

Conversación (I)

Alberto Goldenstein

y Martín Rejtman

Julio 2013, San Telmo, Buenos Aires
por Martín Rejtman

Martín: Por lo que sé, vos estuviste en Boston a principios de los 80. Las fotos son de esa época y de un viaje reciente, ¿es así?

Alberto: Sí, exactamente.

M: A lo mejor podemos ir viendo todas las fotos, inclusive las que descartaste. Me parece una buena excusa para empezar a hablar.

A: Me parece bien. Una de las cosas que me gustaba de que fueras vos el interlocutor es que en la muestra hay una idea de viaje. De viaje de tiempo y de geografía. Y ese impulso narrativo lo asocio con el cine, con la cultura americana. Me parece que hay una idea de devenir, de desarrollo en tensión con la foto quieta, imagen única.

M: También hay una tensión en la idea de tomar dos épocas completamente diferentes. Al mismo tiempo que hay una continuidad de un espacio similar, un territorio parecido: Boston y New York.

A: Sí.

M: Una continuidad interrumpida, porque hay un lapso grande de tiempo que se editó, se sacó en esa narración.

A: Exactamente. Y también hay un cambio tecnológico fuerte. Un cambio de lo analógico a lo digital, y de la vida.

M: Tu subjetividad.

A: Exactamente. Eso en lo visible. Después en lo personal hay un punto más. El tema, obviamente, para mí no es ni Estados Unidos, ni Boston, ni Nueva York. Hay algo que tiene que ver con mi vida. Boston en el 82, 83, es cuando me transformé en fotógrafo. Fue un encuentro con la fotografía.

M: ¿Y antes?

A: Antes había algo inconsciente y paralelo a una vida profesional que iba por otro lado. Que no tenía nada que ver con el arte ni con la fotografía.

M: Pero seguramente existen fotografías que sacaste antes de 1982.

A: Existen fotografías. Por supuesto que existen, como existen en la vida de todas las personas. Aunque existe un antecedente más profético que es de un viaje también, cuatro años antes. Un viaje largo que hice solo, para el que compré una cámara con la que hice un registro de los tres meses que duró.

Fue un viaje que tenía algo de iniciático para mí. Tenía que ver con tomar una distancia en mi vida o con cosas personales. La cámara fue como la bitácora, una manera de preparar una forma de compartir el viaje. Hice todo ese trabajo en diapositiva, y con eso armé un audiovisual. Toda esa estructura, mi manera de fotografiar el viaje, el punto de vista, el cuidado, lo sistemático que fui, para mí fue como el primer atisbo de que con la fotografía pasaba algo. Lo hacía sin ningún tipo de formación ni pretensión.

M: ¿Tenías referentes? ¿Mirabas fotógrafos?

A: No.

M: ¿Arte?

A: Miraba arte pero en realidad me doy cuenta ahora, en perspectiva, miraba todo. No discriminaba qué era arte, qué no era arte. Era muy curioso, observador, y me parece que siempre registraba mucho la mente que estaba detrás de las cosas que veía. Eso era aplicable al arte, a la publicidad, al cine, a la literatura. Consumía todo como una manera de conectarme con una cabeza creativa. Creo que lo que me interesaban eran los procesos mentales de creación, aplicados a cualquier cosa. No era un fan del arte en particular, sino más bien era un fan de las cosas bien hechas, por decirlo de alguna manera.

M: Un auto, ¿por ejemplo?

A: Un auto podría ser perfectamente. Podía no discriminar entre un auto y una pintura. Fue esa forma de pensar la que me llevó a abordar también la fotografía de esa manera. Con una idea de eficacia, eficacia del lenguaje por sobre lo expresivo.

M: ¿Cuando decís eficacia a qué te referís?

A: Economía, claridad, especificidad, llegada.

M: ¿Llegada?

A: Llegada al otro. Para mí el punto ideal es la

02 desaparición del objeto y del artista. En donde el espectador se encuentra con el corazón de la obra a solas.

M: ¿El objeto es lo que se fotografió? O ¿el objeto es la fotografía?

A: Yo creo que la desaparición del objeto en ese punto es la fotografía. Que el espectador quede completamente expuesto a lo fotografiado.

M: Que desaparezca el medio.

A: Exactamente. Una vez, en una muestra, una directora de una revista de fotografía me paró frente a una de mis fotos de Mar del Plata, una vista, y me dijo: "¿Por qué yo miro esto y no veo la foto?". Me pareció buenísimo. Fue una pregunta hecha desde un lugar de curiosidad genuina y le pude explicar por qué. Cuál había sido mi trabajo todos estos años para que pase eso. Fue muy gratificante que alguien que miraba mucha fotografía hiciera esa pregunta. Antes hablábamos de música. En mi escala personal de todas las artes la música es "lo más". Y una de las cosas por las que me parece lo más, primero, es porque no ocupa lugar. No existe como objeto. Tiene esa posibilidad, esa eficacia, de transformarse en una experiencia pura.

M: Entonces "experiencia" es la palabra.

A: Exactamente.

M: ¿Qué pasó entonces en Boston?

A: Llevado por una intuición, algo interno no del todo racional, fui a una escuela de fotografía. Siempre cuento que tuve una entrevista para la escuela. Yo era argentino, hacía pocos meses que vivía ahí, estaba con una visa de turista, y el director de la escuela tenía que saber si yo quería estudiar fotografía o estaba buscando una visa de estudiante para poder quedarme. Entonces tuvimos una entrevista. Me acuerdo de todo, y me acuerdo de la pregunta que me hizo en ese momento: "¿por qué querés estudiar fotografía?". Lo único que no recuerdo es qué le respondí. Se me borró de la mente. Y te juro que si hay algo que quisiera acordarme de mi pasado fue qué cuerno le contesté. No me

esperaba la pregunta, me resultó muy provocadora. Fue un momento de definición.

M: Supongo que no importa lo que le contestaste.

A: No importa, pero me dijo que si en ese mismo momento. Creo que incluso yo mismo me sorprendí al escucharme exponer mis razones. Nunca había pensado por qué quería estudiar fotografía. Esa situación en la oficina de admisiones hizo que mi intuición se convirtiera en un compromiso.

M: ¿Habías estudiado otra cosa?

A: Venía de la economía, no terminé la carrera. Trabajaba en eso. Cuando me puse a estudiar fotografía todas las fichas cayeron juntas y empecé a producir desde el primer día. Más allá de los ejercicios de la escuela y de toda la parte técnica yo fotografiaba, fotografiaba, fotografiaba, fotografiaba, fotografiaba. Estaba en una situación perfecta porque era como un alien ahí, tenía la perspectiva. Y empecé a conocer la fotografía desde la fotografía americana, por fotógrafos americanos, viviendo en Estados Unidos.

M: ¿Te referís a la fotografía norteamericana en general o a la gente que estaba en tu escuela?

A: Me refiero a la fotografía norteamericana en general.

M: Una especie de historia de la fotografía.

A: Exactamente. Historia de la fotografía americana y la fotografía contemporánea americana de ese momento también. Todavía estaban los estertores de Diane Arbus, que ya había muerto; Mapplethorpe hacía ruido en Nueva York; uno de mis maestros literalmente de la escuela de fotografía había sido alumno de Walker Evans y para mi Walker Evans es un non plus ultra de la fotografía moderna. Era historia viva. De estos fotógrafos me interesaba cómo miraban, cómo pensaban, cómo dialogaban con el mundo desde la obra. Cómo la obra se constituía en un discurso; qué tipo de discurso era; qué elegían decir y cómo. Y cuán eficaces eran en eso. En mi fotografía siempre tuve y sigo teniendo esa idea de economía de la que hablábamos antes. Yo siento que en el mundo no hace falta nada más de nada.

O sea que cualquier cosa que se le agregue tiene que tener algún viso de necesidad, aunque sea utópica, no sé cómo decirlo, pero me parece un ejercicio de responsabilidad.

M: Agregar algo.

A: Agregar algo. Si agrego algo es porque me parece que aporta, no para que ocupe un lugar más. Siempre tuve esa idea de eficacia.

M: ¿Qué era lo que fotografiabas en esa época? ¿Sacabas fotos compulsivamente? Me interesa saber la diferencia entre el momento en que empezaste a ser consciente de que eras fotógrafo y sacabas fotos y tu forma de fotografiar hoy. Tal vez tenga que ver con los dos momentos de la muestra. Decías que desde el primer día empezaste, independientemente de los ejercicios, a sacar fotos.

A: Voy a ser más preciso. No fue desde el primer día, fue a partir del tercer mes. Los primeros tres meses la escuela tenía una estructura, un programa, un plan. Lo primero que hice fue solo fotografiar con cámara de placa, formato grande. Era una experiencia completamente diferente de cualquier otra experiencia que había tenido yo con una cámara. Porque era elegir un objeto, plantar un zocotroco, tenías que enfocarlo, la imagen se proyectaba en el vidrio invertido, había que medir la luz, tenías problemas de contraste...

M: Todo lo contrario a lo instantáneo de la fotografía.

A: Todo lo contrario a lo instantáneo, y todo lo contrario a la cosa de andar por el mundo diciendo “gauu, click, gauu, click”.

M: Esa había sido tu experiencia anterior.

A: Totalmente. Como cuando, te encanta la música, y después vas a la escuela de música, y empezás con do, re, mi, fa, sol, la, si, estás tres meses ahí haciendo algo que no sabés qué es lo que tiene que ver con la música. Para mí era algo impresionante porque empecé a tomar contacto con el esqueleto técnico de la fotografía, que no conocía. Y con sus potencialidades. Me la pasaba en el laboratorio. Fotografiaba en placa y en blanco y negro, que era

como ver el mundo en blanco y negro, pensarlo en blanco y negro. Al tercer mes dejamos la cámara de placa y pasamos a la 35 mm. Ahí fue un reencuentro de la experiencia de andar con la cámara con esa ejercitación fuerte técnica de pre visualización del tono, del blanco y del negro. Mis fotos eran un ejercicio técnico; una interpretación personal de la fotografía americana que estaba conociendo en ese momento, porque salía a la calle y me encontraba con los mismos escenarios. Veía a Robert Frank, veía a todos. Quería ir al encuentro de esos fotógrafos. Y además era el viaje, el estar yo en otro mundo, la mirada extranjera.

M: Algo que Robert Frank también tenía.

A: También, suizo. Exactamente. Así que era imparable. Y me encantaba estar en el laboratorio, sacaba rollos y rollos y los copiaba.

M: ¿Era sacar y elegir ahí algunas de esas fotos?

A: Había entendido enseguida el juego y lo estaba jugando de entrada. Tenía esa idea editorial. Me pregunté muy pronto, ¿adónde estoy yendo con esto? ¿qué voy a hacer? ¿voy a trabajar para un diario? Y ahí mismo me di cuenta, con la misma intuición con la que fui a la escuela, que iba a ser artista fotógrafo. Eso es lo que soy y quiero ser. Aún sin saber exactamente qué era eso— era 1983—ni mucho menos adónde podía ir a parar con eso.

M: Para enmarcarlo de algún modo, siempre te estas refiriendo a una fotografía con la idea de registro de la realidad. Hay una fotografía que describe un poco de eso, que mira para otro lado, en el sentido de desafiar el lenguaje o ir al extremo.

A: Totalmente. Yo soy un documentalista cien por ciento. A mí el documentalismo me fascina. Me interesa cuando el documento puede ser arte. Porque cuando hay construcción deliberada, una ficción, ya existe una operación previa garantizada; hay una intención artística de inventar algo. Me interesa ese punto en el que podés ser completamente documentalista. De hecho los fotógrafos que más me gustan son esos: Garry Winogrand, Diane



(foto 1)

Arbus, Walker Evans—por nombrar los de esa época. Son documentalistas, pero son artistas. Soy documentalista porque mi cabeza funciona así, es lo que me detona fotografiar. Soy un fascinado de la realidad, de la realidad en fotos, no de la realidad real. Pero como documentalista soy un constructor de ficción. No me interesa la fotografía como reproductora de la realidad. Todo lo contrario. Lo que me gusta de la fotografía es cómo transforma la realidad en algo mítico. Me gusta poder fotografiar de una manera directa, sin ningún tipo de intervención y encontrar un punto en la realidad por el cual uno pasa a otra dimensión. Encontrar ese punto desde donde mirar y pasar a ese otro plano. Ése es el lugar, ése es el juego. Ser documentalista me interesa para pasar a ese otro lugar en donde puedas reconocer una realidad objetiva pero al mismo tiempo te sientas transportado a un lugar imaginario. Para mí la fotografía como arte es eso.

M: Cuando se trasciende lo documental.

A: Cuando lo documental es un espejismo.

M: ¿Te parece que vayamos mirando las fotos?

A: Bueno.

M: ¿Esto es cronológico? Primero lo blanco y negro.

¿Volviste a fotografiar en blanco y negro?

A: Nunca más. El blanco y negro fue esa época y se terminó. El año pasado estuve en Nueva York, que fue donde hice las fotos que te voy a mostrar, y me compré ocho rollos de película blanco y negro. El tipo del negocio me dijo "Esto es jamón del medio, no sabés, una película croata". Los compré imaginándome todo lo que iba a hacer con esos rollos; todavía los tengo ahí, en la heladera. Me parece que no puedo zafar del color. No puedo, ni quiero.

M: ¿Por eso de no transformar, no intervenir?

A: Tal vez, sí. Me encanta tomar todo. Descartar el color de la realidad me parece un crimen total.

M: ¿Y en las fotos de Boston?

A: En esa época ni me imaginaba que podía fotografiar en color. Lo que no te conté es que nunca más volví a Estados Unidos, hasta el 2011.

M: Boston fue entre 1982 y 1984.

A: Recién en 2011 volví a Nueva York a comprarme la primera cámara digital. Y a fotografiar Nueva York durante una semana. Llegué al hotel un domingo, dejé mis cosas, compré la cámara, me senté en un bar, empecé a estudiar los básicos de cómo arrancar y chau. Estuve una semana solo. Salía a la mañana, volvía a la noche, salía a la mañana, volvía a la noche.

M: ¿Una situación equivalente a la del principio?

A: Sí, pero muy distinta. Iba a un lugar que conocía. Había un turista pero había algo que no era un turista que estaba ahí. Yo estaba ahí, iba al encuentro de un momento de mi vida, de un lugar que tiene mucho que ver con un cambio de mi vida definitivo y en un momento de mi vida actual muy particular también.

M: Pero decidiste no ir a Boston.

A: Viste esa frase que dice “no hay que volver al lugar donde alguna vez fuiste feliz”.

M: También hay algo corrido en haber ido a Nueva York. Podrías haber elegido San Francisco, o Los Ángeles, o Chicago. Pero Nueva York es la Costa Este norteamericana, con un clima y un paisaje muy parecidos a los de Nueva Inglaterra.

A: Y después hay otra cosa con Nueva York. Me gusta fotografiar ciudades. Fotografié Mar del Plata con la misma cabeza. Nueva York es una ciudad mítica. Fue como cuando fotografié Mar del Plata, como diciendo, “no importa si es Nueva York”. O como cuando fotografié Buenos Aires también, o la Quiaca. Me gustan las ciudades como algo mítico.

M: Esta tenía el elemento extra de estar volviendo.

A: Tenía esa otra lectura. Y aparte fotografiarla ahora, porque ya la había fotografiado en la época de Boston, pero en ese momento estaba ensayando cosas todo el tiempo. Entonces veía esto y pensaba en Walker Evans, o esto otro y pensaba en Cartier Bresson. Veía la referencia. Robert Frank o Friedlander. Fue muy fuerte porque cuando conocí a estos fotógrafos, toda esta fotografía americana, me sentí muy identificado. Como cuando conocés a un director, lo ves y decís, “es un alter ego”.

M: Pensás “esto podría haberlo hecho yo”.

A: Lo entendés. Eso me pasaba, y era también como un permiso.

M: ¿Preferís usar algún lente en particular?

A: Tengo un buen zoom y me manejo con eso. Pero en general fotografío en 35 mm, levemente angular. De normal a un poquito angular. Viste que es un

poquitito exagerado. El espacio te lo marca un poco. Porque el plano, plano, no me interesa. No me interesa ni acercarme, ni meter todo. 35 mm me parece mejor.

M: ¿Por qué el Flatiron? Es un edificio muy fotografiado por todos, fotógrafos y turistas. Cuando lo fotografiaste seguramente tenías presente todas esas fotos. ¿Cómo fue plantarse ahí? ¿Quisiste buscar algo diferente, o confiaste en que iba a aparecer algo diferente solamente porque eras vos que ponía la cámara?

A: Lo primero que hice fue salir corriendo a buscar la foto de Stieglitz. El la tomó desde otro lado. Acá hay un parque, lo que se ve es este costado interrumpido por un árbol. En la foto de Stieglitz hay en primer plano la rama de un árbol y atrás, desenfocado, todo este frente del Flatiron en un día nublado, casi al atardecer. Busqué el ángulo, lo encontré y saqué esa foto. A partir de ahí fui a tener mi propia experiencia con el edificio. Di con el lugar desde donde quería fotografiarlo y empecé a luchar. Me encontré con un primer problema, que era el paralaje. Tenía que entrar el edificio en el cuadro sin que se deformara. Estaba frustradísimo. Me ponía en puntas de pie y nada. De repente me doy vuelta y en la plazoleta veo unas rocas enormes, bloques de granito, casi como si fueran monumentos. Me trepé a los bloques de granito esperando que ningún policía me dijera nada y vi que desde ahí arriba, haciendo un esfuerzo físico, podía resolver el problema del paralaje. Así que en principio lo único que me importaba era que el edificio quedara lo más derecho posible. Una vez que encontré eso me dije, bueno, lo que entra, entra. La clave era el edificio. El resto es el accidente, lo inevitable.

M: Si, entiendo, pero igual, que haya dos coches amarillos y dos coches negros acá y de golpe se repitan los amarillos del otro lado...

A: Esa trampa tiene que ver con lo que te decía del documento, el punto ese en donde el documentalismo está al borde de la ficción.

06 ¿Estos autos los pusiste? ¿Esta gente está dirigida, o no? Una vez Marcos López me dijo frente a mi foto de un parque en Buenos Aires con gente sentada en el pasto, etcétera, “a mí, una foto como esta me sale cinco mil dólares, porque les tengo que pagar a todos”.

M: La pregunta también podría ser cuántas tomas hiciste de esta foto.

A: No es una toma única. Ni son cincuenta. No estoy mucho tiempo con nada. Deben haber sido tres tomas. Abrir un poco más el lente, un poco más cerca, un poco más lejos, etcétera. Como cuando acomodás algo en una mesa, esto un poquito más acá, esto más allá, pero ya sabés que los elementos son esos.

AG muestra dos fotos una de Boston en blanco y negro, de un frente con dos puertas y varias ventanas y una en colores de una chocolatería de Nueva York. Las compara y equipara.

A: Esto es esto.

M: Sí y no. Lo que vas a buscar es la presencia humana. La encontrás en la chocolatería pero falta en la foto del frente del edificio de Boston. Y en la chocolatería el hecho de que la figura de esa persona esté opacada por el vidrio de la puerta hace que tengas que esforzarte para verla. Pero una vez que la encontrás, es lo que mirás. No mirás otra cosa. Y la ves dentro del marco del negocio, enmarcada de una manera muy pictórica.

A: La luz, ¿no?

M: La falta de luz, la oscuridad. Y cómo le pega la luz. Hay algo de pintura holandesa.

A: Yo no quería decir Rembrandt porque ya me parece una grasada. Pero tiene esa atmósfera.

M: Lo genial es que lo tenés que encontrar.

A: Hay algo de la información. Por lo general mis fotos tienen mucha información. Me gusta que haya mucho recorrido. Que puedas entrar, salir.

(Ref. foto 1)

M: Esto seguro que remite a la fotografía clásica

americana.

A: Totalmente. Hay un momento en que te encontrás con algo que para vos es absolutamente fotográfico. Se mezclan todas las cosas y no sabés cuál de todas te está detonando. Algo que es metafórico, pertinente para la historia que estás contando. Que tiene al mismo tiempo una situación de color, desde el punto de vista meramente plástico, que te atrae. Y además te encontrás con los fotógrafos y con la historia de la fotografía. Es un punto en donde se cruzan todas las cosas. Ese para mí es el lugar más extático. Cuando puedo encontrar todo eso: la pintura, la vivencia personal y la historia de la fotografía.

M: En esta foto parece estar todo eso.

A: Sí, está todo.

M: En Estados Unidos la cultura de la primera mitad del siglo XX todavía no murió, algo de eso no se extinguió del todo.

A: El siglo XX sigue ahí. Yo también quiero hablar del siglo XX. Me parece que este es el momento para hablar del siglo XX. Dentro de diez años ya va a estar lejos. Y es el momento para hablar de la fotografía del siglo XX. Porque me parece que la fotografía está en un momento de cierta inflexión. Me refiero a la fotografía como objeto de consumo del arte. La gente estuvo viendo esta fotografía contemporánea, los grandes formatos, los grandes gestos, la ampulosidad, la técnica, etcétera. Y creo que este es un buen momento para referenciar todo eso. Me parece que hay algo subyacente en esta muestra: ver si puedo agregar un par de eslabones que están faltando.

M: Entonces no sería solamente un diálogo entre Boston 1982 y Nueva York 2011, y las referencias que tenías entonces y ahora, sino con la fotografía en general.

A: Totalmente.

M: Una especie de historia de la fotografía. De la presencia de la fotografía...

A: Es un statement acerca de la historia de la fotografía. Acerca de las raíces de la fotografía contemporánea.



(foto 2)

M: La sensación que tengo es que en el momento en el que la fotografía contemporánea se aleja más de la fotografía y se acerca más al arte contemporáneo, vos planteas una especie de vuelta a las fuentes.

A: Sí, pero que no pretende ser crítica de lo contemporáneo. Todo lo contrario.

M: No pensé en un sentido crítico, más bien en que todo eso esta subyacente. Hoy es más fácil relacionar a un fotógrafo contemporáneo de los grandes formatos, los alemanes por ejemplo, con el arte contemporáneo que con la fotografía.

A: Exactamente. Y también para mí es abrir el juego de la idea de fotografía argentina. Yo también pensé mucho: ¿voy a hacer una muestra de fotos de Estados Unidos? También en el 2001, cuando se me ocurrió hacer fotos de Mar del Plata, pensaba: ¿querés ser un artista contemporáneo y vas a sacar fotos de Mar del Plata?

Hay una insensatez básica ahí. Y para mí esta muestra también es fotografía argentina. Es un momento en el que los formatos tienden a perder—no me gusta mucho esta palabra, pero la tengo que decir igual—a perder identidad. A mí la identidad no me parece una idea importante. Me

gusta la idea del americanismo como la mirada del inmigrante, del que no pertenece al lugar, de la hibridez cultural. Me interesa sumar a la fotografía argentina fotos de Nueva York. Nueva York forma parte de la cultura argentina. Todos conocemos Nueva York en términos generales. Aunque no hayas ido en tu vida.

(Ref. foto 2)

A: Esta figura podría haberla sacado, podría haberla eliminado digitalmente. Pero prefiero no hacerlo, que esté. Sería la diferencia con la fotografía alemana. La fotografía argentina son estas fallas, en todas mis fotos me gusta que esa falla aparezca.

M: Esta foto sin las personas sería mucho menos interesante. Y esta también. Sin esa persona que se cuele por ahí, sería una foto de un paisaje, una foto más.

A: No hace falta esta foto si no está esta persona.

M: Por eso algunas fotos blanco y negro de Boston parecen más fotos de estudio, o de aprendizaje, en el sentido de ir aprendiendo un lenguaje.

A: Exactamente. Y de referencia. Esto podría ser fotografía europea. Francesa, media blandengue. El beso...



(foto 3)

M: Sí, pero está en un costado, en el rincón de abajo...

A: Y hay un hippie con su perro, y estos turistas ahí medio perdidos... Esto sí es una cita a Gursky, si se quiere. Pero está en una versión barata. Me encanta fotografiar cuadros, esa es la verdad.

M: ¿Por qué te gusta fotografiar cuadros?

A: No sé. Creo que porque me gustaría pintar, supongo. Y porque me gusta poner nerviosos a los pintores.

M: ¿Poner nerviosos a los fotógrafos?

A: Ah. Puede ser.

M: “¿Por qué está fotografiando esta pintura?”

(Ref. foto 3)

M: Podés estar mucho tiempo mirando esta foto.

A: No sé si incluirla en la muestra.

M: Es como un Jeff Wall sin el artificio.

A: Tal cual. O un DiCorcia.

M: Sin el artificio.

A: Pobreza franciscana. Me encantaría ser Avedon, Jeff Wall, Candida Höfer. Pero no llego.

M: Es un camino completamente diferente.

A: A mí me hace muy feliz ver que esto tiene vida propia y que los errores se transforman en virtudes.

Pero igual sufro. La diferencia entre los sueños y la realidad.

M: Pero no harías un Jeff Wall.

A: No hace falta.

M: Independientemente de tu principio de que no hace falta porque ya está. Tampoco harías Candida Höfer porque te gusta el error.

A: Sí.

M: Es tu manera de escaparle a la serialidad, en donde en un momento termina no pasando nada. En la foto de Time Square podés perderte. Hace unos años vi una muestra de Candida Höfer y salí enojado.

A: Sí. No me interesa la fotografía como una manera de crear imágenes pictóricas. Para mí el accidente, lo inevitable, es la esencia de lo fotográfico. La evidencia de que esto es un segmento de una realidad que continúa ad infinitum hacia los cuatro costados del rectángulo y que no controlo. Los errores son la evidencia de eso. Es hablar de algo que me parece que en el fondo es lo que me hace fotógrafo, y que es la imposibilidad de abarcar y de comprender todo. Y de controlar. Es una mezcla de fascinación e imposibilidad. El mundo es muy grande y está fuera de control.