



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DE LA CARNE EL DESEO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
OMAR MARTÍNEZ GÁMEZ

DIRECTOR DE TESIS:
DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA (FAD)

SINODALES:
DR. ESTANISLAO ORTIZ ESCAMILLA (FAD)
DR. FRANCISCO ULISES PLANCARTE MORALES (FAD)
DR. CONSTANTINO CABELLO (FAD)
DR. ALEJANDRO PÉREZ CRUZ (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción	7
1. El cuerpo	11
2. De la carne el deseo	25
3. Producción de obra (2003 - 2013)	41
3.1 <i>The dark book</i>	44
3.1.1 <i>Dark video</i>	50
3.2 <i>Bareback</i>	53
3.3 <i>Natura</i>	63
3.3.1 <i>Costa da Caparica</i>	68
3.4 <i>Estabilidad. Anotaciones sobre la gravedad (fotografía y video)</i>	70
3.5 <i>El primer día, el último</i>	75
Conclusión	81
Fuentes de consulta	87
Apéndice	91

INTRODUCCIÓN

El cuerpo y el erotismo son dos de los temas más frecuentes en la historia del arte y la representación gráfica, los encontramos plasmados en las pinturas y esculturas de antiguas civilizaciones y han sido recurrentes para los artistas plásticos, por ello el objetivo primordial de esta investigación es plantear el análisis y metodología de trabajo, así como la consistencia y honestidad discursiva en una línea de producción autoral a través del tiempo, así como los paralelismos dentro de obras destacadas en la historia del arte reciente. Como objetivos subsecuentes está el describir la idea que se aborda sobre el cuerpo y el sexo en el imaginario de piezas importantes dentro del arte contemporáneo, más específicamente en la exposición realizada en PS1 en Nueva York, titulada *Into Me/ Out of Me* (2006-2007) curada por Klaus Biesenbach.

En este trabajo se abordarán las diferentes series fotográficas y los videos realizados por quien suscribe a lo largo de 10 años, y que se sustentan bajo una premisa y problemática del cuerpo y los terrenos sensibles a la carne y al deseo por los cuales circula y que han permitido tener una línea de continuidad a través de una investigación visual y de estrategias de trabajo en común.

El tema de estudio abarca las diferentes formas en que se ha dirigido mi proceso de trabajo visual a través de temas sexuales y lugares no normativos, pero que siempre llevan consigo una carga sensible acerca de la carne y sus acercamientos sensuales, sexuales y emotivos en distintos terrenos de mi producción, los cuales son: “cuartos oscuros”, una plataforma de internet para obtener sexo sin protección, una comunidad de hombres nudistas, los bosques alrededor de la Ciudad de México, un bosque con encuentros sexuales en la *Costa da Caparica* en Portugal y un libro de edición limitada sobre la relación de 6 años con mi expareja sentimental.

El análisis de obra comienza a partir de 2003, cuando se gestó la primera serie *The dark book* incluida en esta tesis y termina en el año de 2013, fecha en que se publica el libro *El primer día, el último*. Este periodo de tiempo permitirá vislumbrar el recorrido cronológico a nivel de complejidad en los discursos de trabajo, así como a nivel de tratamiento del tema dentro de la producción. En el Capítulo 3, es en donde propiamente se detalla de manera formal, compositiva y discursiva cada serie fotográfica y video, con el fin de relacionar la importancia de elegir este periodo de inicio y madurez.

La importancia para optar por este tema radica en la consistencia de las series abordadas. Son capaces de reunir una congruencia a nivel de preocupación temática y en la forma de mirar al otro, que merecen ser revisadas a nivel cronológico, de contenido y aproximación desde el arte. Todo el trabajo ha sido presentado y exhibido en diferentes foros, museos y galerías internacionales, como Julie M. Gallery de Toronto, MAMBO de Bogota, Camera Club de Nueva York, así como en reconocidos festivales de video, como el Dumbo en NY, Videoart en Grecia, Lambda en Barcelona, etc.

De esta forma, en el presente trabajo se revisarán las piezas que influenciaron mi trabajo en los últimos años de producción. ¿Cuáles son las referencias que han llegado a la producción fotográfica que he desarrollado por más de una década y que pertenecen a la historia del arte, principalmente dentro de la fotografía, pintura y también la imagen en movimiento? Las piezas aquí descritas y producidas por otros artistas, serán revisadas en cuestiones estéticas y conceptuales con la producción del trabajo de quien esto suscribe.

Dentro del marco teórico que se utilizará, tendrá una metodología inductiva, ordenando en el primer capitulo las piezas del arte consideradas como una referencia en relación a las prácticas que involucran al cuerpo. En el segundo capítulo se organizan las piezas que se acercan más a la práctica sexual y la

fotografía, en específico a las de corte homo-erótico. En el tercer capítulo, se describen las piezas producidas por este autor desde 2003 hasta el 2013; el ordenamiento es cronológico.

En las conclusiones se ofrecerá una visión más puntual sobre lo revisado en el cuerpo de trabajo, ofreciendo una evaluación de las ideas presentadas y abriendo campo a otras posibilidades de investigación.

CAPÍTULO 1

EL CUERPO

El cuerpo no es una cosa, es una situación:
es nuestro agarre en el mundo y el boceto de nuestro proyecto.
Simone de Beauvoir

En el presente capítulo se busca definir la percepción de interés estético y cultural que presenta al cuerpo como un ente en constante evolución. Así como los usos y re significados que diversos artistas tienen de él al generar sus piezas.

Para los gnósticos, aparecidos en el Siglo I en Asia Menor (Turquía occidental), creían que el conocimiento logrado a través de la experiencia mística personal (gnosis) era más importante que los dogmas de fe (pistis). El cuerpo era una constante para generar odio hacia él. Lo divino debe llegar por el espíritu y no la materia. Martirizar al cuerpo y sufrir la carne era parte de su misión para la liberación del espíritu. Se antepone el cuerpo, el mal, el tiempo y la ignorancia, a la plenitud, el conocimiento, el alma, el bien, etc.

El monje bogomilo¹ Lázaro, en el Siglo XVI en Bulgaria, defendía el nudismo y la libertad sexual como formas de salvación, además predicaba que los hombres fueran castrados para dejar de procrear. El cuerpo es la carroña, la imperfección. Lázaro fue marcado en la cara y expulsado de la ciudad.²

Cioran apunta que el cuerpo no es solamente guarida de las enfermedades, sino que es la enfermedad misma.³

1 Los *bogomilos* fueron una comunidad de vida rigurosamente ascética, con creencias docetistas y Gnósticas, cuyo origen se remonta al Siglo X en la región de Tracia (actual Bulgaria, Rumelia y norte de Grecia), así como en Bosnia. Para trascender la “maldad” debían experimentarla ofreciendo sesiones orgiásticas.

2 Arthur Evans. *Homosexualidad, Cristianismo y Herejía en Europa*. 2011.

3 David Le Breton. *Adiós a los cuerpos*. La Cifra editorial, México, 2011, p.13.

Al respecto de la mirada fría que puede ofrecer el aparato fotográfico, Daniel Canogar describe su relación como objeto de medición anatómico:

La cámara fotográfica es un sofisticado aparato cuyos mecanismos reproducen a la perfección el orden visual de la perspectiva cónica renacentista. Como tal, es el más sofisticado instrumento anatómico, el verdadero creador del cuerpo anatómico de la modernidad. [...] A partir de ahora, el cuerpo, tanto vivo como muerto, es fotografiado obsesivamente, medido hasta la saciedad, transformado en un conglomerado de mecanismos. El ojo clínico de la cámara es el perfecto instrumento anatómico que ayuda a construir este cuerpo mecánico.⁴

La religiosidad gnóstica reaparece hoy bajo una forma laicizada, pero poderosa, en ciertos elementos de la tecno-ciencia que busca modificar al cuerpo para eliminar su identidad o su imperfección.

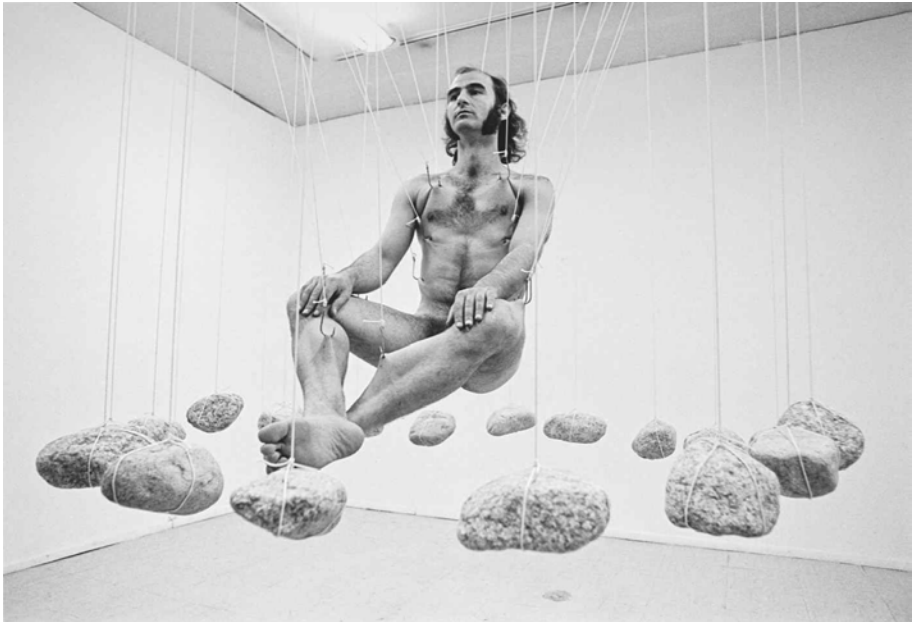
Es importante considerar las apreciaciones a siglos de distancia que subrayan los gnósticos y Le Breton sobre el cuerpo. La coincidencia o mejor dicho la paradoja resulta interesante:

“El cuerpo es la enfermedad endémica del espíritu o del sujeto. Hoy en día, numerosos autores ven llegar con júbilo el momento bendito del tiempo postbiológico (Morabe) o postevolucionista (Stelarc), postorgánico, etcétera;⁵ en una palabra, el tiempo del fin del cuerpo, artefacto lamentable de la historia humana que la genética, la robótica o la informática deben reformar o eliminar, como veremos en esta obra.”⁶

4 Daniel Canogar. “El ojo clínico: fotografía, anatomía, arte” en David Pérez (ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el Siglo XXI*, GG, 2004, pp. 169 - 170.

5 Esto implica una posibilidad tan fascinante como aterradora: que los hombres puedan alterar el código de la vida con el objetivo de provocar determinados efectos. Se podría dispensar, así, la dependencia histórica de la evolución natural, con sus pocas confiables mutaciones aleatorias y sus lentos procesos de selección. He aquí lo que empieza a denominarse evolución post-biológica o post-evolución. Paula Sibila.

6 David Le Breton. op. cit. p. 11.



Stelarc, *Sitting / Swaying: Event for rock suspension*, 1980

Apunta Le Breton:

Helena Velena, profunda conocedora del medio italiano de la sexualidad telemática y del juego de las identidades sexuales, escribe que “querer modificarse, querer poner el propio cuerpo en relación con su propio *self* no es ni una enfermedad ni algo de lo cual deba alguien avergonzarse, sino algo que hay que reconocer abiertamente a la luz del día con orgullo. Un himno a la libertad, como lo enseñan el transexualismo o el “cibersexo” (Velena, 1995; 191). El cuerpo se convierte en el emblema del *self*. La interioridad del sujeto se traduce en un esfuerzo constante de exterioridad, se reduce a su superficie. Es necesario salir de sí para llegar a ser sí mismo. Más que nunca, para retomar a Paul Valéry, “lo más profundo es la piel”.

Dentro del plano del arte también existen los extremos del uso del cuerpo, en las acciones performativas y el *body art*, en donde el cuerpo se transforma en un objeto de construcción, el

mejor ejemplo de esto es Orlan y Stelarc. Son artistas radicales que atentan en contra de la carne misma. El cuerpo es simbólico y perturbador, son ellos el espectáculo. Cuestionan al mundo a través de su cuerpo.



Orlan, *4th Surgery Performance*, 1991

Stelarc realizó múltiples representaciones suspendido de ganchos enterrados en su cuerpo, de forma tal como si reposara, dialogando con una idea sobre la meditación y la ausencia del cuerpo. La serie *Estabilidad* (página 70) que yo construí en los bosques alrededor de la CDMX, dialogan de alguna forma con esta idea sobre la inmaterialidad aunque más precisamente en mi trabajo sobre la intemporalidad del hombre. No hay incomodidad ni reposo, solamente atemporalidad.

En mis series fotográficas, la idea del cyberspacio que aparta las relaciones humanas, funciona de forma contraria, las acerca. En la serie de retratos *Bareback* (página 53) es contradictorio, no se repliegan o esconden en las redes virtuales, por el contrario, enfatizan el uso y dominio de su cuerpo a través de la búsqueda de experiencias concretas, y lo mismo aplica para la red de

nudistas en la serie *Natura*, (página 63) que se conectan en el Internet, y que logran tener encuentros reales los fines de semana en Cuernavaca. Todos ellos usan la herramienta solamente para generar conexiones reales. Fortalecen el uso del cuerpo y su soberanía. Las amenazas al cuerpo en el mundo real se confrontan a través de la especificidad de la Red. Para las comunidades de *Barebackeros* y nudistas la experiencia se transforma más sincera en el Internet.

Regresando al terreno del arte, la exposición *Into me/Out of me* curada por Klaus Biesenbach, es una de las revisiones más amplias alrededor del cuerpo en el arte actual. Fue exhibida del 2006 al 2007 en PS1 (MoMA NY), KW Berlin y Museo d'Arte Contemporanea di Roma (MACRO). Incorporó tres ejes de lectura: la violencia, metabolismo y reproducción en el cuerpo. Es importante mencionar que el concepto y lista inicial de artistas fue realizada por Susan Sontag. La línea de trabajo se enfocó en lo interno y externo del cuerpo.

*"Into Me/Out of me es una exhibición sobre momentos, memorias, y la idea de que no tenemos cuerpos, sino más bien somos cuerpo. Esta compilación de posiciones artísticas presenta lo carnal, vulnerable, caliente y mojado del humano en su día a día y en sus momentos más extremos"*⁷ Klaus Biesenbach.

Bajo esta premisa es que se reúnen en la exposición distintas piezas que llaman más mi interés al haber puesto en riesgo la propia vida del artista, lo confrontan a una práctica artística extrema lejos del misticismo del arte clásico. El cuerpo sirve como enunciación política abierto a las posibilidades del daño consciente. Como principal ejemplo la pieza de Chris Burden de 1974 *Trans-fixed* en donde se clava ambas manos a un volkswagen en posición de Cristo en la cruz, arranca el automóvil y sale del garaje cerca de 2 minutos para después regresar al garaje; anteriormente en 1971 ya había sido perforado su brazo izquierdo por una bala en plena galería.

7 Catálogo *Into Me/ Out of Me*, Hatje Cantz, 2007, p.8.

Las descripciones de las dos piezas de Chris Burden antes mencionadas, me lleva a pensar directamente en Marina Abramovic y sus colaboraciones con su pareja sentimental de ese momento, Ulay, con quien realizó piezas fundacionales en el arte actual. La primera de ellas que mencionaré es *Breathing In/Breathing Out* de 1977, ambos sentados en el suelo con las fosas nasales cerradas juntan sus bocas para transmitirse aire hasta que el oxígeno se acabe. Posteriormente en *Rest energy* de 1980, performance de 4'12" en donde Marina sostiene un arco y frente a ella Ulay lo estira con una flecha apuntando a ella; poco a poco se estiran más y más hasta que la tensión de las cuerdas llega al límite. El performance termina. Ambas piezas son una analogía perfecta de las relaciones de pareja y los daños que pueden hacerse el uno al otro y los distintos niveles de supervivencia.



Chris Burden, *Trans-fixed*, 1974

La tercera pieza que quiero mencionar de ambos, es el último performance realizado por Marina y Ulay juntos (pieza no incluida en la exhibición *Into Me/Out of Me*) llamada *The great wall. Lovers at the Brink* de 1988 grabada por la BBC. Ambos caminan sobre la muralla China, cada uno en uno de los extremos hasta que se

encuentran en Er Lang Shen en Shen Mu, provincia de Shaanxies, después de 90 días de caminata. Es la última despedida de su relación de pareja, ella lleva una bandera roja y él una blanca. Al final del video Marina menciona que “es más como el final de una película, teniendo la historia romántica de dos amantes. Porque al final estás realmente solo, no importa lo que hagas”. Esta pieza fue la inspiración principal para mi libro *El primer día, el último*, (página 75) del cual hablaré más detalladamente en el Capítulo 3.



Marina Abramovic y Ulay, *The great wall. Lovers at the Brink*, 1988

En un sentido más visual y obsceno fue construida la pieza *Dessin Jaloux* de Thomas Hirschhorn, cada collage es obtenido de imágenes de internet de una modelo desnuda y provocativa (subtítulo de la pieza, por ejemplo: *Dessin Jaloux – Sarah*) combinadas con imágenes explícitas de víctimas brutalmente asesinadas, además encima de las piezas pega calcomanías que refieren a hoyos de balas. Thomas no trabaja con su cuerpo, pero sí con el imaginario de la dupla mujer y violencia, virtual y hecho real, lo visible y lo oculto. Probablemente quien ha llevado más al límite esta relación en imágenes es Teresa Margolles, para la exposición *Into Me/Out of Me* presentó una pieza sumamente inquietante. En la sala de exhibición solamente se escucha el

audio que produce la autopsia de un cadáver, son los sonidos del pecho que está siendo abierto los que producen éstas imágenes mentales, el cuerpo proviene de un acto de violencia en México, en específico de Guadalajara. *Sonido de la morgue (No. 2)* 2006. El trabajo de Teresa corresponde más que nada a los índices y huellas, rastros de cuerpos o agua con la que fueron lavados los cuerpos, para re significarse en vapor, cemento, mantas, etc. dentro de la sala de exposición.



Thomas Hirschhorn, *Every wound is my wound N° VII*, 2006

Es importante mencionar en este punto un aspecto sobre los fluidos y violencia del cuerpo al estilo irónico que Paul McCarthy realiza. En su serie *Hollywood Halloween*, de 1997/2003 presenta 18 fotografías en blanco y negro de un hombre que se desgarrar el cráneo y el rostro de forma grotesca gracias al uso de efectos

especiales plásticos. Su serie fotográfica refiere a las películas de horror con un acabado bastante dramático. Innumerables son las piezas en donde Paul recrea escenas escatológicas, sexuales y orgánicas con relación a los fluidos del cuerpo de una manera repulsiva. Sus imágenes sabemos que son ficción sin embargo es imposible reaccionar sorpresivamente a la primera impresión.



Paul McCarthy, *Hollywood Halloween*, 1997/2003

Ana Mendieta refuerza esta idea de violencia y cuerpo, personalizada en ella misma a través de sus series fotográficas, *Untitled (Rape scene)* de 1973/2001 aparece ella sobre una mesa con camisa y las nalgas y piernas descubiertas completamente ensangrentadas. En otra imagen de la misma serie aparecen sus brazos atados con cuerda a la mesa y rastros de sangre. Era su departamento de estudiante y recreaba una escena de asesinato a una enfermera. La gente podía ir a su departamento y la encontraban atada al mobiliario de esa manera. Posteriormente sería uno de los elementos más importantes y recurrentes dentro de su trabajo.



Ana Mendieta, *Untitled (Rape scene)*, 1973/2001

Me resulta pertinente mencionar los trabajos anteriores pues exaltan el uso de la violencia en distintas esferas. Cuando yo concebí la serie *The dark book* (página 44) nunca pensé que así fuera tomada: En 2004 fue llevada a cabo en una exposición llamada *Las ecuaciones de Lotka-Volterra* junto a los trabajos violentos y en blanco y negro de Fernando Ortega, un mosco acechando a una araña, y los trompos lanzados al unísono por niños de la calle produciendo tremendo sonido, de Miguel Ángel Ríos. Dicha exposición sucedió en CANAIA (Cámara Nacional de la Industria Artística) curada por Olivier Debroise. Posteriormente en 2016 Sergio Blanco⁸ publicó un artículo en la revista *Código* con una selección de los 10 fotógrafos más destacados para hablar

8 Sergio Blanco, "Exilio y violencia a través de la lente de 10 fotógrafos mexicanos" en revista *Código* #95, octubre, 2016.

sobre la violencia en México. Ahí también estaba incluida la misma serie de “cuartos oscuros”.



Miguel Ángel Ríos, *A morir*, 2003

La sangre también ha sido pretexto de muchos artistas para realizar su trabajo, y Rineke Dijkstra lo lleva a cabo a través de dos importantes series en su trayectoria. Primeramente la serie de *Los Forcados* de 1994 en Portugal, a quienes fotografía después de tener la batalla en campo con los toros, ellos aparecen en la imagen en plano medio, ensangrentados del rostro y atuendos. La siguiente serie también del mismo año, son los retratos de *Saskia*, *Julie* y *Tecla* fotografiadas una hora, un día y una semana después de dar a luz respectivamente. Las aproximaciones son fondo neutro y cuerpo completo sosteniendo a su hijo.

Bruce Nauman tiene una aproximación más revolucionaria con respecto al cuerpo y sus fluidos, pues se posiciona él mismo como la obra de arte. Su pieza más emblemática es *Selfportrait as a fountain* de 1966-67/70, que proviene de la serie de fotografías *Eleven color photographs*. En ella retrata el simbolismo de la relación entre el cuerpo y el afuera, incluyendo atornillamientos, amarres de cuerda, comida, agua y superficies de espejos y la palabra HOT. Sin duda la pieza de la fuente es la más conocida, pues coquetea con la pieza de *Fountain* de Duchamp, y a su vez retira el aura sagrada del artista como el gran creador. En esos mismo años su principal statement sería: “The true artist is an amazing luminous fountain” Como fuente, también aparece el performance de Keith Boadwee, *Purple Squirt* de 1995, quien con un enema expulsa del ano tinta color azul para realizar dibujos aludiendo al expresionismo abstracto por un lado, y al trabajo realizado años atrás por Yves Klein.



Rineke Dijkstra, *Los Forcados*, 1994



Bruce Nauman, *(Selfportrait as a fountain)* Eleven color photographs, 1966-67/70



Keith Boadwee, *Purple Squir*, 1995

Andrea Fraser también utiliza su cuerpo pero en un sentido más mercantil que sexual, se renta ella misma a un coleccionista del arte para tener sexo mientras son grabados durante el acto; la acción corporal de Andrea se torna un intercambio de valores para hablar del mercado del arte. La pieza más que erótica resulta utilitaria dentro del plano de la narrativa del cuerpo.

En la breve revisión de las anteriores piezas podemos observar al cuerpo como un lugar que contiene y muestra los signos y rastros que han pasado por él. La condición física proporciona la forma y acabado de las piezas. El cuerpo funciona como una máquina lúdica que permite excretar, mirar y hacer sufrir al otro y al mismo artista. Por tal razón, dichas piezas de arte han sido incluidas en éste apartado. Mi trabajo fotográfico es más bien performático. Los límites, las fragilidades y el cuerpo son mi área de trabajo, así como también en algunos momentos el riesgo, ya sea el del cuerpo o el del mismo medio fotográfico.

CAPÍTULO 2

DE LA CARNE EL DESEO

Como la oscuridad impenetrable de las cuevas protegían el secreto de las pinturas rupestres, o la luz celestial de las iglesias barrocas que significaban la presencia de dios; la fotografía puede fijar momentos eróticos condenándonos otra vez al envejecimiento, a la muerte.

George Bataille

En el presente apartado se revisará el fenómeno del deseo conectado a las bondades de la carne y cómo algunos artistas han hecho uso de esta complicidad al mirar y ser mirados. Para ello quiero introducir en primer término la forma en que la desnudez y los genitales del hombre, entiéndase el masculino en este caso, han sido representados y luego abolidos dentro del arte, para luego reaparecer en el arte actual, más específicamente en la fotografía.

Menciona Rosa Olivares: “La muerte, el sexo, la enfermedad, lo prohibido, nosotros mismos y sobre todo nuestras relaciones con nosotros mismos y con ese reflejo cambiante y repetido que es el otro, son nuestras obsesiones”⁹ En este mismo ensayo, de forma enfatizada, Olivares menciona cómo sucedió la transición y pérdida del culto al cuerpo masculino que realizaban los artistas clásicos y renacentistas, para caer en una censura de 4 siglos tratando de encubrir las partes privadas del hombre, bajo la justificación del Concilio de Trento (1545). No es sino hasta el advenimiento de la fotografía, argumenta ella, que se logra quitar nuevamente ese velo dentro del arte; comenzando con los ejercicios muy elaborados de estudio al cuerpo de Étienne-Jules Marey en Francia, Eadweard Muybridge en Inglaterra y posteriormente secundados por Thomas Eakins en Norteamérica.

También aporta dos referencias autorales para entender la gran y sutil diferencia entre fotografiar al cuerpo como sujeto u objeto: Imogen Cunningham es el ejemplo de la primera, realizando

9 Rosa Olivares, “En cuerpo y alma”, en David Pérez (ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. GG, 2004. p. 138.

fotografías de sus hijos y esposo desnudos, y Von Gloeden, de la segunda, con sus ninfos disfrazados sin aceptar esa parte erótica. Considero que esta diferencia será más que importante para entender la carga psicológica y emotiva de las imágenes fotográficas realizadas hasta la fecha dentro del desnudo masculino y las prácticas sexuales.



Imogen Cunningham, *Roi on the Dipsea Trail*, 1918

Para Bataille la mejor forma de salida de nuestra vida utilitaria es la pequeña muerte, pero no incluye el punto de vista de la religión que antepone al gozo con la procreación, sino más bien la que permite que seamos animales salvajes y no racionales.

Las imágenes fotográficas relacionadas a lo erótico, ya sea que provengan de un medio virtual o una copia original de autor, tienen una relación muy estrecha con el sexo y la muerte, según como la ha definido Bataille.



Keneth Anger, *Fireworks* (still), 1947

La parte prohibida sigue siendo un catalizador para la búsqueda de posibilidades dentro del deseo, homo-erótico o no. Los dos ejemplos clásicos por excelencia en el rubro de encuentros masculinos dentro del cine corto en blanco y negro son por un lado, *Un chant d'Amour* filmada en 1950 por Jean Genet, donde dos presos en la cárcel buscan distintas formas de mantener contacto entre ellos pues se han enamorado. La forma más trascendental de hacerlo es traspasarse el humo del cigarro a través del orificio del muro de ambas celdas por medio de un popote. El humo expirado por uno penetra en el cuerpo del otro. En el otro extremo se ubica la película *Fireworks* de 1947, aunque exhibida casi 10 años después por su autor Keneth Anger. La crítica norteamericana se lanzó en contra de él al mostrar el sueño dentro del sueño de un adolescente de 17 años en medio de las festividades del 4 de julio, los marines y júbilo colectivo, aunque todo esto solo en sueños del personaje. Cuando despierta sigue tan vacío como el día anterior.



Jean Genet, *Un chant d'Amour*, 1950

Ambas películas son referentes directos e inspiración de mis trabajos *Dark video* (página 50) y *Costa da Caparica* (página 68), a diferencia que en mis videos el deseo sexual ha sido satisfactoriamente cumplido, aunque velado. El sueño de *Un chant d'Amour* deviene realidad en los “cuartos oscuros”, y la festividad de los marineros es regocijo en las playas de Lisboa.

Cuando pienso en la serie de fotografías que desarrollé dentro de “cuartos oscuros” es imposible quitar de mi mente tres imágenes icónicas en la historia de la fotografía hoy en día. De la primera es autor Brassai y se refiere a dos hombres abrazados, uno sin camisa y el otro sin pantalón, se abrazan risueñamente, el escenario luce como un teatro tras bambalinas o cabaret; probablemente es de la época en que retrató la vida nocturna en París, prostitutas y gente en los cafés. La segunda imagen es de Henri Cartier-Bresson tomada en la Ciudad de México de forma indiscreta sin que los modelos se dieran cuenta, según lo relata Guy Ritchin en su libro

México. *Visto por ojos extranjeros*;¹⁰ son dos personas (al parecer dos mujeres) teniendo sexo en la cama de un hotel en La Merced. La tercera es una imagen tomada en 1999 por el fotógrafo francés Antoine D'Agata en Matamoros, Tamaulipas, realizada bajos los efectos de la droga y prácticas sexuales de riesgo por parte del fotógrafo.



Brassai, *Bal du magic city*, 1931

10 NAGGAR, Carole y Fred Ritchin. *México. Visto por ojos extranjeros 1850-1990*, Norton, Londres-Nueva York, 1993. p. 41.



Henri Cartier-Bresson, *La Merced*, 1934



Antoine D'Agata, *Matamoros*, 1999

Las tres imágenes me remiten a este impulso de provocación y misterio que yo he buscado en las fotos dentro de los “cuartos oscuros”. No solo es el acabado estético, sino más bien por el procedimiento del trabajo y el flujo de sangre en el cuerpo que ha sido el principal catalizador para abrir mundos oscuros que compartimos ellos y yo.



Nan Goldin, *Nan and Brian in Bed*, 1983

Un par de décadas después surgiría un audiovisual ícono de la transición del documental al llamado hoy en día Nuevo documental¹¹, realizado por Nan Goldin. *The Ballad of Sexual Dependency* realizado a finales de los 70 y años 80 en NY, Boston y Berlín. La música fue compuesta por Bjork. El audiovisual en color muestra gran parte de las imágenes realizadas con sus amigos en actos sexuales, intimidad y muerte, pues la mayor parte de ellos muere de SIDA. El proyecto de Goldin contiene una fuerte carga sexual y literalmente autobiográfica donde aparece ella y Brian su novio de esos años y su gran dependencia a las drogas.

11 El Nuevo documental mantiene las características de la fotografía documental, es decir, lugares reales, momentos reales y personajes reales, solamente que en el primero la mirada se revierte al fotógrafo en su contexto y su vida privada.

Es importante resaltar que el primer fotógrafo que gira su cámara hacia su entorno es Larry Clark, con su proyecto *Tulsa* de 1971, en la serie en blanco y negro también aparecen escenas de sus amigos cazando, paseando, teniendo sexo desenfrenado e inyectándose anfetaminas. A diferencia de Goldin, todos los amigos de Larry mueren, excepto él.

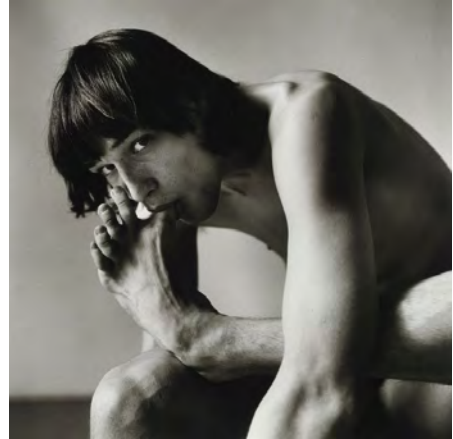


Larry Clark, *Tulsa*, 1971

Esta unificación de cuestiones afectivas mezcladas con el sexo, la sensualidad y la aproximación fotográfica en blanco y negro fueron magistralmente llevadas a cabo por Peter Hujar. Sus retratos capturados del Nueva York de los 70 y 80 incluyen artistas y subculturas dentro de la ciudad, muchos de ellos sus amigos, a quienes invitaba a desnudarse frente a la cámara y a masturbarse. Algunas de sus imágenes eran explícitamente sexuales, como la de *Hombre con dildo* de 1974. Su única publicación en vida *Portraits in Life and Death*¹² de 1976 incluía una introducción de Susan Sontag. La sutil búsqueda de atmósferas llevaron a Peter a explorar también en el paisaje, animales, y olas ligeramente barridas en el mar. Su uso de la cámara de formato medio imponía una excelsa técnica en sus capturas. La pieza *Daniel Shook sucking toe* de 1981, el chico mira tranquilamente a la cámara mientras succiona

12 Peter Hujar, *Portraits in Life and Death*, Da Capo Press, Estados Unidos, 1976.

su dedo gordo. También fueron múltiples los retratos realizados a su otro amante, el artista David Wojnarowicz. Desafortunadamente la figura de Peter en su momento no es destacada pues ya existía el reconocimiento del fotógrafo Robert Mapplethorpe con temáticas similares.



Peter Hujar, *David Wojnarowicz*, 1981

Peter Hujar, *Daniel Shook sucking toe*, 1981

Mapplethorpe publica tres portafolios titulados *X, Y y Z*; el primero para la serie de sadomasoquismo homosexual (1978), la segunda para *still life* de flores (1978) y la última para la serie de desnudos de hombres negros norteamericanos (1981). Su trabajo ha sido sin duda una de las inquietudes más persistentes en mi trabajo. Más bien agregaría de la interacción del fotógrafo con sus modelos, la forma en que los conseguía de modo anónimo comúnmente y muy sexual para llevarlos al estudio. Esa interacción que él llevaba a cabo me dio pie al trabajo bajo riesgo propio. Sin embargo lo que en Robert se transforma en escenas muchas veces explícitas, para mí es lo contrario, son las interacciones sexuales no visibles las que más me atraen al momento de levantar mi cámara. Los sujetos y los cuerpos como signos de una atracción cumplida, pero no mostrada. El título de mi serie *Proyecto M* es un gesto que retomo de sus trabajos *X, Y y Z*, así como también la primera inicial del Hotel Mazatlán de donde surge la idea del proyecto. Esta serie aún está en proceso de trabajo, por ese motivo no ha entrado en este trabajo de tesis.



Robert Mapplethorpe, *Brian Ridley and Lyle Heeter*, 1979

En algún momento conocí el trabajo de Pedro Slim, *De la calle al estudio*¹³ de 1997. En la serie aparecen distintos chicos levantados de la calle por Pedro para ser fotografiados en el estudio, siempre con fondo negro y el cuerpo de cada chico contrastando, casi siempre en cuerpo completo. Pienso en esa inocente parte de atracción que el fotógrafo evade muchas veces pero juega, y es el principal catalizador para realizar el trabajo. Por mi parte, podría mencionar que todas mis series mantienen esa tensión frente a los modelos que se mueve entre lo sexual y lo fotográfico.



Pedro Slim, *César*, 1997

Menciona en su texto Le Breton, parafraseando a Bataille, la relación que existe ante un cuerpo desnudo y su fragilidad:

¹³ Pedro Slim, *De la calle al estudio*, Museo Universitario del Chopo, México, 1997.

Bataille, sobre todo él, ha mostrado en qué medida la sexualidad implica la aprehensión de la muerte y un cuerpo a cuerpo radical en la alteridad: desnudarse equivale simbólicamente a morir, al descubrir, detrás del velo de la ropa, la infinita fragilidad del Otro. La desnudez implica ya la aceptación de estar moralmente sin defensa (desnudo) frente a los ojos del Otro. Ella se quita la máscara. “El erotismo, dice Bataille, está en la conciencia del hombre” (1965, 34). Ruptura ontológica en el desarrollo tranquilo de la vida cotidiana que proyecta fuera de sí; la sexualidad o el erotismo implican la prueba del cuerpo del Otro.¹⁴

En este sentido, los autores mencionados anteriormente en el presente capítulo tienen un eco profundo en las pinturas de Francis Bacon, quien probablemente es el expositor máximo de esta vacuidad del yo y del desprendimiento de la carne para regresar a la animalidad. En su obra desgarrar la carne de sus personajes y devienen en animal. Por un lado, menciona Adolfo Vázquez Rocca¹⁵, el cuerpo ya no es un espacio, por el contrario el dominio del yo está perdido; existe una inestabilidad desconocida y falta de control del cuerpo propio; y finalmente cuestionamiento de la identidad y valores del cuerpo que traspasa sus fronteras. La movilidad de la masculinidad y el cuerpo se acerca más a un cadáver. Bacon solía revisar reportajes fotográficos de animales para encontrar y representar el instinto más primitivo del hombre. Aquí entra una correlación muy estrecha en mi trabajo de video *Costa da Caparica*, en donde pareciera que estamos observando un documental de National Geographic, donde los hombres transitan lanzando miradas unos a otros y restregando sus “paquetes” para la tentación del otro, puro y básico comportamiento animal.

Bacon va a representar icónicamente el cuerpo como un objeto mutilado que regresa a la animalidad, que se encierra y enfrenta a sí mismo deconstruyendo las convenciones de género y desafiando no sólo la gramática de los sexos –en particular los estereotipos de la masculinidad– sino la anatomía de nuestra precaria carne,

14 David Le Breton, Op. cit., p. 198.

15 Adolfo Vázquez, Rocca. *Francis Bacon. El cuerpo como objeto mutilado; regresión a la animalidad*. Cyber Humanitatis Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades No 31, Universidad de Chile, 2004.

de nuestra decrepitud constitutiva, la que pese a nuestra obsesión cosmética por mantenerla en forma y –poder así– responder a los apetitos de su propia condición animal y autodestructiva, tiende a disgregarse y desaparecer.¹⁶



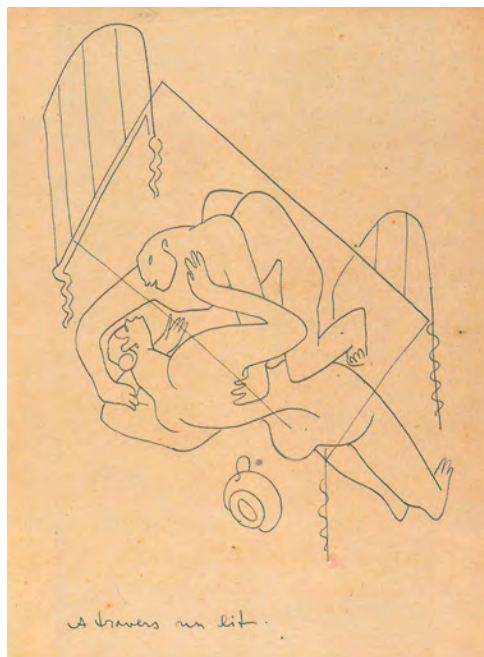
Francis Bacon, *Two figures*, 1953

No es coincidencia que esa aproximación también haya existido de cierta forma en las producciones de Sergei Eisenstein, especialmente sobre sus dibujos. El cineasta los realizó con una fuerte carga homoerótica y humorística. Bacon pintó la niñera de la película de Eisenstein en el *Acorazado Potemkin*. Por muchos años hasta su muerte Eisenstein mantuvo ocultos sus dibujos, posteriormente su viuda Pera Atasheva también lo hizo, hasta que fueron publicados en Francia¹⁷. La parte de dibujos que realizó en México son una mezcla de cuerpos exagerados que se confunden y entremezclan mientras tienen sexo explícito. Grandes penes y

16 José Miguel Cortés, *Orden y caos; un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Editorial Anagrama, 1997, p. 195.

17 Jean-Claude Marcadé y Galia Ackerman. *Sergueï Eisenstein. Dessins secrets*, Editorial Seuil, Francia, 1999.

posiciones contorsionadas en la búsqueda de un placer escondido radicada en la bisexualidad del autor. ¿Acaso en algún momento los realizó con modelos en vivo?.



Sergei Eisenstein, *A travers un lit*, circa 1931

Si existe un fotógrafo con el que más afín me puedo sentir en mis procesos de trabajo es Nabuyoshi Araki. También él tiene sexo con sus modelos y también a él le gustan las prácticas y contextos de riesgo. Nabuyoshi al momento de trabajar lleva al límite sexual a sus modelos de sexo femenino mayormente, en algunas imágenes aparece él mismo con ellas, sin embargo primero vienen las citas con ellas y después surgen las fotografías. Después de la muerte de su esposa Yoko, y de haber publicado en 1971 *Sentimental journey*, libro que registra su luna de miel con ella (primero de varios a publicar), Araki deviene en un hombre diferente, más desafiante. Comienzan sus series más explícitas y su interés por el sexo *bondage*. Sin embargo en 2010 regresa con otro libro titulado *Sentimental journey – Spring* sobre su gato Chiro. En ambas piezas sobre el gato y su esposa, es reiterada la presencia de un artista honesto que trata de exponer sus más íntimas experiencias y

lanzarlas al público en forma de libro. En una entrevista Nabuyoshi¹⁸ asevera que nunca trató de causar impacto con este tipo de libros, sino más bien de mostrar lo que todo mundo hace al salir de luna de miel, cosas como pasear, tener sexo, etc. En mi caso para el libro *El primer día, el último*, sobre mi relación sentimental con Clément, funcionó más como un proceso de trabajo para curar las heridas y reconocer a la distancia un periodo que ya estaba lejos de mi alcance.



Nabuyoshi Araki, Untitled, 1994

Algunos artistas trabajan de formas distintas su relación con respecto al sexo y la intimidad de la pareja. El ejemplo más destacado en cuestión de escándalo ha sido Jeff Koons y sus fotografías con la actriz porno Cicciolina en la serie *Made in Heaven*, presentada en la Bienal de Venecia. En dicha serie ambos juegan el rol de Adán y Eva manteniendo relaciones sexuales explícitas en un escenario pintado y decorado kitch. Cabe mencionar que una fotografía en close up de la penetración de Koons a ella se vendió en Sotheby's por la cantidad de 800,000.00 USD.

18 Hyewon Yi, *Crossing Boundaries: An Interview with Nobuyoshi Araki*, *Trans-Asia Photography Review*, Estados Unidos, 2011.

Menciona John Stathatos¹⁹, que Helmut Newton y Robert Mapplethorpe usan cuerpos perfectos para trabajar, aunque sean poco habituales en el mundo real; sin embargo otros fotógrafos utilizan lo ya deteriorado, y menciona de ejemplo a Joel-Peter Witkin, aludiendo que el único punto en contra dentro de su producción es la angustia que se muestra completamente artificial; tiene demasiada producción en sus acabados, es muy calculada. En éste sentido, mi producción se ubica en el intermedio, o tal vez en un lugar muy distinto, no trabajo con cuerpos perfectos pues el sentido de la imagen debe radicar en la fuerza de su construcción y no en el potencial de mirar un cuerpo muy bien ejercitado, siempre será mayor éste último peso. Y por otro lado, las situaciones sexuales o recreativas que algunos podrían considerar “extrañas” tampoco son explotadas como tal o ni siquiera explícitas en mi producción.

Los artistas que confrontan la vida propia de forma honesta, sin capas, son los que prefiero como inspiración y los que han ejercido mayor curiosidad en mis procesos de trabajo.



Jeff Koons, *Made in heaven*, 1990

19 Jhon Stathatos, “Imágenes para el final del tiempo” en David Pérez (ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, GG, 2004, p. 236.

CAPÍTULO 3

PRODUCCIÓN DE OBRA

Introducción.

Mi trabajo de los últimos años mantiene una línea de búsqueda en contextos de prácticas sexuales de riesgo (sin ser imágenes sexuales) que me han permitido cuestionar el propio medio fotográfico, realizar conexiones dentro de los géneros de la historia del arte y hacer uso de mi persona como elemento importante dentro del discurso de la imagen.

En 2004 concluí la serie titulada *The dark book*²⁰, en donde abordé situaciones de interacción sexual entre hombres en “cuartos oscuros”, teniendo como resultado imágenes que describían un mundo fantasmal de ambigüedad y cuerpos amorfos. El anonimato jugó un papel principal dentro de las fotos. La estrategia que seguí fue visitar los lugares cada fin de semana escondiendo la cámara dentro de una cangurera colgada a la cintura. En 2009 la editorial RM, con apoyo de la beca de Fomento y Coinversión del FONCA, publicó un libro monográfico de esta serie.

Como anteposición a los “cuartos oscuros”, en 2006 concluí la serie *Bareback*²¹, que en caló americano gay quiere decir “coger a pelo” o “coger sin protección”, es decir, practicar relaciones sexuales (anales) sin protección de un preservativo. Mis personajes esta vez fueron retratados primordialmente de forma frontal e iluminados con flash directo. Me interesaba obtener de ellos total identidad. La estrategia para contactarlos era vía Internet a través del chat y proponerles hacer un retrato en su casa. Me resultó más importante fotografiar a los personajes que a la acción misma del *bareback*. Los retratos son acompañados de las charlas que sostuve con ellos por Internet. La condición de anonimato que

20 Omar Gámez, *The dark book*, Ciudad de México, 2003-2004.

21 Omar Gámez, *Bareback*, Ciudad de México, 2005-2006.

la comunicación a través de los medios electrónicos provee a los sujetos fue desmantelada a partir de la decisión de los participantes en este proyecto de aparecer retratados de manera frontal. De esta manera considero que la “amenaza” que ésta práctica sexual representa en el terreno de la salud y lo social fue mostrada a través de los retratos que realicé, intentando hacerlo lo más transparente posible, en tanto un acercamiento a estos sujetos.

Desarrollé un trabajo con aproximación documental con un grupo de nudistas en la Ciudad de Cuernavaca, llamado G-Natura; el título de la serie es *Natura*²². Mi preocupación principal es el cuerpo dentro de un contexto de libertad momentánea, pero sin distraer cuestiones como las referencias pictóricas en el color y escenas de reposo que aluden al impresionismo o algunas otras escenas pictóricas. A pesar de la desnudez de los cuerpos, el trabajo más que sexual es un estudio sobre lo lúdico y la interacción humana en un contexto desinhibido. Llevar la cámara (y la mirada) a un espacio de confinación que supone la dicotomía de inclusión-exclusión social, reservado solamente para personas que comparten el gusto por la práctica del nudismo o naturismo.

La serie *Estabilidad. Anotaciones sobre la gravedad*²³, se abocó más al tratamiento del cuerpo como alusión al canon de belleza utilizado a lo largo de la historia del arte dentro de paisajes como bosques y paisajes abiertos. Los cuerpos son despojados literal y metafóricamente, para ser expuestos en posiciones de fragilidad a punto de colapsar. La serie incluye un autorretrato de mi cuerpo en vertical sostenido de un árbol.

En el año 2013 publiqué el libro *El primer día, el último*²⁴ en edición limitada de 100 ejemplares. El libro es una compilación de fotografías realizadas a lo largo de 6 años del inicio y término de la relación con mi pareja sentimental. Las fotos nunca fueron realizadas para ser parte de un proyecto de arte, fueron fotografías de viajes juntos, convivencia diaria, etc. El resultado del libro es un

22 Omar Gámez, *Natura*, Fraccionamiento Burgos, Morelos, 2005-2015.

23 Omar Gámez, *Estabilidad. Anotaciones sobre la gravedad*, México, 2007-2010.

24 Omar Gámez, *El primer día, el último*, México, 2003.

proyecto lleno de intimidad y honestidad abierta en cada página, en donde el enamoramiento y desencanto juegan un papel muy importante.

Se incluyen 3 videos en estos 10 años de producción: *Dark video*, *Costa da Caparica* y *Estabilidad*.

En resumen mi trabajo es una aproximación a los lugares no normativos en torno a las prácticas sexuales y en especial al cuerpo y las fisuras y excepciones que esto conlleva. Su discurso es trazado por el eje de la experiencia propia en lugares marginales pero haciendo énfasis en los rituales en torno al cuerpo, la incertidumbre y la inestabilidad, el deseo y el riesgo.

3.1 *The dark book*

La serie es una aproximación a las prácticas sexuales anónimas de hombres que tienen sexo con otros hombres dentro de “cuartos oscuros” o *dark rooms* en la Ciudad de México. Las imágenes son en blanco y negro a manera de fotogramas de película en donde predominan los barridos y los cortes sesgados de los cuerpos. Las imágenes no son explícitas sexualmente hablando, sino más bien sugieren un mundo atemporal y ambiguo.



Omar Gámez, *s/t* (#221) de la serie *The dark book*, 2003-2004

El trabajo inició como una forma de terapia personal por un lado, y como suceso interesante de fotografiar por el otro, dado el poco conocimiento de estos espacios, el contexto de los “cuartos oscuros” en la Ciudad de México se convirtió en un motivo importante para poder continuar mis preocupaciones estéticas dentro de lo fotográfico.

“Pareciera que la vida sexual de Omar Gámez estuviera unida a la fotografía, como si el deseo prolongara no sólo sensaciones sino

espacios, sus imágenes son como marcas de guerra que se exhiben para mostrar su invulnerabilidad, como cuando Jesús mete el dedo de Santo Tomás a su llaga”. Yunuen Esmeralda Díaz²⁵



Omar Gámez, s/t (#126) de la serie *The dark book*, Olivier Debroise, 2003-2004

Encontré en estos lugares sórdidos y oscuros una esencia muy particular para abordar el deseo, sobre todo proviniendo de un deseo generado por hombres. Las visitas que realicé en todos los llamados “cuartos oscuros” o *dark rooms* en el entonces Distrito Federal, fueron hechas cada quince días o a veces cada semana durante casi dos años, es decir durante el 2003 y el 2004. En algunos momentos mis amigos me acompañaban preocupados por mi seguridad y en el caso de Olivier Debroise, además de ese pretexto, también quería escribir el prólogo del libro, pero eso nunca sucedió pues se cruzó su muerte. Existe una imagen dentro de la serie en donde aparece su imagen en el club *Fuck*.

Considero importante mencionar la parte técnica para la resolución de las fotografías, ya que tomó un rol relevante en la parte estética. Utilicé una cámara Leica IIIc que me permitió disparar las tomas en silencio absoluto con su práctico lente plegable,

25 Yunuen Esmeralda, *El pathos fotográfico. La clínica de la mirada en Omar Gámez*, H. Ayuntamiento de Toluca, 2014, p. 23.

película infrarroja que detectaba la mínima cantidad de luz como resplandeciente, es decir extremadamente sensible, y finalmente tiempos largos de exposición que me permitieron lograr barridos en las escenas y desenfoques. Todas las tomas fueron realizadas al nivel de mi cintura dentro de un bolsa de piel negra.



Omar Gámez, s/t (#020) de la serie *The dark book*, 2003-2004

“[...] Omar se acerca, mucho más que otros fotógrafos de su generación, a los procesos del arte contemporáneo: sustituye el potencial del medio a sus recursos más elementales, digamos que los detiene en un punto y arriesga por esos resultados. *The Dark Book*, en muchos sentidos, deriva de la revisión, me parece, de los mecanismo internos de la fotografía. Y resulta así por pura necesidad: si quería trabajar en esos cuartos oscuros había que limitar las posibilidades del acto fotográfico y todo lo que eso conlleva.” Luis Felipe Ortega, en la mesa de presentación del libro en 2010 en el MUAC.

Los resultados de las tomas poco a poco se convirtieron en imágenes más sutiles que se vinculaban mejor a mis fines estéticos, entre ellos el anonimato de los personajes que aparecen en las fotografías como borrosos; se logró mantener la atmósfera de sordidez que impera en el lugar, vinculada a la obscuridad de

las imágenes; y finalmente ambigüedad, notable al observar una foto de forma aislada, que sin ser vinculada a otras dentro de la serie permite distinguir escenarios o temas asociados a mujeres desnudas, cárceles, etc. (muchas veces como ejercicio, mostraba avances de éstas imágenes a mis alumnos en clase, para encontrar las cosas que miraban sin tener un contexto previo).

“Los cuartos oscuros escenifican el deseo, estos lugares de sexo fortuito y anónimo, son como las venas de la ciudad, ahí palpita la sangre, ahí circula su genitalidad. Bajo el aparente orden de los edificios, los cuartos oscuros son las raíces sexuales de la ciudad, sus hoyos intradérmicos, tumoraciones benévolas que acogen al ciudadano necesitado de penumbra.” Esmeralda Yunuen Díaz²⁶

Mi principal objetivo para entonces era obtener una serie de imágenes que observadas en conjunto desplegaran las características arriba descritas, otorgando una lectura en conjunto de ambientes cinéticos como si fueran tomas fijas de una película.



Omar Gámez, s/t (#247) de la serie *The dark book*, 2003-2004

26 *Ibidem*, p.25.

La serie *The dark book* se convirtió en una intromisión a un mundo sórdido, anónimo e impersonal dentro de una gran ciudad, donde los mismos visitantes se convirtieron en los personajes. Así la premisa principal del trabajo fue la oscuridad como mecanismo que permite procrear pasiones sin prejuicios previos. Adentro de los “cuartos oscuros” todos los personajes usaban una máscara sutil de oscuridad para satisfacer sus deseos. Pero los privilegios del camuflaje no solo estaban otorgados por el elemento de oscuridad, también había alcohol y en muchas ocasiones drogas, tipo poppers o cocaína etc.



Omar Gámez, s/t (#049) de la serie *The dark book*, 2003-2004

Todos los dark rooms tienen espacios amplios y laberínticos, donde los visitantes se pierden, se funden. Algunos de estos escenarios donde se realizaron las tomas son: La casita I en Viaducto y Bolívar o La casita II de Insurgentes y Colima; Fuck de Insurgentes y Reforma; La toalla en la colonia Del Valle; Espacio en la calle de Berna en Zona Rosa o La Estación en la calle de Hamburgo, éste último uno de mis favoritos por ser de los más concurridos los días lunes. A pesar de que la mayoría de estos lugares permanecían abiertos las 24 horas, muchas veces se encontraba más acción por las tardes.

En junio de 2004 la serie de fotografías se exhibió por primera vez de forma colectiva en la galería CANAIA²⁷, lo que permitió tener una lectura muy particular de la obra, alejada principalmente del tema homosexual. El curador Olivier Debroise, tituló la exposición *Las Ecuaciones de Lotka-Volterra*; dichas ecuaciones plantean la posibilidad de conocer el comportamiento de las presas y sus depredadores bajo ciertas circunstancias. Olivier seleccionó 30 imágenes para la exposición, las cuales serían adquiridas posteriormente por el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). Las escenas generadas con el trabajo *The dark book* permitieron ser entendidas bajo un contexto de violencia sexual entre hombres, que las igualaba al comportamiento de una araña acechando a un mosco en el caso del video de Fernando Ortega, o a un grupo de trompos negros que se golpean con fuerza entre sí en el video de Miguel Ángel Ríos, ambos presentados en la misma exposición.



Omar Gámez, *s/t* (#273) de la serie *The dark book*, 2003-2004

Realicé 300 tomas fotográficas de las cuales seleccioné 46 imágenes. El grupo de 30 fotografías seleccionadas por Debroise es una edición de 3 más una prueba de autor y una copia de exhibición.

27 Cámara Nacional de la Industria Artística, ubicada en Rosas Moreno y Franciso Pimentel en la colonia San Rafael de la Ciudad de México

El resto de imágenes se manejan por separado en edición de 3 + 1 prueba de artista + 1 prueba de exhibición. Las medidas de cada imagen son de 14 x 21.5 cms. La técnica es de proyección sobre bromuro de plata (plata/gelatina) excepto en la colección del MUAC, que es de tintas de carbón sobre papel de algodón.



Omar Gámez, *s/t* (#050) de la serie *The dark book*, 2003-2004

3.1.1 *Dark video*

En junio de 2004, justo cuando estaba por terminar el apoyo al proyecto *The Dark Book* recibido por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) a través del programa *Jóvenes Creadores*, decidí elaborar un video que permitiera generar un discurso paralelo al fotográfico, pero armado de forma más documental y vivencial. El material original fue grabado en distintos lugares y varias sesiones en formato mini DV con una cámara escondida muy pequeña de SONY en opción *night shot* y *slow shooter*. En la parte de edición decidí montar las imágenes de tal manera que generaran un plano secuencia de un mismo

dark room virtual, formado por los escenarios de todos los lugares; el audio fue generado a partir de los sonidos incidentales, en su mayoría música, de los propios establecimientos. El resultado final fue un video titulado *Dark Video* con duración de 7 min. 19 seg. en formato DVD.



Omar Gámez, still *Dark video*, 2004

La forma de vincular ambos trabajos que fueron elaborados en un mismo espacio pero con distintos soportes, fue la dinámica de interacción entre hombres que buscan deseo cargado de violencia y agresión, dentro de espacios enredados que podrían describirse como laberínticos y desolados a la vez.

Hoy en día me he dado cuenta que casi siempre finalizo mis series fotográficas con un video a manera de epílogo.

The dark book y *Dark video* son proyectos terminados en un mismo producto concebido como un libro de tamaño pequeño que compila una selección de 29 fotografías. En 2009 con el apoyo del FONCA a través de la beca de Fomento y Coinversión, se publica el libro *The dark book*, bajo el sello editorial RM. Tiraje de 1000

copias, pasta dura de tela negra. El apoyo de la investigadora Laura González Flores es indispensable para contactar a Ramon Reverte y concretar la publicación.

Desde un inicio el proyecto fotográfico fue pensado para ser un libro, de ahí el título de la serie. Al participar como estudiante en el Seminario de fotografía en el Centro de la Imagen en 2003, comencé a definir el formato y la edición final de la publicación, aunado a los consejos de Vida Yovanovich, Fred Ritchin y Marco Antonio Cruz.



Omar Gámez, still *Dark video*, 2004

El libro es acompañado por un texto de Luis Felipe Ortega en donde puntualiza de forma precisa la síntesis del proyecto, "...Y a la vez sabemos que aquí no sucede nada natural porque no nos estamos refiriendo a esos espacios de la normalidad que nuestras sociedades señalan como tal sino que nos referimos a una especie de espacio negativo, de aquello que no ha de nombrarse sino de silenciarse, de asociarse con el lado de lo no natural, de lo no normal."²⁸

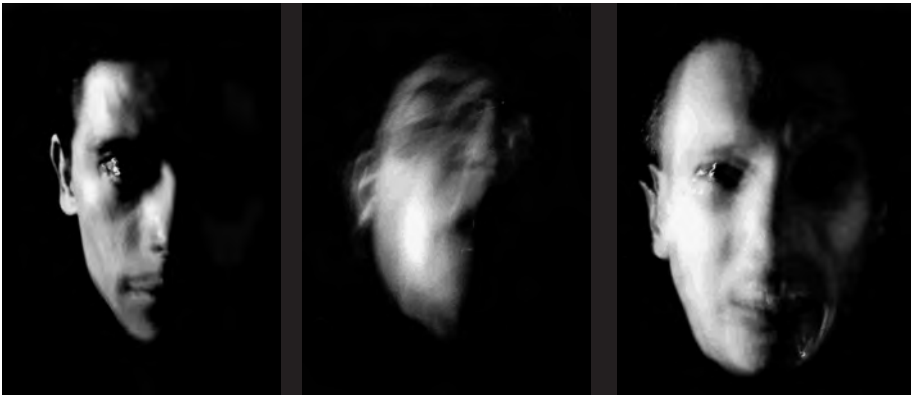
28 Omar Gámez. *The dark book*, RM, Barcelona-México, 2009, p. 41.

3.2 Bareback

El cuerpo aparece así como el límite insoportable del deseo, su enfermedad incurable.

David Le Breton

En el año 2005, como una necesidad por dar rostro e identidad a los personajes con los que había trabajado anteriormente con la serie *The Dark Book*, intenté invitar a hombres dentro de estos “cuartos oscuros” a ser fotografiados en un estudio; dichos intentos fueron fallidos y poco favorables, tanto por la forma de platicar con ellos y explicarles el trabajo, como por los resultados obtenidos en donde aún se vislumbraban personajes dentro del anonimato; la serie, que fue muy breve se intituló *Dark Portraits*.



Omar Gámez, *Dark portraits*, 2005

Es entonces que decidí buscarlos por otro medio fuera de los “cuartos oscuros” y opté por hacerlo en sitios de Internet que ofrecieran ventanas de conversación y clasificados para encuentros personales entre hombres, como el portal de *gaydar.co.uk* o *gay.com*. Ahí inicié varias conversaciones con los usuarios descubriendo que ellos pertenecen en general a un grupo con necesidades muy distintas a los que visitan “cuartos oscuros”.

Para mi fue importante entender que el anonimato de los usuarios atrás de la computadora les permite buscar distintos perfiles específicos respecto al sexo. Uno de los subgrupos dentro de estos

sitios virtuales fue los que practican *bareback*²⁹, que resultaron ser un porcentaje considerable de usuarios, digamos del 30%.

El *bareback* o *barebacked* es una práctica muy asidua en las grandes ciudades iniciada en la transición del siglo XX al XXI. La ejercen hombres que tienen sexo con otros hombres, donde solicitan de forma explícita la no utilización de un preservativo, o más aún, buscan un *bug chaser*, -quien caza el bicho (VIH)- o un *gift giver* -quien da el regalo (VIH)-, con la intención de ser infectados o infectar.

En México existen distintas variables que le dan sutilezas al concepto *bareback*, dadas las características propias del mexicano que practica sexo con otros hombres, entre ellas la falta de información sobre temas de sexualidad o la imposibilidad para darse a conocer como personas homosexuales; aún así la comunidad que realiza *bareback* prevalece de forma notable en portales de Internet en la Ciudad de México.

Hay distintas teorías para entender la conducta de hombres que hacen *bareback*: entre ellas está la fabricación de medicamentos que se ingieren antes y/o después del sexo sin condón para prevenir VIH; otra es un tratamiento mensual después del contagio; en ambos casos muchos de estos medicamentos y tratamientos se han comprobado muy eficientes.³⁰

En general la principal causa se reduce a la gran esperanza en cuanto a la mejora en la calidad de vida de pacientes con VIH positivo, aunque no se descarta en muchos una gran subversión ante miles de campañas que imponen el uso del condón como una salvación de vida. Los menos prefieren hacer *bare back* solo si tienen sexo con alguien que tenga el pene muy grande, nalgas

29 *Bareback: On a horse or other animal with no saddle: rode bareback; a bareback rider.* (En un caballo o en otro animal sin la silla de montar: montó a pelo; un jinete a pelo.) *Having sex without a condom.* (Tener sexo sin condón).

30 El PrEP (profilaxis pre-exposición) es un tratamiento altamente eficiente para prevenir ser infectado por VIH y que se distribuye de forma gratuita en diversos países, excepto en México, el principal medicamento es Truvada. Cuando inicié el proyecto *Bareback* apenas estaba comenzando a demostrarse su efectividad.

muy grandes, si eyaculan fuera del recto o simplemente si lo hacen con drogas.



Omar Gámez, s/t (#095) de la serie *Bareback*, 2005-2006

Georges Bataille hace una sentencia que aquí se relaciona perfectamente en cuanto al comportamiento originario del deseo: “...una de dos, o lo que nos obsesiona es, en principio, lo que el deseo y la ardiente pasión nos sugieren; o tenemos la razonable preocupación de un futuro mejor.”³¹ Para mis modelos, sus acciones, consideradas de alto riesgo, no los hacen merecer ni castigo ni recompensa, su futuro es ahora. Recuerdan a esos artistas del performance extremo que trabajan con sus cuerpos,

31 Georges Bataille, op. cit. p. 35.

como Fakir Musafar, solamente que la transformación del cuerpo no es externa, sino interna, pero con el mismo fin, encontrar el absoluto placer y control de su cuerpo.

A través de más de 200 conversaciones sostenidas por más de un año en la sección de Chat en el portal de *gay.com*, logré contactar a distintas personas que accedieron a ser fotografiadas en sus casas posando para mi. Entre todos esos hombres recién conocidos, solo se lograron concretar 16 sesiones de fotos, con modelos que provenían de zonas, edades y perfiles muy distintos entre sí. Como documento de investigación he conservado la gran mayoría de las charlas y los perfiles de ellos que incluyen sus fotografías de presentación.



Charla sostenida en el portal *gay.com*, octubre 2005

Al momento de obtener las impresiones de las fotos y al comparar los retratos de varios modelos entre sí, comencé a

vislumbrar en ellas un estado anímico en común, que se ubicaba entre la desolación, el vacío y la desesperanza. John Berger en su escrito originalmente titulado *La imagen cambiante del hombre en el retrato*³² de 1969, decía sobre el retrato en general: “La idea de que el retratista revelaba el alma de sus retratados no es más que un mito. ¿Existe una diferencia cualitativa en la forma en que Velázquez pintaba una cara y la forma en que pintaba unas nalgas?”

Es aquí donde la teoría de Berger que descalifica dotes extras al retrato hace una acotación para denominar lo que es la información psicológica en el retrato, asequible sólo cuando el artista obtiene un autorretrato al elaborar un retrato:

Los escasos retratos, en términos comparativos, que revelan una verdadera percepción psicológica (algunos de Rafael, de Rembrandt, de David, o de Goya) sugieren un interés personal, obsesivo, por parte del artista, que no puede atribuirse sin más a la profesión del retratista. Esos cuadros tienen el mismo tipo de intensidad que los autorretratos. En realidad, son obras en las que el artista se descubre a sí mismo.³³

Los retratos que yo he elaborado en la serie *Bareback*, provienen de una legítima preocupación en cuestiones de política del cuerpo. A todos los retratados los admiro por el simple hecho de ser subversivos en sus prácticas sexuales, pero sobre todo, en su discurso de vida. “Nunca antes, sin duda, como sucede hoy en nuestras sociedades occidentales, los hombres habían utilizado tan poco su cuerpo, su movilidad, su resistencia.” comenta Le Breton³⁴, esta afirmación viene a colación perfectamente en esta serie de trabajo, no como función ejercitante del cuerpo, sino como extrapolación límite de posesión del propio cuerpo y a su vez la dirección que éste debe de tomar en el discurso de las prácticas sexuales.

32 John Berger, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. GG, 2006, p. 21.

33 Ídem.

34 David Le Breton. *op. cit.* p. 16.



Tres retratos s/t (#076), (#097) y (#038) de la serie *Bareback*, 2005-2006

Acerca de la cybersexualidad Le Breton apunta: “[...] concreta este imaginario de la desaparición del cuerpo y, más aún, de la desaparición del otro; con ella, el texto sustituye al sexo: se describe al interlocutor lo que se le hace en la pantalla con numerosos signos gráficos que traducen el gozo o la emoción. El erotismo alcanza un estado supremo de higiene, al eliminar el cuerpo físico en provecho del cuerpo virtual. No más temores de SIDA o de enfermedades sexualmente transmisibles, ni siquiera de acoso, en esta sexualidad angélica, en la cual es incluso posible...”³⁵ En el caso de la serie *Bareback*, la textualidad de los chats devienen en sexualidad, enfatizada por el encuentro que inicia en el Internet para culminar en una de las prácticas sexuales más subversivas de la transición de siglo.

Es importante anotar que nunca cuestioné a ninguno de mis modelos su estado serológico; para éste y otros proyectos me interesa que esa duda quede en el aire con el fin de generar una intriga en la narrativa fotográfica alejada de la obviedad.

Cuando Toulouse-Lautrec retrató prostitutas fue porque admiraba sus actuaciones y reconocía su utilidad, comenta John Berger. Dicha admiración ante los hombres que yo he retratado es un motivo importante para ir a visitarlos dentro de sus hogares. “Cuando los examinamos, ellos nos examinan a nosotros”³⁶, esta situación que es un juego de espejos es la que busco al elaborar las imágenes: observo su imagen en Internet, acudo a su casa y me examinan, la imagen de ellos es examinada por los espectadores, y los retratos son los mismos que retan al espectador a examinarlos; finalmente algunos de los retratos que les hice los suben a Internet colocados en su perfil de búsqueda de nuevos contactos.

Dichos retratos contienen algo de “diabólico”, en el sentido que apunta Bataille³⁷, es decir, como término surgido del cristianismo que unifica muerte y erotismo, solo que en el contexto bareback, están despojados de la angustia, ingrediente primordial del término;

35 Ídem, p. 22

36 Joohn Berger, *op. cit.* p. 27.

37 Georges Bataille, *op. cit.* pp. 41-42.

entonces, lo “diabólico” esta agregado en las imágenes como un acto consciente de representación del otro, sin agregar ningún juicio moral. La angustia por la muerte, mediante sus actos, esta anulada. Los personajes que yo fotografíó tienen un contacto muy estrecho con el sentido erótico que enuncia Bataille: unificación de sexo y muerte.



Omar Gámez, s/t (#104) de la serie *Bareback*, 2005-2006

En otra publicación anterior denominada *El erotismo*, Bataille diserta sobre la sorprendente posición del hombre por buscar formas de dominación ante lo que le aterroriza, vinculado al ejercicio de su erotismo, sin esperar a que el erotismo y la muerte formen una dinámica por sí misma. “Se trata de que el hombre sí puede superar lo que le espanta, puede mirarlo de frente.”³⁸

38 Georges Bataille. *El erotismo*, Tusquets, 1997, p. 11.

La esencia primordial de la serie Bareback se vincula con este juego establecido entre los mismo personajes por anteponer en sus vidas y ofrecer en mis imágenes, una situación muy íntima, pero serena a la vez, de su confrontación con la posibilidad de la muerte. Para Bataille el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte.³⁹

La serie fue realizada con cámara Rolleiflex formato 6 x 6 con película negativa a color con el fin de obtener mayor detalle en los rostros y en especial de las miradas. Los personajes en su mayoría aparecen centrados y mirando a la cámara. En total se fotografiaron a 16 sujetos que accedieron a hacerlo, obteniendo más de 200 tomas y una preselección de 153. Las piezas de exhibición son de tamaño 20 x 20 centímetros en edición de 3 copias, más una prueba de autor y una de exhibición. La razón principal para decidir el tamaño de las fotografías es para que el espectador pueda tener un contacto cercano cara a cara con los modelos.



Libro *Bareback* de edición limitada 5 copias

Se publicó un libro bajo el mismo título⁴⁰ de edición limitada a 5 copias más una de autor. Reúne una selección de 27 fotografías y más de cien páginas con las charlas del chat. El tamaño es carta impreso en papel bond. El encuadernado es *hotmelt* con las páginas dobladas hacia dentro del lomo dejando los interiores ocultos en blanco, excepto por una fotografía oculta en el libro. La primera copia ha sido adquirida por la Fundación Alumnos 47.

39 Ídem. p. 15.

40 Omar Gámez, *Bareback*, México, 2009.

Laura González Flores sintetiza la dinámica entre los textos y los retratos:

[...] Tanto la palabra como la imagen dejan de servir para identificar y describir al sujeto uno mismo o el otro para mostrar justamente, la imposibilidad de objetividad implícita en todo retrato. Ante los textos expuestos por Gámez buscamos leer los secretos de la identidad del otro en su escritura virtual; ante sus retratos fotográficos pretendemos ver, en la mostración descriptiva de los sujetos retratados, aquello que los caracteriza como individuos bareback. Claramente, nuestras expectativas son imposibles de cumplir: la imagen construida por la narrativa textual no se corresponde con la de la fotografía. Las pulsiones o pasiones del texto no se traducen en señas visuales en la imagen. Ante las imágenes de Gámez, nos declaramos vencidos, pues realmente no podemos conocer la verdad de la situación expuesta. Esa es la ironía de nuestros hábitos epistemológicos centrados en lo visual: una cosa es ser o verse real y otra, ser verdadero.⁴¹



Omar Gámez, *s/t (#015)* de la serie *Bareback*, 2005-2006

El proyecto fue apoyado por la beca de Jóvenes creadores del FONCA en 2005-2006.

41 Catálogo Arte Nuevo Interactiva, 2007. Mérida, Yucatán, 2007, p. 25.

3.3 Natura

El jardín es la parcela más pequeña del mundo y a la vez es la totalidad del mundo.

Michel Foucault, 1967

La idea de la serie de nudistas inició por invitación de un conocido que contacté como modelo en la serie de *Bareback* y que nunca fue fotografiado. Me invitó a asistir a una sesión con el grupo G-Natura, cuyas reuniones son realizadas en el Fraccionamiento Burgos en Morelos, muy cerca de Cuernavaca. En mi primera cita y durante 10 años, los registré completamente desinhibidos.



Omar Gámez, *s/t* (#159) de la serie Natura, 2005-2015

La serie representa una forma de libertad acotada a un contexto específico simplemente por el disfrute y contemplación del cuerpo. Todo dentro del mismo escenario que se repite cada dos o tres meses en fin de semana.

El escenario para las fotografías resultó perfecto para enmarcar los cuerpos brillantes y desnudos. Árboles y vegetación, la alberca y sobre todo la convivencia y el juego lúdico del cuerpo natural.

La serie articula dos ideas principalmente que me interesaron al momento de frecuentar las sesiones de trabajo: Por un lado la idea de representación de naturaleza y hombre proveniente de la tradición pictórica dentro del arte, y por otro lado, la generación de escenas que rasgan los límites entre la puesta en escena y el documental, es decir una hibridación entre ambas.

Michel Foucault enuncia en su afamado texto sobre las heterotopías⁴² las distintas condiciones de estos espacios que sí ocurren, a diferencia de las utopías que no tienen lugar. En ese sentido las reuniones nudistas tienen cabida dentro de la descripción de la heterotopía, pero no las heterotopías en crisis, cada vez menos frecuentes según Foucault, sino más bien en las heterotopías de las desviaciones que son visibles como no normales o fuera de la norma.

“El jardín ha sido un tipo de felicidad, universalizando la heterotopía desde el principio de la antigüedad”.

Además otra característica, es que el grupo de G-Natura no es de acceso público, es necesario apegarse a los usos y reglas del grupo para tener acceso y ser aceptado. Así ellos forman una heterotopía que no es un lugar de ilusión, sino de compensación con respecto al mundo exterior.

En todas las sesiones participé desnudo, con una cámara de formato medio Rolleiflex 6 x 6 con negativo a color marca portra de Kodak. Esta cámara *vintage* generaba en los participantes una atracción inmediata que me permitía tener más acceso a las imágenes. Las tomas surgían de pronto dentro de toda la gama de actividades que ellos organizaban: Dinámicas de presentación,

⁴² Michel Foucault, *French journal Architecture /Mouvement/ Continuity*, Octubre, 1984, p. 3.

comidas, juegos en el jardín, ejercicio en la alberca y yoga, y siempre por las noches la divertida presentación de travestismo e imitación de personajes.

De un total de más de 300 imágenes capturadas durante más de 10 años yo he seleccionado aproximadamente 40 tomas finales. Los tamaños son variables: 1.20 x 1.20 mts, 80 x 80 cms y 30 x 30 cms. Cada tamaño con edición de 3 piezas más una prueba de autor y una copia de exhibición. La técnica de salida es impresión cromógena directa del negativo a papel fotográfico.



Omar Gámez, s/t (#110) de la serie *Natura*, 2005-2015

Dos imágenes de la serie fueron exhibidas por primera vez en la Bienal Femsá en 2005 y en 2007 una selección más amplia en el Houston Center for Photography junto a una exhibición de 6 fotógrafos mexicanos organizada por Enrique Greenwell; la exhibición fue titulada *Six Pack from Mexico City*. A partir de ahí ha sido exhibida en otros espacios de forma colectiva como el Camera Work de Nueva York curada por Tema Stauffer y Casa del Lago de la UNAM curada por Brenda Caro Cocotle.



Omar Gámez, *s/t* (#026) de la serie *Natura*, 2005-2015



Omar G3mez, *s/t* (#113) y (#136) de la serie *Natura*, 2005-2015

3.3.1 *Costa da Caparica*

El video producido en Lisboa, Portugal, titulado *Costa da Caparica* es el resultado y mezcla de dos propuestas anteriores en donde se mezcla la idea del “cuarto oscuro” al aire libre en la playa y la idea del disfrute del cuerpo como en *Natura*. El trabajo funciona como un perfecto eco del *Dark video* realizado en los “cuartos oscuros”, pues *Costa da Caparica* es el perfecto positivo del primero.



Omar Gámez, still *Costa da Caparica*, Portugal, 2005

En mi primer visita a Lisboa encontré un anuncio en una revista que anunciaba la playa nudista en la Costa da Caparica. Hice el camino y encontré que las playas estaban numeradas, la nudista era la playa número 19, ahí me baje del tren y encontré varias toallas vacías en la arena. Para mi sorpresa todos los hombres estaban atrás de los matorrales laberínticos haciendo cacería unos con otros. Al día siguiente regresé con mi cámara escondida en la mochila y grabé por varios días a los paseantes. Al final logré editar un video de 6 minutos y 43 segundos con color y sonido

ambiente. La edición del video es de 3 copias más una de autor y una de exhibición.

El video se proyectó en 2006 en varios festivales, como el Athens Video Festival en Grecia, Dumbo y New Fest en Nueva York, y el Inside Out en Toronto, Canada.

Ambos proyectos de nudismo a cielo abierto, representan sin duda un *Himno a la libertad*, como diría Helena Velena, dentro de circunstancias específicas.



Omar Gámez, still *Costa da Caparica*, Portugal, 2005

3.4 Estabilidad. Anotaciones sobre la gravedad (fotografía y video)

La serie *Estabilidad. Anotaciones sobre la gravedad* es la primera aproximación en mi trabajo completamente fuera del orden sexual para recrear escenas de cuerpos desnudos en paisajes con la ayuda de mis amigos como modelos, pero a su vez también es un comentario un tanto pesimista sobre la desolación del hombre en la tierra. Un suceso bastante fuerte conlleva el eje de la serie: mi mejor amigo fallece en mis brazos de paro pulmonar, él no era solamente mi amigo sino también mi confidente y primera opinión al momento de generar un nuevo cuerpo de trabajo. Él era crítico y curador: Olivier Debrouse.



Omar Gámez, *Michelle* de la serie *Estabilidad*, 2007-2010

El *statment* de la serie lo escribí de la siguiente manera:
“La Teoría de estabilidad de sistemas dinámicos propuesta en 1892 por el matemático ruso Aleksandr Lyapunov contempla tres momentos de equilibrio: estable, inestable y asintóticamente estable. Cualquiera de estas tres posibilidades plantea que el origen, el punto en el cual el cuerpo se sostiene independientemente

de soportes externos, es en efecto una solución de equilibrio. El cuerpo siempre adquiere balance localizando su propio centro.

La serie titulada *Estabilidad* retoma de forma metafórica esta premisa de la teoría de Lyapunov para confrontar contenidos de orden físico, emotivo y psíquico en personajes despojados y desestabilizados. Más que fotográficas, estas imágenes son propuestas escultóricas con aproximaciones a cánones de belleza sobre el tratamiento del cuerpo a través de la historia del arte. También son a su vez anotaciones sobre la posibilidad e imposibilidad del hombre por conservar y asir su permanencia en la tierra.”



Omar Gámez, *Antonio 2* de la serie *Estabilidad*, 2007-2010

La serie me tomó varios años realizarla, (2007-2010) pues la dinámica de producción era lenta o al menos compleja. Primeramente tenía que acudir a la locación en donde pensaba realizar la fotografía de acuerdo al amigo que quería fotografiar, siempre me acompañaba mi pareja sentimental de ese momento, Clémet Girerd. Observaba la luz en el transcurso del día y hacía tomas de prueba. En otro sesión en un día diferente regresaba con

el modelo y hacíamos la fotografía. Los lugares que utilicé como locaciones fueron los siguientes: *Annabel*, Peña de lobos; *Clément*, patio de casa de Olivier Debroise en la colonia San Rafael y la entrada a Xalapa; *Antonio*, las Minas en Xalapa; *Jaime*, Tepoztlán; *Fernando*, Lagunas de Tzempoala; *Michelle*, Valle del silencio en la Marquesa; *Luis Felipe*, alrededores de Tula; *Omar*, autorretrato en La Ajusco. Finalmente el video simplemente titulado *Estabilidad* con Nacho Pereda y Euri Lorenzo fue grabado en la Marquesa en el Valle del Silencio.



Omar Gámez, *Luis Felipe* de la serie *Estabilidad*, 2007-2010

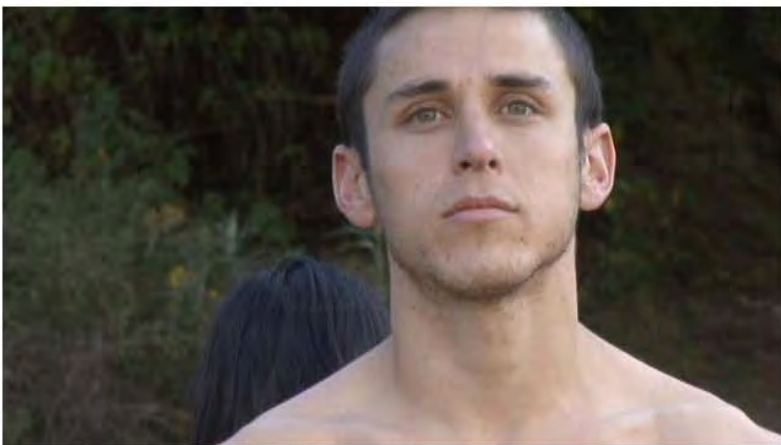


Omar Gámez, *Clement 2* de la serie *Estabilidad*, 2007-2010

Para la realización del video *Estabilidad* se mando construir un sube y baja para que Euri y Nacho estuvieran en cada uno de los extremos balanceándose. El video enfatiza la idea de la fragilidad del hombre ante la naturaleza, además de buscar la atemporalidad. El video dura 2 minutos en loop.

La edición de la serie fotográfica tiene tres tamaño diferentes: 34 x 50 cms; 67 x 100 cms y 100 x 150 cms. Cada tamaño en edición de 5 más una prueba de autor y una prueba de exhibición. La impresión es cromógena digital a partir de archivo digital.

La serie ha sido exhibida de forma individual en Nivel 5 del Museo de Arte de Sinaloa en 2009 y en Casa Escorza de la Universidad de Guadalajara en 2010.

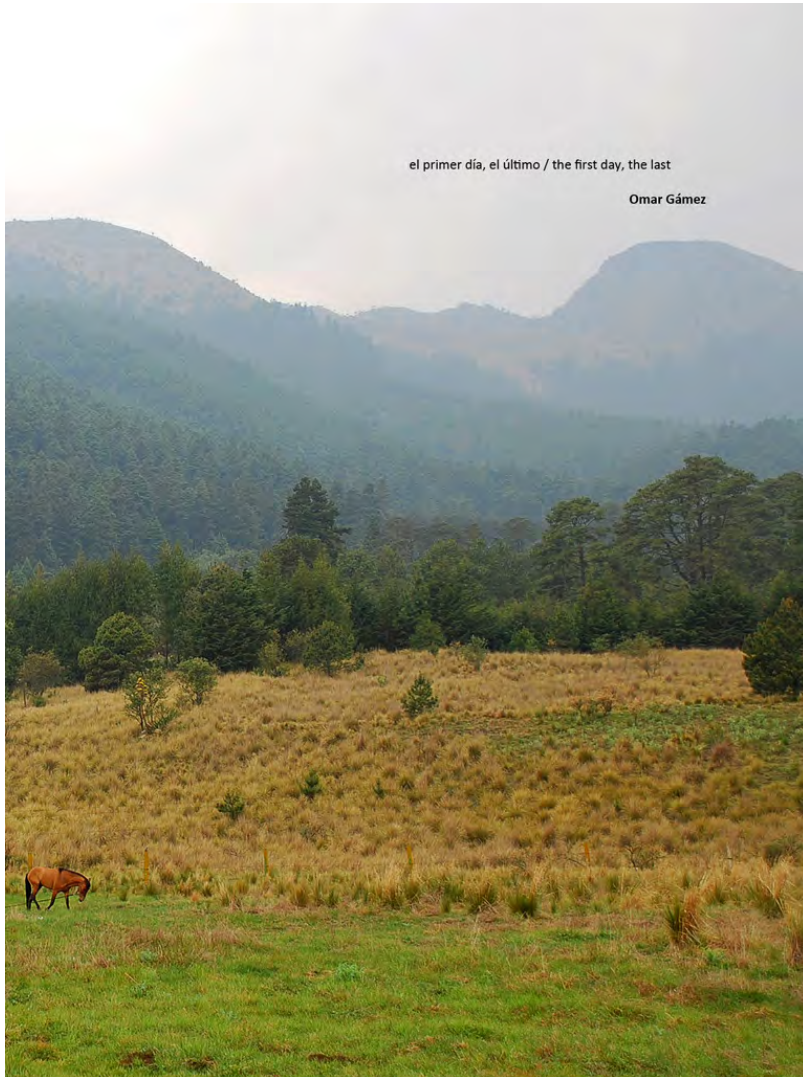


Omar G3mez, stills *Estabilidad*, 2010

3.5 *El primer día, el último*

El primer día, el último es una pieza que no podría tener un título más adecuado. Es una pieza absolutamente redonda, acabada, que le hace justicia al título. Es un diario fotográfico. Es una historia de amor. Historia de un matrimonio. La historia de un *homme d'artiste*.

Aldo Sánchez



Omar Gámez, *El primer día, el último*, portada, 2013

Este trabajo es una edición de libro limitada que reúne fotografías que realicé acompañado de mi ex-pareja sentimental durante los 6 años de relación. Primordialmente son imágenes en donde aparece él, de nuestros viajes juntos, o de las muchas veces que me acompañó a buscar locaciones o con los nudistas. Fue mi pareja y además un colaborador muy cercano en la retroalimentación de mis proyectos y asistencia de los mismos.



Omar Gámez, *El primer día, el último* (pp. 48 y 49), 2013

Al romper la relación asistí al psicólogo y me dijo: cuando logres ver una fotografía de él y no sientas dolor, estarás curado. Así decidí dos años después, revisar todo el material y editar un libro como proceso de transición a una nueva etapa.

La presentación del libro fue en la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS) con la participación de Aldo Sánchez, Rolando Flores y Susana Vargas.

Durante la presentación Rolando Flores lanza la idea del libro como monumento: "Se dice que cuando uno hace algunas cosas es para intentar olvidar. Entonces hacer algo, en este caso un proyecto

editorial sería concebido y producido también para olvidar? Si es así entonces se estaría construyendo para olvidar, asunto que sería contrario al sentido convencional del monumento.”



Omar Gámez, *El primer día, el último* (pp. 74 y 75), 2013

Y por su parte Susana Vargas cierra la sesión de forma concluyente:

Omar nos regala un libro de una continuidad periférica. El primer día, el último no es una narrativa lineal rosada. Es sobre todo una narrativa descubierta desde el principio. No esconde nada. Desde el comienzo estamos tratando de adivinar qué es lo que se ve. No vemos pero vamos acumulando, pegándonos con las emociones que evocan las no miradas. Casi al final unas orquídeas rosas, el único rosa en todo el libro. No sin explícita sexualidad. Lo que vemos es el centro de la flor, el corazón abierto. Vemos el instante que abrieron. El corazón de la orquídea tan abierto que nos enseña la profundidad del estigma del pistilo y el pedúnculo. Queda al último un paisaje de diferentes verdes, fecundo pero sin nadie.

Parecen contundentes esas orquídeas al final del libro, que fueron totalmente pensadas para cerrar el libro, Yunuen Díaz publica un artículo que cierra de forma muy decisiva:

Una constante en la estética de Omar Gámez es esa extrañeza. No sabemos por qué vemos lo que vemos, si somos partícipes de la nostalgia o cómplices de una venganza secreta: la desmitificación del amor, atisbos de su crudeza; tal vez todo, como una de esas cartas en las que uno se confiesa a sí mismo que aquello fue, al mismo tiempo, muy hermoso y terrible. Lo que sí pone de manifiesto este objeto es la distancia entre ambos; el espectador, como voyeur, confirma la separación, se coloca tras el lente. Por un momento, somos, al ver las fotos, Omar Gámez poniendo orquídeas sobre la penúltima página del libro, como si con ello cerráramos una lápida.⁴³

El libro contiene 104 páginas, mide 22 cm de ancho y 28.5 cm de alto en formato vertical. Aparecen 65 fotografías en color. El tiraje total es de 100 copias, todas firmadas, foliadas y con huella dactilar del autor.



Omar Gámez, *El primer día, el último* (pp. 4 y 5), 2013

43 <http://registromx.net/ws/?p=3886>



Omar G3mez, *El primer d3a, el 3ltimo* (pp. 74 y 75), 2013

CONCLUSIÓN

En el Capítulo 1 se ha contemplado de manera paradójica, la mirada sobre el cuerpo y su salvación a través del conocimiento sobre lo divino que manejaron por muchos años los gnósticos primitivos y cómo grupos y prácticas sexuales y artísticas actuales regresan a este simbolismo para detentar su propia autonomía. En el plano del arte es más evidente a través de éstas prácticas en donde el cuerpo mismo del artista es la pieza de arte. Yo he movido esta acepción para desplazarla a dos grupos específicos bajo la mirada del riesgo en pro de la autonomía del cuerpo. Los hombres que practican *Bareback* y los que visitan “cuartos oscuros”, ambos grupos están re-significados en series fotográficas en donde he buscado acercar estas ideas sobre la propiedad del cuerpo y la libre decisión de sus usos.

Se planteó el término que propone Helena Velena del emblema del *self*, acuñado para distintos fines, no solo del arte, sino también de la vida cotidiana y la cultura *cyborg*. Éste *self* es un estandarte del cual distintos artistas asumen como una posición subversiva sobre el dominio y uso del propio cuerpo y distintos planos del riesgo, atentando incluso la vida propia del individuo. Bajo este argumento del *self*, son dos las series que produce y que encajan como una práctica de riesgo y autonomía. La primera, la serie *The dark book*, que asume el peligro como una constante en la producción de las fotografías, por parte del autor, más no tanto de los modelos que no saben que están siendo fotografiados. Y la segunda, la serie *Bareback*, que es sin duda una muestra de la decisión contestataria que los individuos aceptan al asumir su práctica sexual; aquí el mayor riesgo lo llevan los modelos, más que mi persona como fotógrafo.

Dentro del capitulado y a través de los artistas y las piezas mencionadas, la mayor aportación en esta tesis radica en entender que la naturaleza violenta del cuerpo, al menos en mi trabajo, ya no se ubica en una exhibición literal del cuerpo, sino en sus índices

y vestigios, es decir la exhibición obscena ha sido desplazada por una veladura que en sí misma también es violenta al ocultarla. Sin embargo, las referencias presentadas, están más conectadas con el cuerpo mismo, a excepción de la pieza de Teresa Margolles *Sonido de la morgue (No.2)*, que alude más a los símbolos del sonido que expelen los cuerpos. De igual forma Rineke Djistra alude a los índices de la sangre dejados por *Los Forcados* y las mujeres embarazadas. Dichos trabajos desean recabar las huellas y a sus protagonistas, más no el evento en sí mismo.

Mi trabajo también es el resultado de un acto performativo oculto.

Para el Capítulo 2, enfocado más al deseo homosexual, se ha precisado la forma en que reaparece el desnudo masculino con el advenimiento de la fotografía. De esta forma se ha englobado a los artistas que han hecho uso de la herramienta con un vínculo muy estrecho con sus modelos. Esa es la principal influencia que he percibido dentro de mi trabajo. La relación del fotógrafo con sus modelos es vital para evitar mirar al cuerpo como objeto.

También es importante observar el uso de cierta mirada sesgada, borrosa y encubierta acerca de un contexto específico cuando nos referimos a los videos de Jean Genet y Kenneth Anger, que han sido tomados como referencia importante al desarrollar los audiovisuales *Dark video* y *Costa da Caparica*. En esta combinación de los cuatro trabajos mencionados, los autores se meten en la escena y luego se alejan, se desplazan y juegan con la mirada del espectador haciéndolo vulnerable.

Otra de las constantes observadas en el capítulo, es la relación que los fotógrafos han mantenido con sus modelos al momento de producir las imágenes, al igual que en mi obra, sucede por un hilo de fuerte contacto con la libido y el deseo, la amistad, amantes y en el caso más extremo, el vínculo afectivo, como es la pieza de *El primer día, el último*. Esto nos lleva a concluir que la pieza antes mencionada es la que más se acerca a los autores citados dentro

del apartado, como Peter Hujar, Robert Mapplethorpe, Nobuyoshi Araki y Jeff Koons; todos han involucrado a sus amantes y parejas en las estrategias de su producción.

Si bien en éste capitulado el cuerpo continúa como eje de trabajo, ya no es el extremo y su límite la capa principal, sino más bien lo contemplativo, lúdico y frágil, como en el caso de *Estabilidad* y la serie *Natura*. En ambos casos la intromisión al trabajo es más afectiva que sexual, teniendo tintes eróticos en el manejo de los cuerpos. En el primer caso los cuerpos de los amigos se convierten en ofrendas a la pérdida simbólica ubicada en paisajes desolados; en el segundo, el nudismo y el juego inocente envuelven el disfrute de los fines de semana en Cuernavaca.

Algunos otros autores de México fueron investigados, como el caso de Pedro Slim y Antonio Salazar, aunque de éste último no se mencionó, por las implicaciones estéticas en la manipulación de la imagen que no funcionan como referencia en mi obra.

También podemos concluir de éste Capítulo 2, que parte de las referencias tomadas han provenido del video y la pintura, aportando valores propios de la fotografía como es el caso de Francis Bacon y sus figuras fantasmales y monstruosas, que han agregado una lectura siniestra a mi trabajo basada en el instinto animal.

Para el Capítulo 3 se plantearon las series de fotografía y videos de mi autoría en un nivel descriptivo y técnico, así como también algunas de las exposiciones y presentaciones que han tenido las piezas a lo largo de mi carrera. Así, el apartado funciona como un recuento pormenorizado para entender sus referencias en los capítulos anteriores; y permiten vislumbrar la continuidad de mi carrera a través de los últimos 10 años, ubicada en el contexto de museos, galerías y publicaciones.

Las series de trabajo que he presentado a lo largo de toda la tesis han dado muestra de un vínculo muy preciso con influencias

personales y autobiográficas, aunadas a las referencias de otros artistas en el arte reciente de la escena internacional. Es importante destacar que algunos de los artistas o piezas han sido descubiertos de forma posterior de haberlas realizado, sin embargo, considero que las influencias en un artista pueden provenir de forma consciente y directa o completamente inconsciente; y eso es lo que ha permitido a esta investigación corroborarlo.

Considero que las líneas de investigación que se han revisado aquí y que pueden ser consideradas cerradas son las siguientes:

La relación que prevalece en mi trabajo en contextos de violencia y del cuerpo de forma no obscena, sino más bien como índice.

El empleo de situaciones autobiográficas como punto de partida hacia la exploración de nuevas líneas de trabajo en la fotografía y video.

La mirada como una constante que prevalece en mis series de trabajo y que puede ser considerada como un estilo.

Las líneas de investigación que se sugieren seguir a partir del presente documento son las siguientes:

Actualización de la investigación con la obra de mi autoría, de forma tal que permita vislumbrar en un plano más plural la obra en total de principio a fin, incluyendo piezas aisladas que no pertenecen a series precisamente o temáticas del cuerpo, como es el caso de la serie *Ayer sacrificio, hoy historia*, o *Drowned man (autorretrato)*, ambas del 2009.

Investigación sobre obras de referencias en el arte mexicano, que si bien no hayan sido influencia para mi trabajo puedan ejercer un diálogo en relación al contexto geográfico local, tanto contemporáneo como histórico.

Se recomienda para futuras investigaciones, que los resultados aquí planteados se tomen como notas para un futuro estudio sobre

cuestiones de arte homo-erótico, pero de forma no exclusiva, es decir, las posibilidades de lectura e interpretación de los trabajos en otras esferas de la investigación estética deberían ser posibles.

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLE Georges. *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 2002.

BATAILLE, George. *El erotismo*, Tusquets, México, 1997.

BERGER, John. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, GG, Barcelona, 2006.

Catálogo Arte Nuevo Interactiva, Mérida, Yucatán, 2007.

CORTÉS, José Miguel G., *Orden y caos; un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.

COTTON, Charlotte. *The photography as contemporary art*, ed. Thames & Hudson, Londres-Nueva York, 2004.

CRUZ, Pedro y Hernández, Miguel (editores), *Cartografías del cuerpo*. La dimensión corporal en el arte contemporáneo, ed. CENDEC (Centro de documentación y estudios avanzados en arte contemporáneo), España, 2004.

DÍAZ, Yunuen Esmeralda. *El pathos fotográfico. La clínica de la mirada en Omar Gámez*, H Ayuntamiento de Toluca, 2014.

GÁMEZ, Omar. *Bareback*, edición limitada, México, 2009.

GÁMEZ, Omar. *El primer día, el último*, edición limitada, México, 2013.

GÁMEZ Omar. *The dark book*, Ed. RM, Barcelona-México, 2009.

HUJAR, Peter. *Portraits in Life and Death*, Da Capo Press, Estados Unidos, 1976.

LE BRETON, David. *Adiós a los cuerpos*, La Cifra editorial, México, 2011.

MARCADÉ, Jean-Claude y Galia Ackerman. *Sergueï Eisenstein. Dessins secrets*, Seuil, Francia, 1999.

NAGGAR, Carole y Fred Ritchin. México. *Visto por ojos extranjeros 1850-1990*, Norton, Londres-Nueva York, 1993.

PÉREZ, David. *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Ed. GG, España, 2004.

SCHIMMEL, Paul (compilador). *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949–1979*. Ed. Alias, México, 2012.

SLIM, Pedro. *De la calle al estudio*, Museo Universitario del Chopo, México, 1997.

FILMOGRÁFICAS

ANGER, Keneth. *Fireworks*, Estados Unidos, 1947, blanco/negro y sonido, 20', formato 1.37:1 Guión y dirección: Keneth Anger. Actores: Keneth Anger, Gordon Gray y Bill Seltzer. Música: Ottorino Respighi.

GÁMEZ, Omar. *Costa da Caparica*, Portugal, 2005, video digital, sonido y color, 6'43", formato 3:4, edición de 3 + 1PA + 1PA. Idea original, guión y dirección: Omar Gámez.

GÁMEZ, Omar. *Dark video*, México, 2004, video digital, sonido y color, 7'19", formato 3:4, edición de 3 + 1PA + 1PA. Idea original, guión y dirección: Omar Gámez.

GÁMEZ, Omar. *Estabilidad*, México, 2010, video digital, sonido y color, 2', formato 16:9, edición de 3 + 1PA + 1PA. Idea original, guión y dirección: Omar Gámez. Actores: Euri Lorenzo e Ignacio Pereda.

GENET, Jean. *Un chant d'Amour*, Francia, 1950, blanco/negro y silente, 26', formato 1.37:1 Guión y dirección: Jean Genet. Actores: Bravo, Jean Genet, Java, Coco Le Martiniquais, André Reybaz y Lucian Sénémaud. Música: Simon Fisher Turner y Gavin Bryars.

GOLDIN, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*, Estados Unidos, 1985, color y sonido, más de 700 diapositivas (slideshow). Inspirada en la *Ópera de los tres centavos de Bertolt Brecht*. Música: Velvet Underground, James Brown, Nina Simone, Charles Aznavour, Screamin' Jay Hawkins and Petula Clark, entre otros.

HEMEROGRÁFICAS

BLANCO, Sergio, "Exilio y violencia a través de la lente de 10 fotógrafos mexicanos" en revista *Código # 95*, octubre, 2016.

FOUCAULT, Michel. *French journal Architecture /Mouvement/ Continuity*. Octubre, 1984.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. Francis Bacon. El cuerpo como objeto mutilado; regresión a la animalidad, *Cyber Humanitatis Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades No 31*, Universidad de Chile, 2004.

PÁGINAS WEB

- Paula Sibila. La naturaleza digitalizada y el hombre post-biológico. http://www.fceia.unr.edu.ar/darquitectonico/darquitectonico/data/pdf/la_naturaleza_digitalizada.pdf

- <http://www.observacionesfilosoficas.net/francisbaconladerivadel yo.html>

- <http://hdl.handle.net/2027/spo.7977573.0001.205>

- Arthur Evans. Homosexualidad, Cristianismo y Herejía en Europa. <https://distribuidorapeligrosidadsocial.files.wordpress.com/2011/11/homosexualidad-cristianismo-y-herejc3ada-en-europa.pdf>

- Hyewon Yi. Crossing Boundaries: An Interview with Nobuyoshi Araki, *Trans-Asia Photography Review*, Estados Unidos, 2011. <http://hdl.handle.net/2027/spo.7977573.0001.205>

- Libro Bareback en la colección de Alumnos 47. <https://vimeo.com/61373790>

APÉNDICE

Texto incluido en la publicación del libro *The dark book*.
Editorial RM, Barcelona-México, 2009. Luis Felipe Ortega.

De los rituales, de las sombras.

De los rituales que no escuchamos, de los que no queremos escuchar o que simplemente no nos es permitido nombrar. Rituales que tienen un tiempo y un lugar asignado con excesiva precisión: un juego al que hay que ponerle reglas muy claras, asignarle ritmos, imponer sanciones, crear una regulación de los actos. Rituales que nos acercan a la exploración de uno mismo y de los otros, de las miradas, las que al cruzarse precisan la condición de dicho ritual; miradas en la sombra, en el lugar donde se percibe-siente la extensión del espacio y se precisa a través de los cuerpos.

De algunos de esos rituales se ocupa la mirada de Omar Gámez, de algunos de estos espacios que en su recorrido abren paso otro tiempo dentro del tiempo cotidiano -del tuyo, del mío. El tiempo de aquellos que lo usan de otra manera. Una mirada -la de Omar- que se sitúa en un espacio específico y se encarga de hacerlo visible, de realizar una traza, de mapearlo o, mejor dicho, puntearlo a través de tiempos largos de exposición. Silencios y tiempos y espacios.

Quizá en eso consiste la condición precisa de su modo de acercamiento: silenciar a la máquina para que sucedan naturalmente los cuerpos en ese espacio silencioso. Como quien dice *mira, sucede el tiempo, sucede que llueve*. Y a la vez sabemos que aquí no sucede nada natural porque no nos estamos refiriendo a esos espacios de la normalidad que nuestras sociedades señalan como tal sino que nos referimos a una especie de espacio negativo, de aquello que no ha de nombrarse sino de silenciarse, de asociarse con el lado de lo no natural, de lo no normal. Ruido entonces, de nuestras conciencias normales hacia la sexualidad: ¿dónde y cómo coger normalmente? ¿desde que espacios es que podríamos erigir y festejar esas normalidad sexual en nuestro tiempo? No lo sé y no interesa saberlo aquí.

Dark room: espacio de sombra, luz que se refleja en los cuerpos y deja ver su espacio interior, aquél espacio que solamente puede

delatarse a través del deseo, de un acto sobre-expuesto; espíritu de vida e interioridad que se vuelca hacia nosotros -hacia la cámara- desde el cuerpo erguido, desde los cuerpos capaces de reconfigurar su posición frente, entre, hacia y contra el(los) otro(s) cuerpo(s). Tumulto donde se pierde el individuo y se vuelve grupo, pequeña masa saturando el encuadre, interrumpiendo el acceso de la poca luz al obturador: calzones abajo, nalgas desnudas, mano apretando la verga, vergas apretadas para elevar la temperatura del espacio, búsqueda del objeto de deseo que permite ver no hacia fuera sino a ese yo que se autonombra como un yo del erotismo, de lo permitido, de lo posible. La verga termina su tarea, el cuerpo reposa, se recarga en un muro, vuelve a otro tiempo. El ritual también propone zonas de receso. Regresamos al ruido.

¿Qué importancia puede tener el que Omar realice estos retratos desde una cámara que se oculta en una *cangurera*, que dispare a ciegas desde el vientre con sus largas exposiciones? En un lugar donde el ritual obliga a perder cualquier pudor, donde el sentido del cuerpo se enaltece en la búsqueda del *macho dominante*, donde unos han de someterse al poder de otros, donde la intensidad de la luz se baja para levantar el potencial del anonimato, ahí la cámara se guarda celosamente para no ser vista, para alojarse en un rincón desde donde puede, finalmente, erigirse como un objeto que desea y que toma lo que puede tomarse en circunstancias que parecen desfavorables y, sin embargo, la potencian en su esencia: no el testimonio ni el documento sino la posibilidad de pervertir lo real es el trabajo que le toca realizar. Y lo hace silenciosamente, como algunos amantes.

Luis Felipe Ortega, sep. 08.

Texto de presentación del libro *The dark book* en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) el 13 de febrero de 2010 con Laura González Flores y Luis Felipe Ortega.

El texto que escribí para The Dark Book está fechado en septiembre del 2008.

Desde entonces Omar ya tenía un libro.

¿Cuándo sabemos que tenemos un libro? ¿Cómo vamos negociando la cosas que estarán contenidas ahí? Un libro, todos los libros, un libro de imágenes, un libro de frases, un libro que -sabemos- ha de volverse una marca dura para uno mismo, para ese sujeto que hoy conocemos como autor.

Por pura necesidad y, en su extensión, por pura necesidad, el libro se convierte en contenedor de diversas temporalidades.

Para el autor es el resultado inevitable del tiempo pasado, del proceso vivido, de los queridos fracasos, de los huecos donde encontramos posibilidades: el libro como espacio de posibilidad, como lugar del sucede qué.... Silencio.

El autor ha de mirar el material una y otra vez, a los fotógrafos les gusta decir: editar. A mi me gusta pensarlo más como un tiempo donde ha de revisarse, afectivamente, aquello que somos, aquello que hemos sido y que nos constituye como tales en ese volumen.

Para el lector es un tiempo presente, un aquí y ahora de la lectura, un aquí y ahora de la mirada. Lo miramos para que ese tiempo pasado del autor pueda mirarnos, pueda encontrarnos como posibles interlocutores. Posicionamiento de ambos.

Regresemos a otros tiempos.

Conocí el proyecto de fotografías de Omar antes de ser un libro, antes de ser también la maqueta de un libro. Fue en el 2004.

En aquel momento eran un conjunto de imágenes dispersas que habían optado por hacer hincapié en una estrategia capaz de permitirle trabajar en un lugar específico, bajo condiciones

específicas. Quizá ese fue uno de aspectos que inmediatamente llamó mi atención: el artista renunciando a las convenciones de su medio para someterlo, para trabajar a partir de limitarlo; la maquinaria, la estrategia técnica puesta a un nivel muy inmediato, casi podría decirse básico.

Quizá en ese sentido Omar se acerca, mucho más que otros fotógrafos de su generación, a los procesos del arte contemporáneo: sustituye el potencial del medio a sus recursos más elementales, digamos que los detiene en un punto y arriesga por esos resultados. *The dark book*, en muchos sentidos, deriva de la revisión, me parece, de los mecanismo internos de la fotografía. Y resulta así por pura necesidad: si quería trabajar en esos cuartos oscuros había que limitar las posibilidades del acto fotográfico y todo lo que eso conlleva.

De esa manera las imágenes que me encontré en aquél año no se podían leer a través de mecanismos convencionales, había que referirse casi inmediatamente al potencial del contenido, a lo que, incluso, se pierde en su visibilidad.

Durante la consolidación de este libro fueron muchas las conversaciones con Omar, a propósito de estos procesos del “acto” (en este caso del acto fotográfico) y circularon algunas referencias que no venían precisamente de la foto sino de la pintura. Alguna vez platicamos de Gerhard Richter, un pintor que me parece fundamental en nuestro panorama y fundamental también a los modos en que se comporta el artista desde hace unos 40 años. Hablamos de Richter porque era importante volver a situar las preguntas que él se había hecho: ¿qué debo pintar? Y ¿cómo debo pintar?

Quizá sin que Omar se lo hubiera planteado de esa manera, en este proyecto abrió el espacio para preguntarse cómo y dónde trabajar... el cómo y dónde que le sugirieron maneras de comportarse ante su condición de artista contemporáneo. Y qué bueno que es en este lugar donde estamos celebrando la aparición de este libro, a este espacio corresponde.

Gracias a Omar por compartir este tiempo y gracias a ustedes por sus asistencia.

Luis Felipe Ortega

Textos de presentación del libro *El primer día, el último* en la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS) el 16 de noviembre de 2013. Presentadores: Aldo Sánchez, Rolando Flores y Susana Vargas.

El primer día, el último es una pieza que no podría tener un título más adecuado.

Es una pieza absolutamente redonda, acabada, que le hace justicia al título. Es un diario fotográfico. Es una historia de amor. Historia de un matrimonio. La historia de un homme d'artiste. De un artista y su modelo. Me refiero al homme d'artiste como la contraparte masculina de la femme d'artiste, la mujer de artista, aquélla que cuyo papel ya sea de musa, de asistente o de apoyo es fundamental para el trabajo del artista.

Este trabajo corona muy bien las investigaciones fotográficas de Omar Gámez, específicamente las series de Natura y Estabilidad. La primera es sobre un grupo de nudistas gay que se reúne periódicamente en una casa en Cuernavaca y la segunda son personajes desnudos, anónimos, sin rostro, en posiciones imposibles en relación a la gravedad.

Parece haber en Omar Gámez una fascinación por situar el cuerpo humano en medio de la naturaleza. Algunas de estas escenas, de Natura por ejemplo, nos recuerdan a la pintura de Rousseau. Vegetación recargada, colores intensos. La de Gámez, es una visión absolutamente romántica, decimonónica. En una imagen, incluso, vemos a Clément siendo devorado por plantas de formas caprichosas que crecen de una tierra gris.

La primera obra que vi de Omar fue en la Bienal de Monterrey de 2005 y lo que me intrigó de esas fotografías de la serie Natura fue todo. La composición era extraña, cuidada, de un fotógrafo de formación clásica. Los verdes de la vegetación eran muy verdes en el que contrastaba el gorro rojo de uno de los sujetos. Sin embargo, era esta disposición de los cuerpos lo que no había visto jamás. Esta suerte de esculturas humanas de formas geométricas en un paisaje natural. En El primer día, el último vemos a Clément también en entornos naturales. Valles, bosques, minas.

Esta, no es una serie fotográfica de una pareja. No como las fotos que se hacían Patti Smith y Robert Mapplethorpe. Es una serie de

Clément Girerd. Es más, a Gámez solo lo vemos en dos ocasiones. Se trata de él, de Clément, siempre Clément. No son fotos que se hicieron pretendiendo ser obra. Son fotos que documentan. Y que, sin embargo, ahora componen una gran pieza que es esta publicación.

Este proyecto comenzó por la invitación a una muestra de zines en NY, una muestra modesta en un lugar de exhibición pequeño. Cuando Omar se propuso hacer el zine con el que participaría, me imaginé una pieza de acuerdo a las dimensiones de la exposición, nunca una obra tan importante como ésta. No deja de sorprenderme la impecable factura con la que Omar ejecuta todos sus proyectos escogiendo el mejor papel, impresor, diseño.

Este es un homenaje, sí, pero es más que un homenaje. Es un monumento en el que como espectador, conocer a Clément a través de la mirada de Omar Gámez, hace que nos enamoremos de él.

Las imágenes en el libro están alternadas entre retratos de Clément y paisajes o detalles de paisajes. Retrato de Clément, cuadro cerrado de polvo de mina. Retrato de Clément y un paisaje del mar con un cielo encapotado. Dos hombres y él tomando el sol, vuelta a la página, un bosque gélido. Y a la siguiente, él desnudo y luego, él durmiendo bajo un cobertor. Teniendo sexo en la sala del departamento, siguiente, el caballo de una fuente con ojos desorbitados y chorros de agua explotando. Es todo acerca de Clément. La manera en que Gámez lo ve, pero también lo que Clément ve. Con qué lo compara. Paisaje nevado. Paisaje de luces nocturnas. Otro desnudo. Todas las imágenes son él. Incluso en las que él no aparece. Así sea un paisaje de una mina con el cielo azul y las nubes blancas, así sea la azotea de un edificio con sus grietas resanadas, o un helado bosque en Saint Etienne o la figura decapitada de un apóstol en la fachada de una iglesia gótica.

En esta historia no hay reclamos. Tampoco hay exaltación. Orquídeas. Clément.

Aldo Sánchez

Entre encuentros y una historia

Para Clément

Sobre una idea de monumento

La primera vez que vi un ejemplar de este proyecto editorial fue en mi casa, creo que de hecho era un primer intento, una especie de prueba, un poco distinta a este que presentamos hoy. Omar fue el primero en llegar a la casa para una comida que organizamos Enrique y yo con unos amigos, habíamos quedado de vernos un poquito antes para platicar sobre un proyecto que estaba preparando. Cuando Omar llegó y nos estaba mostrando este proyecto a Enrique y a mi se me ocurrió soltar una idea que me vino muy repentina, le dije a Omar: “creo que lo que has hecho con este proyecto es construirle un monumento a Clément”, se lo dije mientras seguía hojeando el libro. Ahora pienso que más bien el monumento fue construido a la relación.

Siguiendo sobre esta idea de monumento, ahora agregaría que por supuesto no es que la haya pensado desde las formas de la grandilocuencia del concepto, no la que se decide, por ejemplo, desde los círculos del poder político, económico o social, incluso tampoco la que muchas veces algunos artistas recetan a las sociedades en estrecha colaboración con aquellos otros mencionados.

La idea de monumento que me gustaría rescatar en este momento sería una más bien concebida desde la personalísima jurisdicción que nos pertenece como personas, llámese la experiencia propia, el fuero interno, el reino de uno; es decir, el derecho de cada individuo para construir cosas; hacer algo, lo que sea que, por medio de sus posibilidades, aunque mínimas, en colaboración con su pensamiento y su memoria, sirva a un objetivo personal importante y urgente.

Mucho sabemos sobre lo que las personas hacemos para tramitar el doloroso sufrimiento de la pérdida de una pareja:

cartas (correos electrónicos pues), poemas, llamadas (muchas), viajes (cortos, largos, cerca, lejos), etc. Además, a estas opciones se suman las temporadas infernales de borracheras, relaciones amorosas fugaces, o el desprestigiado *shopping*, incluso aunque no sea temporada de descuentos.

Pienso que estamos aquí reunidos para hablar de una pérdida a la vez que de una ganancia, lo cual resulta en una interesante paradoja. Estamos presentando y revisando un proyecto editorial que nació de la conclusión de la relación sentimental de una pareja. Proyecto editorial que -no hay que olvidar- es el punto de vista de una de las partes.

Se dice que cuando uno hace algunas cosas es para intentar olvidar. Entonces hacer algo, en este caso un proyecto editorial ¿sería concebido y producido también para olvidar? Si es así entonces se estaría construyendo para olvidar, asunto que sería contrario al sentido convencional del monumento.

Tal vez la pregunta en este caso sería ¿Se construyen monumentos para sacar algo de ganancia de la pérdida? Si a un prócer o héroe nacional que prestó sus servicios a la patria -por poner el ejemplo más convencional- se le construye un monumento es para tener permanentemente una idea de él, para recordarle a toda la gente la idea que queremos de él, aunque con esto nos olvidemos de otras fracciones de su vida.

Construir para olvidar (y viceversa), creo que esa idea es interesante por dos principales razones: como persona a todos nos gustaría tener más arraigada esa capacidad para tomar decisiones de esta índole, decir adiós sin más que esperar el consabido dolor del desgarramiento.

Por otro lado, como artistas es casi como una condición la de adentrarse a un problema conceptual y estético y producir una obra o una serie de obras alrededor de él. Esto se considera fundamental para la actividad del artista.

Creo importante mencionar que no siempre las obras que producimos los artistas resultan vitales para nuestra existencia. Esto merece una aclaración. No digo que no sea importante hacer cosas que no revistan ese carácter de vitalidad. Hacer ejercicios o una serie de ejercicios permite descubrir la vitalidad de otros y esa es -como mencioné anteriormente- parte fundamental del quehacer del artista. Lo que pretendo señalar es que sencillamente la producción de algunas obras no tiene ese sentido de -digamos- vitalidad urgente. Con esta argumentación no pretendo acudir al romanticismo de ciertos aforismos escritos en el arte ni mucho menos, lo que quiero es solamente reconocer la diferencia entre ciertos actos y procesos creadores de otros.

Para ponerlo de otra manera podría decir que a veces la obra que producimos los artistas parte de un compromiso (este puede ser institucional por ejemplo), más como un *appointment* que como un *date*. El *appointment* se sirve más del compromiso, el *date* de cierto apasionamiento que la idea le produce. En lugar aparte estarían los extraordinarios y muy buenos casos en los que uno encuentra la coincidencia con el otro.

Lo que podemos observar en este proyecto es que Omar decidió construir una obra, vuelvo, un monumento, pequeño si se quiere, si no para olvidar, para poner en orden muchas ideas y sentimientos de orden emocional que estaban muy revueltas, y supongo que eso lo hace vital.

Recuerdo que en la única conversación formal que tuvimos Omar y yo para hablar específicamente de este proyecto, con base a unas cuantas preguntas que yo había formulado a raíz de la invitación que me hizo para participar de esta presentación, le pregunté si consideraba que este libro lo pudiera haber producido en otro momento, ya sea antes o después que cuando lo hizo. Me respondió que no, que sentía que después de este tiempo que había pasado entre la ruptura definitiva de la relación, era el momento adecuado.

Puede que -para volver a la idea anterior- en este caso tanto el *appointment* como el *date* hayan sido de igual importancia. Ahora nos toca a los interesados en revisar esta publicación de Omar reflexionar y cuestionar sobre lo que nos ofrece como proyecto artístico.

Registro, inventario y catálogo. Registro, archivo y documento

Recuerdo que una vez Enrique estaba platicando con unos colegas suyos antropólogos. La conversación trataba sobre los problemas que existen para administrar la lista de bienes patrimoniales del país porque -entre otras cosas- no se han podido establecer los criterios conceptuales adecuados ni los mecanismos técnicos e institucionales para echarlos a andar.

Recuerdo que platicaban que, por ejemplo, el estatus de una pieza prehispánica podía contener al mismo tiempo tres categorías para su estudio, identificación y clasificación: registro, inventario y catálogo. Según el tipo de problema conceptual, técnico, administrativo e institucional, el archivo, inventario y registro (y creo más o menos recordar que el de archivo también se colaba en la discusión) podía responder a un estatus en particular. En ocasiones dos o tres de esas categorías podían superponerse, aunque esto no signifique que se contravengan entre ellas. Supongo que se trata de un tipo de problema que se establece entre ellas para procurar la discusión sobre la existencia de un objeto, el espacio que ocupa y la memoria que arrastra detrás de él.

En esta conversación yo estaba solamente de testigo, sin opinar, aunque hacia mis adentros esta discusión estaba moviendo ideas que aún ahora me siguen pareciendo muy interesantes. Ahora explico porqué. En el trabajo que llevo a cabo con el colectivo Tercerunquinto la idea de documentación es una que, si bien es relativamente reciente, ha calado profundamente en nuestros intereses artísticos, estéticos y conceptuales. Al principio de

nuestro trabajo solamente nos ocupábamos de producir obras en sitio específico, no había un interés ni necesidad de reflexionar sobre una forma de documentación de la obra, si acaso hacíamos una labor de registro por medio de fotos y –si bien nos iba– de video. En aquél tiempo nunca nos imaginamos exhibir materiales sino producir obras nuevas para cada sitio al que nos invitaban a trabajar. Los registros que hacíamos de las obras se iban acumulando de tal manera que se fue construyendo un archivo, archivo que permaneció casi sin ser pensado, si acaso recurríamos a él para imprimir algunas imágenes que nos servían para ilustrar y describir la obra para nuestra carpeta de trabajo. Esto sucedió durante un buen tiempo, hasta que se nos empezó a presentar la oportunidad de exhibir obra producida anteriormente. Ante esto, al principio reaccionamos de una manera muy inmediata y espontánea, las primeras soluciones documentales consistieron en hacer una mínima edición del archivo, y de hecho se presentaban casi como eso: una selección de material que en mínima medida se distinguía de su cualidad de archivo.

Ahora en el colectivo, reconocemos por ejemplo, que cuando hacemos una obra en sitio específico la obra está sujeta a un tiempo y espacio determinado y es ahí donde opera. Y que cuando se presenta a manera de documentación en los espacios de circulación institucionales del arte, llámense museos, galerías, etc., reconocemos en ella otro momento de la obra. No es que sea otra obra, solamente que ahora aparece como documento de la obra. Para llevar a cabo una propuesta de documentación de un proyecto discutimos y echamos mano del archivo que vamos generando en el desarrollo del proyecto, este archivo documental se conforma generalmente de fotografías, videos, gráficas en diferentes soportes y técnicas, y en ocasiones maquetas que se producen antes, durante y después de la ejecución de la obra.

Esto lo menciono porque lo que ha traído a discusión entre los integrantes del colectivo son, en alguna medida, ideas sobre los distintos niveles o categorías que puede tener, por ejemplo, una imagen tomada en el desarrollo de un proyecto.

Cuando tomamos una fotografía puede que primero la revelemos y guardemos el negativo, o guardemos directamente el archivo digital, como hacemos ahora. Posteriormente puede suceder que imprimamos en formato postal, como haría cualquier otra persona y después, cuando existe el compromiso para presentarla en alguna exposición, decidimos discutir entre nosotros para resolver su función como documentación de una obra o parte de ella, si se amplía, enmarca o qué.

Hasta aquí quería llegar con esta narración de los procesos de trabajo del colectivo. Para relacionarla con la serie de ideas que este proyecto de Omar me produce. Es en este caso que pienso que una misma imagen transita por diferentes niveles. Es durante el proceso de pensar la imagen para definir conceptual y formalmente su pertinencia en forma de documento que pasa de ser registro, archivo y documentación. Aunque tengo una relación distinta con la fotografía, dado que para mi es un medio, una herramienta que permite otras construcciones conceptuales y estéticas dentro de mi cuerpo de trabajo, pienso que podemos usar esta misma reflexión para relacionarla con el proceso que imagino Omar llevó a cabo para esta publicación.

Para el trabajo de edición a partir de la inmensidad de material fotográfico que imagino Omar produjo y compiló con la disciplina que su actividad demanda, por alrededor de siete años de la relación, trato de pensar en su proceso de trabajo para seleccionar las imágenes que habrían de construir la idea que tenía para sí mismo de esta publicación. Partir de la revisión de cada unidad de registro fotográfico (cada foto, pues), del análisis de su archivo completo, para terminar construyendo este documento que tenemos aquí.

Y para complejizar aún más este proceso pudiéramos imaginar que una vez construido el documento final, pase éste a convertirse en parte de otro archivo, o en mero registro, como una unidad inmersa en una infinita cantidad de registros y archivos, y así sucesivamente, en forma de un bucle interminable.

Sujeto y predicado

Una vez le dije a Omar que su trabajo me parece muy interesante por la manera en que aborda el tipo de espacios que, además, a mi también me resultan particularmente interesantes para trabajar. Su interés en ese tipo de espacios urbanos, que yo quiero llamar de excepción: cuartos oscuros de antros para sexo anónimo, cuartos de hotel barato para *cruising* y áreas perfectamente organizadas y delimitadas para practicar el naturalismo, por ejemplo. Aunque en direcciones distintas, a mi también me interesa la naturaleza marginal y periférica de ciertos tipos de espacios y contextos urbanos; los he trabajado en varias de las obras que he producido tanto de manera individual como colectiva.

Luego está la parte de los individuos que ahí conoce Omar, eso que en muchos ensayos sobre fotografía de retrato gustan por llamar -no en vano- “el otro”. Le he preguntado a Omar sobre “el otro” en sus proyectos de foto, sobre sus procesos de acercamiento a los individuos que luego son la materia misma de los proyectos. Hasta donde puedo apreciar el grado de fugacidad del encuentro con otro individuo tiene que ver con el ánimo, casi que con el humor que perciben mutuamente, un asunto de feeling. Y hasta donde recuerdo las historias que se construyen varían también de acuerdo a las distancias que establece con ellos.

En algunos ensayos de foto de retrato (y de pintura, obvio) que he leído se habla mucho como si de un juego de espejos se tratara, juego que parece consistir en adivinar, entre los participantes, quién es el sujeto u objeto observado. Además de hacer fotos de los espacios físicos, el hecho de retratar a las personas con las que Omar entra en contacto y –en ocasiones- dejarse retratar por ellos (autorretratos) echa a andar un juego de miradas (observador-observado) que en cuanto a “lo fotográfico”, ubicado en ese terreno de las marginalidades sociales, resulta muy importante de discutir. En este juego de miradas, ¿quién es el otro? ¿el que retrata o el retratado? ¿el que inventó este juego? ¿Cómo se posiciona Omar con respecto a “el otro” si se asume la idea que quien tiene la cámara tiene el poder?

Por otro lado -y como ya mencioné- en el caso de otras series y proyectos fotográficos el espacio físico de acción queda perfectamente definido probablemente por la marginación tan precisa que lo determina, y también por las acciones que ahí se desarrollan. Para este proyecto en particular, sobre su relación con Clément, el “otro” más cercano que tenía en ese tiempo, ¿dónde está el espacio? ¿existe uno? ¿O es el que la figura y cuerpo del otro permitió contener? ¿Es entonces ese espacio una construcción mental?

Haciendo uso de algunos recursos de la Gramática que recuerdo haber aprendido en mi niñez, y a partir de este proyecto de Omar sobre Clément, de una historia de ambos, se me vienen las preguntas obvias ¿Cuál es el sujeto? ¿Cuál es el predicado? ¿Y el objeto directo? ¿Y el indirecto?

Me queda claro que quien escribió la oración para que nosotros la leyéramos así fue Omar, pero nunca se podrá prescindir de la imagen de Clément para darle sentido al enunciado.

El primer día, el último

El título me refiere a la lectura de dos extremos de tiempo contenidos, y entre ellos el universo de la relación. En medio del gran álbum fotográfico que Omar compiló (un archivo en sí) debió dictarle, para elaborar esta publicación, un ejercicio de intensa y revoltosa memoria. Pienso que Omar tuvo la opción de resolver este problema como una serie de fotografías enmarcadas y dispuestas sobre los muros de un espacio museográfico. Sin embargo, no fue así, decidió recurrir a las posibilidades narrativas que un soporte editorial provee. Como podemos observar, las anécdotas documentadas no están ordenadas en un estricto sentido de tiempo lineal, sino que siguen el orden lineal editorial que Omar, con el arbitrio de su memoria, decidió. Cada uno decide como quiere contar una historia, a partir de sus recuerdos.

Un recuerdo es apenas una pequeña unidad del universo cognitivo de la memoria, aunque es su primer y gran afluente. La serie de recuerdos que aquí se manifiestan en imágenes construyen una historia, apenas entreverada por alguna que otra imagen en donde no aparece nuestro personaje principal (yo, a fuerza de leer y releer esta historia ya lo hice mío), el protagonista de la historia. Como otras historias, estas otras imágenes donde no aparece el protagonista -intercortes que refuerzan el carácter del personaje y ayudan a dibujar su marca y personalidad- funcionan para darle contexto, para situarla en relación a su tiempo, a un paisaje y a otros personajes.

El recuerdo, ese ejercicio de la memoria para explicar algún evento es un acto de confianza en uno mismo. Son las ganas de recordar algo como lo decide uno mismo. El olvido, su antítesis, igualmente poderoso, decide siempre construir en algún otro terreno, tan lejos y tan cerca de la realidad.

Ante el hecho de haber congelado unos momentos y una historia en este objeto, Omar está destinado a vivir con ella, a diferencia de haberla disuelto en los mecanismos del olvido, de haberla exiliado de su memoria.

Por otro lado, imagino que Clément, cada que vea esta publicación, intentará ver su reflejo en ella, tratando de reconstruir una imagen de sí mismo, a través de los ejercicios de memoria y olvido de Omar.

Rolando Flores

El primer día, el último. Omar Gámez

Hojea una relación no es común. Las fotografías muestran un continuo. Un proceso íntimo en el que no es claro el principio y el fin. En esta historia de afectos y efectos, las emociones no empiezan y terminan como se espera en las narrativas cotidianas, es decir un rosado que cuando pasa a negro se acaba. No. En esta historia las emociones quedan fuera del cuerpo, son pegajosas. Y esta cualidad hace que se adhieran por capas una tras otra en cada página. Si hay un primer día en el que el personaje que ocupa el plano principal en la fotografía nos ve directamente a los ojos. Casi inocente. Una de las pocas miradas, en la que la fotografía que casi inaugura el libro retrata esta mirada, casi inocente, porque no está acompañada de deseo. El primer día es solo el retrato de un cara. No sabemos pero ya intuimos la pegajosidad del deseo.

El continuo en este proceso es la mirada a los ojos de la cámara acompañada continuamente el deseo homoerótico. Cuando el deseo no está, la mirada tampoco.

Hay espaldas de cuerpos desnudos, hay ojos tapados, miradas desviadas a propósito de la cámara, nalgas. Pero no vuelve a haber una mirada directa al espectador. Ni a nosotros, ni a la cámara y no se si a Omar. La mirada directa al espectador a partir de esta primera fotografía solo existe cargada de deseo sexual, del homoerotismo. Atiborrada de esta emoción pegajosa que acompaña el texto.

Más interesante que la intención en la fotografía, es para mí justo como las emociones quedan pegadas, circulan y atiborran el texto.

En una alberca se ve el splash del agua, más fuerte que la presencia del fotografiado, quien queda sin mirada, literalmente sin poder abrir los ojos. Después nos vuelve a mirar, casi como al principio, pero no. Ya está pegado por el deseo homoerótico. La mirada vuelve a estar fuera de foco, ya no es lo importante. El ambiente está atascado de rojo.

Es gris cuando tratamos de adivinar lo que estará viendo a la distancia, en el campo y solo podemos ver su espalda.

Cuando lo encontramos otra vez de frente, la fotografía nos muestra un retrato sospechoso. Después todo nada más es la nuca.

Un laberinto de columnas de la edad antigua, romanas. Un laberinto de ruinas mayas .

Nunca hay nadie.

Y los cuerpos doblados. Otra vez la luz es roja. Atrapados en un cuarto, atrapados en el espacio abierto, en medio de un bosque. No vemos miradas. Vemos cuerpos sin saber quien esta presente.

Un suéter tapa los ojos de quien está recostado frente a una alberca tomando el sol en la fotografía. Estamos nuevamente obligados a tratar de adivinar lo que estará viendo en un viaje de carretera. Deseo. Y otra vez una espalda, el splash del agua que esta vez juega con la mirada de los espectadores. Un caballo sin ojos, un personaje en la fotografía que ya de antemano está cegado. No puede ver aunque quiera. Las emociones pegadas en el cuerpo ya, capa tras capa. Nublados de frío.

Deseo. Homoerotismo. No lo volvemos a ver de frente. Libido pero personajes ausentes. Las montañas son de piedra y el paisaje es desértico. Y por primera vez vemos, pero solo la sombra, del autor, de quien fotografía. Quien quiso permanecer ausente mostrando sólo su propia mirada que continúa buscando, adivinando, encuadrando, y dirigiendo la mirada del otro.

Ruinas romanas de descabezados, él con los ojos otra vez cerrados, como al principio. Esta vez están cerrados por voluntad o por voluntad del fotógrafo. No importa. Cerrados los ojos pero sin un cubre ojos negro. Ahora alguien más está siendo sofocado por el agua. No tiene cabeza. Parece que se va a caer, pero está detenido en ese momento por el ras de la pileta.

Es fuerte.

Omar nos regala un libro de una continuidad periférica. El primer día, el último no es una narrativa lineal rosada. Es sobre todo una narrativa descubierta desde el principio. No esconde nada. Desde el comienzo estamos tratando de adivinar qué es lo que se ve. No vemos pero vamos acumulando, pegándonos con las emociones que evocan las no miradas.

Casi al final unas orquídeas rosas, el único rosa en todo el libro. No sin explícita sexualidad. Lo que vemos es el centro de la flor, el corazón abierto. Vemos el instante que abrieron. El corazón de la orquídea tan abierto que nos enseña la profundidad del estigma del pistilo y el pedúnculo.

Queda al último un paisaje de diferentes verdes, fecundo pero sin nadie.

Susana Vargas

Texto escrito por Yunuen Díaz y publicado en la revista electrónica Registro.mx con motivo del libro El primer día, el último en 2013.

Recuerdo muy bien todo eso, amada,
ahora que las abejas
se derrumban a mi alrededor
con el buche cargado de excremento.

Eduardo Lizalde

El primer día, el último es el nombre del libro presentado por Omar Gámez el pasado 16 de noviembre en la Sala de Arte público Siqueiros, y eso es lo que vemos en sus fotografías, compendio de imágenes donde se traza la historia de un amor que ha dejado de ser; fragmentos multicolor que se engarzan en el papel, dibujando y desdibujando el enamoramiento y la despedida. ¿De qué trata ese archivo? Siete años de acompañamiento, una página que sirve de portada y, en su centro, la narrativa del ocaso. Cien ejemplares tan sólo de una crónica perversa.

Omar Gámez comentó en su presentación: “utilizo mi propia historia para hablar de algo que a todos nos sucede, la ruptura”. Pero convertirla en un libro, hacerla pública, ¿qué significa? Para el primer presentador, Aldo Sánchez, el libro es un homenaje a la ex-pareja de Gámez: con él inicia y termina esa historia. Para Rolando Flores, en cambio, se trata de un monumento, pero entendido no como un artificio de la memoria, sino del olvido; el monumento muestra que algo ha perecido, y quizás, secretamente, lo construimos para enterrar debajo su memoria. Susana Vargas, por su parte, realizó una bellísima narración de las imágenes cuyo hilo conductor fue la mirada del modelo, de la sonrisa abierta a lo más elusivo de esos ojos que, conforme pasaban las páginas, se ausentaban. Lo peor de que una relación termine es saber que morimos en la mente del otro, solía decir un amigo citando a algún autor; muerte segunda y verdadera, fallecimiento ontológico, no volver a ser más quien un día fuimos.

“Que tanto y tanto amor se pudra, oh dioses;/ que se pierda/ tanto increíble amor./Que nada quede, amigos/de esos mares de amor/ de estas verduras pobres de las eras... Que tanto amor queme sus naves/antes de llegar a tierra./ Es esto, dioses, poderosos amigos, perros,/niños, animales domésticos, señores,/lo que duele”. Este

poema de Eduardo Lizalde vino a mi mente mientras miraba las fotos. No es que haya un tono de añoranza en sus imágenes, pero sí una evocación constante, quizá hasta una execración.

Lizalde tomó la pluma para dejar constancia de ese tránsito oscuro entre quien deja de ser y quien deviene, Omar Gámez narró su historia en sus imágenes. Nuestra vida, cuando la recordamos, se compone de fragmentos tan sólo, instantes que fulguran y se apagan, cadáver exquisito que se difumina. La foto atestigua ese devenir de la muerte; para Calabrese toda fotografía es un *vanitas* en potencia. La vida del hombre no transcurre en el ser, sino en el dejar de ser.

No es el único artista que ha exhibido momentos privados. Hace casi un año en Frankfurt se presentó la muestra *Privat* en el Schirn Kunsthalle, donde se reunieron obras de diversos artistas exponiendo su intimidad, proponiendo esta forma de vivir contemporánea como una era de posprivacidad, o es que acaso, como las feministas postulan, todo lo personal es público. Una ruptura que le pertenece al artista puede, tal vez, hablarnos de un estado social.

Ojos fijos, ciudades en ruinas, nalgas coronadas por un tatuaje, falos erectos, un hombre que se fatiga, que toma el sol, se lava el rostro, penetra a otro hombre, un hombre sólo, una hombre en rojo, en la oscuridad, entre los árboles, desnudez meciéndose en las sábanas, un hombre entre otros, pero nunca de la mano del fotógrafo: parecería ser un relato de soledades. Acaso la mirada es la única forma de posesión que tenemos del otro; de ser así, ¿qué hay en este libro? El acecho del ojo en el amante, uno que caza instantes con su lente, que le persigue como presa o quien es el verdugo verdadero. Aquel frente a la cámara parece no incomodarse, se olvida de que existe un otro. Está más allá de la imagen encuadrada: palpita, corre, posa para la foto, evade. Quien activa el obturador, por su parte, afina el lente; puede hacer que veamos lo que él desea. Muestra los gestos burdos, la imperfección, el hastío. Instantes de ternura y de despojo. Dialéctica de olvido y de recuerdo, de sobrecogimiento y de abandono.

Una constante en la estética de Omar Gámez es esa extrañeza. No sabemos por qué vemos lo que vemos, si somos partícipes de la nostalgia o cómplices de una venganza secreta: la desmitificación del amor, atisbos de su crudeza; tal vez todo, como una de esas cartas en las que uno se confiesa a sí mismo que aquello fue, al mismo tiempo, muy hermoso y terrible. Lo que sí pone de manifiesto este objeto es la distancia entre ambos; el espectador, como voyeur, confirma la separación, se coloca tras el lente. Por un momento, somos, al ver las fotos, Omar Gámez poniendo orquídeas sobre la penúltima página del libro, como si con ello cerráramos una lápida.

Yunuen Díaz

