

Heinz Peter Knes

intimacion allover / insinuación expandida

MUSEOTAMAYO

Cologne main station, 1996
[la estación central de Colonia]
C-Print
80 x 60 cm

Heinz Peter Knes

intimation allouer / insinuación expandida



in an underexposed blue room, 1996

[en un cuarto azul subexpuesto]

C-Print

30 x 29.5 cm



forbidden city, 2014
[ciudad prohibida]
C-Print
53.33 x 80 cm



Simone and Bo, 2003
[Simone y Bo]
C-Print
40 x 29.77 cm



Intimation of a standard, 2015

[insinuación de un modelo]

C-Print

80 x 53.33 cm



imprint, 2012
[huella]
C-Print
53.33 x 80 cm



from near sighted but unspectacled, 1994

[casi miope pero sin anteojos]

Plata sobre gelatina/Silver gelatin print

33.09 x 50 cm



floor-plan drawing of first and second hut, 2012
[dibujo de las plantas de la primera y segunda choza]
Dibujo sobre C-Print/Drawing on C-Print
30 x 20 cm



aphanisis, 2013
[afánisis]
C-Print
40 x 28,41 cm



meadow with black beam, 2001

[pradera con viga negra]

C-Print

25.76 x 35 cm



Houston, 2015
C-Print
33.25 x 50 cm



the prince's collection, Weimar, 2014
[la colección del príncipe, Weimar]
C-Print
40 x 26,33 cm



untitled, 2015
[sin título]
C-Print
79.27 x 120 cm



untitled, 2012
[sin título]
C-Print
37.5 x 50 cm



Julie Ault, 2010
C-Print
34.89 x 50 cm



Mauerpark, 2008
C-Print
33.16 x 50 cm



Badlands, 2012
[baldías]
C-Print
80 x 120 cm



window sill daydreaming, 2012
[ensueño junto a una ventana]
C-Print
40 x 26.67 cm



Alamogordo, New Mexico, 2012
[Alamogordo, Nuevo México]
C-Print
50 x 33.33 cm



HA-E-068 (*Hannah Arendt's Library*), 2012
[HA-E-068 (Biblioteca de Hannah Arendt)]
C-Print
30 x 20 cm



untitled, 2015
[sin título]
C-Print
33.33 x 50 cm



M., 2011
C-Print
80 x 53.19 cm



Cuicatlán, 2014
C-Print
34.67 x 50 cm



untitled, 2014
[sin título]
C-Print
30 x 20 cm



interior of second hut, 2012
[interior de segunda choza]
C-Print
40 x 26.67 cm



Frankfurter Tor, 2002
[Puerta de Frankfurt]
C-Print
37.07 x 50 cm



untitled, 2015
[sin título]
C-Print
80 x 53.33 cm



untitled, 2015
[sin título]
C-Print
50 x 37.14 cm



untitled, 2014
[sin título]
C-Print
50 x 33.33 cm



Mustafa Thomas Mohamed, 1995
C-Print
20.76 x 31 cm



keine Stelle die dich nicht ansieht (IV), 2008

[ningún lugar que no te ve (IV)]

C-Print

21.05 x 30 cm



108, 2006

Plata sobre gelatina/Silver gelatin print

35 x 24,02 cm



112, 2006

Plata sobre gelatina/Silver gelatin print

35 x 25.87 cm



Konrad Sprenger, 2012
C-Print
50 x 33.33 cm



at the temple of good harvest, 2014
[en el templo de la buena cosecha]
C-Print
33.33 x 50 cm



Villa Medici, 2013
C-Print
52,58 x 80 cm



David's past, tempted to call it a landscape, 2012
[el pasado de David, tentado a llamarlo paisaje]
C-Print
53.33 x 80 cm



procession, 2014
[procesión]
C-Print
50 x 33.33 cm



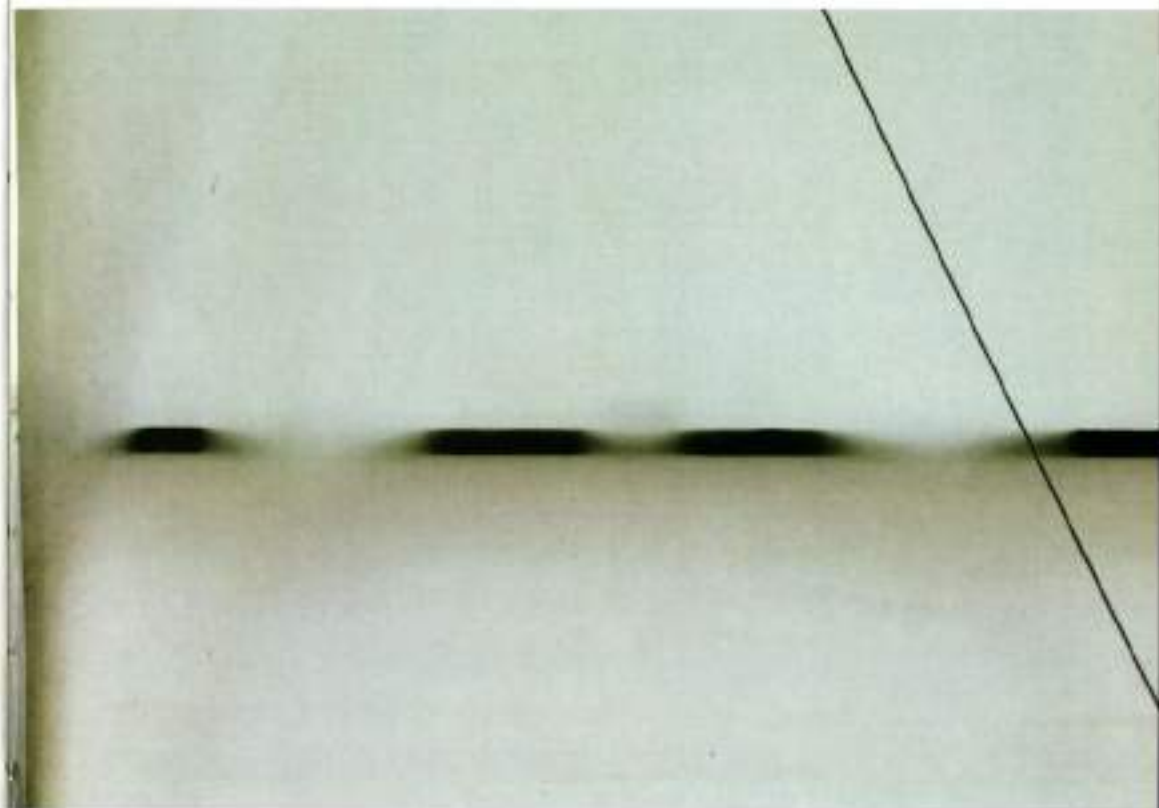
untitled, 2012
[sin título]
C-Print
20 x 30 cm



display, 2012
[exhibición]
C-Print
50 x 33.33 cm



late afternoon, 2015
[final de la tarde]
C-Print
33.18 x 50 cm



Simone, 2005

Plata sobre gelatina/Silver gelatin print

30 x 19.88 cm



evening, 2009
[tarde-noche]
C-Print
56.03 x 80 cm



untitled (Mexico City), 2013
[sin título (Ciudad de México)]
C-Print
50 x 33.33 cm



untitled, 2012
[sin título]
C-Print
30 x 20 cm



fire at Ruderì di Gibellina (Sicily), 2014
[fuego en Ruderì di Gibellina (Sicilia)]
C-Print
80 x 120 cm



the teacher, 2012
[el maestro]
C-Print
30 x 19.54 cm



untitled, 2011
[sin título]
C-Print
50 x 33.33 cm



untitled (Sharjah), 2014
[sin título (Sarja)]
C-Print
50 x 33.33 cm



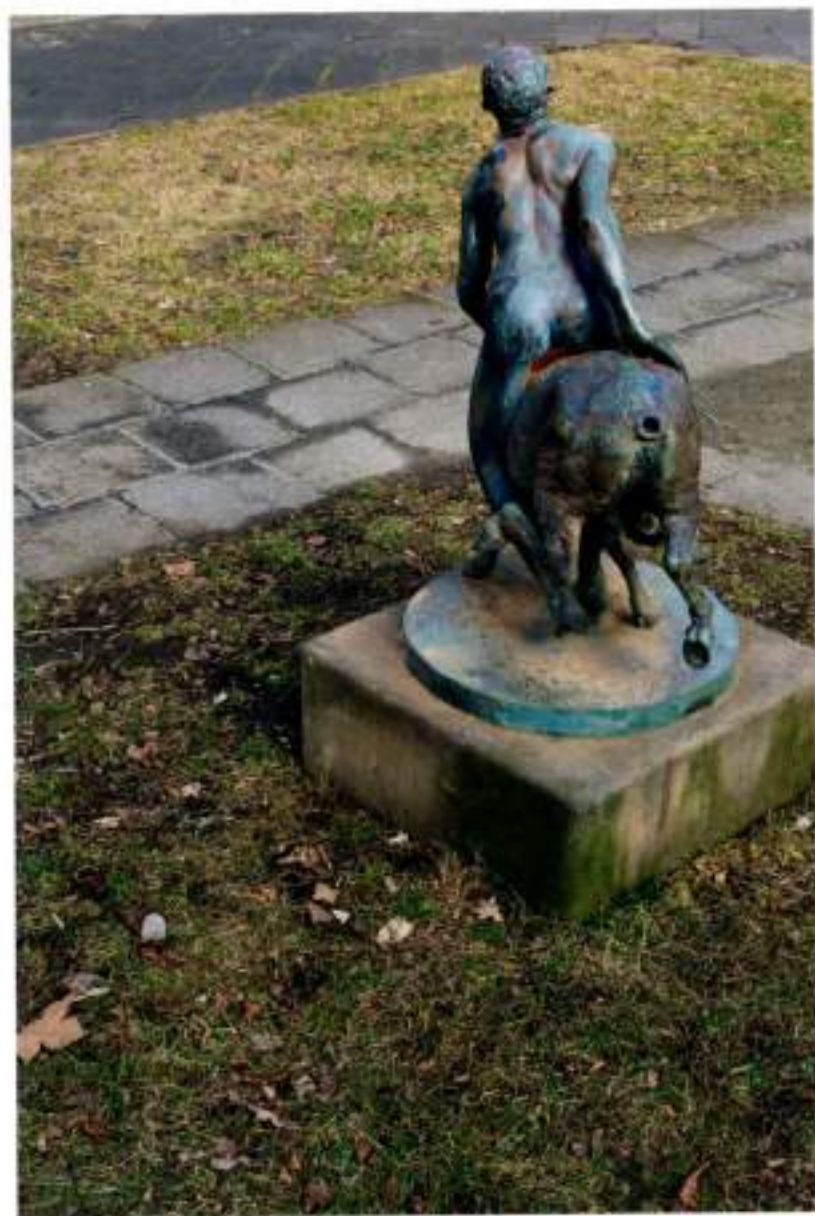
untitled, 2012
[sin título]
C-Print
33.33 x 50 cm



untitled, 2011
[sin título]
C-Print
33.33 x 50 cm



Eselreiter, 2015
[jinete sobre burro]
C-Print
120 x 80 cm



untitled, 2015
[sin título]
C-Print
50 x 35.04 cm



after Contessa di C., 2013
[después de la Condesa de C.]
C-Print
50 x 33.33 cm



untitled, 2008
[sin título]
C-Print
80 x 53.02 cm



devoted colors, 2011
[colores devotos]
C-Print
53.33 x 80 cm



vicinity, 2014
[alrededores]
C-Print
50 x 33.33 cm



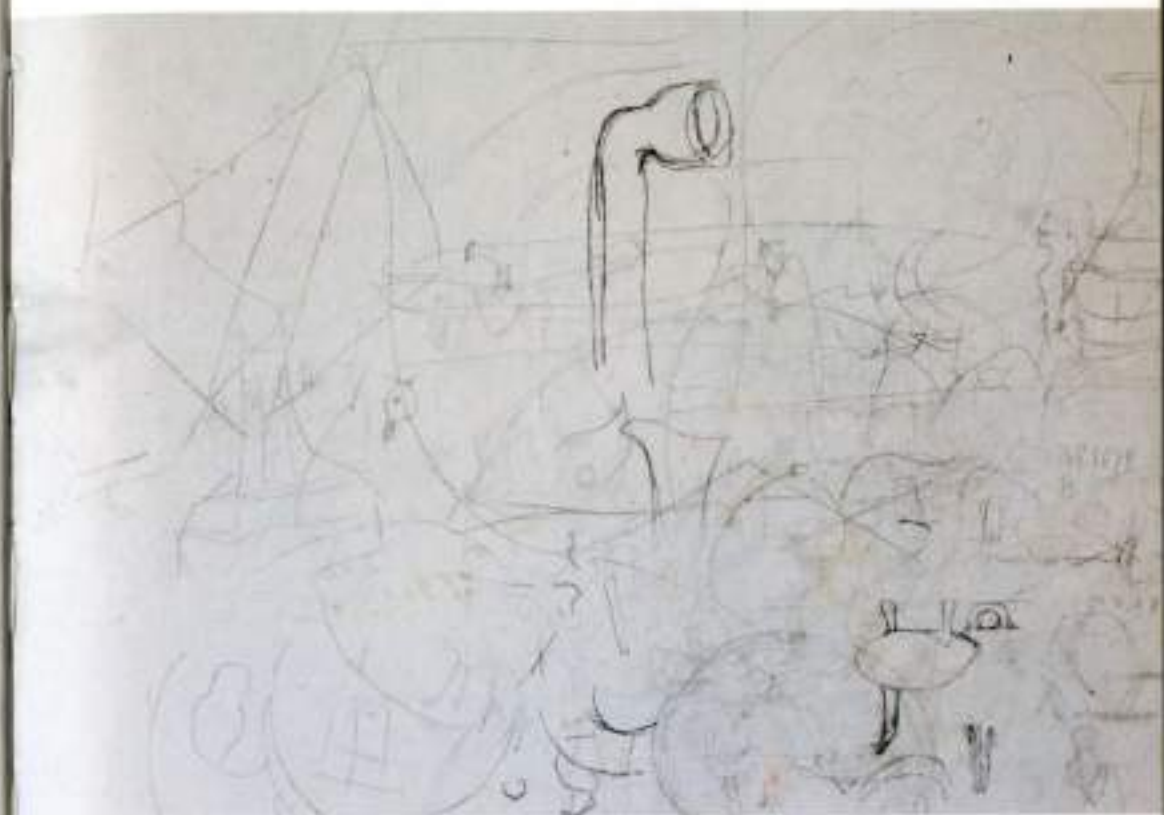
basso (Berlin), 2006
[basso (Berlin)]
Plata sobre gelatina/Silver gelatin print
30 x 20.07 cm



Turkish room, 2014
[cuarto turco]
C-Print
80 x 120 cm



drawing china, 2014
[dibujando china]
C-Print
26.67 x 40 cm



intimation allover / insinuación expandida

Heinz Peter Knes

1
Obra / Works

128

Fotografía y distanciamiento
Una conversación entre Juan A. Gaitán
y Heinz Peter Knes

Photography and Distancing
A conversation between Juan A. Gaitán
and Heinz Peter Knes

154

Imágenes inseguras / Unsecure Images
Bartholomew Ryan

JUAN A. GAITÁN Parece que sabes exactamente cuándo te convertiste en fotógrafo; empecemos nuestra conversación con ese momento ¿te parece? ¿Qué es lo que te llevó a la fotografía?

HEINZ PETER KNES En retrospectiva puedo señalar mi inicio como fotógrafo a partir de un retrato que me tomé en 1989, lo conservé simplemente porque estaba en el primer rollo que guardé. Fue un inicio más o menos tardío. Durante la adolescencia realmente no sabía en qué o quién convertirme. Carecía de un interés específico que pudiera servir en el mundo en el que nací. Fui uno de ocho hijos viviendo con mi familia en un pequeño pueblo rural al sur de Alemania Occidental, un sitio bastante tradicional y restrictivo. Así que construí un mundo alternativo, de ensueño; en alemán tenemos una buena palabra para nombrarle: *Gegenwelt*. Al mismo tiempo me motivaba un interés pseudo intelectual en los filmes y en relación con cualquier tipo de cultura visual impresa, cualquier cosa que pudiera ponerme en contacto con el mundo exterior. Tomaba todo tipo de revistas, las llevaba a mi casa y las estudiaba. Por las noches corría para recolectarlas entre las pilas de material para reciclar que la gente solía tener en sus graneros, o las robaba del puesto de revistas de un pueblo cercano —fue así como creé mi archivo de imágenes durante la adolescencia. Por supuesto estoy hablando del mundo antes de la aparición del Internet, es decir, la década de 1980. Así, supongo que lo que para mí empezó solamente como un interés adolescente, configuró mi sensibilidad estética. Tiempo después conocí a un fotógrafo y nos hicimos amigos; él quería convertirse en fotógrafo de moda, yo empecé a explorar el medio fotográfico como algo que puedes hacer fácilmente, como una posibilidad para ir más allá del consumo de imágenes. El autorretrato que menciono es de esa época. Algunos años más tarde —cuando empecé a estudiar fotografía— incluí esa primera imagen como la primera serie en la que trabajaba oficialmente. Para esta serie, después titulada: "E.M.T. in MSP" (E.M.T. en MSP), (1989-2006), regresé a mi pueblo natal y le pedí a tres de mis hermanos que participaran como protagonistas. Buscaba imágenes que pudieran describir mi interpretación del proceso de madurar.

JAG Me surgen varias preguntas, pero quisiera profundizar en el tema de la autobiografía. En literatura es frecuente que aparezca la biografía de los escritores, quizá porque es el

archivo que se tiene más a la mano; dices que tu primera fotografía fue un autorretrato pero también empezaste a tomar fotos de tus hermanos. Me gustaría dialogar sobre esas imágenes tempranas porque dentro de tu obra presente en esta exposición hay muchos retratos. Estos suelen convertir a las personas en una imagen ficticia, pero también capturan una verdad del retratado. Imagino que tus hermanos jugaron un papel importante en la manera en la que desarrollaste tu mirada fotográfica para retratar individuos.

HPK Es correcto, en aquellos primeros años buscaba describir una condición biográfica. Era una manera de dar relevancia a nuestra vida; motivados, supongo, por el sentimiento de provenir de un origen marginal. Imagínate crecer en un pueblo de apenas 800 habitantes en los bosques de Franconia. Era nuestra labor describir la vida en ese sitio, una tarea autorreflexiva —siendo que éramos los protagonistas. La cultura de los jóvenes en Alemania (y no sólo ahí), por lo general es una historia urbana. En contraste, mis primeras imágenes revelaban una experiencia rural singular, una sin coetáneos donde la sexualidad emerge de manera autónoma; donde la belleza depende del quedarte solo; una especie de aburrimiento sin fin en una tarde de sábado donde nada sucede. Considero esas fotografías como interpretación y como documento. Tiempo después Mirjam, uno de los sujetos retratados, compartió conmigo esta reflexión: "Empiezas a jugar distintos papeles y pruebas cómo son, te caracterizas para encontrar quién quieres ser. Esto es lo que documentan esas imágenes. No retratan una realidad pura, pero no importa porque los recuerdos no siempre concuerdan con la realidad."

No te sorprenderá saber que cuando empecé mi formación fotográfica observaba fascinado la manera en la que Larry Clark reunía el material fotográfico. Él asumía que la fotografía —al menos en aquel tiempo— era una especie de revancha contra la sociedad; parecido a la forma de aproximación de Jean Genet —quien empleaba el lenguaje como venganza— ante aquella sociedad que lo había rechazado. La obra de Clark nunca buscó tener o generar empatía con los marginados. Otros acercamientos similares eran los bostonianos o Peter Hujar. Pero lo que yo encontré como algo singular en el trabajo de Clark durante los primeros años de la

década de los noventa, era el manejo de un pensamiento no-académico que daba lugar a una resonancia, dejaba claro que la autenticidad no era ya una preocupación fotográfica, sino que se había convertido en una declaración sobre la representación. Mis fotografías de adolescentes y las subsecuentes de homosexuales fueron publicadas en revistas. En mi carrera pronto entendí que trabajar en la periferia de la industria de la moda ejercía una cierta presión que me encaminaba hacia determinados patrones estilísticos que realmente nunca me funcionaron. Comprendí que cuando se da lugar a la pretensión en la fotografía, la explotación y la vanidad entran de lleno en la imagen. Yo sentí que debía proteger a mi sujeto para que no fuera arrastrado hacia esa imagen, así que me distancié del género del retrato y empecé a buscar imágenes que pudieran evocar una condición biográfica que no solamente fuera leída como tal. Roland Barthes dijo algo así: *en lo privado es donde la fotografía desenvuelve todo su poder*. Hay algo cierto en esta idea, pero también es verdad que hoy lo privado o lo biográfico tiene un significado fundamentalmente diferente a lo que Barthes se refería en su momento.

JAG Sigamos con tu cita de Barthes, creo que es muy importante lo que afirmas. Dices que la biografía y la vida privada son diferentes de lo que eran en 1960 o en 1970. Hablemos de lo biográfico más adelante y atendamos ahora la vida privada. Debo confesar que no he pensado a profundidad el desarrollo histórico de la vida privada; de hecho, es posible que tú tampoco —al menos no de forma intencional. Sin embargo, me parece que justo ahora todos nos preguntamos qué significa tener una vida privada; cómo se puede mantener la vida privada, realmente privada. Y una idea relacionada: me parece que lo que hace tan maravillosas estas fotografías es que, como fotógrafo, eres igual de vulnerable que tus sujetos; condición aplicable también a Larry Clark, Peter Hujar, Diane Arbus...

HPK Digamos que lo privado es aquello que se excluye del ámbito público. Si bien han cambiado algunos parámetros, de esta manera podemos ubicar su distinción. Digamos —como creo— que uno es imposible sin el otro. Sin embargo, los medios de grabación

visual y sonoros han establecido una especie de imperio intersticial que les permite estar tanto en el ámbito privado como en el público. Pero el registro privado se hace con trucos, ya que por lo general el sujeto retratado es consciente de ello y reacciona al hecho. Por otro lado, el público pide —incluso exige— que nos pongamos de pie y exponamos nuestra privacidad para poder reflexionar sobre su sentido actual. Los fotógrafos mencionados anteriormente han contribuido de manera significativa al desplazamiento de los márgenes entre lo que es, y nuestra manera de pensar lo privado y lo público. Hasta donde sabemos, la exhibición del cuerpo nunca terminará. Estamos obsesionados con el cuerpo y en cierta forma es lo único a lo que nos podemos aferrar. Esto también incluye las tendencias a la sumisión. Supongo que no hay otra forma de alejarse de la costumbre y la convención que seguir redirigiendo la visión; permitir la entrada a otras sensaciones.

Dudo que podamos enfatizar suficientemente la conmoción que las fotografías de Arbus debieron provocar cuando se presentaron por primera vez. Nosotros llevamos dentro solamente un eco distante de esta sensación. Pero fue su insistencia sobre lo que llamamos vulnerabilidad lo que enseñó a la gente, lo que nos permitió encontrar la belleza interior y permitió que su visión fuera la nuestra.

JAG Hablemos de las imágenes seleccionadas para tu exposición individual *intimacy allover/insinuación expandida* en el Museo Tamayo. Todos los puntos de los que hemos hablado se refieren a esas imágenes y de alguna forma esto es un recuento, o bien una especie de mirada analítica sobre tu vida como fotógrafo. ¿Puedes indicar cómo seleccionaste estas imágenes? Al mismo tiempo viene a mi mente la idea de Walter Benjamin que afirma que la fotografía establece a la vez una incalculable distancia y una cercanía con el sujeto.

HPK Pienso que hoy en día existe una desconfianza generalizada ante la imagen fotográfica. Parecería que necesitamos domesticarla para lidiar con su aparente infinitud. De tal forma, construimos parámetros tales como series, establecemos contextos para su acogida, creamos jerarquías. En esta exposición quise dejar a un lado estos dispositivos de seguridad en la imagen. Es por eso que me he centrado en imágenes individuales como, digamos,

una forma elemental, y al hacerlo descontextualicé las imágenes de una lectura narrativa o formal ya establecida; para reconocer su complejidad o simplicidad. Así seleccioné las fotografías que parecen tener fuerza por sí mismas. También quise ver la tensión que la cercanía crea —o no. Ver las lecturas que se podrían generar. Lo que ocurre con la fotografía es que tendemos a forzarla bajo una especie de categorización ideológica o de género. Paisaje, moda, posconceptual, etcétera, son categorías que parten de un mismo hilo y finalmente acaban siendo una especie de afirmación. A diferencia de otras artes visuales esto es algo que la fotografía no ha sido capaz de dejar a un lado, y creo que debería hacerlo. Tal vez uno de los motivos por los cuales la fotografía ha perdido relevancia en años recientes es que olvidamos permitirle realmente que sea una imagen fotográfica —en el sentido más puro—, es esto lo que me gusta definir como una cualidad ilimitada y fraccionaria.

JAG Tiendo a coincidir en que se han creado categorías en torno a la fotografía (fotografía conceptual, paisaje, etcétera) porque existe desconfianza. Como sabes, en el resto del ámbito artístico, artistas o críticos construyen un discurso sólido alrededor de la obra precisamente porque existe ese sentir de que el arte no puede ratificarse a sí mismo sino que necesita un marco externo. Sin embargo, pienso que hay un punto en el que la obra funciona en el tránsito entre la imagen y el discurso, concretamente cuando transita entre la experiencia individual (el artista y la obra, el individuo y la pieza) y el colectivo (discurso, política, estética o lo contrario). Más que preguntar, quiero sugerir que lo que se está haciendo en esta exposición es presentar la naturaleza del tránsito entre lo individual y lo colectivo de la manera más abierta posible. ¿Es esta una idea con la que te puedes relacionar?

HPK Sí claro, me parece bien. ¿Pero entonces en términos prácticos, qué quiere decir realmente esta declaración? En general, creo que el material con el que trabaja el artista tiene sus propias exigencias, mismas que derivan de su propia naturaleza. El trabajo del fotógrafo es activar una superficie. Eso sucede con mayor certeza cuando apuestas por lo inesperado; algo que encuentras de forma accidental; una cualidad más bien fugaz. Lo opuesto es

la intención. Aun así, para mí sigue siendo más o menos necesario conocer el trayecto, saber de dónde vino algo. Necesito ir y venir entre lo no-reflexivo (fotografiar) y la reflexión (la resonancia que tiene una fotografía). Finalmente se convierte en un proceso de podar el crecimiento excesivo para exponer ciertos detalles que pudieran estar cubiertos. Después una audiencia llega y se encuentra con la pérdida. Pero creo que lo más importante es ser honesto acerca de los detalles torcidos que empiezan a aparecer, aquello que resulta perturbador. Es aquí donde lo individual y lo colectivo han de ser francos pues requiere un gran esfuerzo de ambas partes reconocer y valorar estas alteraciones. Pudo haber sido llamada la "verdad" en fotografía. Pero en el presente ésta es una palabra más bien complicada; también pienso que tiene que ver con el exceso que produce la tecnología digital. Nuestros dispositivos están imbuidos de ideología y el significado cambia con ellos. Aun cuando quizás nos guste manipular el aparato —y soy solidario con el hecho de que inclusive alienta la manipulación—, supongo que todavía podemos nombrar las fotografías como documentos.

¿No es la fotografía el medio *per se* que nos permite contemplar eternamente fracciones capturadas? Y eso incluye detalles que fácilmente son ignorados: cosas que no vemos porque la imagen simplemente cuelga ante nosotros y no sabemos cómo clasificarla, así que tendemos a borrar las imágenes prematuramente en tanto que no parecen útiles. Aunque en realidad es exactamente ahí donde se estimula el deseo, pues quizá queramos expandirnos hacia algo abierto o desconocido, o tal vez hacia algo sobrentendido.

JAG Si no te importa, me voy a concentrar en la referencia que hiciste sobre la tecnología digital; pues evidentemente hoy resulta complejo hablar de la fotografía y de la verdad, ya que de alguna forma esto se relaciona con la ley y el sistema legal. Desde el punto de vista legal, la fotografía es evidencia. ¿Pero de qué? De un acontecimiento, por supuesto. Pero en la fotografía es un suceso que puede ser alterado o inventado; pueden omitirse cosas en la fotografía y así sucesivamente. Por lo que considero que la cuestión de la verdad no tiene que ver con la tecnología digital. Lo que sí pienso que ha cambiado es la inmediatez, la

imagen se hace pública tan rápidamente después de haber sido capturada que podría decirse que es "el presente", pero por supuesto no lo es, existe a unos segundos de distancia. Si hay una verdad —y es esto lo que en esta era digital motiva la compulsión por fotografiar—, es el llamado momento "real", el instante en el que el fotógrafo puede relajarse sabiendo que finalmente él o ella ha conseguido una imagen que se asemeja a lo que él o ella ve (o quiere ver) en la realidad. Sigamos especulando entonces, digamos que las imágenes se producen buscando un sentido de la verdad, ¿o será la palabra correcta fidelidad?

HPK Por esto pienso que debemos permitir que las cosas en las que nos enfocamos se distancien de nosotros. No busco confirmación de un sujeto ni de un objeto en particular. Lo que deseo es que me devuelvan una mirada diferente que me obligue a salir del confort de mi pequeño patio trasero. Por lo menos, ofrecer algo distinto de lo que ciertas autoridades me piden que observe. En esto radica mi responsabilidad; el hecho de ser responsable de observar y comprometerse. Involucra un gran esfuerzo lograr que ese aparato que persigue fines —que no son los míos— sea eficiente; incluso se etiqueta como "amigable con el usuario". Una de las consecuencias de este exceso tecnológico es que las situaciones, las personas, todo se alienta a aparecer de una forma determinada. Siempre que alguien parece romper con estas convenciones provoca una oleada de reacciones del tipo: "gracias a Dios, por fin alguien lo dijo". Pero en realidad, solamente se señala el fenómeno en sí. En lo personal, creo que se debe empezar mucho antes, se inicia siendo solidario con lo que Sigmar Polke llamó la más elevada fuerza interior. Probablemente es cierto que las dificultades que conciernen a la "verdad" o a su representación sean tan antiguas como la humanidad. Por esto me gusta la idea que has propuesto aquí sobre reemplazar la palabra verdad con fidelidad, ya que ciertamente es necesario hacer un esfuerzo para no caer en los patrones existentes. Esto no es factible sin una auto-revisión. Es necesario examinar qué es lo que te atrae para poder entender sus contradicciones inherentes; que ames ver lo que está mal; o, por lo menos, reconocer la fugacidad de las cosas y resistirse a llenar los huecos que dejan atrás. Por lo menos esa es la manera en la que comprendo las fuerzas de Polke.

JAG Has señalado algo muy importante e interesante al decir que deseas "salir de tu pequeño patio trasero"; según mi entendimiento, la fotografía es una forma de salir más que una forma de entrar! —exactamente lo opuesto a lo que normalmente se piensa sobre la fotografía. Regresando a Benjamín, él situó a la fotografía en una coyuntura imposible entre la aproximación y el distanciamiento. La gente normalmente elige ver la fotografía como una "aproximación" o una "ventana" hacia una realidad, el pasado, etcétera. Pero aquí tú dices lo contrario y me parece sumamente estimulante: la fotografía como una forma de distanciamiento de ti mismo, de tu "pequeño patio trasero", —lo que por supuesto, no afirma que en ello no está presente un afecto. ¿Quizás podamos tomar algunos ejemplos entre tu obra fotográfica para discutir un poco más este punto? Tengo en mente tres ejemplos que pudieran ayudar —pero evidentemente puedes escoger los tuyos con toda libertad—; *Simone* (2005), *Simone and Bo* [Simone y Bo] (2003), y *self-portrait with scars* [autorretrato con cicatrices] (1996).

HPK Los fotógrafos viven en la contradicción de colocarse en el centro de una situación y cuando levantan la cámara, separarse de ella. Un autorretrato puede proclamar la no aceptación de este hecho. Pero plantea otros temas como el narcisismo. La cuestión de cómo insertarse a uno mismo en el mundo sigue siendo una pregunta interesante para mí. Me gusta la confrontación que implica ponerte a disposición en una imagen física y no simplemente esconderte detrás de un visor. En *after Contessa di C.* [después de la Condesa de C.] (2013), una fotografía que encuadra mis piernas, primero existió la imagen. Después, observando la foto, me acordé de las muchas imágenes que tomó Pierre-Louis Pierson de los pies de la Condesa de Castiglione en París en el siglo XIX. El idilio de Castiglione y Pierson con la fotografía es verdaderamente espectacular, un presagio de las obsesiones personales con el cuerpo y la identidad —temáticas que la fotografía estableció más tarde, en el siglo XX.

Aun así me gusta ver a los fotógrafos (en sí mismos) como territorio neutral. A través de la lente que sostienen y dirigen, recorren en ambos sentidos una visión de salida y un registro de entrada. El registro de entrada está relacionado con la memoria,

pero la visión de salida refiere al abandono del hogar —no únicamente en términos geográficos. No hemos de olvidar que el primer siglo de existencia de la fotografía está saturado de aventuras motivadas por el anhelo de perderse.

Por ejemplo, *David's past, tempted to call it a landscape* [el pasado de David, tentado a llamarlo paisaje] (2012) es una fotografía impregnada en la memoria. En su último año de educación media, David me llevó a ver los lugares que habían sido importantes para él durante su adolescencia. De la misma manera, esa imagen surgió en mí de una memoria pura; motivado por la intención de comprender qué significa una choza. Un lugar que fotografié una y otra vez, hasta que finalmente desapareció; otras imágenes en la exposición como *floor-plan drawing of first and second hut* [plano de las plantas de la primera y segunda choza] (2012); *interior of second hut* [interior de segunda choza] (2012); o *Frankfurter Tor* [Puerta de Frankfurt] (2002), también se relacionan con el mismo tema. Pero cuando vi emerger esta imagen en particular, me enamoré del hecho de que se había emancipado de todas las emociones que me condujeron a ella. Yo la veo como una imagen más bien abstracta, levemente alucinante y por completo carente de algún rastro inherentemente personal. Por sí misma es una imagen más bien plana —como muchas de mis fotografías— pero al mismo tiempo ofrece una especie de horizonte infinito.

Simone (2005) es un retrato de la artista Simone Gilges a quien conocí en la escuela de fotografía. Es una persona que me incitó a progresar, no sólo en lo que hago sino en quién soy. Gilges organizó, entre otras cosas, una revista que se llama *Freier* —nombre derivado de la palabra *frei* que significa: libre. La fotografía *basso (Berlin)* (2006) fue como *Freier*, la revista, así como un espacio de proyectos en Berlín, activo a partir del año 2000. En su momento fue un centro clave de reunión para artistas, independiente de instituciones y galerías.

Como Benjamín sabiamente señalara, considero casi imposible atender en paralelo la ruta de entrada *versus* la vía de salida en la fotografía; pues aunque algo pueda estar saliendo y el momento en el que ocurrió fue documentado como tal, recordarlo implica dirigirse hacia la dirección opuesta. De hecho, *intimation of a standard* [insinuación de un modelo] (2015) aborda este fenómeno. Mientras tomaba esa foto buscaba imágenes que pudieran evadir la categorización; imágenes que parecieran libres de ceñirse en

esta suscripción. Sin embargo, no importa el empeño con el que perseguimos algo, el sistema siempre sigue nuestros pasos.

JAG Veo que en cada una de las fotografías la historia se relaciona con tu propia vida. Esto me parece interesante, pues lo biográfico parece atravesar tu obra, pero a la vez, las imágenes lo rechazan —al menos en la forma en que las presentas. Si entiendo correctamente, esto es con exactitud a lo que te refieres cuando distingues la doble dirección de una toma: el registro de entrada y la visión de salida.

HPK Probablemente, considerando que inicié mi cuerpo de obra en un nivel bastante personal. Existe esta tendencia a buscar hilos narrativos que conecten el contenido de mis imágenes con mi vida personal y a veces sí tienen una conexión directa; pero, partiendo de esto, mi trabajo se convirtió también en un juego. Por ejemplo, lo que conecta *Hannah Arendt's bookmark* [el marcador de Hanna Arendt] (2012) —una obra más científica—, con *Eva with leather bracelet* (Eva con pulsera de cuero) (1997) —un retrato íntimo de mi hermana menor— no es sino un proceso de azar y encuentro.

JAG Todos los títulos de tus obras son diferentes, algunas veces tienen un nombre; otras, un número (por ejemplo, 112, 2006); a veces, sin título; ¿cómo llegas a esto?

HPK Un título es siempre información añadida a la imagen que tiene la capacidad de influir su lectura. Por ello pienso que puede limitar tanto como expandir las posibles lecturas que la imagen tenía sin él. Me gusta trabajar con títulos y las tensiones potenciales que se crean emparejando imágenes y palabras. A veces una simple descripción —como la mención del lugar donde fue sacada la fotografía— es lo que puede opacar más la imagen. Por ejemplo, la imagen *forbidden city* [ciudad prohibida] (2014), una fotografía tomada en Beijing, tiene la potencia para transformarse en una abstracción. Posee al mismo tiempo la habilidad de ser significativa y ambigua; me gusta la confusión que puede ocasionar su veracidad o ese realismo. Por otro lado, evitaría agregar información a una imagen si tiene la habilidad de comunicar por sí misma. Los títulos demandan una cierta economización, de otra

forma no habría espacio para el juego. Pero si no surge algo que dar a la imagen, es mejor dejarla sin titular.

JAG Cuéntanos sobre el proceso de selección de tus fotografías, ¿cuáles se quedan y cuáles descartas?

HPK En primer lugar, elijo una imagen porque me habla —normalmente lo determino de manera sencilla, siguiendo un impulso o bien, instintivamente. Después realizo una serie de pruebas en las que comparo la imagen, considero sus variaciones y su asociación con otras imágenes. Cuando observas repetidamente una imagen, su capacidad para destacar —si la tiene— se hace evidente. Por supuesto, la investigación de un tema específico también forma parte de mi práctica. Es importante la materialidad que brinda imprimir las imágenes a escala, así como entablar discusiones al respecto con quienes me rodean. Debo decir que extraño la época de las hojas de contacto; amaba revisarlas una y otra vez. Incluso ahora, al hojear mis viejas hojas de contacto, encuentro imágenes que habían pasado desapercibidas. En contraste, ahora debo forzar a revisar archivos digitales. Encuentro menos interesante la forma en que las imágenes se yuxtaponen, así que ese tipo de descubrimiento es más raro. De tal forma, el proceso para seleccionar imágenes de hecho puede tardar años; por ejemplo, obras como *Simone* (2005) o *Cologne main station* [la estación central de Colonia] (1996) nunca habían sido expuestas aun cuando había pensado en usarlas desde hace tiempo.

JAG ¿Usas tecnología analógica o digital? ¿Has reflexionado sobre las diferencias entre ambas?

HPK Naturalmente, crecí utilizando tecnología analógica, de tal forma que mi entendimiento de la fotografía está cimentado en el medio. Como la mayoría de los fotógrafos, percibí el cambio de paradigma de la imagen análoga a la digital como una especie de pérdida. Hice algunos trabajos de *cut-out* (100-1000) en 2007 para señalar la transformación hacia lo digital, sin embargo, hoy me siento bastante distanciado de ellos. Este conjunto de obras significó para mí transitar más fácilmente y empezar a usar la tecnología digital; desde ese proceso de cambio, nunca he vuelto atrás. Creo que para poder entender el momento en el que vives

te debes comprometer con la tecnología que lo define. A veces me pregunto, ¿qué cambió realmente? Por supuesto que la producción de imágenes hoy en día se hace a través de la precisión de píxeles y esto sin duda ha moldeado la estética de la fotografía. Desde luego existe un mayor control sobre las imágenes y tendemos a fotografiar al sujeto hasta transformarlo en algo inerte. Pero me encuentro modificando imágenes o utilizando efectos en un mismo nivel del que era capaz en tiempos de los cuartos oscuros. La economía, el contexto y las costumbres sociales en torno al consumo de imágenes son totalmente diferentes; la accesibilidad ha influenciado el valor de la imagen. La fotografía es considerada cada vez menos como una profesión —en comparación con los tiempos de la imagen analógica— lo cual por supuesto puede considerarse como una pérdida; pero esto es igualmente válido para muchas otras profesiones.

JUAN A. GAITÁN You seem to know exactly when you started as a photographer, shall we start our conversation with this moment? What brought you to photography?

HEINZ PETER KNES In hindsight I can mark my beginning as a photographer with a self-portrait I took in 1989, simply because it was on the first role of film I kept. It was kind of a late start. In my teenage years I didn't really know what to become. I had no particular interests that one could make use of in the world I was born into. I was one of eight children living with my family in a small rural village in the south of West Germany—a pretty traditional and restricted place. So I built up a kind of alternative inner dream world, in German we have this nice word for it: *Gegenwelt*. At the same time I was driven by a kind of nerdy interest in film and any kind of visual culture in print, anything that put me in contact with the outside world. I would take all kinds of magazines home and study them. I would run around at night and pick them from the recycling piles people kept in their barns, or steal from the newsstand in the next town—created an archive of images in my teenage years. Of course, we are talking here about the world before the Internet, the 1980s. So what started as a teenage preoccupation, as something just for myself, I guess built up an aesthetic sensibility. It was only later when I made friends with a guy who wanted to become a fashion photographer that I started exploring photography as something you actually just take on easily; as a possibility for moving beyond simply consuming imagery. The self-portrait I mentioned is from around that time. Some years later when I started studying photography I included that image in the first series I officially worked on. For the series, later titled "E.M.T. in MSP" (1989–2006) I went back to my village and used three of my younger siblings as protagonists. I wanted to find images that described my own interpretation of the process of growing up.

JAG There are several questions that come to mind, but one that I'd like to explore is the relationship to autobiography. In literature, a writer's biography appears very often, perhaps because it is the most readily accessible archive, and here you say your first photograph is a self-portrait, but also that you began taking photos of your siblings. So I'd like us to discuss these early photographs because there is a lot of

portraiture in your work and in this show. Portraits tend to fictionalize the people in the image, but they also convey a truth about them. I'm guessing your siblings played an important role in how you developed an eye for portraying individuals.

HPK That's right, these early years were about describing a biographical situation. Certainly it was a way to write relevance into our life, motivated by the feeling of coming from a margin, I suppose. Imagine growing up in a village of just 800 residents in the Franconian forest. It fell on us to describe living there, a self-reflexive task as we were the protagonists. Youth culture, not only in Germany, is usually an urban history. In contrast, these early images of mine reveal a particularly rural experience, one without peers, in which sexuality emerges as an autonomous form, where beauty lies on being left alone, on a kind of endless boring Saturday afternoon in which nothing really happens. I see these photographs as both interpretation and document. Mirjam, one of the subjects, later reflected to me about this saying: "You slip into roles and try them out. You stage yourself to find out who you want to be. That's what these pictures document. So they don't portray a pure reality, but it doesn't really matter, because memories themselves don't always concur with reality."

You won't be surprised to hear that when I started my photographic studies I found it fascinating to see how Larry Clark assembled photographic material. He treated, at least in that time, photographs as a kind of revenge on society. Much like Jean Genet who employed language as a means of exacting revenge on a society that had formally rejected him. Clark's view was never about having or creating empathy for the deprived. Similar was the approach of others like the Bostonians or Peter Hujar. But what I found particular in the work of Clark up until the early 1990s is that he managed to have an unacademic way of reflecting, creating room for resonance that made clear that photography is not about authenticity anymore, but had turned into a statement about representation.

My photographs of teenagers and the following ones of gays were published in magazines. I found earlier in my career that through working around the periphery of the fashion industry, there was pressure directing me towards certain patterns of style, which never really worked out for me. I found it's where pretending

in photography starts and the whole subject of exploitation and vanity enters the portrait. I had the feeling that I had to protect my subject from being washed down this way. So I distanced myself from the portrait and started looking for images that could convey a sense of biography that would not necessarily read purely as biography. Roland Barthes said something like, *the private is where photography unfolds all its power*. And there is something true about this. But what's also true is that what the private or biographical means today is fundamentally different to what it meant in Barthes' time.

JAG Let's go with your Barthes line, I think it's quite important what you say: You say that biography and private life are different now from what they were in the 1960s or '70s. We can leave biography for a following point, and first talk about private life. I must confess that I haven't given much thought to the historical development of private life, and in fact I think it possible that you haven't either, at least in a focused way. Yet, especially now, it seems to me we all think about what privacy means, what private life means, what it takes to keep one's private life private and so on. And another related thought: It seems to me that what makes these photographs so wonderful is that, as a photographer, you are as vulnerable as the subjects in the pictures, this applies too for Larry Clark, Peter Hujar, Diane Arbus...

HPK Let's say that the private is initially that what excludes itself from the public. So even though the parameters have changed, we still can make this division. I think we can even say, one is not possible without the other. Nevertheless recording mediums established a sort of in-between empire, that enables the private to be in the public and conversely. But the recorded private works with tricks, because a subject is in general conscious about being recorded and reacts to that fact. On the other hand the public requests, even demands for us to stand up and expose privacy in order to reflect about its current meaning. The photographers we mentioned before have made a significant contribution to moving the margin of what is, and how we reflect about the private and the public. From all we know, the exposition of the body will never stop.

We are obsessed with the body, and in a way it's the only thing we can hang on to. That includes also submissive tendencies. I guess there is no other way to get away from habit and convention, than to keep redirecting the view; to allow other sensations in. I doubt that we still can emphasize with what shock it must have been to look at Arbus' photographs when they first came out. We today carry only some distant echo of this sensation. But it was her insistence on what you call vulnerability, that taught people, taught us to find the beauty within, and allowed her view to be ours.

JAG Let's talk about the selection of images you've made for your solo exhibition *intimacy all over* at the Museo Tamayo. The points we've made above all refer to those images and, in a way, there is a survey here, or if not a survey then a sort of analytical glance at your life as a photographer. Can you give some sense of how you selected these images? It also came to mind Walter Benjamin's idea that photography at once establishes an incalculable distance and a closeness to the subject...

HPK I think these days there is a general mistrust of the photographic image. It seems we need to domesticate it in order to cope with their apparent endlessness. So we build up parameters like series, establish contexts for their reception, create hierarchies. For this exhibition I wanted to leave these devices of securing the image to one side. That's why I focused on single images, as let's say an elementary form, and by doing so, took images out of a once given narrative or formal reading. To acknowledge their complexity or simplicity. So I selected photographs that seemed to have strength and which are able to stand alone. I also wanted to see what tension neighbouring these photographs creates, or not. To see what readings this could yield. The thing with photography is that we tend to force it under a kind of ideological or genre categorisation. Landscape, fashion, post-conceptual, etc. are categories of the same thread that in the end turn into some sort of affirmation. Unlike other visual arts it's something photography hasn't really managed to leave behind, though I think it should. Maybe one of the reasons why photography has lost relevance in recent years is that we missed the point to allow it to be photographic in the truest sense, which I like to define as an unlimited, fractional quality.

JAG I tend to agree that categories have been built around photography (photo conceptual, landscape, etc.) because there is mistrust. It happens in the other arts, as you know: artists or critics build a solid, heavy discourse around works of art precisely because there is a sense that the artwork cannot act on its own terms, that it needs an outside frame. Nevertheless there is a passing from the image to discourse and that is where I think the work works (apologies for the reference), namely, in the event of passing from individual experiences (the artists and the work, the individual and the artwork) to collective ones (discourse, political, aesthetic, or otherwise). More than a question here, I want to suggest that what we are doing with this exhibition is to leave as open as possible the nature of the passing from the individual to the collective. Is this an idea you can relate to?

HPK Oh sure, that sounds good to me. But then, what does this statement really mean, practically speaking? In general, I think the material an artist works with makes its own demands, ones which in the first case lie in the material itself. The photographer's job is to activate a surface. And that most confidently happens by going for the unexpected, something that you find accidentally, a rather floating quality. Intention is the opposite of this. Still for me it's kind of necessary to know about a passage; where something came from. I need to bounce back and forth between unreflected (photographing of) and reflection (the resonance a photograph has). So eventually it becomes a process of cutting back the overgrowth as a means of exposing certain details that may be covered. Then an audience walks in and encounters the loss. But I think the most important thing is to be honest about the crooked details that start appearing, the disturbing stuff. Here is where the individual and the collective want to come open together, because it requires the most amount of effort for both the individual and the collective to acknowledge these disturbances and to value them. In photography it might have once been called "truth". But this is a rather difficult word today. And I think this has to do with the excess digital technology creates. Our devices are imbued with ideology and meaning changes with them. Even though we perhaps like to manipulate the apparatus, and I'm sympathetic to the idea

that the apparatus even encourages this. I guess we still can call photographs documents.

Isn't photography the medium per se that allows us to forever contemplate over captured fractions? And that includes details which are easily overlooked: things we see because the view just dangles there in front of us and we don't quite know how to categorise them, so we tend to delete the images prematurely because there seems to be no use for them. Although realizing, that is actually where desire is stimulated, because we might want to expand to something open or unknown or maybe just too understood.

JAG I will focus on your point about digital technology if you don't mind. I agree that it is difficult today to speak of truth in photography, and in part this has to do with the law, with the legal system. From the legal point of view, a photograph is evidence, but of what? Of an event, of course. But the event in photography can be altered or made up, things can be left out of the picture, and so on. So I think the question of truth doesn't have to do with digital technology. What I do think is that the question of immediacy has changed, the image is revealed so soon after it has been taken that it could almost be said to be 'the present', but of course it's not, it's a few seconds away. If there is truth it is that which motivates this compulsive picture-taking in the digital age, the so-called 'true' moment, the moment when the photographer can rest because she or he has finally achieved an image that resembles that which she or he sees (or wants to see) in reality. So let's speculate more and say that the images are produced by a sense of truth. Or perhaps the right word is fidelity?

HPK That's why I think we have to allow things we focus on to be estranged from us. I don't look for confirmation from either a subject or a particular object. I wish them to look back differently in order to get out of the comfort of my little backyard. At least to offer a difference to what certain authorities ask me to see. This is where my responsibility lies: as the one who looks and engages. There is much effort made to make the apparatus efficient for purposes that

are not mine. Still it is labelled as 'user-friendly'. A consequence of this digital excess is that situations, people, everything is encouraged to appear a certain way. Whenever someone seems to break these conventions, it creates a big wave sounding like: "Thank God somebody eventually named it". But it's just pointing at the phenomena. Really, I think it starts much earlier, it starts by being sympathetic to what Sigmar Polke called one's higher forces. It's true about that the difficulties concerning 'truth', or its representation, are probably as old as human history. That's why I like the idea you bring up here of replacing that word with fidelity, because it does require an effort to not fall into existing patterns. It's not achievable without self-revision. You have to examine what engages you, in order to understand the contradictions involved. To love seeing what's wrong. Or just acknowledge the fleetingness of things and resist filling up the gaps they leave behind. That's at least how I used to understand Polke's forces.

JAG You make a very important and interesting point here, that you wish "to get out of your little backyard," by which I understand that photography is a way out rather than a way in! This is exactly the opposite of what is normally thought about photography. Going back to Benjamin, he placed the photographic image at an impossible juncture between approximation and distancing. Normally people choose to see photography as an 'approximation' as a 'window' into some reality, or into the past, and so on. But here you say the opposite, which I find very stimulating, photography a form of distancing yourself from yourself, from your "little back yard", which of course doesn't mean there is no affect. Perhaps we can take some examples from your photographic work and discuss this point a bit more? I think of three examples that might help, but of course you're free to choose your own: *Simone* (2005), *Simone and Bo* (2003), and *self-portrait with scars* (1996).

HPK Photographers live with the contradiction of placing themselves in the centre of a situation, and when raising the camera, detaching themselves from it. A self-portrait can proclaim to not accept that fact. But it raises other issues like narcissism. For me it remains an interesting question: how to insert oneself into the

world described. I like the confrontation involved, when you make yourself available in an image physically, and don't just hide behind the viewfinder. In *after Contessa di C.* (2013) a photograph framing my own legs, the image existed first. Afterwards, when looking at the photo I was reminded of the many images of the feet of Contessa di Castiglione that Pierre-Louis Pierson took in nineteenth-century Paris. Castiglione and Pierson's affair with photography is quiet spectacular, a forerunner of all the personalized obsessions with the body and identity that photography later established in twentieth century.

Still, I like to see the photographers themselves as neutral ground. There are two directions going through the lens they hold and direct: an outgoing view and an ingoing record. The incoming record relates to memory, but the view outgoing is about leaving home. This not just geographically speaking, we shouldn't forget that the first century of photography is full of adventurers that were driven by getting lost.

David's past, tempted to call it a landscape (2012) for instance, is a photo soaked in memory. In the year high school ended for him, David took me around that day and showed me places that were important for him in his adolescence. And for me too the image came out of pure memory. It was motivated by finding out what a hut could mean. A site I photographed over and over and that had subsequently disappeared [other images in the show, such as *floor-plan drawing of first and second hut* (2012), *interior of second hut* (2012) or *Frankfurter Tor* (2002) are related to this subject as well]. But when I saw that particular image emerging I loved that it had emancipated itself from all the emotions that led to it. I see it as a rather abstract, slightly hallucinatory image that does not possess anything inherently personal. And is, like most of my images, by itself rather flat, but which at the same time offers a kind of endless horizon.

Simone (2005) is a portrait of the artist Simone Gilges, someone whom I met in photography school. She was a person who encouraged me to actually move further, not just in what you do but also in who you are. Amongst other things, she organized a magazine called *Freier*—the word is the comparative of *frei* meaning free. The photograph *basso* (2006) was like the *freier*, the name of a magazine and a project space in Berlin during the 2000's. A key context at the time for artists to come together independently from institutions and galleries.

I think perhaps it's impossible to deal with the in versus outgoing direction of the photograph as Benjamin wisely pointed out. Because even though something may be outgoing in the moment it happened and was documented that way, remembering it involves going in the opposite direction. *intimacy of a standard* (2015), actually deals with this phenomena. While taking that photo, I was looking for images that could avoid categorization, which appeared to me free of subscription, but no matter how far we run from something, establishment follows in our footsteps.

JAG I see that each photograph has a story that relates it to your own life. This is interesting to me, because biography seems to cut through your work, but then the images refuse it too, or at least the way you present it. If I understand you well, this is exactly what you mean by these two directions of the lens, the ingoing record and the outgoing view.

HPK Probably because I started making work on a quite personal level. There is the tendency to look for threads of narrative that connect the content of my images with my personal life, and sometimes they do have a direct connection, but my work also became a play with this. For instance what connects *Hannah Arendt's bookmark* (2012), a more scientific work, with *Eva with leather bracelet* (1997), an intimate portrait of my younger sister is nothing other than a process of chance and encounter.

JAG The titles are all different, sometimes they have a name, sometimes a number (i.e. *112*, 2006) sometimes untitled, how does this come about?

HPK A title is always information added to an image that has the ability to influence the way that it is read. Because of this I think it can either limit or open up the possible readings that it had without it. I like working with titles and the potential tension that is created through partnering images with words. Sometimes it is a simple description such as mentioning the place a photograph was taken that can make an image become even more obscure. For instance in the image *forbidden city* (2014), a photograph taken in the actual place in Beijing, has the potential to become an abstraction. It possesses both an ability to be meaningful and ambiguous, and I like

the potential confusion that truthfulness—or reality—can create. On the contrary I would avoid employing information that the image itself already has the ability to communicate. Titles demand a certain economy otherwise there is no room for play. But if nothing comes up that adds to an image, it works better to leave it untitled.

JAG Tell us about the process of choosing your photographs, which ones stay and which ones are discarded?

HPK First I pick an image because it speaks to me: usually this is simply determined through an impulse or instinct. Then comes a series of tests, where an image is compared through variation or its partnering with other imagery. When you see an image repetitively it becomes obvious if it has the ability to stand. Certainly, researching a certain subject is also part of my practice. The physicality of printing images to scale is important, as well as the discussion with those around me. I have to say I do miss the times of the contact-sheet. I loved going through them over and over. Still today when I look through my old sheets I find images that have been overlooked. In contrast, now I have to force myself to go through digital archives. I find the way images are juxtaposed less interesting, and such discoveries are more seldom. So, yes, the process of selecting can in fact go on for years, *Simone* (2005) or *Cologne main station* (1996), for instance, have never been shown before, even though I was thinking of using them for quite some time.

JAG Do you use analog or digital technology? Do you have thoughts about the difference between these two media?

HPK Naturally I grew up with analog technology, therefore my understanding of photography is rooted in the medium. Like most photographers I initially perceived the paradigm shift to digital as a sort of loss. I did some cut-out works (100-1000) in 2007, to mark this shift into digital, however I feel rather estranged from these today. This body of work meant I could move on more easily and start to use digital technology, since this shift I have never gone back. I think in order to comprehend the time you are living in, one should engage in the technology that defines it. Sometimes I ask what has really changed. Of course, image making today is done

through the precision of pixels and this definitely has shaped the aesthetics of photography. There is certainly more control over images and we have the tendency to shoot a subject until it becomes lifeless. But I find myself modifying imagery or employing effects to the level that I was able to from the time of using darkrooms. The economics, context and social habits of consuming images are completely different, where the accessibility has influenced the currency of an image. Photography is less a real profession compared to times of analog, which of course can be considered as a loss. But this is just as true for many other professions as well.

Encontrarse en el Museo Tamayo con la exposición *Intimation allover/insinuación expandida*, y la publicación que la acompaña, nos brinda una amplia comprensión de la obra del artista alemán Heinz Peter Knes. Son fotografías que derivan de muchos ámbitos y diversos períodos de su trabajo, extraídas de sus contextos originales, liberadas de la naturaleza instrumentalizada de su existencia. Para el observador casual las obras pueden situarse en varias categorías nominales: paisajes, retratos, fotografía de naturaleza, documentación de viaje; obras relacionadas con el proceso y despliegue de la historización cultural; abstracciones creadas al interior del estudio; abstracciones deliberadas a través de la intensidad del *close up* (tomas en primer plano). Sin embargo, la exposición se plantea a sí misma como una máquina de insinuaciones, haciendo estas categorías menos interesantes que la forma en que las fotografías acumulan sentido y fuerza por medio de sus relaciones y la secuencialidad en los muros. Knes instaló la obra en líneas continuas de fotografías enmarcadas; una mirada clásica podría afirmar que es un despliegue conservador, hasta el instante en que el espectador toma conciencia de las implicaciones que subyacen en las decisiones de colocación y montaje.

Como Knes expresa en su conversación con Juan A. Gaitán, director del Museo Tamayo —publicada en este libro— existe una desconfianza general sobre las imágenes fotográficas; por ello, intentamos establecer “mecanismos para asegurar la imagen”. Estos mecanismos o herramientas pueden incluir series formales [pensemos en la serie “The Americans” (Los estadounidenses) de Robert Frank]; distinciones fundadas en el género fotográfico (retrato, paisaje); categorizaciones por inserción contextual (moda, arte); o, encuadres histórico-artísticos (posconceptual, documental). Categorías de las que Knes se ha beneficiado —pero también lo han contenido— en un terreno donde en cada marco representacional al que se aproximó luego fue invadido por su habilidad expresiva.

Ciertamente, desde los inicios de 1990 Knes ha asumido una multiplicidad de papeles, desde fotógrafo de moda *underground*; ícono de la subcultura gay en Berlín hasta retratista y fotógrafo de obras de arte. Ha colaborado en numerosos proyectos con artistas y amigos; también ha navegado por una amplia variedad de situaciones como artista —en cada caso ha logrado ubicar sus imágenes dentro de un marco de representación consumible y aceptado. Sería equívoco decir que Knes es

ambivalente: si esta exposición comprueba algo, es que el fotógrafo es la consumación de la producción y el manejo de todas sus partes. El artista ha transitado entre la figuración de los diversos roles que se le han presentado —manteniendo siempre su propia piel— probando distintos patrones, pero rehusándose a elegir, finalmente, uno solo.

Un muro

En esta exposición se hacen evidentes, a nivel conceptual, las maneras en que obra creada por el artista, en varios períodos y proyectos, se presenta en conjunto en una exhibición nueva. Por ejemplo, tomemos un muro donde dos paisajes en gran formato funcionan como soportes laterales para dos retratos que se agrupan al centro [ver pp. 5-11]. A la izquierda, *forbidden city* [ciudad prohibida] (2014) es un acercamiento de una gran olla de metal, que se encuentra a la entrada de uno de los palacios interiores del hogar de los antiguos emperadores en Beijing. La obra retratada está cubierta con hojas de oro que muestran rasguños y trazos marcados sobre su superficie. Al lado derecho, *imprint* [huella] (2012) es un textil teñido con líquidos, situado en el antiguo emplazamiento de un contenedor de madera cercano a la casa de la familia Knes en la Franconia rural —zona a la que el artista ha regresado una y otra vez durante 20 años. Estas fotografías funcionan como paisajes y abstracciones que comunican los efectos de transformaciones ocasionadas por herramientas hechas por el hombre o por elementos naturales (las cicatrices en el bote, las manchas en la tela); como también representan dos condiciones muy distintas de la degradación: el declive del imperio y la pérdida de un refugio de la niñez. En el centro del muro hay dos impresiones cuyo formato semeja al del retrato. A la izquierda está *Simone and Bo* [Simone y Bo] (2003) un retrato de la artista Simone Gilges, amiga de Knes, y su hijo Bo. Esta obra se publicó por primera vez en la revista *Basso* —publicación de un colectivo en su mayoría compuesto por hombres gay en Berlín. En esta imagen hay una divertida confusión de géneros entre los sujetos; un rechazo por terminar como parte de un cómodo espectro normativo. Simone podía ser un hombre vestido en un glamoroso atuendo rockero, o bien, una mujer semejando ser un macho. Es una madona utópica con un niño que representa una visión homosexual de la familia y de la identidad. Su ubicación en el muro genera visualmente una

intensa relación con la obra a su derecha, *intimisation of a standard* [insinuación de un modelo] (2015), una foto borrosa a color de un objeto con forma de reloj de arena que cuelga de manera utilitaria sobre unos escalones de madera. El objeto puede ser el contenedor de un lugar en construcción; o incluso, un instrumento de laboratorio. El empirismo que sugiere la fotografía documental se elude por el foco difuso; la imagen ha sido abstraída y también desplazada. Esta obra es una entre varias fotografías en las que el artista intenta directamente atender cualquier lógica asociativa o fundada en la determinación por género; fotografías que funcionan como un medio de control, desprendiendo al artista de cualquier marco representativo y/o formal que buscara conseguir. Es así que, colectivamente, frente a este muro el espectador se involucra con una plétera de relaciones, ideas y recuerdos formales, geográficos, sociales y políticos. Por supuesto, la mayoría de los espectadores no tendrán acceso a este nivel de detalle, pero el juego de colores, materiales y abstracción —de una selectiva lucidez, como de una determinada ambigüedad— se acumulan en la conformación de algo matizado y rico; este muro ha sido completamente insinuado.

Knes, como siempre, ya mediado

En mi primera visita al departamento del artista, en Berlín, recuerdo haber estado fascinado por una de sus primeras series de fotografías titulada "E.M.T. in MSP" [E.M.T. en MSP]. Esta obra de la década de 1990 retrata la vida y el entorno de la familia Knes en la Franconia rural: imágenes a color de sus hermanos pequeños y sus amigos rondando por ahí, despreocupados, pasando el tiempo. Las fotografías tienen una naturalidad que, justamente por esta cualidad, pudieran pensarse como imágenes escenificadas: la naturalidad de las poses en un contexto íntimo; los colores casi saturados; la sencillez de la piel bronceada, moteada por el sol y el juego ocioso —todo ello co-optado *a priori* por la estética de la moda y la fotografía artística. Sé que lo que sentí con mayor claridad en mi primer encuentro con esa obra fue la magnífica manera en la que Knes había logrado asimilar el hecho de que su obra había sido creada después del trabajo de artistas como Larry Clark y Nan Goldin. A su modo, cada uno había labrado su propio espacio para documentar la intimidad de sus propias comunidades; tanto el arte como la moda permeaban ya sus particulares aproximaciones. Así que, de cierta forma, "E.M.T. in MSP" era una inversión de

Tulsa de Clark, o de *Ballad of Sexual Dependency* [Balada sobre la dependencia sexual] de Goldin; así como una variedad de precedentes, aquellas series que resultan fundacionales en la revisión de la estética fotográfica. En esta escena, Knes trajo consigo el aura de la estética "natural" a la familia (y sus asociaciones con el arte y la moda) y al desvencijado pueblo campirano. Era una mirada refrescante. No lo digamos como reclamo, en algunos sentidos fue una elevación; era una fotografía que buscaba ser purista, descontextualizada de la colocación comercial de un producto, pero enriquecido por esta asociación.

Ficciones de la moda

Knes entró al mundo del arte creando imágenes de su familia, consciente de los precedentes que habían sido completamente absorbidos por la moda y convertidos en un estilo. Las imágenes fueron realizadas para que *funcionaran* como arte, aunque pronto aceptó que fueran *leídas* como imágenes de moda. Knes trabajaba como fotógrafo para casas de moda, la más notable, *Bless*, una boutique parisina; también hacía proyectos comisionados por diversas revistas. "E.M.P. in MSP" tenía una vida paralela extraña, un rumor que le daba una distinción cultural a sus proyectos fotográficos comerciales; pero también los alineaba a ellos, igualmente contaminados. En la sesión de Nike que realizó para la revista *Purple F/W 2006*, el artista combina insólitas naturalezas muertas de tenis *Air Max*, retratadas en su departamento, rodeadas de esculturas domésticas, hechas de tendederos o macetas de flores semi-funcionales. Hay fotografías en blanco y negro de adolescentes jugando en el bosque; una chica suspendida de un árbol tan libre como el aire; y, entre esas imágenes, una que conforma el núcleo de "E.M.P. in MSP": el cobertizo de madera donde los hermanos Knes jugaban; lugar al que Knes ha regresado una y otra vez, incluso después de que el sitio fue quemado y destruido por completo. Así pues, el cobertizo brinda legitimidad a la toma fotográfica de moda, absorbido por la marca *Air Max*; y es posible que lo opuesto también sea verdad: la marca es asimilada por el aura del artista, tal como forma parte de su hogar. Estas relaciones tan imbricadas exponen con claridad el sentido de la toma. Como lo publicara la revista de acuerdo con lo que le pidieron a Knes: "Va de su estudio, a un museo, a los bosques de Berlín —del espacio privado, público y cultural hacia las periferias del territorio."

Autorretratos como ruta al desarrollo biográfico-estético

Como Knes ha declarado en diversos medios, su obra temprana provenía de una narrativa personal, dato que resulta instructivo para entender al artista y seguir el trazo de un elemento consistente en su producción: el autorretrato. De acuerdo con Knes, su primera fotografía fue el autorretrato 1989 (1989). La toma muestra la cabeza de un atractivo adolescente, Knes, consciente de sí mismo: piel pálida, labios rojos, un mechón de cabello rubio echado sobre el resto del cabello, con un misterioso fondo negro, sugerente de una actitud rebelde; una combinación imposiblemente perfecta como marca de la juventud de Franconia: sexy pero peligrosa.

En *self-portrait with scars* [autorretrato con cicatrices] (1996), aproximadamente siete años después, Knes asume una adultez temprana y se retrata de pie como un ser sexual que observa —cabello desaliñado, cuerpo tonificado, una cicatriz cerca de su apéndice y otras dos incisiones en el brazo izquierdo. Incluso en este momento de mejoría física, la mortandad y la mutabilidad están invocadas en las cicatrices expuestas deliberadamente. Al vivir en Berlín se convierte en contribuyente habitual de —y para— las imágenes de la revista gay *Butt* —publicación de culto en Ámsterdam. Alcanzando el ápice Dios-sexo, su rostro se presenta en la portada de *Butt* núm. 6 en 2003. Como declaró el encabezado de la revista. "Nadie retrata sexo, como Heinz retrata sexo. De hecho, Heinz luce bien aun cuando se ve mal."

Coincidiendo con su propia transferencia hacia la fotografía digital en 2007, Knes inicia una serie de recortes que reúne por incisiones que hace en impresiones nuevas y viejas; recorta tiras de papel revelado, generalmente siguiendo algún patrón de lógica sencilla. Por ejemplo, hizo una serie de profundos surcos en sentido vertical sobre la superficie de *101* (2007), fotografía de los lentes Ray Ban falsos del artista insertados en un fondo de cartón. Para Knes —fotógrafo acostumbrado a revelar en un cuarto oscuro— el cambio a la imagen digital representó una pérdida háptica (táctil), mientras que el proceso de rasgar la impresión lo impregna de una nueva fuerza. Si esta obra es un autorretrato, puede considerarse un trabajo de transición, rompiendo con el reinado narcisista de sus auto-representaciones hasta entonces creadas. Es como si las incisiones de *self-portrait with scars* se hubieran convertido en el sujeto, un profundo recorte de las máscaras y las estructuras que mediaban la imagen del

Knes del pasado. Este proyecto gana elegancia por su ubicación contextual dentro del cuerpo de obra del artista, presentando una inefable relación entre forma, proceso e identidad. El desmontaje del icono gay —Heinz— continúa en *golden snake* [vibora dorada] (2010). En esta obra el proceso fue iniciado por el público, no por el artista. La fotografía muestra la portada de la revista *Butt* núm. 6 pegada con engrudo en la pared de un retrete de The Cock, un lascivo bar gay situado en East Village, Manhattan. El rostro de Knes había sido arrancado en patrones sucesivos, un gesto colectivo que parece expresivo y espontáneo cuando se coloca en paralelo con las incisiones fotográficas más ordenadas de las piezas cortadas del artista. Como sucede en esas obras, los patrones participan del proceso de erosión de la imagen fija, como invitando quizá a la reasignación de roles, géneros y posiciones.

En *after Contessa di C.* [después de la Condesa de C.] (2013) vemos otro autorretrato de Knes, una fotografía de sus piernas y pies cruzados. Hay una clara determinación que habla de una nueva confianza en su papel. El artista ya no tiene que ver con la deconstrucción de una imagen, o en convocar los mecanismos por medio de los cuales la fotografía produce significado e ideología. Esto no quiere decir que la imagen no esté mediada —conjura la imagen icónica de *Room 125 Westbank Motel, Idaho Falls, Idaho* [Habitación 125, Motel Westbank, Idaho Falls, Idaho] (julio 18, 1973) de Stephen Shore. En el autorretrato de Knes se observan los pies del artista cuyo cuerpo está reclinado sobre la cama de un motel barato frente a una pantalla de televisión. En la fotografía de Shore, los tenis que aparecen a la orilla de la cama son reemplazados en la imagen de Knes por los calcetines del artista; y la televisión brillando en el fondo, en la versión de Knes, es un interior indistinto y acogedor. Knes encontró el título para esa imagen tiempo después; cuando recordó las colaboraciones entre la Contessa di Castiglione, de Italia, y el fotógrafo Pierre-Louis Pierson durante el siglo XIX. Entre los cientos de imágenes en las que posó la condesa, existían unas fotografías que retrataban solo sus piernas y pies desnudos. El cuerpo desnudo de la condesa requería permanecer irreconocible así que en este caso el resultado de la imagen fueron dos extremidades privadas de un cuerpo o un rostro. En contraste, los pies de Knes están cubiertos: ¿en el siglo XXI, qué podía ser más subversivo que un par de calcetines negros?

Trazos de viaje

Como se ha hecho evidente en numerosas fotografías reunidas para esta exposición, Knes ha viajado mucho durante los últimos años formando parte de colaboraciones artísticas, proyectos para libros, exposiciones y procesos de investigación. En conjunto, estas fotografías comparten las cualidades de un diario poco interesado en las tomas cosmopolitas de los viajes del artista, pero sí en el seguimiento y expansión de los temas que ha investigado desde hace varios años. En la era pos-Internet, el mundo se ha convertido en un archivo virtual horizontal al que se puede acceder, curar y (re)distribuir. Las redes sociales —Facebook, Instagram, Tumblr— se ofrecen como plataformas para coleccionar y compartir esta información. Tiempo y distancia se han colapsado, dando lugar a una serie de encuentros imbricados, íntimos —contingentes y fuera de lugar— que emergen en lugares inusitados. En este aspecto, la obra de Knes es fascinante porque ha funcionado como un espejo para algunos de estos desarrollos. Más que presentar imágenes apropiadas, es su archivo personal lo que se ha “horizontalizado”, se ha alejado de la profundidad contextual de donde emergieron muchas de sus fotografías. Pero de varias maneras es este desacoplamiento lo que se ha convertido en su contexto. Las fotografías que conforman *intimacion allover/insinuación expandida* —ciudades prohibidas, *slugs* solitarios, árboles torturados y manos entre manos; paisajes misteriosos y complicados interiores; pies en reposo y pies andando su tortuoso camino hacia la ascensión— funcionan como portales para temáticas más amplias sobre el lugar y la pertenencia; religión y sexualidad, de amor y, tal vez, de relaciones personales.

Portando las prendas del mundo con ligereza

Algunos meses antes de escribir este texto, consulté mi correo y en mi bandeja de entrada encontré un mensaje de Heinz. Adjunto, un archivo JPEG sin título —una foto de la escultura de San Bartolomé desollado, 1562, creada por Marco D'Agrate que reside en el *Duomo* en Milán. Se dice que San Bartolomé, uno de los doce discípulos, viajó a Armenia o a Siria para convertir a algunas personas antes de ser desollado y probablemente degollado. En esta escultura se sostiene en pie casi desnudo con un manto que le cubre la pelvis y se pliega sobre su brazo. Él es todo tendón, hueso y músculo. Resulta que el manto que porta, con una modestia casi al

límite, es su propia piel; sin embargo, se muestra al descubierto. En algunos mitos sobre San Bartolomé se cuenta que no fue degollado por los infieles sino que consiguió unas tijeras y fue él mismo quien lo hizo. Abrazó su martirizada posición como un verdadero fotógrafo de los santos. En el *Duomo*, San Bartolomé porta su piel como si fuera una túnica, lanzada sobre su hombro con estilo; su cuerpo, un triunfo de la anatomía masculina. ¿Es esto, entonces, el último autorretrato de Knes? ¿Es una línea artística que va desde el niño despreocupado en 1989; al hombre joven con cicatrices; al desnudista de la revista *Butt*; al que casualmente cruza las piernas; a la santificada criatura que ha buscado el dolor, lo ha soportado y ha logrado salir del otro lado como un nuevo relator de la verdad? ¿Un rey filósofo, portando con ligereza prendas mundanas? Aun considerando que esta imagen no está presente en la exposición, para mí esa fotografía es una analogía de las fortalezas de Knes: una confianza que no depende de orientaciones preexistentes; una habilidad para usar sus influencias de forma ligera; y un deseo por dejar al fotógrafo desnudo. Un constante experimento sobre proyección identitaria: por su parte, el espectador busca lo divino en las fotografías; por la otra, el artista hace lo posible por facilitar y frustrar esa divinización.

La exposición se convierte en un gesto lúcido y generoso sobre el ser y sobre la compleja composición de una entidad construida. Desacopladas y descontextualizadas, las fotografías son libres de alguna forma, a pesar de que se expongan en una sala y sean objetos de arte. En su existencia física y en su presentación conforman una tensión resistente a la invencible inmediatez y calidad superflua de la imagen en un mundo posdigital. Ofrecen una especie de promesa: la idea de que una visión autoral es todavía posible; una que transmita en su ADN una historia de concesiones y convenios; aquella que portamos sobre la piel como las heridas mnemónicas de la vida.

Encountering the exhibition and attendant publication, *Intimation allover* at the Museo Tamayo gives a broad catholic understanding of the work of German artist Heinz Peter Knes. Photographs from many aspects and periods of his work, decoupled from their original contexts, liberated from the instrumentalized nature of their coming into being. To the casual viewer the works can be placed in various nominal categories: landscapes, portraits, nature photography, travel documentation, works concerned with cultural historicization and display, abstractions that are studio-based, and abstractions delivered via the intensity of the close up. Yet the show sets itself up as an intimation machine, making these categories less interesting than how the photographs accrue meaning and force through their relationships and sequencing on the walls. Knes installed the work in single rows of framed photographs, a classic one could even say conservative display, until one realizes the determination that underscores the decision.

As Knes states in his conversation with Juan A. Gaitán, director of Museo Tamayo, elsewhere in this publication, there is a general mistrust of photographic images, and so we establish "devices for securing the image." These devices might include formal series (think Robert Frank's *The Americans*), genre-based distinctions (portraiture, landscape), field-based categorizations (fashion, art), or art-historical framing (post-conceptual, documentary). Knes has benefitted, but also been constricted by these categorizations in a terrain where each representational frame that he approached then encroached upon his ability to express.

Indeed, since the 1990s the artist has occupied a plethora of roles, from underground fashion photographer, to icon of Berlin's gay-subculture, to portraitist and fine art photographer. He has collaborated on numerous projects with artists and friends, and navigated a variety of placements as an artist, each managing to secure his photographs within an accepted and digestible representational frame. It would be wrong to call Knes a shape shifter: if the exhibition proves anything it is that the sum of the photographer's overall production out maneuvers its parts. The artist has traversed the various roles with which he has been presented while maintaining his own skin, trying this garment and then that, yet refusing to settle finally on a look.

One Wall

In this exhibition this becomes plain on a conceptual level through the ways in which work from many periods and projects by the artist are placed together in a new and present relation. Take one wall in which two landscape orientated large prints bookend two portrait style prints grouped at center [See pp. 5-11]. To the left, *forbidden city* (2014) is a close up of a large metal pot found at the entrance to a palace inside the home of the former Emperors in Beijing. The work features a gold-covered surface with numerous dark scratch marks hatched across the surface. To the right, *imprint* (2012) is of a textile stained by fluid and found on the former site of a woodshed near Knes' family home in rural Franconia that the artist has returned to again and again over the last 20 years. These photographs function as landscapes and abstractions, they convey the sense of change produced by man-made or natural elements (the scars on the jar, the stains on the textile), and they can also represent two very different kinds of abjection: the decline of empire, and the loss of a childhood refuge. At the wall's center are two portrait-oriented prints. On the left is *Simone and Bo* (2003) a portrait of Knes' friend the artist Simone Gilges and her son Bo. This work first appeared in the magazine *Basso*, a publication by a largely male-gay collective in Berlin. There is an enjoyable gender confusion to the subjects, a refusal to land comfortably on a normative spectrum. Simone might be a man dressed in glam rock attire, or a woman playing butch. It's a Utopian Madonna and Child, representing a gender-queer vision of family and identity. Visually it is placed in strong relation to the work at right, *intimation of a standard* (2015) a blurry color shot of an hourglass-shaped blue object hanging in a utilitarian manner over some steps. The object might be a construction site container of some kind or even a lab instrument. The empiricism suggested by documentary photography is elided by the lack of focus, as the image is abstracted and also displaced. This work is one of a number by the artist that attempt to directly dispel any associational logic or genre-based placement, photographs that act as a control, bringing the artist out of whatever representational and/or formal frame he has begun to pursue. Collectively then, with this one wall one engages a plethora of formal, geographic, memory-based, social and political ideas and relations. Of course, most viewers will not have access to this level of detail, but the

play of colors, material, and abstraction —of selective lucidity and determined ambiguity— all accumulate to something nuanced and rich, this wall has been intimated all over.

Knes as Always Already Mediated

On my first visit to the artist's apartment in Berlin I remember being fascinated by an early series of his photographs titled "E.M.T. in MSP." This work from the mid-1990s depicted the life and surroundings of Knes' family in rural Franconia: color images of his younger siblings and their friends knocking around listlessly, passing time. The photographs had a natural quality that by that point could be seen as entirely mediated: the authentic poses of the intimate, the near-saturated colors, the simple quality of sun-dappled flesh and idle play all co-opted a priori by the aesthetics of fashion and art photography. I know what I felt most distinctly on my first encounter with this work was the remarkable way in which he negotiated the fact that his work had come *after* the work of artists such as Larry Clark and Nan Goldin. Each in their own way had carved out a space in which to document the various intimacies of their personal communities: fine art and fashion had already assimilated their various approaches. And so in a way "E.M.T. in MSP" was an inversion of Clark's *Tulsa* or Goldin's *Ballad of Sexual Dependency* or a variety of other precedents, those series that were foundational to a revised photographic aesthetic. Here Knes brought the auratic quality of that 'natural' aesthetic (its associations in fine art and fashion) to the family, to the ramshackle country town. It was a refreshing vision. Let's not call it a reclamation, in some senses it was an elevation, it was photography in its purist state: decoupled from product placement, but enriched by that association.

Fashion Fictions

Knes entered the art world making images of his family that were conscious of precedents that had been absorbed by fashion and turned into a style. The images were made to *function* as art, even though he readily allowed them to be *read* as fashion. Knes shot work for fashion houses, most notably the Paris boutique Bless, or worked on commission for various magazines. "E.M.P. in MSP" had a strange parallel life, a rumor, lending a cultural cache to his commercial photographic endeavors but also aligned with them,

always already contaminated. For a Nike shoot for the magazine *Purple F/W* (2006) the artist combines unlikely still lives taken in his apartment of Air Max sneakers surrounded by domestic bricolage, propping up clothes racks, or as semi-functional flower pots. There are black and white images of teenagers playing in the woods, a girl suspended in a tree, free as the air, and amongst them an image that has formed the core of "E.M.P. in MSP," the woodshed where Knes' siblings played, which he has returned to again and again, even after it was burned to the ground. So the woodshed lends legitimacy to the fashion shoot, is absorbed by the Air Max brand, and perhaps the opposite is also true: the brand is absorbed by the aura of the artist, just as it becomes part of the artist's home. Such imbricated relations are clearly the goal of the shoot. As the magazine put it, they asked Knes to, "go from his studio, to a museum, to the forests of Berlin—from private, public, and cultural spaces out to the peripheries into the land."

Self-Portraits as Route to Biographic-Aesthetic Development

As Knes himself has stated in various venues, his work from the beginning proceeded through personal narrative, and it is instructive for an understanding of the artist to trace one consistent aspect of his production: the self-portrait. According to Knes, his first photograph was the self-portrait *1989*, (1989). It features a head shot of teenage Knes, handsome, self-aware, pale skin, red lips, tossed blond hair all against a mysterious black background suggestive of bad behavior: an impossibly perfect branding of the sexy though dangerous Franconian youth.

In *self-portrait with scars* (1996), some seven years later, Knes has entered young adulthood and stands a sexual being naked looking out, hair askance, toned body, a scar near his appendix and two more incisions on his left arm. Even at this moment of physical ascendancy, mortality and mutability is invoked by the deliberate looking scars. Living in Berlin he becomes a regular contributor to—and pin-up for—the cult Amsterdam gay-zine *Butt*. Reaching the apex of underground sex God, his headshot is featured on the cover of *Butt: Issue 6* in 2003. As the zine's byline states, "Nobody shoots sex like Heinz shoots sex. What's more, Heinz looks good even when he looks bad."

Coinciding with his move to digital photography in 2007, Knes begins a series of cut pieces, making incisions on new and old

prints, removing strips of developed paper, often following some simple patterned logic. For example he excavated a series of parallel striations down the vertical surface of *101* (2007) a photograph of the artist's fake Ray Bans inserted in a cardboard backdrop. As photographer used to developing in the darkroom, the move to digital had represented a haptic loss for Knes, while the process of scarring the print imbued it with a new charge. If this work is a self-portrait then it is a transitional one, breaking from the narcissistic realm of previous self-representations. It is as if the incisions of *self-portrait with scars* have become the subject, a profound cutting apart of the masks and mediating structures that have made up the image of the past Knes. This project gains elegance from its contextual placement within the artist's oeuvre, presenting an ineffable tryst between form, process and identity. The disassembly of the gay icon Heinz continues with *golden snake*, 2010. Here though the process is initiated by the public not the artist. The photograph depicts a cover of *Butt* Issue #6 weat-pasted to a toilet wall at The Cock, a raunchy gay bar in Manhattan's East Village. Knes' face has been peeled by successive patrons, a collective gesture that appears expressive and spontaneous when paralleled with the more ordered photographic incisions of the artist's cut pieces. As with those works, the patrons are participating in the erosion of the fixed image, inviting perhaps the reassembly of roles, genres and positions.

In *after Contessa di C.* (2013) we see another self-portrait of Knes, a photograph of his crossed legs and feet. There's an easy resolve that speaks to a new confidence in his role. The artist is no longer concerned with the deconstruction of an image, or with conveying the mechanisms by which the photograph produces meaning and ideology. Which is not to say that the image is unmediated, it conjures the iconic Stephen Shore image, *Room 125 Westbank Motel, Idaho Falls, Idaho*, July 18, 1973 in which the artist's feet recline on a bed in a cheap motel in front of a television screen. Shore's workmanlike sneakers have been replaced by Knes' socks; the television gleaming in the background is in Knes' version an indistinct and cozy interior. Knes came to his title later, reminded of the 19th century collaborations between Italian Contessa di Castiglione and photographer Pierre-Louis Pierson that included (among hundreds of images of the Contessa in various staged poses) photographs of the Contessa's naked legs and feet. The Contessa's

nudity required that she not be recognized and so resulted in two parallel limbs divested of a body or face. In contrast, Knes' feet are covered: in the 21st century what could be more subversive than a pair of black socks?

Travel Traces

As evidenced by numerous photographs in the exhibition Knes has travelled widely in recent years, engaging in artistic collaborations, book projects, exhibitions and research. Cumulatively, these photographs have a diaristic quality, less concerned with demonstrating the artist's cosmopolitan travelling chops, than pursuing and expanding on themes he's long explored. In the post-Internet era, the world has become virtualized into a horizontal archive to be accessed, curated, and (re)distributed. Social media, Facebook feeds, Instagram, Tumblr all lend themselves as platforms to the collection and sharing of this information. Time and distance have collapsed into a series of imbricated encounters, intimacy—displaced and contingent—emerges in unlikely places. Knes' work is fascinating in this regard, because in some ways it has mirrored this development. Rather than featuring appropriated images it is Knes' own archive that has been horizontalized decoupled from the deep contexts in which many photographs emerged. But in some ways it is this decoupling that has become the context. The photographs in *intimation allover*—forbidden cities, solitary slugs, tortured trees and hands within hands, eerie landscapes and troubled interiors, feet in repose and feet treading their tortured path to ascension—act as portals to broader themes of place and belonging, of religion and sexuality, of love maybe and personal relations.

Wearing the Garments of the World Lightly

Some months before I wrote this text I opened my Inbox to find a message from Heinz. Attached was an untitled JPEG, a photo of Marco D'Agate's sculpture *St. Bartholomew Flayed*, 1562 which resides in the Duomo in Milan. One of the twelve disciples, St. Bartholomew is said to have travelled to Syria or Armenia and converted some people before being flayed alive and probably beheaded. In this sculpture he stands almost naked with a robe across his pelvis and draped across his arm. He is all sinew and bone and muscle. It turns out the robe is his skin, he wears it for

some limited modesty, but he is laid bare. In some of the myths around St. Bartholomew the story goes that rather than being skinned alive by non-believers, he took out a pair of scissors and did the job himself. He embraced his martyred position like all true photographer saints. In the Duomo St. Bartholomew wears his skin like a robe, fashionably thrown over his shoulder, his body a triumph of the male anatomy. Is this then the latest Knes self-portrait? An artistic through-line from the nonchalant kid in 1989 to the scarred young man, to the stripped *Butt* magazine, to the casually crossed legs, to this sanctified creature who has sought pain, endured it, and come out the other side a new truth teller? A philosopher king, wearing the garments of the world lightly? While not featured in the exhibition, for me this photograph becomes analogous to its strengths: a confidence in not depending on preexisting orientations, an ability to wear its influences lightly, and a desire to lay the photographer bare. An ongoing experiment in identity projection—on the part of the viewer who seeks to divine the photographs, and on the part of the artist who seeks to facilitate and frustrate such a divination.

The exhibition becomes a lucid and generous gesture of self as well as a complex composite of a constructed entity. Decoupled and decontextualized the photographs have a freedom, yet they are resolutely of the gallery and art objects. In their physicality and presentation they form a resistant strain to the relentless immediacy and superfluous quality of the image in a post-digital world. They offer up a kind of promise, the idea that an authorial vision is still possible, one that carries in its DNA its history of concessions and capitulations, and that wears on its skin the mnemonic scars of living.

**Consejo Nacional para
la Cultura y las Artes**
Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Saúl Juárez Vega
Secretario Cultural y Artístico

Francisco Cornejo Rodríguez
Secretario Ejecutivo

**Instituto Nacional
De Bellas Artes**
María Cristina García Cepeda
Directora general

Xavier Guzmán Urbiola
*Subdirector general del
Patrimonio Artístico Inmueble*

Magdalena Zavala Bonachea
*Coordinadora Nacional
de Artes Visuales*

Roberto Perea Cortés
*Director de Difusión y
Relaciones Públicas*

**Museo Tamayo Arte
Contemporáneo**
Juan A. Galtán
Director

Daniela Pérez
Subdirección Artística

Juan Carlos Pereda Gutiérrez
Subdirección de Colecciones

Amanda Echeverría Corcuera
*Subdirección de Desarrollo
Institucional*

Martha Sánchez Fuentes
Subdirección Técnica

Edgar López Soto
Subdirección Administrativa

Dirección
Andrea Paasch
Proyectos Especiales

Verónica Miranda
*Asistente de Dirección /
Recursos Humanos y Materiales*

Silvia Sánchez
Asistente

Irma Putiño
Enlace Institucional

Jesús Reboilar
Auxiliar

Curaduría
Manuela Moscoso
Curadora

Andrés Valtierra
Curador asociado

Educación
Manuel Alcalá
Jefe de Educación

Karla Noguez Núñez
Asistente

Fernanda Cornejo Sánchez
Ricardo Sierra Mercado
Georgina Solano Briseño
Amado Cabrales
Talleristas

Cynthia Gutiérrez Caparoso
Ana Paula Pérez
*Coordinación general
de Jugando con Tamayo*

Daniel Rendón Cameras
Asistente

Fernando Rodríguez González
Centro de Documentación

Colecciones
Yisel Bahal Martínez
Asistente curatorial

Lucía Rodarte
Registro de Obra

Enrique Posadas
Bodega de Obra

Comunicación
Hélène Ficat
Jefa de Comunicación

Beatriz Cortés Chávez
Coordinadora de Prensa

Paulina de la Paz
Redes Sociales

Editorial
Arely Ramírez Moyao
Editora en jefe

Nicole Monsiváis
Diseño

Técnica
Diego Moreno
*Asistente de Subdirección
Técnica*

Rodolfo García Lara
Jefe de Museografía

Jorge Alvarado Arellano
Daniel Reyes Ramírez
Equipo de montaje

Aldo Huerta Montes
Carlos Maldonado Bravo
Pablo Servín Ángel
Equipo de Carpintería

Jacobo Isaac
Horowich Sánchez
Jefe de Medios Audiovisuales

Joan Martín Chávez Vélez
Octavio Villaseca
Equipo de Medios Audiovisuales

Administración
Julieta Islas Solís
Hilda Islas Solís
Recursos Financieros

Ivone Papaqui
Miriam Olmos Domínguez
Jorge Mario Sandoval López
Recursos Materiales

Delia Velázquez Gama
Gestión documental y archivo de transparencia

Roberto Segura Pineda
Almacén

Verónica Arrieta
Conmutador

Armando Estrada Rojas
Mensajería

Guadalupe Osorio
Óscar Hernández
Óscar Patiño Arellano
Gabriel Nieto Santuario
Personal de apoyo

Israel Hernández Frías
Óscar Molina Camacho
Antonio Ovalle Martínez
Miguel Ovalle Martínez
Olivo Sotero Álvarez
Estacionamiento

Andrés Rivera Arrieta
Jefe de Mantenimiento

Edgar Cabral Ortiz
Daniel Lescas Rojas
José Leonardo López Cruz
Jorge Luis Sánchez Ramos
Equipo de Mantenimiento

Alfredo Espíndola Vélez
Jefe de Seguridad

Alfonso Alvarado Arellano
Alicia Barreto Flores
Alejandra Carreón Chávez
Equipo de Seguridad

Gonzalo López Bazaldú
Guardarropa

Voluntariado
María Luisa Díaz
Pilar Gavito
Nadia Islas
Montserrat López
Sofía Moreno
Esi Rosenthal
Carmen Soler
Marisol Ocádiz

Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.
David Cohen Sitton
Presidente

Angélica Fuentes Téllez
Vicepresidenta

Aimée Servitje
Tesorera

Juan Domingo
Beckmann Legorreta
María Eugenia
Bermúdez de Ferrer
Rosa María Bermúdez Flores
Magda Carranza de Akle
Fernando Chico Pardo
David Cohen Sitton
Agustín Coppel Luken
Moisés Cosío Espinosa
Alfonso de Angoitia Noriega
Xavier de Bellefón
Antonio del Valle Ruiz
Álvaro Fernández Garza
Angélica Fuentes Téllez
Carlos Hank Rhon
Eugenio López Alonso
Alejandro Ramírez Magaña
Ninfa Salinas Sada
Aimée Servitje
y Roberto Servitje
Patronos

Enrique y Beatriz Valner
Asociados

Teodoro González de León
Jaime Zabludovsky Kuper
Honorarios

Mireille Senties
Asistente de Presidencia

María Antonieta Hernández
Administración

Estefanía Cesin
Coordinadora de eventos

Anahí Méndez
Auxiliar de eventos

Dennise Abush Chelminsky
Proyectos especiales

Erika Montes de Oca
Velázquez
Gabriela Cahuanzi
Atención en Tienda

Naguib Kuri
Gerente operativo del restaurante

Derechos de autor de Rufino Tamayo
María Eugenia Bermúdez de Ferrer
Iliana Sánchez Gallegos
Julio Álvarez

MUSEO
TAMAYO

Museo Tamayo
Arte Contemporáneo
Ciudad de México

Publicado con motivo de la
exposición Heinz Peter Knes:
intimacion allover
/insinuación expandida
7 de noviembre de 2015
— 21 de febrero de 2016

Coordinación del proyecto
Andrés Valtierra

Coordinación Editorial
Azely Ramírez Moyao

Diseño
Maricris Herrera

Asistente de Diseño
Emilio Pérez

Traducción
Marcela Quiroz Luna

Todas las fotografías:
Cortesía del artista
y galería Silberkuppe
All images:
Courtesy of the artist
and Silberkuppe gallery

ISBN
978-607-605-368-3

Primera edición: 2015

D.R. © 2015 Instituto Nacional
de Bellas Artes y Literatura
Reforma y Campo Marte s/n,
Col. Chapultepec Polanco,
Del. Miguel Hidalgo, C.P.
11560, Miguel Hidalgo,
México, D.F.

Todos los derechos
reservados. Ninguna parte
de esta publicación puede ser
reproducida, almacenada en
un sistema de recuperación
o transmitida en cualquier
forma o por cualquier medio,
electrónico, mecánico,
fotocopia, grabación o de
otra manera sin previa
autorización de los editores.

Impreso en México

Esta exposición se realizó
en el marco de

FOTOMÉXICO
CENTRO INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA

El Museo Tamayo agradece
el apoyo de



GRUPO HABITA

Cubierta [Cover]

in an underexposed blue room, 1996
[en un cuarto azul subexpuesto]
C-Print
30 x 29.5 cm

*Heinz Peter Knes: intimacion
allover/insinuación expandida* se
terminó de imprimir y encuadernar
el día 2 de noviembre de 2015
en los talleres de Offset Santiago,
Av. Río San Joaquín 436, col.
Ampliación Granada, 11520,
Ciudad de México.

Para su composición se utilizó
la familia tipográfica Utopia.
Impreso en papel AB Cream de 60 gr.
y Couche de 135 gr. El tiraje consta
de 1,000 ejemplares.



9 780760 053983

 **CONACULTA**



INBA

MUSEOTAMAYO



MUSEO NACIONAL DE ANTHROPOLOGÍA E HISTORIA

FOTOMÉXICO

MUSEO NACIONAL DE ANTHROPOLOGÍA E HISTORIA