
Metteur-en-scène

Gonzalo Reyes Rodríguez
Organized by
Jared Quinton

Terremoto La Postal
CDMX

Aug 22 – Oct 12 2019

Metteur-en-scène

Gonzalo Reyes Rodríguez
Organized by
Jared Quinton

Terremoto La Postal
CDMX

Aug 22 – Oct 12, 2019

“Some filmmakers do not resist the generalized forgetfulness of a catastrophe such as a civil war by a particular act of memory, but by reaching and providing the condition of possibility of memory.”

— Walid Raad

“[A]esthetic experimentation doesn't stop military invasions, but does it have something to contribute, over time, to new ways of thinking, or to new ways of formulating identity ... which is so closely tied to ideas of nationhood?”

— Silvia Kolbowski



UFB-282-29 -- "Under Fire" is the story of three American journalists caught up in the human drama, the intrigue and the danger of the 1979 Nicaraguan Revolution. Photo by Bruce McBroom
PICTURED: Ed Harris

© 1983 ORION Pictures Corporation. All rights reserved.



UNDER FIRE
VHS © 1983
TM & © ORION PICTURES

SHOT LIST:

A CAM

10:15 2D, Medium Cutaway (35mm) - Slider
 10:30 3A, Full Master Shot (35mm) - cover until 3G on the script
 11:00 6A, Full Master Shot (35mm)
 11:30 6B, Medium Shot of everyone (50mm)
 12:00 7A, Shot reverse Shot (35mm)
 12:30 7B, Medium - Close (50mm)
 1:00 7C, Medium - Close (50mm) - durational panning
 1:30 3A, Full Master Shot (35mm) - Slider
 2:30 LUNCH BREAK
 3:00 1C, 1D, Medium Shot (50mm)
 4:00 4B, 4G, 4E, Medium - Close (50mm)

B CAM

10:30 3A, Medium - Close on Jacobo (50mm)
 11:00 6A, BTS Handheld (Zoom)
 11:30 6B, Master Shot BTS on tripod (50mm)
 12:00 7A, Shot reverse Shot (35mm) - get a full wide of the room, from the door
 12:30 7B, Medium (35mm) - People no speaking and their reactions
 1:00 7C, Cutaway on Mentor (35mm)
 1:30 3A, Medium - Close (100mm), panning from person to person (improve a little, get reactions)

LUNCH BREAK

3:00 Cutaways

4G 4E, Medium (35mm), focusing on Jacobos's reaction to JM's d

NOTES

- Need to go over Scene 3 with Gonzalo and Callin
- When to use Slider
- Master shot - Shall we experiment with slider on this? Run a few
- few takes without?

Callin with Clodoveo

Take One

One of the earliest debates about photography concerned its role as evidence for the existence of ghosts. As the Spiritualism movement proliferated from the 1860s to the 1920s, particularly in the wake of mass-casualty wars like the American Civil War and World War I, the new imaging technology became a major aesthetic and discursive battleground thanks to the invention of “spirit photography” – a form of image that allegedly showed spirits among the living. If the decidedly objective, scientific medium of photography could capture extra-visual phenomena like ghosts, how could we deny their existence without questioning the truth claims of every other photograph? In this way, the Spiritualists raised the same questions asked by the critical postmodern photographers of the 1970s and '80s.

Writing in the early 21st century, Israel-born critic and photo historian Ariella Azoulay offers a diagonally related account of the spectral play of photography. For Azoulay, photography does not necessitate the material presence of images produced by a camera with things in front of it. Rather, it is an “event” or a “potential event”, an encounter or series of encounters between subjects, photographers, and viewers, conditioned by political ideology but also open to the possibility of resistance. Photography is an entire arena produced by the mere existence of the camera and the related ability to conjure an image in one’s imagination; the photograph and “the knowledge that a photograph has been produced” become interchangeable. The event of photography is “subject to a unique form of temporality” in which the photographic image is never stable and continuously made present, its meaning remade anew.¹

The work of Gonzalo Reyes Rodríguez reveals in the malleability of the photographic medium, furthering a “photography without photographs” that Azoulay and others have proposed. Reyes claims photography has always been a medium in crisis, one characterized by constant oscillation between photography’s ability to render visual evidence of events that really happened and things that really exist, and the ultimate ease with which photographs can be manipulated – and not just by photographers acting in bad faith. “I use the ambivalence and contradiction associated with photography as a framework to consider the way history is accounted for, the point at which a photograph turns into a document, and how time changes its meaning,” Reyes has said. A recurring lens for his inquiries is the legacy of American interventionism in Latin America and their connection to present day crises.

The works in this exhibition take as their point of departure the Hollywood film *Under Fire* (1983), whose plot follows fictionalized American journalists covering the Sandinista uprising against the CIA-backed Somoza regime in 1979. *Under Fire* was shot on location in Oaxaca, Mexico, near camps set up by the Red Cross and UN for Central American refugees displaced by the very war depicted on camera. The central love triangle of the film is made up of a war photographer (Nick Nolte), a TV

Toma Uno

Uno de los primeros debates sobre la fotografía hacía referencia a su papel como prueba de la existencia de fantasmas. Con la proliferación del movimiento espiritualista entre 1860 y 1920, particularmente en los albores de guerras con muertes masivas como la Guerra Civil estadounidense y la Primera Guerra Mundial, la nueva tecnología de la imagen se convirtió en un campo de batalla estético y discursivo gracias a la invención de la “fotografía espiritual”; un género que supuestamente capturaba espíritus entre los vivos. Si el medio fotográfico, decididamente científico y objetivo, pudiese capturar fenómenos extra visuales como los fantasmas, ¿cómo podríamos negar la existencia de éstos sin cuestionar las aspiraciones de veracidad de todas las demás fotografías? Fue así como los espiritistas plantearon las mismas preguntas formuladas por los fotógrafos posmodernos de los años setenta y ochenta.

A principios del siglo XXI Ariella Azoulay, crítica e historiadora nacida en Israel, ofrece un relato transversal sobre el juego espectral de la fotografía. Para Azoulay, la fotografía no requiere de la presencia material de imágenes producidas por una cámara. Más bien, es un “evento” o un “evento potencial”, un encuentro o una serie de encuentros entre sujetos, fotógrafos y espectadores, condicionados por una ideología política pero también abiertos a una posibilidad de resistencia. La fotografía es un campo extenso, producido por la mera existencia de la cámara y su capacidad para conjurar una imagen en la imaginación. En este sentido, la fotografía y “el conocimiento de que se ha producido una fotografía” se vuelven intercambiables. El evento de la fotografía está “sujeto a una forma única de temporalidad” en la que la imagen fotográfica nunca es estable y está en continua transformación, por lo que su significado está en permanente reconfiguración.

El trabajo de Gonzalo Reyes Rodríguez se deleita en la maleabilidad del medio fotográfico, apostando por la “fotografía sin fotografías” que Azoulay y otros han propuesto. Reyes sostiene que la fotografía siempre ha sido un medio en crisis, caracterizado por la constante oscilación entre la habilidad para presentar evidencia visual de eventos que realmente sucedieron y cosas que realmente existen, y la facilidad con la cual las fotografías pueden ser manipuladas; esto, no sólo por fotógrafos actuando de mala fe. “Utilizo la ambivalencia y la contradicción asociadas a la fotografía como un marco para pensar las maneras en que se percibe la historia, el punto en que una fotografía se convierte en un documento y el modo en que el paso del tiempo cambia su significado”, ha dicho Reyes. Una estrategia recurrente en su trabajo es el análisis del legado del intervencionismo estadounidense en América Latina y su conexión con las crisis actuales.

Las obras en esta exposición toman como punto de partida la película *Under Fire* (1983), cuya trama articula a un grupo de periodistas estadounidenses ficticios que cubren el levantamiento Sandinista contra

reporter and aspiring news anchor (Gene Hackman), and a radio reporter (Joanna Cassidy). As the characters fall in and out of love with each other, they get increasingly invested in the conflict; the climax of the film comes when Nolte's character "commits the journalistic sin of taking sides," as Roger Ebert wrote in his review for the *Chicago Sun-Times*, which "leads him, eventually, to a much greater sin: faking a photograph to help the guerrilla forces."² As if the worst thing depicted on screen was staging a photograph to bolster the socialist, anti-imperialist cause.

Rather than explicitly mining its densely layered subject matter, Reyes uses the film as a discursive frame within which to consider the ethics of photography and its dialectical contradictions. The script for his video *Under Fire From All Sides [...] (2019)* is lifted from recorded commentary on the film's DVD – a four-way conversation between a film historian, the director of *Under Fire*, its editor, and a photojournalist who covered the Sandinista Revolution. In Reyes' excerpt, the conversation remains bogged in anecdotes from the film's production for the first eight minutes, before veering sharply towards questions of photographic authenticity in a charged final exchange. Referencing the climactic moment of the film's narrative, photojournalist Matthew Naythons brings up the iconic image of American soldiers raising the flag at Iwo Jima as an example of a photograph whose staged-ness (the image is an exaggerated recreation of the earlier "real" photograph taken during battle) does not negate the realism of what it depicts. "There's a difference between staged and reality," counters Roger Spottiswoode, the director.

In Reyes' video, four untrained actors read their lines seated around a table in a blacked-out room; some of the actors are more convincing than others. Their half-drunk glasses of water and fidgety discomfort conjure a claustrophobic set where the original conversation might have been recorded; absent from the frame is the movie they are discussing. As the video progresses, gradual breaks reveal another layer to the densely mediated work – its own production. We see the operators behind their cameras; booms come into view; the actors make mistakes and ask to repeat their lines. From behind the viewfinder of one of the cameras, we watch a final silent pan across the four men, shifting awkwardly as they deal with the silence and the camera's attention.

In this video about a film about a photograph, form and content are inextricable, neither subjugated in service of the other. Rather, the structure of the work itself has a direct relationship with the claims that Reyes makes about the role of photography (and by extension, video and film) in the recording of historical accounts of conflict. The conflicts we watch unfold between the men stand in for the implied broader conflicts from the set of *Under Fire*, filmed as it was in contested territory with a production crew headed by Americans and staffed by Mexican laborers and extras. Furthermore, one might even draw parallels with the broader power dynamics of the U.S. interventions themselves, adding urgency to the moralizing claims about photojournalistic ethics at the center of *Under Fire* – itself an American attempt to retroactively author a specific account of the Nicaraguan Revolution. With its bad acting, jarring cuts, wandering dialogue, and alienating ambiguity, Reyes' video breaks any empathetic relationship with its viewers, rendering it impossible to read the video for truth claims and instead demanding viewers question their relationship with the video and its referent film, the historical accounts they both contain, and the techniques by which they are made available for consumption.

Offsetting the video in the exhibition is the work *The first casualty of war*

² Roger Ebert, Review of *Under Fire*, *Chicago Sun-Times*, October 21, 1983.

el régimen de Somoza respaldado por la CIA en 1979. *Under Fire* fue grabado en Oaxaca, México, cerca de los campamentos de la Cruz Roja y la ONU para refugiados centroamericanos desplazados por la misma guerra representada en cámara. El triángulo amoroso de la película está formado por un fotógrafo de guerra (Nick Nolte), un reportero de televisión y aspirante a presentador de noticias (Gene Hackman) y una reportera de radio (Joanna Cassidy). A medida que los personajes se enamoran y se desenamorán, se ven involucrados cada vez más en el conflicto armado. El clímax de la película llega cuando el personaje de Nolte "comete el pecado periodístico de posicionarse", como escribió Roger Ebert en su reseña para el *Chicago Sun-Times*. Esto "eventualmente le lleva a un pecado mucho mayor: falsear una fotografía para ayudar a las fuerzas guerrilleras". Como si lo peor que se pudiese representar en la pantalla fuera el falseamiento de una fotografía para reforzar la causa socialista y antiimperialista.

En lugar de minar abiertamente el tema tan densamente estratificado de la película, Reyes lo usa como un marco discursivo dentro del cual considerar la ética de la fotografía y sus contradicciones dialécticas. El guión de su video *Under Fire From All Sides [...] (Bajo Fuego Por Todos Lados [...]) (2019)* fue extraído de los contenidos extras incluidos en el DVD de la película, una conversación a cuatro bandas entre un historiador de cine, el director de *Under Fire*, su editor, y un fotoreportero que cubrió la Revolución Sandinista. En el extracto elegido por Reyes, la conversación permanece empantanada en anécdotas de la producción de la película durante los primeros ocho minutos, antes de desviarse bruscamente hacia cuestiones de autenticidad fotográfica en un intenso intercambio final. Haciendo referencia al punto álgido de la narrativa de la película, el fotoreportero Matthew Naythons menciona la icónica imagen de los soldados estadounidenses que izan la bandera en Iwo Jima como un ejemplo de una fotografía cuya puesta en escena (la imagen es una recreación exagerada de una fotografía "real" anterior, tomada durante la batalla) no niega el realismo de lo que representa. "Hay una diferencia entre puesta en escena y realidad", responde Roger Spottiswoode, el director.

En el video de Reyes, cuatro actores no profesionales leen su guion sentados alrededor de una mesa en un cuarto oscurecido. Algunos de los actores son más convincentes que otros. Sus vasos de agua medio vacíos y su inquieta incomodidad conjuran el set claustrofóbico donde la conversación original pudo haber sido grabada y en la que la película sobre la cual discuten está ausente del fotograma. A medida que el video avanza, ciertas pausas graduales revelan otra capa más de esta obra tan densamente adulterada: su propia producción. Vemos a los operadores detrás de sus cámaras, artefactos propios del rodaje como los micrófonos están a la vista, los actores cometen errores y piden repetir sus líneas. Desde el visor de una de las cámaras vemos un paneo final de los cuatro hombres que se agitan silenciosos en el asiento ante la mirada de la cámara

En este video sobre una película sobre una fotografía, forma y contenido son indisociables, y ninguno está sometido al servicio del otro. Más bien, la estructura misma de la obra tiene una relación directa con las afirmaciones que Reyes hace acerca del papel de la fotografía (y por extensión, del video y del cine) en el registro de relatos de conflictos históricos. Los conflictos que vemos desarrollarse entre los actores hacen referencia a problemáticas más amplias que ya suceden en la producción de *Under Fire*: filmada en un territorio en disputa, con un equipo de producción encabezado por estadounidenses y con empleados

is the truth (2018-19), which consists of 25 black-and-white photographs taken on the set of *Under Fire* by Bruce McBroom in 1981. Sourced and selected by Reyes and matted and displayed without context, the images take on the look of conventional documentary or war photography, with internal inconsistencies that only reveal themselves after thorough inspection. Some photographs contain the recognizable faces of the actors; others show props, director's chairs, and other production accoutrements. Many, however, are easy to see as photographs of the conflict itself.

Altogether, these unmoored and re-anchored photographs call to mind Azoulay's writings about "the photograph as a source of civil knowledge" – in other words, the possibility that a photograph can document something not literally contained within its frame.³ Azoulay illustrates this idea by analyzing photographs of Palestinian towns occupied by Israeli troops after the Nakba, in which she reads the presence of predominantly male Palestinians as photographic evidence of the sequestration and rape of Palestinian women, despite a lack of actual photographs thereof. Interpreted in a similar manner, McBroom's images from the set are full of information that allows us to see them as photographs of the refugee camps mere miles away, not to mention the conflicts raging south of the Mexican border and America's role therein.

The third and final work in the exhibition is a suite of five drawings based on photographs of refugee migration routes from Nicaragua, El Salvador, and Guatemala during the 1970s and '80s – which one can easily imagine tracking closely with those being used by refugees today. The photographs are held in a restricted archive that belongs to the International Red Cross; since they cannot be removed or reproduced, Reyes has drawn the photographs from memory and from sketches made in the archive library. He has made the drawings on the same paper that is distributed at the facility, which is the only paper visitors are allowed to use.

In the framing of the exhibition, Reyes asks us to think of these drawings as photographs, or at least as photographic. When material photographs cannot be seen or reproduced, photography still exists in the realm of discourse and imagination – "in the knowledge that a photograph has been produced," as Azoulay might put it. As subjective and subtly affective documents of one person's intervention into this photographic archive – and indeed, into the broad realm of photography without photographs – Reyes' drawings do function as photographs, documenting things there and not there, felt and seen and thought and witnessed but irreducible to a single image. In this paradoxical manner, the drawings in fact contain more information than the archival photographs on which they are based.

Reyes engages an expanded field of photography in which his viewers must question all inherited histories and the hegemonic visual logics that package them for our consumption. The works in the exhibition gesture outward from their specific contents and contexts, demanding a problematic, paradoxical engagement from us that "activates" (for lack of a better word) each image, either present or implied, in the current moment. With this temporal destabilization, we are encouraged to draw connections between the interventionist histories invoked by Reyes' works and the current exodus of refugees from Central America, seeking asylum in the very country whose culpability in their situation is evidenced by the documents Reyes re-presents for our analysis.

³ Azoulay, *Civil Imagination*.

y extras mexicanos. Se podría incluso establecer un paralelismo entre esto y las dinámicas de poder propias de las intervenciones estadounidenses en países de Centroamérica, aumentando así la urgencia de las afirmaciones moralizadoras sobre la ética fotoperiodista que tienen lugar en el núcleo de la película *Under Fire*. Ésta es en sí misma un intento estadounidense por crear deliberadamente un relato específico de la Revolución nicaragüense. Con su mala actuación, cortes discordantes, diálogos errantes y ambigüedad alienante, el video de Reyes rompe cualquier relación empática con sus espectadores, lo que hace imposible buscar un sentido de verdad en el video y, en cambio, exige que éstos cuestionen su relación con el mismo y con la película de referencia, así como con los relatos históricos que ambos contienen y las técnicas mediante las cuales estos están disponibles para el consumo.

Contrarrestando el video en la exposición, se encuentra la obra *The first casualty of war is the truth* (*La primera casualidad de la guerra es la verdad*) (2018-2019) que consta de 25 fotografías en blanco y negro tomadas por Bruce McBroom en el set de *Under Fire* en 1981. Encontradas y seleccionadas por Reyes para ser montadas y exhibidas sin su contexto original, las imágenes adquieren el aspecto de un documental convencional o una fotografía de guerra, con inconsistencias internas que sólo se revelan después de una inspección exhaustiva. Algunas fotografías contienen los rostros reconocibles de los actores, sillas de dirección y demás accesorios de producción. Muchas, sin embargo, podrían verse fácilmente como fotografías del conflicto en sí.

En conjunto, estas fotografías puestas a la deriva y luego recontextualizadas recuerdan a los escritos de Azoulay sobre "la fotografía como fuente de conocimiento civil". Dicho en otras palabras: la posibilidad de que una fotografía pueda documentar algo que no está literalmente contenido en su marco. Azoulay ilustra esta idea analizando fotografías de ciudades palestinas ocupadas por tropas israelíes después de la Nakba, en las que lee la presencia de palestinos, en su mayoría hombres, como evidencia fotográfica del secuestro y violación de mujeres palestinas, a pesar de la falta de fotografías reales de los hechos. Interpretadas de manera similar, las imágenes del set de McBroom están llenas de información que nos permite verlas como fotografías de los campos de refugiados a sólo unas millas de distancia, por no hablar de los conflictos que surgen al sur de la frontera mexicana y el papel de los Estados Unidos en ellos.

El tercer y último trabajo en la exposición es un conjunto de cinco dibujos basados en fotografías de rutas de migración de refugiados que atraviesan movilizadas desde El Salvador y Guatemala durante los años setenta y ochenta, que pueden guardar cierta cercanía con aquellas que están siendo utilizadas por los refugiados hoy. Las fotografías se encuentran en un archivo restringido que pertenece a la Cruz Roja Internacional. Como no se pueden sacar del archivo ni reproducir, Reyes ha memorizado y hecho bocetos de las mismas en la biblioteca del archivo. El artista ha realizado los dibujos en el mismo papel que se distribuye en las instalaciones, el único papel que los visitantes pueden usar.

En el contexto de la exposición, Reyes nos pide que pensemos en estos dibujos como fotografías, o al menos como fotográficos. Cuando las fotografías no se pueden ver o reproducir materialmente, la fotografía todavía existe en el ámbito del discurso y de la imaginación, en "el conocimiento de que se ha producido una fotografía", como podría decir Azoulay. Como documentos subjetivos y sutilmente afectivos de la intervención de una persona en el archivo fotográfico (y efectivamente,

Take Two

Art history is a story of relationships: friends writing about friends, curators supporting their partners, collectors buying from artists they want to fuck. Also, and just as importantly, many of these relationships are fraught, contested, or even violent. To pretend that anything else is the case is to submit to the false idea of an objective and totalizing history, the kind that the very postmodern critical art practices supported by some of these networks would claim as a main object of their critique.

The fact that Gonzalo and I are friends does not make it easier to write about his work. We have spent countless hours talking about this exhibition. I have a firm grasp on the stated structure of the works – the intentionality, the techniques, the research methods – and the representational content at least appears to be self-evident. But every time we talk about the connection between the two I come away with a different understanding. Every time I ask myself *what is this work doing?*, I get a different answer.

Gonzalo is an artist who “thinks about photography,” to borrow a perfect phrase from one of his friends. He is not a “paraphotographer” in the lineage of Robert Heineken, but he’s also not exactly a poststructural or conceptual photographer in the tradition of Allan Sekula and Martha Rosler either. He is deeply invested in the legacy of artists exploring the boundaries between fact and fiction and the legacies of revolutionary and radical movements, through historical documentary forms; he studied with Sharon Hayes and Nancy Davenport at the University of Pennsylvania, and is influenced by Walid Raad and Gerard Byrne. His current work is about American interventionism in Latin American and resistance thereto; or rather it investigates the role photography plays in the accounting and recounting of these histories.

Gonzalo will probably be uncomfortable that I have put some of these things in writing, but I am interested in a testy reckoning with his work. If an artist is thrilled with what you have written about them, I don’t think you have done your work properly. In fact, by contesting the artistic claims and truth claims that Gonzalo makes in and about this work, my hunch is I can come closer to answering the crucial questions I have, and closer to figuring out how it acts within and upon the world.

Take the video. As discussed before, the script is lifted from the audio commentary on the Blu-Ray for *Under Fire*. I only, finally got my hands on a copy of the movie after months of pestering Gonzalo to burn me a copy of the film so I could watch it, ultimately to no avail. The DVD I bought on eBay doesn’t contain the audio commentary anyway, so I have no way of comparing the audio in his video with the original recorded conversation, to measure the quality and degree of his interventions upon it. So Gonzalo’s version has in fact completely replaced the original one in my imagination, rather than serving as a transformation of it.

The drawings also make me uncomfortable. Their slipperiness allows

en el amplio ámbito de la fotografía sin fotografías), los dibujos de Reyes sí funcionan como fotografías, documentando cosas que están y no están allí; sentidas, vistas, pensadas y presenciadas, pero reducidas a una sola imagen. De esta manera paradójica, los dibujos contienen más información que las fotografías de archivo en las que se basan.

Reyes reclama un campo expansivo de fotografía en el que su audiencia debe cuestionar todas las historias heredadas y las lógicas visuales hegemónicas que las empacan para nuestro consumo. Las obras en la exposición se extienden, haciendo un guiño hacia afuera, más allá de sus contenidos y contextos específicos, exigiendo una aproximación problemática y paradójica por nuestra parte para “activar” (por falta de una palabra mejor) cada imagen, presente o implícita, en el momento actual. Con esta desestabilización temporal, se nos alienta a establecer conexiones entre las historias intervencionistas invocadas por las obras de Reyes y el éxodo actual de refugiados de América Central, que buscan asilo en el mismo país sobre el cual recae la culpa de su situación; lo cual se evidencia en los mismos documentos que Reyes representa para nuestro análisis.

Toma Dos

La historia del arte es una historia de relaciones: amigos escribiendo sobre amigos, curadores apoyando a sus parejas, coleccionistas comprando a artistas que quieren follarse. Además, y no menos importante, muchas de estas relaciones son tensas, controvertidas e incluso violentas. Pretender que la situación es distinta es someterse a la falsa idea de una historia objetiva y totalizadora, el tipo de historia que las mismas prácticas postmodernas de la crítica de arte, apoyadas por estas mismas redes, reclaman como el principal objeto de su crítica.

El hecho de que Gonzalo y yo seamos amigos no hace más fácil escribir sobre su trabajo. Hemos pasados innumerables horas hablando de esta exposición. Tengo plena consciencia de la estructura de las obras: la intencionalidad, las técnicas, los métodos de investigación; por otro lado, el contenido representacional parece al menos estar manifiesto. Sin embargo, cada vez que hablamos acerca de la conexión entre los dos se llega a una comprensión diferente. Cada vez que me pregunto *¿qué está haciendo esta obra?*, obtengo una respuesta diferente.

Gonzalo es una artista que “piensa la fotografía,” tomando prestada una frase de sus amigos. Él no es un “parafotógrafo” en la línea de Robert Heineken, pero tampoco es exactamente un fotógrafo post estructural en la tradición de Allan Sekula y Martha Rosler. Él está profundamente interesado en el legado de artistas que exploran los límites entre realidad y ficción, y en el legado de movimientos revolucionarios y radicales, a través de formas documentales. Gonzalo estudió con Sharon Hayes y Nancy Davenport en la Universidad de Pennsylvania, y ha sido influenciado por Walid Raad y Gerard Byrne. Su trabajo actual abarca el intervencionismo estadounidense en América Latina y las resistencias

them to elide my grasp consistently. How can I discuss the levels of mediation in these works when I cannot even view the original source photographs? How do I know that they depict actual photographs, and not Gonzalo's pointed or parodic ideas of how the Red Cross would depict a U.S.-backed crisis of dislocation? And the beautiful pastel-colored papers for each drawing – are those really the result of bureaucratic policy and not artistic license?

But I am OK with not knowing the “truth” about these works. For even if I could look at the real photographs in the archive, or listen to the original DVD commentary, how would I know these objects have any closer of a relationship to what “really happened” than Gonzalo's version? Getting bogged down in those details would be a betrayal to the works' true mechanics. The questions they make me – and hopefully other viewers – ask are far more interesting than any fact-checked version of their relationship to the source materials. What does it mean to think of a photography without photographs? Why am I compelled to think in terms of form and content when the works tell me the binary is artificial? What happens when we unmoor images from their original context and interpret them in a new one? Or pretend they are about something they are not, but could be?

Gonzalo did not want this exhibition to be titled “Under Fire”, even though I thought it would be the perfect title. In fact he says he does not think the work is about the film at all. I joked that maybe I should write the essay without ever watching it. What at first seemed a ridiculous proposition has gradually morphed into an ethical stance about my relationship to the work as its curator and interlocutor. Could I write about its structure and how it functions in the world without seeing the film from which it derives its content?

Perhaps I have succeeded, perhaps I have failed, but as of the writing of this text, I have still not seen *Under Fire*.

– Jared Quinton, Chicago,
July 28, 2019

a este; o, más específicamente, investiga el papel de la fotografía en dar cuenta y relatar estas historias.

Gonzalo probablemente se sentirá incómodo de que haya escrito algunas de estas ideas, pero a mí me interesa hacer un ajuste de cuentas con su obra. Si un artista está satisfecho con lo que has escrito sobre su obra, creo que no has hecho bien tu trabajo. De hecho, al poner en disputa los motivos artísticos y reclamos de verdad que Gonzalo hace sobre la obra, mi corazonada es que puedo acercarme a responder preguntas cruciales y a averiguar cómo ésta actúa dentro y sobre el mundo.

Tomemos por ejemplo el video. Como mencioné anteriormente, el guion fue tomado de los comentarios de la película *Under Fire* incluidos en su presentación en Blu-Ray. Yo sólo tuve acceso a una copia de la película finalmente, tras meses de pedírsela a Gonzalo para poderla ver, aunque todo fue en vano. El DVD que compré en eBay no incluía el apartado de comentarios, de modo que no puedo comparar el audio en su video con la conversación original grabada, y así medir la calidad y el grado de intervención sobre esta. Es así como la versión de Gonzalo reemplazó completamente a la original en mi imaginación, en vez de servir como una transformación de esta.

Por otro lado, los dibujos me generan incomodidad. Son escurridizos, eluden mi comprensión de manera consistente. ¿Cómo puedo discutir los niveles de mediación en estos trabajos cuando ni siquiera puedo ver las fotografías originales? ¿Cómo sé que representan fotografías reales, y no las ideas puntiagudas o paródicas de Gonzalo de cómo la Cruz Roja representaría una crisis de dislocación respaldada por Estados Unidos? Y los hermosos papeles de color pastel para cada dibujo: ¿son realmente el resultado de una política burocrática y no de una licencia artística?

Pero estoy bien sin saber la “verdad” sobre estas obras. Porque incluso si pudiera ver las fotografías reales en el archivo, o escuchar el comentario original del DVD, ¿cómo sabría que estos objetos tienen una relación más cercana a lo que “realmente sucedió” que la versión de Gonzalo? Empantanarse con esos detalles sería una traición a la verdadera mecánica de las obras. Las preguntas que me hacen las obras, y espero que hagan a otros espectadores, son mucho más interesantes que cualquier versión verificada de su relación con los materiales de origen. ¿Qué significa pensar en una fotografía sin fotografías? ¿Por qué me veo obligado a pensar en términos de forma y contenido cuando las obras me dicen que el binario es artificial? ¿Qué sucede cuando quitamos las imágenes de su contexto original y las interpretamos en una nueva? ¿O cuando se finge que son sobre algo que no son, pero que podrían ser?

Gonzalo no quería que esta exposición se llamara “Under Fire”, aunque pensé que sería el título perfecto. De hecho, dice que no cree que el trabajo sea sobre la película en absoluto. Yo bromeé diciendo que tal vez debería escribir el ensayo sin haberla visto nunca. Lo que al principio parecía una proposición ridícula se ha transformado gradualmente en una postura ética sobre mi relación con su obra como curador e interlocutor. ¿Podría escribir sobre su estructura y cómo funciona en el mundo sin ver la película de la que deriva su contenido?

Tal vez he tenido éxito, tal vez he fallado, pero al momento de escribir este texto, todavía no he visto *Under Fire*.



UNDER FIRE



V de C 9916

Imp. G. DARMON Paris



“Under Fire From All Sides”

Scene I

Nick Redman Now before we sort of begin on the origins of the script and everything I just wondered if you can set the location for the scene, where are we, the locations for the movie, where are we now?

Roger Spottiswoode Now we are in Tuxtla Gutiérrez now, we're shooting...

Matthew Naythons Do you mean the story Nick?

NR I mean physically, geographically where was the film shot?

RS The opening scene was shot in the Valley, here in California.

The helicopter scene, we thought we could only do that here. The rest of the film is either shot in Oaxaca which is the town and this part...

Some scenes, Matthew will remind me, are shot in Tuxtla Gutiérrez which is down in the southern border of Mex...

It's in Mexico but it's on the southern border.

NR And how did you come to choose those particular locations Roger?

RS Ah I don't remember.

I mean Oaxaca has everything and a central part of the story is that the journalists were at a hotel that overlooked the town and a lot of the time in Managua..

Matthew was our guide in all of these things...

A lot of the time the journalists would be on the rooftop and they watched Somoza bombing his town.

and... so...

We went to Mexico and were looking for towns that had uh, ah, hotels overlooking the town, that was a central part of trying to make it look right and look Central American and so we filmed 90 percent of the film

“Bajo Fuego Por Todos Lados”

Escena I

Nick Redman Ahora, antes de comenzar con los orígenes del guion y todo, me pregunto si pueden establecer la ubicación de esta escena, dónde estamos, las ubicaciones de la película, ¿dónde estamos ahora?

Roger Spottiswoode Estamos en Tuxtla Gutiérrez ahora, estamos filmando...

Matthew Naythons ¿Te refieres a la historia, Nick?

NR Es decir, físicamente, geográficamente, ¿dónde fue rodado el film?

RS La primera escena fue filmada en San Fernando Valley, aquí en California.

La escena del helicóptero, pensamos que sólo la podríamos filmar acá y el resto fue filmado en Oaxaca, que es la ciudad de esta parte...

Algunas escenas, Matthew me recordará, fueron filmadas en Tuxtla Gutiérrez, que se encuentra en la frontera sur de México...

Está en México, pero está en la frontera sur.

NR ¿Y cómo es que lograste escoger esas locaciones particulares, Roger?

RS Ah, no me acuerdo.

Es decir, Oaxaca lo tiene todo y una parte central de la historia es que los periodistas estuvieron en el hotel con vista a la ciudad y un buen rato en Managua...

Matthew fue nuestro guía en todas estas cosas...

Mucho del tiempo, los periodistas estarían en la azotea y veían a Somoza bombardear la ciudad.

Y... así...

Fuimos a México y estábamos buscando ciudades que tuvieran, uhm, hoteles con vista a la ciudad, esa fue una parte central para hacer que se viera bien y que se viera como Centroamérica, y entonces encon-

in Oaxaca but scenes like this we couldn't do there and we, um, we, did a big move south to Tuxtla Gutiérrez.

MN Right

Paul Seydor This, Roger, is based on something true is it not? These leaf... these flyers.

RS This scene with these flyers... yes we borrowed this from...

The actual introduction that gets us here which introduces Ed Harris was a raw scene and a wonderfully funny and clever scene but we wanted to tell a little bit more about the world they are in

And uh

A friend of ours Gordon Carroll, who had once been in the CIA, and had once been asked...

A group of Yale or Princeton graduates were asked join the CIA for a year in the '50s and were asked to try and turn around the war...

The air war in Korea, if you had no way of changing, you couldn't build new planes, you couldn't do any of that, and they came up with this brilliant idea of dropping leaflets. And we were able to incorporate that story into this story.

(rest of panel "ahems" in unison)

MN The idea that the leaflets would... I suppose in Korea, were aimed at the Russian pilots... saying if you defect... to the west... we'll give you this house.

And the Koreans don't trust the Russians to fly their airplanes.

RS So they took the Russians out of the planes and put in their own pilots who were not used to flying the planes.

They were all shot down by American pilots very very quickly, and the air war turned around. It's a wonderful ending to the Ed Harris introduction.

Scene II

NR Matthew if I could bring you in at this point.

You of course are a well known photojournalist and you had actually covered some of these real events, hadn't you?

MN Correct.

In fact the camera bag that Nick Nolte uses, the price. He... uses, the watch, the cameras, that's my camera bag.

Um, we tried to get it as authentic as we could to look like a photojournalist in the field in Central America

NR Did you train him (Nick Nolte) in some way to uh...

tramos 90% de este filme en Oaxaca, pero escenas como ésta no las podíamos hacer ahí, y, uhm, hicimos un gran movimiento al Sur, a Tuxtla Gutiérrez.

En Oaxaca pero no podíamos hacer ahí escenas como ésta y nosotros, eh... Nosotros hicimos un gran desplazamiento al sur, a Tuxtla Gutiérrez.

MN Bien.

Paul Seydor Esto, Roger, está basado en algo cierto, ¿no lo está? Estas hojas... estos volantes.

RS Esta escena con los volantes... sí, los tomamos prestados de...

La real introducción que nos trae aquí, lo que inscribe que Ed Harris era una escena cruda y una maravillosamente graciosa y astuta, pero queríamos decir un poco más acerca del mundo en el que se encuentran.

Y, eh...

Un amigo nuestro, Gordon Carroll, quien había estado alguna vez en la CIA, y a quien se le había preguntado una vez...

Un grupo de egresados de Yale o Princeton fueron invitados a formar parte de la CIA por un año en los cincuentas y se les pidió intentar voltear la guerra.

La guerra aérea en Corea, si no tuvieras una manera de cambiar, no podrías construir nuevos aviones, no podrías hacer nada de eso, y ellos tuvieron esta brillante idea de botar volantes. Y nos fue posible incorporar esa historia en esta historia.

(el resto del panel hace "ajem" al unísono)

MN La idea de que los folletos... Supongo yo en Corea, serían apuntados hacia los pilotos Rusos... suponiendo que fallaras... Hacia el oeste... Te daremos esta casa.

Y los coreanos no confían en los rusos para que vuelen sus aviones.

RS Así que sacaron a los rusos de los aviones y metieron a sus propios pilotos, quienes no estaban acostumbrados a volar sus aviones.

Todos fueron derribados por pilotos estadounidenses muy, muy rápidamente, y la guerra aérea se volteó. Es un final maravilloso a la introducción de Ed Harris.

Escena II

NR Matthew, si pudiera traerte en este punto.

Por supuesto que eres un renombrado reportero gráfico y ciertamente has cubierto algunos de estos eventos reales, ¿no es?

MN Correcto.

De hecho, el estuche para cámara que utiliza Nick Note... el precio. El

MN I showed him how to hold a camera.. um, he knew already and there was a funny story that Paul Seydor just reminded me of...

He would tend to use the motor drive continuously and I had to tell him:

You don't need to use the motor drive continuously. We had film in those cameras, it's not digital like it is today.

We had 36 frames.

So haha

So you didn't just blow through a roll of film.

RS I uh,

We cast Nick

We decided Nick had to be the actor...
Because Ron and I would meet at Paramount during the writing we...

We'd get together and talk about how he was doing with the script and Nick was preparing *48 Hrs.*... a script I'd written a few years earlier and so I'd see Nick in the commissary and he'd come over and complain about the script or my writing.

We'd joke about it and the more this happened the more Ron and I realized Nick had to be the one to play it

And indeed we managed to cast him, we managed to get him to do it; and at that point, this is a few weeks later, I gave him Matthew's cameras and a hundred or two hundred rolls of film and asked whether asked him that during the shooting of *48 Hrs.*, he would... everytime he was in his motorhome there would be the camera and he should sit there and take photographs and learn to reload the film... the cameras without looking and become sort of manually perfect at it

And indeed he did do that, also *48 Hrs.* went over... He had a lot of time to do it because they had weather or something silly... and went over schedule. By the time he arrived on set two days after *48 Hrs.* finished he was pretty good

MN He was pretty good and he wore the cameras right. In those days you had one camera for black and white, one camera for color. Two Nikons I believe and a Leica.

RS Getting Nick into the film was quite a problem and we knew that even though we were seeing him in the commissary all the time and I knew him from *Dog Soldiers* and um from *48*...

He was about to do *48 Hrs* so we had... a you know...

I talked to him a lot, but I also knew that he didn't read scripts and that he was being offered lots of things at the time, but I knew from *Dog Soldiers*,

I knew his old buddy who was there with him a lot... uh Billy Cross, and Billy had told me, in a house up in Malibu there was piles of scripts um stacks in every room and maybe on a weekend he might pick one ran-

usa el reloj, las cámaras... Ese es mi estuche de cámara.

Eh, intentamos capturarlo tan auténticamente como nos fue posible para quedar como reporteros gráficos dentro del campo en Centroamérica.

NR ¿Lo entrenaste (a Nick Nolte) de algún modo para, eh...?

MN Le enseñé cómo sostener una cámara... Eh, él ya sabía cómo y hubo una historia graciosa que Paul Seydor acaba de recordarme...

Él tendería a usar el accionamiento de motor continuamente y yo tendría que decirle

Que no había necesidad de utilizar el accionamiento de motor tan a menudo, pues teníamos película en esas cámaras, no era digital como lo es hoy en día.

Teníamos 36 marcos.

Así que, ja,ja.

Así que no sólo soplas a través de un rollo de película.

RS Yo, eh...

Transmitimos a Nick.

Decidimos que Nick tendría que ser el actor...
Pues Ron y yo nos reuniríamos en Paramount durante la escritura, nosotros...

Nosotros nos juntaríamos y hablaríamos sobre cómo le iba con el guión y Nick estaba preparando *48 Horas*. Un guión que yo habría escrito unos cuantos años antes, entonces yo vería a Nick en la comisaría y el vendría a quejarse acerca del guión o mi redacción.

Bromeábamos al respecto y entre más pasaba esto, más nos dábamos cuenta Ron y yo de que Nick tenía que ser quien lo actuara.

Y efectivamente logramos que lo hiciera, y en ese punto, lo cual fue unas semanas después, le di las cámaras de Matthew y cien o doscientos rollos de película y le pregunté si durante el rodaje de la película de *48 Horas* él... Siempre que estaba en su casa rodante, habría una cámara, y él tendría que sentarse ahí y tomar fotografías, aprendiendo a recargar la película... las cámaras sin ver y convertirse de algún modo manualmente perfecto en ello.

Y ciertamente él hizo eso, *48 Horas* se tarde en producir... Él tenía bastante tiempo para hacerlo porque tenían problema el clima o algo bobo... y se pasaban del horario. Para cuando llegó al set dos días después de que *48 Horas* terminaran, él fue bastante bueno.

MN Él era bastante bueno y portaba bien las cámaras. En esos días tenías una cámara para blanco y negro y otra para color. Dos Nikons, me parece y una Leica.

RS Meter a Nick en la película fue ciertamente un problema y sabíamos que aunque lo veíamos todo el tiempo en la comisaría y yo lo conocía de los *Dog Soldiers* de eh... de *48*...

domly he would um pick a script from somewhere and whether it was a week old, a year old it didn't make any difference

But uh, so I, I...

When we finally had the draft we made 50 copies and I gave them to Bill with a lot of beer and things and a small, not a bribe, but a gift and asked him to take care of it.

(laughter in room)

He said "oh I know what to do." He took them back to Nick's place and on every single stack of scripts in the house he put one more on top so if Nick happened to reach for a script from a random pile it would be ours and that's indeed what happened, that's probably the only time in his life he read a script the same weekend he got it.

And, uh, by Monday he called me I think and said "wow god what the hell is that? I think I might do that..." And uh, essentially we had him and we got Mr. Hackman almost the same week we went after him at the same time and then Trintignant that's another long story.

Scene III

NR Yes, well we'll talk about him a little bit later, but I wanted to ask you what was it that really drew you to the subject matter?

RS Well I had read an introduction...

I read the script and the original script by Clay Frohman, it was about a journalist but a video journalist and a different guy... based on a real character in Vietnam.

Uh and I...

I didn't care for it but there was a wonderful incident where he recorded the death of his friend and I thought that was a terrific moment but I didn't really connect with the whole thing

And then arriving with Carol Rice's where we were staying there was a book of photographs by Don McCullin and he had just given up, he stopped being a war photographer and had um photographed the gerbils?

There was an introduction by David Cornwell (who's John LeCarré in fact) and he'd gone to meet Don McCullin and it must've been a rather difficult meeting because McCullin didn't seem to sort of understand that this was a wonderful writer and a rather observant person he was sort of rather insensitive and somehow that's in the introduction.

And I suddenly realized and and and David Cornwell, really his introduction was about here's this extraordinary thing, this is a man really not very aware of what we're doing here but is incredibly, give him a camera in his hand and he's a poet, he's this beautiful painter of light and images and sensitivity about human nature

BUT

Estaba a punto de hacer *48 Horas*, entonces teníamos... eh, ya sabes...

Le hablaba mucho, pero también sabía que no leía los guiones y que se le estaban ofreciendo muchas cosas entonces, pero yo sabía de *Dog Soldiers*.

Yo conocía a este viejo colega que estaba mucho ahí con el... eh... Billy Cross. Y Billy me había dicho, que en una casa en Malibú había pilas de guiones... eh... cúmulos en cada habitación y tal vez en un fin de semana el escogería uno al azar de algún lugar sin importar si éste era de hacía una semana o un año... eso no haría diferencia alguna.

Pero, eh, entonces yo, yo...

Cuando por fin teníamos el borrador, hicimos 50 copias y se las di a Bill junto con mucha cerveza y cosas, y un pequeño... no un soborno, pero un obsequio, y le pedí que cuidara de él.

(risa en la habitación)

Él dijo "ah, yo sé qué hacer". Los tomó de regreso a lo de Nick y en cada cúmulo de guiones en la casa, puso uno más encima, para que si Nick llegaba a alcanzar un guión de alguna pila al azar, sería el nuestro, lo cual es de hecho lo que sucedió, esa es probablemente la única vez en su vida que le leyó un guión durante el mismo fin de semana que lo obtuvo.

Y eh, para el lunes me llamó. Creo que dije "guau, Dios, qué demonios es eso?" creo que probablemente haré eso y , eh, esencialmente lo teníamos y obtuvimos al señor Hackman casi la misma semana que fuimos tras de él al mismo tiempo, y después Trintignant... esa es otra larga historia.

Escena III

NR Sí, bueno... hablaremos de él más tarde, pero yo quería preguntarte: ¿Qué fue lo que realmente te atrajo al tema central?

RS Pues, había leído una introducción...

Leí el guión y el original de Clay Frohman. Era acerca de un periodista, pero un video periodista y un chico distinto... Basado en un personaje real de Vietnam.

Y, eh, a mí...

A mí no me interesó pero había un incidente maravilloso donde él grabó la muerte de su amigo y yo pensé que eso era un momento extraordinario pero no conecté realmente con la cosa completa.

Y entonces, llegando a lo de Carol Rice, donde estábamos quedándonos, había un libro de fotografías por Don McCullin y él acababa de rendirse, paró de ser un fotógrafo de la guerra y había, eh, fotografiado los jerbos?

Había una introducción por David Cornwell, quién es John LeCarré De hecho, había ido a reunirse con Don McCullin y debe haber sido justa-

If you meet him he's the kind of guy that if you tried to talk about a book no way would he...

So there's this strange combination of sensitivity and insensitivity and maybe that was hmm...

Who knows if that was a real thing?

But it dawned on me that this was such a wonderful...

And I was very interested in photography and photographs had to be manipulated or changed... this was long before digital

But the whole history of fake photographs and why would journalists fake photographs and how could these people who were uh extraordinarily good behind a camera be so incredibly insensitive that they could actually do it?

The sort of whole question of the ethics of photography and of being a journalist and working in war zones seemed to be a very fascinating one, and I was certainly able to revisit Clay's script and see that in there was something extraordinary... and I happen to know Ron...

Ron Shelton who had written one wonderful script and who was not yet known and we could afford him; and we went to him and he loved the idea and Ron wrote a completely new script um but based around the central thing and set in the same war and um that's how it came about.

Scene IV

PS I remember when when when... I mean I was good friends with both of them while this was being done and I remember both Roger and Ron did a whole lot of research and there's a remarkably long history of kind of faked photographs.

I mean some of them are well known by now, fakes like the raising of the flag on Iwo Jima, even some of the famous Capa photographs: the one famous one of the guy getting shot. It may not be a guy getting shot at all, I mean

But it's... it's that whole ambiguous line there.

NR Well I think Roger's attraction, as you've explained that fakery of photographs is something I... I know from my own point of view.

When the film came out I was completely unaware that that sort of thing happened. You know... you... you... you get so used to believing that these things are real and the whole idea of that kind of deception was something of a shock

MN Well uh...

RS It's ever so important now, it's so easy to manipulate digitally and we do it in films all the time but and in fact there's the whole question going on now: "what is the documentary film?" Is it people stretching the limits of what that is and they're doing reenactments and they don't mention they're reenactments.

mente difícil reunirse pues McCullin no parecía entender que éste era un escritor magnífico y una persona bastante observadora. Estaba algo insensible y de algún modo eso está en la introducción.

Y de pronto me di cuenta y,y,y David Cornwell, realmente su introducción era acerca de - aquí va la parte extraordinaria - éste es un hombre no realmente consciente de lo que estamos haciendo aquí pero es increíble, denle una cámara en la mano y es un poeta, Es este hermoso pintor de luz e imágenes y sensibilidad acerca de la naturaleza humana.

PERO

Si lo conocieras, es el tipo de chico sobre quien si intentaras hablar en un libro, no hay manera en que él...

Así que ahí está esta extraña combinación de sensibilidad e insensibilidad y tal vez eso era, eh...

Quién sabe si eso era algo real.

Pero caí en cuenta de que esto era una tan maravillosa...

Y yo estaba muy interesado en la fotografía y las fotos tenían que ser manipuladas o cambiadas, esto fue mucho antes de lo digital.

Pero toda la historia de las fotografías falsas y por qué un periodista haría fotos y cómo podrían estas personas, quienes eran extraordinariamente buenas detrás de una cámara, ser tan increíblemente inconscientes de que podían realmente hacerlo.

La cuestión de la ética en la fotografía y de ser un periodista y trabajar en zonas de guerra parecía ser bastante fascinante y yo era ciertamente capaz de revisar el guión de Clay y ver que en él había algo extraordinario, y resulta que conozco a Ron...

Ron Shelton, quien había escrito un guión maravilloso y quien aun no era reconocido y podíamos costearlo, entonces fuimos a él y le encantó la idea. Ron escribió un libreto completamente nuevo.

Eh, pero basados alrededor de la cuestión central y situados en la misma guerra y, eh, es así como se nos ocurrió.

Escena IV

PS Recuerdo cuando, cuando, cuando... Quiero decir, yo era buen amigo de ambos, mientras que esto se hacía, y recuerdo que ambos, Roger y Ron, investigaron mucho, y hay una remarcable larga historia de fotografías falsificadas.

Quiero decir, algunas de ellas son famosas por ahora, falsificaciones como el izamiento de bandera en Iwo Jima, incluso unas de las famosas fotografías de Capa, aquella famosa del chico siendo disparado, probablemente no es un chico siendo disparado del todo, quiero decir.

Pero es... es toda esa línea ambigua ahí.

NR Pues yo creo que la atracción de Roger, como has explicado, esa falsificación de fotografía es algo que yo... Yo conozco desde mi propio punto

The whole question of what's real and what's not real is really being changed and altered and no one is really talking.... maybe they are in schools... about what are the definitions and what are the ethics of images.

MN When Joe Rosenthal took the photograph of the flag raising at Iwo Jima it was in the heat of battle I mean it was right after the battle...

I wouldn't really call that a fake photo, it wasn't the first one

PS Staged! Staged! But here's the thing though

MN There's a difference between fake and staged.

PS But the one that I... you're right... I didn't mean to say... but the interesting thing

RS There's a difference between staged and reality

PS But the interesting thing about that one though Matthew is that it was completely redone... I mean they wanted the flag bigger they wanted all this and that... so he did do the original photograph that was kind of staged but it was right after the battle but then the war department wanted the flag larger so they went back and they did restage the whole thing (chuckles)

MN After the initial.

PS Yes, after the initial one.

de vista.

Cuando salió la película, yo era completamente inconsciente de que algo así había pasado. Sabes? Tú, tú, tú... te acostumbras tanto a creer que estas cosas son reales y toda la idea de ese tipo de engaño era algo de un shock.

MN Bueno, eh...

RS Es tan importante ahora, es tan fácil manipular digitalmente y lo hacemos en filmes todo el tiempo, pero, y de hecho, ahí está toda la cuestión justo ahora. "¿Qué es la película documental?"

¿Son personas estirando los límites de lo que es y están haciendo recreaciones y no mencionan que son recreaciones.

Toda la cuestión de lo que es real y lo que no lo es está realmente siendo cambiado y alterado, y nadie está realmente hablando... Tal vez lo estén haciendo en escuelas... Acerca de lo que son las definiciones y cuál es la ética de la imagen.

MN Cuando Joe Rosenthal tomó la fotografía de la bandera izando en Iwo Jima, eso fue en el fragor de la batalla, quiero decir, justo después de la batalla...

Realmente no llamaría a eso una foto falsa, no fue la primera.

PS ¡Escenificado! ¡Escenificado! Pero ahí está la cosa.

MN Hay una diferencia entre lo falso y lo escenificado.

PS Pero lo que yo... Tienes razón... No quise decir... Pero lo interesante...

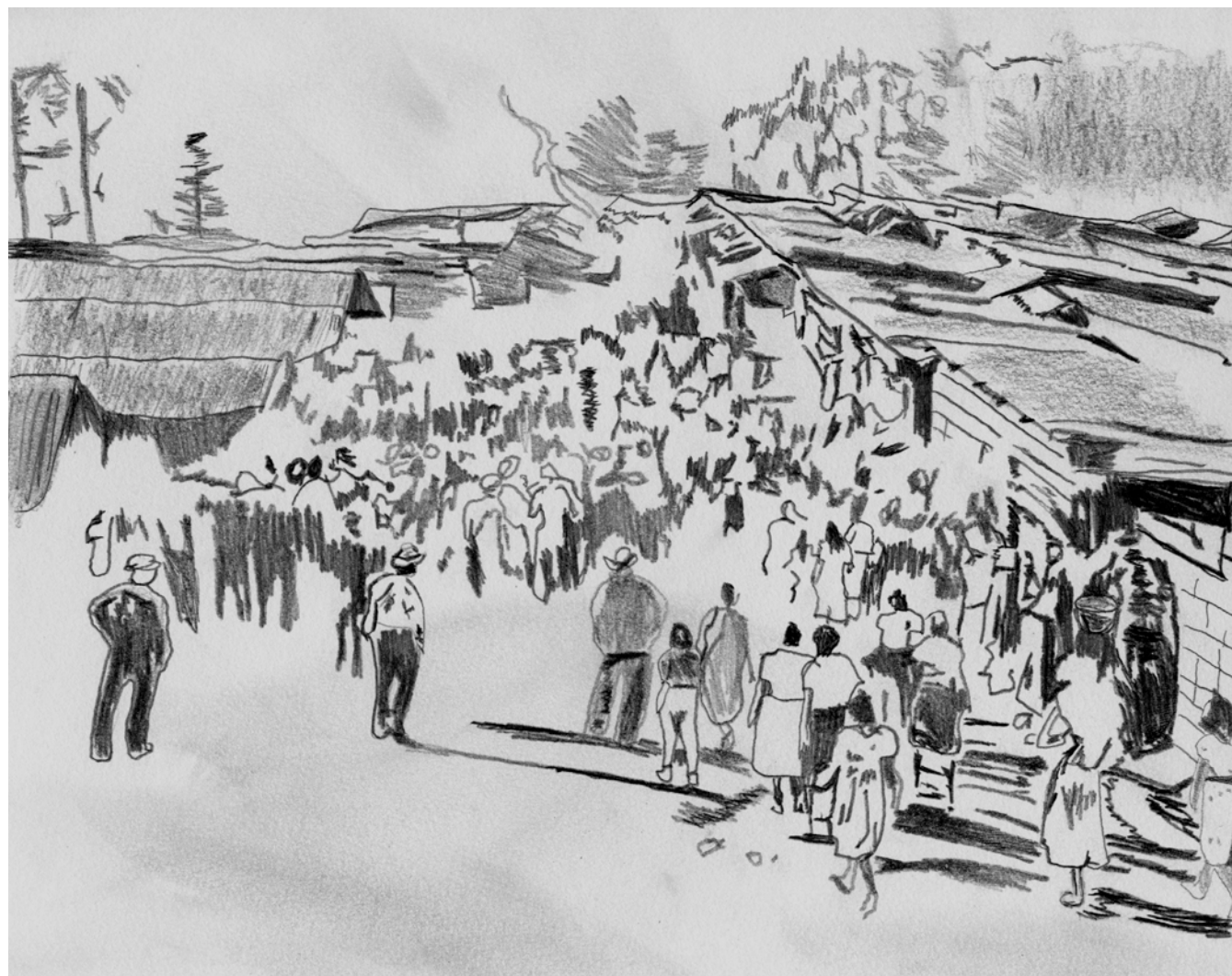
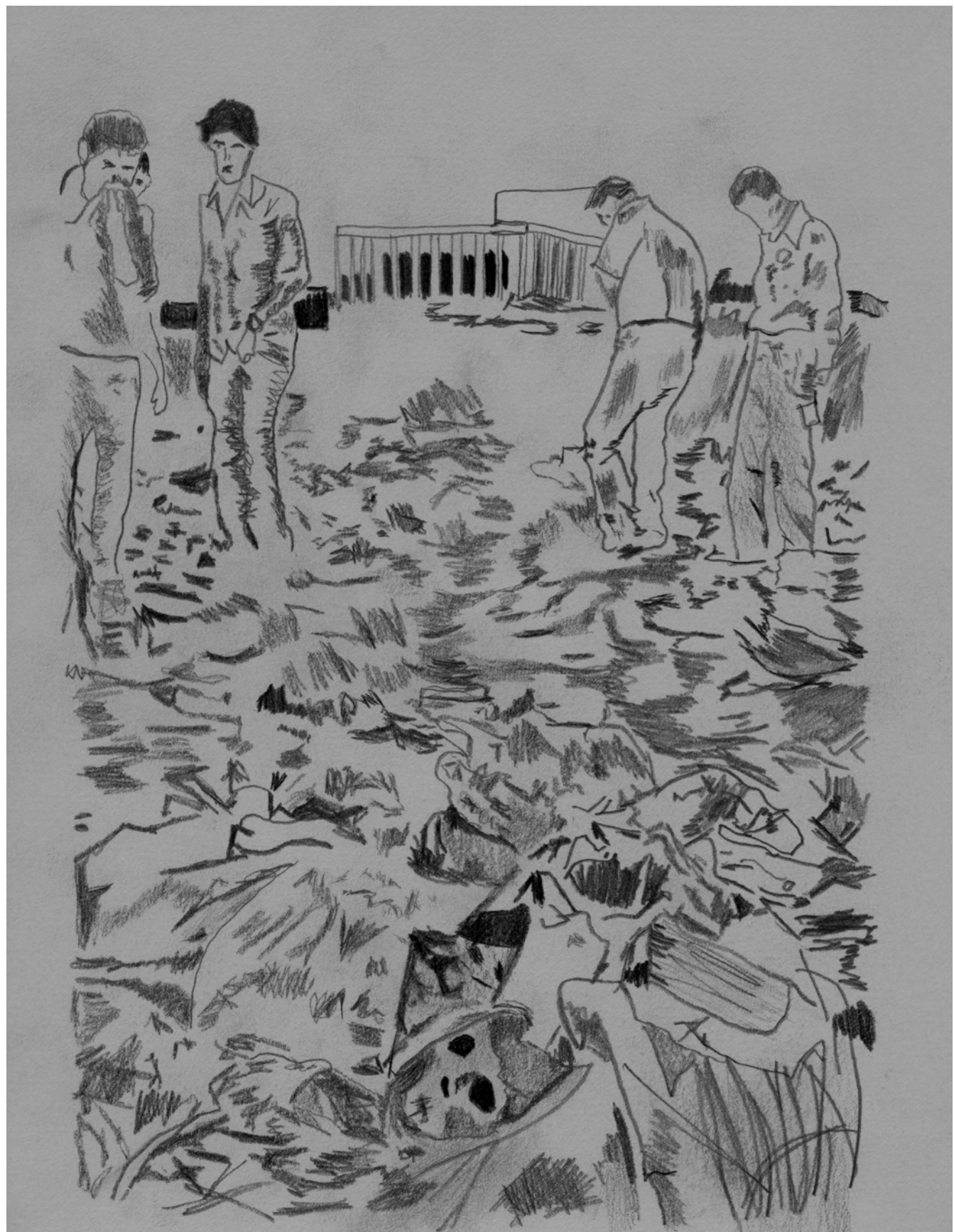
RS Hay una diferencia entre la puesta en escena y la realidad.

PS Pero lo que es interesante al respecto es que se rehizo completamente... Es decir, ellos querían una bandera más grande, esto y aquello, así que él sí hizo la fotografía original que fue algo escenificada, pero fue justo después de la batalla. Y luego el departamento de guerra quería la bandera más grande, así que volvieron y colocaron todo de nuevo (risas).

MN Después de la inicial.

PS Sí, después de la inicial.





Exhibition Checklist

Unshowable Photographs -Yellow-MN_IS_79_NI_417 (1979), 2019
Graphite on paper
27.94 cm x 21.59 cm

Unshowable Photographs -Pink-E_MN_0358 (1978/9), 2019
Graphite on paper
21.59 cm x 27.94 cm

Unshowable Photographs -Orange-E_MN_0345 (1979), 2019
Graphite on paper
21.59 cm x 27.94 cm

Unshowable Photographs -Cream-E_MN_0347 (1978), 2019
Graphite on paper
21.59 cm x 27.94 cm

Unshowable Photographs -Blue-E_MN_0331 (1979), 2019
Graphite on paper
21.59 cm x 27.94 cm

The First Casualty of War is the Truth, 2018
25 silver gelatin production photographs from the making of *Under Fire* by Brian McBroom, 1981
Variable dimensions

Under Fire From All Sides; Under Fire, dir. Roger Spottiswoode, 1983; 2009 DVD commentary minutes 5:03-15:20; Jesse Malmed, Jesse Meredith, Neal Vandenberg, Jacobo Zambrano Rangel; The School of the Art Institute of Chicago Department of Film/Video/New Media & Animation Production Studio 314; Director of Photography: Danny Carroll; Assistant Director: Caitlyn Ryan; Production Assistants: Leo Smith, Angela Christodoulou; Color Correction: Danny Carroll; Sound editing and engineering: Julian Aaron Flavin; Production support: Staff and security at the School of the Art Institute of Chicago; Faculty and staff of SAIC, Frédéric Moffet, Cecilia Hua, Kevin Tracy, Andrew Zoleta, Jessica Grau; Skowhegan School of Painting & Sculpture faculty and staff: Shadi Harouni, Danilo Correale, Sondra Perry, Sung Hwan Kim, Chris Carroll, Lily McElroy, Maria Tinaut, Asaf Elkalai, Sindhu Thirumalaisamy, Zuqiang Peng, Sanaz Sohrabi., 2019
Single-channel video
14 minutes 35 seconds

TERREMOTO

CONTEMPORARY ART IN THE AMERICAS



Prince Claus Fund for
Culture and Development