Cualquiera que conozca las fotografías de Pedro Meyer apreciará el grado de sinceridad contenido en estas palabras dichas por él en noviembre de 1984, durante el Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, celebrado en La Habana, Cuba: "Quisiera no ser cómplice de la censura hipócrita que pretende cubrir con un manto de silencio visual aquello que puede resultar molesto o inquietante". En efecto, todo su trabajo está marcado por el signo de la anticomplacencia. Él ha comprendido cuánta falta hace elaborar imágenes cargadas de ruido para llevar a la gente a mirar, como si nunca las hubieran visto antes, cosas y situaciones que les son familiares. A la vida —decía Eugene O'Neill— no hay que amarla por ser bonita. Para amarla O'Neill comenzaba quitándole los adornos y desnudándola en su fealdad. Algo similar hace Meyer, pero sin sobrevolar lo feo en función de un expresionismo fotográfico de carácter formalista. Él, como José Clemente Orozco, se mueve entre el expresionismo y el postexpresionismo. Los asuntos saturan la completa superficie de la fotografía, no existen como un núcleo entre espacios neutros porque se ha hecho participar tanto a los primeros como a los últimos planos. El ritmo, la dinámica, lo audible dentro de lo visual llega hasta los márgenes del papel. Personajes y situaciones son captados con hondura y severidad aún cuando parezcan extravagantes o ásperos.

Este estilo, de por sí elocuente, pareciera expresarse a plenitud cuando es aplicado a una confrontación entre dos modos de comportamiento individual o social: el estadounidense y el latinoamericano, tema de su actual exposición en el Museo de Arte Moderno de Chapultepec. No prefiguró Meyer resaltar contrastes o remarcar desencuentros. En este contrapunto las disonancias surgen debido a la vecindad de imágenes. Lo sorprendente y hasta excitante del resultado nos llevó a sostener el siguiente diálogo:

Asalto a la libertad, EUA., 1985

¿Quién quiere atenuar las disonancias?

Por Raquel Tibol

P.M. Digamos que se trata de un recorrido a través de dos culturas. Deseo brindarle al espectador la posibilidad de sentir cuanto yo he sentido aquí y allá. El espectador otorgará intensidad y sentido a contrapuntos y contrastes. Quizá le ocurra igual que a mí: aquí la magia me sale al paso y allí no la veo por ningún lado. Allá percibo materialidad. Soledad hay en ambos lados, pero la nuestra es distinta, pareciera estar humanizada por una cierta mística.

R.T. Ninguno de esos mundos te es ajeno, tú has vivido mucho dentro de la sociedad norteamericana, tu ojo no se inauguró con esta serie; debido a ello tu espíritu estaba predispuesto para una cierta intencionalidad. Como conocías el terreno no ibas a ejercitarte en la sorpresa sino en la síntesis.

P.M. Más que vivirla, la he sufrido, probablemente como muchos de nosotros. Esto seguramente me puso en una posición crítica, sin que por ello dejara de estar abierto a la sorpresa. La intención no le impide al fotógrafo estar abierto a la sorpresa; mi trabajo demuestra cuán abierto estuve a ella. No hice una elaboración mental a priori dentro de la cual metí mis imágenes. La sorpresa me permitió describir y enunciar.

R. T. ¿Cómo opera el factor sorpresa dentro de parámetros que no te son extraños?

P. M. Ni la sociedad norteamericana ni Pedro Meyer son los mismos a través del tiempo. Lo que yo conocí en mi adolescencia fue la soledad norteamericana de la guerra de Corea; aquel muchacho no tenía ni remotamente la visión, los criterios, las perspectivas que hoy norman mi acción artística. Por lo demás, el fotógrafo tiene que colocarse en un espacio propicio a su suerte. La experiencia previa sólo dicta los factores indispensables; de allí en adelante todo es impredecible. La cámara certeramente colocada frente a los imponderables da la posibilidad de acertar.

R.T. El tiempo marca periodos en la producción; según esto, ¿cuáles serían los cambios operados en tu estilo?

P.M. Mis imágenes siempre han estado centradas en el hombre, pero en una primera etapa mi ojo no tenía una carga crítica. Hoy ejerzo la crítica social tanto para la denuncia como para la solidaridad. Hoy me expreso de manera más directa y voy más a fondo, entro al tema, agarro el rábano por las hojas. Actualmente estoy centrado en mostrar las distancias entre nuestros dos mundos.

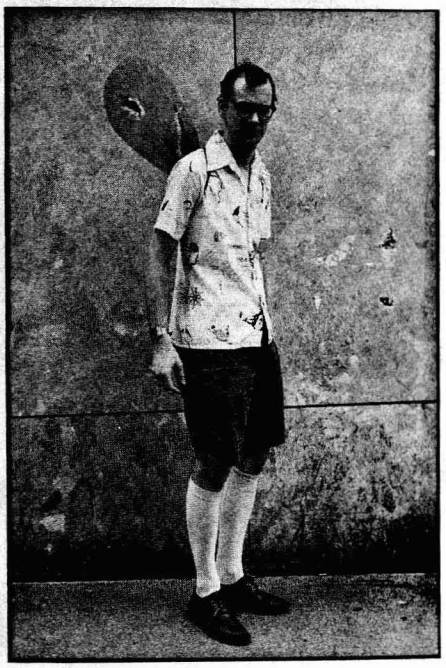
R.T. ¿Es por eso que la confrontación entre una y otra sociedad se vuelve más elocuente?

P.M. Depende de quien mira. Frente a mis imágenes, en los Estados Unidos se han producido dos tipos de reacciones bastante características: la de los que observan con complacencia y la de quienes ponen en juego un espíritu crítico. Pero allá circula menos algo que nosotros poseemos de manera muy acentuada: el sentido del ridículo. Para bien o para mal los latinoamericanos tenemos exacerbado el sentido del ridículo y nos falta rigor autocrítico. Nuestros grupos ilustrados se defienden mucho más de la crítica que los norteamericanos. Entre las obras más trascendentes de los fotógrafos norteamericanos abunda la crítica a su propia sociedad. La línea crítica fue muy fuerte en México en la hora de ascenso de la pintura mural. Fue a la sombra de los muralistas y en México donde se politizó Edward Weston. Sus *Diarios* demuestran que no fue el mismo antes y después de su paso por México. Cuanto aquí recoge en el mundo cultural y artístico durante los años veinte hace que su ojo se vuelva más crítico. La radicalización de Tina Modotti en el mismo contexto es bien conocida.

R.T. ¿Existe actualmente en los Estados Unidos un sector de fotógrafos politizados?

P.M. Tanto en los Estados Unidos como en Europa hay una larga tradición de fotógrafos que actúan dentro de la línea crítico-documental. Basta recordar a Riis, Arbus, Hine, Evans, Frank, Baldwin, y más recientemente: Richards, Wendy Watriss, Donna Ferrato, Letizzia Bataglia. Pero sin duda el movimiento galerístico ha despolitizado a muchos productores. Las galerías han marcado el carácter de las exhibiciones en las publicaciones. En los Estados Unidos se puede observar una marcada derechización en las vías para divulgar la fotografía. Las revistas más importantes de fotografía fueron adquiridas por el consorcio de la Columbia Broadcasting System (CBS); luego el consorcio ha cerrado las de mejor calidad en sus contenidos. Las que han logrado sobrevivir están desarticuladas. La línea editorial de las grandes corporaciones evidentemente no es crítica. Es cada vez menor el número de revistas de gran circulación que publican reportajes comprometidos. Las que lo hacen diluyen cada vez más su importancia. Hasta los museos recorren caminos muy sinuosos para no hacer olas.

R.T. Pero el movimiento independiente existe, ni las corporaciones ni las galerías han podido acabar con él.



El mister libélula, EUA. 1985

P.M. La fotografía crítica de la actualidad no tiene mercado. Los compradores prefieren esperar a que se vuelvan iconos consagrados en términos artísticos. El fotógrafo que quiere recibir reconocimiento, darle salida a su obra, ganar un espacio, se ve inducido a generar un cierto tipo de obras, un cierto estilo. Pese a ello se va abriendo paso una cierta revaloración o un resurgimiento del fotoperiodismo y de la fotografía documental. El abordaje meramente estilístico da paso a la manipulación. Algunos fotógrafos suplantan la crítica social por la presentación de personajes raros y situaciones curiosas. Se da el caso de un célebre fotógrafo que ha contratado servicios de localización de personajes tipo de una supuesta cuan imprevisible cruda realidad; ya en el estudio los retrata sobre fondos blancos, como maniquíes de modas.

R.T. En contraste con esto tú te metes en el flujo de la vida. ¿Qué apoyo o qué herencia estética sustenta tu actitud?

P.M. Las fotografías bonitas no despiertan en mí mayor interés. En mi trabajo descarto el pictorialismo y el esteticismo. Esto no significa que una fotografía documental habrá de carecer de sustento estético. Para mí lo importante es lo que se dice con la fotografía. En última instancia prefiero una fotografía pobremente realizada pero con un sólido contenido a otra que se vea bonita y no diga nada. A diferencia de los países desarrollados, nosotros tenemos una gran pobreza de recursos materiales; quizás debido a ello nos movemos con intensidad en el espacio de las significaciones. Allá muchos trabajan con recursos impresionantes en búsquedas de tipo conceptual que no dejan de ser aproximaciones intelectuales, demasiado pasivas para mi gusto. En América Latina nuestro máximo recurso es la vida misma, por eso nos sintonizamos con nuestro propio ambiente y con toda vitalidad aguzamos nuestro ojo crítico.

R.T. ¿Por qué se te ocurrió plantear una confrontación entre el aquí y el allá?

P.M. No se me ocurrió, así se dio. Toda mi fotografía, la realizada en México, en otras partes de América Latina, Estados Unidos o Europa, es producto de viajes que tuve la oportunidad de hacer por una u otra razón, como expositor, jurado, conferenciante o promotor de nuestra fotografía. A principios de 1985 el Arizona Western College me invitó a permanecer en Yuma durante seis semanas como *artist in residence*. Fue una maravillosa oportunidad para profundizar en ciertos temas en una pequeña población de los Estados Unidos. Brinco después a Nueva York, la gran ciudad me ofrece múltiples opciones. Yo no fui trabajando en función de un discurso delineado previamente. El actual conjunto es el resultado de enfrentamientos no previstos. Cuando al regreso comencé a trabajar mis rollos descubrí la implícita confrontación que a través de esas fotografías se daba con el material que yo había obtenido en países de América Latina.

R.T. En esta confrontación parecieran resaltarse más las diferencias que las afinidades.

P.M. Mis fotografías muestran cuán diferentes somos en situaciones similares.

Corre caminos, EUA. 1985

Hay exposiciones que han pretendido demostrar que el hombre es igual en todas partes, y eso no es cierto. A ello se debe que me haya interesado subrayar las diferencias.

RT. Rechazas el denominador común para subrayar las diferencias que, en su diversidad, enriquecen los mundos del hombre. Esos mundos no son, comparativamente, superiores o inferiores; en todo caso están condicionados por situaciones socio-económicas, así como por diferentes combinaciones de culturas, tradiciones y razas.

P.M. Comparemos simplemente dos niñas en su habitación: una rodeada de muchas, muchísimas cosas; la otra aferrada a su único bien con una intensidad que se antoja mística. Pero no sólo en los Estados Unidos vemos al niño de la saciada sociedad de consumo; en México hay similares capas sociales. Lo que allí difícilmente encontraremos será esa especie de religiosidad poética que es fruto de convivencias comunitarias y rituales seculares. Aquí el ángel de la anunciación aparece verdaderamente entre las casuchas; allí la libélula nunca podrá levantar vuelo en el cuerpo del inhibido adolescente.

R.T. Tus fotografías señalan también la funcionalidad diferente de la propaganda en una y otra sociedad. Aquí no es concebible que miembros de agrupamientos cívicos o militarizados desfilen luciendo emblemas de cervezas u otros productos.

P.M. Si aquí apareciera un soldado portando un anuncio de *XXX* o *Corona* todos se morirían de la risa. Aquí, no importa a qué nivel del pueblo, a nadie se le ocurriría retratarse junto a la efigie del presidente de la República. Los mexicanos se retratan junto a la Virgen de Guadalupe y los norteamericanos junto a Ronald Reagan. En ambos casos se trata de símbolos; entonces cabe especular sobre la selección que un pueblo y otro hacen de sus símbolos.

R.T. A la hora de seleccionar y editar tus fotografías, aparte del aspecto temático ¿qué otros elementos tomas en cuenta?

P.M. Toda fotografía que yo escojo para darle un tratamiento definitivo debe remitir a quien la observa a algo más que a lo obvio de la imagen misma, tiene que invitar a la reflexión respecto de algo que no está a la vista.

R.T. Debo entender que una imagen es buena para ti cuando posee trasfondo, cuando permite múltiples lecturas.

P.M. Toda fotografía permite múltiples lecturas. Muestra la misma fotografía a diez gentes y obtendrás diez comentarios distintos.

R.T. No es lo mismo la diversidad de las reacciones que la oferta de lectuas múltiples que una imagen ofrece. El arte puede tener un contenido elemental y un contenido complejo.

P.M. Una buena fotografia te debe dar un espacio para imaginar algo más que lo evidente. Una imagen que se clausura en lo obvio resulta por demás aburrida.

R.T. A ti te preocupa también la elaboración de la forma.

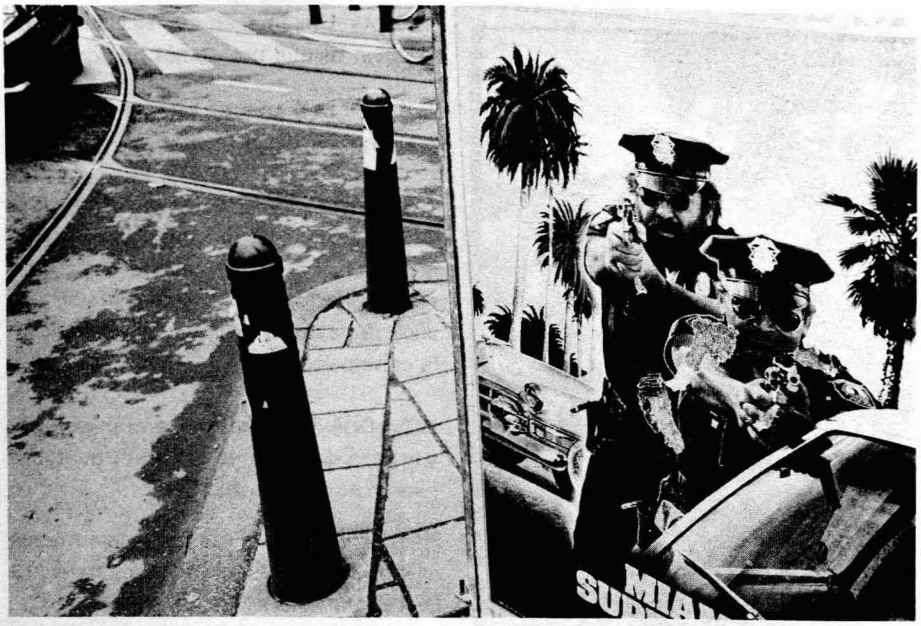
P.M. Yo percibo en mi trabajo imágenes de dos tipos: las muy abigarradas y las muy despojadas; pero procuro que ni en unas ni en otras los elementos se desparramen; su eficacia depende siempre del equilibrio en la composición.

R.T. ¿Qué otros factores entran en juego a la hora de elegir en la hoja de contacto esta y aquella toma?

P.M. El fotógrafo carga con la deformación de introducir en la lectura de sus imágenes las experiencias vividas a la hora de tomarlas. Esas experiencias no se olvidan, no importa cuanto tiempo pase. Eso provoca que nunca pueda uno distanciarse lo suficiente. No es un problema de tal o cual fotógrafo, es un problema del quehacer fotográfico, del fotógrafo y su objeto. Se evoca la dificultad a la hora de hacerla, la intención perseguida, los elementos circundantes que no fueron encuadrados, etcétera, etcétera. Es a la hora de mostrarla cuando uno empieza a ver cosas distintas. Yo estoy muy atento a la reacción de los demás, a sus respuestas. En este proceso hay imágenes que se caen. A pesar del cariño que uno les puede tener o la relación emocional con tales o cuales fotografías, hay que saber aceptar que algunas carecen de eficacia para los ojos de los demás. A la hora de elaborar un libro o una exposición yo no puedo prescindir de esas distintas formas de ver. Ese cortejo no es sustituible. Por eso yo trabajo mis exposiciones y mis libros con mucha anticipación, para darme la oportunidad de decantar lo más posible el conjunto.

RT. De lo que se trata, al fin de cuentas, es de obtener un discurso lo más coherente que se pueda, porque las imágenes comienzan una nueva vida al ser observadas.

PM. Alguien decía que Cartier-Bresson se había equivocado, que el momento decisivo no se da a la hora de tomar la fotografía sino al escogerla en la hoja de contacto. En verdad son varios los momentos decisivos, y uno muy importante es la selección del material fotográfico. No hay menor dificultad en decantar y escoger que en realizar una buena fotografía.



Manos arriba, EUA. 1985

R.T. No es lo mismo organizar un libro que una exposición de fotografías. ¿Cuál de las dos experiencias resulta para ti más profunda o más vibrante?

P.M. La exposición tiene la ventaja de que tras un cierto tiempo, que siempre es corto, digamos dos o tres meses cuando mucho, se desmonta y de aquello no queda nada. En cambio el libro tiene la permanencia de lo impreso. Los errores o los aciertos ahí se quedan para siempre. El libro es un compromiso distinto, de mayor riesgo.

R.T. ¿Dónde se obtiene una respuesta más gratificante, en el libro o en la exposición?

P.M. El público de los libros responde al conjunto de la obra, mientras que el público de las exposiciones se detiene en piezas particulares. Físicamente es más accesible repasar un libro que una exposición. Se dificulta más la lectura de un objeto colocado en la pared, protegido por un cristal que inevitablemente produce reflejos. Son poquísimas las personas que se imponen la disciplina de recorrer una muestra de tal manera que puedan fijar mentalmente el conjunto. Prepondera una actitud de selección instantánea. Debido a ello decidí en mi exposición del MAM entrelazar las imágenes de América Latina y las de los Estados Unidos, proponiendo así un discurso muy abierto para que el público perciba con más facilidad los ecos entre unas y otras. No importa si no observan una por una, lo que sí importa es que haciendo el recorrido como se les antoje tengan la oportunidad de escoger algún contenido en la lectura. Según he podido constatar, con los libros de fotografías ocurre algo muy curioso: con muchísimo cuidado el fotógrafo organiza las secuencias, que a tal imagen de la página 1 siga tal otra en la página 2, después la 3 y así sucesivamente. Ya impreso el libro ¿qué hace la gente? Lo toma y lo hojea al revés, siempre al revés. Nadie comienza a leer una novela por la última página. Creo que hay que hacer libros de fotografías que se puedan leer indistintamente de atrás para adelante y de adelante para atrás. Porque no nada más entre el público especializado, también los fotógrafos los hojean comenzando por atrás. En consecuencia, los libros de fotografía deben permitir una doble lectura de ida y de venida, así su estructura será funcional.

R.T. Una estructura fuelle, una estructura de acordeón.

P.M. Por similares razones una exposición fotográfica no debe tener principio ni final; lo que interesa es que en la dirección que el público se mueva logre ver algo y recoger sensaciones.

R.T. Creo que a pesar de las arbitrariedades de lectores y espectadores, un discurso visual bien organizado tolera y aun aguanta, sin desbaratarse, la pizca visual parcial o caprichosa. El discurso está ahí y es rescatable por quien quiera aceptarlo en toda su complejidad. Un discurso en imagen bien organizado nunca es trabajo perdido.

P.M. No estoy en contra de la estructura, pero tengo la certeza de que debe semejarse cada vez más a la banda sin fin. Esto no es fácil de lograr, es muy complicado. Pero es hora de reconocer que la estructura lineal ABCD no funciona, en la práctica no opera porque por lo general el público no la sigue. En cambio los audiovisuales sí admiten una estructura lineal. Ahí es el autor el que impone el control al dar él ritmos y secuencias. A la gente no le queda otra posibilidad que enfrentarse a lo que el autor propone, como en el cine.

R.T. ¿Cómo describes tú el conjunto de imágenes que integran tu exposición del MAM?

P.M. No intenté hacer la descripción de las culturas de América Latina y de los Estados Unidos en su totalidad. Es el resultado de un contacto y una visión personal. Hay aquí conceptos fragmentados, como fragmentada es siempre la porción de realidad que fija la fotografía. Quisiera que su mejor atributo fuera inducir a la reflexión y a compartir vivencias frente a fenómenos que se producen de un lado y del otro. En mis fotografías hay dolor, compasión, ironía, humor. Creo que nunca falta la intensidad.

R.T. Me parece que esta es la primera vez que un fotógrafo mexicano hace esta propuesta de carácter comparativo.

P.M. No sabría decir si esto es así. No importa si esta muestra inaugura una determinada propuesta, lo que sí me interesa es que resulte estimulante. He intentado circunscribir un panorama muy extenso sin un propósito homogeneizador. Quisiera que esto trascendiera.

R.T. No has tomado la vida en toda su extensión, tu escenario es más concentrado, has trabajado con intensidad en circunstancias particulares.

P.M. Bueno resulta en este momento histórico percibir la polarización de nuestras expresiones culturales, de nuestros comportamientos sociales, de nuestras conductas individuales. No se puede pretender dar respuestas al través de unas cuantas imágenes porque los problemas son demasiado complejos. Apenas servirán, quizás, para una toma de conciencia. No trato de adormecer con frases apologéticas sino de alertar con fuerza y a veces con crudeza frente a un grotesco que algunos ofrecen como el modelo a seguir. Yo sólo soy el vehículo de las disonancias.◇