MNEMÓSINE

REVISTA TRIMESTRAL DE FOTOGRAFÍA, MEMORIA E IMAGEN



La fotografía frente a la mirada del otro

Segundo Aniversario. Número 8, primer trimestre de 2026

Segundo aniversario

Se ha convertido en un lugar común la afirmación de que en este mundo cuasi virtual en que parecen ya no caber tantas imágenes, urge detenerse un momento a reflexionar cómo hemos llegado a este punto. Con la misma velocidad que nos convertimos en receptores de reels, historias, fotos, nuestra capacidad de reflexión sobre lo que recibimos ha decrecido proporcionalmente. Y no sólo eso. También el valor que le damos a la imagen ha perdido peso. Todo es trivializado en su paso por los golosos y endiosados algoritmos. La fugacidad se ha vuelto norma. La memoria -ese ente del pasado- yace postrada ante las nuevas deidades.

El pensamiento en general ha cedido terreno al anárquico torrente que fluye en redes. El proceso no fue lento. Si voltéamos la vista a una o dos décadas a lo sumo, el río de imágenes se convirtió en cascada sin freno. La furia de las imágenes fontcubertianas nos inundó y cuesta trabajo ya sacar la cabeza.

Necesitamos tomar un respiro. Detenernos aunque sea un poco. Crear una distancia frente al maremágnum de la información visual. Resistir, así sea brevemente. Retomar nuestra capacidad intelectual y pensar la imagen. De manera que no seamos únicamente receptores y comencemos a completar el ciclo roto de la comunicación.

La reflexión sobre la imagen, la fotografía y la memoria es el impulso que le ha dado vida a este proyecto editorial.

Con gusto, pero más con optimista sorpresa, las páginas de esta revista han encontrado ávidos lectores que luego devienen en colaboradores o generosos difusores de la publicación. Quienes han escrito en estas páginas son parte de esa resistencia. Con claridad nos sentimos parte de esos esfuerzos editoriales -pocos- que insisten en el llamado a pensar la imagen y la fotografía y a recordar que aún tenemos memoria.

Dos años ya de Mnemósine.

Gracias.

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, la memoria y la imagen.

Dirección: Andrés Monroy

Contacto. feis: Andres Monroy Perez, Insta: amonroyp, correo: revistadefotografiamnemosine@gmail.com, Whatsapp: 8441221598

Diseño: Sintaxis Visual Taller Estudio

Revisión de textos: Sandra Luz Hernández. Cartonista y viñetas: Fraga

Número 8 Primer trimestre de 2026 Santiago de Querétaro. Portada prompt de A.M.P en IA Copilot con fotografía de Dorothea Lange



1913

La foto de familia y la transformación del sentido

POR CARLOS RECIO DÁVILA

En el año 2003, en una brocante en Parilly, en Lyon localicé un pequeño grupo de cuatro retratos en blanco y negro de una joven parisina entre 1913 y 1923. El hallazgo me llevó a preguntarme cómo, con el paso del tiempo, una colección de imágenes -particularmente las de la tradicional técnica de plata sobre gelatina- puede perder sentido para un sujeto o para una familia. Y a partir de ello reflexionar sobre su recorrido subsecuente. Esas fotos, que habían permanecido en el ámbito privado por cerca de ocho décadas, terminaron dispersas en un bazar, confundidas con otras de distintas colecciones en una gran caja de madera.

Las imágenes de esta pequeña colección fueron impresas en formato tarjeta postal, y su propietaria únicamente marcó con un lápiz en la parte posterior el año al que corresponden, además de contener el sello de los respectivos estudios fotográficos en los que fueron tomadas, todos ellos localizados en la Place de la République, en la capital de Francia.

En primera foto, realizada en 1913, aparece de niña, con otras familiares en un jardín. En la segunda, de 1921, está ella sola en un estudio profesional. La tercera foto fue captada el 2 de diciembre de 1922 en Photo d'art Henri, y la cuarta fue tomada en un estudio del boulevard Voltaire, probablemente en 1923.



1921



2 de diciembre de 1922, estudio «Photo d'art Henri», Place de la République, Paris.

En algún momento, sin duda, estas fotos habían perdido su valor simbólico para los allegados a la modelo, por lo que décadas después pasaron a ser expuesta a las miradas ajenas a la familia. Es decir abandonaron el ámbito privado para ingresar al ámbito público.

Cuando una persona aparece representada en una foto, en lo individual o como parte de un grupo familiar, reconoce ahí una etapa de su vida, una parte de propia historia y se hace evidente su filiación. Al apreciar el vínculo con los miembros que la integran y recordar etapas de la vida, el sujeto encuentra en la imagen algo que le une a ella. La foto de familia permite redescubrir quién es uno, de dónde viene, quiénes fueron sus antepasados. Incluso, le puede hacer pensar en su propio destino, al observar a quienes ya han fallecido. En ese caso puede ocurrir que el lector de la imagen puede tener presente la frase: "Llega un momento en la vida en el que nuestros conocidos son más los muertos que los vivos", como señala el personaje Davenne, en *La Habitación Verde* de Francois Truffaut.

Con todo, el significado de una foto de familia puede ser transformado al paso del tiempo, con el transcurrir de las generaciones. Uno mismo o los propios descendientes pueden no sentir identificación alguna con la escena o con los personajes representados. De esta manera la relación afectiva sobre un aspecto del pasado, así como el significado que pudiera tener la imagen en ellos, no existen.

Al momento en que un grupo de fotografías familiares se aleja de los puntos de referencia cercanos a sus miembros, y ellas llegan a dispersarse, pueden pasar a formar parte de colecciones diferentes y otorgárseles otro estatus: pueden constituir un documento para los investigadores y coleccionistas. Pueden adquirir un valor por su interés sociológico o antropológico, situación que va acorde con lo que Roland Barthes denomina el *studium*, es decir, al reconocimiento de elementos de una cultura determinada.

La imagen puede participar en la construcción de una historia social, a permitir la comprensión de



Boulevard Voltaire, c. 1923

En algún momento, sin duda, estas fotos habían perdido su valor simbólico para los allegados a la modelo, por lo que décadas después pasaron a ser expuesta a las miradas ajenas a la familias. Es decir abandonaron el ámbito privado para ingresar al ámbito público.

prácticas culturales, o simplemente a que el espectador refuerce su interés por un tema determinado, como los rostros, los vestuarios, las costumbres, etc. Puede establecer otro tipo de intimidad, como el relacionado con la nostalgia o con el simple placer estético.

Sin embargo, la imagen por ella misma ofrece pocos datos más allá de la referencia visual. De esta forma resulta muy valiosa la información que el propietario original haya eventualmente escrito, algo que por lo general ocurre en la parte posterior del soporte. Esto no es algo común, pues al primer dueño de la fotografía en muchas ocasiones puede haberle parecido innecesario agregar algo que ya se sabe, es decir el momento de la toma y quién es el modelo. Eso denota una vez más cómo el significado previsto es para la intimidad.

De esta manera, la formación de colecciones, así como su dispersión y ulterior integración permite observar cómo la memoria puede ser construida y reconstruida de manera constante. En ese sentido Anne Marie Garat investigadora de la fotografía y coleccionista de fotos familiares, destaca: «Compongo una especie de corpus privado, una gran familia de todos los orígenes, con rostros extranjeros y, sin embargo, de una misma familia, mi álbum imaginario, prolífico y diverso».

La memoria visual, con todo, resulta algo frágil y corre el riesgo de ser también destruida.

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.*



Foto: Ángel Guzmán

La fotografía frente al público en museos y galerías

POR ERASTO CARRANZA

En estos espacios a través del tiempo la fotografía ha interactuado con el espectador, para esto se debe considerar la forma de representación y las reglas que guiarán a los espectadores.

Esta experiencia permite la contemplación de imágenes que impactarán de una u otra manera, servirán como una inspiración para el público en general, desde el ignorante hasta el erudito, cada uno interpretará a su manera según las propias experiencias a través de su vida.

La fotografía como arte ha evolucionado desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX con el movimiento llamado Pictorialismo, enfatizando la belleza, la tonalidad y la composición en lugar de sólo la documentación de la realidad. Este movimiento inició en Europa, Japón y Estados Unidos por Alfred Stieglitz, Margaret Cameron, Robert Demachi, Peter Henry Emerson, Henry Peach Robinson y otros. La fotografía artística ha

perdurado hasta nuestros días, en el siglo XXI, con una cobertura mundial basados ya no sólo en la estética sino en el recurso de la fotografía contemporánea, utilizando la descontextualización de objetos donde la fotografía puede pasar a ser un recurso generalmente apoyado por un texto que explicará al espectador el concepto y la idea que ahí se representa.

¿Por qué visitar Exposiciones Fotográficas?

La fotografía, al estar más presente en el mundo del arte, permite que una mayor cantidad de personas acudan a apreciar y vivir una experiencia enriquecedora, esta experiencia permite apreciar imágenes y lugares maravillosos que van desde paisajes, retrato, de calle o instalación, permite también observar el manejo de la luz, el contraste, la composición, así como también el proceso creativo y la visión única de cada fotógrafo.

Una exposición fotográfica también acerca al espectador a poder percibir distintas emociones ya sea alegría, tristeza o asombro. Igualmente, la visita a espacios culturales donde se exhiban fotografías ayuda a que se pueda disfrutar no sólo de la experiencia visual, también el aspecto educativo. Algunas exposiciones están acompañadas de explicaciones sobre la información acerca de técnicas, historia y contexto de las imágenes.

Visitar un museo o una galería para contemplar imágenes fotográficas, aísla al espectador de la vida cotidiana, de imágenes en las redes sociales, y puede apreciar fotos en un ambiente tranquilo y apacible, permite la no distracción para observar de manera profunda las imágenes.

Para los fotógrafos principiantes y para los profesionales sirve también como fuente de inspiración.

Así que ¿vale la pena visitar museos o galerías? Pienso que siempre será adecuado como ha sucedido en el pasado. Disfrutar los espacios y el tiempo de contemplación por siempre.



Foto: Ángel Guzmán



Foto: Ángel Guzmán



Foto: Ángel Guzmán

***Erasto Carranza**. Catedrático universitario, con una solvente experiencia docente y de investigación en los procesos fotográficos históricos utilizados en el siglo XIX. Ha sido profesor en el ITESM, la UDEM, Conarte N.L. y en la Universidad LCI. Ha recibido varios premios y reconocimientos, destacando el Primer Lugar 2005 Patrimonio Cultural de Nuevo León (Patrimonio Arquitectónico). Ha publicado en las revistas Alquimia (INAH) y la Revista Coloquio. Conferencista destacado en el tema Daguerrotipos y procesos fotográficos históricos en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH, en la Universidad LCI, en la UDEM, Fototeca de Nuevo León, MARCO en Monterrey y en la Facultad de Artes Visuales de la UAQ.*



LA IMAGEN COMO MÁQUINA NECROPOLÍTICA

Fotografía, control y terror

Las favelas a menudo están inundadas de policías. Foto: Getty Images, Mario Tama

POR BRUNO BRESANI

La fotografía ha desempeñado un papel central en la configuración del miedo y la legitimación del control. En un territorio donde la violencia se distribuye de manera desigual, las imágenes de cuerpos abatidos en los enfrentamientos que se desarrollan en las periferias participan activamente en los efectos de la necropolítica urbana. La fotografía se convierte, así, en una tecnología de gobierno, una máquina de visibilidad que, bajo la apariencia de documento, administra la muerte y la percepción pública de la vida.

Siguiendo a Achille Mbembe (2003), la necropolítica es el poder soberano de decidir quién puede vivir y quién debe morir. En el caso brasileño, este poder se ejerce mediante una economía visual del terror. La cámara policial, la lente periodística o el archivo mediático se articulan como aparatos del Estado en la producción de una mirada que disciplina, segrega y legitima la violencia.

En Río de Janeiro, la fotografía opera dentro de un régimen de visibilidad profundamente racializado. Las imágenes de cuerpos negros y pobres asesinados por la policía aparecen en los noticiarios sin mediación ética, reproducidas con naturalidad como parte del paisaje urbano. La mirada pública es entrenada para ver sin conmoverse.

Como señala Susan Sontag (2003), la saturación de imágenes de sufrimiento produce un estado de anestesia moral, donde el exceso visual se traduce en indiferencia. En contextos como el de Río, esta indiferencia es estructural, la fotografía se integra a una pedagogía de la desensibilización que naturaliza la desigualdad social.

La imagen del cadáver en la favela, repetida y espectacularizada, actúa como un dispositivo de control. A través de ella, el Estado y los medios de comunicación sostienen la idea de que hay vidas que no importan, y que su eliminación es condición necesaria para el orden. La fotografía, en este sentido, participa en el ejercicio necropolítico al administrar su representación, en la cual determina qué cuerpos merecen compasión y cuáles pueden permanecer expuestos como trofeos de la seguridad.

La fotografía policial, las imágenes aéreas de los operativos y los archivos visuales de seguridad constituyen una infraestructura de control territorial. A través de estos registros, la policía y el Estado producen un mapa visual del enemigo interno, en el cual la favela se representa como un espacio a conquistar que debe ser reintegrado mediante la fuerza.

Aquí la cámara participa activamente en la guerra urbana. La imagen del "criminal abatido" se difunde como prueba de eficacia institucional, reforzando la narrativa de la seguridad. Como advierte Ariella Azoulay (2012), todo acto fotográfico implica un contrato civil entre quién fotografía, quién es fotografiado y quién observa. Pero en este contexto, dicho contrato está roto, ya que el fotografiado no es consciente, el fotógrafo actúa en nombre del poder, y el espectador se vuelve cómplice. La fotografía deja de ser un espacio de relación ética para convertirse en un instrumento de soberanía violenta.

La política visual del control se prolonga en el urbanismo de la gentrificación. Ya que tras las operaciones policiales, las mismas zonas que habían sido representadas como focos del peligro se convierten en territorios de inversión turística e inmobiliaria. La fotografía juega aquí un papel clave al construir narrativas de "renovación" y "progreso". Las imágenes del "antes y después", la favela pacificada transformada en destino cultural o en mirador panorámico, reescriben la historia visual del lugar, borrando las huellas del dolor.

Como explica T.J. Demos (2013), la visualidad contemporánea está marcada por una "estética del desarrollo", donde la representación de la mejora urbana encubre las violencias del despojo. En Río, las fotografías de las UPPs (Unidades de Policía Pacificadora) muestran sonrisas, banderas y niños



Soldados brasileños revisan a un habitante de la favela Ciudad de Dios en Río de Janeiro durante un operativo . Mauro Pimentel/Agence France-Presse, Getty Images.



Una operación policial contra la banda Comando Vermelho en Rio de Janeiro dejó al menos 130 muertos . Imagen: Tomaz Silva / Agência Brasi

jugando, creando una iconografía higienizada que sustituye la imagen del cadáver por la del "ciudadano pacificado". De este modo, la fotografía se convierte en una herramienta de blanqueamiento simbólico, una operación estética que acompaña el desplazamiento social.

Frente a este régimen visual de control, han emergido prácticas fotográficas de resistencia y reapropiación. Colectivos como Papo Reto, Favela em Foco o Midia Ninja construyen contra-archivos que documentan la violencia desde dentro, desafiando la hegemonía mediática. Estas imágenes buscan devolverle rostro, nombre y dignidad a las víctimas.

Siguiendo a Azoulay, estas prácticas restablecen el "contrato civil de la fotografía", en el cual reponen la dimensión relacional y política del acto de mirar. El fotógrafo deja de ser un observador externo para convertirse en un testigo situado, y la imagen deja de ser evidencia del control para transformarse en espacio de duelo,



Río de Janeiro, 29/10/2025. Residentes llevan decenas de cuerpos a una plaza tras el operativo en Río. Foto: Márcia Foletto / Agencia O Globo

denuncia y memoria. Estas contraimágenes desactivan, aunque parcialmente, la maquinaria necropolítica, al desplazar la mirada, mostrándonos la continuidad de la vida en medio del exterminio.

Las fotografías de la matanza en Río de Janeiro conforman un campo de batalla donde se disputa el poder sobre la visibilidad. En un extremo, la imagen institucional, que produce control y terror; en el otro, la contraimagen comunitaria, que busca reparar la mirada. Ambas configuran la gramática visual de la necropolítica urbana, creando una economía del ver que convierte la violencia en paisaje y el cuerpo racializado en signo de amenaza.

En este régimen, mirar es un acto político. La fotografía puede servir tanto para consolidar el poder soberano de matar, como para abrir un espacio de memoria y resistencia. La guerra contemporánea se libra en el campo de la imagen, donde cada disparo fotográfico es una forma de control.

Referencias:
Azoulay, A. (2012). The Civil Contract of Photography. New York: Zone Books.
Caldeira, T. (2000). City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo. Berkeley: University of California Press.
Demos, T. J. (2013). Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art. Berlin: Sternberg Press.
Mbembe, A. (2003). Necropolitics. Public Culture, 15(1).
Sontag, S. (2003). Regarding the Pain of Others. New York: Farrar, Straus and Giroux.
Harvey, D. (2004). The New Imperialism. Oxford: Oxford University Press.
Coletivo Papo Reto. (s. f.). Coletivo Papo Reto. https://www.coletivopaporeto.org/
Favela em Foco. (s. f.). Favela em Foco. https://favelaemfoco.wordpress.com/

***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

EN MONTERREY, N.L.

Cosechando nuevos públicos para la fotografía

POR ALEJANDRA GONZÁLEZ DEL BOSQUE

Actualmente la fotografía es uno de los medios más utilizados de manera inconsciente en los dispositivos electrónicos, en los cuales permanecemos inmersos en el día a día, esto nos pone frente a millones de imágenes en nuestra vida cotidiana. Desde niños hasta personas de la tercera edad, lo que ha propiciado un acceso a muchas vistas diarias.

Reflexionando sobre esta invasión de la imagen, ¿qué sucedería con la imagen si toda esa audiencia, o la mayoría, pudiera ver más allá de la estética y apreciar su contenido visual? ¿Cómo cambiaría la percepción si tuviéramos una comprensión visual?

A lo que voy con lo anterior, en cualquier espacio formal como un museo, galería, feria gráfica, muestras, exposiciones, etc., regularmente asiste el mismo público, que en general está conformado por artistas visuales, fotógrafos, curadores, gestores culturales y si hay suerte algún crítico o galerista. Me atrevo a decir que esos son los únicos ojos que tenemos en estos espacios.

Ahora bien, hay en desarrollo mucho potencial joven que está preparándose profesionalmente en diferentes universidades para la disciplina de fotografía, que probablemente entrarán en el círculo existente de asistencia que cuentan con una formación sobre la imagen.

Entonces, ¿cómo podemos insertar nuevas miradas de personas ajenas a estos círculos?, ¿De qué forma podemos aportar el conocimiento de la imagen a otros sectores? ¿Realmente tenemos una estrategia?

Los creadores de imágenes nos hemos enfocado tanto en querer entrar en el mercado -obviamente porque de algo debemos comer-, que no prestamos atención a esta parte de crear público conocedor y posibles clientes de consumo, tenemos un gran trabajo sobre sembrar inquietud en generaciones tempranas que consuman imágenes de las cuales tengan una legítima apreciación, no sólo por lo estético, sino porque entiendan lo que tienen enfrente; debemos ser más abiertos que un grupo limitado y extender esos conocimientos, sin dejar de “corretear la chuleta”.

Si además de productores de imágenes hiciéramos un aporte a las infancias y preadolescentes en su formación, podríamos dejarles conocimientos básicos de la imagen. Desde su raíz, con un acercamiento a los procesos antiguos aunado a los accesos que tienen a la tecnología donde pueden obtener más información sobre otros procesos de creación de imagen, tendríamos una buena cantidad de frescas miradas que nos darían una cosecha de un nuevo



Foto: Alejandra del Bosque



Foto: Alejandra del Bosque



Foto: Alejandra del Bosque

público en los espacios institucionales y de consumo. Debemos expandir nuestros territorios visuales, tener clara una estrategia de insertar estas miradas

Un grupo de mujeres en Nuevo León -algunas docentes y otras que se prepararon para aportar a nuevas generaciones conocimientos de fotografía-, han hecho su labor con más de doscientos niños en talleres gratuitos los fines de semana, para primeras infancias y pre adolescentes en zonas rurales, así como sectores de niños migrantes. También dando clases de fotografía dentro de los planteles de secundaria y preparatoria.

En todos los casos provienen de instituciones educativas públicas, creando una educación temprana sobre la imagen. En este acercamiento les dan a conocer procesos antigüos cómo la cámara estenopeica, cámara analógica y digital.

Una moneda en el aire, quizá, pero ya están haciendo algo más por su cuenta y creando posibilidades de nuevas audiencias que entiendan lo que hay colgado frente a ellos en una exposición. Han conseguido alianzas en otros grupos con el mismo interés, para obtener recursos y tener materiales para que estos niños y adolescentes tengan acceso a un primer acercamiento a la fotografía.

No basta con hacer recorridos en museos y exposiciones, en fin de curso o como viaje de graduación para ellos, pudiéramos enfocarnos en crear un auténtico interés y que de forma voluntaria regresen por querer apreciar más de imágenes con las que se identifiquen.

Debemos mirar a nuestro alrededor y ver qué sectores pueden convertirse en esas nuevas miradas que buscamos y necesitamos para lograr un diálogo con las imágenes que tienen al frente, pero también fomentar un interés por coleccionar en diferentes nichos.

Es hora de sentarnos a elaborar un plan estratégico y ponernos a trabajar en consolidar desde nuestras trincheras el futuro de estas nuevas miradas y de qué forma atraerlos a apreciar la fotografía contemporánea.

María Alejandra González del Bosque.1969, General Treviño, N.L., México. Enfoca su trabajo en retratos como herramienta de observación de personas que practican disciplinas deportivas y danza.
Profundiza en sus raíces familiares utilizando la metáfora y la ficción para construir con su imaginario una nueva propuesta narrativa con sus imágenes, materializado mediante el registro fotográfico, hace combinaciones de elementos como el cuerpo, oficios y costumbres familiares, dando paso a una propuesta documental-ficción. Integrante del colectivo Fotógrafas de México.
Ha exhibido individualmente en Cedart (INBA), Papalote Museo del Niño y de manera colectiva en Fototeca Nuevo León, Centro de las Artes (Conarte) y actualmente expone en Bari, Italia con el primer archivo feminista mexicano.



Foto: Quaritsch Photography

¿Quién mira tus fotos? La formación de público de fotografía

"...Una oferta disponible y diversa, de fácil acceso y calidad confiable, con información oportuna y una actuación justa de los participantes, fomenta (...) el acercamiento de públicos diversos al consumo y goce de la fotografía".

POR LEÓN PABLO BÁRCENAS

Cuando vivía en la ciudad de Toluca, allá por mitad de los 90, tuve la oportunidad de conocer el Museo Taller Luis Nishizawa y la gran fortuna de acercarme al pintor y tener de vez en cuando alguna conversación ocasional. El Maestro Nishizawa, integrante de la generación de la ruptura, generación que siguió a los monstruos del muralismo mexicano, tenía el gusto e interés de invitar a las personas que vivían cerca del museo, en el centro de la ciudad, para darles una plática y convivir con ellos, regularmente los sábados. Así, el mismo pintor llevaba al museo-taller a grupos de los mercados populares, vecinos de la zona, a veces niños de las escuelas colindantes, o grupos que lo solicitaban, y rompía esa pared de cristal que no permite que la gente común ingrese a estos espacios expositivos, bajo el pretexto de "yo no sé nada de arte", o la etiqueta del XIX de que la cultura, el museo o la galería, por supuesto, son sólo para las élites.

Formar a un individuo o un grupo de personas a partir de cero, para llevarlo a ser usuario frecuente y como grado último, consumidor de fotografía, -y de artes, en general- es un proceso a mediano plazo que tiene que ser planeado desde una base conocida y con una visión del lugar exacto a donde queremos llevar a este nuevo público en formación. Esta labor la deben realizar en conjunto el artista, el director del museo, el galerista y las instituciones educativas y culturales, tanto locales como nacionales. Pero, ¿por dónde empezar? ¿quién debe dar el primer paso?

Lo primero es crear el interés. Que la visita o encuentro con los productos artísticos (fotográficos) represente un llamado que sea atractivo, que llame su atención, y en conjunto, que represente un valor, algo importante. Una acción o una actividad que se presente como relevante y agradable. En este último punto, se ha abusado del término "divertido", y no, no todo tiene que ser divertido, puede serlo, claro, pero no es su finalidad. Tanto los creadores como los demás actores culturales deben comunicar de forma clara y frecuente en qué consisten sus piezas y proyectos, y buscar puntos de atracción que sean compartidos, tanto por el autor, la galería o la institución, como por el futuro público.

En estas primeras experiencias de acercamiento, ayuda mucho que al público que se atiende se le muestren otros autores, otros temas, de otras instituciones, otros soportes, como libros, películas, canciones, para que se empiece a crear una red de conocimiento que apoye el trabajo del autor o de la institución, que quiere llevar a un público nuevo hacia su terreno.

El acceso, como en el caso de las visitas guiadas del Maestro Nishisawa, debe ser



Foto: Andrés Monroy



Foto: Andrés Monroy

transparente y fluido. No es solamente el edificio pulcro e impoluto el que frena la entrada, sino la construcción simbólica de lo que representa el museo o la galería lo que lo hace inaccesible. Muchas personas me han comentado que sólo visitaron museos cuando eran niños y los llevaban en la escuela como actividad obligatoria.

El visitar una galería o una exposición fotográfica, si queremos captar y formar a un público que no posee este interés, tiene que ser una experiencia satisfactoria, agradable, lo suficientemente atractiva como para generar una repetición. Las visitas guiadas por parte del fotógrafo, si realmente está implicado en formar un público, tanto de su obra como de otros, debería ser una acción sin falta en toda exposición, sobre todo en espacios públicos. He tenido la oportunidad de estar cerca de visitas guiadas inentendibles, en un lenguaje extraño y con el desinterés en el rostro, realizadas por curadores, autores, o guías de museos, donde lo que menos les interesa es involucrar a ese público presente para generar la experiencia de repetición.

He conversado con personas que no son público de fotografía, ni de galerías ni de museos, y me cuentan que lo primero que perciben (previo al acceso a estos espacios) es la falta de difusión: no hay publicidad -ni frecuente, ni atractiva-; hay un trato frío y distante por parte del "ecosistema del arte" hacia ellos y, por supuesto, todo en conjunto es una clara invitación a no participar o regresar, y ocupar el tiempo de ocio, entretenimiento o formación en otras actividades más cercanas y más amigables, que tengan más sentido y relación con sus aficiones e intereses.

Como lo que no tiene medición no tiene administración, el interés por el consumo cultural en México se refleja en los siguientes datos. La Encuesta Nacional de Consumo Cultural se inició en el año 2012 por el INEGI, aunque vale decir que tiene antecedentes en las encuestas de CONACULTA (Encuesta Nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales) realizadas a partir de 2004 y en algunos indicios del gasto de los hogares en productos culturales que ya se tenían en encuestas como la Encuesta Nacional de Ingresos y Gastos de los Hogares (ENIGH), la Encuesta Nacional de Uso del Tiempo (ENUT), o la Encuesta Nacional sobre Prácticas de Lectura 2006.

Y si en algo ayudan las revisiones teóricas, Néstor García Canclini en su libro de 1995 Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. (México, Grijalbo, 1995, pp. 41-55), escribió que el consumo sirve para pensar, esto incluye, -claro que sí-, el consumo de productos culturales. Así que una oferta disponible y diversa, de fácil acceso y calidad confiable, con información oportuna y una actuación justa de los participantes, fomenta, -también- el acercamiento de públicos diversos al consumo y goce de la fotografía.

Como autor de proyectos de divulgación



Foto: Andrés Monroy

y de artes visuales, debo considerar la migración de las actividades culturales presenciales hacia los sitios digitales, donde uno promueva al otro, y viceversa. La formación de público puede empezar en un medio digital, ser atractivo y disponible, y llevar gradualmente a este grupo o individuo al acercamiento a la fotografía con productos que le sean significativos y enriquecedores, no sólo de manera material, sino también simbólica, de forma que los valores coincidentes sean el punto de anclaje para llevarlo a la apreciación, conocimiento y disfrute de la imagen fotográfica. Captación, satisfacción y repetición serán el ABC a seguir en nuestra participación como formadores de público de productos culturales donde se incluye la fotografía.

León Pablo Bárcenas. *Ingeniero bioquímico de formación. Lleva diez 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.*

IMAGINARIOS DE LA MEMORIA EN LA MIRADA FOTOGRÁFICA.

...a la salida de mi frente busco,
busco sin encontrar, busco un instante,
(...) invisible camino sobre espejos
que repiten mi imagen destrozada,
piso días, instantes caminados,
piso los pensamientos de mi sombra,
piso mi sombra en busca de un instante...

Octavio Paz

POR MÁRGARA DE HAENE ROSIQUE

Con la intención de comprender el papel que juega la fotografía en tanto configuradora de un imaginario visual contemporáneo, se aborda en este texto la relación que mantiene con los conceptos de imaginario creativo, olvido y memoria.

La cultura contemporánea se define por una saturación de imágenes; pareciera que la totalidad de la existencia estuviera expuesta a un impacto visual que fluye a la par de la fugacidad que la caracteriza. Ante esta afluencia cotidiana de una oferta persistente de imágenes huecas que aluden a la semejanza y al estereotipo realista, las posibilidades evocativas de la memoria se ven disminuidas; lo que ocurre en realidad es que el imaginario creativo está en riesgo y parece que el valor que tradicionalmente se ha dado a la fotografía en tanto salvaguarda de la memoria ha perdido sustento.

Considerando que la infalibilidad fotográfica del "esto ha sido" se ha modificado, se instituyen formas expresivas distintas en relación con la configuración de un nuevo imaginario visual que se suponemos se gestan en el intersticio que ocurre entre el olvido y la memoria.

Al orientar nuestra reflexión a la construcción de un imaginario, suponemos que la relación que se establece con la evocación de un recuerdo se inscribe en un orden distinto del que generalmente se atribuye a la fotografía en tanto que registro y testimonio fiel de la existencia. En este sentido, se busca explorar el espacio creativo que se presenta en el intersticio que acontece entre el olvido y la memoria, concibiéndolo como territorio propicio a la emergencia de una poética que contribuye a la configuración de la mirada contemporánea.

Buscando el momento de aparición de un imaginario creativo, propongo una analogía con el cuento de H.C. Andersen *La niña de las cerillas*, refiriéndome al momento de añoranza que lleva a la protagonista a encender por un instante fugaz las imágenes que la separan de una realidad precaria. En el relato, la pequeña se aferra a una imagen intangible que permanece en su imaginación mientras la llama de la cerilla alumbra su imaginación.

Parece que entre las miles de imágenes que circulan diariamente, permanecen unas pocas que ofrecen a quien las mira un vínculo al imaginario poético y al poder de la ilusión.

En la antigüedad, eran las musas quienes proporcionaban ayuda para no caer en el olvido de Leteo. "las musas ayudan de forma artística ya que a ellas están confiadas las artes, la ayuda llega pues del arte de la memoria."[1]

[1] *Harold, Weinrich, Leteo, p. 24*



Foto: Márgara de Haene

¿Será posible encontrar imágenes fotográficas que permitan la evocación creativa de la memoria? Recurriendo una vez más a la literatura, recupero el pasaje de la primera escena de la obra de teatro *El águila de dos cabezas* de Jean Cocteau. La escena en la que la reina viuda, simula una cena de aniversario frente a un retrato que es la imagen de su esposo, el joven rey asesinado el día de su matrimonio, antes de la noche de bodas hace ya varios años. Ella conversa con la imagen, que opera como dispositivo evocativo de un pasado que le permite conformar un presente imaginario. Lo insólito es que mientras ella cena, entra sorpresivamente por la ventana que da al parque del palacio, el joven Stalisnas. Él tropieza con el retrato del rey y se sorprende al ver lo parecido que son. Por un recurso literario, se detona en el relato la actualización de la imagen.

Aparece así, entre el olvido y la memoria, una imagen ilusoria que interactúa con la protagonista, una "imagen-recuerdo" como las denomina Bergson. "Esencialmente virtual, el pasado no puede ser captado por nosotros como pasado a no ser que sigamos y adoptemos el movimiento mediante el que se abre en una imagen presente, emergiendo de las tinieblas del olvido a la luz."[2] En este mismo sentido, se ha buscado en la fotografía un equivalente de estas "imágenes recuerdo", encontrando que la relación con la evocación, la memoria y el olvido se ha planteado desde una diversidad de perspectivas. Algunas series fotográficas responden a un afán de coleccionar o formar archivos de imágenes preexistentes que se incorporan al presente del artista. Es el caso de los trabajos de apropiación de Warhol, *Car crash*, (1995) y *Tríptico de Jackie*, (1963) en los que se sirve de fotografías documentales extraídas de la prensa masiva, resignificándolas a partir del recurso formal: serie y repetición.

Otra forma de rescate de archivos y colecciones se muestra en las imágenes de objetos de uso cotidiano que Sol Lewit recupera para formar su *Autobiografía*, (1980), así como los voluminosos archivos de imágenes que Gerard Richter produce recuperando fotografías de la prensa ilustrada y los circuitos de distribución masiva de imágenes, en sus

2 Henri, Bergson, Matter and memory, p. 15

Atlas. Por otra parte, están las instalaciones de Christian Boltanski con imágenes que rescata del anonimato para incorporarlas en sus instalaciones, accidente, (1979).

El papel de la fotografía es, en los casos mencionados el de documento objetual. Se trata de una recuperación de fotografías de un espacio precario, efímero, que sirven a los artistas como elemento para configurar sus propuestas específicas.

Otra relación de la fotografía con la memoria y el olvido considera las evocaciones que la fotografía ha establecido en relación a la muerte. Recordemos los daguerrotipos alusivos a la muerte niña que resultan en imágenes fetiche que permanecen ancladas en el pasado y acentúan la conciencia de separación en un afán inoperante de demanda a la fotografía del rescate del olvido.

El punto de emergencia de la evocación creativa del recuerdo, se encuentra en fotografías de un orden distinto. En este sentido, encontramos en las reflexiones de Gilles Deleuze en torno a las imágenes que denomina "cristales de tiempo", la correspondencia que nos lleva a definir un punto de encuentro que se genera en el intersticio creativo que ocurre entre el olvido y la memoria. Deleuze, refiere a este espacio en términos de circuitos más o menos amplios y siempre relativos entre el presente y el pasado, que remiten a un pequeño circuito interior entre un presente y su propio pasado, entre una imagen actual y su imagen virtual.

Trayectorias que buscan circuitos visuales en los que la propia imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como un doble o un reflejo. La indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, o de lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza. [3]

Man Ray, en fotografías como *Primat de la matière sur la pensé*, (1929), *Le Retour à la raison*, (1923), experimenta con formas y grafías visuales portadoras de un erotismo de nueva creación que

3 Gilles, Deleuze, La imagen tiempo, p. 114



Foto: Márgara de Haene



Foto: Márgara de Haene

resultan en imágenes que contienen en sí mismas las relaciones espacio temporales de realidad e ilusión; de evocación y recuerdo.

El objeto se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja lo real: hay "coalescencia" entre ambos. Hay formación de una imagen de dos caras, la actual y virtual. Es como si una imagen en espejo, una fotografía, una tarjeta postal cobraran vida, se independizaran y pasaran a lo actual, sin perjuicio de que la imagen actual vuelva en el espejo, recobre su sitio en la tarjeta postal o la fotografía, según su doble movimiento de liberación o de captura.[4]

En estas fotografías, se define una trayectoria que se orientan su desarrollo hacia la expresión poética y la imagen creadora. En un proceso similar, las imágenes cristal aluden a un espacio de libertad, de ensoñación, de propuestas visuales que más allá de la técnica garanticen ese puente que otorga sentido a nuestro incierto presente.

4 Henri, Bergson, ob. cit. p. 98

Bibliografía
Bergson, Henri, Matter and Memory. Cosimo Inc. N.Y. 2007
Cocteau, Jean, El águila de dos cabezas, ediciones del Carro de Serpis, Buenos Aires, Argentina, 1957
Deleuze, Gilles. La imagen Tiempo. Estudios sobre cine 2. Paidos Comunicación.
Weinrich, Harold. Leteo, Ed. Siruela, España.1999

***Márgara de Haene**. Originaria de la Ciudad de México, realizó sus estudios en Comunicación en la Universidad Iberoamericana y se doctoró en Historia del Arte con especialización en fotografía por la UAEM. Se ha dedicado a la fotografía de naturaleza y paisaje. Ha experimentado con heliograbado, placa de cobre, paladio platino, cianotipia, papel salado, goma bicromatada y tinturas naturales. Ha trabajado en procesos de gráfica alternativa, edición de libro de arte y fotolibro.*

El arte como memoria y herramienta de la memoria



Foto: Yasodari Sánchez

POR YASODARI SÁNCHEZ

El arte propone mediar en diferentes formas de colaboración, experimentación artísticas-comunitarias que documenten la memoria y el patrimonio cultural en una ciudad que privilegia el hiper desarrollo económico-industrial, ante la cultura del trabajo, imaginario-valor que hasta hoy ha detonado la capitalización del ocio.

Monterrey es una ciudad que en mucho se ha decidido desde la iniciativa privada y grupos financieros, lo que ha contribuido al desplazamiento, gentrificación, el deterioro-derrumbe de edificios históricos, patrimonio que fracturan, dividen y hacen del habitar, transitar, el paso de los lugares a los no lugares, como lo llama Marc Augé:

"El lugar, en este sentido, para usar una expresión del filósofo Vincente Descombes en su libro sobre Proust, es también un territorio retórico, es decir, un espacio en donde cada uno se reconoce en el idioma del otro, y hasta en los silencios: en donde nos entendemos con medias palabras. Es, en resumen, un universo de reconocimiento, donde cada uno conoce su sitio y el de los otros, un conjunto de puntos de referencias espaciales, sociales e históricos: todos los que se reconocen en ellos tienen algo en común, comparten algo, independientemente de la desigualdad de sus respectivas situaciones"[1]

[1] Augé,M. (2015) Sobremodernidad. Del mundo hoy al mundo del mañana. Recuperado el 20 septiembre 2021 https://es.scribd.com/document/266954920/Auge-M-Sobremodernidad-Del-Mundo-de-Hoy-Al-Mundo-de-Manana#download

Estos derrumbes de edificios, centros históricos y barrios, también abaten, velan la memoria, sobre todo para las nuevas generaciones. Como cita De Certeau el urbanismo moderno ha destruido más ciudades que las guerras.[2]

No nos reconocemos en la ciudad que transitamos, en la que habitamos.

Subjetividades intervenidas ante las dinámicas de la urbe de una infraestructura que demanda monopolios de identidad sin cuestionar lo social, lo ético, lo material, lo estético, lo plural y en este caso el resguardo de la memoria. Repertorios de una ciudad donde no se entiende la diferencia-diversidad, cuando el paisaje mismo lidia entre el fantasma de la ciudad global (en ciertos casos ciudad privada), sus torres inmobiliarias, y la realidad dolorosa de quienes encienden, apagan esta ciudad, recorriendo diariamente desde los márgenes de la misma, por lo menos tres horas de distancia.

De igual manera la investigación artística además de lo anterior, debe generar dispositivos no sólo de producción, creación, también articular a la par acciones de gestión, difusión, comunicación, educación que resuelvan e instrumentalicen la construcción de sentido, generen otras preguntas, pero también evidencien, confronten las otras realidades y accesos en la compleja y desbordada sociedad contemporánea en la que participamos, en la que se agregó el reto global del coronavirus SARS-CoV-2.



Foto: Yasodari Sánchez

Si bien es cierto, hoy existe una multiplicidad de prácticas que genera otra producción de conocimiento, realidad y sentido, sin embargo mucho de la práctica artística queda desde las estructuras del arte: la galería, el museo, o el mercado del arte, y si bien va, la academia, quedan ajenos a confrontar otros lugares, la relación con grupos-comunidades que reconfigure otro tipo de encuentro con la experiencia artística, también desde lo geosocial-política-ética-estética de la realidad en la que participamos. En lo que concierne a la producción e investigación artística en el estado, se ha procurado en recientes fechas exposiciones-convocatorias encuentros fuera del circuito del arte, que convoquen el espacio público, generar-colaborar-transitar en lugares específicos de grupos-comunidades. El proceso artístico que resignifique estados de encuentro e intercambio, autonomía, interdisciplinariedad, otros procesos de subjetividad y valores simbólicos-materiales ante la realidad del contexto local-global que habitamos, como señala Bourriaud, "la obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado". (2008, págs. 14, 17)[3] . El trabajo realizado por artistas de la región como Gina Arizpe, Marcela Quiroga, Alejandro Cartagena, Aristeo Jiménez, entre otros, revela estructuras sociales, violentadas, saqueadas, estáticas que afirman modos de existencia, mundos posibles paralelos en una ciudad o ciudades intervenidas por la ficción de progreso, democracia, autoridad, negociados desde lo que se omite, difiere, desdeña o es anónimo. De igual manera proyectos como los que realizan Diana Olarte, Heriberto García, Lucero Montes, Estrella Sánchez, Luis Frías, Victoria Fava, Yasodari Sánchez principalmente en donde accionan grupos, lugares, situaciones como índice de lo que somos como colectividad. Proyectos de creación-investigación en donde involucran a la comunidad de manera directa, revelando sobre todo las formas en que se enuncia la memoria, de qué manera los habitantes se reconocen, se autoreconocen -o no- en esta ciudad, en el estado o en sus barrios. La memoria como vínculo de archivo, de cuerpos, de multiculturalidad, de lo que permite actualizar, permanecer y resistir, y del peligro de hablar de una identidad como categoría. Testigos de lo que en realidad funciona en esta contemporaneidad. Sin embargo, anterior a esto, en la década de los ochenta del siglo XX se puede hablar de la obra de Juan José González y su aportación en

[2] Certau, M. (2000) La invensión, p. 135.

[3] Bourriaud N. (2008) Estética Relacional, p. 14-17



Foto: Yasodari Sánchez

la reflexión del arte- performance en el espacio público, en una ciudad y circuito donde la práctica del arte sólo convocaba los soportes tradicionales y los espacios para exponer. JuanJo -como lo nombran- recorría, la ciudad algunas veces como pordiosero, otras como hombre de barro, travestido en novia o introducía hostias en el ano de su amigo Macedonio. Las piezas de JuanJo, permitieron entender un soporte que en el circuito del arte regiomontano no se consideraba como manifestación artística, de igual manera involucró artistas, músicos, escritores, activistas, desde lo emergente, sin el espacio tradicional del museo o galería, y con una audiencia heterogénea y sin prejuicios sobre el arte. Juan Jo transgrede el espacio público y lo define como un espacio de intercambio simbólico, reflexionando sobre "la figura del artista, el marketing cultural y los criterios sociales que construyen la moral y las buenas costumbres de la época así como los derechos individuales."[4]

Luego, aparecieron otros colectivos y miradas en la década de los noventa del siglo XX que cuestionaban la función del arte en tanto espacios, circuitos pero sobre todo el - ¿para quién? -. Caxa, colectivo de estudiantes-artistas multidisciplinarios dirigido por Enrique Ruiz, Colectivo Marcelaygina principalmente, transitando en soportes, espacios y contenidos que fracturaban la idea del arte como objeto más que como proceso, el artista joven que experimenta ante el productor tradicional, como lo señala Eduardo Ramírez (2008) "la creación artística ligada a lo social y que también coincide su institucionalización con el esquema universitario"[5]. En este momento de ruptura sobre los modelos-metodologías de producción y la educación artística en la ciudad, se inaugura el Consejo para la Cultura de Nuevo León, CONARTE.

Actualmente el padrón CONARTE cita 299 artistas visuales, de igual manera la institución oferta 8 espacios para todo tipo de eventos artísticos, además de las casas de la cultura de cada municipio, los espacios emergentes, los 7 museos de la ciudad, 3 esferas culturales y hoy un laboratorio ciudadano LABNL (éstas últimas 3 esferas y laboratorio como parte del CONARTE).

Por lo que las investigaciones artísticas, la multiplicidad de prácticas en esta contemporaneidad en tanto cruces disciplinares y reflexiones, es necesario pensarlas también como procesos que demanden de alguna manera la inclusión de grupos, comunidades, sociedad. Metodologías que participen de manera orgánica, colaborativa, de conocimiento en ida y vuelta, no como imposición, pero sí esginzar la tradición del arte y la cultura, y de paso como obligación de que algo más sucede- sucedió, el fallo



El artista plástico Juan José González en un perfomance por la calle Morelos, en Monterrey. Foto: https://elescudoyelespejo.blog/tag/juanjo-gonzalez/

de esa historia oficial, las estructuras de poder: como derecho la memoria. Como cita Adela Goldbard artista visual "recuperar estas historias que han sido invisibilizadas, historias que han sido enterradas por las estructuras de poder y de manera colectiva repensar estas historias, problematizarlas y de manera colectiva pensar un mundo futuro mejor para todos".[6]. Pensar el arte, será transitar a la par estas dimensiones que son urgentes de conectar como práctica ciudadana activa y la producción e investigación artística de los creadores hoy desde el taller, el estudio, pero también desde el espacio público, procesos comunitarios y ciudadanos.

[4] Sánchez, Y. (2007) Análisis Semiótico de la Obra Plástica de Juan José González "La Regla es Ésta..."

[5] Ramírez, E. (2009) El triunfo de la cultura: uso político y económico de la cultura en Monterrey, p.142.

[6] Recuperado el 20 septiembre 2021 #ConociendoAlArtista Adela Goldbard, artista contemporánea que participó en el MAC con la exposición "On the road", nos cuenta EN
EXCLUSIVA sobre el proceso creativo de su más reciente proyecto: "E
https://www.facebook.com/watch/?v=649055655696372

Experiencias interdisciplinares que renueven estos paradigmas en las prácticas y la lógica de la "cultura", las instituciones, den continuidad a proyectos y por ende promuevan políticas culturales. Resignificar desde ahí la memoria en transversal con la ciudad, la sociedad y el arte como citaba Marx "después de todo, la realidad no es otra cosa que el resultado transitorio de lo que hacemos juntos". (Bourriaud N. , 2008, p. 102). [7]



Foto archivo de Yasodari Sánchez

Revisión y transiciones como certeza de la necesidad y quizás urgencia de fracturar el estado del arte en la ciudad, los modelos de educación artística y las instituciones que algunas veces desconocen lo qué pasa en torno a los discursos del arte, el desarrollo de las nuevas tecnologías, la profesionalización de la misma y las áreas de conocimiento que se involucran. Pero sobre todo cómo se relacionan a nivel de grupos y comunidades para el desarrollo de políticas culturales.

La posibilidad de crear, experimentar, generar pensamiento crítico de manera transversal entre arte, sociedad, educación, laboratorios ciudadanos -que es oportunidad y reflexión sobre las formas de incluir experiencias de vida, oficio, deseo y todo lo que puede ser potencial creativo, de saberes, de bienestar para la ciudadanía en general- generando dispositivos que incorporen lo anterior dentro y fuera de los circuitos de arte, educación y de la sociedad en general.

[7] Bourriaud N. (2008) Estética Relacional, p. 102.

Bibliografía

Augé M. (2015). Sobremodernidad Hoy. Del mundo de hoy al mundo de mañana. Recuperado de https://es.scribd.com/document/266954920/Auge-M-Sobremodernidad-Del-Mundo-de-Hoy-Al-Mundo-de-Manana#download

Certeau, Michel de (2010). La invención de lo cotidiano II. Habitar, cocinar. México, Universidad Iberoamericana. Bourriaud, N. (2009). Postproducción. La cultura como scenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo. Argentina. Adriana Hidalgo editor.

Delgado, David. (2013). La memoria colectiva como reconstrucción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio. Revista de Ciencias Sociales, Humanas de Artes Visuales, Bogotá, Colombia. Recuperado en https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6984235

García Tello, Diana Patricia. (2013). La espacialidad de los indígenas en el área metropolitana de Monterrey. Relaciones. Estudios de historia y sociedad, 34(134), 57-92. Recuperado en 17 de septiembre de 2021, dehttp://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292013000200003&lng=es&tlng=es

Halbawchs, Maurice. (2004). La memoria colectiva. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza. INEGI. (2021). Nuevo León, información por entidad. Recuperado el 20 de septiembre 2021 http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/nl/poblacion/default.aspx?tema=me&e=19

Museo Casa de la Memoria. (2019). Una casa. Un museo. Las memorias. Un recorrido por los primeros años del Museo Casa de la Memoria. Medellín, Colombia. Ediciones Museo Casa de la Memoria. (Colección de la Memoria).
Nora, Pierre. (2008). Les Lieux de mémoire. Montevideo, Uruguay. Gallimard, vol.
Ramírez, E. (2009). El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey. México Fondo Editorial de Nuevo León.

M.A. Yasodari Sánchez Zavala *(Monterrey N.L. 1976), Artista, documentalista y académica, es egresada de la Facultad de Artes Visuales de la UANL, con maestría en Difusión Cultural, FAV. Su trabajo se centra en el espacio público y los procesos migratorios, así como realiza en su práctica proyectos comunitarios con grupos vulnerables. Beneficiada del Sistema Nuevo León para el Impulso Artístico y la Creación 2019 CONARTE / Sistema Nacional de Creadores del Arte Cultura 2020-2023.*

Experiencias en la conservación del Fondo Eugenio Espino Barros de la Fototeca Nuevo León-Conarte

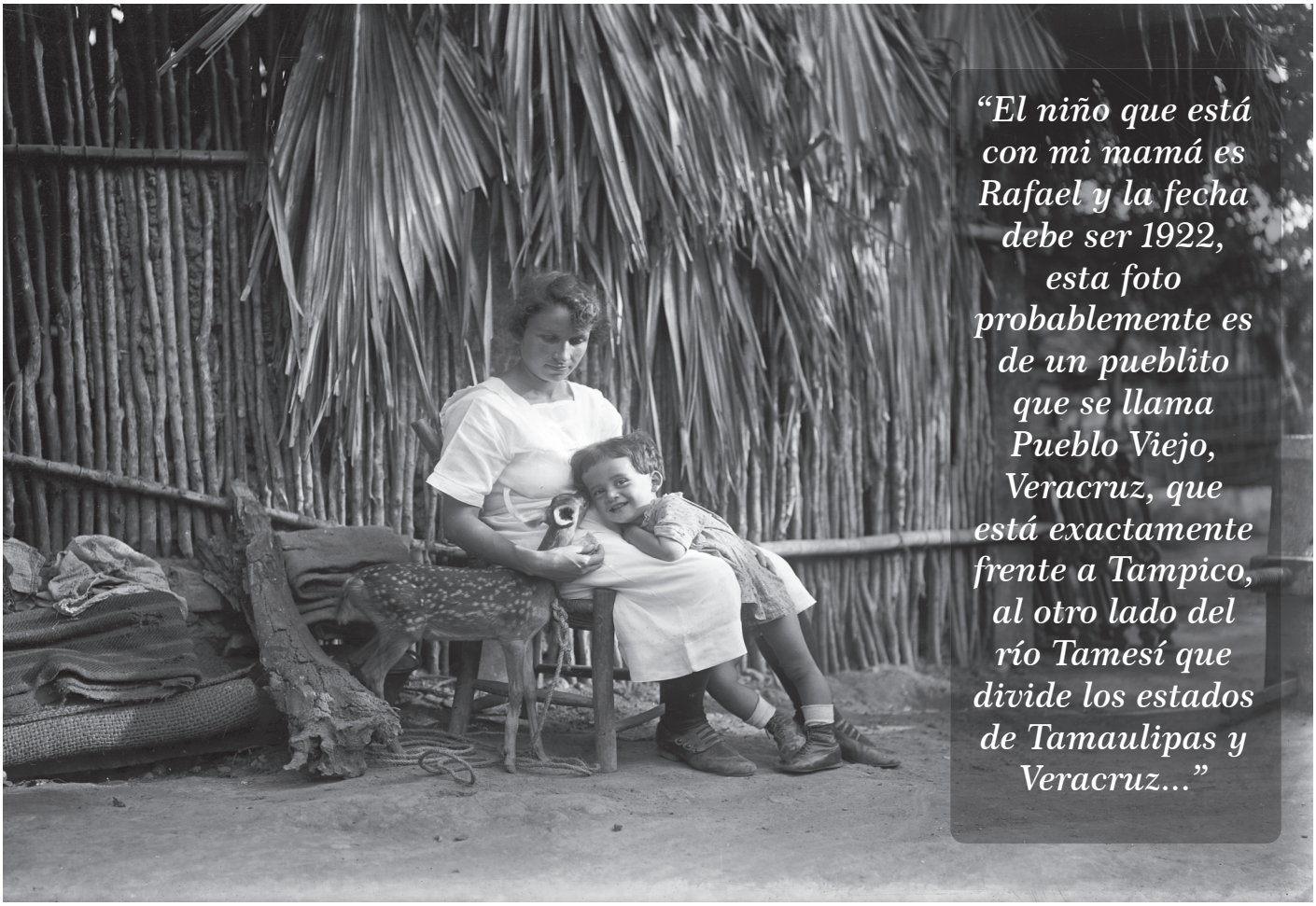


Fig. 1

POR SALOMÉ FUENTES FLORES

La Fototeca de Nuevo León se creó en el año de 1998 con la finalidad de conservar, catalogar, digitalizar y difundir la fotografía que forma parte del patrimonio del Estado; lleva 27 años de trabajo ininterrumpido.

En la actualidad trabajamos en la gestión del Fondo Eugenio Espino Barros, cuya organización inició en enero de 2021; misma que se llevó a cabo mediante el análisis de los materiales fotográficos que lo componen, el diálogo y consulta constante del libro escrito por Enrique Espino Barros Robles -hijo de Eugenio Espino Barros Rebouch- que se llama "Biografía de mi papá". Este documento relata la vida de Don Eugenio con relación a su quehacer fotográfico que desarrolló en diferentes ciudades de la república mexicana y permite vislumbrar los ejes de la clasificación que se tienen que considerar al momento de realizar la ordenación de las fotografías.

Los siguientes son los ejes centrales de la clasificación con los años que comprendió la estancia de Don Eugenio en las ciudades que fotografió.

• Puebla (1883-1900)
• México (1901-1917)
• Tampico (1917-1929)
• Tuxpan (1929-1930)
• Monterrey (1930-1960)
• Puebla (1961-1971)
• Monterrey (1971-1978)

Cada uno de estos ejes posee diferentes secciones que los conforman:

Eje clasificación	Secciones
Puebla (1883-1900)	Fotografía familiar, arquitectura.
México (1901-1917)	Fotografía familiar, viaje a Nueva York, álbumes.
México (1917-1929)	Fotografía de estudio y grupos. Fotografía familiar, Barco Alfonso XIII, arquitectura, puerto/playa/barrios, lagunas, aéreas.
Tuxpan (1929-1930)	Empresas petroleras, platanales, paisajes, zonas rurales de Veracruz, fotografía de estudio, fotografía familiar.
Monterrey (1930-1960)	Industria, arquitectura, paisajes y otros lugares, fotografía de estudio, comercial, Séptima Zona Militar, Asociación de fotógrafos, fotografía familiar, Eugenio Espino Barros e hijos, S.A.
Puebla (1961-1971)	Industria, arquitectura, paisajes a las afueras, fotografía familiar, viajes de trabajo.
Monterrey (1971-1978)	Fotografía familiar.

Durante todo el proceso de organización surgieron dudas de distinta índole; y gracias a los diálogos con Enrique Espino Barros Robles esta tarea se desarrolló de manera orgánica provocando la activación de la memoria que dejó su padre.

Enrique Espino Barros Robles apunta en su libro "Biografía de mi papá" los datos precisos de los nacimientos de él y sus hermanos; evidenciando que los 5 hijos varones de Eugenio Espino Barros y Esther Robles de Espino Barros nacen en Tampico cuando habitaron de 1917 a 1929 esa ciudad: Rafael el 26 de julio de 1920, Enrique el 16 de septiembre de 1922, José el 25 de octubre de 1924, Eugenio el 20 de abril de 1926 y Manuel el 3 de diciembre de 1927; tiempo después nació Esther en Tuxpan y Elvira en la ciudad de Monterrey.

En la fotografía familiar que abre este texto (foto 1) se buscó precisar con Don Enrique si el niño que aparece con su madre es su hermano Rafael a lo que él apuntó lo siguiente:

"El niño que está con mi mamá es Rafael y la fecha debe ser 1922, esta foto probablemente es de un pueblito que se llama Pueblo Viejo, Veracruz, que está exactamente frente a Tampico, al otro lado del río Tamesí que divide los estados de Tamaulipas y Veracruz, a este pueblo iban con frecuencia mis padres pues a mi papá le gustaba tomar fotos de las calles de tierra y las casas, que eran como chozas. Para cruzar el río (en esa época no había puente) se tomaba un bote de remos con su remero que trabajaba todo el día cruzando gente de un lado hacia el otro como si fueran taxis de río."[1]

Uno de los múltiples datos que se van puntualizando al realizar la organización y diagnóstico general de un fondo fotográfico son los procesos fotográficos y sus formatos; en el Fondo Eugenio Espino Barros podemos encontrar una variedad que nos permite estudiar la materialidad que el fotógrafo utilizó para documentar sus intereses. Como ejemplo podemos mencionar la placa seca de gelatina en diversos formatos que van desde los considerados estándar hasta las placas de 7x17" muy usadas por Don Eugenio para capturar fotografía industrial y de paisaje. Así mismo estos formatos se observan en las placas flexibles de nitrato y safety, pero también existe la transparencia de color en 35mm y 5x7".

La fotografía estereoscópica está presente en este fondo, sobre todo en la sección familiar del eje de Tampico, cuando habitaron esta ciudad de 1917 a 1929 (fig. 2). Los procesos de impresión van desde los de ennegrecimiento directo de albumina, colodión y gelatina hasta los de revelado químico en blanco y negro y color.

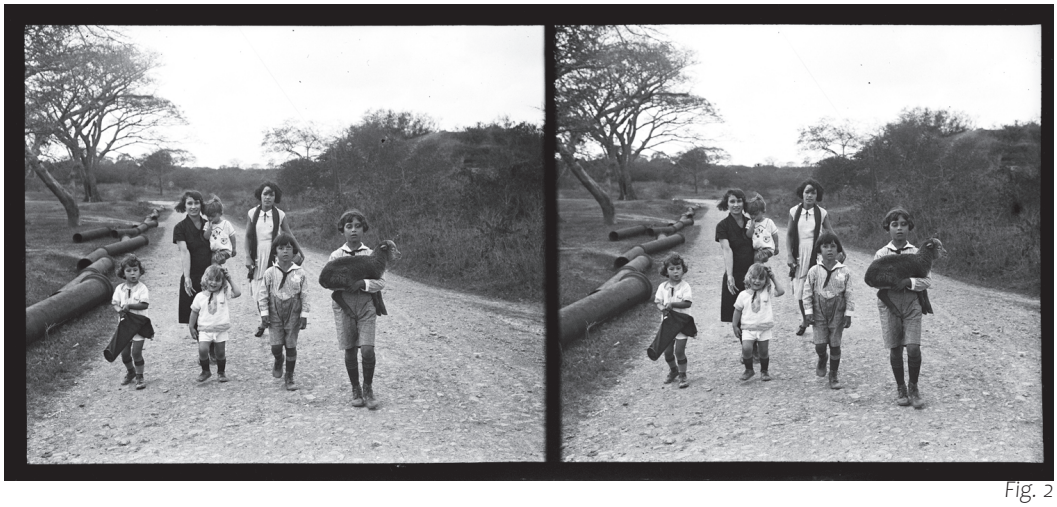


Fig. 2

[1](E. Espino Barros Robles, comunicación personal, 12 de agosto de 2021)



Fig. 3

Es destacable que este fondo cuente también con parte del equipo fotográfico que Eugenio Espino Barros diseñó para su uso personal como las cámaras portátiles plegadizas de formato 8x10" y 7x17" (fig. 3). Además, hay un conjunto de cámaras y ampliadoras como la cámara Noba 5 pertenecientes al eje de clasificación de Monterrey 1930-1960 cuya sección se llama Empresa Eugenio Espino Barros e hijos S.A; así mismo esta sección cuenta con fotografías relativas al taller de fabricación de estas cámaras (fig. 4) y dibujos realizados por José Espino



Fig. 4

Barros Robles que evidencian los diseños de los diferentes equipos; todo lo cual se encuentra en proceso de conservación.

Eugenio Espino Barros tuvo múltiples clientes cuando habitó la ciudad de Monterrey junto a su familia de 1930-1960; trabajó para la icónica Mueblería Salinas y Rocha (fig. 5), le solicitaron en distintos momentos que documentara la Fundidora de Fierro y Acero abarcando más de 40 años de producción fotográfica misma que se revela en el fondo fotográfico de esta industria y que también resguarda la Fototeca de Nuevo León.

Otro ejemplo de su trabajo son las fotografías de los productos de cristalería que a decir de Don Enrique resultaba muy complicado fotografiar, debido a que la transparencia y brillo del vidrio provocaba que los objetos no contaran con suficiente cuerpo; por lo que su padre resolvió el problema ahumando el cristal con humo de azufre y el resultado era una superficie satinada y a la vez transparente (fig. 6).



Fig. 5

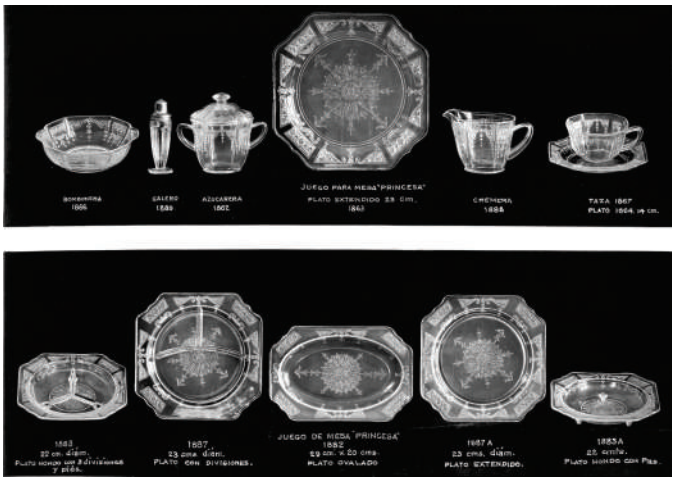


Fig. 6

De Arquitectura encontramos amplia variedad de fotografías como los panoramas desde el Obispado, los hospitales Universitario y Muguerza, las tomas del Banco Mercantil, el registro de la Escuela Álvaro Obregón, la Plaza Zaragoza o también el Condominio Monterrey; de este último se muestra la imagen en la figura 7, predominando el uso del



Fig. 7

fotomontaje.

La cantidad de información que desprende este fondo fotográfico es vasta y la Fototeca de Nuevo León se mantiene trabajando desde las áreas de conservación, catalogación y digitalización para que esta documentación se encuentre disponible para su consulta en la página *fototecanl.org*, en un pulso de trabajo constante; permitiendo que el archivo vea la luz, generando diversas activaciones mediante su uso.

Figuras

Figura 1 Eugenio Espino Barros. Esther y Rafael con cervatillo, retrato. 1922. Pueblo Viejo, Veracruz, México. No. 285176 DR © Fototeca Nuevo León-CONARTE, Fondo: Eugenio Espino Barros.

Figura 2 Eugenio Espino Barros. Esther Robles con sus hijos, retrato de grupo. Ca. 1929. Tampico, Tamaulipas, México. No. 285234 DR © Fototeca Nuevo León-CONARTE, Fondo: Eugenio Espino Barros.

Figura 3 Elaboración propia. Cámaras plegadizas 8x10" y 7x17".

Figura 4 Eugenio Espino Barros. Inicios del taller de fabricación de aparatos fotográficos NOBA; Enrique y José Espino Barros posan. 1947. Monterrey, Nuevo León, México. No. 286434 DR © Fototeca Nuevo León-CONARTE, Fondo: Eugenio Espino Barros.

Figura 5 Eugenio Espino Barros. Juego de Recamara No. 6 de Muebles S.A. Productos S y R. 3 mayo 1948. Monterrey, Nuevo León, México. No. 286219 DR © Fototeca Nuevo León-CONARTE, Fondo: Eugenio Espino Barros.

Figura 6 Eugenio Espino Barros. Juego de cristal "Princesa" para mesa. 3 mayo 1948. Monterrey, Nuevo León, México. No. 286218 DR © Fototeca Nuevo León-CONARTE, Fondo: Eugenio Espino Barros.

Figura 7 Eugenio Espino Barros. Condominio Monterrey, fotomontaje. Monterrey, Nuevo León, México. No. 285975 DR © Fototeca Nuevo León-CONARTE, Fondo: Eugenio Espino Barros.

Referencias

- Enrique, E. B. (2005). Biografía de mi papá [Manuscrito no publicado]

- Fondo Eugenio Espino Barros, Fototeca Nuevo León-Conarte

Salomé Fuentes Flores. Monterrey N.L., 1975. Licenciada en Artes por la Universidad de Monterrey y Maestra en Gestión, Preservación y Difusión de Archivos Fotográficos por la Universidad Autónoma de Barcelona y la Escuela Superior de Archivística y Gestión de Documentos. Publicó su libro Guía General de Fondos y Colecciones de la Fototeca Nuevo León; está al frente de la Jefatura de Conservación y del resguardo del acervo fotográfico en las bóvedas de esta institución desde el 2004. Ha participado en exposiciones como La ciudad en Fotolibros en el Centro de las Artes de Conarte; Nuevo León: el futuro no está escrito en Marco; en la XVI Bienal Nacional de Fotografía del Centro de la Imagen; fue finalista en el Festival de libros de fotografía (FELIFA) con la maqueta "daños colaterales" en Argentina.



Memoria histórica fotográfica del archivo estatal queretano

Foto: Jorge Marroquín

POR JORGE MARROQUÍN NARVÁEZ

El papel que desempeñan las imágenes fotográficas, antes análogas y ahora digitales, en un acervo documental tan antiguo como el del Archivo Histórico de Querétaro, es de gran importancia para las actuales y venideras generaciones, porque son estas evidencias visuales las que darán cuenta del acontecer cotidiano en esta institución cuya misión principal es la de custodiar, clasificar, conservar y difundir la memoria histórica de la ciudadanía queretana.

Los textos y fotografías que documentan los eventos realizados se divulgan a través de diferentes medios (Facebook, Instagram, correo electrónico, impresos). Pero también se dan a conocer imágenes de los diferentes acervos, que en su inmensa mayoría son manuscritos antiguos que datan desde el año 1570; con lo cual podemos decir que se está "garantizando o dando fe" de la existencia de tales documentos, y que de acuerdo con las leyes de transparencia y acceso a la información deben de

estar accesibles para cualquier persona.

La Sección Editorial del Archivo Histórico de Querétaro ha sido la encargada de efectuar las tomas fotográficas, creando así un banco de imágenes digitales con cámaras profesionales y celulares para las más diversas índoles, de las cuales anexamos un listado de sus usos:

- Diseño de carteles de eventos, conferencias, presentaciones de libros, en físico (Papel, manta, lona, trovicel, etc.) o bien en formato digital.
- Diseño y edición de manuales, guías, catálogos, etc., de los diferentes fondos archivísticos con imágenes alusivas a los documentos ya ordenados.
- Edición de la revista de divulgación *Memoralia*, la cual en sus inicios se elaboraba en formato impreso y se distribuía en los principales espacios culturales del Centro Histórico y académicos, como la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro. Actualmente se distribuye su versión digital por correo electrónico y redes sociales.
- Edición de libros de la Sección Editorial. En ocasiones para ilustrar portadas, contraportadas o en interiores, dependiendo de las necesidades de cada libro.
- Diseño de infografías y grandes carteles de algún evento para ser colocados en mantas o displays, así como para invitaciones impresas.
- Compartir fotografías en redes sociales de las personas que tuvieron una visita guiada, con la intención de generar interés con otros públicos para que acudan al recinto, ya sea para visitas guiadas o para consulta de los diferentes acervos.
- Fotografías para su inserción en las diferentes páginas web con las que se ha contado, a través de banners, invitaciones, infografías y reseña de eventos.



Foto: Jorge Marroquín



Foto: Jorge Marroquín

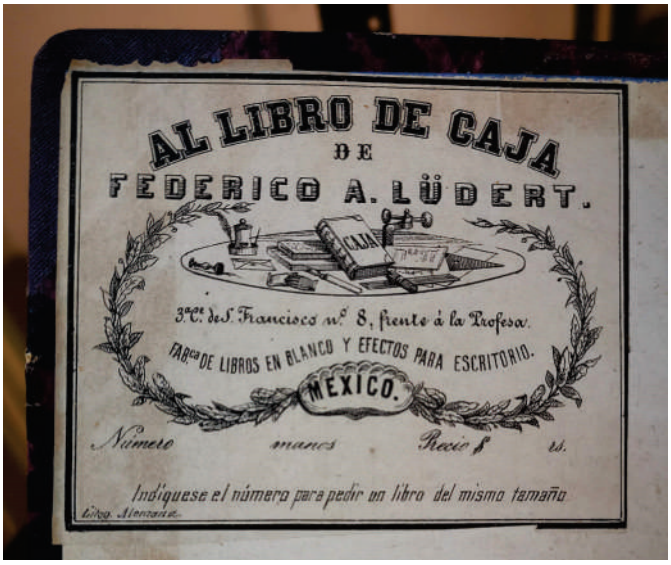


Foto: Jorge Marroquín

Hay que señalar que se han tomado fotografías de documentos de los diferentes fondos documentales y hemerográficos para ser reproducidos y ser mostrados en exposiciones que se realizan en las salas de investigadores o en el patio de honor del mismo edificio de Madero 70. Además, estos materiales facsimilares se han utilizado para mostrarlos a los visitantes, con el

propósito de evitar sacar documentos originales, lo que favorece en una mejor conservación y preservación de los mismos.

En el Archivo Histórico de Querétaro, la hoy Dirección Estatal de Archivos, me desempeñé por más de 26 años como editor de libros de corte histórico y de la revista *Memoralia*, así como divulgador de eventos y guía de exposiciones y visitas guiadas, por lo que con mi cámara profesional y teléfonos móviles, fui recopilando y archivando este material gráfico digital en una suerte de fotohistoria publicada en esta revista y en redes sociales.

Esta memoria fotográfica digital, más otras pocas fotografías impresas que se resguardan en un álbum de los años ochenta y noventa del siglo XX, constituyen un material que dan testimonio del quehacer de un repositorio tan importante como el archivo estatal queretano.

Entre los documentos que se han fotografiado y divulgado están:

- Acta de defunción de Maximiliano de Habsburgo.
- Aprehensión de Leonarda Martínez, alias La Carambada.
- Aprehensión de Chucho El Roto.
- El documento más antiguo del fondo Judicial del año 1570.
- Revista *El Heraldo de Navidad* del año 1900 con grabado de José Guadalupe Posada.
- Cuaderno con partes militares del Segundo Imperio escritos en francés (1865-1867).
- Fondo fotográfico Federico Montes de la época de la Revolución, entre muchos otros.

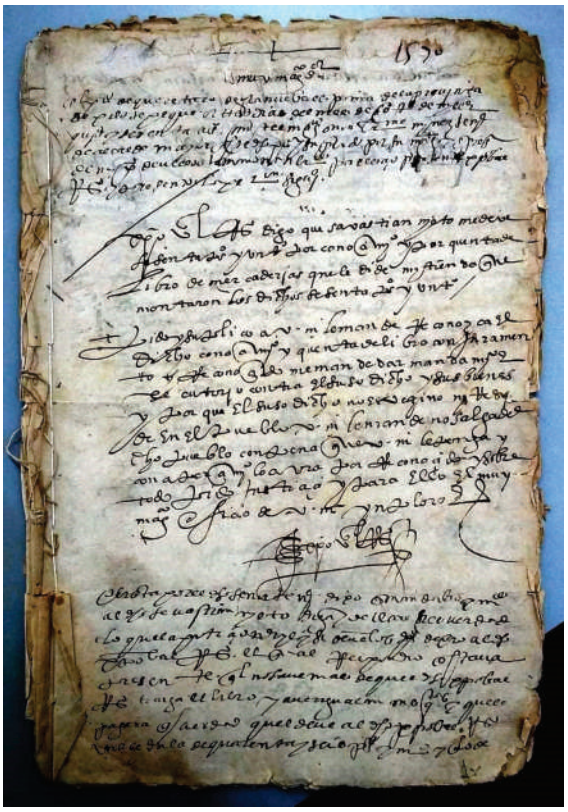
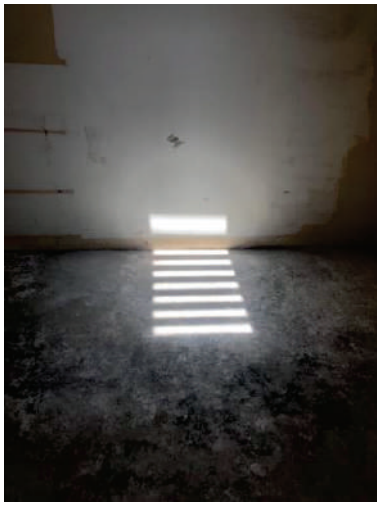


Foto: Jorge Marroquín



Foto: Jorge Marroquín

Jorge Marroquín Narváez estudió Comunicación en la Universidad Autónoma de Coahuila y maestría en el Tecnológico de Monterrey, cursó los diplomados El México Contemporáneo en El Colegio de México, Filosofía en el Instituto Tomás de Aquino y Divulgación de la Ciencia en la UNAM. Se ha desempeñado en el quehacer editorial y periodístico desde hace más de 30 años, como reportero en el Diario de Monterrey y editando revistas, gacetas y libros en diferentes lugares: en la Aerolínea SARO, empresa metal-mecánica Tubacero, Difusión Informativa Mexicana y en la Editorial del Archivo Histórico de Querétaro donde se encargó de redes sociales, página web, visitas guiadas y editó libros de corte histórico y la revista *Memoralia* durante 25 años. Fue bailarín de danza folclórica representando a México en más de 30 países en festivales de la UNESCO, y ha publicado artículos y cuentos en revistas, periódicos y libros.


Fotos: Mónica Martz

Es en el plano del ensueño, y no en el plano de los hechos donde la Infancia sigue en nosotros viva y poéticamente útil. Por esta infancia permanente conservamos la poesía del pasado. Habitar oníricamente la casa natal, es más que habitarla por el recuerdo, es vivir en la casa desaparecida como lo habíamos soñado.
Gastón Bachelard.

La casa herida: arqueología emocional y poética del despojo en *274*

POR MÓNICA MARTZ M.

En **274**, elaboro una cartografía emocional de la casa de mi infancia como espacio de memoria, herida y resistencia. A través de su reconstrucción poética y performativa, desplazo el hogar perdido hacia una arqueología afectiva donde lo íntimo se entrelaza con la violencia cotidiana de nuestra sociedad, donde se manifiesta la ruptura familiar y el narcotráfico. Mediante fotografías instantáneas capturo el aislamiento, la violencia y lo que aún permanece en el espacio de la memoria.

274 es una ecuación interna que gira sin cesar en mi psique y abre una fisura por donde se escapa la razón. La casa que habité en mi niñez dejó de existir como lugar, pero persiste como espectro poético en mi memoria. Al trabajar con ella busco habitar un territorio imaginario hecho de fragmentos, silencios y restos afectivos.

Mi acercamiento a la casa es una arqueología emocional, donde excavo las capas de los recuerdos. Mi memoria estalla, se fragmenta, trastoca el presente. En esa inestabilidad encuentro la materia misma de la obra.

Concibo la casa como nido, pero también como vientre. Un cuerpo-casa que fue refugio y que terminó por ser atravesada por la violencia. El divorcio de mis padres marcó la primera ruptura, la venta de mi hogar dislocó el espacio y rompió el hilo que me unía a él. Después vino la ocupación por el cartel de los Beltrán Leyva. Mi nido se convirtió en arsenal, y la violencia dejó de ser lejana para instalarse en el corazón mismo de mi infancia.

Más tarde, la irrupción del Estado desgarró ese cuerpo. Y finalmente, la subasta del inmueble selló el despojo. En cada uno de estos momentos sentí cómo el vientre-casa perdía su piel, cómo su herida se hacía también mía.

En mi obra *274* pienso la casa como cuerpo-territorio, como un organismo donde la historia inscribe sus marcas y donde mi propia subjetividad queda expuesta.

Al reconstruir esta casa, comprendo que mi historia íntima está atravesada por una historia social más amplia. El narcotráfico, los operativos estatales, el despojo institucional son fuerzas que contaminan mis recuerdos y transforman el sentido mismo del hogar.



Foto: Mónica Martz



Dinero | 23 Jun, 2019, 13:35

Video | Venden casa vinculada a Los Beltrán Leyva en 14 mdp

La Voz de Michoacán. Las últimas noticias, hoy.

En *274* intento mostrar que lo doméstico nunca es del todo privado. Mi casa de la infancia se volvió escenario de la violencia contemporánea en México, y con ello se quebró la idea del hogar como refugio. Lo íntimo se reveló profundamente político.

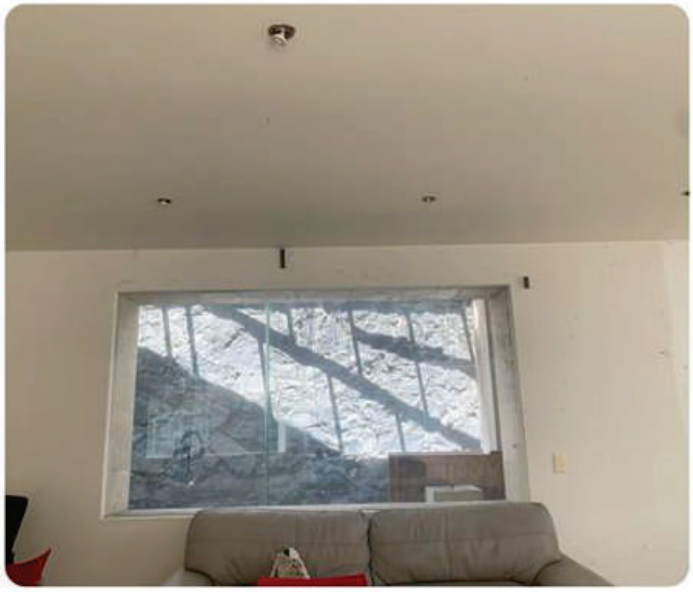
En mis múltiples búsquedas de la casa por la web, encontré que estaba a la venta. Hago una cita, y







Fotos: Mónica Martz





Fotos: Mónica Martz

después de 25 años, regreso a la casa fingiendo ser otra. Cuando recorro sus pasillos inertes, rotos, heridos, realizo un ritual de despedida. No busco recuperarla —sé que ya no es posible—, sino tocar sus sombras, reconocer sus cicatrices, despedirme de lo que fue.

Ese gesto performativo es para mí una forma de duelo. Al caminar por ese espacio devastado intento reanudar simbólicamente el hilo roto, y así aceptar su condición espectral. Despedirme es también resistir al olvido.

En medio de la inestabilidad de los recuerdos, las rocas volcánicas que han sido el cimiento de esta casa, aparecen como mis anclas. Son testigos mudos de lo que ya no está y de lo que aún permanece. Frente a la fragilidad de la memoria, su peso material me sostiene y me permite abrir una dimensión onírica donde los vacíos se llenan de matices trastocados.

En ellas encuentro una puerta hacia la casa del tiempo, ese espacio donde lo invisible y lo ausente adquieren una forma sensible.

Para Bachelard la casa natal es el lugar donde se funda la imaginación del habitar, y sólo en el plano del ensueño puede seguir viva "poéticamente útil". En este sentido, *274* encarna la idea de que habitar oníricamente la casa desaparecida es vivirla como fue soñada.

En *274* esa ensoñación está atravesada por la herida. El espacio que debía protegerme es también el que me expuso a la violencia. En esa tensión se sostiene la obra.

La poesía es el lenguaje con el que articulo mi memoria. Un lenguaje fragmentario, hecho de estallidos y silencios, que intenta tender un puente entre lo vivido y lo imaginado. Escribo y trabajo con imágenes para resistir a la desaparición, para reorganizar los restos dispersos de la casa y enfrentar los fantasmas que aún la recorren.

En *274* la memoria no busca cerrar la herida, sino nombrarla. Convertir la violencia en materia poética, esto es para mí, una forma de resistencia.

274 es mi intento de reconstruir simbólicamente una casa que ya no existe como lugar, pero que persiste como herida, como fisura y como potencia poética. A través de una arqueología emocional y de un ritual de despedida, transformo el despojo en cartografía afectiva.

Entre la ensoñación y la violencia histórica, entre el cuerpo y el territorio, *274* se convierte en un espacio donde habitar el pasado no significa volver a él, sino reinventarlo para no dejarlo caer en el olvido.

Mónica Martz M. Poeta y artista multidisciplinaria. Maestra de la escuela de foto y arte "Página en blando" Dirige Médium poesía sonora, proyecto de poesía performática, spoken word y arte sonoro en el que colabora con diferentes artistas. Ha formado parte de exposiciones colectivas como " Libro de artista " de Nahum B Zenil y "la traición al texto" dentro del Festival Foto México en Página en Blando. Editora del área de poesía de la editorial "Zona De Riesgo". Forma parte del colectivo poético "Humo sólido" dentro del cual publicó la antología con el mismo nombre.
El trabajo de Mónica Martz M. reflexiona sobre los sueños dentro del psicoanálisis, la memoria y los lazos familiares. Un constante cuestionamiento del ser, que se asoma como poesía implícita.

Reflexiones sobre el fotoperiodismo



HACER DE TRIPAS CORAZÓN

Foto de Lewis W. Hine

POR TERE GERARDI GONZÁLEZ

El fotoperiodismo es informativo, de denuncia, de reflexión, de llevar al lector más allá de su círculo, representa acontecimientos, personajes, es actualidad, veracidad, objetividad (en cuanto a no falsear información), narrativa y estética, cuatro características esenciales -entre otras- en el fotoperiodismo; la capacidad de narrar historias visualmente; informar, registrar los acontecimientos de ciudades, países, la historia.

En fotografía tomando como base el foto documental y fotoperiodismo, los ejecutores buscaban una razón no proselitista sino informativa. Cada cuadro de la imagen estaba lleno de pasión, de lucha y de coraje.

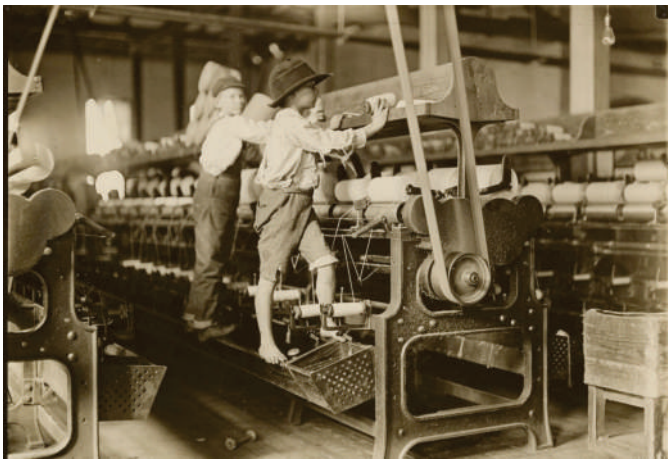


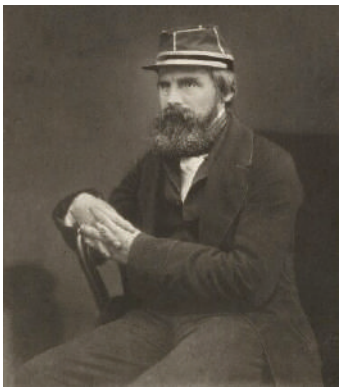
Foto de Lewis W. Hine

El primer registro de documentación fotográfica fue hecho por Noel Lerebours (Eder, 1945), quien durante cuatro años entre 1840 y 1844, documentó su viaje llamándolo "Experiencias Daguerrianas".

Si hablamos de fotoperiodismo, no podemos evitar relacionarlo con imágenes bélicas e inmediatamente pensar en Robert Capa, ese personaje creado por Gerda Pocharle (Gerda Taro) y representado por Endre Friedman en la Segunda Guerra Mundial.



Noel Lerebours.



Roger Fenton.

Roger Fenton (Guerra de Crimea, 1855) que aunque sus imágenes -por encargo de la Corona- no mostraban las atrocidades de la guerra para no alarmar a los familiares de los soldados y ciudadanía o bajar la moral y esperanzas, es considerado el primer fotoperiodista de guerra, aunque sus imágenes no tenían contexto del conflicto sino una realidad de compañerismo antes del enfrentamiento, Mathew Brady (Guerra de Secesión 1861-1865) quien se vio envuelto en la necesidad de documentar fotográficamente el combate, sintiéndose responsable de proveer un testimonio visual de los eventos e individuos y cuyas imágenes eran explícitas y no digeribles para la gran sociedad estadounidense.

Los británicos Ernst Brooks y John Warwick, fotógrafos de la I Guerra Mundial, mostraron la brutalidad de las trincheras, ya que como fotógrafos oficiales se trasladaban entre el fango y alambradas para documentar el combate.



Gerda Pohorylle y Endré Friedmann (Gerda Taro y Robert Capa)

Pero, a poco más de 100 años, ¿ya estamos preparados para ver la realidad y seriedad, no de los conflictos mundiales, sino de lo que está formado el mundo, la sociedad? ¿Nos complica ver imágenes de la realidad social en el mundo, pero no nos complica ver imágenes de adolescentes con escasa ropa en redes sociales? ¿Qué tanta seriedad se le da al fotoperiodismo en tiempos en el que todos quieren -y pueden- ser fotógrafos?



Foto de Ernest Brook

Jacob Riis, danés que emigró a Estados Unidos en 1870, obtuvo su primer trabajo como reportero policiaco en el New York Evening Sun para terminar en New York Tribune. Su oficio le daba la oportunidad de recorrer los barrios bajos de Nueva York y así documentarse para poder denunciar la forma en la que vivía la población tanto inmigrante como locales. En 1890 publica su libro *Cómo vive la otra mitad*, donde mostraba niños andrajosos durmiendo entre la basura acumulada junto a las casas, la dura vida del ser pobre e inmigrante, familias con miradas vacías, con desesperanza, en total hacinamiento.

Este libro tuvo un impacto en la sociedad neoyorkina, los ojos de la sociedad no creían que pudieran existir ese tipo de condiciones de vida – y esas reacciones aún las tenemos-.

A más de 135 años de haberse publicado, ¿ha cambiado algo en la narrativa de imágenes de Riis? ¿Ya no hay inmigrantes hacinados en nuestra -o cualquier otra- ciudad?

Lewis W. Hine utilizaba su cámara como un instrumento de denuncia. A principios del siglo XX no existía alguna regulación laboral a nivel nacional en Estados Unidos que protegiera a los menores de trabajar en condiciones aberrantes en talleres y fábricas convirtiendo a Hine, sociólogo de profesión, visitó fabricas algodoneras y tabacaleras documentando fotográficamente a menores

trabajando en condiciones deplorables haciéndose pasar desde un inspector de bomberos, hasta un vendedor de biblias ya que no tenía manera de justificar la presencia de la cámara. La labor realizada por Hine llevó a que en 1916 se aprobara la legislación para proteger a los niños de la explotación laboral prohibiendo la venta de productos fabricados por ellos a través del comercio interestatal, lo que se restringió y regularizó el trabajo de menores mediante la Ley Keating-Owen, fue anulada dos años después por inconstitucional.

Más de cien años después y aún se enfrenta la problemática del trabajo infantil. Según la Organización Internacional de Trabajo (OIT) y la UNICEF a nivel global existen 138 millones de niños que trabajan de los cuales 54 millones en labores peligrosas. ¿De qué ha servido toda esa denuncia mediática sobre este y otros problemas sociales? ¿políticas púbicas?

¿Qué tanto valor le damos a esas imágenes que nos hablan de sucesos pasados y el repetir de éstos?

¿Estará la nueva generación, consciente de lo que nos cuenta la historia o siguen perdidos entre *Tweets* y *TikToks* mientras se ahogan en su navegación atrapados en las Redes sociales?

El fotoperiodismo, tal y como llegamos a conocerlo algunos, ya no existe, bueno, más bien, se ha adaptado, modificado a nuevos ojos, a una descomposición humana, en donde el protagonismo ha volcado la atención hacia los seguidores más que a la narrativa de la imagen, a la integridad de la ética en el fotoperiodismo. No generalizo, no es que ya el fotoperiodismo está perdido y va en declive, no, el ser humano necesita de imágenes, más en estos tiempos en donde la información que consumimos es meramente visual y cada día nos topamos con imágenes, reportajes y foto documentales que te llegan, enamoran y te hacen creer que aún existe esa pasión, esa lucha, ese coraje y ética digna del fotoperiodismo.

La tienen difícil ante la inmediatez y lo viral de las plataformas, la imagen democratizada por los "periodistas ciudadanos", el protagonismo sobre la

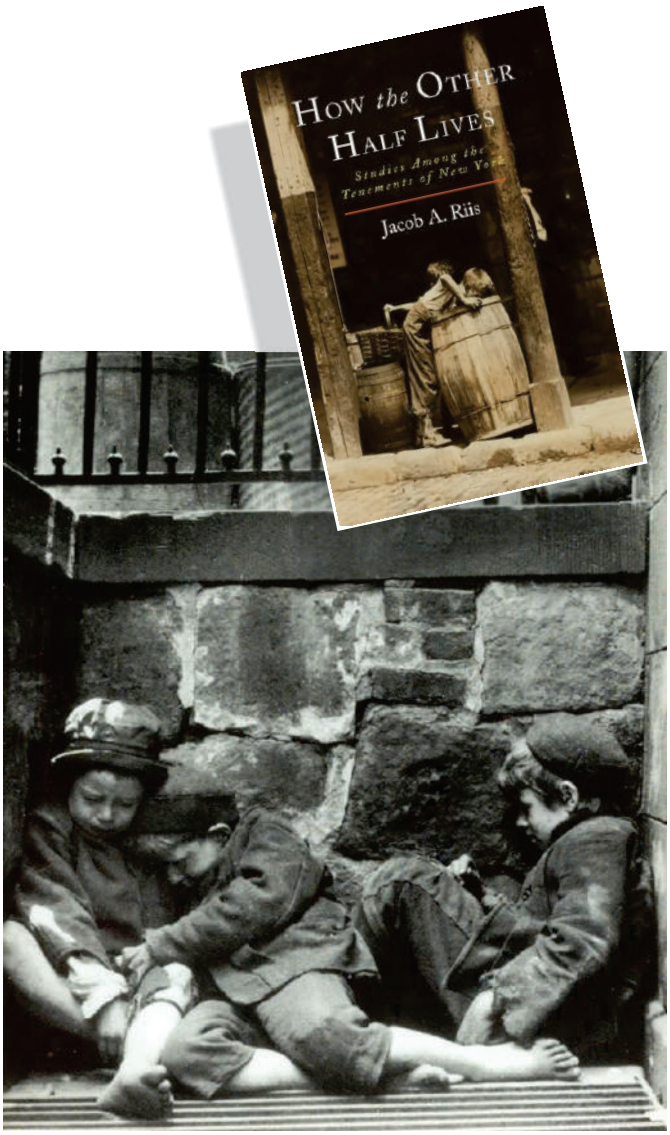


Foto de Jacob A. Riis

profesión, mantener e incrementar los seguidores para monetizar, destacar ante la sobreinformación y desinformación, imágenes con narrativa, la falta de interés de los medios por dignificar la remuneración económica al fotoperiodista lo que los lleva a malbaratar su trabajo, quizá en un futuro no muy lejano encuentren como requerimiento social crear una imagen con IA de algún evento o suceso al que no llegaron -pero ese es otro tema-, la lista es larga y vaya que no nos (y les) queda más que hacer de tripas corazón y seguir disparando.

Tere Gerardi González. Piedras Negras, Coahuila, 1975. Fotógrafa y docente. Reconocida en 2017 por la Asociación de Periodistas de Nuevo León por 12 añosde trayectoria y con el premio de Fotoperiodista del Año 2022. Ha trabajado en prensa en los municipio de Monterrey y San Nicolás de los Garza, en el estado de Nuevo León, en el periódico El Norte (Grupo Reforma) y colaborado con instituciones sin fines de lucro en tema de migrantes (registro y como tallerista). Docente de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad de Valle de México (campus Cumbres) y LCI. En su trabajo defiende espacios y personas que invisibiliza la sociedad, y como docente realza la importancia de la fotografía y los alienta a que se convierta para ellos en una herramienta para explorar su identidad, documentar su realidad y, sobre todo, transformar la luz en memoria. Doctoranda de la Universidad Complutense de Madrid, con tema sobre las mujeres pioneras del fotoperiodismo en Nuevo León, proyecto que la ha llevado a organizar mesas de diálogo, exposiciones y un documental en producción.



Zona de Riesgo

Convoca a ser parte del

Seminario de Reflexión y Creación RC14

2026

El Seminario RC14 es un laboratorio de reflexión donde revisamos a profundidad los procesos creativos. Exploramos autores y metodologías de creación y las materialidades de las imágenes.

Los encuentros son los Sábados de 9 am a 11 am de forma virtual.

Iniciamos el 31 de enero del 2026

ZONA DE RIESGO
zonaderiesgo.art