

# RIESGO DE CONFUSIÓN. HACIA UNA CRÍTICA DEL APARATO FOTOGRAFICO

CONVERSACIÓN CON MARTÍN BOLLATI

 Alejandro León Cannock

<https://orcid.org/0000-0002-4333-2000>

Filósofo, artista visual y curador. Doctor en Práctica y Teoría de la Creación Artística y Literaria por la Escuela Nacional Superior de Fotografía de Arles y la Universidad de Aix-Marsella, Francia.

cannock@gmail.com

*Actualmente es un lugar común decir que vivimos en una «cultura del remix». Hoy en día, muchos ámbitos de la cultura y el estilo de vida -música, moda, diseño, arte, aplicaciones web, contenidos creados por los usuarios, comida- se rigen por los remixes, las fusiones, los collages o los mash-ups. Si el posmodernismo definió la década de 1980, el remix domina definitivamente la década de 2000, y probablemente seguirá gobernando también la década siguiente<sup>1</sup>.*

**P**ara nadie es un secreto que las imágenes ocupan un rol fundamental en las distintas esferas que componen la cultura y que le dan forma a nuestra vida cotidiana (a nuestros ideales, deseos, valores, sueños, creencias, etc.). Como dice Joan Fontcuberta: «(...) habitamos la imagen y la imagen nos habita»<sup>2</sup>. Por ello, el artista y escritor catalán sostiene, prolongando a Marshal

McLuhan, que la Aldea global se ha convertido en una «iconosfera». Pero este rol protagonista de las imágenes en y para la vida humana no es nuevo. Basta con echar un vistazo rápido a la historia de la cultura occidental, desde sus supuestos orígenes en la antigua Grecia, para constatar que el ser humano ha mantenido una relación *intensa*, muchas veces *tensa*, con el universo de las imágenes -resultado de una ambigua mezcla de necesidad, temor, respeto y admiración-. En tal sentido, las imágenes han sido esenciales para ámbitos estructurantes del campo social como la filosofía, la religión, la ciencia, la política y, más recientemente, la economía y el comercio, siendo consideradas, al mismo tiempo, como preciosos instrumentos de realización de intereses institucionales, pero

<sup>1</sup> Lev Manovich, *What Comes After Remix?* <https://bit.ly/4e5l0yY> (la traducción es nuestra con ayuda DeepL).

<sup>2</sup> Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes. Notas sobre la post-fotografía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016, p. 9.



también como objeto de los más profundos cuestionamientos por parte del pensamiento crítico.

Pero este rol múltiple y complejo de las imágenes para la vida humana no es, desde luego, exclusivo de la cultura occidental. No debemos caer en el «centrismo» que tanto mal le ha hecho, y le sigue haciendo, al mundo<sup>3</sup>. Desde una perspectiva antropológica, se puede sostener que todas las culturas le han otorgado, de una u otra manera, un rol esencial a las imágenes en la constitución de sus vidas colectivas (mitos, prácticas ordinarias, intercambios comerciales, arte, cosecha, etc.). Como sostiene el antropólogo Philippe Descola, las imágenes de una cultura expresan de forma no discursiva, no proposicional, no conceptual, la manera en que ella «compone el mundo». Es posible, gracias a esto, descifrar la ontología de una cultura analizando sus imágenes antes incluso de que ella misma sea consciente de su propia manera de organizar la realidad<sup>4</sup>. Por ello, el psicoanalista Serge Tisseron, quien ha dedicado su vida a estudiar el rol de las diversas imágenes (dibujos, pinturas, *comics*, fotografía, video, imagen digital, etc.) en la vida psíquica del ser humano -independientemente de su lugar de procedencia-, afirma que estas cumplen un papel clave en los procesos por los cuales los individuos, desde muy temprana edad, integran sus experiencias del mundo<sup>5</sup>.

Las imágenes no son, por ello, meras superficies. Si hay algo que es denso, profundo, y que extiende sus raíces mucho más allá de lo que a simple vista se podría pensar, eso son las imágenes. Como sugiere en la entrevista que presentamos a continuación el artista visual, escritor y editor Martin Bollati (Argentina, 1986), descifrar una imagen puede conducirnos a descifrar la totalidad de una cultura. En esta idea arriesgada, y por ello mismo interesante, se insinúan algunas de las influencias que

marcan el trabajo de Bollati: por un lado, como inspiración «teórica», Vilém Flusser; por el otro, como inspiración «creativa», Jorge Luis Borges. La historia del arte, la estética, la filosofía, la antropología, la sociología visual, entre otras disciplinas, han propuesto diversas herramientas teóricas y metodológicas para explorar los posibles sentidos encarnados en imágenes concretas con la finalidad, gracias a ello, de comprender mejor el medio cultural que las ha producido. Así, podemos encontrar análisis formales, hermenéuticos, iconográficos, iconológicos, semánticos, fenomenológicos, etc. Sin embargo, para comprender la imagen como «aleph», es decir, como síntesis de un universo, es necesario ir más allá (o más acá) de lo que ella representa, salir de su superficie icónica, no solo interpretarla, por tanto, como figura, copia o doble de la realidad (como «ventana» hacia el mundo nos dice Bollati), sino como la cristalización de un conjunto de «programas» ideológicos que sintetizan y expresan relaciones de poder.

Por ello quien se ocupa de las imágenes desde una perspectiva filosófica -como lo hace Bollati tanto con su obra artística como con sus ensayos y sus cursos- no debe olvidar que todo análisis iconológico (el estudio de la representación, es decir, del contenido y de la forma de la imagen) debe estar acompañado de una crítica ideológica (del cuestionamiento de los intereses, es decir, de las relaciones de poder que sostiene la existencia de la imagen). En este sentido, y usando la imagen técnica de la fotografía como ejemplo analítico, Vilém Flusser sostiene que es necesario penetrar críticamente en los aparatos que conforman la cultura moderna (fotografía, cine, televisión, computadoras, *smartphones*, etc.) para descifrar las condiciones a partir de las cuales configuran el mundo al operar a través de imágenes aparentemente inocentes<sup>6</sup>. ¿Qué *quieren*, podríamos preguntarnos siguiendo a W.J.T. Mitchell<sup>7</sup>, las imágenes de perros voladores que tanto atraen

la atención<sup>8</sup> de los usuarios de redes sociales? Pero el «aparato» no se reduce aquí a la cámara (el objeto físico) sino que está compuesto por a los distintos «programas» (tecnológico, social, económico, político, estético, etc.) que hacen que la cámara, el fotógrafo, las imágenes y los espectadores, actúen de una determinada manera, produciendo así un tipo singular de subjetividad y de relación social que es funcional a los intereses ideológicos que están detrás de quienes han programado los programas de los aparatos. Es la relación entre la imagen y su programa, como se evidencia en nuestra entrevista, lo que obsesiona a Bollati.

En tal sentido, a Bollati no le interesa utilizar la fotografía como un instrumento para documentar la realidad (mucho menos como herramienta narrativa, como lo afirma en nuestra conversación), pues esto implica asumir acríticamente los programas que la determinan. Bollati prefiere invertir la relación fotográfica (espectador → imagen → mundo) y mirar hacia el aparato (crítico → cámara → programa). Mirar, podríamos decir, a través del lente para entrar en el funcionamiento, generalmente opaco, de la cámara oscura (*black box*). Su objetivo crítico es liberarse del automatismo del aparato y de los condicionamientos que este impone a los creadores y a los espectadores, para alcanzar así cierta autonomía tanto al momento de producir como de consumir imágenes. Hay, por ello, en este trabajo de *hacker* una intención ético-política esencial, pues solo comprendiendo cómo operan los programas ideológicos que organizan la vida en común seremos capaces de reapropiarnos de nuestra libertad y retomar las riendas de nuestras vidas. Me parece que realizar dicho trabajo crítico y clínico es fundamental para recobrar la estabilidad atencional<sup>10</sup> (perceptiva, afectiva, cognitiva) que hemos

perdido debido a la hemorragia de imágenes virtuales, desmaterializadas y ubicuas que generan un delirio visual, epistémico y político debido a sus referencias y significaciones difusas (esto lo vemos bien con el uso de *fake news*, *deep fake*, etc., lo que nos ha llevado a pensar que habitamos una sociedad marcada por la post-verdad).

De esta premisa surgen las diversas facetas del trabajo *indisciplinario* de Bollati: sus ensayos críticos, sus colaboraciones editoriales, sus intervenciones pedagógicas y sus experimentaciones fotográficas. Como nos cuenta en la entrevista, su metodología de trabajo es bastante «simple»: desplazar mínimamente el programa de la cámara, de las imágenes, «jugando así contra las reglas del aparato»<sup>11</sup>. Su último proyecto es un claro ejemplo de dicha manera de utilizar críticamente el aparato. *Hermes/Unesco* (2023) contiene 999 imágenes creadas con inteligencia artificial (*Midjourney*)<sup>12</sup> siguiendo un procedimiento que, en palabras del mismo autor, es muy simple, pero que, me permito agregar, produce considerables efectos epistemo-políticos. El protocolo utilizado para generar las imágenes que conforman el libro consiste en otorgarle dos fotografías diferentes al programa de inteligencia artificial y pedirle que realice una síntesis de ambas fotografías con la finalidad de producir una imagen nueva. Aplicando este mismo protocolo, Bollati ha creado un archivo de alrededor de 10 mil imágenes, a partir de las cuales, a través de una cuidadosa edición, ha producido la obra final: un catálogo con 999 imágenes.

¿Por qué se puede afirmar que en la simplicidad de *Hermes/Unesco* radica una potencia crítica importante? En este proyecto editorial se ponen sobre la mesa de discusión dos reflexiones aparentemente distintas pero que están muy conectadas. En primer lugar, la creación de estas imágenes sin referencia directa a objetos

3 Val Plumwood, *La crise écologique de la raison*, París: Presses Universitaire de France, 2024.

4 Philippe Descola, *Les formes du visible*, París: Éditions du Seuil, 2021.

5 Serge Tisseron, *Le mystère de la Chambre claire. Photographie et inconscient*, París: Éditions Flammarion, 2008.

6 Ver al respecto Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México D.F.: Editorial Trillas, pp. 71-75.

7 W. J. T. Mitchell, «Que veulent réellement les images ? », *Penser l'image*, Emmanuel Alloa (ed.), París: Les Presses du Réel, 2019, pp. 211-248.

8 Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, París: Éditions du Seuil, 2014.

9 Véase en este mismo número de la revista el Portafolio del artista visual francés Robin Lopvet, quien es el creador de la famosa imagen del perro convertido en nube de polvo que arrasa una ciudad que ha dado lugar a múltiples memes en internet.

10 Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, París: Éditions du Seuil, 2014.

11 Marc Lenot, *Jouer contre les appareils. De la photographie expérimentale*, Arles: Éditions Photosynthèses, 2017.

12 <https://www.midjourney.com/home>



De la serie Hermes / UNESCO, 2023.

del mundo («simulacros»<sup>13</sup>) cuestiona la pretensión clasificatoria que ha guiado el espíritu científico (y colonial) de la modernidad occidental y que se ha manifestado en la creación de múltiples Atlas que buscan dar cuenta de la diversidad de seres existentes, incluidas las diferentes «culturas». No es que Bollati niegue los principios de científicidad, sino que sugiere que la realidad es, muy probablemente, más compleja, menos definida, de lo que la antropología y la arqueología han establecido recurriendo a sistemas de categorías generalmente binarios y jerárquicos («arborescentes»<sup>14</sup>, dirían Gilles Deleuze y Félix Guattari). Se propone así una

visión menos substancialista y más procesual de la realidad («rizomática»). Las cosas existentes (tanto las «naturales» como las «culturales») no son entidades estables, independientes, sino en devenir, relacionales. Tras los pasos de Borges o de Georges Perec, *Hermes/Unesco* nos ofrece entonces un Atlas fantástico, compuesto por seres que no tienen una referencia cultural precisa, pero que son producidos a partir de la hibridación de elementos que, contrariamente, sí provienen de culturas específicas. Las imágenes de Bollati se presentan, así como el lugar de un mestizaje cultural (¿no es acaso esto lo que siempre ha sucedido? ¿qué es, si no, el sincretismo religioso expresado en el arte colonial en el Virreinato peruano? ¿No es este mismo proceso de hibridación al que asistimos todos los días en internet, especialmente con los «memes»?). *Hermes/Unesco* sugiere que el «remix», como dice Lev Manovich, no solo es

la lógica fundamental de los medios sino de la cultura en general<sup>15</sup>.

De tal manera, *Hermes/Unesco* también puede ser leído como una crítica sutil, indirecta, a la ideología política de la extrema derecha que gana terreno a una velocidad espeluznante alrededor del mundo (Trump en Estados Unidos, Bolsonaro en Brasil, Meloni en Italia, Milei en Argentina, por solo citar algunos de los nombres que han llegado al poder por la vía democrática). Estos grupos se apoyan, entre otros elementos ideológicos, en el nacionalismo. Es decir, en la defensa y promoción de los «auténticos» integrantes de la nación. El fundamento de esta ideología es la creencia, heredada de ciertas posiciones filosóficas idealistas, en la existencia de esencias inmutables que definen y distribuyen la multiplicidad de seres existentes. En tal sentido, existiría, por ejemplo, algo así como los «verdaderos franceses». Y con ellos, también existirían las «verdaderas expresiones de la cultura francesa»: su verdadera religión, sus verdaderas actividades artísticas, sus verdaderas prácticas sociales, sus verdaderas apariencias fenotípicas, sus verdaderas imágenes, etc. Hemos visto cómo esta postura se ha manifestado violentamente durante estas últimas semanas a raíz de la inauguración de los Juegos Olímpicos de París 2024, donde se realizó un espectáculo que representó la cultura francesa, pasada y presente, desde su diversidad. Una política de la identidad dogmática como la de la extrema derecha no solo niega dicha diversidad, sino que la reprime e, incluso, tiende a eliminarla (conocemos bien la historia del genocidio Nazi contra el pueblo judío y, terrible paradoja de la Historia, el genocidio que el Estado de Israel está perpetrando actualmente contra el pueblo palestino). *Hermes/Unesco* sugiere que tal vez, en el fondo de nuestra existencia individual y cultural, no reside una identidad pura, prístina, clara, *blanca*, sino un entramado de relaciones difusas, un tejido de singularidades interconectadas, una ebullición de diferencias confundidas que haría, en última instancia, que todos los individuos pertenecientes a la especie *homo sapiens* sean el resultado

de procesos de hibridación y de mestizaje entre humanos (pero también con seres no humanos, como lo muestran los estudios actuales sobre, por ejemplo, la esencial función de la microbiota intestinal en la vida de los animales humanos). Como lo dice el curador brasileño Adriano Pedrosa en el *statement* de la Bienal de Arte de Venecia 2024, todos somos «extranjeros en todas partes». Todos somos ese otro al que la extrema derecha le teme. En tal contexto de reflexión, las imágenes *remixeadas* de *Hermes/Unesco* son más patrimonio «universal» de la humanidad que las imágenes «originales» publicadas en la colección «original» de la Unesco, pues aquellos seres monstruosos nos representan absolutamente a todos los seres humanos en tanto seres diferenciales. Ellas, como nosotros, son lo *Otro*.

**Alejandro León Cannock:**  
**Veo que tu trabajo gira en torno a la idea de Vilém Flusser de jugar contra las reglas del aparato<sup>16</sup> -incluso tus talleres hacen alusión a ello-, es decir, a la necesidad de asumir una actividad crítica orientada a decodificar, a hackear el programa del aparato fotográfico para generar nuevas posibilidades de representación, para cuestionar el régimen documental hegemónico en la historia de la fotografía, para liberar las potencias experimentales y críticas de la imagen fotográfica, etc. Me gustaría comenzar preguntándote sobre el interés que tienes por deconstruir el dispositivo fotográfico, y el lugar que ocupan sus prácticas y sus discursos en el sistema de la cultura moderna.**

**Martín Bollati:**  
 A medida que avanza mi carrera y mi relación con la fotografía, no sé si la voy entendiendo más, pero sí voy teniendo posiciones más claras en relación con el «suceso fotográfico». Últimamente me lo vengo planteando de esta manera: la fotografía me interesa en dos puntos. Imaginemos que hay un círculo gigante que representa el campo de lo fotográfico. En el centro de ese círculo está la fotografía como evento-espejo, como herramienta, como tecnología que permite imprimir el mundo,

13 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona: Editorial Kairós, 1978.

14 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris: Les Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1980.

15 Lev Manovich, *What Comes After Remix?* <https://bit.ly/4e510yY>

16 Ver al respecto Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México D.F.: Editorial Trillas, pp. 71-75.

registrarlo. Me refiero con ello a todo el campo al que pertenece la idea de la fotografía como máquina objetiva, como sistema óptico que viene a representar lo que el lente tiene delante. Me gusta pensar este espacio como la «fotografía literal»: esa fotografía que señala. Esta idea se alinea con la obra de Alberto Greco, un artista argentino que en un momento se volvió tan abstracto y matérico que abandonó la pintura y empezó a decir que él ya no generaba arte, sino que solo lo señalaba. Él decía: «para qué voy a pintar una mancha y buscar belleza en esa mancha pintada si hay manchas por todos lados y puedo simplemente ir y señalarlas». Ese centro me interesa mucho por todas las contradicciones que presenta. Y, además, porque ahí creo que es donde se encuentra la esencia más pura y destilada de la fotografía. Hace poco escribí un texto<sup>17</sup> que trabaja esta relación, la idea de esa primera fotografía de Nicéphore Niépce que mira hacia afuera, desde la ventana hacia el mundo<sup>18</sup>. Esa imagen de Niépce inaugura una forma de entender la fotografía como un evento visual que nos permite «asomarnos» al mundo. Me interesa mucho esa imagen, la de Niépce, porque canoniza una forma de ver y de entender a la fotografía, que no es necesariamente la única y que creo que no ha sido provechosa para el desarrollo humanista del medio. Desde la imagen de Niépce se concibió la fotografía como aquello que permite ver, como algo transparente, que amplifica, que deja pasar la luz (como una ventana lo hace). A mí esa posición me hace ruido. Me interesa más mirar hacia adentro de la cámara, no hacia afuera. Ahí hay opacidad. Ahí están irónicamente más claros los dilemas del medio.

En el centro de ese círculo que representa el campo de lo fotográfico se encuentra esta forma hegemónica de entender la fotografía. En los límites de ese campo encontramos todos los sucesos que tensionan esta idea de la fotografía

17 Martín Bollati, «Sobre la fotografía como habitación y situación», en: *Letargo*, URL: <https://bit.ly/4e568jM>

18 Bollati se refiere a la fotografía *Point de vue pris d'une fenêtre de la propriété du Gras à Saint-Loup-de-Varennes*, realizada por Nicéphore Niépce entre 1826 y 1827. Ver: <https://bit.ly/3T6SXak>

como evento que señala y captura imágenes testimoniales. El margen de lo fotográfico tiene que ver con dispositivos o formas de pensar la fotografía que estiran, rompen, quiebran o buscan resignificar y redefinir esos límites. Ese otro campo, compuesto por los márgenes del círculo es la otra área de la fotografía que me interesa. Especialmente por esta idea muy flusseriana que decías vos a la que recurro mucho en mi trabajo: usar las tecnologías de forma desobediente. Esto con dos intenciones. La primera, con una intención liberadora, con la intención de no someterse a la tecnocracia y a ideas que vienen a subyugar el desarrollo cultural y automatizarlo. Y después, por otro lado, como una respuesta estética al canon tecnológico y objetivo. Es como decir: «¿Este es el aparato que genera imágenes objetivas? Bueno yo lo voy a subjetivar lo máximo posible, voy a producir errores de lectura, incluso errores en la definición de lo que es la fotografía. Entonces voy a pensar la fotografía como si fuese otra cosa». Toda esa zona marginal del círculo es el otro campo que me interesa muchísimo. Creo que mi trabajo *Para describir una flor* (2021)<sup>19</sup> puede ser un buen ejemplo para pensar este margen. Allí se utiliza la herramienta panorámica de una cámara de un teléfono móvil para documentar pétalos de flores por contacto. La idea fue probar usar la herramienta diseñada para documentar el paisaje más amplio para, contrariamente, documentar una unidad mínima como puede ser un pétalo de una flor. A su vez, esta herramienta hecha para documentar lejanías se enfrenta con el contacto en lente y el movimiento. Esta aberración de representación produce nuevos paisajes especulativos. Es una trampa a la cámara que creo que salió bien.

Toda la materia gris que se encuentra entre el centro y los márgenes -por lo menos desde donde yo lo veo- contiene la idea de la fotografía como acto narrativo «puro», la fotografía como «storytelling», definido desde el canon de National Geographic y World Press Photo, por ejemplo. Desde esas perspectivas se construye la idea de la fotografía como un medio ideal para develar historias escondidas. El fotoreportaje se posiciona así como la

19 <https://martinbollati.com/PDUF>

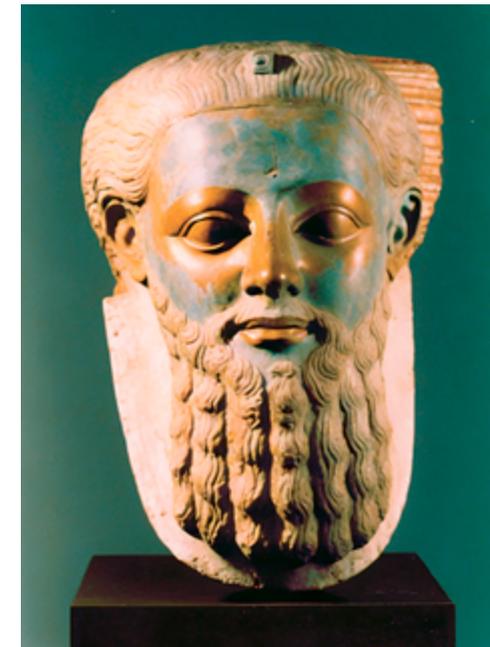


De la serie *Hermes / UNESCO*, 2023.

disciplina que te acerca a imágenes, y por tanto, a eventos, que no se podrían ver sin su trabajo. Pero la lógica es siempre la misma: estas historias se cuentan desde arriba, desde la posición de poder del fotógrafo, mirando hacia abajo, donde se encuentran aquellos que son incapaces de producir sus propias representaciones. Se mira desde la ventana de Niépce hacia el mundo afuera. La fotografía permite, entonces, ver y, por ello, saber. Creer ciegamente en estas ideas me parecen de una ingenuidad peligrosa, por ello es el lugar donde la fotografía personalmente me interesa menos, donde más agua hace si se quiere.

**ALC: Partiendo de la reflexión que propones sobre las funciones hegemónicas del aparato fotográfico en el campo de la fotografía, y sobre tu posicionamiento en sus márgenes con la finalidad de desarrollar una práctica experimental, creadora, liberadora de los códigos del programa y de lo que estos implican para la cultura, me gustaría pedirte que profundices un poco más en el proceso de investigación y de creación del libro *Hermes/Unesco* (2023)<sup>20</sup>**

20 <https://martinbollati.com/Hermes-Unesco-1>



**MB.** *Hermes/Unesco* es un proyecto que trabaja a partir del uso de bibliotecas. Es decir, el archivo a partir del que se desarrolla todo este trabajo es un archivo que está muy en el centro de ese círculo del campo fotográfico del que hablaba antes. El trabajo parte de una colección de libros publicada por la Unesco a fines de los años 60 que registraba objetos pertenecientes a las grandes culturas que la Unesco canoniza para potenciar su discurso sobre el patrimonio de la humanidad. Son fotografías de museo, de piezas muy preciosistas, que constituyen la idea de una biblioteca cultural universal. Ese es el archivo con el que yo trabajo, con estos pequeños libros y sus imágenes. Ese archivo es desplazado del centro del círculo y, al llevarlo hacia el margen, surgió la idea de trabajar con la inteligencia artificial haciendo que dichas imágenes colisionen entre sí buscando nuevas especulaciones y aberraciones del acto fotográfico. Me interesa la idea del acto fotográfico como un fagocitador de las culturas y de la historia del arte. Como lo mostró André Malraux en el *Museo imaginario* (1947): sin la fotografía no conoceríamos la Historia del Arte. Me interesa esa relación de la fotografía comiéndose a otro medio.



De la serie Para describir una flor, 2021.

**ALC:** ¿Y cómo nace este proyecto? ¿De dónde proviene la idea de trabajar con esta colección de libros publicados por la Unesco? ¿Por qué decidiste usar IA? ¿Tenías una intención política, buscabas cuestionar, por tanto, el rol que la IA tiene en el mundo de la fotografía, del arte y en la sociedad? ¿O lo hiciste simplemente como un ejercicio heurístico, especulativo, experimental?

**MB:** Yo venía haciendo desde hace algún tiempo algunas pruebas con este archivo de imágenes de los libros de Unesco. Hace un par de años había ido a Montevideo con unos amigos y en una librería de usados, de antiguos, encontré esta colección. Me la compré porque me fascinaban las imágenes y punto, no había ningún giro conceptual más que fascinación fotográfica. Cuando volví a Buenos Aires las escané todas y armé una biblioteca con esas imágenes. Tenía la certeza de que quería hacer algo con ellas. En mi proyecto la *Forma bruta* (2016) me había preguntado qué pasaría si mezclamos imágenes de diferentes culturas. Por ejemplo, qué pasaría si una vasija desarrollada en Oceanía y una piedra tallada

en otra parte del mundo por otra civilización se mezclaran en una especie de coalición literal. Había hecho unos experimentos con escaneos 3D que no habían llegado a buen puerto. Pero me había quedado con esa idea, con esa intriga de chocar imágenes.

Entonces detrás del proyecto está la idea de hacer interactuar esos tejidos que están muy hacia adentro de las imágenes, pues cada imagen contiene mucho más de lo que muestra. Citando a Flusser: «si pudiésemos descifrar un solo mensaje tendríamos ahí toda la cultura»<sup>21</sup>. Entonces tenía la idea de mezclar. Y con estas imágenes del libro empecé a probar unos juegos con mezclas de tintas. Mi idea original era hacer algunas mezclas como si fuese a confundir el sistema de impresión: mezclar las chapas de *offset* e imprimir con la chapa amarilla de una imagen de la chapa roja de otra imagen... como realizando una especie de juego gráfico. Y justo cuando estaba haciendo estas experimentaciones explota todo este fenómeno de la inteligencia artificial y me empiezo a meter, un poco por curiosidad pedagógica y un poco por provocación de colegas. En ese contexto me encuentro con la herramienta de *blend*. El proyecto lo hice con *Midjourney*<sup>22</sup> que es una de las herramientas más fáciles de usar, es una de las más simples. Y hay algo de eso que me interesa. No es un trabajo que tiene una metodología cerrada, no es un trabajo que tiene un uso hipercomplejo de la herramienta para generar estas desobediencias visuales, sino al contrario. Yo creo que son más efectivos los regímenes de desobediencia cuando el desplazamiento

---

21 El pasaje completo de Flusser dice: «Planteado de esta manera, el problema del desciframiento no tiene evidentemente una solución satisfactoria. Expuesto de esta manera, el desciframiento es un pozo sin fondo donde cada nivel descifrado descubre un nivel aún más profundo por descifrar. Cada símbolo es sólo la punta de un témpano de hielo que fluctúa en el océano del consenso cultural, y si uno lograra descifrar por completo algún mensaje, toda una cultura, la totalidad de su historia y su presente habría sido revelada. Planteado "radicalmente", toda crítica de algún mensaje particular se convertiría en una crítica general de la cultura misma», Vllém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, op. cit., p. 42.

22 <https://www.midjourney.com/home>

de la técnica central es corto, porque lo hace muy entendible. Es muy fácil llegar a entender cómo está hecho y llegar a entender la imagen resultante sin quitarle potencia. A mí me gusta decirles «imágenes infiltradas» porque son imágenes que las entiende todo el mundo, pero que tienen más complejidad de lo que aparentan.

Con esta biblioteca entera que tenía armada a partir de los escaneos de los libros empecé a mezclar usando la inteligencia artificial: una fotografía de una vasija con una fotografía de un busto romano y así hasta tener una biblioteca de casi nueve mil imágenes. En el medio fui entendiendo un poco más qué tipo de mezclas me interesaban. Para dejarlo en claro no hay ninguna irrupción de texto en el proceso. No hay ninguna instrucción *prompt* mía. Simplemente al *software* le doy una imagen y otra imagen, y le digo que con esas dos conforme una nueva. Lo que me interesa un poco de ese proceso tan simple es que deja en evidencia de qué manera la inteligencia artificial entiende ciertas imágenes, de qué manera la inteligencia artificial entiende lo que es una fotografía de una vasija y cómo lo hace a partir de distribuciones estadísticas. De alguna manera me interesa pensar la inteligencia artificial como una forma de hacer un estudio arqueológico de la fotografía: porque funciona distributivamente con fotografías, nos permite estudiar mejor al medio, y gracias a ello entender dónde y cómo se distribuye la información fotográfica. En pocas palabras ese es el eje de investigación que a mí me interesa en general y con este proyecto en particular. Mi objetivo es entender más sobre la fotografía.

Un tiempo después, cuando ya estaba haciendo el trabajo, un buen colega (Juan Ferlat<sup>23</sup>) me mandó una cita que justo había surgido esa semana en un discurso de la directora de la Unesco -la cita está en el libro-. La directora de la Unesco había subido la categoría de riesgo al mismo nivel que un ataque cibernético, el riesgo de un ataque de una fuerza foránea que vendría a intervenir sobre el archivo de una comunidad, pero no con la

---

23 <https://juanpabferlat.com/>

intención de bórralo, sino de mezclarlo. La idea es que a través de inteligencia artificial se puede invadir un archivo ajeno e irrumpir con imágenes falsas al punto de que no se pueda acceder a la memoria no por falta de memoria sino por confusión. «Riesgo de confusión». Esa idea me voló la cabeza porque me parece que describe un cambio de paradigma. Ya no hace falta destruir una imagen para negarla, sino que se puede generar una abundancia superlativa de imágenes similares. Ya no hace falta el acto destructivo, sino es el acto hiper creativo... Hay algo de ese movimiento que me parece que marcó la línea política del trabajo.

**ALC:** ¿Podrías profundizar un poco más en la idea de imagen «infiltrada» que mencionaste en tu respuesta anterior?

**MB:** Te voy a pasar un *link* a un texto<sup>24</sup> que es parte de un libro que voy a publicar dentro de poco, donde creo se entiende un poco mejor esta idea de imagen «infiltrada», que es la imagen que a mí me interesa generar y que me interesa como potencia crítica. No son imágenes «normativas» que no expanden el campo de posibilidades del medio, sino que simplemente alimentan la hegemonía. Tampoco son imágenes completamente «disruptivas» que son tan extrañas que las entienden solamente pocos y que se convierten por tanto en imágenes de nicho -léase como la mayoría del arte contemporáneo-, sino que son imágenes que se parecen a imágenes normativas, que parecen imágenes normales, que parecen fotografías estables, pero que adentro tienen el riesgo, la tensión del objeto crítico. Me interesa mucho ese espacio. Por el contrario, no me interesa irme tan lejos en la experimentación al punto de que nadie reconozca nada, sino tomar una herramienta y usarla un centímetro a la izquierda de la programación dada.

**ALC:** Entiendo que no usas texto (comandos de *prompt*) para producir las imágenes, pero ¿eres tú quien elige las dos imágenes que le das a la IA para que produzca la imagen final? Si es así, ¿tienes algún criterio para

---

24 Martín Bollati, «El mundo es un tubo» (extracto), en: *Letargo*, URL: <https://bit.ly/3T5Bwqj>

**juntar las imágenes «originales»? ¿Es una cuestión gráfica, iconográfica, aleatoria, lúdica, política la que te lleva a juntar tal con tal y dárselas a la IA?**

**MB:** Efectivamente, no hay nada de instrucción textual involucrada. Simplemente es una imagen con otra imagen, la lógica es que siempre son dos imágenes que colisionan. Es  $1 + 1 = a$  la imagen que está en las páginas del libro. Y si te sirve de referencia en el índice del libro hay una descripción de cada imagen, una descripción óptica hecha por mí de cada una de las piezas. Y en el final de cada una de esas descripciones aparecen siempre dos señalamientos que corresponden al lugar de dónde vinieron las dos imágenes que chocaron o que se me mezclaron para hacer esta imagen nueva. Entonces vas a ver que, por ejemplo, en la imagen 314 dice «Figura antropomorfa, madera policromada, África occidental / Antigua Grecia», y eso significa que una de las imágenes corresponde al librito de la Unesco que correspondía a África occidental y la otra viene del tomo de Antigua Grecia. Esas son las dos imágenes de esas dos culturas que aparecen en esos dos libros que mezclé para generar la imagen que está en la página que dice el índice.

El criterio que usé en un principio sí tenía que ver más con una apreciación estética, con una búsqueda de mezclar elementos que me interesaban, elementos disonantes, elementos distantes, etcétera. Pero después empecé a diversificar el proceso y a hacerlo un poco más lúdico para poder generar más material, pues si no me llevaba muchísimo tiempo. Me marqué diferentes límites como mezclar todas las imágenes que podía con una sola imagen, mezclar cinco y pasar de imagen, hacerlo al azar, utilicé muchas estrategias para generar distintas imágenes porque prioricé la generación para hacer después una edición más fina a la hora de seleccionar con cuáles quedarme. Para darte una idea: generé alrededor de 9 500 imágenes y de esas 9 500 seleccioné 999. Entonces te diría que el criterio de generación de imagen fue muy disperso, muy lúdico, priorizando la generación y la noción de hallazgo, y la edición tuvo criterios en términos de encontrar imágenes nuevas, de encontrar imágenes que me sorprendieron a mí, imágenes que desafiaran

un poco las lógicas de cada una de las producciones culturales de las civilizaciones citadas. Por ejemplo, imágenes que tuvieran cierta referencia a Grecia, pero donde hubiera en las esculturas una noción de vacío que es algo que no estaba tan usado en la escultura griega, pero cuya información es aportada por la imagen de Henry Moore con la que se mezcló. Hay una, por ejemplo, que es un busto, como si fuese un jerarca romano muy claro en sus rasgos de la cara, pero que tiene pechos femeninos. Me interesaba buscar en la edición ese tipo de cruces... y también generar imágenes que me parecieran atractivas, que me gustaran como piezas -ahí entra en juego una cuestión de gusto personal y una suerte de espíritu de coleccionista-. Me imaginé cosas que me hubiese gustado encontrar en un museo.

**ALC:** Me pareció interesante lo que dijo la directora de la Unesco sobre el riesgo de una pérdida de la memoria cultural no debido a la destrucción de los «discos duros» que contienen la memoria colectiva sino a causa de una mezcla o falseamiento a partir de archivos creados precisamente con IA. Esto me lleva a pensar en la distinción que hacen los filósofos entre «imagen» y «simulacro»: la primera puede obtener, bajo ciertas condiciones, un valor de verdad, sobre todo la fotografía documental que se ubica en el centro del círculo del campo fotográfico como lo decías; pero el simulacro, en cambio -teorizado en obras como *Cultura y simulacro* de Jean Baudrillard y en la *Sociedad del espectáculo* de Guy Debord-, alude más bien a una imagen que ha perdido toda referencia en el mundo, a una imagen sin substancia. Esto me hace pensar en las *fake news* y en la post verdad pero sobredimensionadas por el uso extendido e intensivo de la IA. ¿Cuál es el riesgo del uso de IA en esta posible disolución de referentes a partir de los cuales se construye nuestra memoria colectiva? ¿Cómo afectan estas tecnologías a la estabilidad del mundo?

**MB:** Creo que las imágenes de inteligencia artificial son imágenes «des-situadas». Me gusta pensarlas de esa manera. Son imágenes que no sabemos de dónde vienen en parte porque es muy cerrado su proceso de construcción. No podemos ver ni entender la infraestructura que



De la serie La forma bruta, 2016.



De la serie Para describir una flor, 2021.

las produce. La caja negra nos está vedada e incluso si pudiéramos acercarnos y ver, no entenderíamos ni podríamos procesar lo que estamos viendo. Son imágenes que, de alguna manera, no están en ningún lado. No vienen de ningún lugar que conozcamos ni que identifiquemos. Con «situado» me refiero a un aspecto territorial o a un aspecto cultural específico. Son como imágenes «globales y algorítmicas» por decirlo de alguna manera y eso las hace muy extrañas a nuestra sensibilidad. Son imágenes nuevas. Por ello, creo que cuando se le empiezan a hacer preguntas sobre la memoria a este tipo de imágenes que todavía estamos tratando de entender, aparecen grietas interesantes. Se me ocurre por lo menos la pregunta: ¿es posible recordar con imágenes que no pertenecen a uno? Quizás estas imágenes inauguren una forma de relacionarnos con la memoria a partir de imágenes que no son nuestras, pero que de alguna manera sirven para hablar de nosotros, porque de alguna manera son imágenes que suceden a partir de promedios entre muchas imágenes. En el libro de *Hermes/Unesco* hay un texto breve que escribí donde pongo el ejemplo de lo que pasaría al revisar un álbum familiar y encontrar una foto donde uno no

reconoce a nadie. Se genera como una especie de extrañamiento. «Esta imagen se coló en mi álbum familiar, ¿quién es esta gente?». Pero, uno lo atribuye a la memoria propia por estar dentro del álbum familiar.

No sé, no lo tengo claro porque está todo muy caliente, ¿no? Pero, se me ocurre que hay algo en ese frente en cuanto a las imágenes sintéticas de semejanza fotográfica. Como son imágenes que traen ciertos atributos de lo fotográfico y ciertos atributos de la forma en la que miramos la fotografía pensándola como memoria y cuando las damos vueltas no tienen una situación, no tienen un referente, «hacen aire». Entonces creo que ahí se abren fisuras críticas donde hay espacios para pensarnos y tomar posiciones. Hay espacios para experimentar. Creo definitivamente que la IA va a tener un impacto sobre nuestra relación con la memoria y sobre nuestra relación con la fotografía.

**ALC: Me gustó lo que dijiste antes sobre los tres tipos de proyectos fotográficos: los normativos que producen información redundante pues repiten un programa hegemónico; en el otro extremo, los proyectos que son extremadamente disruptivos y solo resultan significativos para un grupo reducido de personas; y en el medio el tipo de proyectos que te interesan a ti, es decir, los que usan imágenes normativas comprensibles por la mayoría de usuarios, pero sometidas a pequeños desplazamientos para romper la forma habitual de mirar e invitar así a la gente a pensar distinto. Yo hago una distinción parecida: a las imágenes normativas las llamo didácticas; a las de nicho las llamo caóticas; y a las intermedias, remitiéndome a la filosofía, las llamo imágenes dialécticas, pues permiten partir de una base sensible coherente, común, y generar a partir de ello descentramientos en la comprensión, es decir, pensatividad. Tomando estas clasificaciones como telón de fondo, ¿te animas a intentar construir una definición provisional, abierta, de la fotografía experimental?**

**MB:** Quizá esta sea la tarea más compleja que me has planteado: intentar definir o esbozar una idea de lo que puede ser la fotografía experimental. A mí, personalmente, no me interesa mucho la definición de «fotografía

experimental». Creo que la fotografía es la fotografía y, en todo caso, el carácter experimental es el que se impone sobre ella. Pero distinguir a la fotografía experimental sobre otras fotografías me parece que es generar un sistema de categorías que siento que no responde a lógicas de pensamiento, sino más bien a lógicas de mercado, porque necesitan ubicar las cosas en ciertos lugares para poder moverlas. El mercado opera con lógicas de comunicación y de circulación que necesitan poder etiquetar y delimitar límites en las disciplinas para poder definir un producto y ponerlo a la venta: mercado del arte, festivales, etc. Yo creo más bien que uno puede tener una fotografía no experimental, pero hacer una lectura experimental de ella o hacer un uso experimental de una fotografía no experimental en la distribución, por ejemplo. Siento que la experimentación tiene más que ver con la acción que se hace o con la posición que se toma ante la fotografía. La fotografía es la fotografía. La misma idea de «fotografía expandida»<sup>25</sup>, y todas esas adjetivaciones que existen sobre la fotografía no me convencen. Ponen la discusión en un lugar y a mí me interesa ponerla en otro.

**ALC: ¿Dónde ponen la discusión y dónde te interesa ponerla a ti?**

**MB:** Esas preguntas ponen la discusión sobre si es o no es, en vez de pensar cómo es. El ejemplo perfecto es el de la «fotografía expandida» que mencionaba antes. Ese título viene a decir hasta acá es la fotografía expandida, en vez de pensarla como que está y sigue en expansión. En la definición se asevera un límite, en la acción se lo disputa. Pero, en todo caso, por intentar definir de alguna forma la idea de «experimentar» sobre la fotografía, se me ocurren dos ideas para pensar. La primera es una posible interpretación de la palabra «experimento» que tendría que ver con «salir por fuera del perímetro» (*ex-perímetro*). Siempre me gustó pensar que experimentar implica la idea de irse, cruzar los muros de contención. Saber irse, pero también saber volver. Muy tanguera la reflexión:

hay que irse para saber volver. Me gusta esta idea del que se va por fuera de los muros, y trae historia y experiencia por fuera del perímetro. También está el que se va y nunca vuelve. Pero me interesa más la figura del que sale por fuera del perímetro y vuelve con síntesis. Creo que ahí está el desplazamiento crítico: ir hacia fuera de la acción normativa y después poder volver al centro para compartirlo y expandir esos perímetros, ir moviéndolos hacia afuera.

Eso, por un lado, en cuanto a cierta posición sobre la idea de experimentar. Y después se me ocurre un concepto de un amigo (Manuel A. Fernández<sup>26</sup>), quien dice que la idea de fotografía se le puede asignar a cualquier imagen, obra o pieza que en alguno de sus momentos de existencia –la concepción, la producción, la venta, la distribución, la impresión– involucre algún proceso ligado a lo fotográfico. Esa definición siempre me gustó mucho porque indica que no solamente el «acto fotográfico» define a la fotografía, que no solamente la «imagen fotográfica» define a la fotografía, sino que la fotografía se define como un complejo o un programa, por seguir una vez más a Flusser. Entonces me parece que parte de la experimentación sobre la fotografía tiene que ver con correrse de la idea vinculada solamente al acto fotográfico, a la producción de la imagen fotográfica, y desplazar esa definición o pensar la idea de la fotografía desde otras posiciones.

Es difícil definir lo que sería la fotografía experimental, pero por ahora seguiría en esta línea de pensar que las imágenes infiltradas, las imágenes rebeldes, las imágenes espías o las imágenes dialécticas como le dices vos, son las que tienen más valor en términos de ampliar el perímetro, porque lo que hacen constantemente es golpearlos ponerlo en crisis. Por eso son «críticas».

**ALC: En la conversación has mencionado tu pasión por la literatura y el rol clave que juega en tu práctica artística: como un afuera no fotográfico de ese círculo de lo fotográfico. ¿Puedes desarrollar un poco más cómo se teje**

25 Sobre este término vale la pena remitirse al texto de George Baker, «Photography's Expanded Field», *October*, 114, Otoño 2005 (nota del entrevistador).

26 <https://www.fernandezmanuel.com.ar/>

## esta relación entre imagen fotográfica y texto literario en tus trabajos?

**MB:** Sobre la relación que establezco entre literatura y fotografía, a mí siempre me resultó muy contundente como ejemplo esta idea que usaba Jorge Luis Borges cuando le preguntaban en entrevistas sobre sus lecturas y sobre sus marcos filosóficos. Él respondía con mucha poca humildad rioplatense, con ese tono de soberbia –pero humorística–, que leía filosofía como si fuese ficción. Para él estos grandes aparatos de pensamiento se podían entender como cuentos. Ese ejemplo me quedó muy impregnado y creo que me sirvió mucho formativamente, porque constantemente trabajo esta idea de leer algo como si fuese otra cosa, pensar algo como si fuese otro, otra. Esto tiene que ver con operaciones que el arte contemporáneo hace, que la poesía hace, que muchas disciplinas hacen. Creo que en este ejemplo de Borges queda muy claro, operativamente, cómo puede ser funcional porque uno podría decir que la obra entera de Borges se sostiene sobre ese «error de lectura». Él compone un género entero que es esta especie de ensayística escondida en cuentos fantásticos, escondidos en cuentos de género, en una especie de triple caja. Al final esa excusa le sirve para producir toda su obra. Yo pienso la fotografía desde Borges.

A mí lo que me pasa es que me gusta mucho la literatura, me gusta mucho leer, me gusta mucho la narrativa en términos de contar historias. Y me interesa esencialmente la reflexión sobre sí misma que hace la literatura, esta especie de estudio constante sobre la propia forma, sobre la propia idea de la literatura. La literatura tiene una cosa maravillosa –que creo que la comparte el cine también– que es su capacidad para preguntarse constantemente ¿qué es la literatura?, ¿qué significa leer?, ¿qué significa escribir?, ¿qué significa escribir hoy?, ¿qué significa escribir ayer?, ¿qué significa escribir hace 100 años? Todas estas son preguntas que la fotografía, por alguna razón extraña, no se hace con frecuencia. No he leído mucho sobre esta interrogante fundamental: ¿qué es la fotografía? Esta pregunta que parece tan esencial y que enriquece tanto a los propios dispositivos, en la fotografía, por alguna razón, no se plantea lo suficiente. Supongo que tiene

que ver con la idea de que la fotografía sucede entera: cada vez que pasa sería un evento innegable, porque es mecánico, porque es repetitivo, porque es contundente, porque espeja, un «pum», acá está la fotografía, «pum», acá hay otra fotografía. Entonces la pregunta qué es la fotografía no surge tanto porque la respuesta parece obvia. Hay, por ello, algo del carácter literario en cuanto a cómo se auto estudia y cómo se auto experimenta, cómo se estira constantemente la idea de lo que es la literatura, que a mí me inspira muchísimo para trabajar en términos fotográficos.

En general, los fotógrafos creen que la fotografía está más vinculada al cuerpo que a las palabras y a las ideas, entonces es muy fácil robar ideas de la literatura y aplicarlas en la fotografía y que ningún fotógrafo se entere de que uno está robando. Y esto básicamente es toda mi obra. Te puedo rastrear en cada una de las obras que he hecho a quién le robé la idea del campo de la literatura para llevarla a la fotografía. Por ejemplo, *La forma bruta* (2016) viene a ser un cruce de lecturas entre Aby Warburg y Borges. Una puesta en práctica de la idea de *leitfossil*<sup>27</sup> del pensador alemán con algo del relato *Pierre Menard, autor del Quijote* (1939) del escritor argentino. Por otro lado, *Ruinias sin título* (2020) se construye como un thriller de aventuras que mezcla formas de narrar y concebir el mundo que leí en el *Popol Vuh*<sup>28</sup>, mitos mapuches y un poco de la humorística ficción mitológica de Rodolfo Fogwill titulada *Runa* (2003). La clave del libro entero me la dió la escritora Ariana Harwicz con la cita que cierra el proyecto. *Hermes/Unesco* no existiría sin *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* (1940) también de Jorge Luis Borges. La obra de Joan Fontcuberta no existiría sin ese texto tampoco. (Joan ha sido un gran fotógrafo lector, en ese caso). Mi último

27 Este término puede traducirse como algo parecido a «la danza de los tiempos sepultados» y que se refiere a las latencias internas que tienen, por ejemplo, las imágenes, a las capas acumuladas de sentido potencial y latente esperando ser desatados por alguna vinculación.

28 También conocido como «Libro del Consejo». Es un libro que recoge la mitología de la civilización Maya escrito durante la época colonial (nota del entrevistador).

libro, de pronta publicación, es un homenaje a *La invención de morel* (1940) del escritor argentino Adolfo Bioy Casares y a *Los viajes de Gulliver* (1726) del escritor inglés Jonathan Swift. Me interesa la literatura porque la siento como un catálogo de ideas que desafían a la propia noción de donde parten. En tal sentido, como me interesa mucho la literatura, siempre me interesó también la relación entre texto e imagen. No la fotografía entendida como imagen pura, como imagen independiente, sino la relación que establece con la palabra.

## ALC: Quisiera cerrar nuestra conversación abordando la complejidad de tu espacio de enunciación profesional: artista visual, escritor, editor, ¿cómo concibes ese carácter mestizo, híbrido e indisciplinado de tu trabajo de pensamiento?

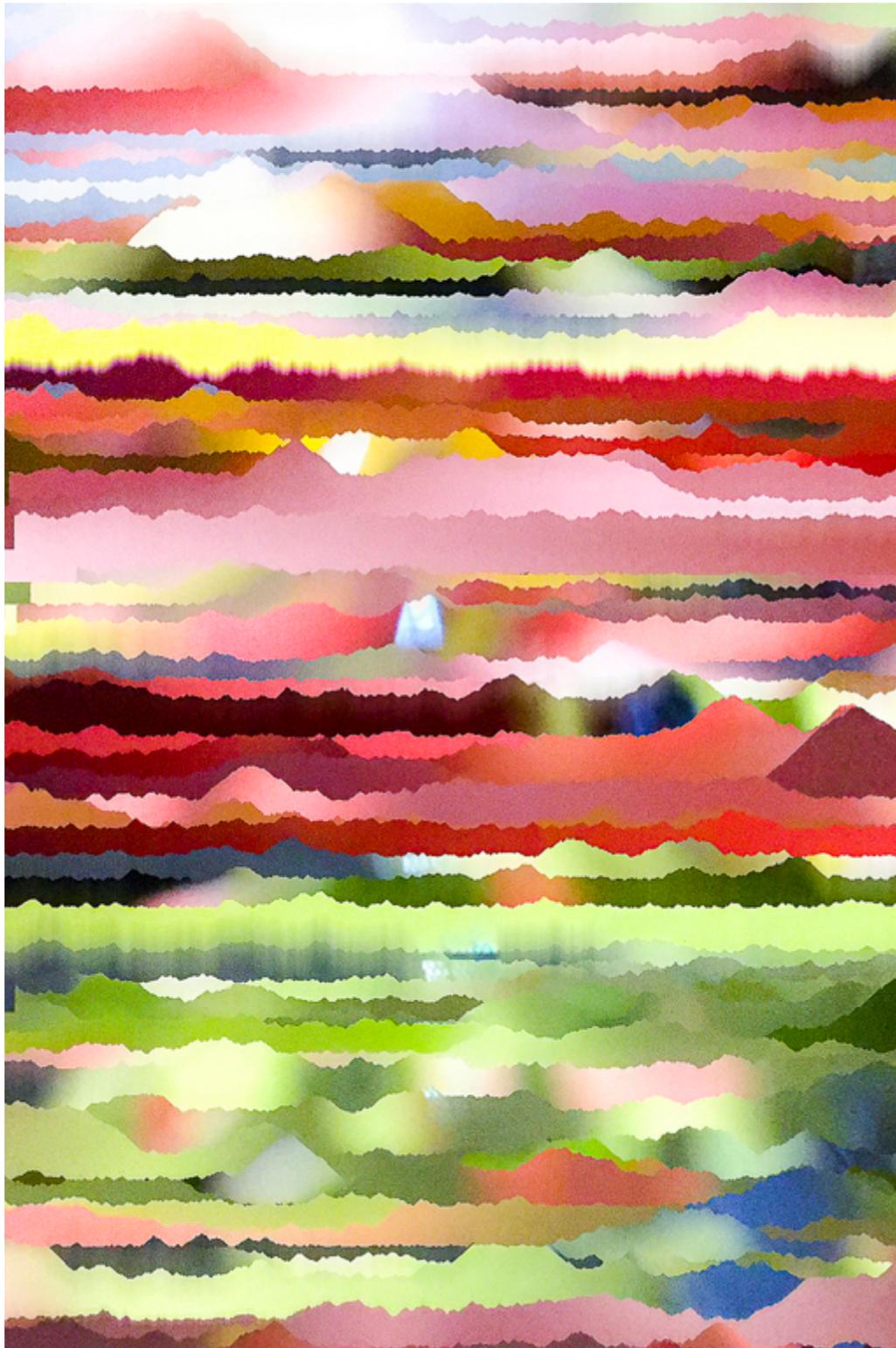
**MB:** Me encanta la síntesis a la que llegas: el que no tiene disciplina central como un indisciplinado. Me gusta esa definición. Te la voy a pedir prestada. Creo que tiene que ver con que soy muy inquieto, no me quedo en un solo lugar con una sola idea. Para darte un marco retrospectivo, yo estudié pintura y, antes, economía. Pero lo que más me interesa es la pintura. Entonces mi relación con la imagen viene de la pintura. Mi amor por las imágenes empezó ahí. Philippe Guston, Mark Rothko, gente muy abstracta que me volvía loco. Me encantaba. Devine fotógrafo por la impaciencia de pintar y por el deslumbramiento de poder generar una imagen de un tiro, por decirlo de alguna manera. Debido a ello, ese carácter de venir de otro lugar, a mí siempre me quedó muy marcado en el ámbito de lo fotográfico. Entonces, me interesa la fotografía desde muchos lugares: la trabajo como productor, haciendo proyectos; la trabajo como editor, porque me interesa mucho el ejercicio de mover imágenes ajenas. Ordenar y desordenar las ideas de los otros es una cosa que me apasiona. Y después también me interesa pensar a la fotografía, por esto que te decía antes del ejercicio de la literatura. Preguntarse ¿qué es la fotografía?, ¿hasta dónde hay fotografía?, ¿cuándo algo deja de ser fotografía?, ¿cuándo empieza a serlo?, ¿por qué?

Las diferentes vetas de mi trabajo –tanto la producción artística como la producción

editorial como la producción de investigación o de escritura– las pienso como parte de mi obra. Esto lo tengo muy claro. El otro día hablaba con una colega editora y le decía que considero que los libros que edito para otras personas son parte de mi obra. Porque cuando oficio de editor no es que solamente ponga imágenes en libros y encuentro una tapa linda, sino que me meto en los procesos de los artistas y de las artistas muy adentro: modificando cosas, con muchos atrevimientos autorales. Me gusta pensar la edición en términos autorales. Para mí todo lo que hago son anexos de mis intereses y de mi obra.

A mí me sirve muchísimo el carácter indisciplinado. Fue algo que fui encontrando con el tiempo y hoy es un lugar en el que estoy muy cómodo porque puedo pensar diferentes soluciones para diferentes preguntas o cruzarlas... tener pulsiones mixtas. En algunos momentos estoy muy caliente con imágenes y en otros momentos abandono la producción de imágenes y solo me dedico a escribir, a pensar y a leer. Entonces, el carácter indisciplinado me mantiene entretenido. ●





De la serie Para describir una flor, 2021.



De la serie La forma bruta, 2016. ►