





# Detrás del telón

Guadalupe García Pasquel

Hablar de la puesta en escena dentro de la fotografía resulta un tema formalista, y es fácil limitarse únicamente a descripciones de la imagen o del proceso de creación. Para evitar esto, resulta conveniente analizar un proyecto a la vez y explicar de manera puntual cómo la puesta en escena sirve para expresar el tema, la idea y la intención del autor; pero primero considero importante mencionar las distintas influencias que provocan el auge de la puesta en escena en los siglos XX y XXI en México.

Cuando se piensa en la puesta en escena en el pasado es inevitable dedicar un momento de nuestros pensamientos a la fotografía de estudio del siglo XIX; sin embargo, la forma en la que los fotógrafos mexicanos de las últimas tres o cuatro décadas hicieron uso de la puesta en escena poco tuvo que ver con la practicada por Cruces y Campa, Romualdo García y demás coetáneos. En la fotografía contemporánea, esta estrategia artística surgió de una especie de contracultura en los años setenta en la que se agruparon muchas prácticas bajo la idea *puesta en escena* que compartían formas de construcción; sin embargo, hay sutilezas que las separan durante parte de los años setenta y los ochenta y en los años noventa y 2000.

**Lourdes Grobet**, de la serie *Paisaje con prótesis*, Inglaterra, 1977, Galería de Derby for Higher Education.



**Lourdes Grobet**, de la serie *Plantillas del Dr. Scholl*, Inglaterra, 1976, Galería de Derby for Higher Education.



Para poner en contexto lo anterior hay que abordar el contexto histórico de la primera de las décadas mencionadas. En los años setenta la fotografía ya tenía una larga tradición, cumplía principalmente una función social, y se encontraba restringida de modo estético a los ideales de la *fotografía directa*:<sup>1</sup> invención moderna que buscaba que se produjera una imagen que revelara la realidad de manera precisa, en foco y detallada. Además de esa influencia formal, los fotógrafos de esa década se encontraron, en palabras de Olivier Debroise:

demasiado influidos, quizá, por la teoría de la *función social de la fotografía* de Gisèle Freund. Insisten en presentar imágenes de la miseria latinoamericana, de sus luchas revolucionarias (Cuba, Nicaragua, El Salvador) o de resistencia (Brasil, Argentina, Uruguay, Chile), dirigidas a un destinatario preconcebido y, de alguna manera, "idealizado": el público de los países dominantes "al que hay que concienciar".<sup>2</sup>

Al mismo tiempo, tanto en México como en el mundo, los artistas usaban la fotografía como herramienta para dar salida a sus ideas, ya fuera documentando performances, creando piezas efímeras o como uno de los medios predilectos del arte conceptual. Los fotógrafos militantes de las ideas que proclamaban la denuncia social como la verdadera función del arte descalificaban esas propuestas artísticas como parte de su medio.

A manera de anécdota, vale la pena recordar cuando Carlos Jurado, en 1973, presentó una exposición de fotografía estenopeica que nada tenía que ver con esos ideales de denuncia. Exhibió bodegones y una que otra puesta en escena mostrando una calaverita que vivía en su departamento.

Decidió nombrar esta exposición *Antifotografía* para “curarse en salud”.<sup>3</sup> Este nombre cumplía una doble función: por un lado, tanto sus fotografías como el panfleto que escribió narrando su propia historia en la fotografía<sup>4</sup> quedaban deslindados de la tradición a la cual se suscribían la mayoría de los fotógrafos de los años setenta y, por otro lado, como él mismo mencionó, funcionaba para “disculparme un poco de lo que iban a ver”.<sup>5</sup>

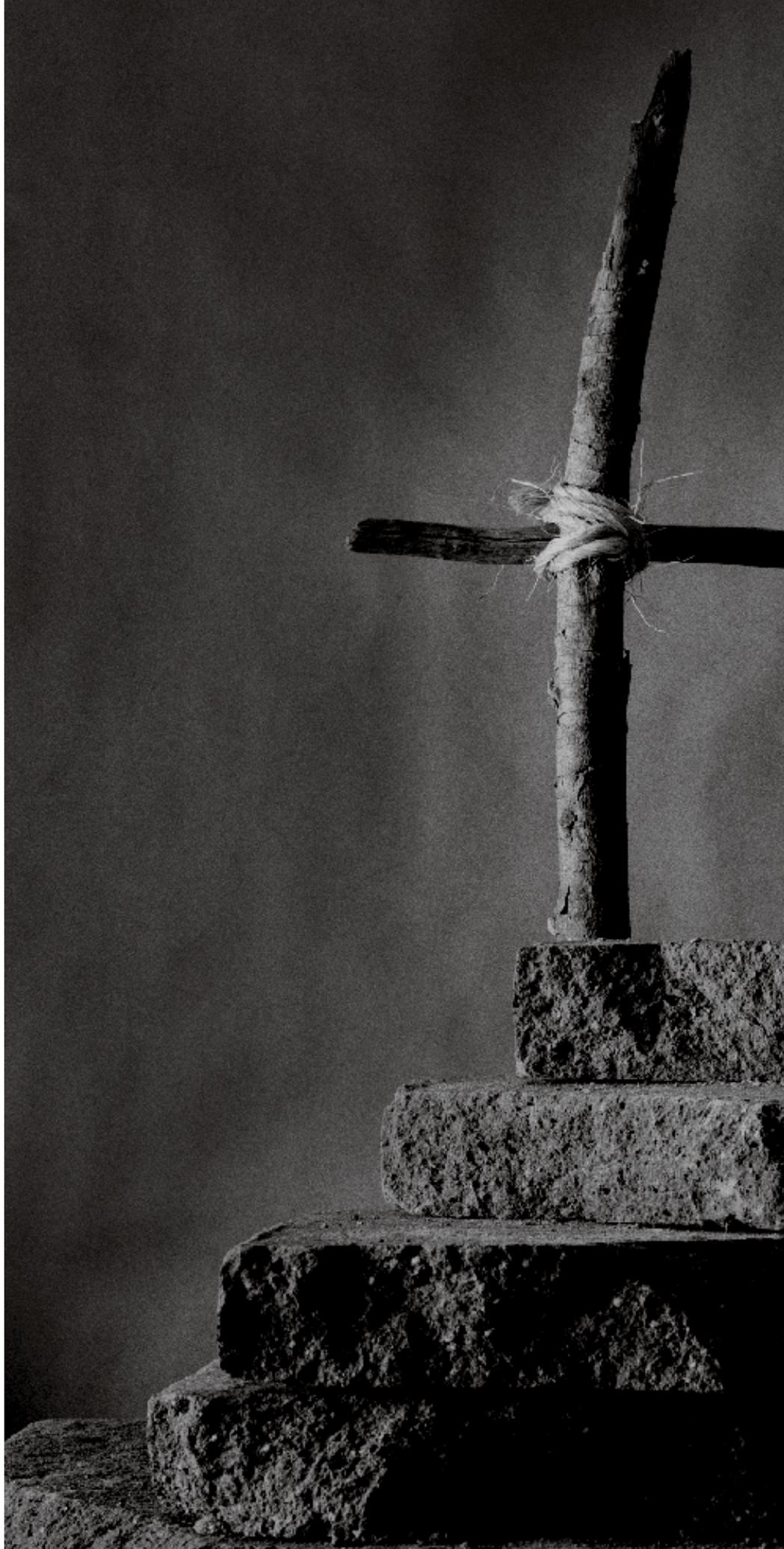
Bajo las banderas de justicia social y estética moderna se gestó el Consejo Mexicano de Fotografía, con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes y del subsecretario de Cultura y Recreación de la Secretaría de Educación Pública. Si bien la nueva institución siempre tuvo la intención de promover la fotografía mexicana y crear nuevos espacios de difusión, educación y exhibición, también tenía una visión demasiado específica de lo que debía ser la fotografía. Por ello acabó convirtiéndose en el frente común ante el cual se revelaban todos los artistas y fotógrafos inconformes y experimentales que se reunían y agrupaban para buscar sus propias formas. Ése es el caso de los grupos El Rollo, Fotógrafos Independientes, Peyote y la Compañía, Proceso Pentágono, etcétera. Entre esos grupos, el trabajo fotográfico era heterogéneo; algunos intervenían la fotografía directamente, otros aprovechaban sus características icónicas, formales y técnicas para trabajar proyectos conceptuales, y mezclados entre todos éstos y muchos más se encontraban quienes usaban la puesta en escena para desarrollar su material. Debido a esto, hablar de la puesta en escena en la fotografía de los años setenta es todo un reto, pues se trata de una estrategia que comparten varios autores, sin que constituya en su totalidad su modo de trabajo.

Como ejemplo tomaré la obra de Lourdes Grobet en los años setenta. Ella pertenecía a Grupo Proceso Pentágono, el cual criticaba el sistema cultural mexicano y la esfera sociopolítica nacional. Como parte del grupo realizó fotor murales, instalaciones y acciones. Su trabajo principal era documental, pero simultáneamente presentaba trabajos con puestas en escena en sus fotografías. Analizaré dos piezas de esta

PÁGINA 63  
**Lourdes Grobet.**  
*De Mujer a Mujer.*  
México, 1984-1985.  
Colección de la autora.



**Gerardo Suter,**  
"Tzompantli",  
de la serie *Códices*,  
México, 1991.  
Colección del autor.





artista para señalar las sutilezas que las diferencian. La primera es *Paisaje con prótesis* (1977). En esa serie de fotografías se documenta la intervención del paisaje natural con prótesis de piernas que fueron acopladas a ramas, colocadas en prados, etcétera. La realización de esa fotografía necesitó planeación y premeditación, se eligieron la utilería (las prótesis) y las locaciones; se montó la utilería en el escenario natural y se estilizó la escena para el encuadre de la cámara. La segunda fotografía es *Plantillas del Dr. Scholl* (1976). En esa serie se observan plantillas, especiales para cuidar la salud de los pies, colocadas en un paisaje suburbano a manera de camino, o sea un pie frente a otro y así sucesivamente. Los distintos patrones refieren la presencia de dos personajes con personalidades distintas. De nuevo, en esta obra descubrimos utilería montada de manera premeditada en una locación y estilizada para el encuadre. Ambas series usan elementos comunes del trabajo teatral y cinematográfico para construir la visualidad que conforma la escena; son parte de lo que se conoce como *mise-en-scène*, término francés que se traduce como “poner un escenario” y se refiere a todos los elementos que hacen una escena: la locación o set, la decoración y utilería, el vestuario, el maquillaje, las luces, etcétera. Puede decirse que ese término es lo mismo que la puesta en escena en español o *to stage*, en inglés. Sin embargo, el planteamiento de esos elementos dentro de la imagen sugiere cosas distintas. *Paisaje con prótesis* interviene el paisaje de forma escultórica, a manera de Land Art; algunas fotografías parecen un registro frontal, como el de Bernd y Hilla Becher, en el que se invita al espectador a apreciar la relación de las formas; mientras que *Plantillas del Dr. Scholl* es una experiencia más inmersiva, las plantillas invitan al espectador a seguirlas, sugieren un trayecto y una narrativa.

Ambas series presentan puestas en escena, y si bien se puede analizar que una se asemeja más a una práctica conceptual escultórica y otra utiliza la iconicidad de la fotografía para crear una ficción narrativa, dividir las de manera tajante va en contra de todo el espíritu de la época. Tenemos que recordar que esas categorías sólo sirven para entender

el proceder de las imágenes y su intención mientras se estudian, pero esas categorías no son fijas y funcionan como vasos comunicantes: las características se comparten y fluyen.

Esas divisiones no les sirven a los artistas, ya que son elementos que conviven en su paleta de medios, recursos y expresiones. Aunado a esto, en su momento, todas las prácticas experimentales de foto se englobaban bajo el concepto *fotografía compuesta*,<sup>6</sup> que en México era el más usado para referirse a este tipo de expresiones, en el que se preconcebían una fotografía y su diseño para después llevarse a cabo mediante una puesta en escena. En ésta los personajes posan bajo la dirección del fotógrafo y los fondos son escenarios creados o modificados *ex profeso*. Esta forma de englobar las prácticas resultó sumamente benéfica, debido a que, sin preocuparse por encasillar su trabajo o volverlo constante, los artistas experimentaban con varias estrategias y daban rienda suelta a sus inquietudes.

Durante la década de los ochenta, la fotografía compuesta se siguió desarrollando y con ella la puesta en escena. Por medio de la autogestión y la búsqueda de nuevos espacios para exponer, los fotógrafos experimentales se hacían de nuevos territorios y amistades. Los museos eran los nuevos territorios por conquistar con estas prácticas fotográficas, pues no les interesaba circular en las mismas publicaciones que los documentales (los libros del Instituto Nacional Indigenista y las revistas gubernamentales). Buscaban que la fotografía se distribuyera y consumiera como arte contemporáneo. En 1982 con la exposición del Taller de la Luz en el Museo Carrillo Gil esto quedó asentado y, de paso, tomó por sorpresa a fotógrafos arraigados en las formas de antaño que no lo tomaron del todo bien, pero eso no detuvo el cambio que ya se estaba gestando.

Ésa fue la época de recintos independientes como Temístocles 44, La Quiñonera y El Nueve, donde la fiesta se mezclaba con el quehacer artístico, y las fronteras entre las prácticas se difuminaban. En estos





**Miguel Calderón**, "#10", de la serie *Historia Artificial*, México, 1995, Colección del autor.





**Fernando Montiel Klint,**  
*Sobredosis,*  
de la serie *Nirvana*,  
México, 2006.  
Colección del autor.

años la puesta en escena se alimentó más del performance y de los cuestionamientos sobre el cuerpo e identidad para finalmente generar piezas conceptuales. Como ejemplo se puede analizar otra pieza de Lourdes Grobet, *De Mugir a Mujer* (1984). En esta pieza, la artista presenta una secuencia de imágenes en la que se coloca frente a un ciclorama negro cubierta con un vestido blanco y con una foto de sí misma (vistiendo el mismo vestido blanco) colgada de su cuello; a lo largo de la serie va cambiando la imagen que cuelga (cada una con menos ropa) hasta terminar este *striptease* fotográfico en una foto de ella vestida con una imagen de ella desnuda. Este performance elige la cámara para inmortalizarse y no se trata de un simple registro, ésa es la intención inicial. También es el caso de el *Libro del corazón* (1989), de Laura González. La secuencia se presenta a manera de mosaico y el espectador puede ver, foto tras foto, cómo la artista dibuja un corazón sobre su pecho para después apuñalarlo, borrarlo y dibujar otro en su lugar. En ambos trabajos el cuerpo desempeña un papel fundamental y es descontextualizado mediante un ciclorama. El cuerpo es el territorio de la puesta en escena.

A la par de esas exploraciones performáticas del cuerpo, Gerardo Suter —influido por su trabajo de fotografía en el teatro— se adentraba en un mundo atmosférico y mítico en el cual reinterpretaba el pasado prehispánico, creaba un mundo y devolvía una imagen reinterpretada de éste. En series, como *Códices*, aborda la muerte y, por medio de textos sagrados, regresa imágenes de crueldad ritualista y tortura cuya factura en blanco y negro solamente las vuelve más sombrías. Como se puede notar, la puesta en escena no dicta una estética y tampoco un tema específico. Es una práctica que permite la influencia de lo que se quiera y lo único que pide a cambio es compromiso con cada paso.

PÁGINA 73  
**Daniela Edburg**,  
"Muerte por shampoo",  
de la serie  
*Drop dead gorgeous*,  
México, 2006,  
Colección de la autora.

En 1991, la fotografía compuesta mexicana era reconocida en la escena artística internacional gracias a la labor de gestión cultural que los mismos fotógrafos hacían. Muestra de eso fue la exposición *Escenarios rituales* en la Bienal de Tenerife. En ella exhibieron 17 fotografías







**Cannon Bernaldez,**  
de la serie *Miedos*,  
México, 2008.  
Colección de la autora.

mexicanos, incluidos experimentales, conceptuales y hasta a Manuel Álvarez Bravo con sus fotografías más experimentales. En este momento el concepto *fotografía compuesta* cambió a *fotografía construida*, que era un término más extendido.

La década de los noventa trajo consigo irreverencia, pastiche,<sup>7</sup> diversión y proliferación de la puesta en escena fotográfica. En 1994 aparecieron dos recintos importantes: el Centro de la Imagen y La Panadería (galería independiente para artistas emergentes). Éstos son una especie de albergues para jóvenes inquietos donde, además de convivir, divertirse y compartir su trabajo, se conectan con otros artistas de talla internacional. En ese contexto se encuentran, por ejemplo, las fotografías de Miguel Calderón en *Historia Artificial* (1995). En esa colección, el artista muestra distintas imágenes: desde algunas tomadas en los dioramas del Museo de Historia Natural con encuadres dinámicos que nos recuerdan las películas de Clint Eastwood y Quentin Tarantino, hasta una pieza en la que el sujeto se encuentra descontextualizado en una pared blanca ejemplificando la violenta evolución del hombre, ilustrando el dinamismo de hombre salvaje/bestia salvaje.

Ese mismo año, en el Centro de la Imagen, por su personaje Aurora Boreal, Gustavo Prado estuvo seleccionado en la VI y VII Bienal de fotografía, además obtuvo una beca Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, de Jóvenes Creadores. Aurora Boreal era una señora que iba a los estudios fotográficos y se retrataba. Las fotos vernáculas en forma de circuitito difuminado, viendo hacia arriba como si la virgen le hablara, eran la versión mexicana y divertida de los retratos que se hacía Marcel Duchamp con su alter ego, Rose Sélavy, o, dicho de otra manera, era como si la señora Rose Sélavy fuera al estudio de *El señor fotógrafo*, de Cantinflas. Era una serie de retratos irreverentes y *camp* en un entorno muy familiar. Éste es un ejemplo fantástico de cómo la puesta en escena fotográfica influyó la estética y la práctica del performance, y viceversa. Lo mismo ocurrió con el grupo multidisciplinario La Pocha

Nostra; sus performances son una puesta en escena pensada para la cámara. Los resultados son cuidados y totalmente premeditados en su irreverencia y sarcasmo; de forma que la fotografía no es un registro, es una pieza, una obra en sí.

Nos acercamos a la recta final y llegamos a la década de los 2000, cuando la puesta en escena estaba por todas partes; sin embargo, hay nombres que sobresalen, como los de Fernando Montiel Klint y Daniela Edburg. Del mismo modo en que los fotógrafos anteriores tomaban sus influencias del teatro y del performance, estos fotógrafos generan puestas en escena más cinematográficas y publicitarias. Ellos retoman sus intereses por los objetos de consumo en la vida cotidiana y utilizan una estética colorida heredada del ámbito publicitario.

Fernando Montiel Klint fotografía a sus amigos, conocidos y a sí mismo dentro de sus casas; los hace posar y los pone en juego junto con sus pertenencias. Pero eso no es lo único que está en juego en sus imágenes; la familiaridad con la que Fernando trabaja el espacio hace sentir que se está habitando el mismo espacio que sus personajes. Además hace evidente la manera como conviven las cosas más distantes y absurdas entre sí, como la educación religiosa, la tecnología y productos de consumo diario (como el detergente) en una especie de *vortex* que resulta familiar y, en ocasiones, hasta acogedor. En *Drop Dead Gorgeous*, Daniela Edburg presenta productos comerciales como la causa de la muerte de varios de sus personajes: ya sea porque el algodón de azúcar se volvió una fuerza natural incontrolable en "Death by Cotton Candy" o porque el tinte de cabello envenenó a la protagonista de la puesta en escena del *foto tableau* en "Death by Miss Clair". Este proyecto comparte con los de Fernando Montiel Klint un humor en particular: en un principio parece casi infantil, por ser sencillo y limpio; sin embargo, siempre está en contacto con tragedias, o muerte. Ambos autores generan un pastiche de obras, como la "Muerte de Marat", de Edburg, o "La Piedad", en el caso de Montiel Klint. Lo logran imitando los elementos solemnes y combinándolos con títulos graciosos y escenarios

sobresaturados en los que crean una nueva imagen que pone en juego los significados de ambos componentes.

La fotografía que circulaba como arte contemporáneo estaba pensada para la pared, para existir en el mundo del arte y exhibirse. Algunos autores empieza a estudiar esa nueva concepción del medio bajo el nombre de *foto tableau*<sup>8</sup> y muchos comenzaron a compararla con la pintura, tanto por su formato como por sus características pictóricas: tener todos los planos en foco, hacer uso de poses, formas, atmósferas, composiciones y temas relativos a la pintura. También los comparan con los *tableau vivants* por su clara influencia teatral y narrativa.

Como se puede apreciar, la puesta en escena en México se nutre de numerosas influencias: la forma en la que se trabaja en teatro, cine y publicidad; el performance; el arte conceptual; el arte sacro y la pintura. Antes mencioné que esa puesta en escena poco tiene que ver con las fotografías del siglo XIX, y es necesario enfatizar en el *poco*, ya que hay artistas, como Cannon Bernáldez que retoman temas y formas de fotografía del siglo XIX para sus imágenes. Ese guiño con la historia se puede ver incluso en series de otros autores ya mencionados; sin embargo, en Cannon es muy claro. El uso de telones pintados, la preferencia por el blanco y negro, el sepia, la fotografía analógica y los procesos químicos del siglo XIX dejan claro que si bien sus inquietudes alrededor de temas como el miedo y la violencia son contemporáneas, sus referencias son históricas.

Gracias a esta gran variedad de influencias, la puesta en escena que ha circulado en México en las últimas décadas es sumamente rica y variada; cada artista propone una experiencia diferente, todas premeditadas y construidas de manera cuidadosa e iluminadas para crear atmósferas que pueden ser desde místicas hasta pop. Si bien en este texto se han abordado algunas de las series más populares, vale la pena ver qué es lo que están haciendo hoy en día sus autores y cómo sus puestas en escena han evolucionado.

**María Guadalupe García Pasquel** estudió la licenciatura en artes visuales en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (2007-2011) y posteriormente la maestría en historia del arte en la Facultad de Filosofía y Letras en la misma universidad (2015-2018). Ejerció como docente en la Facultad de Artes y Diseño, en el Centro Universitario de la Comunicación. Actualmente trabaja en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en el área de imagen del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte.

- 1 Olivier Debroise, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 333.
- 2 Debroise, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, 21.
- 3 José Antonio Rodríguez y Alberto Tobalín Ahumada, eds., *Carlos Jurado y el arte de la aprehensión de las imágenes y el Unicornio* (México: Universidad Veracruzana, 2010), 33.
- 4 El planfleto se transformó en el libro *El arte de la aprehensión de las imágenes y el Unicornio*.
- 5 Rodríguez y Tobalín Ahumada, eds., *Carlos Jurado y el arte de la aprehensión de las imágenes y el Unicornio*, 33.
- 6 Tanto Olivier Debroise —en *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*— como Alejandro Castellanos —en *Ficciones emergentes, realidades ocultas* (texto de la exposición *Metáforas. Fotografía construida*, México, Museo de Monterrey, 1996)— se refieren a esa tendencia de este modo.
- 7 El pastiche, que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos de forma que den la impresión de ser una creación independiente, es otra característica del posmodernismo para Frederick Jameson. Véase Frederick Jameson, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, *La posmodernidad* (México: Kairós, 1988).
- 8 Jean-François Chevrier define el *foto tableau* como una fotografía concebida como una pieza para pared, asegurando así que la exhibición sea el modo predilecto de difusión de la imagen, con el fin de conquistar museos, galerías y ferias de arte. Oliver Lugon, “Before the Tableau Form. Large Photographic Formats in Exhibition Signs of Life, 1976”, en *Études Photographiques* 25 (mayo de 2010), <https://etudesphotographiques.revues.org/3440> (consultado en octubre de 2018).