beca de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fonca (2007-08). Su obra forma parte de las colecciones del Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM, Fundación Televisa y Alumnos. Es autor de cuatro libros fotográficos. [omargamez.com](http://omargamez.com)

11 piezas  
60 x 90 cm (7), 97 x 97 cm (2), 89 x 110 cm, 90 x 72 cm  
Fotografía digital a partir de placa y soporte digital  
Impresión cromógena sobre papel fotográfico

**BIO** (Mexico City, 1975) This photographer and visual artist studied an MFA at the UNAM's Academia de San Carlos. His work has been shown in Mexico, the United States, Canada, Guatemala and Colombia. He was the recipient of the Fonca's Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales grant (2007-08). His work is in the collection of the UNAM's Museo de Arte Contemporáneo, the Fundación Televisa and Alumnos. He has published four photography books. [omargamez.com](http://omargamez.com)

11 pieces  
60 x 90 cm (7), 97 x 97 cm (2), 89 x 110 cm, 90 x 72 cm  
4 x 5 color slide film, digitalized  
C-prints on photo paper





*Las tremendas del norte, 2016*



*Olivier, 2016*





*Gabriel, 2016*



*Mario, 2016*

Marsha Tegard es una mujer transgénero de 67 años que vive en Carolina del Norte, y, en 2015 se sometió a un proceso de transición. Desde que la conocí, supe que quería mostrar cómo es su vida y que puede llegar a ser un ejemplo de inspiración para otros. Se convirtió en mi musa, una muy especial. Tuve oportunidad de conocer su fascinante historia, desde que fue adoptada cuando era un recién nacido hasta su adolescencia, confusa y agitada. Incluso fui más allá, con su archivo fotográfico que generosamente me confió para intervenirlo. Durante varios meses la fotografié más del alma que del cuerpo.

Hablar de transgénero en las personas de la tercera edad es un tema relativamente reciente. A pesar de que aún existe cierta tensión para abordarlo y de las políticas conservadoras del gobierno estadounidense, Marsha desafía día a día a una sociedad que la mira con cierto rechazo. Es una mujer que vive intensamente, disfruta y explora su sensualidad y la goza a la menor provocación. Reta al espectador a observar un cuerpo distinto que es muy frágil, es humano. Por todo ello Marsha es una mujer absolutamente fantástica.

Marsha Tegard is a sixty-seven year-old trans woman who lives in North Carolina and transitioned in 2015. Since I met her, I realized she wanted to show people what her life was like and that she might be an example, an inspiration to others. She became my muse—a very special one. I was able to hear her fascinating story, from the time she was adopted as a newborn to her confused and hectic adolescence. My explorations went further with her collection of photographs, which she generously lent me and allowed me to use. For several months I photographed her more in spirit than in the flesh.

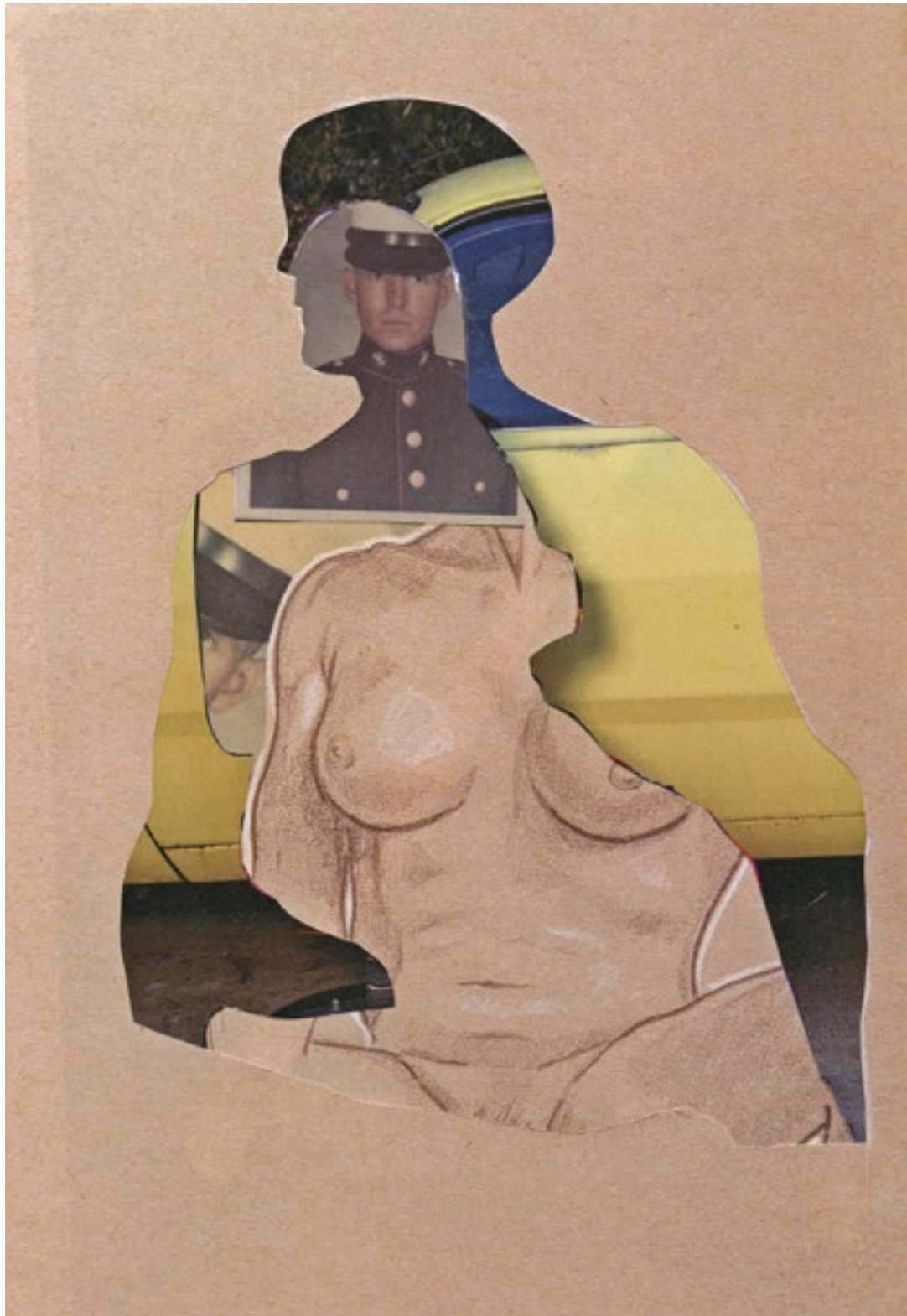
Speaking of transgender seniors is a relatively new topic. Although the politics around the issue are still tense—given the present us government's conservative bias—on a day-to-day basis Marsha defies a society that subjects her to a certain degree of rejection. She's a woman who lives intensely, who enjoys things, who explores her sensuality and takes pleasure in it at the slightest provocation. She challenges the viewer to observe a different, very fragile, human body. For all of this, Marsha is an absolutely fantastic woman.

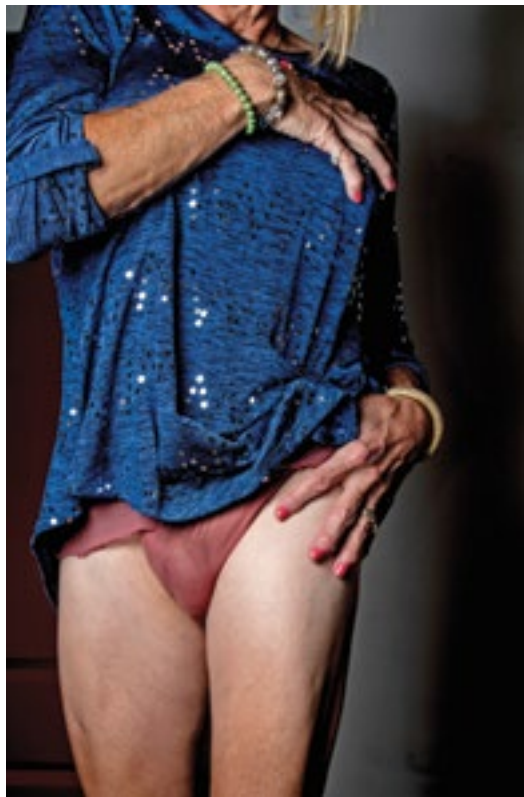
**BIO** (Oaxaca, 1982) Fotógrafo. Estudió Ciencias de la Comunicación. Cursó el Seminario de Fotografía Contemporánea 2015 del Centro de la Imagen. Su obra ha sido exhibida en México, Estados Unidos y Alemania. Obtuvo la beca Jóvenes Creadores del Fonca (2015-16) y fue finalista en Kuala Lumpur Photo Fest 2013. Su trabajo ha sido publicado en *Aperture* y *New York Times*. Es autor del fotolibro *Musas Muxe* (Inframundo, 2018). [nelsonmorales.com.mx](http://nelsonmorales.com.mx)

32 piezas  
40 x 26 cm  
Fotografía digital  
Inyección de tinta sobre papel algodón

**BIO** (Oaxaca, 1982) This photographer has a degree in communication studies. He took part in the Centro de la Imagen's Contemporary Photography Seminar in 2015. His work has been shown in Mexico, the United States and Germany. He was the recipient of the Fonca's Jóvenes Creadores grant (2015-16) and was a finalist in the Kuala Lumpur Photo Fest 2013. His work has been published in *Aperture* and *The New York Times*. He is the author of the photo book *Musas Muxe* (Inframundo, 2018). [nelsonmorales.com.mx](http://nelsonmorales.com.mx)

32 pieces  
40 x 26 cm  
Digital photographs  
Inkjet prints on cotton rag





*Desandar* es un archivo que reúne hallazgos y huellas de escritoras, maestras, periodistas, fotógrafas, combatientes, soldaderas, mensajeras, ideólogas, feministas, luchadoras sociales, activistas, transportistas de armas y municiones, agitadoras y rebeldes, que pertenecieron en distintos momentos al Partido Liberal Mexicano que transitó del liberalismo al anarquismo.

La participación de estas mujeres fue relevante en las primeras insurrecciones que dieron lugar a la Revolución mexicana. Sus voces formaron parte del órgano de difusión del periódico *Regeneración*, así como de diversos artículos contestatarios contra la dictadura de Porfirio Díaz. Al igual que los hombres, también fueron exiliadas y perseguidas pero a diferencia de ellos, sus memorias heroicas pasaron casi siempre desapercibidas. Muchas de ellas —Andrea Villarreal, Margarita Ortega, Sara Estela Ramírez, Elisa Acuña, Juana Belén Gutiérrez, María Talavera Brousse, Lucía Norman, Elizabeth Trowbridge y Ethel Duffy— fueron nombradas tan sólo como las “amantes”, “esposas” o “hijas” de los integrantes del partido. Con el tiempo fueron olvidadas y borradas de la historia.

*Desandar* es una búsqueda continua, una recolección de gestos, un encuentro con documentos, fotografías, recortes de periódicos, con todo aquello que evoca a estas mujeres y permite que nos acompañen en el presente. Me interesa darle sentido a ciertos documentos antiguos y olvidados en los acervos. En mi sentir, estos rastros pertenecen a sus figuras rebeldes colmadas de utopías e ideales que en estos tiempos son necesarios para nuestra propia historia feminista en México.

Estas imágenes son registro de esa memoria que encontré en distintos acervos del país: Archivo El Hijo del Ahuizote, el Archivo General de la Nación y el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

*Retracing One's Steps* is an archive consisting of evidence and documentation relating to female writers, teachers, journalists, photographers, soldiers, runners (military couriers), ideologists, feminists, social activists, weapons and munitions carriers, agitators and rebels who belonged at different times to the Mexican Liberal Party, which itself underwent a transition from liberalism to anarchism.

These women were relevant participants in the first uprisings that eventually led to the Mexican Revolution. Their voices were loudly heard in the *Regeneración* newspaper as well as in various other articles protesting Porfirio Díaz's dictatorship. Like male insurgents they were exiled and persecuted, but unlike them, stories of their heroics have gone largely ignored. Many of them—Andrea Villarreal, Margarita Ortega, Sara Estela Ramírez, Elisa Acuña, Juana Belén Gutiérrez, María Talavera Brousse, Lucía Norman, Elizabeth Trowbridge and Ethel Duffy—were merely identified as the “lovers,” “wives” or “daughters” of male Liberal Party members. Over time, they were forgotten and overlooked by history. *Retracing One's Steps* is a continuing investigation, a collection of gestures, a reviewing of documents, photographs and newspaper clippings—of everything that might evoke these women's existence and allow them to accompany us in the present. I'm interested in lending meaning to certain historical documents that have been largely neglected in archives or collections. I feel that these female faces belong to rebels brimming with utopian ideals and that we need them in order to reclaim our own history of feminism in Mexico today.

The images here are records of documents that I found in different archives around the country: Archivo El Hijo del Ahuizote, the Archivo General de la Nación and the Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**BIO** (Ciudad de México, 1982) Fotógrafa. Su trabajo ha sido exhibido en México, Estados Unidos, España, Inglaterra y Alemania. Obtuvo la beca Jóvenes Creadores del Fonca, en tres ocasiones (2015-16; 2012-13; 2009-10). Fue seleccionada para el Joop Swart Masterclass del World Press Photo 2011. Es autora de *Las mujeres flores* (La Fábrica, 2011). Actualmente trabaja en la edición del libro *Octubre rojo*. [euniceadorno.com](http://euniceadorno.com)

16 piezas

48 x 63 cm, 54.5 x 36.5 cm, 48 x 65.5 cm, 42 x 58 cm, 21.5 x 28 cm, 44 x 32 cm, 32.5 x 22.5 cm, 21.5 x 17 cm, 26 x 35 cm, 42 x 32 cm, 42 x 35 cm, 38 x 49 cm, 24 x 28 cm, 33 x 54 cm, 38 x 26 cm, 38 x 51 cm

Fotografía digital

Inyección de tinta sobre papel de algodón

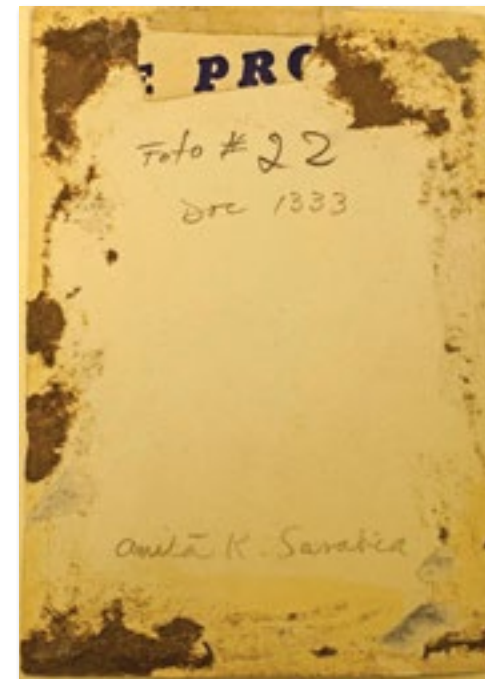
**BIO** (Mexico City, 1982) This photographer has shown her work in Mexico, the United States, Spain, England and Germany. She has been a recipient of the Fonca's Jóvenes Creadores grant on three occasions (2015-16; 2012-13; 2009-10). She was also selected for the World Press Photo 2011 Joop Swart Masterclass. She has published the book *Las mujeres flores* (La Fábrica, 2011) and she is currently editing the book *Octubre rojo*. [euniceadorno.com](http://euniceadorno.com)

16 pieces

48 x 63 cm, 54.5 x 36.5 cm, 48 x 65.5 cm, 42 x 58 cm, 21.5 x 28 cm, 44 x 32 cm, 32.5 x 22.5 cm, 21.5 x 17 cm, 26 x 35 cm, 42 x 32 cm, 42 x 35 cm, 38 x 49 cm, 24 x 28 cm, 33 x 54 cm, 38 x 26 cm, 38 x 51 cm

Digital photographs

Inkjet prints on cotton rag







El álbum de familia es un conjunto de fotografías que nos provee de certezas: nos permite conocer cómo fueron nuestros antepasados, evocar momentos felices con nuestros padres, mirar nuestra niñez, y a partir de esto, vincularnos con un grupo humano. El álbum es una casa habitada por los miembros de nuestra familia de distintas generaciones. Cada una de las situaciones y rostros fijados allí se convierten en parte de nuestro imaginario personal con el que percibimos, interpretamos y participamos en el mundo.

Hace unos meses, durante un recorrido que hice por esta casa para recordar a aquellas personas que se han ido, descubrí que detrás de los rostros conocidos había extraños habitando las imágenes. Sus cuerpos se alojan en mi memoria consanguínea. ¿Cómo lidiar con esas presencias desconocidas que se vuelven familiares por la repetición incansable de la fotografía? ¿Debo sentirme vinculado a estos fantasmas? ¿Ellos necesitan de una historia para justificar el lugar que ocupan en los recuerdos? Las fotografías de mis parientes no están cerradas. Al mirar estos instantes paralelos a la pose, encuentro historias latentes que se sumarán a otras incógnitas de mi propio álbum.

The family album is a collection of photographs that provides us with certainties: it lets us get to know our ancestors, it reminds us of happy moments with our parents by looking at our childhood, and based on this, it allows us to relate to a group. A photo album is a "home" occupied by our family members from different generations. Each of the situations and faces it captures becomes part of our personal imaginary—the one with which we perceive, interpret and deal with the world.

A few months ago, while I visited my former home and recalled people who are now gone, I realized that behind the faces I recognized there were also strangers inhabiting the images. Their bodies lodged themselves into my memories, bound by blood. How do I deal with these unknown presences that become familiar through the tireless repetition of photography? Should I feel some kind of affinity with these ghosts? Do I need to come up with stories to explain the place they occupy in my memories? My relatives' photographs are open-ended. Looking at these moments that accompany their poses, I discover latent histories that add themselves to other unknowns in my personal family album.

**BIO** (Ciudad de México, 1984) Fotógrafo y artista visual. Cursó el Seminario de Fotografía Contemporánea 2007 del Centro de la Imagen y el máster en Fotografía en la Universidad Politécnica de Valencia. Su trabajo ha sido exhibido en México, Estados Unidos, España y Bélgica. Obtuvo la beca Tierney Foundation (2014), mención honorífica en la XIV Bienal de Fotografía y la beca Jóvenes Creadores del Fonca (2008-09). [lopezmorales.net](http://lopezmorales.net)

6 piezas  
40 x 24.2 cm, 40 x 29 cm, 40 x 27.5 cm, 40 x 50 cm,  
40 x 38 cm, 40 x 24.5 cm  
Fotografía digital  
Inyección de tinta sobre papel fotográfico semimate

**BIO** (Mexico City, 1984) This photographer and visual artist took the Centro de la Imagen's Contemporary Photography Seminar in 2007 and did an MA in photography at the Universidad Politécnica de Valencia. His work has been shown in Mexico, the United States, Spain and Belgium. He has been the recipient of a grant from the Tierney Foundation (2014); he received an honorable mention at the XIV Photography Biennale and was awarded the Fonca's Jóvenes Creadores grant (2008-09). [lopezmorales.net](http://lopezmorales.net)

6 pieces  
40 x 24.2 cm, 40 x 29 cm, 40 x 27.5 cm, 40 x 50 cm,  
40 x 38 cm, 40 x 24.5 cm  
Digital photographs  
Inkjet prints on semi-gloss photo paper



*Detrás de Gloria, Alfredo y Pedro, 2017*



*Detrás de Isabel, 2017*



*Detrás de Adela y Luis, 2017*



*Detrás de Alberto, Tomás y Eduardo, 2017*

Inicié este proyecto en 2014, y desde entonces he estado buscando fotografías antiguas en bazares y archivos personales para conformar un acervo histórico ficticio.

Siempre he tenido un gran interés por la historia y la docuficción, de ahí que estos sean el eje y la motivación de este proyecto, en el cual retomo detalles de la vida de personajes como Amelia Earhart para cuestionar el rol de la mujer en el siglo xx y la veracidad de la propia historia. ¿Quién documenta los sucesos históricos? ¿Qué tan distintas son las versiones de los vencedores y los vencidos? ¿Qué papel juega la mujer en los conflictos sociales y políticos del siglo xx?

Ésta es la historia de Lia Sessarego, una de las primeras aviadoras militares, originaria de Roskeva, país ficticio en Europa del este. A través de un conjunto de documentos falsos, se conoce su vida personal y profesional, sus relaciones en el ejército y los registros documentales que realizó durante la Segunda Guerra Mundial, justo antes de que su avión se perdiera en el mar en 1948, volando en compañía de Aldo Holtz. Ambos fueron declarados muertos ese mismo año.

En una forma lúdica, *Archivo LSA-32333* indaga en el manejo de información oficial por parte de los gobiernos. Hoy más que nunca es un tema relevante debido a la proliferación de datos falsos que recibimos a través de medios electrónicos y de las propias autoridades que manipulan los hechos del pasado y del presente.

I began this project in 2014, and since then, I've been looking for historical photographs at flea markets and in personal collections in order to put together a fictional historical archive.

I've always been very interested in history and docufiction, which is why these are the principles and motivation behind this project. I refer to details in the life of figures such as Amelia Earhart in order to examine the role of women over the twentieth century and the truthfulness of history itself. Who documents historical events? How different are the versions of the winners and the losers? What role do women play in the social and political conflicts of the twentieth century?

This is the story of Lia Sessarego, one of the first female military aviators, a native of Roskeva, a fictional country in Eastern Europe. Through a series of fake documents, we find out about her personal and professional life, her associations with the army and the records she took during World War II just before her plane was lost at sea in 1948 while flying with Aldo Holtz. They were both declared dead that same year.

In a playful manner, *File LSA-32333* examines the governmental handling of official information. Today more than ever, this is a relevant issue, given the massive spread of fake news that we are exposed to by electronic media and by governments manipulating events of the past and present.

**BIO** (Ciudad de México, 1992) Estudió fotografía en el Club Fotográfico de México. Su trabajo ha sido exhibido en México. Obtuvo la beca de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fonca (2015-16), por su proyecto *Docuficción*, mismo que se presentó en Les Rencontres de la photographie d'Arles 2016. Actualmente colabora en el proyecto de restauración del acervo del Club Fotográfico de México. [lucianachristiansen.cargocollective.com](http://lucianachristiansen.cargocollective.com)

#### Instalación

28 x 37 cm (10), 28 x 22 x 5 cm con 9 objetos variados  
fotografía de archivo, analógica y digital  
papel algodón (hahnemühle Bambú), papel de fibra y de época

**BIO** (Mexico City, 1992) Christiansen studied photography at the Club Fotográfico de México. Her work has been exhibited in Mexico. She received the Fonca's Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales grant (2015-16) for her *Docuficción* (Docufiction) project, which she also presented at Les Rencontres de la photographie d'Arles in 2016. She is currently collaborating on the restoration of the collection of the Club Fotográfico de México. [lucianachristiansen.cargocollective.com](http://lucianachristiansen.cargocollective.com)

#### Installation

28 x 37 cm (10), 28 x 22 x 5 cm & 9 various objects  
archival, analog & digital photographs  
Hahnemühle Bamboo, fiber-based and vintage paper



RETRATO OFICIAL DE LIA SESSAREGO TOMADO EL DIA QUE FUE CONDECORADA POR LA FUERZA AÉREA ARMADA DE ROSKEVA.



MAPA DEL SUR DE ARGENTINA ENCONTRADO EN LAS PERTENENCIAS DE LIA SESSAREGO. EL MAPA MARCA EL LUGAR EN DONDE SE ENCONTRO CON PAUL KINGSLEY PARA DISCUTIR LOS DETALLES DE LOS PROTOTIPOS DE AVIONES DE PAPEL. LA FOTO FUE TOMADA POR LIA SESSAREGO Y ES DEL CERRO FITZ ROY.



January 19, 1940

Mr. Paul Kingsley;

I just finished the prototype of the airplane. You and the Aeronautic Federation can come to see the plane when ever you want to.

I have made some changes from the original design that I sent to you in October, I hope this changes make the plane more efficient and faster. The election of the paper was made by paper experts. In the next days we will be doing the final tests.

I believe that we can start the mass production in february ofcours if you and the Aeronautic Federation aprove the prototype which Im sure you will.

I will be waiting for your answeare to confirm the day and place for the meeting with you and the Aeronautic Federation so we can delivery the plane and the designs.

Mayor Lia Sessarego

CARTA DE LIA SESSAREGO A PAUL KINSLEY (1940).



PROTOTIPO DE AVIÓN EXPLORADOR REALIZANDO UNA PRUEBA DE VUELO SOBRE ULUK, ROSKEVA.



FORMACION DE AVIONES DE PAPEL HACIENDO RECONOCIMIENTO DEL TERRENO EN EL SU R DE ALEMANIA.

Al estar vinculado a los campos arquitectónico y fotográfico, inevitablemente regreso a una serie de autocuestionamientos acerca de la relación entre éstos; la propagación de imágenes, los límites de lo icónico en la arquitectura y en la imagen, así como nuestras tendencias visuales colectivas y el papel de los (nuevos) medios masivos en la formación de las mismas.

Cada imagen que integra esta serie es una yuxtaposición de capas de información visual extraída de los primeros resultados arrojados por *Google Images*, al buscar imágenes de determinados ejemplos de arquitectura moderna y contemporánea: fotografías, dibujos e ilustraciones de diversa índole, incluyendo algunas altamente difundidas en medios especializados. Deconstrucciones parciales que funcionan como *heat maps* para mostrar cómo esta arquitectura es percibida, ilustrada, fotografiada y divulgada. Son también un indicio sobre la interrelación entre ambos campos, sobre cómo vemos y representamos colectivamente, y cómo parte de nuestras percepciones están cada vez más influenciadas (o determinadas) por algoritmos automatizados.

By being associated with the fields of both architecture and photography, I inevitably reexamine the relationship between the two, including issues such as image distribution, the limits of the iconic in architecture and images, or our collective visual tendencies and the power of (newer) communications media to influence them.

Each image in this series displays layers of visual information drawn from my first search through Google Images for specific examples of modern and contemporary architecture: various kinds of photographs, drawings and illustrations, including some that have been heavily distributed in trade media. These are partial deconstructions that function like heat maps, revealing how this architecture is perceived, illustrated, photographed and disseminated. These pictures also provide clues about the interrelation between the two fields, about how we look at and represent things collectively, and how some of our perceptions are increasingly influenced—or even determined—by automated algorithms.

**BIO** (Ciudad de México, 1983) Fotógrafo y arquitecto. Estudió Arquitectura en la Universidad Iberoamericana. Cursó el Seminario de Fotografía Contemporánea 2011 del Centro de la Imagen. Su obra ha sido exhibida en México, Chile, España e Italia. Fue seleccionado en Artemergente Bienal Nacional Monterrey 2012 y 2017, y finalista del Premio IILA Roma 2013. Obtuvo la beca Jóvenes Creadores del Fonca, en dos ocasiones (2018-19; 2012-13). [patricklajimes.com](http://patricklajimes.com)

15 piezas

24.4 x 39.7 cm, 25.9 x 48.9 cm, 24.4 x 35.1 cm, 25 x 43.6 cm, 28.7 x 37.3 cm, 27.7 x 32.9 cm, 23.8 x 32.9 cm, 37.6 x 28.3 cm, 27.8 x 34.6 cm, 23.1 x 36.1 cm, 25.4 x 33.8 cm, 26.5 x 36.5 cm, 27.4 x 36.5 cm, 27 x 42.7 cm, 22.8 x 33.9 cm.

Fotografía digital

Inyección de tinta sobre papel algodón

**BIO** (Mexico City, 1983) This photographer and architect studied architecture at the Universidad Iberoamericana. He took part in the Centro de la Imagen's Contemporary Photography Seminar in 2011. His work has been shown in Mexico, Chile, Spain and Italy. He was selected for the Artemergente Bienal Nacional Monterrey in 2012 and in 2017, and he was a finalist for the Premio IILA Roma 2013. He has twice been the recipient of the Fonca's Jóvenes Creadores grant (2018-19, 2012-13). [patricklajimes.com](http://patricklajimes.com)

15 pieces

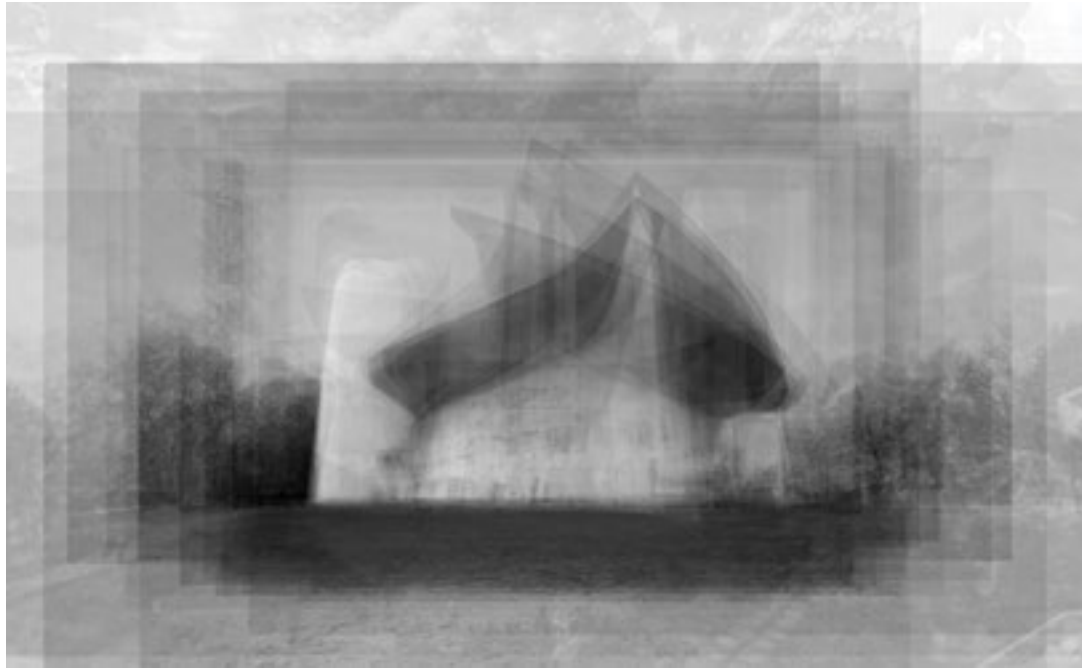
24.4 x 39.7 cm, 25.9 x 48.9 cm, 24.4 x 35.1 cm, 25 x 43.6 cm, 28.7 x 37.3 cm, 27.7 x 32.9 cm, 23.8 x 32.9 cm, 37.6 x 28.3 cm, 27.8 x 34.6 cm, 23.1 x 36.1 cm, 25.4 x 33.8 cm, 26.5 x 36.5 cm, 27.4 x 36.5 cm, 27 x 42.7 cm, 22.8 x 33.9 cm.

Digital photographs

Inkjet prints on cotton rag







DE IZQUIERDA A DERECHA, DE ARRIBA ABAJO: 91 Ronchamps, 2016-2018; 84 MASPs; 80 Guggenheims, 2016-2018; 50 Villas Savoye, 2016-2018

Este proyecto expone un caso comparativo sobre las viviendas de migrantes mexicanos: las casas residenciales donde trabajan (casa modelo), el lugar que actualmente habitan (casa habitada) y las casas que construyen para habitar a futuro (casa soñada). La comunidad específica con la que se desarrolla este proyecto proviene del estado de Tlaxcala, México, y se ha establecido desde hace varias generaciones en la ciudad Jackson Hole, Wyoming en EE.UU. Allí realizan actividades de construcción, carpintería, limpieza, servicios alimentarios, entre otros, por lo que conforman, indudablemente, gran parte de la fuerza de trabajo de la ciudad y del estado.

La peculiaridad de este caso de estudio radica en que estas personas construyen sus propias casas en México con el dinero que ganan trabajando en el extranjero —arquitectura de la migración y flujo—. Si bien, su condición de migrantes les ha imposibilitado hacerse de un patrimonio en Estados Unidos, subyace en ellos un sentimiento de arraigo con su país de origen; es ahí donde depositan sus ilusiones para construir el que será su futuro hogar con la esperanza de poder regresar algún día y, por fin, habitar la casa proyectada con una calidad de vida más digna. *Copias del abandono* describe poéticamente tres espacios interconectados, tres *locus* en tensión constante: el espacio que estos mexicanos habitan (remolques, cuartos de motel, sótanos), el espacio que desean habitar (casas en obra negra abandonadas) y el espacio donde trabajan (mansiones ocupadas tan sólo tres semanas al año).

This project is a comparative case study of the dwellings of Mexican migrants: the residential homes where they work (“the model home”), the places where they are currently living (“the inhabited home”) and the houses they are in the process of building in order to move into them in the future (“the dream home”). The specific community with which I’ve worked on this project is from the state of Tlaxcala in Mexico and has been established for various generations in the city of Jackson Hole, Wyoming in the US. There, they work as construction workers, carpenters, cleaners and in the food service industry, among other occupations; as such, they clearly make up a large part of the city’s and the state’s workforce.

The peculiarity of this case study is that these people build their own homes in Mexico with the money they earn working abroad—this is architecture of migration and flux. Though their illegal status has prevented them from owning property in the US, they conserve an underlying feeling of rootedness to their country of origin: it is where they invest their hopes to build what would be their eventual home, longing to return one day and finally occupy the property they planned, with a better quality of life. *Reproductions of Abandonment* poetically describes three interconnected spaces, three *loci* in constant tension: the space that these Mexicans inhabit (trailers, motel rooms, basements), the space they want to inhabit (unoccupied houses under construction) and the space where they work (mansions occupied only three weeks out of the year).

**BIO** (Ciudad de México, 1977) Artista visual. Estudió la maestría en Artes Liberales en New School for Social Research y la licenciatura en Ciencia Política en el ITAM. Su obra interdisciplinaria —urbanismo, etnografía, cine— ha sido exhibida en México, Estados Unidos, Italia y España. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fonca. Ha realizado residencias artísticas en Estados Unidos, Colombia, Cuba, India y China. [sandrascalvo.net](http://sandrascalvo.net)

1 videoinstalación  
3 videos HD de 6:40 min cada uno  
3 paneles de lámina pintora, espuma de poliuretano/osb  
forrado en laminado de plástico/vidrio templado

**BIO** (Mexico City, 1977) This visual artist studied an MA in liberal arts at the New School for Social Research and a BA in political science at the ITAM. Her interdisciplinary work—involving urban planning, ethnography and film—has been shown in Mexico, the United States, Italy and Spain. She is a member of the Fonca’s Sistema Nacional de Creadores de Arte. She has taken part in artists’ residencies in the US, Colombia, Cuba, India and China. [sandrascalvo.net](http://sandrascalvo.net)

1 video installation  
3 HD videos, each 6:40 min  
3 galvanized metal panels, polyurethane  
foam/plastic-laminated OSB/tempered glass



Casa modelo: 3 Creek Ranch, Teton County, Wyoming, 2016-2017



Casa soñada: Calle Dolores sin número, Santiago Tlalpan, Tlaxcala, 2016-2017



Casa habitada: 984, Budge Drive 1, Trail Drive, Wyoming, 2016-2017



De la serie Casa habitada: 984, Budge Drive 1, Trail Drive, Wyoming, 2016-2017

¿Dónde están los hogares que necesitamos?  
¿Cómo permitir al otro ver lo que podemos compartir y limitar?  
¿Estamos dispuestos a recuperar y construir juntos un mismo espacio,  
hogar y ciudad?

*Mapa para la vida después de la catástrofe* es un ensayo visual enfocado en mostrar el diálogo de dos situaciones que atienden la permanente necesidad humana de construir y comunicar un espacio habitable, un espacio de coexistencia para un grupo. Como un ejercicio de apropiación y montaje, se presentan cuatro imágenes que en su conjunto muestran el paso de dos fotografías a dibujos, donde cada imagen fotográfica se transforma de ser un testimonio a una imagen digital restaurada y simplificada de acuerdo a los elementos más representativos de la foto que le dio origen.

El primer mapa es la reconstrucción de una fotografía digital que se hizo de un dibujo realizado por un grupo de niños, entre 6 y 14 años, en octubre de 2017, en un albergue de Tláhuac, en la Ciudad de México. Fue el resultado de una dinámica para que ellos imaginaran un nuevo hogar después de haber perdido su casa en el terremoto del 19 de septiembre del mismo año.

El segundo es un grabado rupestre elaborado sobre piedra en Val Camonica, Italia, en 10 000 a. c. Al parecer éste se realizó conforme la ciudad representada fue creciendo.

Where is the housing we need?  
How do we let other people see what we want to share and what's off limits?  
Are we ready to reclaim and build a common space,  
a home and a city together?

*Map for Life after the Catastrophe* is a visual essay that focuses on displaying the dialogue between two situations that deal with the enduring human need to build an interconnected habitable space—a space of coexistence for a group. As an exercise in appropriation and montage, the four images displayed show the transformation of two drawings into photographs, where each photographic image goes from being a document to a restored, simplified digital image based on the photograph's most representative elements.

The first map is a reconstruction of a digital photograph of a drawing by a group of children—six to fourteen years old—at a shelter in the Mexico City borough of Tláhuac in October 2017. It was the result of a workshop in which they were asked to imagine a new home after having lost theirs in the earthquake of September 19, 2017.

The second map is a cave engraving from Val Camonica, Italy, from 10 000 BCE. It seems it was made while the settlement it represents was growing.

**BIO** (Estado de México, 1989) Artista, educador y comunicólogo visual. Estudió Diseño y Comunicación Visual en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Sus proyectos han sido exhibidos en México y Reino Unido. Obtuvo la beca del PCCDA Ciudad de México (2017-18). Desde 2011 ha mediado procesos artísticos interdisciplinarios en espacios públicos, zonas rurales, parques y hospitales. [uryanlozano.com](http://uryanlozano.com)

Una pieza  
36 x 188 cm  
Fotografía digital  
Inyección de tinta sobre papel algodón

**BIO** (Mexico State, 1989) This artist, educator and visual communications specialist studied design. His projects have been shown in Mexico and the United Kingdom. He has been the recipient of a Mexico City PCCDA grant (2017-18). Since 2011 he has worked with interdisciplinary processes in public spaces, rural areas, parks and hospitals. [uryanlozano.com](http://uryanlozano.com)

One piece  
36 x 188 cm  
Digital photograph  
Inkjet print on cotton rag



Fotografía y simplificación a dibujo digital: Uryan Lozano, 2017-2018.  
El trabajo de investigación y acopio de documentación gráfica es de Mariano Pallottini, Roma 1895. Reprografía de Marchi Orme dell'Uomo 1996.

Photographs & digital drawings: Uryan Lozano, 2017-2018  
Mariano Pallottini performed the research and archived the graphic documentation in Rome in 1895; reprography by Marchi Orme dell'Uomo, 1996





# TRABAJO DE BENDICIÓN-TRABAJO BENDECIDO

Jorge Rosano Gamboa

BLESSING WORK—BLESSED WORK | 2018

Seleccionado | Selected Artist

Desde la época precolombina, el pueblo otomí de la Sierra Norte de Puebla se ha dedicado a producir el papel amate, conformando así la base de su economía y sus tradiciones. En los rituales representan a sus deidades como muñecos de papel que simbolizan algunos espíritus y elementos de la naturaleza.

Desde hace varios años he visitado San Pablito Pahuatlán, donde he observado los procesos de elaboración del papel amate y algunos rituales de los ñaños, como se hacen llamar a sí mismos.

Para esta pieza conté con la colaboración de un chamán y un artesano del pueblo. Sensibilicé un par de papeles amate de gran formato con cianotipo, y sobre estos se llevó a cabo un trabajo de “limpia” para bendecir este proyecto y dirigirlo por un “buen” camino. La ceremonia se dividió en dos partes que determinaron el tiempo de exposición del cianotipo al sol. En la primera, dos músicos ceremoniales dedicaron sus canciones a la madre tierra: se encendieron cirios y se ofrendaron cigarros y aguardiente a los “muñecos” recordados en papel que estaban colocados sobre una “mesa de muerte”. En la segunda, los músicos continuaron tocando, se sacrificó a una gallina negra y se vertió su sangre sobre la mesa mientras a un gallo rojo se le embriagó con aguardiente. Al final fue desehechado de todo lo utilizado en la ceremonia que estaba cargado de lo “malo”, y los músicos dedicaron una última canción en el camposanto mientras arrojaban cada uno de estos elementos hacia la barranca de junto.

Since pre-Columbian times, the Otomí people of the Sierra Norte de Puebla have made amate bark paper, which represents the basis of their economy and traditions. In their rituals, they represent their deities as cutout bark-paper figures that symbolize certain spirits and elements of nature.

I have visited the town of San Pablito Pahuatlán several times over the years and I’ve observed the processes involved in the making of amate paper and some rituals of the Otomí—or Ñaño, as they call themselves in their own language.

For this piece I collaborated with a shaman and an artisan from the town. I sensitized two large pieces of amate paper with cyanotype emulsion, and on these a kind of “cleansing ritual” was carried out in order to bless the project and to ensure that the desired results were achieved. The ceremony was divided into two parts, which determined how long the cyanotypes were exposed to the sun. In the first part, two ceremonial musicians dedicated their songs to mother earth: candles were lit and cigarettes and cane liquor were presented as offerings to the bark-paper deities placed on a “death table.” In the second part of the ceremony, while the musicians kept playing, a black hen was sacrificed and its blood was poured on the table while a red rooster was given sugarcane liquor to drink. At the end of the ceremony, everything that had been used and had “absorbed evil” was disposed of: the musicians played one last song in the cemetery while the ceremonial elements were thrown into the adjacent ravine.

**BIO** (Ciudad de México, 1984) Artista visual. Realizó el posgrado en Crítica de Arte y Producción en **SOMA**. Cursó el Seminario de Fotografía Contemporánea 2004 del Centro de la Imagen. Su trabajo ha sido exhibido en México, Estados Unidos, Inglaterra y Alemania. En 2016 participó en Material Art Fair y realizó una residencia en la galería Neurotitan, en Berlín. Fue seleccionado en la XVI Bienal de Fotografía. [rosanogamboa.com](http://rosanogamboa.com)

2 piezas  
117.5 x 234 cm  
Cianotipia sobre papel amate

**BIO** (Mexico City, 1984) This visual artist did his postgraduate studies in art criticism and production at **SOMA**. He took the Centro de la Imagen’s Contemporary Photography Seminar in 2004. He has shown his work in Mexico, the United States and the UK. He was invited to an artists’ residency at Galerie Neurotitan in Berlin. His work was also shown at the XVI Photography Biennale. [rosanogamboa.com](http://rosanogamboa.com)

2 pieces  
117.5 x 234 cm  
Cyanotype on amate paper



*Primera huella - elementos, 2018*



*Segunda huella - sacrificio, 2018*

La Lagunilla es un lugar de mercadeo emblemático de la Ciudad de México, donde se ofertan antigüedades. Aquí acuden seres que le atribuyen valor al tiempo y a su trascendencia. Descubrimos historias que no son nuestras y nos hacen pensar que todo acto creativo puede perderse en escenarios sin reglas hasta ser resignificado por alguien más. Este espacio nos muestra una potencial belleza en lo cotidiano del objeto.

Este proyecto se enfoca en documentar la relevancia del tiempo y el apego a la materia, representados por objetos, naturalezas muertas, paisajes urbanos y personajes que allí gravitan. Todo esto forma parte de ese interés generado por la melancolía de crear nuevas historias que reviven la energía de vidas pasadas, de dueños y sueños anteriores en las memorias de ayer y hoy.

Además de ser un testimonio documental, este proyecto es una búsqueda personal de la pérdida, la ausencia y el olvido.

La Lagunilla is an iconic antique market in Mexico City. It draws a crowd that lends value to time and its transcendence. Here we can come across stories unlike our own that make us realize that creative actions are often overlooked in contexts with no predetermined set of rules—that is, until someone resignifies these actions. This space reveals a potential beauty in the everydayness of objects.

This project focuses on documenting the relevance of time and the attachment of people to materials—represented in objects, still-lives, cityscapes, etc. However, it also documents the characters that gravitate to the market. All of this forms part of an interest based on melancholy and the need to create new stories reviving the energy of past lives, of owners and dreams of yesteryear in the memories of yesterday and today.

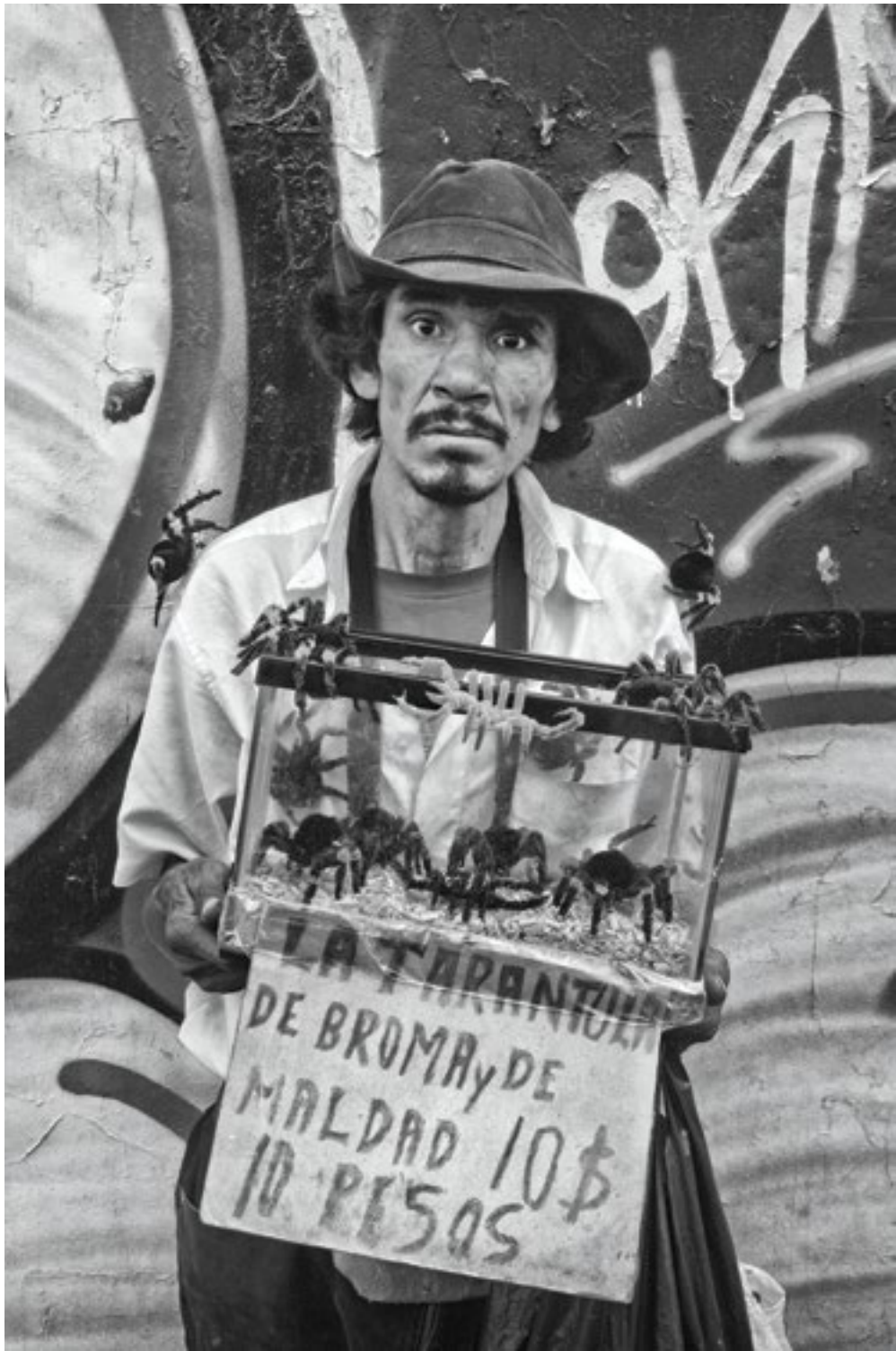
In addition to its documentary aim, this project is a personal examination of loss, absence and forgetfulness.

**BIO** (Ciudad de México, 1979) Estudió Diseño Industrial en la Universidad Anáhuac. Cursó talleres de fotografía. Su trabajo ha sido exhibido en México, Estados Unidos, Canadá, Irán, India, Suiza y Sudáfrica. Obtuvo mención honorífica en la II Bienal de Fotografía Oaxaca y el Premio al mejor fotógrafo documental en las Festividades del Bicentenario y Centenario 2010. Su trabajo ha sido publicado en la revista *Cuartoscuro*. [juanpablocardona.com.mx](http://juanpablocardona.com.mx)

12 piezas  
50 x 60 cm  
Fotografía digital  
Inyección de tinta sobre papel algodón

**BIO** (Mexico City, 1979) Cardona studied industrial design at the Universidad Anáhuac and has taken photography workshops. His work has been shown in Mexico, the United States, Canada, Iran, India, Switzerland and South Africa. He received an honorable mention at Oaxaca's II Photography Biennale as well as the award for best documentary photographer at Mexico's Bicentennial and Centennial Festivities of 2010. His work has been published in *Cuartoscuro* magazine. [juanpablocardona.com.mx](http://juanpablocardona.com.mx)

12 pieces  
50 x 60 cm  
Digital photographs  
Inkjet prints on cotton rag





Este proyecto surge a partir de las indagaciones sobre el origen de un objeto determinado: de qué está hecho y cuál es su estructura. Se trata del brasier, específicamente del Wonderbra, una prenda que tiene como antecesor al corsé y que fue evolucionando hasta la creación del sostén. Sirve para sujetar y moldear los senos pero sobre todo para cubrirlos a estos y a los pezones, una parte del cuerpo femenino generalmente censurada y al mismo tiempo sexualizada. Al igual que su antecesor, el diseño del sostén se fue modificando de acuerdo a las necesidades estéticas más que a la comodidad.

Esta serie propone una crítica hacia el Wonderbra, por realzar los estereotipos de belleza occidental de la mujer, dejando en claro que es un producto de lujo que proyecta sensualidad y destaca la feminidad. Con base en estos planteamientos, intento desusar y usar la prenda de forma incorrecta, de llevarla a su límite, de borrar el tabú sobre el pezón femenino e invitar a la reflexión sobre el uso de este artefacto.

This project examines the origin of a specific object, what it's made of and what its structure is. I'm talking about the brassiere called the Wonderbra, an undergarment whose predecessor was the corset. It's designed to support and shape the breasts, but more specifically to cover the breasts and nipples—a part of the female body that is usually censored but also sexualized. As in the case of its predecessor, the corset, the design of the bra underwent modifications depending more on aesthetic principles than on comfort.

This series proposes a critique of the Wonderbra and its intensification of female Western stereotypes of beauty; I make it clear that it's a luxury product that advertises sensuality and emphasizes femininity. Based on these premises, I attempt to use the undergarment wrongly or erratically, taking it to the limit, erasing the taboo about female nipples and inviting viewers to reconsider the artifact's use.

**BIO** (Michoacán, 1997) Fotógrafo. Estudió Cinematografía en la Asociación de Cineastas Independientes. Obtuvo mención honorífica en el concurso de fotografía Mirando mi ciudad 2017. Un año más tarde realizó el cortometraje *Musa*, del que también es guionista y editor. Actualmente estudia Arte y Diseño en la Escuela Nacional de Estudios Superiores en Morelia.

9 piezas  
90 x 60 cm  
Fotografía digital  
Inyección de tinta sobre papel fotográfico

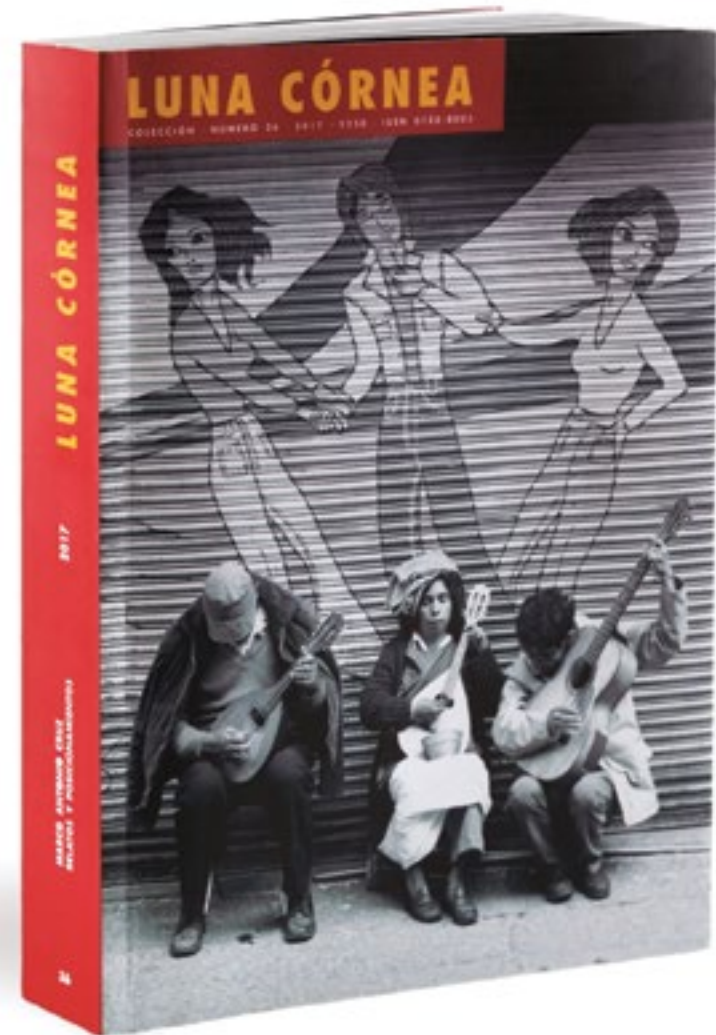
**BIO** (Michoacán, 1997) This photographer studied filmmaking at the Asociación de Cineastas Independientes. He received an honorable mention at the Mirando Mi Ciudad photography contest in 2017. The following year he made the short film *Musa*, which he also scripted and edited. He is currently studying art and design at the Escuela Nacional de Estudios Superiores in Morelia.

9 pieces  
90 x 60 cm  
Digital photographs  
Inkjet print on photographic paper









## LUNA Córnea 36

Marco Antonio Cruz. Relatos y posicionamientos/1977-2017



De venta en librerías Educal

CULTURA  
SECRETARÍA DE CULTURA



CENTRO DE LA IMAGEN



**40**  
ANIVERSARIO

**CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA**

CULTURA CENTRO DE LA IMAGEN

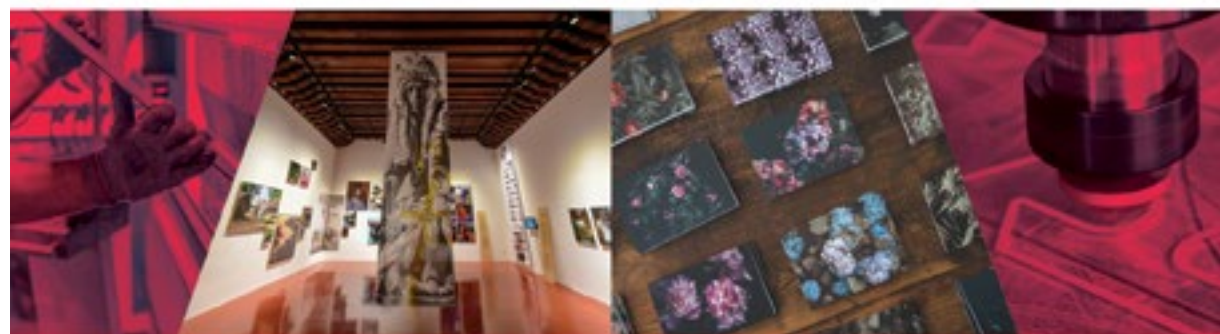
De izquierda a derecha,  
y de arriba a abajo:

- © Diana Minco
- © Peter Anderson
- © Carlos Corredo
- © Cornell Cajó
- © Graciela Turbide
- © María Cristina Orive
- © Luis Abreu
- © Sandra Eliza
- © José Guzhikien
- © Claudia Andujar
- © ASCO, Harry Gamba Jr., Willie Herrón, Fátima Valdez y Guigo Grané Hernández

Archivo Centro de la Imagen/Fondo Consejo Mexicano de Fotografía

# SOLUCIONES INTEGRALES EN IMPRESIÓN

EFICIENCIA, CALIDAD E INNOVACIÓN



- Impresión digital en gran formato • Impresión en pequeño formato • Impresión en cama plana • Offset
- Producciones especiales • Etiquetas • Display • Mobiliario • Acrílico • Instalación profesional de materiales
- Recorte de vinil • Router CNC

e-mail: [contacto@capitalgrafico.com.mx](mailto:contacto@capitalgrafico.com.mx) • Teléfono: 7580 6237



PRIMERO ES LA MIRADA  
NOSOTROS PONEMOS LAS MANOS



CAZADIABLOS  
DISEÑO GRAFICO /ARTE



www.cazadiablos.mx  
DISEÑO • ARTE • IMPRESIÓN FINA

contacto@cazadiablos.mx +52 (55) 6845-6966 Morelos #56, Col. Del Carmen, Coyoacán, C.P. 04100

PRINT  
SPOT

Impresiones para recordar



FINE ART



MONTAJE



IMPRESION  
DIGITAL

Canon

Torre Altiya  
Blvd. Manuel Ávila Camacho #136, PB, Lomas de Chapultepec V Secc, 11000, México, CDMX.  
Casa de Cultura Canon Academy  
Alejandro Dumas 311, Colonia Polanco IV sección Del. Miguel Hidalgo, C.P.11550



Plataforma de Imágenes Contemporáneas



[pics-ci.com.mx](http://pics-ci.com.mx)

270 autores conectados por emojis

Proyecto del Centro de la Imagen

@pics\_ci

CULTURA  
SECRETARÍA DE CULTURA



CENTRO DE LA IMAGEN



# CENTRO DE LA IMAGEN

## DIRECCIÓN

Elena Navarro

### Dirección

Leticia García Manjarrez

Subdirección de administración

Marcela Chao Ruiz

Coordinación de contenidos

## EXPOSICIONES Y MUSEOGRAFÍA

Rina Rosas Matus

Coordinación

Cecil Bolaños Gómez

Asistente de exposiciones y multimedia

Alejandra Hernández Macías

Registro de obra y producción

Mario Domínguez Sánchez

Jesús Torres Armengol

Montaje y embalaje

## EDUCACIÓN

Álvaro Rodríguez Luévano

Coordinación

Cintia Garcilazo

Programa de mediación

Elizabeth del Ángel

Enlace académico

## CURADURÍA

César González-Aguirre

Coordinación

Ana Ocadiz

Asistente de curaduría

## ACERVOS FOTOGRÁFICOS Y BIBLIOGRÁFICO

Abigail Pasillas Mendoza

Coordinación

Mariana Huerta Lledias

Control y registro del acervo fotográfico

Luis Alberto González Canseco

Biblioteca

Magaly Alcántara Franco

Registro del acervo bibliográfico

Elic Jacob Herrera Coria

Digitalización

## PUBLICACIONES

Alejandra Pérez Zamudio

Coordinación

Alfonso Morales Carrillo

Dirección de Luna Córnea

Miguel Álvarez Cuevas

Anyi Bravo Valerdi

Investigación

Pablo Zepeda Martínez

Cuidado de producción

## FESTIVAL FOTOMÉXICO

Andrea Celda

Coordinación

Ilse Rodarte

Programación

## COMUNICACIÓN

Héctor Cervantes Santamaría

Coordinación

Alejandra Zamora Luna

Atención a medios y redes sociales

Lídice Jiménez Uribe

Víctor Molina Chang

Diseño gráfico

Alexis Castro Becerril

Diseño web

## DESARROLLO

Brenda Mendoza

Coordinación

Paola del Campo Mayen

Asistente de desarrollo

## ADMINISTRACIÓN

Jesús Rodríguez Núñez

Francisco de la Rosa Gutiérrez

José Luis Iturbide Pérez

Recursos materiales

Adriana García Vidales

Recursos humanos

Juan Garduño Escarreola

Recursos financieros

Sergio Raymundo Arriaga Oropeza

Auxiliar jurídico

Elías Cruz Espinoza

Informática

Montserrat Mora Valois

Blanca Arisbeth Mendoza Osorio

Auxiliar de administración

Romy Ruiz López

Antonio Gutiérrez Ontiverosa

Auxiliares de dirección

**BIENAL**<sup>DE</sup><sub>2018</sub>  
**XVIII FOTOGRAFÍA**

se terminó de imprimir en noviembre de 2018  
en los talleres de Dat@color impresores, S.A. de C.V.  
Consta de mil ejemplares.