DE ANNALISA SONZOGNI

SIEMPRE REVERSIBLE

INCLUSO POR PEQUEÑOS DESLIZAMIENTOS



Instituto Italiano de Cultura

SIEMPRE REVERSIBLE

INCLUSO POR PEQUEÑOS DESLIZAMIENTOS

SIEMPRE REVERSIBLE
INCLUSO POR PEQUEÑOS
DESLIZAMIENTOS

DE ANNALISA SONZOGNI

Instituto Italiano de Cultura
Ciudad de México
7 de septiembre a 7 de octubre, 2017

Siempre reversible, incluso por pequeños deslizamientos

Texto por: Francesco Scasciamacchia

El trabajo de Annalisa Sonzogni tiene como centro la práctica fotográfica, la relación que existe entre la arquitectura como lugar ontológico del espacio y del tiempo y la forma en que el propio espacio arquitectónico se convierte en una forma compleja de significados cuando se representa y, o se ha vivido.
En particular, a través del uso de la fotografía y de la instalación, la artista nos invita a reflexionar sobre el mecanismo perceptivo humano que separa el lugar real de la experiencia de lo representado para ponernos frente a una realidad "confusa" e "híbrida" donde el sujeto (el que ve en la foto una realidad distinta de la real) vive al mismo tiempo, en el mismo espacio, a través de la fotografía que lo representa.
Una tautología que confunde la forma en que estamos acostumbrados a vivir la experiencia de disfrutar de un sitio arquitectónico, su historia, sus elementos y de su esencia física en una dada dimensión temporal. Una tautología - compuesta del espacio real y simultáneamente a su representación - que va más allá de la físicalidad de una foto o de la arquitectura en sus componentes tangibles que nos transporta a una dimensión elaborada.
El objeto fotografía, como objeto-espacio-arquitectónico, para el artista son solo instrumentos útiles para crear una experiencia perceptiva que empaña la manera convencional en la que generalmente interpretamos el mundo sensible. Un extrañamiento que se aleja de las dicotomías ordinarias que nos ayudan a interpretar el mundo representado y el mundo real, el espacio físico y el espacio mental, el contenido y su soporte, los objetos de arte y sus contenedores museísticos para una fusión en que las dos entidades se sobreponen, se funden y confunden. Por lo tanto, caminando por las salas de la Pinacoteca de Arte Brera, seguros de disfrutar las obras aquí expuestas y de interpretar el entorno cultural, su significado, su técnica, sus datos históricos nos encontramos con su "doble" fotografiado a una distancia donde, el contenido representado en las pinturas de la Pinacoteca se transforma casi en una forma abstracta.
Un espacio de abstracción donde, como suele considerarse el centro de las obras -todo lo que está representado- se fusiona en un todo con la puesta en escena creada por los elementos de contexto en los que a la obra se insertan: los marcos, las paredes y su color, las sillas, las puertas, las salidas de seguridad, las cédulas.

La serie de fotografías, *synopticon*, 2014 revierte no sólo la relación entre contenido y contenedor, sino también nuestra forma de experimentar los espacios de arte por medio de la atención a la narración de las obras aquí expuestas y a la historia "oficial" de los espacios que las acoge. Sin embargo, de otra manera, los dos trípticos y los cuatro dípticos de la serie cambian nuestro interés por lo que solemos considerar como un simple suplemento, incapaz de entender que no

hay un "centro" sin una "periferia", una "exposición" sin "cédulas" un protagonista sin "segundos actores" una "representación teatral" sin vestuario o mejor aún "pintura" sin marco.
En este sentido, el suplemento se convierte en el centro, pero no un centro de atención que totaliza, sino un centro en el centro, donde ningún elemento es el verdadero protagonista, más bien todos los elementos (la pintura, el marco, las paredes de la sala, las sillas, etc.) asumen la misma relevancia en una relación igualitaria destinada a descentralizar el poder de una narración sobre las otras para una visión que desestabiliza la subjetividad del espectador.
No sólo es desplazado por lo que ve "lo real" (las pinturas y las propias salas de la Pinacoteca) y lo que ve "representado" (las fotografías de las mismas pinturas y de las mismas salas), el espectador también cuestiona su forma habitual de interpretar el mundo a través de una relación jerárquica que sitúa algunos elementos en el centro (en este caso la importancia histórico-artística de las pinturas y espacios históricos de Brera) y otros en los márgenes (formas arquitectónicas, luces, pisos, el color de las paredes, la distancia de los puntos de seguridad, etc.)

En el tríptico *synopticon* XIII-VI-VII (Fig. 5, 6 y 7), por ejemplo, la atención de las fotos se sitúa sobre las estructuras arquitectónicas de arcos (en las dos fotos laterales) y de un techo de vidrio (en la foto central), figuras y formas emergen como calidad a la par de pinturas, paredes y objetos expositivos. Al relacionar en la dimensión bidimensional de la fotografía elementos que pertenecen a diferentes salas de la Pinacoteca, la artista invita al espectador a conexiones inesperadas que alteran la singular narración que concierne a cada una de las salas.
Estas conexiones, a veces, a través de una especulación histórica pueden ser contenedores de información de una época de construcción y de las restructuraciones posteriores, son en cambio, en el tríptico asociaciones múltiples y casi libres basadas en asonancias de la forma.
Son estructuras de pensamiento asociativo que tratan de escapar del modo "oficial" de construir la historia -por medio de estructuras de conocimiento o ciencia positiva como los cánones de la arquitectura o de la misma historia- para favorecer una reflexión o un cuestionamiento en cada usuario. Una reflexión que invita a considerar líneas, colores, luces y sombras como posibles elementos que alteran nuestra experiencia de fruición y descentralizan la idea de que la narración - está representada por pinturas o bien, lo que la historia y la arquitectura nos cuentan de estos espacios - no es el "centro" como el elemento principal, y el resto son simples ornamentos corolarios, pero que todos en nuestro mapa cognitivo consideramos irrelevante son al mismo tiempo los elementos fundadores de una experiencia de goce subjetiva, compleja y asociativa.

Si interpretamos las fotos de *synopticon*, como usualmente estamos acostumbrados a hacer, como meros objetos de representación nos enfrentamos a una experiencia oximórfica donde la calidad narrativa de la foto - nuestra atención dirigida a interpretar el significado - se encuentra con la incapacidad de leer y, o observar el contenido de las pinturas, la narración construida a partir de la pantalla y el todo arquitectónico, pero en cambio están inmersos en una puesta en escena coral de elementos sobrepuestos, donde múltiples capas de su significado no se pueden disponer en orden jerárquico. En cierto modo, la experiencia construida por los cuadros e instalaciones de Annalisa
Sonzogni son ejemplo de clasificación y centralización, estrategias que operan no solo entre los elementos que fabrican el todo, pero que actúa en la subjetividad del espectador que se encuentra frente a un mundo "caótico". Un caos contradicho del orden, de la precisión, de la atención a los detalles, de la composición simétrica de las pensadas puestas en escena fotográficas de la artista.
Claro ejemplo de este orden es el *díptico XXI* de la serie *synopticon* (Fig. 1 y 2) que simétricamente fotografía los dos lados de la misma sala con tres sillas colocadas especularmente a la parte delantera y trasera de la sala con dos puertas de entrada y salida en los extremos del díptico.
Una vez más, un "doble", como si nuestro aparato visual ya no pudiera, si no poniendo extrema atención, descifrar dónde exactamente encontramos el mínimo deslizamiento entre una otra fotografía (las sillas en dos direcciones diferentes, la indicación con luz verde de salida y la placa XXI en las entradas respectivas, los dos y tres interruptores de luz). Aquí, sin embargo, la réplica de la misma sala, el elemento que claramente nos está indicando que se trata de diferentes lados del mismo ambiente son las diferentes pinturas, o más bien los diferentes marcos. Este elemento nos conduce nuevamente a la forma de percepción visual de discernir en modo claro y nítido que estamos en la misma sala en dos partes diferentes de la misma.
En este caso, el *synopticon* XXI opera en el piso plano de la fotografía una doble relación, no sólo la que altera la percepción visual, sino también la que opera exactamente con los mismos criterios y la misma lógica de la percepción en la manera en que generalmente la entendemos: veamos las cosas por descifrar de manera clara asimilamos un mensaje y una información segura y cierta de la parte real que corresponde a lo 'representado' en la foto - en este caso que las fotografías son tomas irrefutables de la misma sala, a pesar de sus dos diferentes lados.

No solo las fotografías de Annalisa Sonzogni se desprenden del objeto fotográfico para convertirse en instrumentos de la experiencia haciéndolas casi "performativas" pero también se convierten en su manera de presentar la jerarquización entre elementos (puramente arquitectónicos y no) planos bidimensionales para la construcción de un pensamiento o, más bien

una manera filosófica o una forma de entender e interpretar lo real.
Un real que siempre considera el interior y el exterior, que es una parte integral en la construcción de una entidad objeto o pensamiento y, que es externo a ellos, como un suplemento para lo "insignificante".
Al igual que el concepto de parergon teorizado por el filósofo Jaques Derrida para la apreciación estética de la pintura en *La verdad de la pintura de 1978*, la visión del mundo presente en las fotografías de la artista nunca alcanza el acontecimiento de la verdad (en el caso de las fotografías, lo representado nunca es exactamente homogéneo a lo real) más bien, si de verdad se tratara esto es irreductible a la dimensión de la especulación (construir una narración a través de lo que se representa) o a la dimensión histórico-filológica (interpretar la obra a través de los criterios del año, estilo, movimiento o época).

Derrida define *parergon* lo que "[...] choca, está al lado, y se agrega al *ergon*, la obra realizada, el hecho (que) no solo opera en una dimensión sino que lo toca y coopera con el funcionamiento de la obra misma, desde un cierto exterior. Ni simplemente desde afuera ni desde dentro. Como un accesorio que uno está obligado a aceptar a bordo, en el borde."[I] Siguiendo con su análisis de apreciación estética de la pintura, el filósofo argumenta que el *parergon* no es sólo un accesorio insignificante para la comprensión de la obra, como un vestido o una joya colocada en una escultura de figura humana o como marco en el caso de la pintura, o como las columnas en el caso de la arquitectura, es más bien un elemento híbrido que se coloca entre el interior, el *ergon* (el sujeto de la obra) y el exterior (el marco o el medio).
De esta manera, todo lo que consideramos accesorio como externo a la lectura de una obra es, en realidad una entidad necesaria sin la cual la obra misma no significaría, sino más allá de una mera especulación narrativa o interpretación histórico-filológica.

El *parergon* es, al final una cualidad de lo que le falta a la obra para ser una obra. Sólo a través de su inclusión dentro y fuera, en un límite entre la obra y su exterior, podemos captar la irreductibilidad de cualquier obra de arte a una narración o interpretación que sólo seguiría los cánones estéticos y de la representación que se introducen en el exterior: el contexto económico, político, cultural y social de un ambiente cultural.

Por consiguiente al poner atención en la serie de *synopticon*, en los elementos contextuales por decirlo con Derrida a los *parergon* (los marcos, las salas de exposición, luces, etc.)
Sonzogni nos lleva a una experiencia en la que todas las categorías de análisis, interpretación y

[I] Jaques Derrida, *La Veritá in pittura*, New Compton, Roma 2005. Traduzione dell'autore dall'inglese *The Truth In Painting*, University of Chicago Press, Chicago 1987, p. 45.

apreciación estética de una obra que consideran el centro (lo que se representa) son canceladas o simplemente oscurecidas (como ejemplo los expuestos de las telas en Brera).

La artista nos invita a experimentar la irreductibilidad de la obra de arte a los criterios objetivos y oficiales a través de los cuales se construye la historia y la apreciación estética. Nos arrastra a una distorsión entre lo real y lo representado, confundiendo nuestra posición de espectadores, ni dentro ni fuera de real, sino en un límite "híbrido".
En una posición generativa que nos permite evaluar lo que solemos filtrar como un accesorio insignificante y que, si se incluye, en nuestro mapa de valores que conduciría a una experiencia del real alternativo a lo representado que se narra como unívoco e inequívoco.

Sonzogni nos conduce a un plano de experiencia desconocida, indecible contenido en la negación de una representación nítida y clara, creando, a través de la arquitectura, formas y figuras, tanto reales como abstractas, "híbridas" justamente asociadas de forma arbitraria.
Dada la experiencia de fruición está aún más presente en la instalación de Identikit 2014 (Fig. 10 y 11) presentada en el espacio *riss(e)* de Varese.
La instalación se compone de una imagen de pared a pared que representa uno de los espacios internos de la ex escuela Lilian Baylis en el sur de Londres abandonada desde 2005 (Fig. 12), un sillón rojo, una pared amarilla, una cortina y una mesita que reproduce, casi exactamente, Y casi científicamente, los elementos de equipamiento presentes en la foto, pero en un espacio diferente. Así que esta vez el elemento de desplazamiento no es sólo creado por el doble fotografiado (con mínimos deslizamientos del real) y en el mismo lugar (como sucede por ejemplo en la serie *synopticon*), sino que actúa sobre múltiples planos: un espacio abandonado con sus restos se refleja en otro espacio, el espacio *riss(e)* que no coincide con la escuela (el piso rojo, las columnas, el neón, las tuberías industriales del sistema eléctrico); la foto que representa casi exactamente el dato real de la instalación; el espacio escolar abandonado en Londres y el espacio de *riss(e)*.
Una vez más, no se trata sólo de ver en la fotografía y en la instalación objetos de representación, aunque con deslizamientos que alteran la realidad, sino de una nueva realidad ontológica en la frontera entre lo real y lo representado. Es una experiencia de fruición que viaja sobre las mismas vías de la realidad, altera nuestra percepción sumergiéndonos visualmente en una dimensión espacio-temporal de desplazamiento para ponernos como subjetividad ni dentro ni fuera, pero en un espacio liminal donde el centro de la orientación real (en este caso el espacio arquitectónico de *riss(e)* está dislocado y confuso por el otro espacio (el de la escuela Lilian Baylis).

Para la muestra en el Instituto Italiano de Cultura de la Ciudad de México, Sonzogni no ha hecho otra cosa que seguir las huellas de su anterior investigación artística creando una puesta en escena doble (la fotografía y la parte real) de deslizamientos mínimos (entre detalles reales y los representados) que tienen como centro de acción el mismo espacio arquitectónico del edificio que alberga el Instituto. Esta vez el efecto de distanciamiento funciona de dos maneras: al centro del espacio expositivo, como un espejo, una fotografía grande representa el mismo espacio vacío (Fig. 8 y 9). Tomada algunos meses antes de su exposición, cuando la artista visitó el área dedicada a las exposiciones, la fotografía tiene la función de amplificador de profundidad como si alargara la sala. Como si artificialmente hubiera otra sala, idéntica a la que estamos recorriendo al visitar la muestra. Si, casi idéntica pero carente del conjunto fotográfico que la artista orquesta en su primera exposición individual en México.

En resumen una arquitectura, la fotografiada aparentemente igual en sus elementos arquitectónicos, incorpora deslizamientos que confunden. Nos preguntan: estamos aquí y ahora en el mismo espacio espectadores de la muestra con nuestra atención dirigida a las fotos del artista, mientras que al mismo tiempo estamos en ese espacio casi idéntico representado cuando la sala vacía fue fotografiada por la artista.

Esta fotografía, el doble de la real, revela la estructura arquitectónica desnuda, sin obras, y nos permite ver, en sentido negativo (a través de la ausencia de obras instaladas de exposiciones anteriores o de las mismas fotografías de Sonzogni), por lo general no tomamos atención cuando disfrutamos de obras de arte. Al centro: las obras de arte con sus narrativas son, al igual que en la serie *synopticon*, oscurecidas, o más bien sustraídas para evidenciar lo que dejamos al margen de nuestra percepción: la estructura vacía que las alberga.

A través de este recurso, la artista no solo hace hincapié en el interior y exterior al mismo tiempo para posicionarnos en una situación de límite, de frontera o borde, sino también para enfatizar las capas arquitectónicas, históricas, sociales y culturales que caracterizan un lugar y construyen su propia narración.

Nunca como en este caso, dado el paso de varios directores del Instituto con diferentes puntos de vista culturales, el paso de diferentes exposiciones, los diversos usos de los espacios, los recientes paneles blancos sobrepuestos en las antiguas paredes del edificio, el espacio arquitectónico es contenedor o palco de irreducibles historias y narraciones. Por esto representar el espacio vacío y después llenar el mismo espacio real con su doble es un modo de abrir las mil arqueologías del pasado, irreductibles solo a la lectura histórica, filológica o cultural. Por decirnos no como están verdaderamente las cosas (lo real y la historia), simplemente no existe una verdad sobre la otra, pero una estratificación de narraciones siempre reversible también por pequeños deslizamientos.

Al lado de la foto central, en la exposición en México en las paredes laterales de la sala la artista presenta algunas fotografías de la serie *synopticon*, colocando un espacio en otra realidad. Foto que, esta vez asume un carácter de doble distanciamiento, no solo de desorientación del espacio y lugar en el que nos encontramos en el Instituto Italiano de Cultura en México, ya que las fotos fueron tomadas en Italia en la Pinacoteca de Brera, sino un distanciamiento de la información que nos gustaría extraer de los cuadros contenidos en Brera. Sí, estamos en un espacio de promoción de la cultura italiana, más que guiarnos en una dimensión casi turística en la narración contenida en estos cuadros, Sonzogni nos lleva de nuevo a la idea que no existe, como en todas sus obras una narración o historia única establecida que viaja por el mundo, sobre Italia, de la cual la Pinacoteca de Brera se convierte en un expediente, más que diferentes ángulos como los de una cámara con luces, sombras, colores, paredes y múltiples posiciones.

La artista titulando su serie *synopticon* parece enviarnos nuevamente a la idea de panóptica, como teorizada por Michel Foucault. Foucault en su ensayo, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*[2] de 1975 refiriéndose a una cárcel ideal diseñada en 1791 por el filósofo y jurista Jeremy Bentham - una prisión diseñada para permitir que un solo vigilante supervise a todos los prisioneros sin que ellos se den cuenta que son observados – ponen toda su atención en la existencia de un único poder invisible de la sociedad contemporánea de observar (opticon) los comportamientos de muchos (pan). Synopticon en cambio representa una relación invertida, es decir, el poder de muchos para controlar el uno, como en el mecanismo de la sociedad mediática con las celebridades. Intitulada su serie de fotos de la Pinacoteca Brera, synopticon, la artista utiliza este título como una metáfora, no para replicar el mecanismo de la foto para narrar lo que vemos de la vida de uno para entregar información de control a muchos, sino para capturar el uno "ilegible" (la representación oscura de las pinturas) y devolver la narración a muchos, no sólo a los miles innumerables elementos que solemos dejar de lado en la construcción de una narración o historia única como los marcos, luces, las mamparas que soportan las cédulas, sillas, etc., pero también muchas formas y figuras que si la consideramos como abstractas y por lo tanto ilegible no podríamos ver las múltiples arqueologías que contienen - imposible de arreglar dentro de una única, objetiva e inconfundible historia. Aquella narrada a través de la representación de la foto y el entorno, si no se utiliza con los múltiples ángulos como en las fotos de lo real y su doble de Annalisa Sonzogni.

[2]Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1995.

Fig. 1 SYNOPTICON DÍPTICO XXI, 2014



Fig. 2 SYNOPTICON DÍPTICO XXI, 2014



Fig. 3 SYNOPTICON DÍPTICO XXIV, 2014



Fig 4. SYNOPTICON DÍPTICO XXIV, 2014



Fig 5.
SYNOPTICON TRÍPTICO XIII, 2014



Fig 6.
SYNOPTICON TRÍPTICO VI, 2014



Fig 7.
SYNOPTICON TRÍPTICO VII, 2014





Fig. 8
Espacio de Exposición, INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA MÉXICO, 2017



Fig. 9
Vista de la instalación, INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA MÉXICO, 2017



Fig. 10
Vista de la instalación,
IDENTIKIT I, 2014



Fig. 11
Vista de la instalación,
IDENTIKIT I, 2014



Fig. 12
ESCUELA LILIAN BAYLS,
Londres, 2013



Fig. 13
SYNOPTICON TRÍPTICO IX,
2014



Fig. 14
SYNOPTICON TRÍPTICO XIV,
2014



Fig. 15
SYNOPTICON TRÍPTICO XV,
2014



LISTA DE OBRA

Fig. 1 SYNOPTICON DÍPTICO XXI, Impresión digital en Photo Rag Baryta Hahnemühle 315gr., 108 x 135 cm, 2014

Fig. 2 SYNOPTICON DÍPTICO XXI, Impresión digital en Photo Rag Baryta Hahnemühle 315gr., 108 x 135 cm, 2014

Fig. 3 SYNOPTICON DÍPTICO XXIV, Impresión digital en Photo Rag Baryta Hahnemühle 315gr., 60 x 74cm, 2014

Fig. 4 SYNOPTICON DÍPTICO XXIV, Impresión digital en Photo Rag Baryta Hahnemühle 315gr.,60 x 74 cm, 2014

Fig. 5 SYNOPTICON TRÍPTICO XIII, Impresión digital en Photo Rag Baryta Hahnemühle 315gr., 60 x 74 cm, 2014

Fig. 6 SYNOPTICON TRÍPTICO VI, Impresión digital en Photo Rag Baryta Hahnemühle 315gr., 60 x 74 cm, 2014

Fig. 7 SYNOPTICON TRÍPTICO VII, Impresión digital en Photo Rag Baryta Hahnemühle 315gr., 60 x 74 cm, 2014

Fig. 8 Espacio de Exposición, Instituto Italiano De Cultura México, Impresión digital en Photo Rag Baryta Hahnemühle 315gr., 108 x 135 cm, 2017

Fig. 9 Vista de la instalación, Instituto Italiano De Cultura México, 2017

Fig. 10 Vista de la instalación, IDENTIKIT I, 2014

Fig. 11 Vista de la instalación, IDENTIKIT I, 2014

Fig. 12 Escuela Lilian Baylis, Londres, 2013

Fig. 13 SYNOPTICON TRÍPTICO IX, Impresión digital en Photo Rag Baryta Hahnemühle 315gr., 108 x 135 cm, 2014

Fig. 14 SYNOPTICON TRÍPTICO XIV, Impresión digital en Photo Rag Baryta Hahnemühle 315gr., 108 x 135 cm, 2014

Fig. 15 SYNOPTICON TRÍPTICO XV, Impresión digital en Photo Rag Baryta Hahnemühle 315gr., 108 x 135 cm, 2014

BIOGRAFÍA

Annalisa Sonzogni nació en Sarnico (BG), vive y trabaja en Londres. Expone regularmente desde 1998, continúa investigando la relación entre la fotografía, la arquitectura y la instalación. Se graduó como pintora en la Academia de Brera en 1996, consigue el diploma de fotografía dos años después en el Centro Bauer-ex Humanitaria de Milán. En 2006 se traslada a Londres después de haber obtenido una beca en el Royal College of Art y en 2016 se titula con un doctorado de investigación en la Universidad Kingston de Londres. Es docente en la Facultad de Arte, Diseño y Arquitectura en la Universidad Kingston y profesor visitante en la Universidad de las Artes Creativas y en la Universidad Anglia Ruskin. Ha participado en varias residencias de artistas en la Nacional Superior de Fotografía de Arles, Francia en 1999, en la Gasworks en Londres en 2007 y T.A.J and SKE Projects en Bangalore, India en 2016.

Ha expuesto sus obras en importantes sedes en Italia y en el extranjero, entre las más importantes están: Centro Arti Visive Pescheria, Pesaro; Galleria Civica di Modena; Galleria Civica di Trento; Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Génova; Palazzo Re Rebaudengo, Guarene d'Alba; Palazzo della Triennale, Milán; Palazzo Terragni, Como; Promotrice delle Belle Arti, Turín; Pinacoteca di Brera, Milán; Museo dei Fori Imperiali, Roma; Istituto Italiano di Cultura, San Francisco; British Library, Londres; Institut Supérieur Des Beaux-Arts, Besançon; Royal College of Art, Londres; Le Botanique, Bruxelles; Lighthouse, Brighton; Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal, Alemania; Stills, Centre for Photography, Edimburgo; Museum Folkwang, Essen; Norrköping Konsthall, Suecia.

Entre sus publicaciones más importantes: Identikit IV, textos de Roberta Valtorta, Laví! City, 2016. C20 Magazine, Artists view: Space and Image, texto de Christopher Heighes, 2015, pp 34-37; Afterimage: The Journal of Media Arts & Cultural Criticism, Vol.43, No.03, Exhibition review, Identikit II, texto de Harriet Riches, 2015; 7 Fotografi a Brera, textos de Sandrina Bandera, Cecilia Ghibaudi, Carlo Bertelli, Tiziana Serena, Giorgio Zanchetti, Skira Editore, 2014; Park Hotel, texto de Ludovico Pratesi, Edición Pescheria, 2007; Teorema Praha Turín Lyon, monografía, textos de Andrea Branzi e Régis Durand, Nepente Editore, 2005.

CRÉDITOS

Embajador de Italia en México
Luigi Maccotta

Director del Instituto Italiano de Cultura en México
Marco Marica

Fotografías
Annalisa Sonzogni (Copyright ©)

Texto crítico
Francesco Scasciamacchia

Traducción y coordinación Editorial
Mónica Vázquez

Diseño
Andrea Smith Salgado

Asistencia técnica
Juan Manuel Jiménez

Impresión Fotográfica CID, Gabriel Figueroa. Este catálogo se imprimió en septiembre 2017, en Prepensa Digital S.A de C.V en la Ciudad de México.
Tiraje 200 ejemplares

SIEMPRE REVERSIBLE

INCLUSO POR PEQUEÑOS DESLIZAMIENTOS



DE ANNALISA SONZOGNI

SIEMPRE_REVERSIBLE

INCLUSO POR PEQUEÑOS DESLIZAMIENTOS

ISTITUTO italiano DI CULTURA
CITTÀ DEL MESSICO