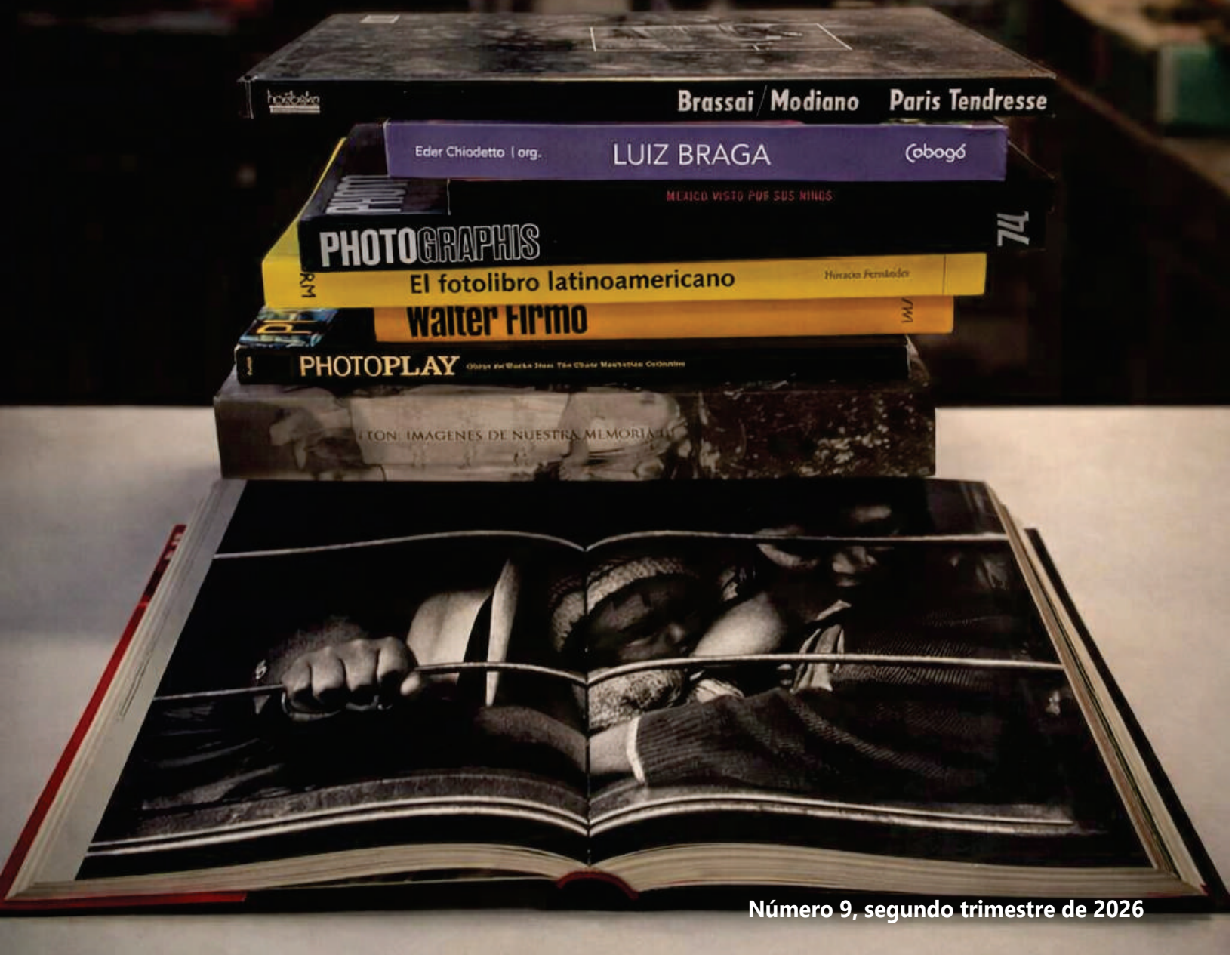
MNEMÓSINE

REVISTA TRIMESTRAL DE FOTOGRAFÍA, MEMORIA E IMAGEN

Fotolibros



Número 9, segundo trimestre de 2026

Fotolibros

Si pensamos la fotografía como la materialización de la memoria, un fotolibro sería un esfuerzo por garantizar la permanencia de esa materialidad en el tiempo.

Llevar la fotografía a las páginas de un libro comenzó poco después de la invención del daguerrotipo. Probablemente el primer fotolibro fue el de Cianotipias de Anna Atkins editado alrededor del año 1843.

A diferencia del libro, la fotografía se reproduce por medios químicos. El fotolibro se reproduce por medios físicos con aplicación de tinta sobre el sustrato. Los sistemas de impresión del fotolibro han sido el offset, la prensa plana, la serigrafía y la impresión digital, entre otros..

La presencia de la fotografía en medios impresos se ha expresado en diarios, revistas y libros. Su importancia ha sido decisiva en el periodismo y en el trabajo editorial en general.

Hemos querido dedicar este número de la revista al tema de los fotolibros extendiéndonos a los libros de fotografía y libros de autor. El tema es tan actual y amplio que estas páginas apenas pueden ser un acercamiento.

En la hoja de sala para la exposición *Una revisión al fotolibro chileno* en Montevideo en mayo de 2019 se leía: "Si pensamos que muchas veces la mejor producción de los fotógrafos queda plasmada en fotolibros, entonces una biblioteca de estos constituye también un museo de la fotografía, así como una perspectiva sobre la sociedad en la que los libros se produjeron, editaron y circularon".

Nuestros colaboradores han abordado el tema, como siempre, desde diversas perspectivas. Bruno Bresani resalta que el fotolibro subvierte las jerarquías tradicionales de la imagen y adquiere un sentido de resistencia frente a lo establecido. Bela Limenes, por su parte, profundiza en el carácter del libro de artista que convierte al lector en coautor del proceso y nos comparte sus reflexiones en torno a la conceptualización y realización de sus propios libros. Arturo Ávila destaca, entre otras cosas, el proceso creativo y lúdico de los fotolibros que genera experiencias estéticas en los lectores.

Karen Kea describe su trabajo artístico al intervenir libros con sus fotografías, dibujos y textos, resignificando la misma idea de libro. En tanto Yolanda Luna en un texto con referencias de sus propias ediciones como artista, ve el fotolibro como una forma de pensamiento y como un dispositivo que se activa en cada lectura. Y Carlos Recio nos da un recorrido por algunos de los más icónicos libros de fotografía documental y advierte una propensión a conservarlos como objetos de valor, como una forma de apropiarse de determinados aspectos del mundo. León Pablo Bárcenas, coleccionista él mismo, nos recuerda con Martin Parr y Gerry Badger que el fotolibro está entre la novela y el cine. El sentido cinematográfico se lo da el autor y el lector también pone su parte.

En este número se incluyen dos reseñas de fotolibros. Es el caso del texto de Mauricio Medina sobre el libro *¡Las once y sereno!/ Tipos mexicanos del siglo XIX* de Cristina Barros y Marco Buenrostro con las extraordinarias fotografías de Cruces y Campa, así como la colaboración de Argelia Dávila acerca del fotolibro *Bosque de signos* de Alejandro Pérez Cervantes. Publicamos también tres notas sobre la génesis de algunos fotolibros escritas por sus propios autores o coordinadores. Es el caso de *El Universo de Hefesto* de Benjamín Alcántara, *En Construcción*, coordinado por Marcel del Castillo y *El lado inmóvil del tiempo* coordinado por Germán Romero.

Incluimos también la sección *Poema fotográfico* con el texto del poeta Domingo Ortiz.

Pasen ustedes.



ANDRÉS MONROY PÉREZ
Director

MNEMÓSINE, En la mitología griega la personificación de la Memoria.
REVISTA MNEMÓSINE, Publicación Digital Trimestral de Fotografía, Memoria e Imagen.
Revista cultural independiente. Es un espacio de reflexión sobre temas relacionados con la fotografía y su relación con la memoria y la imagen.
Dirección: Andrés Monroy
Diseño: Sintaxis Visual Taller Estudio. Revisión de textos: Sandra Luz Hernández. Cartonista y viñetas: Fraga
CONSEJO ASESOR: Alejandro Pérez Cervantes, Analí Núñez, Bruno Bresani, Carlos Recio Dávila, Efraín Mendoza Zaragoza, León Pablo Bárcenas y Óscar Mauricio Medina.
Contactos. feis: Andres Monroy Perez, Insta: @mnemorevista, Correo: revistadefotografiamnemosine@gmail.com, Whatsapp: 8441221598
Número 9 Segundo trimestre de 2026 Ciudad de Querétaro, México. Portada: fotografía de A.M.P

EL FOTOLIBRO COMO CAMPO DE RESISTENCIA

Entre la imagen y la herida

POR BRUNO BRESANI

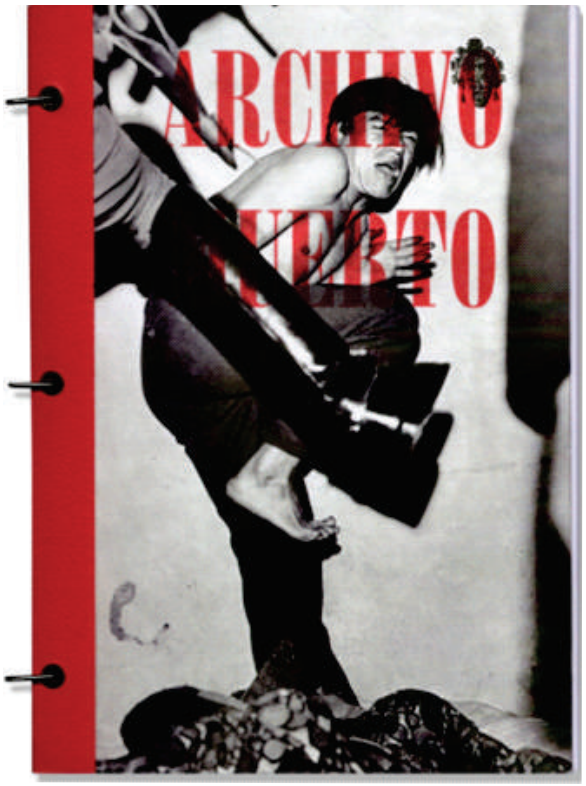
Hay algo que se rompe cuando la imagen deja de ilustrar. Ese quiebre, silencioso, atraviesa las transformaciones del libro contemporáneo y redefine sus modos de producir mundo. Lo que funcionaba como soporte estable de sentido se vuelve un campo de tensión donde convergen archivo y cuerpo, donde el soporte editorial deviene espacio político, archivo inestable y dispositivo de resistencia frente a las formas dominantes de ver y narrar.

El libro tradicional responde a una lógica lineal donde el texto organiza el sentido y las imágenes funcionan como complemento . En contraste, el fotolibro subvierte esta jerarquía, llevando a que la imagen deje de ilustrar para asumir un rol estructurante, generando narrativas visuales que operan por secuencia, montaje y asociación. El punto de inflexión reside en el desplazamiento de la lógica que lo sostiene. En el fotolibro la imagen deja de servir al relato y comienza a producirlo, deja de explicar, interrumpe, se expande hacia formas híbridas que cuestionan la jerarquía entre palabra e imagen.

Esa interrupción es clave. La secuencia visual es un campo de relaciones. Cada imagen se vuelve dependiente de las otras, y el sentido emerge en los intervalos, en los cortes, en lo que no se dice. Leer deja de ser seguir para convertirse en montar, estableciendo vínculos, discontinuidades, para habitar la incertidumbre. El fotolibro fragmenta la narrativa y en esa fragmentación aparece el archivo, como campo de disputa.

El archivo deja de ser un depósito neutral. Archivar implica decidir qué permanece y qué se descarta, qué se hace visible y qué se oculta. Es una operación política. Por eso, cuando prácticas como las que recuperan imágenes de la nota roja irrumpen en el espacio editorial, lo que se activa es una desestabilización del orden archivístico. Lo residual, lo desechado, lo incómodo, vuelve para evidenciar las condiciones de su exclusión.

Este desplazamiento no es meramente formal, implica una transformación profunda en la manera en que se construye la memoria. Proyectos como *Archivo muerto* de Andrés Orjuela revelan cómo el archivo puede ser también un dispositivo de



Archivo muerto, de Andrés Orjuela.

control que clasifica, excluye y entierra relatos incómodos. Al rescatar imágenes desechadas de la nota roja, Orjuela activa una "arqueología crítica" que desestabiliza el orden del archivo y expone sus mecanismos de poder. En este gesto, el fotolibro se convierte en contraarchivo, en un espacio donde lo residual, lo deteriorado y lo olvidado adquieren una potencia política. No clasifica, reabre. Lo que aparece es su codificación, es la forma en que la violencia se vuelve legible, consumible, normalizada.

Hay una insistencia en trabajar desde lo que escapa. La ausencia, la borrosidad, la mancha, en todo aquello que en otro contexto sería considerado error, aquí se vuelve método. No mostrar se convierte en una forma de resistencia. La opacidad no oculta, no niega, desplaza a la mirada.

Por otro lado *Inmaculada* de Mónica Martz M. se configura como un campo de fricción entre archivo, cuerpo y lenguaje, donde la mente dual y el duelo se sostienen en una tensión activa. A partir de la poesía concreta y en diálogo con *Muerte sin fin* de José Gorostiza, la superposición de imágenes opera como una reescritura del tiempo, mediante capas que se desplazan, desestabilizando la linealidad del recuerdo. El archivo es una entidad que habla, muta y discute con el archivo familiar, el cual irrumpe a través de fotografías de credenciales que violentan la nostalgia y evidencian la fisura entre identidad y representación. El acto de intervenir el documento con máquina de escribir inscribe al cuerpo en el lenguaje, acompañando a los espacios en blanco que funcionan como pausas necesarias, respiraciones dentro de la experiencia del duelo.

Esta mutación implica también un desplazamiento en la experiencia de lectura. El lector ya no sigue un hilo discursivo único, sino que navega entre fragmentos, silencios y tensiones. Las



Inmaculada, de Mónica Martz M.

secuencias de imágenes buscan activar una experiencia perceptiva y crítica que interpela directamente al espectador.

El fotolibro *Teoría y Método* de Bruno Bresani se presenta como una operación de sabotaje sobre el archivo heredado de su padre, Sergio De la Peña, donde la memoria deja de ser legible para devenir código encriptado. A partir de la intervención de sus textos y la superposición de diapositivas producidas por De la Peña entre 1950 y 1998, el libro desestabiliza la promesa de transparencia documental, deja que las imágenes invadan a las palabras y fracturen su narrativa. En este cruce de imágenes, emergen figuras de la izquierda mexicana, fiestas, amantes y amigos, lo visible se contamina con lo oculto, produciendo una lengua híbrida e indescifrable. El pensamiento se precipita hacia el caos, configurando un sistema donde texto e imagen se parasitan mutuamente hasta convertirse en un archivo que desborda, cifrando la memoria en una forma que resiste su propia decodificación.

Este énfasis en la secuencia, convierte al fotolibro en un espacio de montaje. A diferencia de la fotografía aislada, aquí cada imagen está atravesada por su relación con las demás. El documento insiste en esta idea al mostrar cómo la lectura se vuelve no lineal, abierta, incluso errática. En lugar de conducir al lector hacia una conclusión, lo sitúa en un campo de posibilidades interpretativas. Este fotolibro propone constelaciones. Las imágenes no buscan necesariamente coherencia, sino intensidad, buscan

tensiones entre repetición y diferencia, entre presencia y ausencia. El sentido emerge en los intersticios, en aquello que no termina de resolverse.

En paralelo, la artista Rosana Simonassi explora los límites de la representación frente a lo irreparable. En *Reconstrucción*, la imagen opera desde la ausencia, construyendo un espacio donde lo visible se encuentra atravesado por lo que falta, la imagen no busca mostrar la violencia, sino insinuarla, bordeándola desde el silencio y la ausencia. El fotolibro emerge como un umbral donde lo visible y lo invisible coexisten. La imagen deja de ser evidencia para convertirse en síntoma, creando una huella de los sistemas que producen y consumen violencia de manera sistemática. Esta tensión se radicaliza en el fotolibro *Mácula*, donde la mancha, lo que contamina la imagen, se convierte en una forma de conocimiento, una huella de aquello que no puede ser plenamente representado. Aquí, el error, la opacidad y la interferencia no son fallas, sino condiciones de



Teoría y método, de Bruno Bresani.



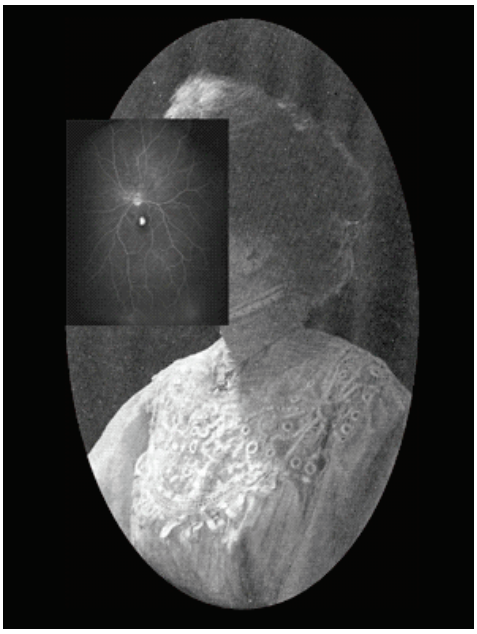
Reconstrucción, de Rosana Simonassi.

posibilidad para una lectura crítica, explorando formas de resistencia desde la propia imagen.

El cuerpo aparece también como un archivo en disputa. En *Sobre la resistencia de los cuerpos*, José Luis Cuevas plantea la corporeidad como un espacio donde se inscriben las violencias contemporáneas, pero también como un lugar de persistencia y transformación. El cuerpo no es solo objeto de representación, sino sujeto activo que resiste, recuerda y reconfigura su propia narrativa.

Frente a la sobreexposición de la violencia, estas prácticas optan por insinuar, por rodear, por suspender. La imagen invoca, al cuerpo, como archivo vivo.

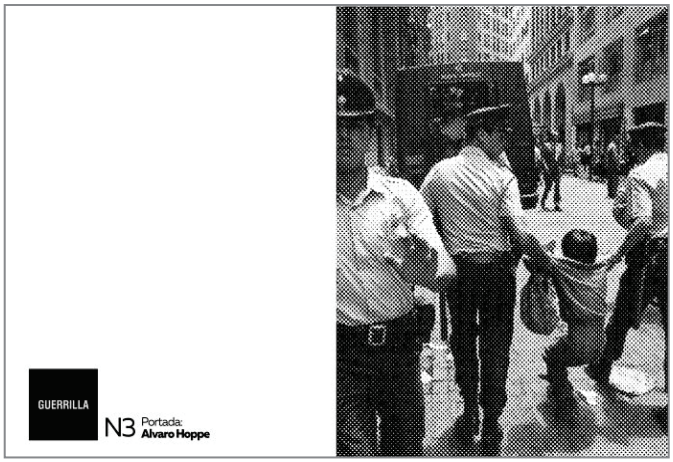
El cuerpo es, quizás, el lugar donde estas tensiones se vuelven más evidentes. No es solo superficie de inscripción de la violencia,



Mácula, de Rosana Simonassi.



Sobre la resistencia de los cuerpos, de José Luis Cuevas.



Guerrilla Zine, Colectivo.

sino espacio de resistencia. Recuerda, pero también transforma. No se limita a ser representado, sino que interviene en su propia narración. El libro, en este sentido, no contiene al cuerpo, lo activa.

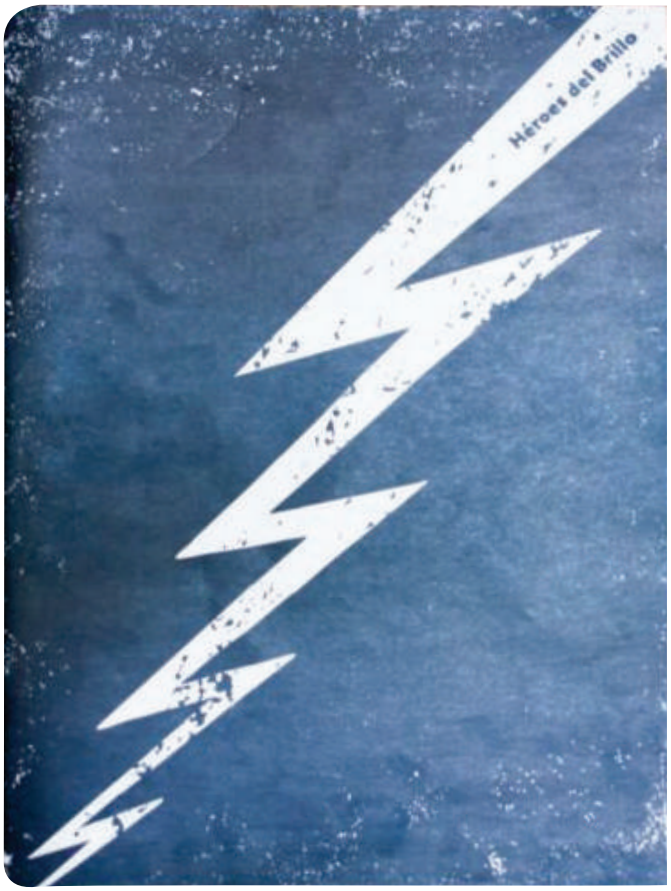
A esta dimensión se suma otra transformación, la del modo de producción. Frente a la lógica cerrada de la edición tradicional, emergen prácticas abiertas, replicables, colectivas. El libro deja de ser un objeto terminado para convertirse en un proceso. Se imprime, se interviene, se redistribuye. El lector ya no es receptor, sino agente, explorando lo colectivo como forma de producción editorial. *Guerrilla Zine*, por ejemplo, propone un modelo abierto y replicable donde el lector deviene también productor, llevándolo a imprimir, encuadernar y reinterpretar a la propia obra. Este gesto desestabiliza las lógicas tradicionales de autoría y circulación, convirtiendo el libro en un artefacto vivo, en constante mutación. Aquí, la edición independiente es una forma de insurgencia cultural.

Esta estrategia redefine la relación entre quienes producen y quienes son representados. Cuando la imagen se construye de manera colaborativa, cuando los sujetos participan en su propia representación, se rompe la lógica extractiva que ha sostenido la historia de la imagen.

Asimismo, proyectos participativos como *Héroes del Brillo* de Federico Estol reconfiguran las relaciones de representación al involucrar directamente a sus protagonistas en la construcción de la narrativa. Los lustrabotas de El Alto se convierten en superhéroes urbanos, subvirtiendo los estereotipos que históricamente los han marginado. La imagen deja de ser extractiva para volverse colaborativa, abriendo un espacio donde la dignidad y la imaginación operan como herramientas políticas.

En este entramado, el libro de artista ocupa un lugar particular. A diferencia del fotolibro, no se limita a la imagen, sino que integra texto, objeto y materialidad en una experiencia multisensorial. Su estructura rompe la linealidad, incorporar materiales inusuales y transforma el acto de lectura en una práctica corporal. El libro deja de ser un medio para convertirse en obra en sí misma, un dispositivo que se manipula, se habita y se experimenta. Ya no se trata únicamente de ver, sino de tocar, de manipular, de recorrer. El libro se despliega, se fragmenta, se resiste a ser contenido en una forma fija. Deja de ser medio para convertirse en acontecimiento

Lo que emerge de este entramado no es una evolución lineal del libro, sino una mutación, ya no es solo un contenedor de historias, sino un espacio donde se disputan las formas de ver, recordar y narrar el mundo. El libro ya no organiza el mundo, lo problematiza. No estabiliza la memoria, la abre. No garantiza sentido, lo pone en crisis.



Héroes del brillo, de Federico Estol.

En un contexto donde las imágenes circulan de manera vertiginosa y muchas veces despolitizada, estas prácticas introducen una pausa crítica. Obligan a mirar de otra manera, a habitar el tiempo de la secuencia, a sostener la incomodidad, a habitar la fragmentación. En ese gesto, el libro se convierte en un acto de resistencia, en una forma de reescribir el archivo, de abrir grietas en la memoria y de imaginar

otras formas de existencia.

Quizá, en última instancia, la pregunta no sea qué es un libro, sino qué puede llegar a ser cuando se le permite fallar, fragmentarse y contaminarse. Porque es en esa falla, en la interrupción, en el error, en la opacidad, donde el libro contemporáneo encuentra su potencia. Un lugar donde la secuencia desobedece, donde mirar implica también asumir la responsabilidad de lo que se hace visible como un territorio en permanente construcción.

¿Qué significa ser libro? La respuesta es una serie de desplazamientos. Un libro puede ser un medio de transporte, una trampa, una carga, un tesoro, una palanca. El libro es un lugar donde el sentido se desobedece. Un dispositivo que, al fallar, abre.

El fotolibro, en este sentido, es una práctica de resistencia. Un lugar donde el archivo falla, la imagen se fragmenta y la lectura se vuelve un acto de pensamiento.

Referencias

Bresani, B. (s. f.). Teoría y método. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México. https://riad.fad.unam.mx/memoria-intervenida/

Cuevas, J. L. (s. f.). Sobre la resistencia de los cuerpos. Cabeza de Chorlito Ediciones. https://www.cabezadechorlito.net/tienda/cabeza-de-chorlito/sobre-la-resistencia-de-los-cuerposjose-luis-cuevas/

Estol, F. (s. f.). Héroes del brillo (2.ª ed.). Edición de autor. https://federicoestol.bigcartel.com/product/h%C3%A9roes-del-brillo-fotolibrophotobook-2nd-edition

Guerrilla Zine. (s. f.). Guerrilla Zine. https://guerrilla-zine.org/v2/

Martz M, M. (2020, febrero 15). Inmaculada. Zona de Riesgo. https://zonaderiesgo.art/2020/02/15/inmaculada/

Orjuela, A. (s. f.). Archivo muerto. Editorial Chaco. https://www.editorialchaco.com/catalogo/2/archivo-muerto/andres-orjuela

Simonassi, R. (s. f.). Mácula. Artexarte. https://www.fotolibrorodante.com.ar/fotolibros-editoriales/artexarte/macula-de-rosana-simonassi

Simonassi, R., & Fieiras, V. (s. f.). Reconstrucción. Hydra. https://hydra.lat/products/reconstruccion-rosana-simonassi-y-veronica-fieiras



***Bruno Pablo Bresani**. Teixeira Recife, Pernambuco, Brasil 1973. Naturalizado mexicano. Residencia actual: ciudad de México. Artista e investigador especializado en el área de la representación fotográfica, Doctorante Artes Visuales UNAM, México; Maestría en Artes Digitales, Universidad Pompeu Fabra; Maestría en Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México, Licenciatura en Diseño Gráfico, UNAM, México. Bruno Bresani es un artista migrante y observador cuya práctica se desarrolla entre lenguajes, territorios y preguntas. Nacido en Brasil y formado en México, su obra se despliega en instalaciones, videos, audios e imágenes que presionan los límites de la representación para explorar los campos expandidos de la narrativa. En constante investigación sobre los modos de ver y de habitar las imágenes, su práctica propone una poética de lo inestable, donde el espectador se convierte en lector en movimiento, recorriendo espacios existenciales abiertos a la duda, la emoción y la reflexión. www.brunobresani.com www.zonaderiesgo.art @brunobresani @zonaderiesgo.art*

Cuando el formato deja de ser contenedor para ser mensaje

EL LIBRO DE ARTISTA



POR BELA LIMENES

¿Es el libro de artista un libro o una pieza de arte? Esta pregunta ha resonado durante décadas en el mudo del arte y la creación. La respuesta, al menos desde mi perspectiva y práctica, es que constituye una entidad completamente nueva: un género más. No estamos ante un simple catálogo de obras ni un portafolio encuadernado; el libro de artista es un objeto integral, un "todo" donde los materiales, la estructura, el gramaje, el aroma del papel y la secuencia rítmica de las páginas conforman la obra en sí misma.

En este formato, la narrativa no depende exclusivamente de la palabra escrita. A menudo, son las imágenes las que llevan la voz, articulando discursos visuales que pueden dialogar con el texto o, en un acto de valentía estética, prescindir de él por completo. Es aquí donde el autor cede parte de su control, entregando la interpretación final al lector, quien se convierte en coautor de la experiencia al recorrer las páginas.

De la iluminación al concepto

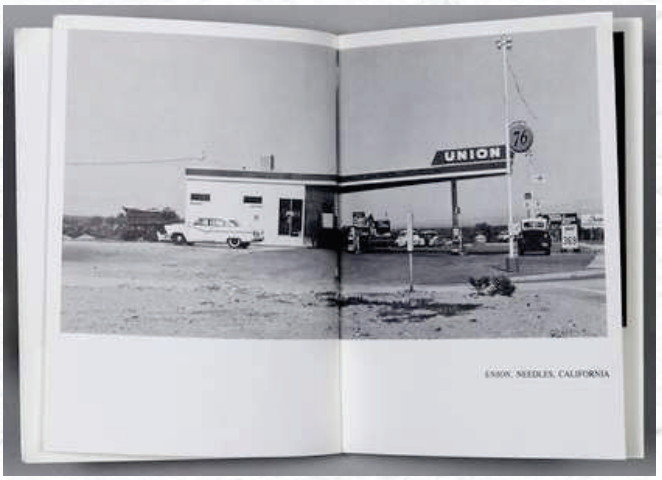
Para entender el fenómeno actual, debemos mirar hacia atrás y reconocer que la inquietud por intervenir el formato libro es casi tan antigua como la escritura misma. Las raíces del libro de artista se hunden en la necesidad humana de registrar no solo lo cotidiano, sino también lo sublime. Un bello ejemplo son los códices prehispánicos, o los ejemplares de la época medieval, donde los monjes dedicaban vidas enteras a decorar libros religiosos; esas piezas bellamente iluminadas, con sus orlas de oro y pigmentos minerales, ya sugerían que el libro podía ser un objeto de contemplación estética más allá de su contenido doctrinario.

Más tarde, figuras visionarias como William Blake o los vanguardistas de la talla de Kandinsky rompieron las fronteras entre disciplinas. Ellos fusionaron la escritura con la ilustración para crear obras donde texto e imagen resultaban inseparables.

Sin embargo, fue en 1934 cuando Marcel Duchamp marcó el gran giro hacia la modernidad. Su pieza *La caja verde* representó un acto de absoluta rebeldía contra el canon. No era un libro en el sentido físico tradicional -era, de hecho, una caja-, pero funcionaba conceptualmente como tal: un

contenedor de notas sueltas, fotografías y fragmentos de ideas. Duchamp desafió la lectura lineal y obligó al espectador a "ensamblar" la obra mentalmente.

La democratización del arte y el espíritu de ruptura florecieron con fuerza en los años 50 y 60, impulsado por el movimiento Fluxus y su ferviente intención de democratizar el arte. Los artistas de esta generación buscaban escapar del ambiente, a veces aséptico y elitista, de los museos y las galerías de "cubo blanco". El libro se convirtió en el vehículo perfecto: portátil, económico y directo.



26 Gasoline Stations, de Edward Ruscha.

En este contexto, las bitácoras de Dieter Roth son fundamentales. Para Roth, el proceso —el error, el tachón, el collage o el apunte rápido— no era el camino hacia la obra, sino la obra final. No obstante, quien terminó de definir el género para la era contemporánea fue Edward Ruscha. Con su icónico *26 Gasoline Stations*, demostró que un libro compuesto exclusivamente por fotografías directas y tipografía funcional, sin pretensiones literarias clásicas, podía ser una pieza de arte conceptual pura. Ruscha eliminó el aura de "objeto precioso" para centrarse en la idea, abriendo la puerta a lo que hoy conocemos como el boom del libro de artista.

El "Boom" contemporáneo

En las últimas décadas hemos sido testigos de un auténtico renacimiento. Lo que comenzó como ediciones económicas en papel reciclado para difundir mensajes sociales o políticos, ha evolucionado hacia una sofisticación técnica y conceptual impresionante. Hoy, el libro de artista es un género multidisciplinario que ha seducido a todo tipo de artistas, los fotógrafos encuentran en él un soporte que permite una narrativa diferente y quizás más compleja que la pared de una galería.

Es vital diferenciar entre el formato del fotolibro y el del libro de artista. Mientras que el primero es un producto editorial donde intervienen no solo el artista, sino diseñadores, editores y grandes imprentas con tirajes mínimos, el libro de artista es un acto de independencia absoluta. Aquí, el artista es autor, editor y, en la mayoría de los casos, artesano. Es él quien concibe la semilla de la idea, diseña el discurso visual y se encarga de la producción manual. Esto da lugar a tirajes muy limitados o piezas únicas, objetos que poseen una densidad conceptual inmensa en su aparente brevedad.

La intimidad de la creación: Entre el insomnio y el papel japonés

En mi práctica personal, el nacimiento de un libro rara vez ocurre bajo la luz blanca del estudio; sucede, más bien, en la penumbra de la noche. Antes de dormir, cuando el ruido del mundo exterior finalmente se apaga, mi mente se transforma en un cuaderno de bocetos infinito. Es en ese silencio donde las imágenes capturadas a lo largo del tiempo empiezan a unirse, revelando una posible conexión.

A veces, poseo una colección de fotografías que parecen no tener relación alguna, hasta que de pronto surge un diálogo: una asociación visual, un color compartido o un contraste de formas que estructura una narrativa propia. En otras ocasiones el proceso es inverso: una temática me obsesiona y trabajo específicamente para darle una salida física, buscando que el cuerpo del libro sea el eco perfecto del concepto.

Tras esa etapa, traslado el trabajo al papel. Sin importar el tamaño definitivo del libro, realizo bocetos en miniatura para definir la secuencia de imágenes y el formato más adecuado. Siempre trabajo de adentro hacia afuera: primero construyo la narrativa y, finalmente, dejo que las propias fotografías me sugieran el diseño.

El ritual de los materiales

La elección del material no es un paso posterior al diseño, es el diseño mismo. Siento una fascinación profunda por los papeles japoneses hechos a mano. Su textura orgánica y su delicada transparencia permiten que la imagen no repose simplemente sobre la superficie, sino que se integre en su fibra, como si la fotografía hubiera nacido del papel.





Sin embargo, cada historia me exige un cuerpo distinto y me gusta experimentar con

diversas materialidades que desafíen los sentidos. La obra puede manifestarse como un acordeón (leporello) que se despliega sobre la mesa, ocupando el espacio físico del lector, o como un códice tradicional que invita a la introspección. El diseño puede imponer una lectura pausada mediante solapas y papeles translúcidos, costuras japonesas sofisticadas o permitir saltos caóticos y descubrimientos azarosos. Al final del día, un papel rugoso, pesado y frío cuenta una historia muy distinta a la que transmite un papel suave, satinado y cálido.



Los tres pilares de mi obra

Mi producción actual se divide en tres ejes temáticos que nacen de inquietudes personales profundas y constantes:

-La representación de la mujer: exploro la imagen de la mujer vista como objeto de deseo y los cánones impuestos, cuestionando los estereotipos de belleza que han moldeado nuestra percepción histórica.

-El vínculo con el entorno natural: busco cuestionar mi propia perspectiva frente al paisaje, analizando las posibilidades de integración o de ruptura con el medio ambiente en un mundo que parece alejarse de lo orgánico.

-La memoria y el recuerdo: me interesa cómo interpretamos y transformamos las imágenes de nuestras vivencias. Cómo el olvido y la nostalgia actúan como editores de nuestra propia historia personal.



La lectura como acto de libertad

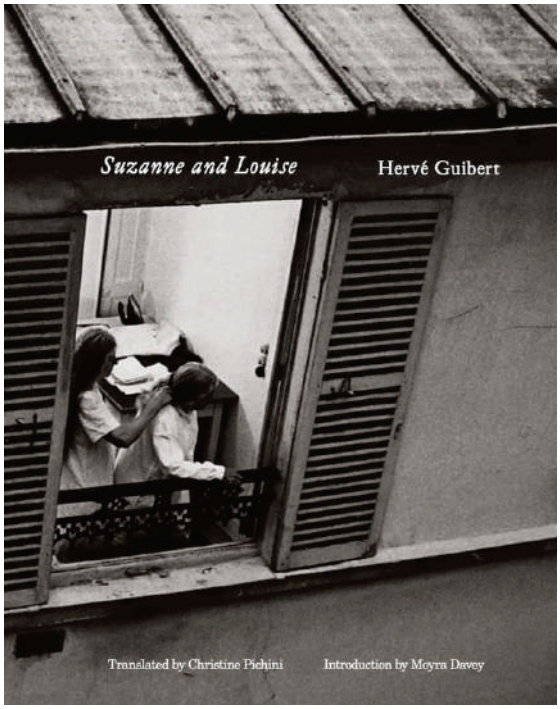
Lo más hermoso del libro de artista es, sin duda, que devuelve el poder al lector. A diferencia de una fotografía enmarcada que se observa a la distancia y bajo una iluminación controlada, el libro se toca, se huele, se escucha al pasar las páginas y se manipula.

Cada persona le otorga una vida diferente. Hay quienes siguen el orden tradicional de principio a fin, mientras que otros saltan páginas, regresan a una imagen específica o se dejan guiar simplemente por la textura de la estructura física. Es una experiencia democrática, táctil y profundamente íntima. En un mundo saturado de imágenes digitales efímeras que desaparecen, el libro de artista nos devuelve la posibilidad de sostener una historia entre las manos, de poseer un tiempo distinto y de sentir la obra cuantas veces queramos volver a ella.





Bela Limenes. *Ciudad de México, 1959. Artista visual con 45 años de trayectoria en la fotografía. Es licenciada en Diseño de la Comunicación Gráfica por la UAM Azcapotzalco y Maestra en Artes por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), donde obtuvo mención honorífica por su proyecto Enciclopedia de la Mujer. Cursó Talleres de Fotografía con Nacho López, Manuel Álvarez Bravo, Pedro Meyer, Eikoh Hosoe y Gerardo Suter. Durante 15 años, fue profesora de fotografía y libro de artista en la Facultad de Artes de la UAEM. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (2019), ha sido distinguida con mención honorífica en la XVII Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen (2016) y el Premio MASQUELIBROS de libros de artista en España (2015). Su obra ha sido exhibida en exposiciones individuales y colectivas en varios países de América y Europa y forma parte de importantes colecciones nacionales e internacionales.*



Suzanne and Louise, Libro de Hervé Guibert.

La plasticidad
de los libros de fotografía

POR ARTURO ÁVILA CANO

La casa perfecta para una imagen fotográfica es el libro, esto afirman los investigadores Patrizia Di Bello y Shamoon Zamir en la introducción del libro *The Photobook, from Talbot to Ruscha and Beyond*. La actual e incesante producción de libros en los que la fotografía va a su propio aire; es decir, es la protagonista de artificios editoriales –entiéndase artificio como habilidad o ingenio–, sin depender de narraciones de carácter histórico, de análisis teóricos o estudios iconográficos, parece confirmar lo dicho por Di Bello y Zamir.

Hay que reconocer que los vínculos entre la fotografía y los libros es de antigua data. Recordemos a la británica Ana Atkins, que publicó *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843), el primer libro ilustrado con imágenes obtenidas bajo el proceso de cianotipia, al que siguió el famoso *Pencil of Nature*, de William H. Fox Talbot (1844) con imágenes de negativo en papel y positivo mediante papel salado, proceso conocido como calotipia o talbotipia. Es decir, desde mediados del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX, circularon



publicaciones en la que se ofrecían consejos sobre los usos prácticos de la fotografía o aquellos en los que se reunían historias sobre cámaras, técnicas y procesos, todo ello dirigido tanto a amateurs como a profesionales. Un ejemplo de lo anterior son los famosos anuarios internacionales publicados en Francia o Inglaterra, como el *Annuaire Géneral et International de la Photographie*, que en su edición de 1904, incluía fotografías pegadas e impresas, así como grabados, ilustraciones y litografías.

Tuvieron que pasar cinco décadas del siglo XX para contar con libros en los que se comenzaban a reunir historias locales, nacionales o regionales sobre la práctica fotográfica. Esos libros contenían información sobre autores destacados, géneros y prácticas como el documentalismo, el periodismo gráfico o el retrato. Quizás el caso más ilustrativo es la historia creada por Beaumont Newhall en 1941; más tarde llegaron otras publicaciones en las que se estudiaba la trayectoria de un autor, o bien los que se dedicaron a analizar movimientos estéticos como la fotografía subjetiva o el surrealismo, entre otros.

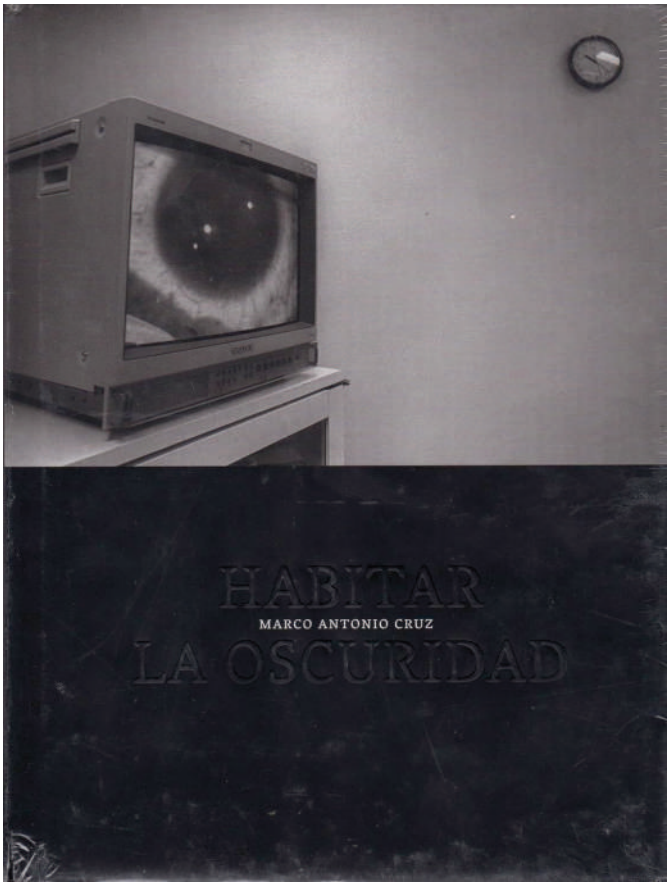
Hoy en día es sorprendente la increíble plasticidad de los libros dedicados a la fotografía, lo que es una muestra indudable del constante devenir tanto de esta imagen como de los soportes materiales que llamamos libros. Actualmente solemos hablar de fotolibros; es decir, usamos esta palabra compuesta para enfatizar el rol protagónico de la imagen. La distinción es relevante pues en estos artefactos editoriales las fotografías no van acompañadas de palabras que las anclen a un sentido único. Entre otros asuntos, los fotolibros se distinguen por el proceso creativo –en ocasiones lúdico– que imprimen el autor o el editor, –que en muchos casos es la misma persona–, para generar experiencias estéticas. No está de más decir que muchos se producen de manera independiente pues son pocas las editoriales comerciales que se interesan en ellos, aunque destaca el caso de editoriales como RM en España y también el de Hydra, en México. Esta última es una plataforma que incentiva la producción de fotolibros y también se dedica a impartir talleres y cursos sobre el tema.

> “La casa perfecta para una imagen fotográfica es el libro”

Encuentros, ferias, cursos y talleres sobre fotolibros se multiplican y es preciso reconocer que hay tantas propuestas como autores; muchos de ellos son artistas que usan la fotografía como una herramienta más. Subrayo, en los llamados fotolibros existe un proceso de poiesis distintivo que es producto de decisiones autorales en las que predomina la idea de generar experiencias estéticas

que en ocasiones van acompañadas de un discurso para complementar la idea del autor. Aquí es más importante el despliegue de las imágenes o la puesta en página, el diálogo entre ellas, el papel a utilizar y el formato del libro. La tipografía como recurso visual también forma parte del juego.

Para profundizar en el tema de los fotolibros es obligada la consulta de obras como E*l fotolibro latinoamericano* (2011) y *Fotos & libros España* 1905-1977 (2014), editados por Horacio Fernández. En ambos libros, publicados por RM, hay un estupendo despliegue de imágenes que consiste tanto en la portada como en los interiores de los libros. El diseño y la formación están respaldados por una rigurosa investigación de carácter histórico, que nos permite estar al tanto de las transformaciones que han experimentado a través de su historia estos productos editoriales.



Habitar la oscuridad, de Marco Antonio Cruz.

En mi experiencia como historiador del arte he tenido la oportunidad de estudiar y disfrutar una gran cantidad de libros sobre fotografía, muchos de ellos dedicados a la historia de este artefacto, a las prácticas fotográficas en disciplinas, profesiones u oficios varios y también aquellos dedicados a la trayectoria de un autor. En algunos de esos libros se informa, se teoriza, en los menos, la poesía toma la palabra. Algunos se distinguen por su diseño y originalidad. Sin embargo, no son propiamente fotolibros. El primer fotolibro que tuve la oportunidad de analizar a profundidad fue *Habitar la oscuridad* (2011) de la autoría de Marco Antonio Cruz, cuya edición estuvo a cargo del autor y de Pablo Ortiz Monasterio. Este es un fotolibro sobre la representación de la ceguera en México.

En ese artefacto editorial las imágenes se despliegan libremente sin un pie de foto, a pesar de tratarse de imágenes ligadas a la práctica documental. Tanto el autor de las fotografías editor como el editor decidieron imprimir un carácter original: usaron papel albanene como páginas de cortesía y como metáfora de la discapacidad visual. Hay un único texto, elaborado por un poeta, y en el se utilizó una tipografía de un tamaño inusual que remite a los consultorios de oftalmología. Al estudiarse las imágenes se observa el diálogo que se quiso crear entre las mismas, pues los elementos iconográficos guardan relación por su formalidad y por los contrastes presentes. El carácter documental de las imágenes persiste pese a todo.

Con los años la presencia de fotolibros en mi modesta biblioteca se ha incrementado, y ello me ha permitido ampliar mi perspectiva sobre el tema, los hojeo con calma; estudio las imágenes, el despliegue narrativo o temático y la puesta en página de las mismas; es decir, su ubicación, su tamaño, su tonalidad; aprecio la textura del papel y reflexiono sobre la ausencia o presencia de un discurso que intente o no sujetar las fotografías a un significado unívoco. Creo importante mencionar algunos de los más significativos para mí, y esto no significa que su diseño y formato me agraden del todo: *Blind*, de Shopie Calle; *Crecí a la sombra de los árboles*, de Cristina Kahlo; *Fanatic Wars*, de Marcel Rius; *Landscapes with a corpse*, de Izima Kaoru; *Las mujeres flores*, de Eunice Adorno; *Saving King Kong*, de Patricia Lagarde; *Sonríe. Vamos a ganar*, de Oswaldo Ramírez; *Suzanne and Louise*, de Hervé Guibert; *Tierra*, de Espe Pons o *Roma*, de David Jiménez. En algunos de estos libros la fotografía se distingue por su uso instrumental para documentar historias. Algunas de ellas son de interés público, otras de carácter íntimo que surgen de procesos reflexivos y/o de búsquedas experimentales en las que lo lúdico cobra presencia relevante.

Por razones estrictamente personales es el libro de Hervé Guibert el que ha acaparado mi atención. En el diseño clásico de este fotolibro, encuentro imágenes que me impactan por "desarmadas", por su fuerza, por la relación que se establece entre el autor (Guibert) y sus modelos (sus tías). Ellas participan con confianza en la elaboración de los retratos, en las escenas de la vida cotidiana, así



Saving King Kong, de Patricia Lagardes.

historias. Algunas de ellas son de interés público, otras de carácter íntimo que surgen de procesos reflexivos y/o de búsquedas experimentales en las que lo lúdico cobra presencia relevante.

Por razones estrictamente personales es el libro de Hervé Guibert el que ha acaparado mi atención. En el diseño clásico de este fotolibro, encuentro imágenes que me impactan por "descarnadas", por su fuerza, por la relación que se establece entre el autor (Guibert) y sus modelos (sus tías). Ellas participan con confianza en la elaboración de los retratos, en las escenas de la vida cotidiana, así como en las puestas en escena. Algunas de las



Landscapes with a corpse, de Izima Kaoru

imágenes, ubicadas en las páginas impares van antecedidas por algunos escritos del fotógrafo. Me entusiasma la franqueza que percibo en las imágenes y la confianza absoluta que existe entre el fotógrafo y sus modelos. El diseño es elegante, limpio, original. No hay una sola imagen que rebase u ocupe la totalidad de una página, al contrario, hay muy buen espacio en los márgenes. En las páginas finales del libro el editor publicó un texto sobre la elaboración del trabajo en el que se incluyen hojas de contacto de las fotografías.

Suzanne and Louise. A Photonovel, publicado por Magic Hour Press, se distingue por su diseño, formato y la fuerza de las imágenes y va respaldada por un notable texto del autor sobre sus dos tías que nunca se casaron. Al observar esta y otras publicaciones –como las de Patricia Lagarde– que son producto de la obra de un artista, de un escritor o de un periodista, como en el caso de Guibert, es dado decir que hay tantos fotolibros como autores y que algunos se distinguen por construir nuevas formas de narrativa, romper dogmas y paradigmas y eso les otorga un valor inestimable.



Arturo Ávila Cano. *Doctor en Historia del Arte por la UNAM y Maestro en Artes Visuales por la Academia de San Carlos. Estudió periodismo en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán. Autor del ensayo Poéticas sobre la ceguera en la fotografía mexicana. Ha participado en los libros Abril. Mes internacional de la fotografía en Mérida, (2024). Librado García Smarth. La vanguardia fotográfica en Jalisco (2019); Fotografía Artística Guerra. Yucatán, México, (2017); 100 años de fotografía en El Universal, (2016) y La representación del horror. Semiótica, Estética y Estudios Culturales, Universidad de Sevilla (2015). Miembro del Sistema Nacional de Creadores y editor de la revista Alquimia del Sistema Nacional de Fototecas del Instituto Nacional de Antropología e Historia.*

¡Las once y sereno!

El contexto de los libros de fotografías en México durante el siglo XIX

POR ÓSCAR MAURICIO MEDINA



Sereno. Foto de Cruces y Campa.

¡Las once y sereno! Gritaban los vigilantes nocturnos en la ciudad de México encargados de encender los faroles y cuidar el orden público. Los *serenos* indicaban la hora y anunciaban a los vecinos que la noche transcurría tranquila, patrullaban con farol y chuzo[1] y se convirtieron en figuras clave de la vida urbana hasta la llegada de la luz eléctrica y la policía moderna a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, respectivamente. El sereno protegía a los habitantes de los robos y asaltos, evitaba las peleas, daba avisos de incendios, además, auxiliaba a quien lo necesitara y acompañaba a los ciudadanos ebrios y trasnochados.[2] Menciona José María Rivera en *Los mexicanos pintados por sí mismos* que "el sereno tiene la fortuna de que las chinches no le piquen de noche, precisamente emplea la receta de Quevedo, esto es, se acuesta de día" (Rivera 1854-1855, p.80). Así como este personaje, bomberos, aguadores, cargadores, vendedores de hortalizas, de loza, de pulque, de pieles, de aves, de vajillas, de carbón, de enchiladas, de flores y otros trabajadores urbanos, forman parte del imaginario colectivo desde el siglo XIX hasta nuestros días. Muchos de ellos han sido registrados en fotolibros que exploran la

[1] El chuzo era un palo corto con punta de hierro que portaban los serenos para su defensa y para la vigilancia nocturna.

[2] A propósito: cuando un trasnochado escuchaba pasos o ruidos en su caminata, al ver acercarse a una figura desvanecida se preguntaba: ¿será el sereno? De ahí en adelante cuando las razones no nos convencen o las cosas no resultan darnos la explicación que necesitamos, solemos decir "será el sereno" aludiendo a un momento de incertidumbre que no se puede explicar.



Portada del libro.

caracterología, los oficios y las costumbres populares del México decimonónico. Es el caso de: *¡Las once y sereno! Tipos mexicanos del siglo XIX*, donde se albergan imágenes realizadas por los conocidos fotógrafos Antíoco Cruces y Luis Campa, quienes detuvieron el tiempo para nosotros en una obra que fue escrita por Cristina Barros y Marco Buenrostro (F.C.E/INBA). El texto salió a la luz por primera vez en el año de 1995.

Para los amantes y estudiosos del trabajo de estos fotógrafos y de estos tipos mexicanos, el libro ofrece 78 fotos de personajes populares en donde se describe su vida cotidiana, los pregones y las andanzas que nutrieron el desarrollo comercial y cultural de la ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XIX. La obra también hace un recuento de corte costumbrista que documenta la sociedad, la vestimenta, los oficios y hasta las actitudes psicológicas de estas personas a través de textos descriptivos e ilustraciones (litografías o fotografías). Se trata de un texto que de alguna manera trata de definir la identidad nacional y estereotipar la cultura local con un cierto tono irónico o descriptivo. Sin duda, esta clase de libros son fundamentales no sólo para conocer las características de los personajes, sino para entender la visión que se tenía de la clase media y alta sobre los grupos populares en el siglo XIX, fijando muchos estereotipos que han perdurado, como ya he mencionado, en el imaginario colectivo.



Tejedor de sillas. Foto de Cruces y Campa.



Vendedor de velas. Foto de Cruces y Campa.

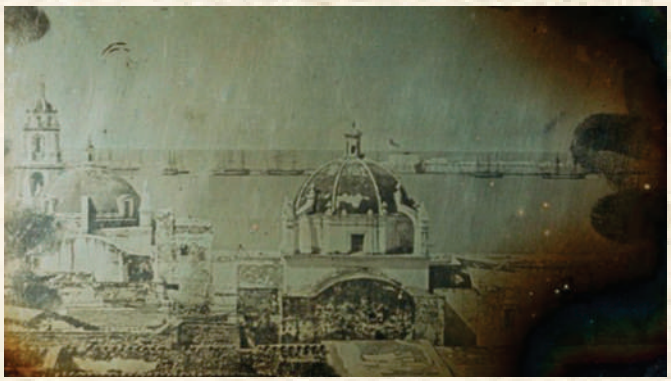
Para conocer por qué surgió este interés por retratar a estos tipos mexicanos, es necesario adentrarnos en el contexto. La segunda mitad del siglo XIX en México fue una época muy convulsa, fue un periodo donde se dieron lugar largas series de acontecimientos que desembocaron en una nueva organización social, política y económica. En otras palabras, se trató de una centuria en la que México fue integrándose como nación.

En lo que respecta al ámbito social, desde los inicios del siglo XIX, México presentaba una estructura que ya se había perfilado desde el siglo XVI. Existía una mayoría indígena, resto del mundo prehispánico, que se encontraba prácticamente fuera

del ámbito occidental que España había construido en América. En el terreno espiritual, se trataba de un grupo que había sido evangelizado y que adoptó, de manera obligatoria, el catolicismo como religión. Es bien sabido que sobre estas bases, los indígenas de la segunda mitad del siglo XIX sincretizaron elementos de la iglesia cristiana y los restos de su antigua religión prehispánica.

Cabe destacar que no sólo los españoles se dieron cita en estas tierras. Por necesidades económicas sustanciales importaron africanos y asiáticos, los cuales, al llegar a la llamada Nueva España, se fueron mezclando con la población local, dando lugar a las castas. Por otro lado, el mestizaje clásico, es decir, la mezcla hispano-indígena, formó un sector amplio de población, pero aún no tan grande como para superar numéricamente a la población indígena. Los europeos que habían llegado a México antes y durante el siglo XIX, se encontraban divididos en dos grandes grupos: el peninsular y el criollo. El criollo, dueño de sí, querrá también serlo de su país; querrá ser el heredero autorizado de un pasado que hasta esa fecha nunca había sido valorado. Aunque la labor fuese casi imposible, las poblaciones criolla e indígena mostrarían que contaban con todas las características necesarias para llevar a cabo dicha tarea. Con este deseo de liberación nace el siglo XIX en México. En este sentido, el registro visual de este tipo de personajes, forma parte de un reflejo no solo de la riqueza cultural de esta naciente nación, sino también de la adopción de nuevos inventos procedentes de Europa que incluirían a este país en el "mundo moderno". Y en efecto, uno de esos inventos fue la fotografía, surgida en Francia en 1839 y que llegó a México casi de manera inmediata, en diciembre de ese mismo año para ser más preciso.

La primera imagen lograda de la cual se tiene registro fue la del 3 de diciembre de 1839 en el Puerto de Veracruz, realizada por el grabador francés Jean Prelier Dudoille. Poco después de su llegada, utilizando la técnica del daguerrotipo, capturó una vista panorámica, puesto que la moda en Francia para esos momentos era salir a fotografiar *en plein air* (al aire libre) y capturar vistas de elementos inmóviles, ya que la velocidad del obturador no permitía aún la captura nítida de elementos en movimiento[3]. La fotografía que hizo Jean Prelier, como se muestra, incluía parte del puerto, la iglesia del convento de San Francisco y el castillo de San Juan de Ulúa.



Fotografía en daguerrotipo del puerto de Veracruz. Foto de Cruces y Campa.

Posteriormente las demostraciones fotográficas hechas con una mejor técnica por artistas como Antíoco Cruces y Luis Campa se extendieron a la Ciudad de México, donde se dieron



Vendedor de guitarras. Foto de Cruces y Campa.

> *"La fotografía surgió de manera paralela a la corriente artística llamada Realismo, la cual ejerció una fuerte influencia en los artistas y fotógrafos de la época."*



Vendedora de verduras. Foto de Cruces y Campa.

a la tarea de fotografiar en sus estudios a los personajes más icónicos presentados en *"Las once y sereno! Tipos mexicanos del siglo XIX*".

Es importante mencionar que la Fotografía surgió de manera paralela a la corriente artística llamada Realismo, la cual ejerció una fuerte influencia en los artistas y fotógrafos de la época, quienes desarrollaron una mirada más moderna, creando nuevos encuadres que pusieron fin a las composiciones pictóricas de corrientes artísticas precedentes como el Romanticismo. Justamente, el Realismo intentó hacer a un lado las subjetividades románticas y pintorescas para enfocarse en aspectos más veraces, fidedignos y cotidianos que lllevarían a artistas e interesados a nuevas aproximaciones visuales en torno a los tipos mexicanos. Por otro lado, el Realismo fue contemporáneo a otra corriente llamada el Positivismo, encabezada por Auguste Comte. Dicha corriente buscaba, grosso modo, comprender la realidad social a través del método científico y las leyes naturales, pero también a través de la observación, el registro objetivo y la experiencia. El Positivismo consideraba a la ciencia como fuente principal del conocimiento y en lo que respecta a los habitantes de México, fueron vistos y estudiados con enfoques geográficos y antropológicos con el objetivo de poder otorgarles un peso cultural e identitario. El Positivismo francés del siglo XIX, junto con estas corrientes artísticas en boga, ofrecieron una manera de conocer al "otro" a través de la mirada de fotógrafos extranjeros y nacionales, los cuales aportaron su experiencia y sus puntos de vista para darle sentido a este abanico de personalidades que se han guardado en imágenes a lo largo de la historia. Este tipo de obras también nos habla de un contexto en donde las prácticas y la cultura fotográfica del siglo XIX mantienen una estrecha relación con el género costumbrista de la litografía y el grabado, corriente estilística cuyo principal propósito era dejar el registro de algún rastro distintivo de estos personajes.

Las fotografías de Cruces y Campa que podemos observar en *Las once y sereno! Tipos mexicanos del siglo XIX*, se caracterizan por su composición, por su detalle e iluminación, en muchas de las imágenes, si no es que en su mayoría, destaca su vestimenta y su firme intención de encerrar ese breve momento frente a la lente en un espacio sin tiempo, donde la mirada del fotógrafo y la mirada de los fotografiados forman un puente, no solo hacia lo cultural sino a lo estético y a todas las contrariedades de lo efímero.

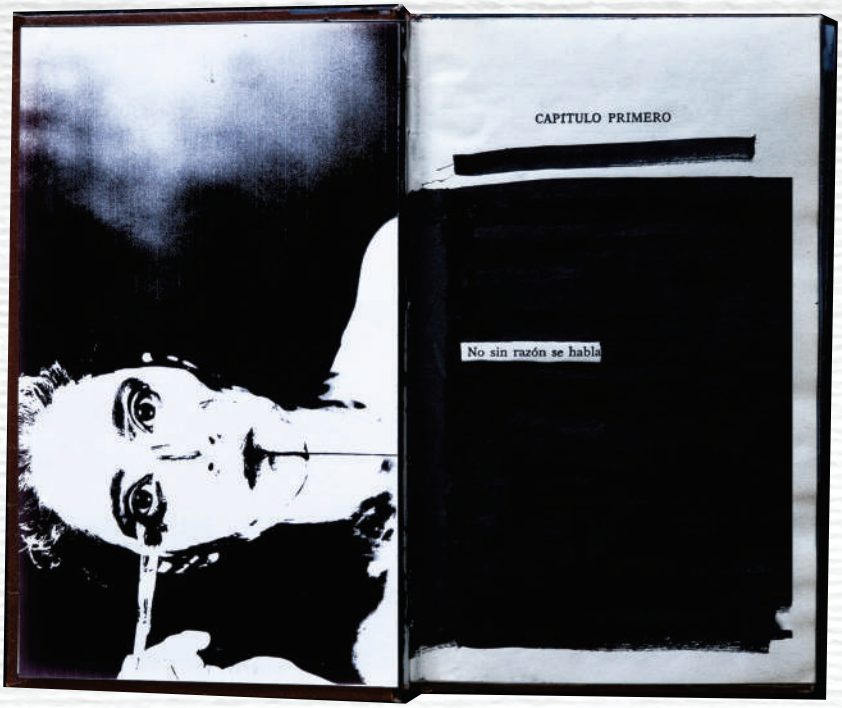
Todos esos retratos de esta bella obra: las familias, los grupos, las parejas e individuos, nos transportan a la apreciación de momentos capturados por la cámara fotográfica de estos artistas, el contexto histórico es importante tomarlo en cuenta, sin embargo, el papel de la fotografía también establece relaciones que a lo largo de la historia han estado presentes, me refiero a la que existe entre el yo sujeto, en el cómo me veo, cómo me ve el fotógrafo y cómo me verán los demás. Eso es algo intrínseco en esta obra y en todos los llamados de manera moderna:

[3] Por esas cuestiones técnicas en la fotografía se comenzaron a realizar vistas de monumentos y paisajes, después se dio paso al retrato, pero esa es otra historia.

Referencias:
Rivera, José María, Los mexicanos pintados por sí mismos, México, Porrúa.



Dr. Óscar Mauricio Medina Sánchez *. Nació en 1976 en la Ciudad de México, estudió la licenciatura en Lengua y literatura modernas francesas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, a la par de sus estudios en letras, inició y concluyó la licenciatura en Arqueología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Realizó la maestría en Estudios Mesoamericanos en la UNAM y obtuvo el grado de Doctor en Historia del Arte por parte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la misma universidad. Ha publicado en las revistas* Textos Arkeopáticos, Alquimia *(Sinafo) y* El Jolgorio Cultural, *entre otras.*



Me aprendí de memoria. Libro intervenido, Karen Kea, ilustración.

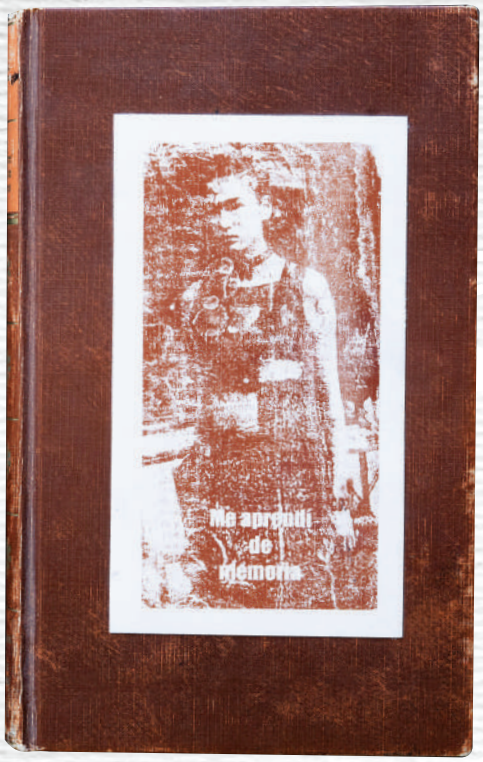
Materia intervenida, identidad en fuga

POR KAREN KEA

En la idea de que un libro es intocable habita una tensión profundamente íntima. No se trata solamente de alterar un objeto, sino entrar en una estructura que ya tiene voz, como quien desplaza un límite tomando acción sobre lo que ya estaba dicho. Mis diálogos con él emergieron de forma casi inconsciente, guiados por un impulso interno que buscaba habitarlo desde otro lugar. Leer dejó de ser un acto pasivo para convertirse en ejecución, permitiendo que una resonancia propia surgiera desde el interior del texto, fisurando su orden sin la pretensión de comprenderlo.

Cuando esta intervención se cruza con el autorretrato, lo que emerge no es únicamente una imagen del yo, sino una operación más compleja. Un acto de reinscripción, tomando el discurso ajeno y contaminarlo con la experiencia misma, abriendo una vía hacia nuevos significados.

Viajar desde el lado profundo de mi sombra, donde aquello que permanece oculto trastoca el pensamiento y posibilita una alquimia de integración mediante la ruptura de lo que parece intocable, una diseminación del propio cuerpo a través de la materia.



Me aprendí de memoria. Libro intervenido, Karen Kea.



Me aprendí de memoria. Libro intervenido, Karen Kea, autorretrato.

Entonces, como señala Roland Barthes, *"a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto"* (2009), poniendo en evidencia la ruptura que ocurre frente a la cámara. Así, en el autorretrato, la imagen deja de ser un espacio de afirmación para convertirse en territorio que descompone el mismo acto de ser visto, al observar que cada pensamiento interno termina por manifestarse.

Desde esta perspectiva, el autorretrato dentro del libro intervenido no construye una identidad fija, sino que se fragmenta. No hay totalidad, sino rastros parciales que se diluyen entre palabras que dejan de pertenecer a quien las escribe para abrirse a nuevas lecturas.

En este cruce, la interpretación adquiere una dimensión material. Lo relevante no es sólo lo visible, sino aquello que se produce. Una zona donde el cuerpo, al insertarse en el texto, desarticula su lógica original y lo transforma en un archivo incompleto. La sombra no subraya; encuadra fragmentos de un discurso interno, delimita insistencias, corta la continuidad narrativa y deja expuesto el vacío. Señala lo incómodo y reconoce una identidad en tránsito.

Desplazar lo permitido configurará un nuevo lenguaje; trabajar la palabra como sustancia. Lo que alguna vez fue coherente ahora respira en capas. Con cada fisura se abre una herida que testifica un ejercicio de conciencia que experimenta con la polaridad.

Tomando el libro como metáfora de un discurso heredado, fragmentar no implica destruir, sino aceptar que el sujeto nunca es una totalidad. Las imágenes que irrumpen sin permiso revelan que el significado no es puro y está habitado por ecos que resuenan debajo del disfraz. Reconfigurarlo fue también interrumpir ese automatismo, ese relato transmitido que parecía inamovible. Fue reconocerme en esas páginas, dar lugar a aquello que susurra en la conciencia, un reflejo invertido de lo que puede emerger.

Al hablar con estas páginas, el dolor encontró palabras para mirar hacia adentro, descubriendo la ventana donde se fractura el estigma. Desafiar el miedo y darme permiso de sentir lo que amenazaba la apacible paz de la normalidad fue dejar entrar eso que sacude, incendia y deja al descubierto las raíces, donde la dispersión diluye el sentido. Cerrar los ojos, apagar el ruido y permanecer en el silencio, ese que insistentemente me habla desde el borde.

De mis diálogos con el libro:

"Y pensar, silenciosos unos instantes, consentir que el universo convino con su abstracción. Una sonrisa entre las tinieblas, como fragmentos de otro mundo. Todavía, algo lejos, podemos ver donde los reflejos bailaban entre las sombras.

En mi disfraz, ¿cuál sería mi sorpresa? Resultaba yo más verdadero de lo que me figuraba."

—La revelación no consiste en descubrir algo nuevo, sino en aceptar que lo más auténtico ya habitaba esa ficción. La raíz no es una superficie fija, sino una luz que sólo se reconoce al quebrarse en la sombra.

"Perder el tiempo, ¿qué significa? ¿Quiénes somos? Descubrir uno de estos misterios. Yo, ¿quién soy yo? Las raíces, esas nubes de la mañana, el mar. Yo seguiré siendo un enigma. Y, sin dar tiempo al monstruo del cuarto oscuro, su inmensa cara gesticulante lanzó una bola de papel y desapareció con un irónico chorro de letras. Por última vez, levantó la mano para imponer silencio."



Me aprendí de memoria. Libro intervenido, Karen Kea, autorretrato.

—"Perder el tiempo" fue la forma de encontrarme fuera de lo que creía ser. En el vacío no hay un yo fijo, solo fragmentos que aparecen y desaparecen sin poder sostenerse del todo. Las palabras no alcanzan, apenas dejan rastros. Al final, somos ese enigma cuando dejamos de intentar definirnos y darnos tiempos de abrazar en silencio.

En un mundo donde las almas juegan a no saber quién son, intervenir un libro puede percibirse como un acto de destrucción. Sin embargo, aquí texto e imagen dejan de ser superficies cerradas para convertirse en un gesto que detona y reordena el sentido, apropiándose de la forma para convertirla en un diálogo propio. Así, el lenguaje deja de ser herencia pasiva y se convierte en materia viva que permite ensayar múltiples versiones del yo. La transformación encuentra su forma libre y se vuelve cuerpo simbólico de una experiencia que tocó mis límites.



Karen Kea. *Fotógrafa mexicana cuya práctica se sitúa en el cruce entre la introspección y la reflexión sobre la imagen con formación autodidacta iniciada en la pintura. Durante sus estudios en Comunicación descubrió en la fotografía el medio ideal para explorar su geografía interna. Su obra concibe el campo visual como un territorio donde convergen cuerpo y pensamiento como un espacio de escucha que traduce experiencias internas en metáforas visuales. Ha participado en exposiciones y publicaciones en diversos espacios en México y en plataformas internacionales. Actualmente forma parte de Observadores Urbanos, donde también desarrolla labores de gestión y curaduría. www.karenkea.com, @karen.kea*

Fotolibros



Libros parte de la colección de la autora. Fotos de Yolanda Luna.

Cuando se materializan las visiones

POR YOLANDA LUNA

"The photograph is not only an image; it is also an object."
Roland Barthes

Un fotolibro no es sólo un contenedor de imágenes: es un espacio donde la fotografía respira de otra manera. A diferencia de la imagen aislada -en muro, pantalla o archivo-, el fotolibro propone un recorrido, una secuencia, una cadencia casi corporal. Se hojea, se detiene, se regresa. Se lee, se ve, se atesora.

Desde sus orígenes en el siglo XIX, cuando la fotografía comenzaba a fijarse sobre papel y a dialogar con la imprenta, hasta las prácticas contemporáneas que expanden sus límites materiales y conceptuales, el fotolibro ha sido un territorio híbrido: entre documento y obra, entre archivo y relato, entre objeto y experiencia.

Este texto es, a la vez, una aproximación a ese territorio y una deriva personal: la de quien no solo ha mirado fotolibros, sino que los ha coleccionado, construido y habitado. Porque hacer un fotolibro -como leerlo- es también una forma de pensar el mundo.

¿Qué es un fotolibro y por qué importa?

A lo largo de los años, en distintos cursos y talleres relacionados con la fotografía y la creación de libros, con maestras maravillosas y maestros estupendos, he escuchado definir a un fotolibro por lo que no es: no es un libro con fotos, no es un álbum fotográfico, no es un simple continente para albergar nuestras imágenes o las de otras personas.

Pero, ¿qué sí es un fotolibro?

Es una forma de pensamiento. A diferencia de la fotografía aislada, que puede ser contundente, inmediata, el fotolibro construye sentido en la

secuencia: en lo que aparece, en lo que se repite, en lo que se omite. No se trata solo de ver, sino de leer; leer en imágenes.

En ese tránsito entre páginas, la imagen se vuelve narrativa. Cada fotografía dialoga con la anterior y anticipa la siguiente. El orden no es neutro, es una decisión que estructura el tiempo de la mirada. Por eso el fotolibro no es un contenedor, sino un dispositivo. Uno que activa cada persona que lo ve, más aún, uno que se activa con cada lectura, incluso la que proviene de esa misma persona en una subsecuente revisión.

Importa porque propone otra relación con las imágenes en un contexto saturado de ellas. Frente al flujo constante de lo digital, el fotolibro introduce una pausa. Obliga a detenerse, a tocar, a regresar. Y en ese gesto, aparentemente simple, se abre una forma distinta de experiencia: más íntima, más lenta, más consciente y situada.

Un poco de historia del fotolibro

Desde sus inicios en el siglo XIX, la fotografía encontró en el libro un espacio natural para organizarse y difundirse. Los primeros volúmenes combinaban imagen y texto con fines científicos, documentales o exploratorios: álbumes que buscaban registrar el mundo, clasificarlo, hacerlo legible.

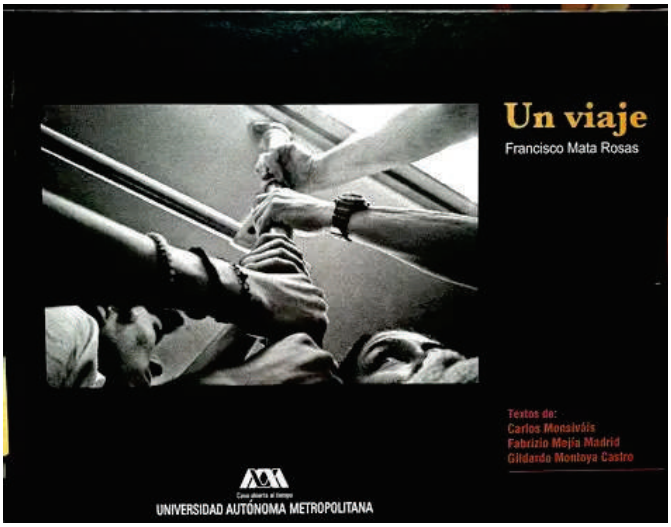
Con el tiempo, el fotolibro dejó de ser sólo un medio de reproducción para convertirse en una forma autoral. A lo largo del siglo XX, fotógrafos y editores comenzaron a entender el libro como una obra en sí misma, donde la secuencia, el diseño y la materialidad eran tan importantes como las imágenes.

Hoy, en el siglo XXI, el fotolibro vive una expansión significativa. La autoedición, las técnicas de impresión accesibles y los formatos híbridos han abierto el campo a prácticas más experimentales. El fotolibro ya no pertenece únicamente al circuito editorial tradicional; habita también lo artesanal, lo independiente, lo colectivo. Y en esa diversificación, ha encontrado una vitalidad renovada.

El disfrute de la experiencia y el coleccionismo.

Leer un fotolibro es una experiencia corporal. No ocurre solo en la mirada, sino también en las manos: en el peso del papel, en la textura de la cubierta, en el ritmo del paso de las páginas. Hay una temporalidad que no puede acelerarse del todo. Incluso cuando se hojea rápido, algo del orden propuesto permanece. Yo diría que un fotolibro me invita siempre a tomar un café a su lado y dejar que el tiempo pase en un disfrute íntimo y personal.

A diferencia de una exposición, donde el



recorrido está parcialmente determinado por el espacio y las definiciones curatoriales y museográficas, el fotolibro se activa en la intimidad. Se puede abrir en cualquier página, volver atrás, detenerse en una imagen durante más tiempo del previsto. Esa libertad no elimina la estructura: la tensiona.

Hay fotolibros que no solo se miran: se quedan. Vuelvo a ellos sin un motivo preciso, como quien regresa a una conversación inconclusa. No siempre son los más conocidos ni los más celebrados, pero en ellos encuentro algo que insiste.

Algunos me enseñaron a editar, otros a mirar con más paciencia. Hay libros donde la secuencia es casi invisible y, sin embargo, todo está ahí: el ritmo, la respiración, el silencio. Otros me revelaron la importancia del objeto: el peso del papel, la fragilidad de una encuadernación, la decisión de un formato.

Con el tiempo, mi colección ha dejado de ser un conjunto de libros para convertirse en un archivo afectivo. En ellos no únicamente reconozco influencias, sino momentos: etapas de trabajo, preguntas abiertas, búsquedas que aún no terminan.

Volver a estos libros es también una forma de volver a mi propia práctica. Hay que recordar que el fotolibro no es sólo un resultado, sino un proceso: una forma de pensar con imágenes, de ordenar la experiencia, de darle tiempo a la mirada.

Por eso regreso, por nombrar solamente algunas piezas de mi colección, a las metáforas de Graciela Iturbide, la belleza natural de Javier Hinojosa, la ciudad -nuestra- de Yolanda Andrade, el compromiso y emoción de Eniac Martínez, la luz de Humberto Rivas, el inicio con Patricia Aridjis, que me marcó con sus *Horas Negras*, la disciplina y el barrio de Francisco Mata, la experimentación permanente de Joan Foncuberta, la crudeza y genialidad de Yael Martínez…¡y cuántas y cuántos más!

El fotolibro en mi proceso creativo

Además de ser una ávida espectadora de este arte y haber iniciado una pequeña colección de fotolibros, mi propio proceso de creación fotográfica me ha llevado necesaria y gozosamente al camino de la materialidad.

En este sentido, es necesario mencionar que hacer un fotolibro implica tomar decisiones que van más allá de la imagen. Es un proceso de edición, pero también de traducción: cómo pasar de una serie de fotografías -a veces dispersas- a una estructura que tenga sentido, ritmo y dirección. Ser tu propia editora es también un placer, uno egoísta, ciertamente; no estar sujeta a los deseos de una editorial, pequeña trampa.

Los talleres de encuadernación me invitaron a desarrollar pequeños proyectos, a imprimir mis imágenes, a coser, pegar, hilar historias con mis visiones. Los libros hechos a mano recuperan una dimensión táctil y procesual. El corte, el plegado, el cosido, incluso el error, forman parte del lenguaje.

Aquí algunos proyectos artesanales de creación propia, piezas únicas:

Cyan (2018)
Azul, bitácora de cuarentena (2020)
Ensalmación (2021)
Equinoccio (2023)
Catexia o la vida de las cosas (2023)
Azul, cartografía íntima de memoria y resistencia (2025)

Por otra parte, en el ámbito digital, encontré con el fotolibro nuevas formas de circulación. La pantalla amplía el acceso, permite compartir, reproducir, experimentar con formatos que no dependen de la materia. Sin embargo, también transforma la experiencia: el gesto de deslizar sustituye al de pasar página, y la luz de la pantalla redefine la percepción de la imagen.

Así es como en 2023, por citar un caso, alguien de la Embajada de México en Canadá vio mi pequeño libro en línea: https://www.blurb.es/b/9876320 [1] y fui invitada a exponer las imágenes de mi serie *Mezcal o vino ancestral de campanilla,* en 2023.



Fotolibro. *Catexia o la vida de las cosas. Fotos de Yolanda Luna.*



Fotolibro. *Equinoccio. Fotos de Yolanda Luna.*

El fotolibro como un proyecto en colectivo: la experiencia con el colectivo *Martes de Malta*

Con la pandemia por COVID19 nos ”zoomergimos”[2] en mundos digitales, en espacios inéditos donde compartimos un tiempo espeso -como le llamé yo- y lleno de incertidumbre. *Martes de malta* nació de manera espontánea en abril de 2020; se trata de un colectivo formado por grandes fotógrafas y fotógrafos[3] en el que tuve la fortuna de insertarme y en el que desde hace seis años se discuten temas variopintos de la vida y claro, de la fotografía. Donde, además y especialmente, hemos tejido lazos de amistad, con cariño y dedicación.

Y así como sucede en mi propio proceso, en el caso de MdM (como cariñosamente le llamamos) el compartir ideas, ejercicios y pequeños proyectos relacionados con nuestras imágenes nos condujo a buscar la materialidad de tales visiones. Es entonces que pasamos de los ejercicios digitales compartidos

en la sala virtual, a la edición, producción y publicación de entrañables fotolibros que forman parte de la historia de nuestras sesiones.

Trabajar en fotolibros desde un espacio



Fotolibro. *Bestiario. Fotos de Yolanda Luna.*

compartido implica negociar miradas, editar en diálogo, construir sentido en conjunto. El fotolibro deja de ser únicamente una obra individual para convertirse en un territorio de intercambio. ¡Además, a todas y a todos nos da tanta alegría la celebración de un nuevo nacimiento!

Los fotolibros colectivos hasta ahora producidos, impresos y encuadernados en el taller del Maestro Gabriel Figuera Flores, son:

Cadáver exquisito (2021)
El vuelo (2022)
Autorretratos (2022)
Bestiario (2025)
Objetos (2025)



Fotolibro. *Autorretratos. Fotos de Yolanda Luna.*

******

Entre lo digital, lo artesanal y lo colectivo, el fotolibro se expande. No se fija en una sola forma, sino que se redefine constantemente. Y en ese movimiento, sigue siendo un espacio abierto para pensar, editar y habitar la fotografía.

Y si quieres una recomendación final, visita el sitio *Fiebre Photobook, "punto de encuentro internacional para los amantes del fotolibro"*, donde puedes acceder a su biblioteca, escuchar su podcast, disfrutar de presentaciones de fotolibros en video y utilizar distintos recursos para acercarte al maravilloso mundo de estos dispositivos que tanto nos fascinan.

[1]En la comunidad de Palmar Segundo, municipio de Mexquitic de Carmona, en el estado de San Luis Potosí, México, los integrantes de la familia Navarro producen el denominado mezcal o vino de campanilla mediante un sistema de destilación ancestral único, que ha trascendido a lo largo del tiempo.

[2]Neologismo acuñado en tiempos de pandemia por mi maestro, el admirado Dr. Óscar Colorado.

[3]Edgar Ladrón de Guevara, Elivet Aguilar, Frida Bulos, Gabriel Figueroa Flores, Gabriela Olmedo, Gilberto Chen, Javier Hinojosa, Juan Carlos Valdez, Lourdes Almeida, Luis Beltrán, Márgara de Haene (en un inicio), Nicola Lorusso, Oscar Colorado, Ulises Castellanos, Vicente Guijosa, Yolanda Luna.



Yolanda Luna. *(Ciudad de México, 1969). Politóloga de formación por la UNAM, con estudios de posgrado en administración pública en el INAP. Se ha especializado en imagen, cultura y patrimonio a través de diversos diplomados y programas en la Fundación Pedro Meyer, la Universidad Iberoamericana, la Escuela de Artes Cinematográficas de la UNAM, la Facultad de Bellas Artes de la UAQ, el Centro de las Artes de Guanajuato, entre otros centros educativos. Su trayectoria se ha desplazado hacia la fotografía y la gestión cultural, donde ha construido una práctica que cruza la imagen con lo social. Cuenta con más de 25 exposiciones en México y ciudades como Barcelona, La Habana y Ottawa y fue finalista del certamen El México de los mexicanos (2025). Su trabajo también se ha extendido a la docencia en fotografía y a la colaboración en proyectos de arte social, particularmente en iniciativas que abordan la violencia de género y la relación con el territorio, como es el caso de La Manta de Curación (The Patchwork Healing Blanket). Actualmente forma parte de colectivos que vinculan arte, comunidad y resistencia, en especial en la ciudad donde actualmente reside, San Miguel de Allende, Gto. www.yolandaluna.com*



Biblioteca Manuel Múzquiz
en Saltillo, Coahuila.
Foto de Pedro Pérez.

POR DOMINGO ORTIZ

Una casa de libros entre ramas
enuncia las verdades y oquedades
caminos que inauguran los silencios
destellos de verdades inquietantes.

Parece que la vida nos estrecha
razones y sentidos primigenios,
en el andar de pasos descubrimos
que las vueltas que damos son razones

escritas en los libros que leímos.
Vamos sabiendo entonces que si andamos
las vueltas, o salidas del camino
son a veces saberes descubiertos,

de lo que ya es sabido, bien se sabe:
que somos si sabemos, lo que somos
vamos sabiendo entonces; suponemos
que la vida son páginas vividas

y los libros, los días, que han descrito
las vidas ya vividas y entregadas
al destacado oficio del que sabe
la vida entonces, vienen y es nombrada

en los libros de páginas abiertas.
La vida se resuelve en las sonatas
la noche crece altiva en los destellos
los nombres del silencio son palabras

vertidas en las páginas abiertas.
Vivir la vida es escribir un libro
caminar los pasillos de este bosque
son símiles abiertos, inauditos

del infinito bosque, de sentidos
las hojas susurrantes son palabras
de la vida silente va encubierta
en el alto misterio que la nombra

un silencio de llamas y oquedades
¡Un árbol de palabras bien dispuestas!



José Domingo Ortiz Montes. *Ex hacienda del Atascadero en San Miguel de Allende, Guanajuato en 1956. Poeta, narrador, dramaturgo y ensayista. Licenciado en Letras Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Coahuila. Maestría en educación de la Universidad Pedagógica Nacional, campus Saltillo. Fundador del periódico* De Viva Voz *con el que obtuvo el premio* "Tierra- Adentro" *(1993-1994) que circuló durante 25 años. Desarrolla el proyecto de Teatro campesino en el Ejido Palma Gorda, escribió la obra "Cuando los muertos viajan en cuaresma". Escribe las obras de teatro "Masaya" que dirige y monta con el actor Pablo González. Escribe y publica en la Tercera antología dramaturgia III, Teatro testigo de la vida con la obra "Cabeza de Vaca".*
Catedrático en la Universidad Pedagógica Nacional, campus Saltillo.

GÉNESIS DE UN FOTOLIBRO

El Universo de Hefesto



Foto de Benjamín Alcántara, del fotolibro El Universo de Hefesto.



Portada del fotolibro El Universo de Hefesto.

POR BENJAMÍN ALCÁNTARA

El Universo de Hefesto es un proyecto documental multisoporte que aborda el trabajo cotidiano de artesanas y artesanos, así como la labor agrícola en campos de cultivo y la labor pesquera en océanos y lagos de diferentes regiones del país. Hefesto, como una metáfora de los procesos de transformación material y simbólica presentes en los oficios documentados, articula el sentido del proyecto desde una mirada que buscó dignificar el trabajo manual y visibilizar saberes tradicionalmente relegados, y se construyó mediante un acercamiento directo con las comunidades, una observación sostenida y un vínculo con quienes fueron retratados.

Mi quehacer documental generalmente exploró los formatos de fotografía y video de manera simultánea y, en este caso, el cuerpo de trabajo que se conformó a lo largo de cinco años (del 2018 al 2022) resultó en una selección final de más de 200 fotografías y alrededor de 15 piezas breves en video y dos cortometrajes. Uno de los objetivos primordiales fue que el proyecto tuviera distintas salidas que permitieran apreciar y leer las imágenes de múltiples maneras, y que pudiera adecuarse a su exhibición en diferentes espacios físicos, pero también en plataformas digitales, proyecciones en salas, medios electrónicos y medios impresos.

En primer término, las imágenes tanto



Foto de Benjamín Alcántara, del fotolibro El Universo de Hefesto..

fotográficas como en video, así como textos descriptivos, fueron alojados en el sitio oficial del proyecto, el cual puede consultarse en la siguiente dirección: https://eluniversodehefesto.com/. Este espacio virtual alberga la totalidad del proyecto; sin embargo, era necesario conformar una edición para llevar a cabo una exposición de imágenes impresas y montadas en espacios físicos, así como una selección amplia para conformar un discurso en el formato quizá más importante: el soporte impreso del fotolibro.

Siempre es seductor el objeto porque es una cosa tangible. Se puede tocar, oler, ver, leer, y no se necesita ningún otro dispositivo o espacio más que la voluntad de abstracción durante algún tiempo para hojear y disfrutar lo que ahí se nos propone como relato visual. Me gusta la idea de la singularidad del objeto, como un artefacto que existe en el mundo físico para permanecer y ocupar distintos espacios, en diferentes hogares, libreros, bibliotecas; y de esta manera ser visto, consultado por diversas personas a lo largo de un periodo prolongado de tiempo.

El soporte llamado fotolibro, además, sirve para resistir la característica efímera de las imágenes vistas en los dispositivos electrónicos y contrarrestar la vorágine de imágenes que vemos de prisa cotidianamente en la pantalla. Un libro de fotografía nos invita a detenernos en los detalles y a regresar una y otra vez a un mismo punto. Hojear en ambos sentidos y, por qué no, si quisiéramos, también intervenir, recortar, recontextualizar y reinterpretar esas imágenes.

Cada soporte tiene potencias diferentes; la imagen impresa en un libro apela a la característica primigenia de la imagen fotográfica, es decir, su permanencia, la perdurabilidad que otorga fuerza simbólica por medio de su materialidad. En este sentido, la producción de significado se articula, en primer lugar, a partir de las características físicas del libro (tamaño, tipo de papel, tipo de encuadernado, etc.), y sobre todo de la puesta en página, que es literalmente una puesta del signo. Todo esto, acompañado de un trabajo colaborativo con el diseñador, se traduce en un acto complejo de representación, en el que intervienen muchos procedimientos y mediaciones para la creación de un objeto artístico, contenedor de una constelación de imágenes y palabras que producen sentido.

En el caso del fotolibro "El universo de Hefesto", el trabajo colaborativo de diseño estuvo a cargo de Leonel Sagahón, quien tiene una amplia trayectoria en la labor editorial, sobre todo en el ámbito de los libros de arte y fotografía.

Cuando hablo de trabajo colaborativo, me refiero precisamente a un diálogo propositivo en el cual surgen nuevas formas de abordar un discurso que aparentemente está cerrado. Darle cabida a la cooperación, pero también a la confrontación de ideas y conceptos que fomentan un enriquecimiento en los modos de llevar a cabo la práctica. Y no sólo interviene el conocimiento del diseñador, sino también la visión e interpretación de otras disciplinas con la inclusión de textos que generosamente escribieron para este libro Víctor Manuel Torres, César Holm y Eréndira Márquez.

Para la realización de este libro, llevé a cabo una maqueta (ejemplar único impreso en offset digital) con una selección aún más amplia de imágenes, una puesta en página tentativa de acuerdo con el discurso que había estado manifestando en otros medios y sin un diseño editorial propiamente dicho. Este ejercicio rupestre sirvió para mostrar a



Foto de Benjamín Alcántara, del fotolibro El Universo de Hefesto..

colegas, obtener opiniones, sugerencias, y también sirvió para convencer al propio Leonel de que apostara por el proyecto, a partir de la realización de una maqueta mejor elaborada y así poder solicitar un apoyo económico a través del programa federal "Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales" en su emisión 2023, en la categoría de Artes Visuales. Por fortuna el proyecto fue seleccionado para recibir dicho apoyo, y es así como se pudo llevar a cabo la impresión de 500 ejemplares en formato horizontal con un tamaño de 26.5 cm de ancho por 21 cm de largo. El libro consta de 128 páginas y se utilizó papel Couché brillante de dos caras de 150 g para los interiores y Color print de 200 g para la portada. Se optó por un cosido rústico sin lomo que permite la apertura total del libro, sin riesgo del desprendimiento de hojas.

Cabe señalar que, desde el principio, este proyecto se planteó como un trabajo de divulgación cultural con fines no lucrativos, por lo que decidí que el libro no tuviera ningún costo. La mayor parte de los ejemplares fueron donados a diversos espacios culturales, bibliotecas y escuelas públicas, etc., por medio de cuatro instituciones públicas: la Fototeca Nacional, la Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas, la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México y la Secretaría de Cultura del Estado de Querétaro. Durante 2025, se obsequiaron ejemplares a participantes y asistentes en las distintas presentaciones públicas mediante sorteo, y también se distribuyeron entre artesanas y artesanos en ferias de cultura popular.

El libro también puede ser consultado y su versión digital puede obtenerse en el sitio oficial del proyecto antes mencionado.

Por último, me gustaría enfatizar que este libro no fue pensado como un libro de autor, en el sentido de que fuera un objeto conceptual o un libro-objeto artístico, que generalmente se presentan como una obra más dentro de un cuerpo de trabajo, en el contexto museístico. Más bien, fue concebido como un medio para difundir el valioso trabajo cotidiano de esta gente noble y sencilla que sostiene en gran parte la identidad y los saberes de diversas culturas de este país.



Benjamín Alcántara. *Documentalista y fotógrafo mexicano. Obtuvo la Maestría en Historia del Arte en la UNAM obteniendo mención honorífica con el ensayo académico* "Paradojas en la representación documental". *Fue miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte / Periodo (2019-2022) en la especialidad de fotografía. Ha sido beneficiario de apoyos económicos de la UNAM, FONCA, Centro Multimedia / CENART y Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, para desarrollar proyectos de investigación y producción audiovisual. Ha participado en más de 25 exposiciones colectivas en importantes recintos de México, Estados Unidos, España, Alemania y Argentina. Ha expuesto de manera individual en 10 ocasiones con proyectos fotográficos y audiovisuales. A lo largo de su trayectoria, ha obtenido varios premios nacionales e internacionales y múltiples reconocimientos en el campo audiovisual.*



La arquitectura del fotolibro: del objeto estético a la construcción de diálogos

POR MARCEL DEL CASTILLO

Podría considerarse que la fotografía arrastra una condición que dificulta su relación fluida con ámbitos externos como la economía, la política o la cultura en general. A lo largo de su desarrollo histórico, esta disciplina se ha centrado en exceso en sí misma, operando desde una suerte de aislamiento donde pretende ser aceptada por el mundo sin integrarse plenamente en sus dinámicas.

Esto es un tema para abordar ampliamente en otro escenario, pero hoy me quiero centrar en que esta tendencia puede ser vista como un ejercicio de pensamiento insular, tanto de autores como de todos los factores que componen el dispositivo fotográfico: teóricos, escuelas, industria, etc. y que limita la interacción con otras artes y disciplinas sociales.

Entonces, cuando la fotografía se vuelca hacia

el formato del libro, trae consigo esa condición y surgen interrogantes sobre su lugar en un sistema que posee estructuras de producción y distribución ya consolidadas por siglos. Es viable plantear que el fotolibro, aunque comparta la apariencia y el aroma de un libro convencional, a menudo intenta enfrentarse al mundo editorial como algo distinto, sin considerar las reglas de juego ya establecidas. Esto podría generar una desconexión entre la intención del autor y la capacidad real de que el objeto circule o sea rentable.

Por otro lado, la insatisfacción que sobrevuela la producción y distribución de los fotolibros proviene de una falta de claridad sobre el público al que se dirigen. Al ser un nicho reducido, el mercado para estas obras suele ser limitado, a veces solo a los fotógrafos, lo cual no necesariamente representa un desacierto sino una realidad que define su alcance. Quizás el problema radique en la pretensión de producir libros de manera personalísima e íntima pero esperando resultados de alcances masivos. Ante esto, cabe la pregunta de si el fotolibro se concibe como un fin económico para generar ingresos, como ventana indiscreta de vidas que a nadie o a pocos les importa, o como una herramienta para difundir ideas y reflexiones críticas con impactos sociales y culturales.

Si se opta por entender el libro como un medio de reflexión, la prioridad podría desplazarse hacia la relevancia de los temas tratados y su capacidad para interactuar con públicos diversos. En este sentido, es probable que la fotografía necesite observar otros procesos creativos, como la música independiente, donde los artistas asumen roles de productores y distribuidores para sostener sus propuestas en entornos económicos y culturales complejos. La sostenibilidad podría no depender de grandes mercados, sino de una economía propia y cercana, así como del abordaje de temas que puedan superar el narcisismo creativo.

Una propuesta colectiva frente a los retos del medio

Frente a estas dificultades que se manifiestan en la financiación, producción y circulación de un fotolibro, lo que queda es experimentar y proponer modelos alternativos que entiendan el libro como una herramienta que lleva siglos y no como un objetivo final estético particular del mundo fotográfico. En lugar de centrar el proyecto únicamente en la creación del objeto físico y las variables técnicas de la fotografía, el detonante puede ser un tema de relevancia social o cultural que actúe como eje narrativo. Bajo esta premisa se desarrolló un proyecto editorial que buscó abordar



Fotolibro En Construcción.

la arquitectura moderna latinoamericana desde una perspectiva colectiva.

Organizado y coordinado por la plataforma *Espacio GAF* (hoy *Pensar la imagen*), se planteó un proyecto que tomara todas estas situaciones y contextos críticos para proponer lo que se conformó como el primer fotolibro colectivo latinoamericano, fundamentado en una convocatoria abierta al centro y sur del continente donde la selección de los autores tuvo un carácter estrictamente editorial. La propuesta consistió en que los propios participantes aportaran sus imágenes, y también el financiamiento necesario para la impresión. Este modelo de gestión resolvió de manera simultánea la producción y la circulación de la obra, ya que la edición se dividió entre todos los colaboradores, permitiendo que cada uno gestionara y vendiera los ejemplares en sus respectivas ciudades.

Gracias a este esquema, el libro logró tener presencia física en diversos países como Venezuela, México, Argentina, Colombia, Bolivia, Chile, España, Francia y Alemania. Es importante considerar que esta estrategia permitió recuperar la inversión inicial y, al mismo tiempo, garantizó que los trabajos de los autores circularan internacionalmente sin depender de una estructura de distribución centralizada y costosa.

La propuesta editorial: *En construcción*

El concepto editorial de esta publicación se pensó como una curaduría profunda, buscando tejer desde lo interno y no desde la superficie fotográfica un relato que compusiera un discurso coral que, acompañado de un texto del arquitecto venezolano José Luis Chacón, impulsara una propuesta para construir una ciudad posible, situada en cualquier geografía del sur del continente, utilizando para ello un conjunto de fuerzas narrativas compuestas por imágenes y textos. La obra inicia con una imagen que remite al origen de los espacios urbanos, mostrando a un núcleo familiar en un proceso de ocupación de terrenos para construir un hogar. El cierre del libro presenta una rueda, elemento que podría simbolizar procesos cíclicos que se repiten constantemente en la región.

El discurso visual contenido en la obra reflexiona sobre el destino de la arquitectura moderna en Latinoamérica. Se plantea la posibilidad de que muchas de estas edificaciones hablen de un ideal que ya no tiene vigencia para sostenerse por sí mismo. En la narrativa del libro, las estructuras modernas y las construcciones espontáneas, como las favelas o ranchos, se sitúan en un nivel similar, siendo ambas expresiones de una necesidad y de una promesa que busca cumplirse.



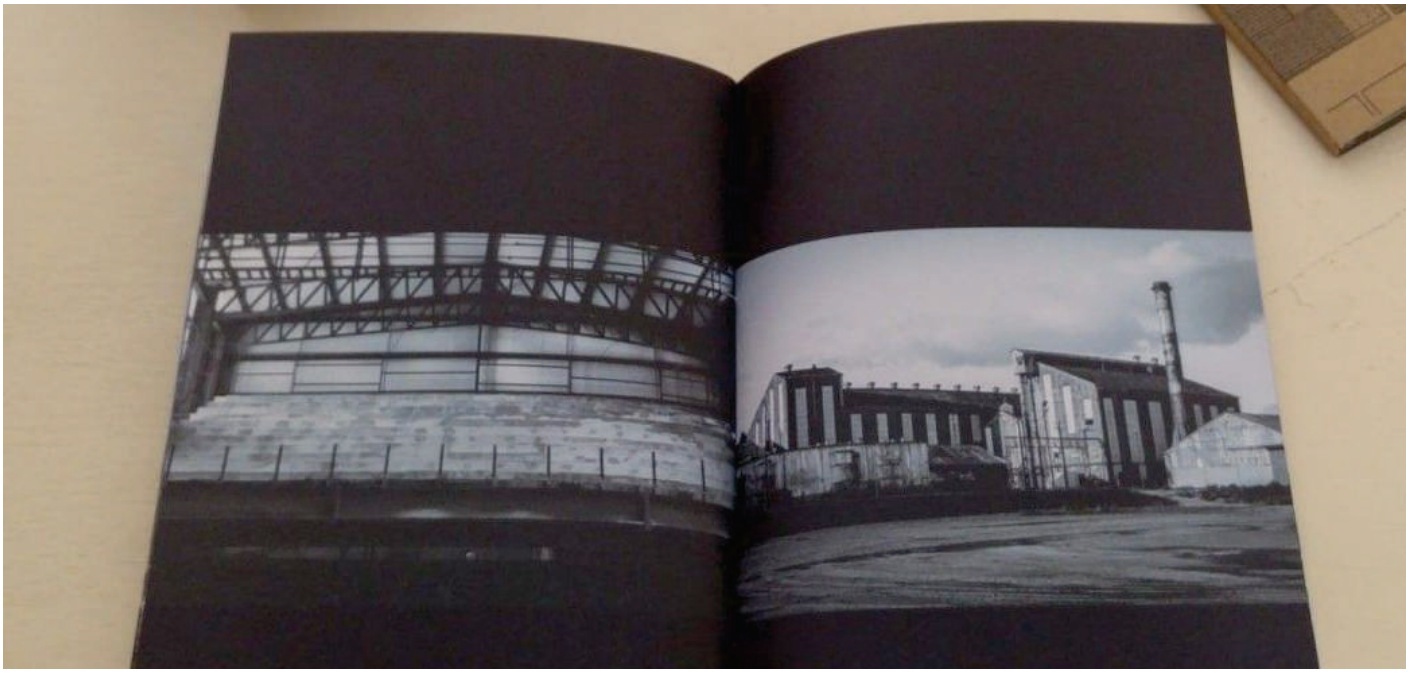
Fotolibro En Construcción.

Físicamente, el fotolibro fue diseñado para simular un bloque de construcción, reforzando la idea de ser el elemento base para cualquier proceso de edificación. Esta decisión estética vincula el objeto con el concepto temático central del proyecto: En construcción. Además, responde a una visión donde el libro es entendido como una herramienta o una excusa para desarrollar un tema crítico. Bajo esta premisa, el objeto físico pasaría a formar parte del tema mismo, actuando como un dispositivo que agita el pensamiento sobre los espacios urbanos y su habitabilidad.

La participación como tema y gestión

Como mencionaba anteriormente, la obra contó con la participación de veintinueve autores, entre figuras con trayectoria y creadores emergentes, provenientes de diversas naciones, incluyendo Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Francia, Alemania, México y Venezuela. Esta pluralidad permitió una visión heterogénea sobre el tema de la arquitectura y la habitabilidad en el continente.

Esta característica actuó en distintas frecuencias durante la curaduría y producción del libro. En la primera, los autores aportaron fotografías e ideas de múltiples localizaciones geográficas: desde estaciones de tren en México hasta barrios en Buenos Aires, pasando por zonas costeras de Colombia y paisajes urbanos en Venezuela o Brasil. La diversidad de contextos representados refuerza la idea de una identidad urbana compartida por toda la región latinoamericana; por otro lado, esta



Fotolibro En Construcción.

producción compartida permitió una distribución y gestión expandida del libro. Algunos de los autores realizaron presentaciones en festivales y encuentros en cada uno de sus países.

El fotolibro como herramienta y no como fin

Es probable que el fotolibro, cuando se entiende como una herramienta de pensamiento y conocimiento para tomar postura crítica sobre fenómenos que atraviesan nuestra cultura, gane una nueva dimensión de profundidad y amplitud. La variable de este tipo de modelos de creación y gestión colectiva potencia su capacidad para adaptarse a economías locales y generar redes de apoyo mutuo entre los creadores.

Desde mi punto de vista, si la fotografía se deja permear por la historia del libro, logra hibridizar, tejer sus fundamentos, y alejarse de visiones dogmáticas, se abre la oportunidad de investigar procesos en otras disciplinas y aplicarlos a la fotografía. Quizás el reto del medio no esté en intentar encajar forzosamente lo fotográfico en el formato libro, sino en la creación de estructuras experimentales, alternativas y sustentables que prioricen el contenido y la reflexión que trascienda el dispositivo. La experiencia del primer fotolibro colectivo latinoamericano, sugiere que es posible abordar temas críticos y sensibles mediante la colaboración, convirtiendo al fotolibro en un dispositivo de diálogo entre autores y públicos de distintas latitudes.



Marcel del Castillo *es un artista, escritor, curador, docente y gestor cultural venezolano-mexicano radicado en Monterrey. Su práctica se sitúa en el cruce entre la imagen, la investigación y el pensamiento crítico, vinculando la producción artística con la escritura ensayística y la pedagogía. Es fundador y director de la plataforma Pensar la Imagen. A través de este espacio, aborda temas como la función política del arte, la imagen como aparato ideológico y la importancia de una práctica artística que no renuncie al pensamiento ni a la contradicción. Desde 2023, forma parte del Sistema Nacional de Creadores de México (SNCA). Ha sido seleccionado en residencias como el Laboratorio de Arte del Tec de Monterrey, el Centro de Artes Electrónicas BEK en Noruega y Hangar en Lisboa. Su trabajo ha sido premiado en salones nacionales e internacionales y se ha exhibido en diversos contextos de América Latina y Europa. Como curador, ha realizado proyectos y presentaciones para instituciones como la Colección FEMSA, el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León , la Universidad de los Andes en Venezuela y el Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes. También ha participado en festivales internacionales como Califotofest (Colombia), Fotorio (Brasil), Meridafoto (Venezuela), Fotovisión y el Festival de Fotografía de Nuevo León (México). Ha desarrollado programas educativos y de formación crítica para la Universidad LCI y CONARTE (Monterrey), Panorama Arte (Chihuahua), el Centro Queretano de la Imagen y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado «La Esmeralda» (Ciudad de México), entre otros espacios.*

LIBROS DE FOTOGRAFÍAS DOCUMENTALES



POR CARLOS RECIO DÁVILA

Un fotolibro puede centrarse en la trayectoria de un fotógrafo, o bien en un estilo, o incluso una época. Más que ser un objeto de actualidad, una obra de ese tipo parece relacionarse por lo general con la historia y el arte. Existen obras basadas en la trayectoria de fotógrafos; otras están dedicadas a exposiciones de artistas de la lente; y unas más consisten en recopilaciones de imágenes referentes a procesos históricos.

En la prensa, la vida de la fotografía es por lo general efímera. En un libro, en cambio, su durabilidad es extendida. A partir de esta idea podemos referenciar algunas obras un tanto al azar, dentro de la temática del fotoperiodismo. Así una obra impresa que integra los fotorreportajes de Larry Burrows, los cuales fueron originalmente difundidos en la revista LIFE, fue en 2002 publicada por Alfred A. Knopf, con el título de *Vietnam*. Obra igualmente importante fue una retrospectiva de imágenes de Robert Capa, en 2001, que nos lleva a pensar también en la labor de síntesis que es precisa en un fotolibro a partir de un universo de imágenes. En efecto, Cornell Capa anota en ese libro: "Entre 1990 y 1992, Richard Whelan y yo revisamos la totalidad de las planchas de contacto de Robert Capa. Entre los cerca de 70 mil negativos, realizados por mi hermano a lo largo de su vida, seleccionamos 937 para componer un resumen sustancial de una carrera comenzada en 1932 y terminada en 1954". Las imágenes fueron presentadas cronológicamente, y muchas de ellas nunca habían sido develadas a los grandes públicos.

El libro de Henri Cartier-Bresson, editado en 2003, *De quoi s'agit-il*, un título basado en una frase que comúnmente pronunciaba el fotógrafo está integrado por un conjunto seleccionado de la obra que el fotógrafo realizó a lo largo de su vida, incluso aparecen dibujos suyos que llevó a cabo en las últimas décadas de su existencia. Las decenas de miles de imágenes que este fotógrafo capturó alrededor del mundo, particularmente en Europa, Asia y América, "integran un álbum del siglo XX", según señala el presidente del la Biblioteca nacional de Francia, Jean-Noël Jeanneney.

Por otro lado, Pedro Valtierra. *Mirada y testimonio,* libro publicado en 2012, presenta una selección de fotos a partir de más de 35 mil negativos. Con ello fue posible hilar "historias, relatos e imágenes" según explica Rebeca Monroy quien agrega: "Con el material seleccionado, se reconoce cómo con el nuevo periodismo y fotoperiodismo se abrieron diversas vetas del fotógrafo como autor, subrayando el profesionalismo del que llevaba la cámara".

Al transitar de un soporte a otro, las fotografías pueden ser objeto de un cambio en su estatus y en el significado de una imagen. Por ejemplo, las fotos del reportaje de Sebastião Salgado en el Sahel, África, realizadas entre 1984 y 1986, lugar en que, debido a la sequía, poblaciones enteras tuvieron que abandonar sus aldeas para buscar lugares donde sobrevivir, fueron inicialmente publicadas en medios periódicos a nivel internacional por la agencia Magnum. En este último año, con ese grupo de imágenes, Robert Delpire organizó la publicación de un libro denominado *Sahel. L'homme en détresse*, como parte de una exposición en el Centro Nacional de la Fotografía, en Paris. Así, la

lectura que originalmente era posible a partir de las imágenes, en su inmediatez, pasó a ser diferente al entrar en juego la mediación del tiempo respecto al acontecimiento. Esto lleva a pensar en la idea por Roland Barthes sobre el "futuro anterior", es decir, la posibilidad de que el espectador reflexione sobre lo que ocurrió después de la toma, ya que la distancia temporal respecto a los hechos presentados al observar las fotos en un libro, es más tardía que al verlas en un medio impreso periodístico (o digital).

Por su parte, las 300 imágenes que constituyeron la exposición *Éxodus*, de Salgado en la Casa Europea de la Fotografía, antes habían sido ampliamente difundidas en la prensa internacional. En ese proyecto el fotógrafo documentó la historia de la migración humana en 35 países, como la de los hutus de Ruanda, o de los árabes y subsaharianos que atravesaban el Mediterráneo en sencillas embarcaciones, con el objetivo de llegar las costas europeas. De esa exhibición se derivó la publicación de un libro con ese nombre en 2003. De hecho, afirmaba el fotógrafo, «para mí, el medio de comunicación por excelencia seguirá siendo siempre la prensa». No obstante, al observarlas en los muros y en una obra impresa, la lectura no solo resulta más global (por la cantidad de imágenes que se integran en la obra) sino por lo general también, más profunda.

Yves-Marie Marchand, de la editorial Marval, explica que las fotografías periodísticas muestran la actualidad en el momento en que se produce y su utilización es inmediata, su valor tiene un carácter instantáneo. Por el contrario, la edición de un libro se basa en la reflexión: a partir de un conjunto de fotografías periodísticas, el editor puede seleccionar las imágenes impactantes, buscar algo más elaborado, algo que el fotógrafo no necesariamente había calculado de antemano. Según Marchand, mientras que el periódico es desechable, el libro garantiza la perdurabilidad de la obra.

Este autor agrega que la historia también ocupa un lugar importante en el mundo editorial. Señala por ejemplo la existencia de un libro sobre los campos de concentración, que fue editado en tres partes: La primera, presenta el momento en que suceden los hechos: las fotos tomadas por los nazis e incluso por los prisioneros; la segunda, refiere al momento en que se descubren los horrores (es fotoperiodismo); la tercera, corresponde de la memoria, a una perspectiva respecto a los sucesos.

Un foto-libro permite apropiarse y llevar a casa la información que se ha visto en un museo o una galería, permite tener en las manos un conjunto de imágenes de la trayectoria de un fotógrafo.

La lectura de una fotografía presentada en un libro puede tener relación con la lectura de un texto, pero más allá de asemejarse a la acción de hojearlo, al recorrer las imágenes con la mirada es posible aprehender episodios de la vida resumidos en el instante en que cada una fue captada. Además, las leyendas que por lo regular acompañan a las imágenes, tienen por objetivo orientar la interpretación, tanto a nivel técnico como estético.

Finalmente podemos considerar que un fotolibro supone una apropiación personal de la fotografía como objeto físico y táctil. Los libros de fotoperiodismo, igual que los de fotografías de arte recuerdan el estatus de los álbumes de familia del siglo XIX: se conservan como objetos de valor, como una forma de apropiarse de determinados aspectos del mundo.

Fuentes

Barthes, Roland (1999) [1e ed.1980]. *La chambre claire*. Notes sur la photographie. Gallimard Seuil, France, 193 p. (Coll. Cahiers du cinéma).

Cartier-Bresson, Henri (2003) *De quoi s'agil-il*, Paris, Gallimard, Bibliothèque national de France, 430 p. [Texto consultado de Jean-Noël Jeannene.

Burrows, Larry (2002) *Vietnam*. Paris, Flammarion, 143 p. [texto David Halberstam]

Morvan, Yan. (2000) *Photojournalisme*. Paris, CFPJ, 270 p. [Textos citados de Sebastiao Salgado y de Yves-Marie Marchand].

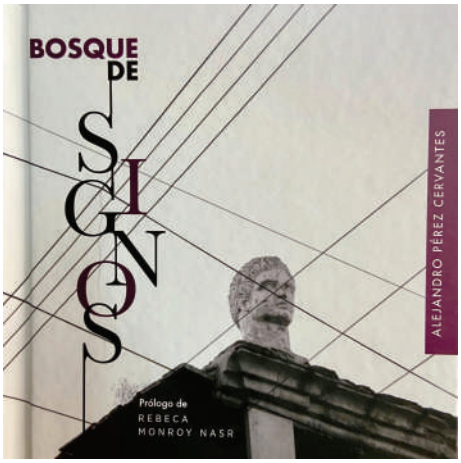
Salgado, Sebastião (2000) *Exodus*, Taschen, varios países, 432 p.

Salgado, Sebastião (1986) *Sahel. L'homme en détresse*, Paris, Prisma Presse, 106 p.

Valtierra, Pedro (2012) Pedro Vatlierra *Mirada y testimonio*. UNAM, FCE. Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Fundación Pedro Valtierra Asociación Civil, Cuartoscuro, Agencia de Fotografia y Editora. [Texto inicial de Rebeca Monroy]



Carlos Recio Dávila. *Doctor en Ciencias de la Información y la Comunicación por la Universidad Lumière en Lyon, Francia. Es profesor investigador de la Universidad Autónoma de Coahuila. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus líneas de investigación son la semiótica visual y urbana, el habla regional y la historia de México. Ha sido profesor invitado de universidades de México, Francia, Italia, Polonia y Corea del Sur.*



Metáforas de la ausencia

POR ARGELIA DÁVILA

Cuenta la leyenda que existe un hilo rojo invisible que conecta a las almas predestinadas a encontrarse. Se dice, además, que el dedo meñique se vincula con el corazón a través de la arteria cubital y que, desde ahí, se desprende este hilo imaginario que propicia conexiones inevitables, encuentros de precisión casi matemática.

Si estas conexiones no se limitaran exclusivamente a las personas -como sugiere la leyenda-, me atrevería a afirmar que las imágenes de Alejandro Pérez Cervantes (Saltillo, Coahuila, 1973), reunidas en *Bosque de signos* (2026), forman parte de ese vínculo invisible e indivisible entre el autor y su obra.

Según Massimo Mariani, la imagen fotográfica parte de una proyección aparentemente neutral y anónima de la realidad: aquello que el fotógrafo enfoca y traslada a la película. Sin embargo, incluso antes del disparo, la realidad ya ha sido intervenida: el encuadre, la disposición del motivo y la intención del autor transforman lo observado. A ello se suma la interpretación, es decir, aquello que la imagen evoca mediante sus recursos visuales.

Desde esta perspectiva, las fotografías de *Bosque de signos* pueden entenderse como el resultado de ese "disparador": un mecanismo que captura memorias, emociones y estados. Son miradas precisas que estallan en la mente del observador y detonan la palabra, haciendo legible el signo a través de la luz y el contraste.

Tuve la fortuna de participar en este proyecto junto a diversas voces de nuestro país. A cada autor se nos encomendó escribir un texto a partir de una imagen. En ese sentido, siempre he pensado que la palabra es efigie y viceversa: que el texto es un tejido de imágenes que conforman el pensamiento, y que la fotografía es una mirada que deja eco, como una onda expansiva fijada en la memoria y en el espacio delimitado por el encuadre.

Un fotolibro, más allá de ser un compendio de imágenes, es también una estructura de sentido. En este caso, el trabajo de Pérez Cervantes es signo, pero también gramática: un ritmo visual que se expresa en un idioma aparentemente único y, al mismo tiempo, universal -la luz y la sombra. El alto contraste, la bruma y la oclusión de la claridad se convierten en lenguaje: metáforas de la ausencia, metonimias del silencio y la soledad.

Este hilo imaginario nos conduce hacia lo luminoso de la imagen, hacia una danza entre la luz y su ausencia. Como señala Bernard Plossu, la fotografía es hermana de la literatura por su sentido de observación y del cine por su sentido de movimiento congelado, pero es en la danza donde encuentra su afinidad más cercana: "saber situarse, moverse, avanzar, retroceder. Boubat y Cartier Bresson, bailarines."

De esta dialéctica emergen en *Bosque de signos*: superficies arenosas y húmedas, cuerpos en pausa, arquitecturas regidas por el "less is more", músicos y escalinatas de memorias craqueladas.

Todo ello configura una paradoja temporal de tradiciones hibridadas: instantes que parecen remitir tanto al pasado remoto del año treinta y tres después del Cristo, como al despliegue tecnológico y capitalista del siglo XXI en un mismo instante.

El ojo del fotógrafo -ágil como el lince, paciente como el cazador- condensa esa tensión. Es, como apunta su prologuista, Rebeca Monroy Nasr, un "ojo entrenado".

Bosque de signos es también un ejercicio colectivo. Autores como Agustín Cadena, Noé Vázquez, Katnira Bello o Rogelio Villarreal desarrollaron textos a partir de estas imágenes, generando un entramado que oscila entre el ensayo, la prosa y la poesía.

En este tejido, lo cotidiano se vuelve manifiesto: la ciudad que envejece, la estatua que observa el paso del tiempo, la belleza de lo habitual, la ciudad que avanza o retrocede, que se despelleja, se borra o desaparece. Todo ello configura una lectura donde la imagen no sólo representa, sino que interpreta.

Este primer fotolibro del autor confirma que la literatura y la fotografía son caminos convergentes hacia la expresión. En ese cruce, el hilo rojo reaparece como metáfora central: un vínculo entre pensamiento, mirada y evocación.

En la espesura de estos signos, las imágenes abren un espacio delimitado por la intertextualidad y por lo que Henri Cartier-Bresson denominó el "instante decisivo": la unión de cabeza, ojo y corazón en un ejercicio que condensa y refleja la trayectoria del autor.

Así, *Bosque de signos* se presenta como un objeto que invita al pensamiento y a la palabra: un



Fotolibro Bosque de signos.

sistema de signos donde la mano del fotógrafo —como sugiere Georges Perec— traza sobre la página visual los gestos del pensamiento, en este caso, por medio de la luz. Cada encuadre es una acción, y toda acción de la mano, como afirma Martin Heidegger, está enraizada en el pensar.

Por ello, este libro es, en última instancia, la manifestación de ese hilo que une pensamiento, corazón y mano que va más allá de la contemplación: es lectura, recorrido y código. Cada una de las imágenes que componen este trabajo nos propone la pausa que se requiere para mirar con detenimiento aquello que, por cotidiano, suele pasarse de largo. *Bosque de signos* se afirma como un espacio donde convergen imagen y palabra para potenciarse. Así, el hilo rojo se convierte en una metáfora de la experiencia y el vínculo entre la mirada del autor con la del espectador, y ambas con el pensamiento.

Bosque de signos, de Alejandro Pérez Cervantes (Logos Editorial/Cultura: Imagen y Texto, 2026). Prólogo de Rebeca Monroy Nasr.



Argelia Isabel Dávila del Bosque *es Doctora en Arquitectura y Urbanismo, miembro del Sistema Nacional de Investigadores en la Secretaría de Ciencia. Desde 2020 es profesora investigadora con perfil PRODEP en la Facultad de Artes de la UAdeC. Su trabajo enlaza investigación académica y creación artística; becaria del PECDA Coahuila en 2012 en el área de patrimonio y, en 2021, en la categoría de creadora con trayectoria. Coordinó* Umbrales. El centro de Saltillo. Visiones desde la transdisciplina*, libro que obtuvo el primer lugar nacional en publicación editorial en 2023. En 2025 publicó* Hybris Vernacular*, obra que también recibió el primer lugar nacional de diseño en la categoría de publicaciones. Sus líneas de investigación se centran en el patrimonio, los imaginarios urbanos y los emblemas simbólicos, así como en la concepción, circulación y consumo de la imagen y su papel en la construcción de la cultura.*

MÚSICOS QUE HACEN FOTOGRAFÍA

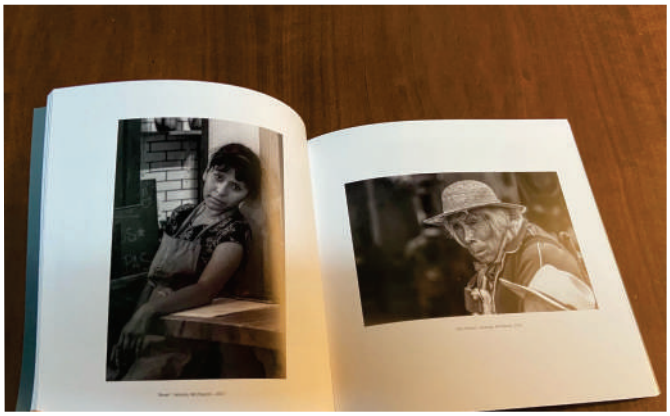
El lado inmóvil del tiempo:



POR GERMÁN ROMERO

La irrupción en 1839 de las imágenes producidas de manera automatizada mediante dispositivos tecnológicos no se trató solo de una innovación técnica, sino de una transformación cultural de gran alcance. Como señalara Vilém Flusser, este acontecimiento inauguró una nueva etapa en la historia de la humanidad, comparable únicamente con la invención de la escritura. La capacidad de la fotografía para representar con un alto grado de equivalencia una situación real —lo suficiente como para conferirle a este nuevo tipo de imagen un poderoso efecto de verdad— significó un cambio radical en la forma de aprehender, procesar, significar y comunicar el mundo. Su rápida incorporación a la vida cotidiana permitió la aparición de múltiples formas inéditas de apropiación y expresión, entre ellas las que nos convocan aquí: aquellas que utilizan la cámara como medio para comunicar creativamente la manera en que nos relacionamos, entendemos, valoramos y conceptualizamos nuestro entorno.

Este preámbulo no es ocioso. Aunque hoy resulte natural considerar la fotografía como un medio de expresión artística, conviene recordar que ésta nació en un entorno científico, bajo la premisa de que producía representaciones objetivas de la realidad, y fue precisamente esta condición la que dificultó inicialmente su aceptación en el ámbito de las artes visuales: ¿cómo podía considerarse arte una imagen producida de forma mecánica, sin la intervención manual directa del artista? Sin embargo, la realidad terminó por imponerse. La práctica fotográfica, al margen de las discusiones teóricas sobre la naturaleza ontológica de esta nueva categoría de imágenes, creció rápidamente en círculos sociales cada vez más grandes, impulsado por una industria que supo reconocer desde temprano tanto la fascinación que generaba el nuevo dispositivo como el deseo generalizado de producir imágenes propias. La cámara fotográfica hacía prescindible la destreza manual y los sofisticados conocimientos aprendidos a lo largo de años de



Fotolibro El lado inmóvil del tiempo.

estudio propios de las artes visuales clásicas para producir imágenes atractivas. Bastaba con un equipo relativamente fácil de aprender a manejar, un espacio para el revelado (y más adelante ni siquiera eso), y una práctica basada en la experimentación. La fotografía se convirtió muy pronto en el medio de expresión y comunicación más democrático y universal, y terminó por imponer su vocación como agente canalizador y potenciador de creatividades. La accesibilidad y diversidad de los dispositivos disponibles en el mercado, ha favorecido un campo de creación lo suficientemente amplio como para permitir que cualquier persona tenga la posibilidad de empezar a practicar la fotografía en cualquier etapa de su vida y desarrollar un estilo de expresión personal, dando paso a un nuevo tipo de biografías artísticas. Inicios tardíos, prácticas intermitentes, abandonos imprevistos, que en disciplinas como la música o las artes plásticas suelen ser excepcionales, en la fotografía constituyen de hecho la norma. Ejemplifico con un par de historias. Tina Modotti (Udine, 1896 – Ciudad de México, 1942) desarrolló su actividad fotográfica únicamente entre 1921 y 1929, un periodo que incluye su formación junto a Edward Weston. En esos escasos ocho años produjo una obra profundamente articulada con su compromiso político, que le ha asegurado un lugar central en la historia de la fotografía. Por su parte, el francés Gilbert Garcin (1929–2020) inició su carrera artística a los 65 años, tras jubilarse. Sus fotomontajes, en los que él mismo y su esposa aparecen en escenarios de carácter onírico lo convirtieron, a pesar de su inicio tardío, en una figura destacada dentro de la fotografía surrealista contemporánea. La frontera entre la producción profesional y la de los amantes de la fotografía se vuelve difusa, casi imperceptible, en comparación con otras disciplinas artísticas. Esta condición funciona como un guiño a creadores de otras disciplinas a adoptar la fotografía como un medio alternativo en la cual dar una salida paralela a sus búsquedas expresivas. En México, el caso más emblemático es el escritor Juan Rulfo, cuya producción fotográfica es considerada como una de las más importantes de América Latina. Y eso que Rulfo nunca se consideró a sí mismo como un profesional de la fotografía.

Es en este contexto en el que se inscribe *El lado inmóvil del tiempo, músicos que hacen fotografía* (Rojomar editores, 2025), un proyecto que reúne a ocho compositores e intérpretes mexicanos que han adoptado la cámara fotográfica como una herramienta de pensamiento. La fotografía aparece en estos casos como un espacio de reflexión sobre los procesos creativos, un medio para explorar los vínculos entre disciplinas, un dispositivo de observación del entorno y una forma de posicionamiento frente al mundo.

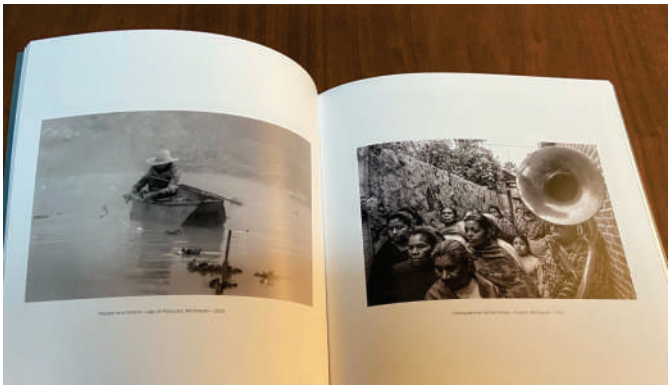
Como señala Gabriela Villa, autora de los

> ***“La música es la más abstracta de las artes temporales y la fotografía la más concreta de las artes espaciales”***

textos que acompañan las fotografías, estas prácticas no responden a un modelo único, sino a una constelación de intereses y enfoques: para Norma Carrillo Trueba la fotografía sirve como una herramienta de denuncia y reflexión socioambiental; Miguel Cicero encuentra la fotografía como medio expresivo ante el desencanto que le produce el gremio profesional de la música; Gustavo de la Torre Rodríguez acompaña su vida con la fotografía para narrar lo cotidiano a través del encuentro; Sibila de Villa Azarcoya documenta su andar mediante la fotografía, a manera de diario visual; Miguel Mesa explora fenómenos sociales, culturales y naturales en la intersección entre arte, ciencia y tecnología; Iván Naranjo indaga, tanto en la música como en la fotografía, en lo que desconoce y revela lo expresivo en lo que no tiene necesidad de expresarse; Germán Romero reflexiona sobre la influencia de los procesos perceptivos en la creación y significación de experiencias auditivas y visuales; y Carlos Rosas se sirve de la cámara como un artefacto de contemplación, capturando lo que atrae su atención concentrada. Todos estos intereses y modos de vivir la fotografía se unen, sin embargo, en una meta

compartida: la voluntad de crear un cuerpo de obra fotográfico consistente, que comunique una particular manera de entender el mundo con un estilo visual personal.

Un libro que ha puesto en la misma mesa de diálogo la música y la fotografía parecería dar por sentado que existe un vínculo entre ambas disciplinas. Sin embargo, si dejamos de lado asociaciones simplistas y lugares comunes, dicha relación no es evidente ni puede formularse en términos objetivos o sistemáticos. No comparten materias primas, ni procesos creativos, ni mecanismos de percepción comparables, ni producen experiencias estéticas homologables que permitan siquiera esbozar un marco teórico común. Son de naturalezas opuestas: la música es la más abstracta de las artes temporales y la fotografía la más concreta de las artes espaciales. Los códigos musicales nunca van a poder expresar un mensaje concreto e irrefutable por sí mismos, mientras que la fotografía parecería operar con un régimen de significación más inmediato, como sugiere la reflexión de Roland Barthes sobre su carácter aparentemente directo o inicialmente "sin código". Pero es precisamente esta enorme distancia ontológica la que invita a un músico a acercarse a la fotografía. La creación musical y la fotográfica pueden convivir en la misma persona porque implican procesos mentales y tiempos de producción diferentes. El vértice de ambas disciplinas se ubica entonces en el "ser músico" que permea de manera inevitable su formación y valores artísticos al momento de hacer fotografía. Si bien sería arriesgado siquiera suponer que existen elementos para establecer la categoría formal "fotografía hecha por músicos", si es cierto que un músico, al momento de incursionar en la fotografía artística, inevitablemente va a echar mano de la disciplina mental, el sentido crítico, la capacidad de análisis y conocimientos de otras artes que ha adquirido durante su formación profesional. El cómo influye la formación integral de un



Fotolibro El lado inmóvil del tiempo.

músico en su obra fotográfica es el verdadero tema de estudio. Y este libro abre una ventana para aproximarse a este punto nodal.

Gracias al trabajo indagatorio realizado por Villa -respaldado por su formación musical y su conocimiento de la fotografía a través de su labor de cuentafotos- podemos acceder a información valiosa para aproximarnos a los universos creativos entrecruzados de los músicos/fotógrafos: aspectos biográficos que revelan vocaciones interdisciplinares o epifanías fotográficas; gestos técnicos -musicales y fotográficos- como actos de declaración política; criterios artísticos semejantes entre la práctica interpretativa y la mirada fotográfica; la teoría musical y la fotográfica como territorios dúctiles para el cruce de conceptos; usos análogos de herramientas tecnológicas. Para los autores, que normalmente ubican su práctica fotográfica en un territorio independiente al musical, quizás les haya resultado revelador el proceso de gestación del libro, al poner en un terreno de discusión aspectos centrales de sus visiones artísticas, sus maneras de entender su paso por el mundo y en tomar conciencia de cómo su ser esencial determina de maneras sutiles pero persistentes sus actos de creación musical y fotográfica. De esto se trata el núcleo de la discusión propuesta en *El lado inmóvil del tiempo, músicos que hacen fotografía*: no en la búsqueda de correspondencias necesarias entre ambas disciplinas, sino en la exploración de una distancia que, lejos de resolverse, se vuelve el verdadero motor de la creación.



Germán Romero *(Mérida, 1966), es compositor, pedagogo y amante de la fotografía. Ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores en los períodos 2013-16 y 2017-20. En 2023 el Gobierno de Yucatán le otorgó la Medalla de Bellas Artes. Es autor de dos libros de fotografía:* Territorio de ausencias *(2020) y* En su mirada *(2024). Su interés por la creación de espacios independientes de creación y difusión del arte le llevó a fundar la editorial Rojomar Editores. Actualmente es profesor de tiempo completo en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Panamericana.*



El fotolibro latinoamericano, de Horacio Fernández.

LECTURA DE FOTOLIBROS

Puro presente detenido

POR LEÓN PABLO BÁRCENAS

Las enormes hojas hacían un peculiar ruido al pasarlas una a una: ¡tras, tras…! y una suavidad propia de la seda cubría la portada de un hermoso libro creado por la fotógrafa Patricia Lagarde. Hablaba con sus imágenes de las mariposas. ¡Tras, tras…! Una pieza dedicada al novelista Vladimir Navokov quien decía que la literatura y las mariposas son las dos más dulces pasiones que conoce el hombre. El proyecto de 2014 se titula *Dark red cabinets*.

"Los libros se miran y se leen". Y en los fotolibros las imágenes son el texto. El sentido de la lectura ocurre página tras página, al ritmo y secuencia del autor, pero también del lector. La continuidad y las omisiones hacen que el fotolibro esté más cerca del cine que de los cuadros colgados en los museos: puro presente detenido. Así lo



Fotolibro Dark red cabinets, *de Patricia Lagarde*.

describe el historiador de arte con especialidad en fotografía, el español Horacio Fernández en la introducción de su libro *Nueva York en fotolibros* publicado en el año 2016.

"Pero el libro… puede contener cualquier lenguaje (escrito)", literario o visual, con o sin



Fotolibro Nueva York en fotolibros, *de Horacio Fernández*.

narración. El libro puede ser solo un recipiente para los más variados ingredientes, en *El arte nuevo de hacer libros*, el mexicano Ulises Carrión enfatiza que, a diferencia de un libro viejo, en el "arte nuevo" cada página es diferente y cumple una función muy concreta. En cada página y apartado de ese libro, Carrión va señalando la importancia de la secuencia, de los espacios, de los tiempos calmos, lo mismo que la intervención del autor en todos los pasos del proceso: la creación de las imágenes, los textos, la edición, la encuadernación, la selección de materiales.

Con Carrión, "el libro pasa a adquirir otras dimensiones: nolibros, antilibros, pseudolibros, cuasilibros, libros concretos, libros visuales, libros conceptuales, libros estructurales, libros proyecto, libros declaración, libros instrucción". Es como lo presenta en el catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía su director Manuel Borja-Villel, en 2016, en la muestra que llevó por título: *Querido lector. No lea*.

Un fotolibro podría ser un conjunto irregular de imágenes dispersas y desconectadas, pero al conformar "un todo coherente y legible", toman



Fotolibros varios, foto de Andrés Monroy .

sentido, indica Horacio Fernández. Al fotolibro lo inundan varios manantiales: la fotografía, por supuesto, pero también el diseño gráfico, la literatura, el cine, los libros de artista, la edición, los materiales de impresión y de encuadernación… Todos estos elementos, al organizarse en la secuencia propuesta por el autor, dan fuerza al discurso y contenido, con el alto riesgo de que, al ser tantos y tan variados los ingredientes del fotolibro, la obra puede no llegar a buen puerto. El peligro es constante: las distintas y algunas veces muy feroces mareas amenazan al proyecto todo el tiempo. Sin embargo, la pericia del buen navegante y el acompañamiento de una tripulación forjada en otras distintas y con frecuencia muy lejanas disciplinas, pueden hacer que el buque-fotolibro llegue a playas remotas, a lectores- visores distantes, que comprendan y aquilaten esa pieza de arte para el gozo y solaz de un entendimiento que inicia con lo visual.

En las primeras décadas del siglo XX, y ya con un camino recorrido por la técnica fotográfica, el fotomontaje comenzó a usar la serie como una manera de dar continuidad a un mensaje. Hannah Höch en su *Álbum de recortes de prensa* de 1933, organiza diversas fotografías de revistas y periódicos en paneles que otorgan autonomía a cada imagen y que ya en conjunto dejan atrás "el fetichismo de unicidad de la pintura". La agrupación de estas imágenes produce un flujo visual, un recorrido óptico basado en la repetición y funciona a través de la asociación temática, de la continuidad del color o por la forma de las distintas fotografías, al inicio aparentemente aisladas e inconexas. El fotolibro "*The drawer*" de Vince Aletti ganó en 2023 el primer premio en Paris Photo al "Fotolibro del Año" usando la misma técnica y acomodo de sus recortes de revistas y periódicos que Höch aplicó 90 años antes.

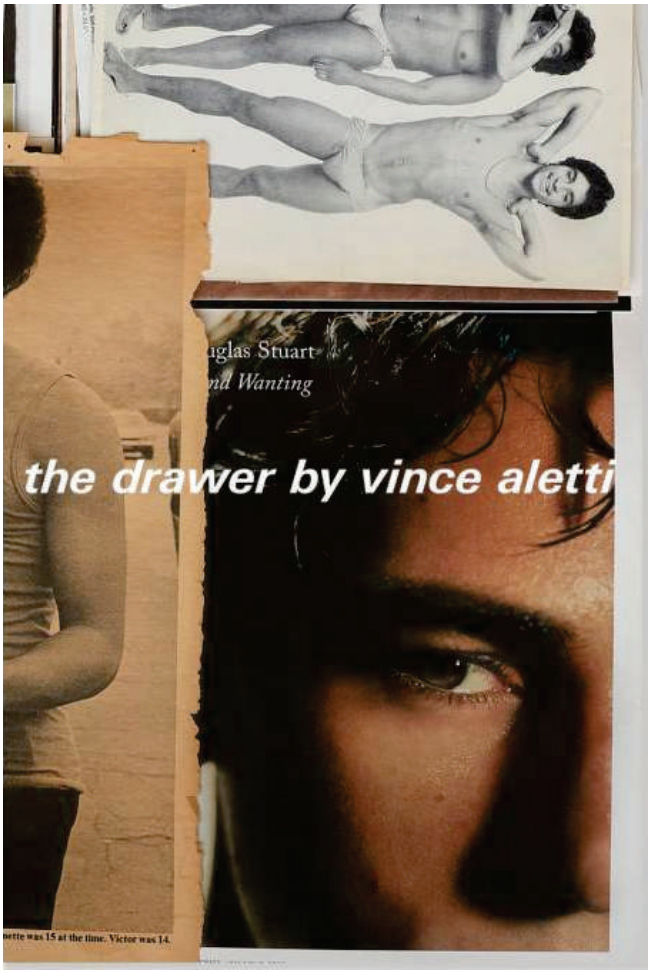


El trabajo de Hannah Höch

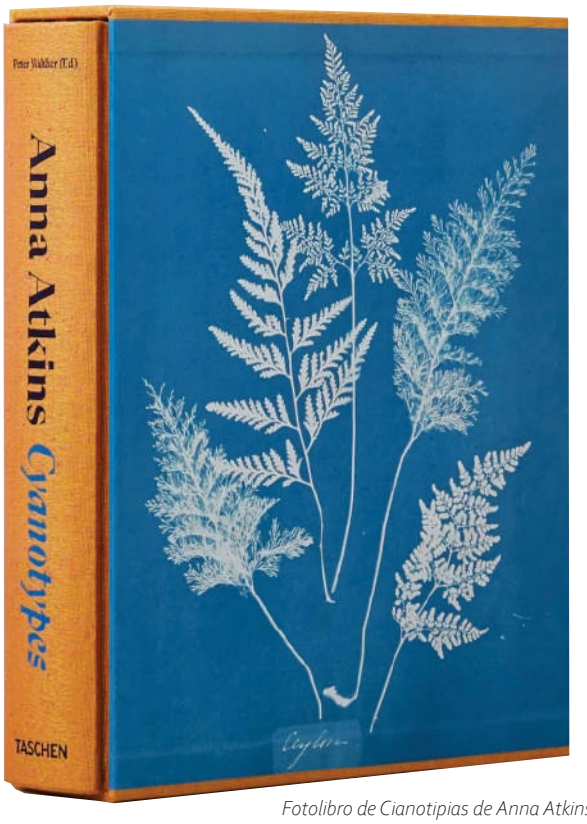
Poco a poco el fotógrafo se va colocando en la posición de autor. La parte inicial sí son sus fotografías (no siempre), a veces aisladas, a veces parte de una serie, pero es el mensaje, el discurso, el que le da peso a unas fotografías que muchas veces no son "las piezas" que persigue el coleccionismo o los museos. El fotógrafo utiliza sus imágenes, a veces las complementa con textos, mapas, anuncios, insertos, para que sea el contenido final, todos a una, el que dé peso y categoría a la obra. El riesgo para el autor, ya no son las imágenes en sí, sino que el ecosistema de las publicaciones puede jugarle en contra y un editor, un diseñador gráfico o un mediador, lleguen a anularlo junto con su propuesta y presentar, basados eso sí, en sus fotografías, un trabajo totalmente distinto al originalmente planteado. Cabe mencionar que para algunos fotógrafos, que no autores, es la posición más cómoda.

> *"Al fotolibro lo inundan varios manantiales: la fotografía, por supuesto, pero también el diseño gráfico, la literatura, el cine, los libros de artista, la edición, los materiales de impresión y de encuadernación*

Martin Parr y Gerry Badger dicen que un fotolibro está entre la novela y el cine. El sentido cinematográfico se lo da el autor, lo mismo que las imágenes, su orden y secuencia. Otros elementos como el tipo de encuadernación, el papel, el diseño gráfico, los textos –o falta de ellos– toman un sentido completamente distinto, y rico, narrativamente hablando, que pasa por alto las carencias técnicas o formales que pudieran tener las fotografías. Al ser un objeto para sostener con las manos, el dispositivo libro pide al usuario una serie de acciones casi performáticas: un sitio con buena luz, un lugar para sentarse, tiempo en calma para observar con detenimiento, manos dispuestas para no manchar o dañar la pieza, un ritmo para ver, pasar cada hoja, regresar, saltarse folios, de modo que la trama puede ser tal como lo propone el autor y a continuación el



Fotolibro The drawer *de Vince Aletti*



Fotolibro de Cianotipias de Anna Atkins.

"lector" le da su propio ordenamiento: junta hojas, observa los extremos, huele la tinta, siente su peso y textura, busca el brillo o huye de él, añade sus propias imágenes. En la definición de Agamben un dispositivo es cualquier cosa que captura y gobierna la vida de una persona. Ya antes, en 1989 Gilles Deleuze escribió que "un dispositivo nos hace ver y hablar". De esta manera, el fotolibro nos hace callar al principio, luego nos integra a su diálogo para finalmente lanzarnos lejos para hablar de él, de lo que sobre él reflexionamos, vimos u omitimos. Así funciona un buen fotolibro.

La entrada del fotolibro al museo ha sido irregular y no constante. Como lo he mencionado en otros textos, en el Catálogo de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM, 100 del MUAC, del año 2012, en la parte final de la publicación donde se anota casi todo su acervo, los fotolibros no pasan de 20 piezas. Porque el fotolibro aún es inestable para la historia del arte, la curaduría y el coleccionismo, vamos, que el primer fotolibro se hizo en 1842. El trabajo de Anna Atkins es muy joven. Un "género fronterizo" escriben Borja-Villel y Rosario Peiró.

Bibliografía consultada

Aletti, Vince. (2023). The drawer. Ediciones SPBH.
Carrión, U. (2012). El arte nuevo de hacer libros. Juan J. Agius; CONACULTA
Guasch, A. M. (2011). Arte y archivo, 1920 – 2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Akal.
Fernández, H. (Ed). (2014). Fotos & libros. España 1905 – 1977. Acción Cultual Española. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. RM.
Fernández, H. (Ed). (2016). Nueva York en fotolibros. RM. Centro José Guerrero. Muac
Parr, M., Badger, G. (2004). The Photobook: A history, vol. I. Phaidon.
Schraenen, G. (2016). Ulises Carrión. Querido lector. No lea. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



León Pablo Bárcenas. *Ingeniero bioquímico de formación. Lleva once años en el estudio de la fotografía y el pensamiento contemporáneo. Sus temas son el archivo y la imagen intervenida como dispositivo. En 2022 ganó el primer lugar en la categoría fotografía de la convocatoria Conflicto y Discordia coordinada por la Universidad Autónoma de Querétaro. Actualmente vive en la ciudad de Querétaro, México.*