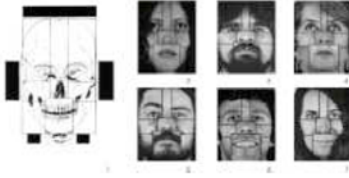




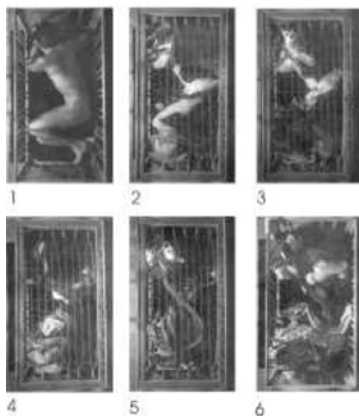
imprimir

REVISTA DIGITAL • Cenidiap • ENERO • ABRIL • 2006 5

ÁGORA •••••



Humberto Chávez  
• Sistema seccionado •  
1981. Foto: cortesía del artista.



Humberto Chávez  
• Dispositivo imaginario •  
1986. Foto: cortesía del artista.



Humberto Chávez  
• Espantapájaros •  
1992. Foto: cortesía del artista.



<http://www.cursovisual.com.mx/analisis/diwebne05/agora/agojesus.htm>

## Mirada háptica: notas sobre la obra fotográfica de Humberto Chávez Mayol(1)

María Inés García Canal ha escrito que Humberto Chávez es un fotógrafo que "provocó la alianza del secreto y el silencio"(2) y ha dicho de él que para realizar su trabajo artístico reciente "cierra los ojos y mira"(3). Así, para comprender las fotografías, la sensibilidad y el pensamiento de nuestro autor es necesario cerrar los ojos y mirar. En esta exploración, la siguiente referencia puede ser un punto de partida válido: veintitrés años antes de que un artista débil visual hablara en un congreso de cultura europea acerca del irrealismo,(4) Chávez ya iniciaba su camino creativo y vinculaba su propuesta estética a la óptica y al "vacío". Esta incursión la realizaba tan sólo como un fotógrafo que investigaba algunas vetas creativas.

•••

JESÚS TORRES KATO • ARTISTA PLÁSTICO  
Investigador del Cenidiap  
huitzit2000@yahoo.fr

Tiempo soy entre dos eternidades.  
Antes de mí la eternidad y luego  
de mí, la eternidad. El fuego;  
sombra sola entre dos inmensas claridades.

Carlos Pellicer  
Hora de junio, práctica de vuelo

A Jesús Huitzilhuilitl

I

En 1977, Humberto Chávez era un artista que ya se enfocaba hacia el "irrealismo" (lo que se ve no se toca –sombras–, y lo que se toca no se ve –objetos–, pues tan sólo vemos sus apariencias).

Sábado, durante todo el día fue una serie fotográfica que Chávez tomó en Cuernavaca, en la casa de la pintora Olga Dondé. En ese periodo consideró dicha serie como "de registro"; sin embargo, en ella trabajó las relaciones que se establecían entre la arquitectura y el cuerpo humano, y en la cual las sombras fueron un motivo fundamental.(5)

En ese año también conformó el portafolio de *La araña negra*, serie cuyas tomas efectuó en el ex Convento del Desierto de los Leones,



Humberto Chávez  
• *Síndrome de la moneda perdida* •  
1996. Foto: cortesía del artista.

donde fotografió los dibujos de algunos de sus muros, mismos que eran imperceptibles a la vista por la falta de luz. Su trabajo consistió en hacer tomas con flash de manera azarosa. Con ese método, el artista sólo vio las imágenes de los dibujos hasta que las reveló. Uno de aquellos dibujos representaba una araña negra.(\*)



Humberto Chávez  
• *Imachina-inaginaire* •  
2000. Foto: cortesía del artista.

Cabe recordar que en esa época se empezaba a consolidar la idea de que el término "artes visuales" era más apropiado que el de "artes plásticas", al tiempo en que muchos artistas comenzaban a desvalorar la importancia del arte táctil, háptico o cinestésico, arte en el que nuestro autor iniciaba su aventura sin estar plenamente consciente de ello.

Si tomamos en cuenta la perspectiva háptica y consideramos que el Universo puede ser "hiperesférico" (con una superficie de dos dimensiones), entonces éste sería "imaginario". De este modo, el cosmos no incluiría un espacio cerrado tridimensional. Y así, la carencia de volumen formaría parte del mundo de la "irrealidad", término acuñado por el filósofo cubano Enrique Pajón Mecloy en uno de sus libros sobre metafísica.(6)

Pero antes de que Pajón Mecloy definiera la "irrealidad" filosóficamente, Humberto Chávez ya organizaba su *Homenaje a Morel* (1979); en esa carpeta fotográfica "la referencia a la máquina señalada por Bioy Casares en su novela *La invención de Morel* (que posibilitaba la entrada a una dimensión espacio-temporal infinita basada en la reflexión), dio como resultado un portafolio donde se intercambian los planos de diferentes imágenes (es decir, realidades) para formar una sola".(7)

Cabe acotar que, al aceptar el espacio del cosmos como una superficie, en el que se vive, reflexiona e idealiza, y ante la evidencia y tangibilidad de los cuerpos, que en la realidad tocamos y cuyos fantasmas nos toca ver (cuerpos que además requieren una tercera dimensión), podríamos recordar las dos categorías kantianas para describir el entendimiento humano: la intuición sensible (que nos da lo real) y los conceptos (que se refieren simplemente a la posibilidad de un objeto). Y también la distinción entre lo posible y lo real.(8)

Tal vez a partir de estas ideas, Humberto Chávez efectuó una carpeta relativa a *Insectos en el campo*, la cual exhibió en 1980 (9) en la Galería Spectrum Canon, en Barcelona, y para lo que recurrió a escarabajos, cuerpos humanos y paisajes. Así, desde entonces su atención se fijaría en la ausencia presente de los animales disecados, sombra anticipada del "tiempo muerto" que se le revelaría en el futuro.(\*)

En el mismo año se ocupó de *Lawrence's windows*, trabajo que le permitió analizar la percepción, basándose para ello en la Gestalt. Al respecto, Alejandro Castellanos comentó: "El panorama neoyorquino visto desde una ventana le sirvió para investigar la manera en que se pueden separar los elementos del campo visual de un encuadre determinado, con el fin de demostrar que la totalidad del mismo es diferente a la suma de los referentes icónicos que lo componen".(10)

Así, quedaría demostrado que el mundo no es desarmable para ser examinado, lo que nos puede llevar a la pregunta: ¿este experimento fotográfico es una expresión de que la realidad es ante todo "intensa" y no precisamente un rompecabezas que se suma?

Como posible respuesta, en 1981 Humberto Chávez ideó *Sistema seccionado*. Respecto a este trabajo, Omar Gasca señaló: "No hay una frontera nítida, definida, entre realidad sensible y realidad suprasensible... un rostro se (re)compone a partir de imágenes

fotográficas parciales del mismo. (De alguna manera esta serie)... es un magnífico juego de espejos... (que) parece no sólo una propuesta artística, fotográfica, sino un modelo para especulaciones perceptuales, psicológicas y filosóficas sobre la realidad."<sup>(11)</sup>

Bajo esta consideración surge otra incógnita: ¿qué sentía o percibía el sujeto que "modelaba" al apretar el obturador? Los sentimientos de cada persona que se auto fotografiaba, de algún modo se registraban en cada fragmento, los cuales exteriorizaban diferentes y pequeñas excitaciones, mismas que estaban condicionadas (o tal vez propiciadas) por la propuesta de origen foucaultiano.

La fuente primera del conocimiento de cada retrato no la proporcionaría la identidad e intensidad del universo del sujeto subordinado, sino la imaginación de quien ideó aquel artefacto que determinaba cada fotografía obtenida a partir de los "disparos" controlados ¿por quién?

Esta extraña experiencia artística dejaba ver que el pensamiento del fotógrafo ausente influía de manera definitiva, pero azarosa, en cada gesto del modelo presente, por lo que las posibles averiguaciones epistemológicas deberían iniciarse en las ideas del fotógrafo y no en las imágenes resultantes: así, quedaba al descubierto que la energía emocional estaba condicionada por el problema planteado intelectualmente.

Tiempo después, en 1984, Chávez presentó *Isolated graphic* en la Galería K, de Tokio. En esa serie trató la idea relativa a los "vacíos" que deja la incoherencia del movimiento en los trenes. Sin detallar dicha incoherencia, la ocasión fue propicia para el fotógrafo, pues pudo contrastar el movimiento con la fijeza de las cosas (como las dos esculturas que representaban elefantes blancos "custodiando" una tumba).<sup>(\*)</sup>

En ese trabajo Chávez utilizó "barridos" fotográficos, lo que era muy usual en aquella época, pero, a diferencia de las búsquedas de otros artistas, él no experimentaba sólo con sensaciones formales, sino también con las impresiones que los objetos, las situaciones y los hechos causaban sobre la vitalidad individual. En consecuencia, podemos entender que Chávez estaba consciente de que los sentidos contribuían para engendrar emociones, mismas que eran ocasionadas, en ese caso, por la quietud o el movimiento, no forzosamente de quien los experimentara, sino de quien percibiera esos hechos.

En *Dispositivo imaginario* de 1986, planteó que el sujeto "hombre-niño" que sufre el encierro en una cuna que lo acoge y delimita, construye su historia en el lugar que orina. Este territorio que funge como cárcel "marca al sujeto, pero también este sujeto marca a la cárcel... se apropia de ella... resiste..."<sup>(12)</sup> García Canal pregunta: "¿Resistir es un sueño?" En este caso, me parece que las imágenes de esta serie muestran una tensión emocional que se ha producido gracias a ciertas ideas, recuerdos y sentimientos de su autor.

## II

En 1990 aparece *Ocha time* (Tiempo del té). En este portafolio Chávez abordó el tema de la soledad formal, para lo cual fotografió maniqués. Aproximarse a este trabajo implica tomar en cuenta que, en las sociedades actuales, la soledad aparece como un fenómeno recurrente en el que algunos individuos se aíslan al interrumpir la comunicación con sus semejantes. En esta serie el autor cuidó las estructuras conceptuales al recapacitar acerca de la

noción de forma, sin que desatendiera la función y la significación fotográfica o lingüística.(\*)

Otro proyecto conceptual fotográfico fue el que Chávez emprendió en 1991, y lo llamó *Taboada's tours*, mismo que consistió en la intención de escoger a un sujeto para que viviera una narración imaginaria. El propósito fue relatar ciertos hechos que cumpliría este individuo como personaje en determinados tiempos y espacios; la suposición de los hechos correspondería con el foco narrativo, el cual culminaría "en una imagen fotográfica, en una suerte de cámara escondida".(\*)

De ese año es *Recuerdos del Mat*, trabajo en el que plantea el tarot como "recreo de la naturaleza muerta"... Las cartas de la buenaaventura... las cartas de un juego... A este juego también se le llama *taroco*, y sus cartas contienen "arcanos mayores", asimismo conocidos como "triumfos", entre los que se encuentra el loco (Mat), y una fila de cartas con diversas imágenes que simbolizan virtudes y vicios. Como en otras ocasiones, Chávez demuestra su interés por relacionar el juego, el arte y el pensamiento.(\*)

Humberto Chávez trabajó dos nuevos temas de contenido simbólico en *Espantapájaros*, en 1992. Acerca del desarrollo de este portafolio Alejandro Castellanos escribió:

[...] con *Espantapájaros* reafirmó su interés por la representación de sus fantasmas y por la recurrencia a la literatura como una de las motivaciones fundamentales de su obra. Tomando la idea del *Opus Nigrum* de Marguerite Yourcenar para señalar el punto de fusión donde se integran sustancias inconciliables en la realidad, el fotógrafo proyectó ahora dos seres concepto: la madre y Cristo.(13)

Las imágenes de estas fotografías corresponden a un hombre crucificado que porta diversas indumentarias femeninas, y en todas las impresiones prevalece la composición en cruz rodeada por un texto escrito en latín, duplicado como un eco para completar el marco.

En 1993 Humberto Chávez trabajó, junto con María Inés García, *La casa: rumores de un poder cristalizado*, serie en la cual, "a partir del registro de imágenes de algunas casas antiguas de Argentina, Brasil, México y Estados Unidos ('en las que se ha detenido el tiempo'), se configura una estética melancólica de las estrategias olvidadas de poder".(\*)

*Palabra rota* fue otro portafolio realizado durante ese año. Al respecto, su autor comentó que la tarea había consistido en jugar con un grupo de palabras en una biblioteca. Según Chávez, este trabajo fue la elaboración de "una reticulación del espacio visual desde los ejes tanto textuales como de imágenes, donde el movimiento de los elementos transforma la propia semántica del lenguaje (y cuyos) resultados reconfiguraron expresiones mítico-mágicas".(\*)

Entre los trabajos de 1996 desarrolló *Síndrome de la moneda perdida*, de la que puede resumirse que consistió en crear cuatro calendarios relacionados con el tarot, la "pérdida" y "el tiempo de la destrucción" comprendidos en las variables "adentro-adentro", "adentro-afuera", "afuera-afuera" y "afuera-adentro".(\*)

En este año Chávez inició un tríptico que trabajó durante dos años en un estudio de Omaha, Nebraska: *La dama, el ganso y el fotógrafo* (La realidad, 1996), *Fantasme* (El inconsciente, 1997) y *Sólo vine por transtra* (El sueño, 1998).

En *La dama, el ganso y el fotógrafo* Chávez plantea una suerte de

realidad relativa. Dicho portafolio sirvió para "dotar de imagen... para aprehender la cosa real y... crear la cosa pensada", de tal suerte que en esta serie aparecen fotografiados un ganso de porcelana y un fotógrafo, pero la presencia de la dama solamente se intuye... Además, tres textos hacen referencia a estos personajes, textos en los que se sabe que la dama "es la única real", pues su acción es invisible, pero definitivamente auténtica como para viajar al encuentro de "un ser que se desvanece en la ambigüedad del deseo..."(14)

En la serie *Fantasma*, Chávez busca "el origen de la mirada bajo una estrategia de descarte". Él escribe que algunas veces percibe una sombra inefable que se esconde en sus ojos; esto le ocurre en un lugar "comprensible pero desconocido", en el que busca ver la sombra (o la luz) "que en-cierra la mirada". Luego menciona el Go, juego de estrategias con las que se practican tácticas de encierro que forman pequeñas regiones que retienen el vacío. El estudio de Nebraska es un "tablero donde las imágenes son fichas que por ángulos de visión emplazan, encierran, acosan el posible simbolismo de la mirada de mi ser que mira, el ojo cámara ante el ojo verdadero [...] La imagen juega entonces un artificio de normalidad que llamaré *fantasma*, suerte de ventana que ilumina con obvedad la incoherencia del universo".(15)

*Sólo vine por tranastra* es la tercera serie. En ella Humberto Chávez explora el sueño inefable: "Algo o alguien censura mi actuación; pone en duda mi presencia." Esta es una de las ideas que el autor anota en su texto de 1998. Dicha idea incluye: "*La escena*: Silla y espejo; dos cosas que lo contienen... (ellas) se duplican... (yo) me divido sobre ellas. [...] Un hombre mira una ventana sentado en una silla. Junto a la ventana hay otra silla donde no está un hombre que mira al hombre que mira su ausencia. [...] y *El dis(u)eño*: Después de varios sueños... he decidido con(des)centrar (con-c /se/-entrar) mi sueño... Los pares se vuelven nones."(16)

También en 1998 Humberto Chávez concluyó el portafolio *Presencia y memoria*, serie documental de retratos que trata sobre "los últimos de los primeros mexicanos que llegaron a Omaha". Lo más interesante de este trabajo es que, a partir de él, "se creó un Museo Latino en Nebraska". *Michael* fue otro portafolio que concretó en 1999, el cual es la reconstrucción monográfica del último mes de vida de una persona que muere de sida. (\*)

### III

Homenaje a Deleuze (*Imachine-Inaginaire, 2000*) fue una propuesta que Humberto Chávez trabajó con la artista alemana Annete Merkenthaler. "En esta propuesta se habla de la dinámica lisa de desplazamientos e incertidumbres y del campo estriado de los límites y las certezas. Utilizan el año 2000 como figura del cuadro vacío", "espacio de ires y venires, versiones y contravenciones". Chávez explica sus elementos: *Los protagonistas*: el río mar, la imagen-barco y el barco-humo; *La acción*: el mar, convencionalmente estriado, vuelve a ser liso y, el barco –imagen romántica de desplazamientos liso-poéticos– deviene la nueva estría inaugural; *La metáfora*: el liso mar absorbe las dos imágenes de ficticia lisura y diez barcos se quedan en tierra festejando, en su desaparición matérica, la humeante fuerza de su conquista simbólica.(17)

*Four metaphore for* también es una realización artística del año 2000, en la que Chávez trabajó en Alberta, Canadá. La serie consistió en cuatro metáforas del tiempo. Las metáforas versaron sobre: *Un cuarto*, el *Camino a Banff*, un *Personaje en el espejo* (*Door in gray: puerta en gris*) y los *Animales disecados*. (\*)

*Boxes* (2002) es la serie que Chávez considera como la clave que sintetiza sus anteriores trabajos y en la cual hace una sucesión de *Proposiciones*:

1. Presencia:  
El tiempo se vive en cualquier cosa, con cualquier algo, que en su límite de clausura demanda memoria.
2. Ausencia:  
El espacio se mide en cualquier cosa, con cualquier algo, que en su imposible aproximación deviene deseo.
3. La interacción de los planteamientos anteriores produce cajas negras (cerradas-abiertas, llenas-vacías, propias-ajenas, evidentes-secretas, singulares-seriadas) de donde surgen resultados detectables pero inciertos.
  - 3.1. La *ausencia presente* crece al decrecer el objeto.
  - 3.2. La *presencia ausente* crece al desconocer el objeto.
  - 3.3. La *ausencia ausente* crece al identificar el objeto.
  - 3.4. La *presencia presente* crece en la imaginación del sujeto.
4. La gramática ausencia/presencia no es un problema de la realidad, sino de las mentes que pintan de azul el agua del mar. [\(18\)](#)

Mónica Castillo escribe: "Hay un supuesto... de que todo está presente... (y lo que está ahí es) la presencia de un acertijo... estas imágenes son espacios que nunca han existido ya que son el punto cero a partir del cual surge el cono invertido que se proyecta hacia el infinito y en donde todo puede suceder." [\(19\)](#) María Inés García Canal apunta: "El tiempo se deshace en la imagen, la cronología se esfuma, se vuelve circular. No hay inicio ni final, se detiene el devenir. Un contenedor abierto o cerrado, llenándose de bolsas uniformes de basura o vaciándose de ellas. Un orden estricto a la invasión del desorden (2002)."

Sobre *Tiempo muerto* (2004-2005) he escrito en otra ocasión. [\(20\)](#) Ahora sólo anoto que Chávez agrupó las fotografías incluidas en esta obra por ámbitos: lugares; sucesos, situaciones y acontecimientos; cosas; seres/personas, cuerpos; recuerdos, y conceptos. Por lo demás, traigo a cuenta algunas líneas escritas por García Canal:

La visión está siempre condenada a la pérdida... El objeto visual no 'se' muestra, sólo muestra la pérdida... Son volúmenes dotados de vacío. Es vacío que se impone y desde allí nos mira: ineluctable modalidad de lo visible [...] ¿Cómo mostrar el vacío? [...] pregunta que se vuelve *estrategia visual, táctica estética* [...] una tras otra, las imágenes que produce, hacer evidente el vacío que habita a los objetos y los seres, vacío experimental, pero, fundamentalmente, vacío ontológico que se instaura en presencia, en la presencia ineluctable que obliga, para mirar, cerrar los ojos: *Cierra los ojos y mira*. [...] ¿Qué sería el tiempo vivo sin la magia de los tiempos muertos? [...] La fuerza vital del tiempo muerto como memoria [...] La memoria más allá de nuestras fantasías... El tiempo muerto es proscrición absoluta de todo duelo [...] Al negarse al duelo... el sujeto en la vivencia del tiempo muerto deja al otro, a lo otro, en un acto de sublime respeto... Hilos sueltos conforman la ausencia... incapaces de sostener el recuerdo. Sin embargo, algo resta... una imagen desenfocada: una memoria vacía de recuerdos que memoriza obstinadamente la ausencia [...] Roto el hilo que teje cronológicamente los tiempos, la fidelidad se impone, fidelidad ciega a la memoria de una ausencia. [...] ¿Es posible darle expresión estética a esa memoria, a ese quantum de información sin código, inconexo? [...] Metonimia alegórica –que de acuerdo con Derrida– "dice algo más de lo que dice y manifiesta lo otro en el abierto pero nocturno espacio del ágora, en su *plus de lumière*: a la

vez no más luz y mayor luz. Dice lo otro y hace hablar al otro, pero lo hace con el propósito que el otro hable, pues el otro habrá hablado primero".(21)

Después de este recorrido breve y sumario a través de la obra artística de Humberto Chávez, me queda la impresión de haber contemplado un extenso e intenso discurso interior. Asimismo, creo que esta disertación (\*) le ha sido útil a su autor para expresarse y hablar, para revelar sus pensamientos y emociones; pero también para cultivar algunas acciones estratégicas que le han permitido vincular "el silencio y el secreto" con la "acción estética", y también a la "estética óptica" (fotográfica y visual) con la "estética háptica" (de una sensibilidad "total"), lo que muestra un arduo ejercicio de un fotógrafo conceptual que vive intensamente el "vacío".

De allí que, sin entrar en conceptos y mirar, me surjan las siguientes preguntas: ¿acaso el fuego es soledad? ¿Por qué esta intensidad de fuego se desvanece en la sombra? ¿Por qué la inmensa claridad resume el tiempo y lo contrasta con la eternidad? ¿Acaso el tiempo es presencia y la sombra ausencia?

Sin obtener respuesta alguna, cierro los ojos y digo: tal parece que a Humberto Chávez sencillamente le interesa transitar de la presencia a la sombra.

#### Notas

1. Habitualmente la fotografía se relaciona con la luz y el sentido de la vista. Sin embargo, aquí me refiero a la "mirada háptica" y la obra fotográfica de Humberto Chávez, porque me parece que la manera de percibir de este autor es más compleja de lo que podría observar algún espectador, pues en cada toma unifica variadas impresiones. En este sentido, el término "háptico" (al. *Haptik*; fr. *haptique*; ingl. *haptics*; it. *attica*) deriva de un vocablo griego que significa tocar, además de que, en sentido amplio, se refiere al estudio de la percepción que se obtiene "explorando activamente con las manos los objetos, y evaluando las impresiones cutáneas y las sensaciones cinestésicas, además de las del calor y el frío. El adjetivo *háptico* también se amplía para calificar las ilusiones perceptivas que se obtienen con la manipulación de los objetos". Umberto Galimberti, *Diccionario de psicología*, México, Siglo XXI, 2002.
2. María Inés García Canal, *Secret et silence, ouvre photographique de Vera Mercier, Marc Fare, Humberto Chávez*, Alemania, Francia, México, Edition L'eau pâle, 2002.
3. María Inés García Canal, presentación de la instalación *Tiempo muerto* de Humberto Chávez, en la presentación del libro *Tiempo muerto*, en el Foro Experimental (Black Box) del Cenart, México, 12 de octubre de 2005. (La cita corresponde a James Joyce, en *Ulises*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1978.)
4. César Delgado (artista plástico sordo y débil visual), "De lo óptico a lo háptico", VI Congreso de Cultura Europea, Centro de Estudios Europeos, Universidad de Navarra, Pamplona, España, 26 de octubre de 2000.
5. Jesús Torres Kato, conversaciones con Humberto Chávez (apuntes), ciudad de México, 18, 22, 23 y 31 de octubre, y 5 de noviembre de 2005. Las demás referencias a estas conversaciones se señalan con un asterisco.
6. Enrique Pajón Mecloy, *El irrealismo*, Madrid, Fundamentos (Ciencia 266), 2002.
7. Alejandro Castellanos, "Alquimia de tiempo y espacio", en *Dispositivos imaginarios, ensayo crítico sobre la imagen fotográfica (A propósito de las series fotográficas de Humberto Chávez)*, México, Cenidiap, INBA, Conaculta, Praxis, 1995, pp. 10 y 11.
8. Nicole Everaert-Desmedt, *La comunicación artística: subversión de las reglas y nuevo conocimiento*, Acta poética 22, *Retórica*, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, UNAM, 2002, pp. 27-45.
9. También desde este año, y hasta 1990, Humberto Chávez publicó la columna Del texto a la imagen en la revista *Foto Zoom*. Lo relevante es que Chávez concibió y mantuvo esta columna bajo una propuesta relacionada con el arte conceptual.
10. Alejandro Castellanos, "Alquimia de tiempo y espacio", *op. cit.*, p. 11.
11. Omar Gasca, "Sistema seccionado", en *Dispositivos imaginarios...*, *op. cit.*, pp. 61 y 65.
12. María Inés García Canal, "Ficciones", en *Dispositivos imaginarios...*, *op. cit.*, p. 25 y pp. 27 y 28.
13. Alejandro Castellanos, *op. cit.*, pp. 13 y 14.
14. Elizabeth Romero, "El ganso, la dama y el fotógrafo", en *La Crónica de Hoy*, sección Cultura, México, 14 de febrero de 1997, p. 11 B.

15. Humberto Chávez Mayol, *Fantasma* (texto de presentación), Nebraska, 1997.
16. Humberto Chávez Mayol, *Sólo vine por transtra* (texto de presentación), Nebraska, 1998.
17. Humberto Chávez Mayol, *Imachine-Inaginaire* (texto de presentación), en volante de *Boxes, Humberto Chávez, Fotografía*, Puebla, México, Universidad de las Américas, 2002.
18. Humberto Chávez Mayol, *Estudio Mouffetard, Ciudad de México*, (texto de presentación, 2002), en *Boxes, Humberto Chávez, Fotografía, op. cit.*
19. Mónica Castillo, *Las imágenes ausentes*, en *Boxes, Humberto Chávez, Fotografía, op. cit.*
20. Jesús Torres Kato, "Tiempo muerto, instalación artística basada en una reflexión semiótica", *Discurso Visual* (revista electrónica), núm 4, nueva época, México, Cendiap/INBA, abril-junio 2005. <http://discursovisual.cenart.gob.mx>
21. María Inés García Canal, presentación de la instalación *Tiempo Muerto* de Humberto Chávez, en la presentación del libro *Tiempo muerto*, en el Foro Experimental (Black Box) del Cenart, México, 12 de octubre de 2005. (La cita corresponde a Jaques Derrida, *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989, p. 47.)

\* Ver nota 5.