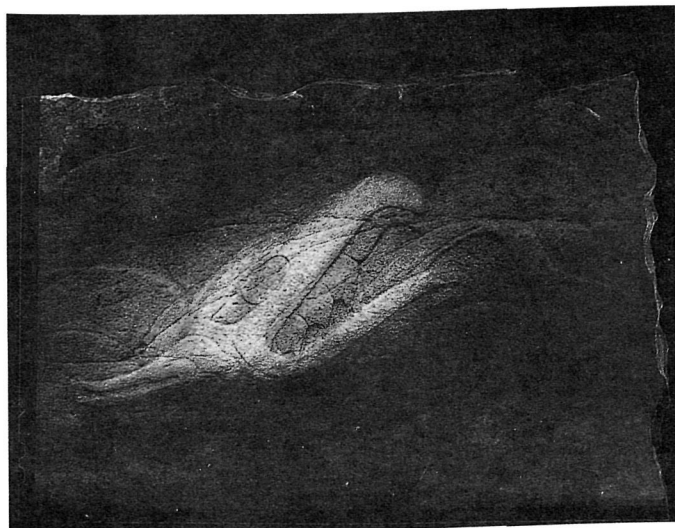


Dos fotógrafos mexicanos



GERARDO MOSQUERA



Gerardo Suter, *Animal de Chalcatzingo*, 1985.

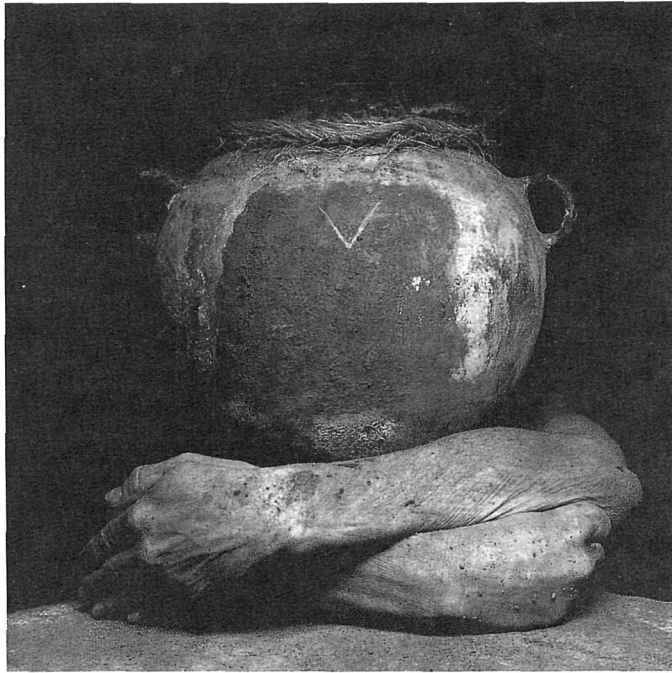
Graciela Iturbide y Gerardo Suter son dos de los fotógrafos mexicanos más destacados, a la vez que dos paradigmas opuestos de diferentes caminos de la fotografía latinoamericana contemporánea. Graciela es la tradición de la foto espontánea de escenas reales en el exterior, y de su "escuela mexicana". Suter representa la tendencia actual a la construcción escenográfica de imágenes en el estudio, con modelos, objetos y ambientaciones, fundamentada en el trabajo con el cuerpo. A esta línea se afilian también los dos fotógrafos latinoamericanos que más repercusión han conseguido últimamente: Mario Cravo Neto (Brasil) y Luis González Palma (Guatemala). Más acá de las diferen-

cias, Graciela y Suter se identifican por el peso del acervo cultural mexicano en sus obras, la voluntad de mitologizar –y la naturalidad con que lo hacen, gracias a su proximidad con los temas–, unidos a una sensibilidad por la "magia" y el "misterio" que, en autores menos profundos, podría haber conducido al exotismo.

Así, Suter es uno de los pocos artistas que ha conseguido un acercamiento fecundo a lo prehispánico. El imponente acervo de las civilizaciones antiguas ha estado siempre ahí como un dinosaurio desafiante para los latinoamericanos, que casi nunca hemos sabido qué hacer con él a pesar de su riqueza (o quizás a causa de ella). Con frecuencia ha resultado un laberinto donde muchos se han perdido en el exotismo, la arqueología o la banalidad. El éxito de Suter se debe, en



Graciela Iturbide, *Ritos de la fiesta y de la muerte*, 1991.

Gerardo Suter, *Octecomatl*, 1991.

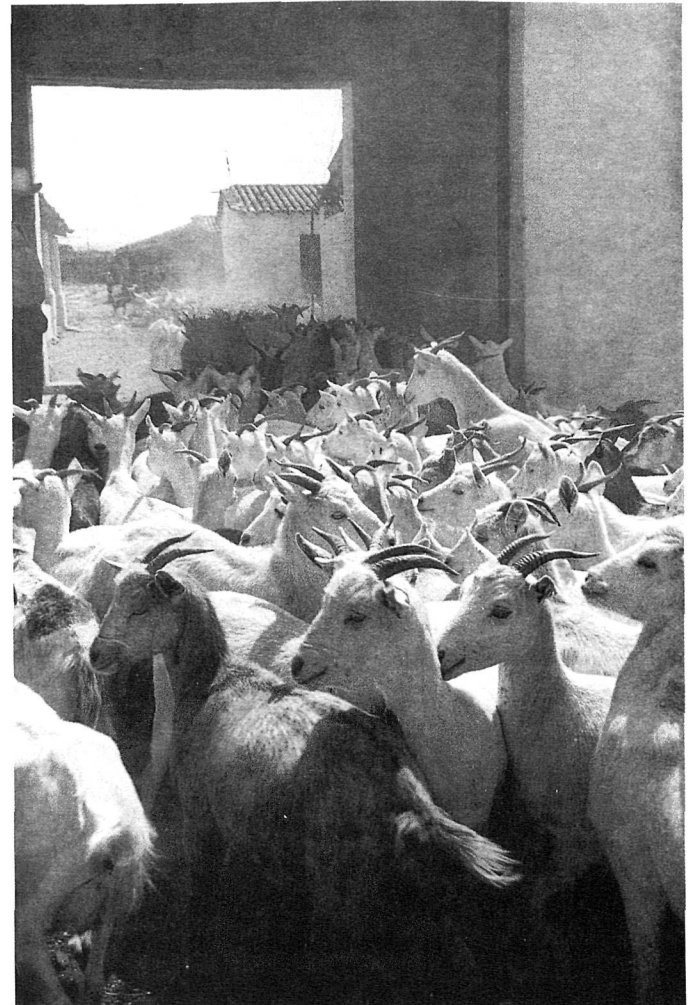
buena medida, a un cambio de foco. Él ha usado ruinas, códices, mitos, calendarios y restos arqueológicos para una puesta en escena donde procura reactivarlos desde otro tiempo y espacio, desde hoy y desde fuera. No se trata de una reconstrucción ni, en el otro polo, de una inspiración libre. Es un trabajo con los vestigios. Un reemplazo, una resemantización y, por tanto, una remitificación de los testimonios.

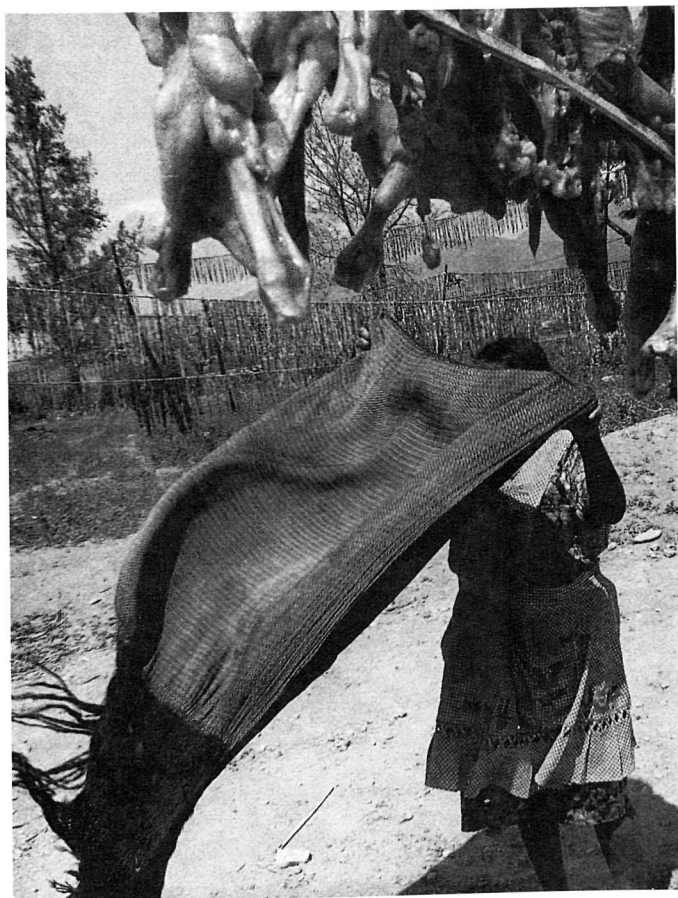
Su serie temprana *El archivo fotográfico del profesor Retus* consiste en fotos apócrifas de un explorador de las ruinas precortesianas. La obra es *antidocumental*: sus imágenes se cargan de misterio, como la propia ficción del profesor Retus, dentro de una poética a lo Borges. Estamos ante un caso único de labor artística con los edificios prehispánicos, que en México aparecen dondequiera, hasta en las estaciones del metro. Suter los llena de ficción, reaccionando ante sus enigmas, intentando colmarlos del esoterismo de origen, pero desde la visión de un *outsider*, el explorador y fotógrafo hechizado por su inmanencia críptica, por su tiempo detenido. Las fotos vuelven a meterlos en el tiempo, reactivan su presente. Esta construcción de sentido se arma dentro de un discurso esteticista, algo típico en Suter.

La obra del mexicano llega a su madurez con la serie *Códices*. Constituye la decantación de años de trabajo con la foto de estudios con modelos, en la órbita de Rotimi Fani-Kayode, el desaparecido fotógrafo yoruba residente en Londres, y, por extensión de Mapplethorpe.

La línea de aquél, centrada en una visión homosexual del cuerpo masculino, y a la vez dentro de un ceremonialismo y espiritualidad provenientes de la tradición yoruba, ha sido desarrollada por Suter y el brasileño Mario Cravo Neto. Si Mapplethorpe elaboró una estética homoerótica, contrastando su frío clasicismo formal con la fuerza de sus temas, Rotimi iba más allá del físico viril y su individualidad para recondicionar la religiosidad propia del medio tradicional donde se formó. Con este fin introdujo el uso anticonvencional y a la vez neorritualizado de máscaras, cerámicas y otros objetos africanos. En una serie anterior Suter trabajó tanto el cuerpo del hombre como el de la mujer en escenificaciones con piezas prehispánicas, reemplazando máscaras en una suerte de ceremonial artístico donde el desnudo de estudio devenía medio para buscar una comunión con el misterio prehispánico.

En los *Códices*, Suter ha encontrado su terreno propio, más libre, más complejo. El cuerpo deja de ser centro para participar como elemento, junto con objetos y hasta espacios, de una escenificación meta-

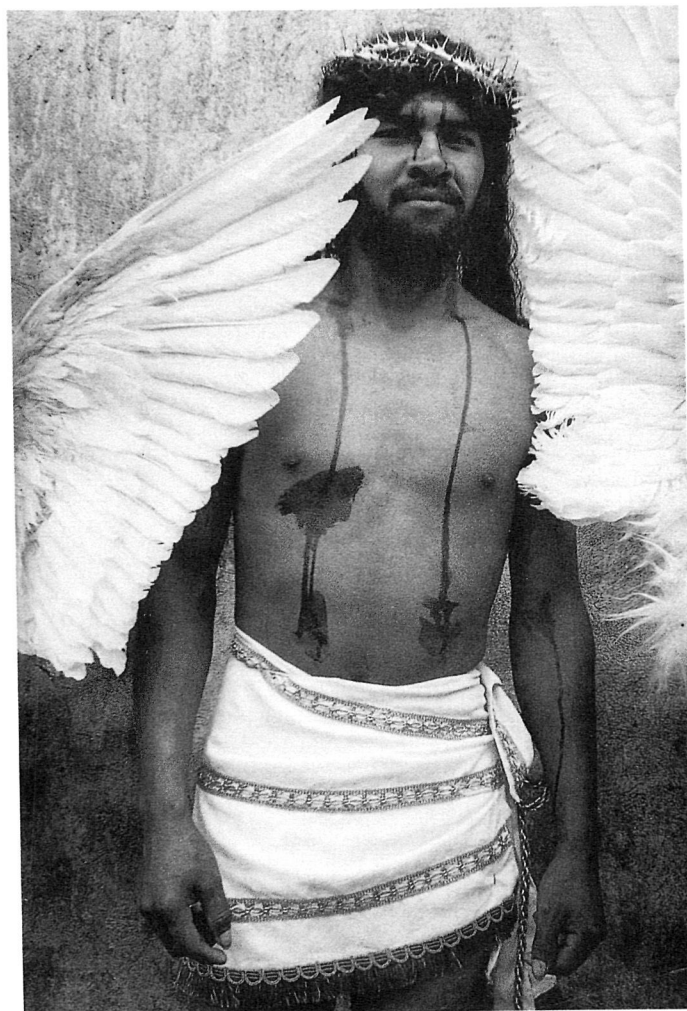
Graciela Iturbide, *Ritos de la fiesta y de la muerte*, 1991.



Graciela Iturbide, *Ritos de la fiesta y de la muerte*, 1991.

fórica referida a diversos aspectos de la civilización mexicana. Al mismo tiempo, los objetos ceden importancia en sí mismos, en beneficio de la representación. Los vestigios arqueológicos resultan activados como parte de un nuevo código que no intenta hacer arqueología, esto es, restaurar el pasado tal y como se supone que debe haber sido, sino inventar una mística contemporánea inspirada en ese pasado y fundamentada en la estetización propia de la foto de estudio. Su clave es una suerte de hierofanía simbólica entre los vestigios y los cuerpos, entre lo muerto y lo vivo, lo colectivo y lo personal, lo ancestral y lo joven, el tiempo congelado y el presente que late, el símbolo y la carnalidad, lo cultural y lo natural, lo espiritual y lo físico. Este neorritualismo es más elaborado, externo y referido a las tradiciones que el de Rotimi, cuyas fotos resultaban más personales, hasta autobiográficas, y provenían de su interculturalidad real de yoruba-británico-norteamericano. Las alusiones de Suter a los calendarios, los glifos, los dioses provienen de una tropologización muy abierta, que los teatraliza poéticamente, los reactiva reinterpretándolos.

Algún cínico debe haber dicho que en México los indios sólo interesan para hacer fotos y libros. Lo más sorprendente en Graciela Iturbide es que su trabajo se inscribe mansamente, sin rebeldías, en esa gran tradición de la fotografía mexicana de estetizar personajes y ambientes populares con cierto tono surrealizante, y explotar la imagen curiosa, no sin un regusto exótico. Esta tradición ha dado algunas de las obras mayores en la fotografía latinoamericana, pero parece agotada. Graciela la ha revitalizado sin transformarla, sin salirse de ella. Lo hace gracias a un toque individual inefable. El cambio de foco no viene aquí de introducir nuevos expedientes, sino de la acción de una personalidad muy especial. Nos ha brindado una visión diferente, caracterizada por su poesía única, sin cuestionar ni siquiera variar ciertos enfoques en trance de devenir estereotipos. El secreto está en una sensibilidad absolutamente personal, muy femenina, pero también en el empleo de la fotografía como relación íntima con la realidad, diaria, sencilla, sin distancias.



Graciela Iturbide, *Ritos de la fiesta y de la muerte*, 1990.

Aunque se ha hablado mucho de los procesos en el arte y del arte como proceso, quizás resulte extraño referir la cuestión a las fotos de Graciela, tan poco "experimentales", clásicas de nacimiento. Pero la he visto trabajar. No hay diferencia entre su comportamiento habitual y cuando hace fotos; esta acción integra su manera de ser. El acto de levantar la cámara no deja de ser violento, es una intrusión con el fin de apropiarse imagen y tiempo. En África tomar fotos se considera casi un robo: hay que pagar o pedir permiso, y las negativas son frecuentes. No sé qué sucedería con Graciela en África, porque en ella la cámara forma parte del *continuum* de su relación cotidiana con todo lo que la rodea. Entre sus manos la Leica deja de estar presente en calidad de instrumento para volverse algo así como un pulso o una servilleta. Y es que desaparecen el corte, el distanciamiento, el momento técnico enfatizado por el sonido del clic. Este mismo ensordece con la plática de Graciela, quien fotografía conversando, viviendo, queriendo, disfrutando de la gente y el paisaje. Ninguna cámara ha sido tan suave.

La artista se ha referido a una complicidad con los fotografiados, que consigue relacionándose durante largo tiempo con las personas y los ambientes. Llama a esto "la mirada en la otra mirada", "la relación de las dos miradas que quedan en una foto". Al observarla actuar en

Chalma descubrí cuánto debe esa relación a un intercambio humano, facilitado por la delicadeza personal de Graciela. Tan importante como la visión era el diálogo: una fotografía conversada, literal y metafóricamente.

Verónica Volkov ha comparado la obra de Manuel Álvarez Bravo con la de su discípula, diciendo que con el primero estamos ante un destino, y en ella como ante un sueño. Debe ser consecuencia del grado mayúsculo de interiorización subjetiva de imágenes callejeras, casi testimoniales, cuyo descubrimiento o construcción obedece a intuiciones y ópticas de modulación subconsciente. El sueño no significa aquí por necesidad lo fantástico: es también otra visión, más interna, de la gente, los pueblos, las calles, los campos.

Esta frase de Graciela parece de un personaje de Rulfo: "los sueños de uno y las tristezas de uno se reflejan siempre en lo que se va encontrando en la vida". Su obra no surge de la captura de un momento decisivo: viene de plasmar un encuentro. Acabo de comentar acerca de la relación activa entre ella y su objeto, diálogo en vez de intrusión. Pero aquél es fomentado por el protagonismo subjetivo de la fotógrafo, que da esa calidez poética tan singular de su trabajo. "Lo que a veces me aterra de la fotografía", ha dicho, "es que lo que quieres lo encuentras".



Graciela Iturbide, *Ritos de la fiesta y de la muerte*, 1990.