MNEMÓSINE
REVISTA TRIMESTRAL DE FOTOGRAFÍA, MEMORIA E IMAGEN www.revistamnemosine.com



La fotografía análoga en la era digital

Colaboran en este número:
León P. Bárcenas, Bruno Bresani, Erasto Carranza,
Román Castillo, Jesús De León, Demian Chávez,
Joaquín Garzafox, Mauricio Medina, Iván Mosco, Carlos Recio,
Adán Salvatierra, Misael Sámano y Conejo Soñador.

Además:
Gabriela González, El futuro de nuestra memoria II
Mariana Rodríguez, La antigua iglesia de San Pedro y San Pablo

Número 11, cuarto trimestre de 2026

La Fotografía Análoga: presencia, ausencia e influencia

Durante mucho tiempo, la fotografía representó la materialización de la memoria, la corporeidad del recuerdo y un testimonio fiel del momento. Roland Barthes en *La cámara lúcida* lo definió con la frase: "esto ha sido". Un instante de realidad detenido para siempre.

Además, la fotografía fue durante más de un siglo y medio, un proceso técnico manual que maduró y se desarrolló muy rápidamente. Las cámaras con los avances de la técnica sufrieron transformaciones graduales; de las placas de vidrio o metal hasta la película, hubo constantes cambios y adaptaciones; los sustratos también se desarrollaron y cambiaron en todo ese tiempo. La fotografía se convirtió en una industria floreciente y extendió su influencia en el arte, el periodismo y en la vida cotidiana.

Sin embargo no se habló de fotografía análoga -todo en ella era análogo- hasta el advenimiento de la fotografía digital y el término cobró mayor sentido con la irrupción de los modelos generativos de la IA. Hoy la fotografía finalmente se ha democratizado y su masificación y producción digital ha llegado a niveles descomunales.

Siendo el origen de la fotografía, lo análogo resulta de mucho interés para toda persona relacionada con la imagen. Por ello, en este número convocamos a fotógrafas (os), artistas visuales, historiadores y especialistas a que nos escribieran al respecto. El resultado ha sido muy enriquecedor. Sus escritos coinciden en que los procesos de la fotografía análoga no desaparecieron o no han muerto del todo, su presencia y sobre todo su influencia aún es tangible en la fotografía y el arte.

Heliografía, daguerrotipo, colodión húmedo, ferrotipo, ambrotipo, rayografía, quimigrama, cianotipia, forman parte de una especie de semántica fotográfica de un invento que sometió la luz al arbitrio humano y la integró a la gran fábrica de la memoria. La fotografía química con sus procesos y sistemas integraba la Espera, el Tiempo y el Error como factores básicos de su misterio. Después de Niépce y Daguerre, la lista de creativos inventores creció en Francia y en el mundo entero. Cada proceso impulsaba uno nuevo y con él una cauda de seguidores. El siglo XX fue el siglo de la fotografía análoga por excelencia. Durante varias décadas la cámara réflex, el cuarto oscuro, la ampliadora y la plata sobre gelatina dominaron el panorama fotográfico.

La llegada las computadoras personales, los escáners y los programas de manipulación digital de archivos fotográficos, junto con las cámaras digitales cerraron el pasado siglo anunciando cambios profundos para la fotografía, y la presente centuria ha apuntalado esta nueva etapa con los programas de generación de imágenes con la llamada inteligencia artificial. Y sin embargo la fotografía análoga sigue ahí. Los talleres y cursos de cianotipia se han vuelto algo populares entre jóvenes, los clubes de fotografía análoga surgen en varios lugares, los negocios que revelan rollos fotográficos no han desaparecido del todo, los artistas visuales que usan la estenotipia, el colodión o incluso el daguerrotipo siguen trabajando.

Bienvenidos a estas páginas.



ANDRÉS MONROY PÉREZ
Director

MNEMÓSINE, En la mitología griega la personificación de la Memoria.
REVISTA MNEMÓSINE, Publicación Digital Trimestral. www.revistamnemosine.com
Revista cultural independiente. Es un espacio de reflexión sobre temas de 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.
www.revistamnemosine.com Contactos. feis: Andres Monroy Perez, Insta: @mnemorevista, Correo: revistadefotografiamnemosine@gmail.com, Whatsapp: 8441221598
Número 11 Cuarto trimestre de 2026 Ciudad de Querétaro, México. Portada: fotografía de A.M.P



1962, clorofilotipia, 2021

Ensayo sobre las costuras

TEXTO Y FOTOS DE MISAEL SÁMANO-VARGAS

I

Vivimos tiempos sacádicos. Nuestros cuerpos se agitan incontrolables, entre estos ríos de tiempo y arena, como fasciculaciones de madrugada. Ahora somos existencia convertida en una imagen y luego otra y luego otra. No hay pausas. Intentamos mirar hacia otro lado, hacia una sombra intermitente que vive agazapada, arañando los bordes de la luz, con sus uñas de sombra y sus falanges de sombra. Es tan sólo un cuerpo que decide esperar. La espera es un privilegio.

Ellos sólo quieren que pases de largo, que tu mirada escape, como una polilla hacia la luz de otras miradas. Quién hubiera pensado que la espera se convertiría en resistencia.

II

La humanidad está infatuada con la fotografía. Y cómo no estarlo, si nos ha dado tanto: como una Medusa domesticada, nos ha permitido poner en pedestales nuestros propios rostros petrificados. Además, liberó a la pintura de sus cadenas miméticas y nos regaló un mundo en el que la imagen nos domina, nos controla, nos confunde.

Durante los primeros 160 años de existencia de la fotografía, se hicieron aproximadamente 3.5 billones de fotografías. Esto es, 3,500,000,000,000, incluyendo sus doce felices y carnívoros ceros. Es una cifra imponente, pero las estadísticas nos revelan que hemos hecho la misma cantidad de fotografías durante los últimos dos años que en casi toda la historia de la fotografía, desde 1839. Aproximadamente 62,000 fotos por segundo, 3.7 millones de fotos por minuto, 223 millones de fotos cada hora, 5.3 mil millones de fotos al día. Y nosotros aquí, caminando entumecidos, sumergidos con la cabeza apenas en alto, entre ríos serpenteantes



Teneritas, cianotipia sobre mármol, 2024



Se derrama tu lengua en mis dientes, doble exposición en impresión lumen, 2023.



Krymont II, cianotipia sobre membrana de grenetina, 2024

de imágenes.

Necesitamos pausas, puntos de inflexión, despojarnos de las prótesis técnicas de la mirada y la memoria. Necesitamos reconocer que la fotografía es, ante todo, el impacto, la caricia, el encuentro de la luz del mundo ante una piel que esté lista para recibirla.

III

La fotografía depende, en su generalidad, de lo real, de lo que ya está hecho, de lo que ya existe: en su superficie se impacta la carne del mundo. Esta carne del mundo entendida como la membrana invisible que todos los objetos tienen: la luz que irradia de ellos, que nos evoca su tacto, que nos invita a tocarlos, a relacionarnos. Pero es justo en esa distancia donde radica la importancia de volver a la fotografía química/análoga.

Porque es ahí, en la fotografía lenta, húmeda, aromática, la que es hecha con nuestras manos, que tenemos la posibilidad de proponer una relación más *directa* con el fantasma fotográfico, aquel que aparece a través de una serie de procesos (al)químicos y que nos sonríe de vuelta. Es ahí donde comprendemos mejor la relación indicial con lo fotografiado: lo que vemos estuvo ahí, como el aliento y la mancha en el espejo, como las uñas y la cicatriz, como el fuego y las cenizas. Nosotros somos el aliento, las uñas, el fuego. Sin intermediarios, sin espejos, sin párpados electrónicos. Encontrar una huella y levantar la tierra para guardarla toda. Además, dentro de todo este espectro de fotografía química/análoga, aparece una posibilidad aún más maravillosa: la fotografía sin cámara. Esto es, hablar con las palabras salivando en nuestra boca, mirar las cosas directamente con nuestra fóvea. De esta manera, logramos que nuestro tema, persona, objeto, situación, fenómeno, toque directamente la imagen impresa. Sin distancias, sin interpretaciones, sin especulación: solo el cuerpo eclipsando la luz, dibujando con fotones confundidos una sombra blanca, a veces difusa, a veces precisa.

IV

Podríamos nombrar, sólo como buena práctica, algunas de las técnicas fotográficas que se pueden incluir en estas posibilidades, especialmente aquellas que son accesibles para iniciar: cámara oscura, fotografía con película de plata sobre gelatina, impresión solar sobre algún papel que se degrade con la luz (por ejemplo, papel china), impresión lumen (a partir de impresión por contacto, de negativos digitales y de cliché-verre), fotogramas, fotografía instantánea convencional y experimental (luminogramas, impresiones por contacto, estenopeica con instantánea), antotipia, fitogramas, clorofilotipia, impresión Van Dyke, quimigramas, levantamiento de emulsión de película Polaroid y solarigrafía. Existen, claro, otras más complejas por los químicos que se usan, como papel salado, impresión a la albúmina o colodión húmedo. Mención aparte merece la cianotipia, técnica que se ha popularizado en los últimos cinco años y que se está convirtiendo en una de las alternativas químicas más accesibles. Lo particularmente relevante de la

cianotipia es que los químicos para preparar la emulsión son significativamente baratos y sencillos de conseguir, además de que es una excelente técnica para experimentar el emulsionado de superficies diversas para convertirlos en sustratos fotosensibles. Tan sólo con la cianotipia, se pueden encontrar las siguientes estrategias: impresión sobre papel (incluyendo revistas, mapas, recetas, libros, folletos, papeles de colores, otras fotografías); impresión sobre vidrio, cerámica, mármol y otras superficies no porosas; cianotipia húmeda; experimentar con pigmentos directos en la emulsión; aplicar la emulsión con formas distintas; impresión por contacto con negativos digitales junto con objetos reales colocados en el papel; intervenir la impresión con acuarela, dibujo, etc; exposición múltiple, ya sea con varios negativos digitales o emulsionar nuevamente sobre una impresión ya lista; emulsionado sobre lienzo; y usar dibujos hechos en papel albanene o acetato como negativos digitales, por mencionar un puñado de variaciones en esta técnica.

V

La fotografía análoga/química nos permite, entonces, encontrar una posibilidad para construir imágenes con la punta de nuestros dedos húmedos, mirar al mundo a través de una imagen que late como la garganta de un ave nocturna. Es la pausa, es el elogio de la espera, la luz abriendo sus ojos y despertando sobre la piel de un papel.

Porque la pregunta siempre será ¿cómo podemos mostrar lo que pasa dentro, si justamente lo único que se puede mostrar es la superficie? La respuesta es muy sencilla: mostrando las costuras, mostrando de lo que está hecha la imagen.



Con la pericia de sus manos, de la serie *Y sabrán que yo soy*, cianotipia sobre biblia, 2025



Misael Sámano-Vargas. *(Ciudad de México, 1983). Master en Artes Visuales y Multimedia por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Artista multidisciplinario con 24 años de trayectoria. Ha participado en más de 80 exposiciones colectivas en México, España, Rumania, Alemania y Bélgica, así como 5 exposiciones individuales, incluyendo 12 publicaciones y 7 catálogos.*

Es también promotor y educador de la fotografía autoral y la importancia del discurso personal, con más de 50 pláticas dictadas y 19 años de experiencia docente. Entre sus logros se destacan el primer premio en videoarte en la Bienal BACOS 2018 (San Miguel, Islas Canarias, España), y ser seleccionado para la residencia artística FlussLab Insite 2022 (Berlín-Coswig, Alemania), y EXP.23 Experimental Photo Festival (Barcelona) como tallerista y conferencista. Actualmente es el Director del Centro de la Imagen de Tabasco, institución de la Secretaría de Cultura del Estado (Tabasco, México), donde ha impulsado actividades, exposiciones, conferencias y encuentros.

Su cuerpo de obra se basa en un pensamiento fotográfico, usando la fotografía de autor/experimental como una manera de mediar ante el mundo y así, generar discursos sobre la piel improbable y su función como la frontera de la experiencia; las cicatrices y sus vestigios como texto del cuerpo y la carne como superficie del mundo. Trabaja activamente a través de la fotografía experimental (cianotipia, impresión Van Dyke, impresión lumen, quimigramas, antotipia, entre otras técnicas), videoarte, arte sonoro, poesía e imágenes fijas y en movimiento generadas por inteligencia artificial a partir de la infancia y recuerdos falsos.



Foto: Iván Mosco.

Exploraciones latinoamericanas de la imagen

DE LA HUELLA QUÍMICA AL ARCHIVO ALGORÍTMICO

POR BRUNO BRESANI

Durante más de un siglo, la fotografía estuvo asociada a la posibilidad de fijar una huella del mundo sobre una superficie sensible. La luz atravesaba una lente, incidía sobre una película fotosensible y desencadenaba un proceso químico capaz de transformar un instante en imagen. Este procedimiento nunca fue completamente objetivo, aunque durante mucho tiempo se le atribuyera una condición privilegiada de testimonio. Cada fotografía implicaba una combinación de decisiones técnicas, condiciones materiales, accidentes y elecciones subjetivas. El encuadre, la exposición, el revelado y la impresión constituían operaciones que intervenían en la construcción de lo visible.

Hoy, cuando las cámaras digitales producen miles de imágenes en segundos y los sistemas de inteligencia artificial generan escenas fotorrealistas a partir de instrucciones textuales, la fotografía analógica parece ocupar un territorio paradójico. Su lentitud, sus limitaciones y su dependencia de procesos materiales contrastan con la velocidad, la disponibilidad y la capacidad de variación prácticamente ilimitada de las imágenes sintéticas. Sin embargo, esta diferencia no debería entenderse únicamente como una oposición entre tecnologías antiguas y nuevas. Quizá sea más productivo reconocer en la fotografía analógica una oportunidad para reconsiderar la imagen como experiencia, materia y acontecimiento.

La investigadora y artista Joanna Zylinska

plantea que la inteligencia artificial nos obliga a revisar nuestras ideas sobre la creatividad y el valor cultural de las imágenes. La proliferación de imágenes generadas por sistemas como DALL-E y Midjourney cuestiona la concepción de la creatividad como una facultad exclusivamente humana. Este escenario exige reconsiderar sus condiciones de producción y sus responsabilidades culturales.

La transformación no implica que la fotografía haya desaparecido, sino que sus convenciones, sus procedimientos y su relación con lo real están siendo reconsiderados. La película fotosensible, el negativo, el archivo digital y los modelos generativos representan distintas formas de producir, procesar y organizar imágenes. Cada una establece una relación particular con el tiempo, la materialidad, la memoria y la imaginación.

La cuestión no es determinar qué tecnología produce imágenes más auténticas, sino examinar cómo cada procedimiento configura aquello que podemos ver, recordar e imaginar.

Fotografiar con película implica aceptar una temporalidad, ya que es necesaria la espera. La imagen permanece latente hasta que el revelado la hace visible. Entre el instante fotografiado y la aparición de la fotografía, existe una distancia temporal en la que intervienen la química, la temperatura, los materiales y las decisiones de quien procesa la película.

La fotografía analógica contiene una dimensión de incertidumbre que no desaparece con la experiencia técnica. Una exposición puede resultar insuficiente; una emulsión puede reaccionar de manera inesperada; una filtración de luz, una variación cromática o una alteración durante el revelado pueden modificar el resultado. Estos acontecimientos no siempre son deseados, pero pueden convertirse en recursos expresivos. El accidente deja de ser exclusivamente una falla que debe corregirse para convertirse en una posibilidad de transformación visual.

Trabajar con película analógica se convierte en una forma de recuperar la atención. Cargar una cámara, seleccionar un número limitado de exposiciones, revelar un negativo y realizar una copia, son acciones que introducen pausas en el proceso creativo. La espera forma parte de la experiencia y modifica la relación del fotógrafo con aquello que observa.

La potencia de esta lentitud, reside en la posibilidad de construir otra temporalidad dentro de una cultura visual acelerada. La limitación material, favorece una observación detenida y la incertidumbre del revelado nos recuerda que el resultado nunca está completamente separado de las condiciones que lo producen.

La fotografía digital tampoco está exenta de accidentes. El ruido electrónico, los errores de compresión, los píxeles muertos y las distorsiones de los archivos pueden intervenir en la imagen. La diferencia no radica en que una tecnología sea espontánea y la otra perfectamente controlada, sino en las características materiales y operativas de cada proceso. En la fotografía analógica, las alteraciones se inscriben en la emulsión, el negativo o el papel; en la digital, se manifiestan en los datos, el procesamiento y la visualización. En ambos casos, el error hace perceptible la infraestructura que normalmente permanece oculta detrás de la imagen.

Por otro lado la inteligencia artificial introduce otra transformación, llevándonos a la posibilidad de producir imágenes que parecen fotográficas sin que exista una escena frente a una cámara. La apariencia de una fotografía se construye mediante modelos entrenados con enormes conjuntos de datos visuales. La imagen ya no necesita proceder de un acontecimiento óptico singular para adquirir verosimilitud fotográfica.

En este contexto, la fotografía analógica recupera su relevancia porque permite examinar las condiciones materiales de la producción visual, ya que el negativo, los químicos, el papel, el grano y las marcas del deterioro hacen visible que una imagen es también el resultado de una cadena de operaciones y de una relación física con el mundo.

Zylinska propone una reflexión, para con ella pensar al presente fotográfico, donde las imágenes son instrumentos que participan en la construcción de aquello que podemos imaginar, conocer y reconocer. En sus palabras, debemos entender las fotografías como «figuras de la imaginación» (Zylinska, 2023, p. 185). En esta línea de pensamiento la creatividad humana siempre ha sido algorítmica, pues implica la ejecución de reglas y procedimientos, y los resultados más interesantes aparecen cuando se produce un fallo algorítmico (Zylinska, 2023, pp. 186-187).

Esta idea nos permite establecer una relación entre el accidente fotográfico y el error computacional. Ninguno de estos procedimientos, necesita entenderse como una desviación respecto de un resultado correcto, por el contrario, el error interrumpe una secuencia previsible y abre una posibilidad que no estaba contemplada en el planteamiento inicial.

Man Ray, en este sentido no buscaba reproducir el mundo visible, ya que alteraba los procedimientos fotográficos para generar relaciones inesperadas entre los objetos, las sombras y las formas. De manera comparable, el artista que



Foto de Man Ray.

experimenta con inteligencia artificial introduce instrucciones contradictorias, modifica las condiciones de generación, interviene en los resultados y aprovecha las inconsistencias de un modelo para cuestionar sus convenciones visuales.

La diferencia es, que el error algorítmico no constituye necesariamente una liberación de las reglas del sistema. Una imagen inesperada puede seguir reproduciendo estereotipos, convenciones culturales o sesgos presentes en los datos de entrenamiento. Por eso, experimentar con los fallos de una inteligencia artificial implica también preguntarse qué estructuras los producen, qué representaciones privilegian y cuáles permanecen excluidas.

Zylinska defiende una aproximación crítica a las tecnologías de generación visual, mostrándonos de esta forma su interés por las formas imperfectas de la IA, las cuales apuntan a reconocer sus limitaciones y se convierten en materia de investigación artística. El valor de una imagen no depende exclusivamente de su acabado o de su semejanza con el mundo, sino de las preguntas que su producción permite formular.

También debemos pensar como hoy la fotografía analógica no constituye una alternativa exterior a la cultura digital, ya que las imágenes químicas circulan mediante escaneos, reproducciones, archivos digitales y plataformas que modifican sus condiciones de visibilidad. Una fotografía realizada con película, se convierte en un archivo procesado por programas informáticos, incorporándose a una base de datos y alimentando los sistemas de entrenamiento de modelos generativos. Los medios no existen de manera aislada, ya que forman parte de una ecología de imágenes que atraviesa diferentes soportes y tecnologías.

La práctica analógica puede idealizarse, sin embargo la película no garantiza por sí misma una relación honesta con lo real, del mismo modo que una imagen digital no es necesariamente superficial o carente de materialidad. La fotografía analógica posee sus convenciones, sus manipulaciones y sus historias de exclusión; la fotografía digital, por su parte, nos permite documentar, investigar y experimentar de otras maneras, ampliándonos así las posibilidades del medio. La cuestión reside en comprender qué relaciones establece cada tecnología entre la imagen, su referente, sus productores y sus espectadores.

La fotografía se desplaza así de su función documental hacia una práctica experimental en la que el azar, la manipulación y la imaginación cuestionan la estabilidad de la representación. En este sentido en lugar de perseguir imágenes impecables, el artista explorar sus fallas, las discontinuidades, las deformaciones y las contradicciones de los sistemas que utiliza. No se trata de celebrar cualquier accidente ni de convertir el error en una fórmula estética repetitiva, sino de investigar cuándo una alteración permite descubrir algo que los procedimientos normalizados tienden a ocultar.

Por otro lado la lentitud, el azar y el error funcionan como estrategias de atención crítica, ya que no detienen el avance tecnológico, pero permiten interrogarnos sus promesas de eficiencia, automatización y control.

En estos tiempos de la inteligencia artificial, la fotografía analógica nos plantea una pregunta ¿qué queremos que sea una imagen?. Puede ser un registro de lo que estuvo frente a una cámara, una construcción subjetiva, una manipulación deliberada, una huella material o una simulación capaz de producir la apariencia de un acontecimiento inexistente.

Estas posibilidades no se excluyen, pero tampoco son equivalentes, ya que cada una establece una relación específica con el tiempo, la memoria y la experiencia.

La fotografía analógica, por tanto, no necesita defenderse de la inteligencia artificial mediante un retorno nostálgico a sus orígenes, ya que puede dialogar con ella desde su propia historia de

transgresiones.

La relación entre fotografía analógica, archivos digitales e inteligencia artificial nos permite reconocer que cada tecnología produce formas particulares de memoria. El negativo conserva una inscripción material derivada de la exposición a la luz; el archivo digital organiza información mediante datos; el modelo generativo produce imágenes a partir de patrones aprendidos de conjuntos visuales anteriores.

Estas operaciones no son equivalentes, ya que la fotografía analógica establece una relación física con un acontecimiento luminoso, aunque su resultado pueda manipularse, mientras que una imagen generada mediante IA construye la apariencia de una escena sin que ésta haya existido ante una cámara, y finalmente el archivo digital, puede conservar, modificar y distribuir imágenes procedentes de ambos procedimientos.

La apariencia fotográfica, ya no constituye por sí sola una garantía de que aquello representado haya ocurrido, es necesario considerar la procedencia de la imagen, su contexto de producción y las operaciones mediante las cuales fue construida. Este escenario nos abre otras posibilidades creativas.

La inteligencia artificial nos permite explorar memorias hipotéticas, producir asociaciones visuales inesperadas y cuestionar las convenciones mediante las cuales imaginamos el pasado. El problema aparece cuando estas ficciones se presentan como documentos auténticos o cuando se ocultan las condiciones materiales, culturales y políticas de su producción.

La propuesta de Zylinska nos invita a reconocer que las imágenes técnicas se producen mediante relaciones entre personas, dispositivos, infraestructuras y procesos que exceden la intención individual del artista (2023, pp. 184-185). En la era de la IA, esta perspectiva exige examinar no sólo la imagen final, sino también los archivos, los sistemas computacionales y los trabajos humanos que participan en su generación.

El desafío por lo tanto consiste en mantener abierta la capacidad de experimentación sin ignorar las condiciones políticas, económicas y materiales de las tecnologías visuales. Como plantea Zylinska, la práctica artística nos ofrece maneras diferentes de pensar y sentir, en lugar de limitarse a reproducir las imágenes y los discursos dominantes de su tiempo (2023, pp. 186-187).

La relevancia actual de la fotografía analógica reside en su capacidad para recordarnos que toda imagen tiene un proceso, una historia y unas condiciones de existencia. Incluso cuando una imagen parece surgir espontáneamente de una máquina, existen decisiones, archivos, cuerpos e infraestructuras que hacen posible su aparición.

Entre la huella química y la imagen generada por un algoritmo persiste un territorio de investigación artística, un espacio en el que la materia, el azar, la memoria y el error nos permiten cuestionar la idea de que producir imágenes significa representar el mundo.

> *...la inteligencia artificial no inaugura la crisis de la verdad fotográfica, más bien profundiza una discusión que la fotografía experimental y la manipulación digital ya habían abierto. El desafío entonces consiste en examinar las condiciones específicas de cada tecnología, distinguir entre documento y ficción, así como reconocer que una imagen construye una reflexión crítica sobre la realidad sin constituir necesariamente una prueba de aquello que representa.*

Es en este debate, donde Zylinska nos introduce al concepto de «fotografía no humana» ampliando así nuestra comprensión de las imágenes técnicas y de las formas de agencia que intervienen en su producción. Su planteamiento considera dispositivos, procesos y sistemas que desplazan al ser humano del centro exclusivo de la experiencia fotográfica. En la era de la inteligencia artificial, esta perspectiva resulta pertinente porque las imágenes se generan, se clasifican y circulan mediante infraestructuras en las que intervienen máquinas, bases de datos, trabajo humano y recursos materiales (Zylinska, 2023, pp. 184-185). La aparente autonomía de las imágenes generadas por IA no debe hacernos olvidar esas condiciones. Detrás de su fluidez visual existen archivos, operaciones computacionales, infraestructuras energéticas y trabajos humanos. Zylinska nos advierte también sobre los problemas éticos y políticos derivados del uso de obras de artistas sin autorización para alimentar conjuntos de datos de aprendizaje automático (2023, pp. 188-189).

Por ello, una reflexión contemporánea sobre la fotografía no puede reducirse a una comparación entre la calidad de una película y la resolución de un sensor, ni entre la destreza de un fotógrafo y la capacidad de un modelo generativo. Debe considerar también las condiciones de producción, circulación, apropiación y reconocimiento que hacen posible cada imagen.

Desde esta perspectiva, el error adquiere una dimensión estética y política, ya que nos revela las reglas que organizan una imagen, interrumpe los hábitos de percepción y cuestiona las expectativas de transparencia, coherencia y perfección que acompañan a las tecnologías.

La pregunta ya no consiste en determinar qué tecnología produce imágenes más verdaderas, sino en comprender cómo cada procedimiento configura una relación distinta entre el cuerpo, la memoria, el tiempo y la realidad.

Quizás fotografiar hoy, consista menos en decidir qué dispositivo utilizar, que en asumir una posición frente a las imágenes que producimos. No se trata de elegir entre el pasado analógico y el futuro artificial, sino de explorar cómo cada medio abre otras formas de percepción, de imaginación y de relación con lo real.



Obra de Oscar Muñoz.

En este sentido la historia de la fotografía experimental en América Latina nos permite cuestionar la idea de que la inteligencia artificial inaugura una ruptura absoluta en la producción de imágenes, ya que mucho antes de la expansión de los modelos generativos, artistas de la región ya intervenían los procedimientos fotográficos, alteraban los soportes, desmontaban los archivos y exploraban las relaciones entre imagen, memoria y ficción. En sus prácticas, la fotografía nunca fue únicamente un medio para registrar lo visible, también fue una herramienta para producir imaginarios, cuestionar las narrativas históricas y hacer perceptibles las ausencias.

Por ejemplo en la obra del artista colombiano Oscar Muñoz, la fotografía abandona la estabilidad de la imagen impresa para convertirse en un proceso sometido a la desaparición. Sus trabajos incorporan materiales como agua, polvo de carbón y superficies reflectantes para explorar la fragilidad de la imagen y su relación con la memoria. En trabajos como *Narcisos* y *Aliento*, la imagen fotográfica se relaciona con materiales y superficies que transforman su visibilidad, la fotografía deja de ser un objeto estable y se convierte en un proceso temporal. La imagen puede modificarse, desvanecerse o depender de la presencia física del espectador para hacerse visible. La memoria aparece así como una construcción vulnerable, sometida a condiciones materiales y temporales que impiden fijarla definitivamente.

La obra de Muñoz nos permite comprender que una fotografía no es necesariamente un objeto terminado. Su práctica investiga la capacidad de las imágenes de retener la memoria. Muñoz establece una voluntad de desestabilizar los procedimientos convencionales de producción fotográfica, convirtiendo así a la inestabilidad de la imagen en una reflexión sobre la fragilidad de la memoria y la imposibilidad de fijar definitivamente aquello que desaparece.

El problema es cómo representar aquello cuya presencia resulta precaria y cuya ausencia no puede repararse mediante una reproducción visual. La fotografía se convierte así en una forma de interrogar los límites del recuerdo.

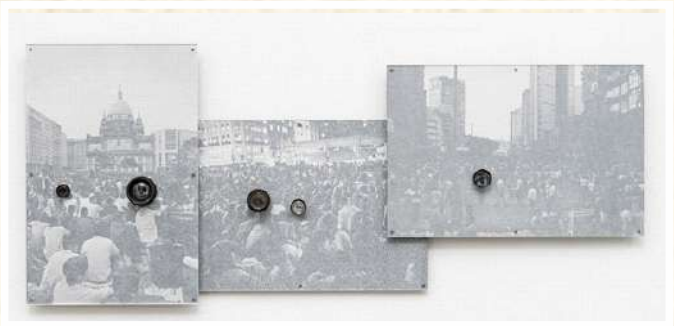
Esta exploración nos permite establecer un contrapunto con la inteligencia artificial. Los modelos generativos pueden producir infinitas variaciones visuales, pero la multiplicación de imágenes no garantiza la recuperación de aquello que se ha perdido. Frente a la capacidad algorítmica de producir apariencias, Muñoz nos recuerda que la memoria está constituida por ausencias.

Por otro lado la artista brasileña Rosângela Rennó desplaza la atención desde la producción de fotografías hacia la recuperación y reorganización de imágenes existentes. Desde finales de la década de 1980, ha reunido fotografías, negativos y diapositivas descartados, trabajando con archivos públicos y privados para cuestionar la legitimidad de las narrativas históricas establecidas.

Su práctica plantea preguntas como ¿qué sucede con las imágenes cuando dejan de ser

reconocidas, clasificadas o conservadas por las instituciones que les otorgaban significado? ¿quién decide qué imágenes permanecen disponibles para construir nuestra memoria colectiva?

En lugar de considerar al archivo como un depósito neutral de información, Rennó lo aborda como una estructura atravesada por decisiones de selección, exclusión y olvido. Una fotografía puede sobrevivir físicamente y, sin embargo, desaparecer de la memoria colectiva cuando pierde su contexto, su identificación o su lugar en una narración histórica.



Obra de Rosângela Rennó.

La intervención artística de la autora modifica estas condiciones de visibilidad. Al reorganizar imágenes preexistentes, Rennó construye relaciones que cuestionan las narrativas históricas establecidas y nos permiten reconocer las ausencias que atraviesan los sistemas de representación.

Esta perspectiva nos ofrece una conexión con la inteligencia artificial generativa, ya que los modelos de imágenes se construyen a partir de grandes conjuntos de datos visuales que organizan y procesan repertorios culturales preexistentes. La cuestión no consiste solamente en saber qué imágenes pueden generar, sino también qué archivos alimentan sus representaciones, qué sujetos aparecen con mayor frecuencia y cuáles permanecen invisibles.

Su trabajo nos permite reconocer que toda tecnología de producción visual depende de una política del archivo. La selección de imágenes, su clasificación y su disponibilidad determinan las posibilidades de imaginar el pasado y construir el futuro. Rennó interviene los sistemas que determinan qué imágenes permanecen disponibles para ser vistas.

En otro sentido la fotografía de Graciela Iturbide nos permite introducir la relación entre observación, experiencia y construcción poética. Su trabajo nos aproxima a comunidades, rituales, animales, objetos y paisajes para construir imágenes que se sitúan entre el documento y la imaginación simbólica.



Foto de Graciela Iturbide.

En fotografías como *Mujer Ángel*, realizada en el desierto de Sonora, la imagen nos abre un espacio de interpretación que excede el registro literal.

Su práctica permite matizar una oposición frecuente entre fotografía analógica y generación artificial. La fotografía realizada con película tampoco ofrece una reproducción transparente de la realidad, ya que está atravesada por decisiones estéticas, vínculos humanos, contextos culturales y procesos de interpretación. Sin embargo, mantiene una relación concreta con el encuentro fotográfico que la produjo. En una imagen generada por IA, por el contrario, una figura aparece sin que haya existido ese encuentro. El sistema produce una configuración visual a partir de patrones aprendidos, mientras que la fotografía documental se construye a través de una relación situada con personas y lugares.

Así mismo el fotógrafo mexicano Pedro Meyer mediante su trabajo nos permite establecer una relación entre la experimentación analógica, la manipulación digital y las actuales posibilidades de generación visual mediante inteligencia artificial. Meyer desde la década de 1990, cuestionó la idea de que la fotografía documental pudiera considerarse una representación transparente de la realidad, explorando las posibilidades de combinar imágenes fotográficas con herramientas de procesamiento digital.

En su proyecto Verdades y ficciones. Un viaje de la fotografía documental a la digital (1995), Meyer articuló imágenes vinculadas con México y Estados Unidos para investigar cómo la manipulación electrónica transforma las relaciones entre documento, percepción y ficción. La obra cuestiona las convenciones que históricamente han otorgado credibilidad a la fotografía y revela que la apariencia documental no garantiza por sí misma la veracidad de aquello que representa. La combinación de registro fotográfico y construcción digital nos permite producir escenas visualmente convincentes que, sin embargo, alteran las expectativas del espectador respecto de lo real, desarrollando de esta

forma una reflexión sobre la naturaleza de la imagen, que anticipa algunos de los problemas de la inteligencia artificial generativa.

Las exploraciones de Meyer adquieren otra dimensión en Herejías (2008), ya que el proyecto reorganiza una parte de su archivo fotográfico y nos propone reconsiderar las convenciones del medio. En lugar de entender la manipulación digital como una práctica que necesariamente invalida la fotografía, Meyer plantea la necesidad de examinar las condiciones en las que una imagen produce sentido y adquiere autoridad documental. El proyecto amplía la reflexión hacia la circulación y la organización del archivo, al crear una selección de imágenes las cuales fueron puestas a disposición de curadores de distintos países, quienes construyeron exposiciones a partir de un repertorio compartido. De este modo, la obra no sólo interroga la producción de imágenes, sino también las operaciones de selección, edición y contextualización que determinan cómo se presentan ante el público.



Foto de Pedro Meyer.

La relevancia de Meyer para pensar la relación entre fotografía analógica e inteligencia artificial reside en que su práctica desplaza el debate desde la oposición entre una imagen auténtica y otra manipulada hacia el análisis de los procedimientos que construyen su credibilidad. La fotografía química tampoco es neutral, ya que depende del encuadre, la exposición, la elección del instante y las decisiones de impresión. La transformación digital hace explícitas otras posibilidades de intervención, como la combinación de registros procedentes de diferentes momentos o contextos y la construcción de situaciones que no corresponden a un acontecimiento único. En ambos casos, la imagen resulta de una serie de operaciones técnicas y decisiones culturales.

Sin embargo, es importante distinguir esta práctica de la generación contemporánea mediante inteligencia artificial. En el trabajo de Meyer, la manipulación digital parte de fotografías que



Foto de Pedro Meyer.

funcionan como materiales para la composición y transformación de una imagen. Los sistemas generativos, por su parte, producen configuraciones visuales a partir de patrones aprendidos de grandes conjuntos de datos, sin requerir que la escena representada haya existido frente a una cámara. La diferencia no elimina la continuidad entre ambas prácticas, pero permite identificar un cambio en las condiciones de producción de la imagen.

La obra de Meyer, nos permite relacionar la experimentación digital con la fotografía analógica, ya que en lugar de concebir el tránsito tecnológico como una ruptura absoluta, su trayectoria muestra cómo las preguntas sobre la construcción de la imagen permanecen vigentes mientras cambian los soportes y las herramientas. La materialidad del negativo, las decisiones de laboratorio, la digitalización y la edición computacional forman parte de una misma cadena de producción visual. La fotografía aparece entonces, como un campo expandido en el que los procedimientos fotoquímicos y digitales no se excluyen, sino que se combinan para producir otras formas de narración.

En el contexto latinoamericano, esta perspectiva nos permite analizar la imagen como una construcción cultural e histórica, y no únicamente como un objeto técnico. Las fotografías participan en la elaboración de memorias colectivas, en la representación de identidades y en la circulación de imaginarios sociales, intervenirlas supone también modificar las relaciones entre aquello que se muestra, aquello que se oculta y aquello que se acepta como verdadero.

En este sentido Meyer nos permite

comprender, que la inteligencia artificial no inaugura la crisis de la verdad fotográfica, más bien profundiza una discusión que la fotografía experimental y la manipulación digital ya habían abierto. El desafío entonces consiste en examinar las condiciones específicas de cada tecnología, distinguir entre documento y ficción, así como reconocer que una imagen construye una reflexión crítica sobre la realidad sin constituir necesariamente una prueba de aquello que representa.

Por otro lado en la obra *Un Archivo Inexistente* (2024), del artista chileno Felipe Rivas San Martín somos introducidos en otra operación, ya que el autor utiliza imágenes generadas por inteligencia artificial para imaginar fotografías históricas de parejas homosexuales de clase trabajadora y personas queer o no binarias que no han quedado representadas en los archivos visuales dominantes.



Foto de Felipe Rivas.

La obra de esta forma construye una memoria hipotética mediante imágenes que parecen pertenecer a otro tiempo. En lugar de recuperar documentos auténticos, produce escenas ficticias que señalan una ausencia histórica. Las distorsiones anatómicas presentes en la obra contribuyen a hacer visible la artificialidad de esa reconstrucción y la imposibilidad de restituir plenamente aquello que nunca fue registrado.

Por lo tanto la alteración de la imagen interviene en la construcción de una memoria colectiva. El procedimiento generativo se convierte en una herramienta para imaginar otras genealogías, aunque también nos obliga a reconocer los límites de cualquier reconstrucción ficticia del pasado.

La obra de esta forma nos abre una pregunta ¿puede una imagen falsa en términos documentales producir una verdad histórica sobre aquello que una sociedad excluyó de sus archivos?

La respuesta exige distinguir entre la prueba documental y la imaginación crítica. Una imagen generada no puede presentarse como evidencia de un acontecimiento real que nunca ocurrió, sin embargo, puede hacer visible la estructura de exclusión que impidió que determinadas experiencias fueran registradas y conservadas, su potencia entonces reside en reconocer esa ausencia.

En este sentido, el archivo generado por IA funciona como un contrarchivo imaginario, ya que no sustituye los documentos perdidos, sino que nos expone ante la violencia simbólica de su inexistencia.

En otra dirección reflexiva, la artista mexicana Fabiola Larios explora la relación entre la cultura de internet, la vigilancia, los desechos electrónicos y los sistemas de inteligencia artificial. Su práctica combina tecnologías digitales con materiales y dispositivos asociados a generaciones anteriores de la electrónica, cuestionando la aparente inmaterialidad del universo conectado.



Obra de Fabiola Larios.

En *Wired Wild World* (2024), la narración visual asistida por IA aborda las relaciones entre memoria real y artificial en el contexto de la vigilancia y el capitalismo tecnológico. Su trabajo hace coexistir distintas temporalidades de los medios, mediante dispositivos obsoletos, residuos físicos y sistemas computacionales que producen imágenes.

Así como la película requiere emulsiones, procesos químicos y superficies de impresión, la imagen digital depende de dispositivos electrónicos, energía, infraestructuras de datos y recursos materiales.

Las prácticas de Larios nos ayudan a desplazar la apariencia de facilidad de producción de las imágenes, para recordarnos que detrás de la generación visual existe una ecología tecnológica que produce residuos, organiza la vigilancia y condiciona la experiencia cotidiana.

Y es en esta línea donde el artista venezolano Moisés Sanabria trabaja con inteligencia artificial, video, transmisiones en vivo y sistemas digitales para investigar las relaciones entre tecnología y experiencia humana. En Beyond Money, entrenó un modelo de aprendizaje automático para reconocer miles de billetes internacionales, hasta que el sistema produjo su propia interpretación visual de un billete. El proyecto nos permite observar cómo una máquina aprende a reconocer patrones de un objeto cultural y económico y, posteriormente, genera una variación de aquello que ha aprendido a identificar.



Moisés Sanabria.

El interés de este procedimiento reside en el desplazamiento entre reconocimiento y producción. El modelo no comprende necesariamente el dinero como institución social, pero puede procesar sus características visuales y construir una imagen que responde a regularidades estadísticas. Esta experiencia hace visibles las operaciones de un sistema que normalmente permanece oculto.

Sanabria nos muestra cómo un sistema computacional produce imágenes a partir de los patrones visuales que ha aprendido. La experimentación artística consiste, tanto en alterar un soporte, como en investigar críticamente el funcionamiento de un sistema de producción visual.

Pero recordemos que no todo error es necesariamente crítico. Una distorsión visual puede convertirse en un efecto decorativo sin cuestionar las condiciones que la producen. Para adquirir una dimensión metodológica, el error debe permitir una reflexión sobre el medio, sus reglas, sus límites y sus consecuencias culturales.

Esta distinción resulta importante en las imágenes generadas por inteligencia artificial, ya que las deformaciones producidas revelan sus limitaciones, pero también reproducen prejuicios y exclusiones presentes en sus datos de entrenamiento. La experimentación crítica no consiste únicamente en aprovechar esas anomalías, sino en examinar qué estructuras las hacen posibles.

Estos artistas nos permiten reconocer al menos tres líneas de investigación que atraviesan la fotografía analógica, la experimentación digital y la inteligencia artificial en América Latina.

En un inicio encontramos a la inestabilidad material de la imagen, en la cual la fotografía deja de ser una superficie estable y se convierte en un proceso de aparición, transformación y desaparición. Posteriormente encontramos la intervención del archivo y la construcción de contramemorias, llevándonos esto a una imagen que ya no se considera un documento aislado, sino que parte de una estructura histórica que determina qué experiencias se conservan y cuáles quedan excluidas. Y finalmente nos enfrentamos con la crítica a los sistemas tecnológicos de producción visual, en el cual la inteligencia artificial aparece como un sistema que debe examinarse en relación con sus datos, sus infraestructuras y sus formas de representación.

En este sentido debemos de comprender las imágenes técnicas más allá de su función representativa. Para ello Zylinska nos propone pensar las fotografías como figuras de la imaginación y examinar los procesos humanos y no humanos que participan en su producción (Zylinska, 2023, pp. 184-187).

Desde esta perspectiva, la inteligencia artificial no cancela la historia de la fotografía análoga, mas bien la obliga a reformular sus preguntas. ¿Qué significa producir una imagen cuando ya no es indispensable fotografiar un referente? ¿Qué sucede con la memoria cuando un sistema puede fabricar documentos visuales plausibles? ¿Cómo distinguir una huella histórica de una reconstrucción imaginaria? ¿Qué posibilidades críticas aparecen cuando se hacen visibles los errores, las limitaciones y los sesgos de una máquina?

La tradición latinoamericana nos ofrece respuestas parciales, diversas y situadas. Sus artistas muestran que la imagen es una superficie sensible, un archivo en disputa, una memoria inestable. En lugar de oponer lo analógico a lo digital, sus prácticas nos permiten concebir la fotografía como un campo expandido de experimentación donde la materia, el código, el archivo y el error se convierten en herramientas para cuestionar los modos en que vemos y recordamos.

La potencia contemporánea de la fotografía reside entonces en reconocer que toda imagen contiene un proceso susceptible de ser explorado, alterado y cuestionado. Es en ese territorio, donde el error se convierte en una herramienta de investigación; el archivo, en un espacio de disputa; y la inteligencia artificial, en un medio para imaginar otras relaciones con la memoria.

El desafío contemporáneo consiste en llevar esa experimentación hacia una crítica de los sistemas que producen, organizan y distribuyen lo visible. Por lo tanto, la pregunta seria ante el debate entre las imágenes analógicas y las imágenes generadas es ¿qué memorias, cuerpos y futuros podemos imaginar?

Referencias

Zylinska, J. (2023). «La inteligencia artificial en la creación artística». Entrevista de José Vertedor, traducción de Ignacio López. Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen.
Fabiola. https://fabiola.io/
Graciela Iturbide. https://www.gracielaiturbide.org/
Moisés. https://www.moises.tech/
Óscar Muñoz. Proyecto IDIS. https://proyectoidis.org/oscar-munoz/
Rosângela Rennó. https://rosangelarenno.com/
Felipe Rivas San Martín. https://www.feliperivas.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*

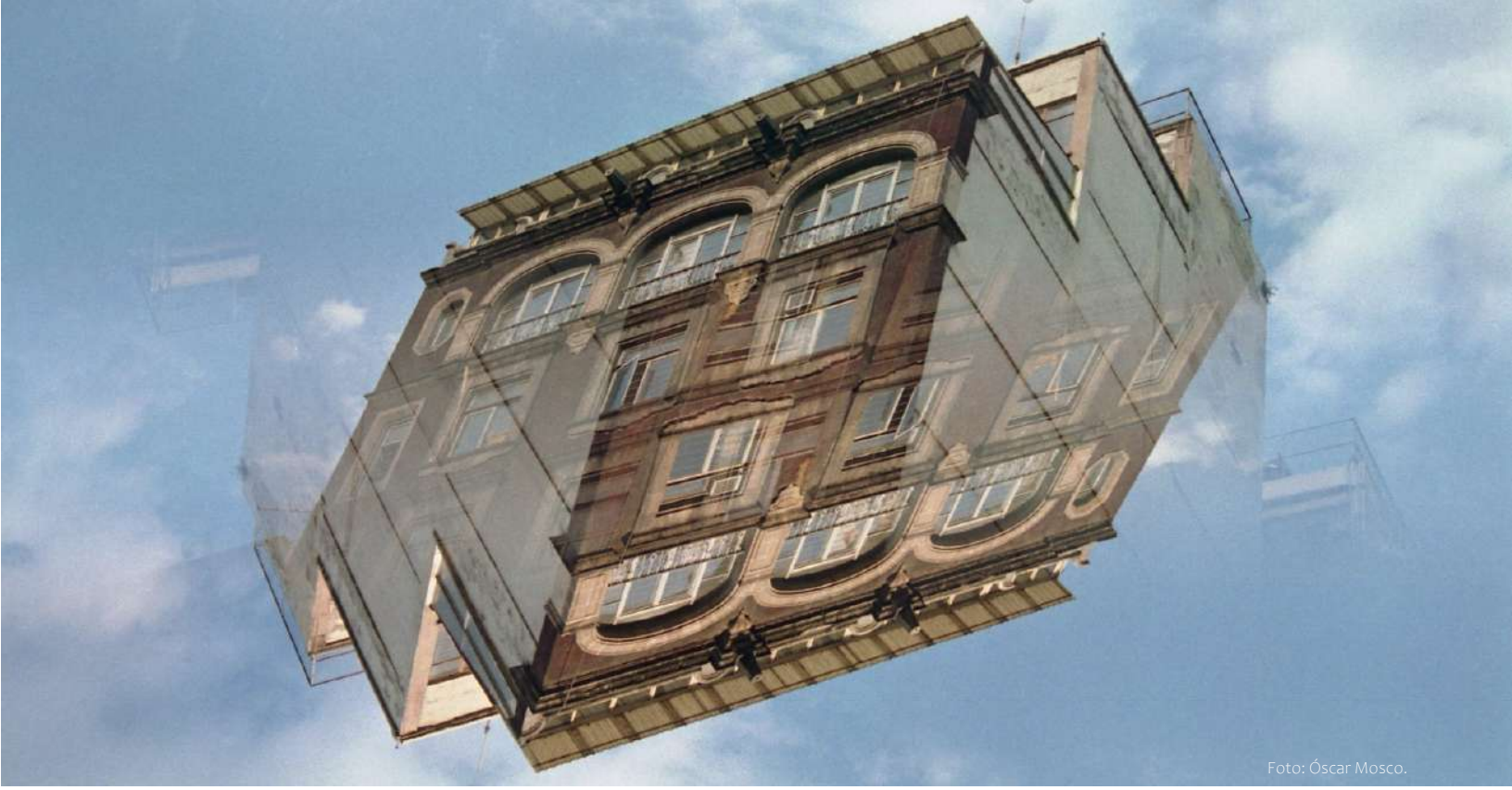


Foto: Óscar Mosco.

La fotografía análoga: romper la previsibilidad

POR ÓSCAR IVÁN MOSCO

EXORDIO

Nunca creí volver a escribir un artículo de tinte académico (agradezco que sólo son tintes y que no es obligatorio), al menos no con esta clase de compromiso, y especialmente esta cantidad de cariño. Pero bueno, alguien tenía que juntar a Vilem Flusser, Hiroshima y el Manifiesto Hacker en un artículo en este número de la revista Mnemósine dedicado a la fotografia analógica.

Si ingresé a la Licenciatura en Filosofía fue para especializarme en Filosofía de la Ciencia, pero la vida tenía otros planes. Recuerdo que por falta de estudiantes para el seminario de especialización, decidieron no abrirlo (sólo era yo), fue entonces que decidí cambiar de carrera a Ciencias de la Comunicación. Se me hizo un paso lógico ya que llevaba en ese entonces unos 5 años haciendo fotografía analógica y me interesaba la teoría de la imagen y la semiótica. No se confundan, nunca quise ser filósofo, ni fotógrafo, ni comunicólogo, quizás ni si quiera quería ser artista. Yo sólo quería ser científico, un científico libre, loco y libre, quería jugar y descubrir cosas, eso quería. Las matemáticas nunca fueron lo mío, la verdad me parecían demasiado teóricas y rígidas, pero creo que sólo me las enseñaron mal, hoy me obsesionan. Les prometo que este prólogo cobrará sentido al final de este artículo.

CRÓNICA DE UN COLAPSO

En mi adolescencia estudié una carrera técnica de dos años en Fotografia, Laboratorio y Prensa, una estratagema espléndida que permitió a la fotografía analógica mantenerse viva en México durante el momento más álgido del apocalipsis fotoanalógico entre 2004 y 2012. Recuerdo las pláticas de los profesores acerca de la quiebra de

AgfaPhoto, Konica Minolta, Harman salvando a Ilford, el cierre de la fábrica de Polaroid, la descontinuación de la legendaria Kodachrome, todo eso como acontecimientos recientes, pláticas llenas de nostalgia que olían a historias de tiempos mejores. Y en 2012, en tiempo real mientras estudiábamos, sucedió la bancarrota de Eastman Kodak. "Apocalipsis foto analógico" no es un término que utilice gratuitamente. Ese apocalipsis sucedió y si algo sé de mí, es que soy hijx de aquel colapso.

La realidad detrás de esta historia, es que los márgenes de ganancias industriales del siglo XX eran insostenibles y fueron abandonados, y en ese desabasto e historias de acaparamiento y película caduca, muchos fotografxs decidimos refugiarnos mundialmente en el Internet. Los foros digitales como Flickr, Lomography, foros como formatomedio.eu, etc., sirvieron para juntarnos y compartir todo lo que existía sólo en nuestros libros y en paredes llenas de cajas de película abiertas acumulando polvo y tiempos de revelado casi infinitos. Y así Internet funcionó como punto de encuentro para millenials y gen Z, transformando nuestras bitácoras de revelado y ampliación, libros y documentación, en bases de datos colectivas desde donde se cocinó lentamente el segundo aire de la fotografía analógica, pero no vengo a hablar de eso. El "apocalipsis foto analógico" no mató a la fotografía analógica, la liberó. De todos los apocalipsis, de las muertes y los entierros, hay algo que siempre se transforma y guarda silencio para brotar de nuevo. La muerte nunca es el final, sólo es transformación.

Quiero hacer una pausa aquí para hablar sobre el foro “formatomedio.eu” porque, aunque cerró en 2024, no fue por falta de interés, sino porque la comunidad joven que llegaba ya consumía un Internet distinto más decantado hacia las redes sociales, curiosamente siendo Instagram, irónicamente, la que con sus "filtros analógicos" reavivó el interés por aquel dinosaurio tecnológico en posibles vías de extinción.

Si algo he podido aprender de mis alumnxs en estos 10 años de enseñanza e investigación en técnicas de fotografía química, es entender hacia dónde se han movido sus intereses, reconocer cómo y desde dónde interactúan con los procesos químicos, el nuevo ritmo ritual en la práctica de la fotografía analógica, el descanso de la vorágine, la hibridación tecnológica y la falta de documentación contemporánea de los nuevos procesos, etc. Pero quiero ir más profundo y seguir estirando la liga, si algo me han enseñado estos años de enseñanza es descubrir las posibilidades plástica-químicas de las técnicas fotográficas a través de los errores de mis alumnos, errores que bien documentados se transformaron en una puerta que progresivamente fue expandiendo ante mis ojos los límites de la fotografía.

¿QUÉ ES LA FOTOGRAFÍA ANALÓGICA?

Vámonos poniendo serios. Durante toda mi vida he escuchado hablar de que el término "fotografía analógica" está mal empleado, y están en lo cierto. La palabra "analógico" se utiliza en sistemas que representan información mediante magnitudes físicas, pero este término fue adoptado sólo por familiaridad con los avances tecnológicos que transformaban señales de audio o video continuas en unos y ceros, avances de la década de los 90s y principios de los 2000. En el caso de la fotografía, lo que ocurre no son señales continuas transformándose en señales eléctricas y después binarias, son reacciones lumínicas transformándose en reacciones fotoquímicas. Es un proceso físico, discontinuo, matérico, procesos de oxidorreducción y de transformación química irreversibles para conseguir un resultado visible.

Aunque en el siglo pasado la industria popularizo la fotografía como una herramienta de captura de la realidad a través de lentes y obturadores, el apocalipsis analógico y la llegada de nuevas tecnologías como el smartphone que trasladaron la responsabilidad de documentar la realidad a los dispositivos móviles, nos recordó que la fotografía, en su sentido más amplio, abarca desde la fotografía con película, hasta los procesos sin cámara como fotogramas, rayo gramas, quimigramas, o procesos sin óptica como fotografía estenopeica o solarigramas donde el soporte no es más que el lienzo donde la luz interactúa con los materiales sensibles a ciertas ondas electromagnéticas, visibles o invisibles. Estos procesos representan el cruce entre fotografía, química y ciencia.

Por ejemplo, los quimigramas o la cianotipia húmeda floral, son ejemplos de un cruce entre pintura y fotoquímica. Los quimigramas prescinden de la cámara y la ampliadora, exploran las leyes físicas y químicas de las reacciones de la emulsión sensible expuestas a agentes químicos y la luz. Por su parte, la cianotipia húmeda floral explora las interacciones del citrato férrico amoniacal, el ferricianuro de potasio, la luz UV y las interacciones químicas que suceden al colocar una planta y medios acuosos o secos que generen cambios de PH en la emulsión de cianotipia generando colores nuevos a través de procesos de oxidación y pudrición. Técnicas como éstas donde la química toma el control, desplazando tanto el uso de la cámara como la mirada del fotógrafo, nos demuestran que la replicación de las escenas de la vida cotidiana se



Foto: Óscar Mosco. *Kosmosis 01*, cianotipia húmeda sobre papel de algodón, óxidos de hierro, limón, jabón, jengibre y rama de pirul fresco. 2024

vuelven un prerrequisito pasivo y opcional, y que la fotografía también puede mantenerse cerca de otras disciplinas como la gráfica, la pintura, y otras ramas pictóricas, con su propio campo de estudio, exploración e investigación. El medio fotográfico no depende ni de un sistema de lentes ni de la proyección de una imagen visible, lo único que requiere es la alteración físico-química irreversible de un soporte fotosensible.

DE LA REPRESENTACIÓN AL ÍNDICE

La incursión de la fotografía en el mundo a finales del siglo XIX, desplazó el uso de la pintura, el grabado y el dibujo, como la única opción de reproducción mimética de la realidad. A partir de ese suceso, disciplinas como la pintura atravesaron crisis ontológicas que las empujaron a buscar una nueva forma de existir en el mundo más allá de sus capacidades de reproducción. Por esto mismo, la fotografía durante décadas, se entendió como una posibilidad para crear un reflejo exacto del mundo, atraparlo, contenerlo, aunque esto dejaba a los exploradores de la química y sus posibilidades al margen del diálogo fotográfico.

A lo largo de la historia de la fotografía, ciertos autores han propuesto desplazarla de la categoría de ícono a la categoría de índice, poniendo el énfasis en el hecho de que la fotografía existe porque estuvo en contacto directo con un acontecimiento y no porque sea una representación de la realidad. Ninguna de estas perspectivas de la fotografía se pelean con las demás, sino que la expanden. La fotografía expandida es el término que se ha utilizado formalmente para arropar a todas estas técnicas, tanto las que dejan una sombra sobre la emulsión como también a las técnicas puramente químicas que prescinden de los objetos transformándose sólo en el registro de un evento químico acontecido sobre una superficie. La importancia de estas prácticas es que desplazan el rol de la luz y de la realidad a un mero catalizador de residuos fotoquímicos.

Desde esta perspectiva de la fotografía expandida no puedo evitar pensar en un sin fin de otras posibilidades, desde las fotografías atómicas en el CERN, la radio astronomía y las imágenes del cosmos, las radiografías, llegando incluso a la posibilidad de incluir a las "sombras atómicas" dejadas en Hiroshima y Nagasaki por las personas expuestas a la explosión, en el sentido más trágico y radical, como fotogramas humanos.



La sombra de un hombre de Hiroshima en los escalones de piedra de un banco local. Imagen: World History Archive/picture alliance

Sin duda la pregunta que nos aqueja en este punto del artículo es, mas allá de la fotografía que reclama el dogma de la realidad visual del ojo humano como escenario para existir ¿Dónde inician y dónde terminan los límites de la fotografía? Sigamos estirando la liga.

LA HIPERESPECIALIZACIÓN DE LA FOTOGRAFíA

Es importante recordar que históricamente, la fotografía en su momento de mayor auge, estaba compuesto por tres oficios diferenciados, quien tomaba la foto, especializados en iluminación y

composición, quien la procesaba dentro de un laboratorio a través de procesos de oxidorreducción tomando decisiones que definían cómo podría ser impresa la imagen, y la persona que las imprimía en el cuarto oscuro usando procesos lumínicos, físicos y pudiendo alterar partes específicas de la imagen para reacomodar los tonos del negativo original. Y aunque históricamente ha habido personas que han controlado las tres con gran maestría (Como Ansel Adams quien públicó "The camera", "The negative" y "The print"; y los fotoperiodistas que en el afán de enviar sus fotografías al periódico lo más pronto posible eran entrenados para poder realizar con las tres, formación que fue mi primer acercamiento a la fotografía analógica), lo normal es que cada uno de estos oficios fueran realizados por personas con una profunda preparación técnica y con perfiles profesionales totalmente distintos para cada uno de estos oficios.

En la actualidad y gracias a la incursión de la fotografía digital y la democratización de las tecnologías digitales como las computadoras con softwares de edición fotográfica, las cámaras con chips dedicados al procesamiento de imagen y la estandarización y comercialización de tecnologías de impresión, sumado al mundo virtual y la reducción de la necesidad comercial de la impresión de la fotografía para que ésta exista, la experiencia de la fotografía se ha visto reducida a 1/3 parte de la experiencia original. La industria de la fotografía optó por optimizar la eficiencia de los procesos de revelado e impresión y reducir con esto la fricción de la química para perfeccionar y optimizar la reproducción exacta de la realidad, pero en el camino, terminó transformando el proceso en algo automático y con eso, invisible y muchas veces intangible.

Es increíble al día de hoy ver cómo incluso las personas que mandan a revelar sus rollos olvidan completamente la existencia del negativo fotográfico y consideran su existencia un accidente del cual pueden prescindir. Los últimos años que he revelado película para clientes, he almacenado todos los negativos en pretiles, clasificados y etiquetados para devolverlos a los dueños, hoy suman más de 400 y han sido olvidados. Este año me propuse, gracias a la publicación del número anterior de la revista **Mnemósine**, extender un oficio a mis clientes para que me otorguen la posibilidad de entregar en un futuro ese material para la realización de un acervo y posteriormente un archivo. Por el momento las películas que acumulo existen en un limbo entre ser resguardados o intervenidos hasta ser inidentificables.

Con el tiempo hemos ido olvidando la importancia de la materia en la fotografía y sus interacciones con las personas que la trabajaban, aquel proceso que humanizaba y dotaba a la fotografía impresa de alma, corporalidad y fondo. La fotografía digital ha eliminado la importancia de la química, la temperatura, el soporte, y con ello la imperfección, que aunque evitable, era una muestra de la naturaleza humana dialogando con los materiales y el mundo tangible, la humanidad del error y la imperfección.

Uno de los problemas de la actualidad es que hemos limitado la fotografía sólo al acto de seleccionar y disparar, delegando el resto del proceso a una serie de algoritmos que optimizan y perfeccionan, pero en el proceso, nos roban sin darnos cuenta 2/3 partes de la profundidad que anteriormente tenía la fotografía, fragmentos del proceso secuestrados por la automatización, escondidos dentro de una caja tecnológica oscura e indescifrable. Hoy día, esas 2/3 partes de las posibilidades de la fotografía se mantienen olvidadas y en la espera de que alguien se aproxime a ellas pero no sólo con el objetivo de explorarlas, sino también de documentar el proceso para compartirlo y colectivamente aproximarnos a ellas desde el siglo XXI.

LA IRRUPCIÓN DE LA IA

Quiero hacer un paréntesis necesario en este punto del artículo para hablar de un tema que nos apremia a todxs y del cual urge hablar: la irrupción de la IA y la destrucción del pacto de veracidad que mantenía la fotografía con la realidad. A inicios del año 2023, el fotógrafo Boris Eldagsen fue acreedor a un premio en el Photography Sony Awards, uno de los premios más importantes del mundo de la fotografía, con su serie llamada *Pseudoamnesia*. Y aunque rechazó el premio y en su discurso mencionó, entre otras cosas, que la IA y la fotografía no deberían competir entre ellas, (dando material suficiente para escribir otros tres artículos), yo sólo quiero señalar dos puntos importantes que este hecho histórico dejó en claro: si en 2023 ya fue imposible para el jurado de uno de los concursos más importantes del mundo detectar la manipulación de una imagen con IA, siendo además presentada en su categoría como resultado de una técnica fotográfica química, ¿qué podemos esperar de las fotografías que son manipuladas hoy en día?, ¿estamos listxs para poder identificarlas y tipificarlas o ya nos ha superado? Por otro lado, la IA ya ha roto el "pacto de veracidad" que existía entre la realidad y su representación fiel y mimética a través de la fotografía. ¿Ahora qué sigue? ¿Que nos toca hacer?

En 2024 participé en dos eventos artísticos



El fotógrafo alemán Boris Eldagsen con su trabajo *Pseudomnesia: The Electrician*, creado con inteligencia artificial.

en Querétaro donde trabajé con IA, cada uno muy distinto del otro, y lo usaré para ejemplificar dos puntos importantes antes de concluir con este artículo. En septiembre participé en las primeras "Prompt Fights" realizadas por un festival de animación nacional, concurso en vivo donde competíamos dos personas por ronda, con tiempo limitado, para escribir indicaciones de texto a una IA con el fin de generar la mejor imagen según las especificaciones definidas por el jurado, todo proyectado y transmitido en tiempo real.

Al leer las reglas del concurso, que eran muy escuetas, detecté la ausencia de una cláusula que me prohibiera indicarle a la misma IA que partiendo de mis indicaciones fuera ella misma, quien conociendo su propia programación interna, escribiera su propio prompt en un lenguaje que ella misma pudiera interpretar con el fin de optimizar el resultado. Ante el desconcierto de los jueces al verme copiar y pegar el propio código generado por la misma IA, repleto de terminología técnica indescifrable e inentendible, no tuvieron opción más que permitirme seguir concursando obteniendo al final el primer lugar por un amplio margen. A partir de aquel concurso decidieron ajustar sus reglas y ese hueco que aproveché quedó parcheado para el próximo año, dejando seguramente otros más para exploitear. Ese es un punto que quiero tocar, las estructuras, las reglas y las disciplinas son maleables y son antes que nada, campos de experimentación y juego.

Siendo amables con el jurado de Sony Photography Awards del año 2023, la IA aún era utilizada por unos pocos. Podemos argumentar que a partir de este suceso ajustaron y pulieron las convocatorias y sus filtros de selección, pero las reglas de los concursos, las instituciones y sus métricas siempre irán más lentas que el avance del mundo tecnológico y el internet, de hecho el mundo y las personas avispadas que encuentran esos huecos y los aprovechan son quienes obligan al mundo institucional a moverse. El punto no es satanizar la IA, sino de entender que las disrupción tecnológica siempre se abrirá camino obligando al mundo a intentar acoplarse, quieran o no.

EL VALLE INQUIETANTE

Ese mismo año en el Centro Queretano de la Imagen, para una exposición colectiva llamada *Lux Fenestra*, que reunía expresiones fotográficas experimentales de México y el mundo, presenté un proyecto llamado *El valle inquietante*. Este proyecto utilizaba una proto inteligencia artificial del 2018 alojada gratuitamente en Internet entrenada para distinguir rostros de las fotografías públicas alojadas en Facebook, cortarlas y mezclar sus rasgos físicos con su motor neuronal para crear rostros de personas que no existían. Esta misma red neuronal cada 100 generaciones de rostros generaba errores, fragmentos de caras deformes en los costados de la imagen, sin ojos, bocas terroríficas y rasgos no humanos. El origen de estos errores era que al cortar automáticamente los rostros en fotografías donde había personas muy juntas ocasionaba provocaba rasgos humanos inclasificables en los costados, apareciendo aleatoriamente en los resultados. De esta colección de errores seleccioné el más perturbador, un bebé *Gerber* hegemónico con la cara de una abuela deforme asomándose al costado.



El valle inquietante 01 y 02, bicromía y tricromía con cianotipia y goma bicromatada sobre papel de algodón, óxidos de hierro, goma arábigoa, dicromato, acuarela, tinta china y pigmentos fosfoluminiscentes, Óscar Mosco 2024

En esa pieza utilicé cianotipia y goma bicromatada en cuatricromía con acuarela y pigmentos fotoluminiscentes comprados en Aliexpress y traídos en barco hasta América. El epítome de las técnicas punteras disruptivas del siglo XIX dialogando con materiales, tecnologías punteras y disruptivas y prácticas comerciales del siglo XXI.

¿El discurso de la obra? Un recordatorio de que el principal riesgo de los algoritmos está en que al ser programados por personas con sesgos humanos terminarán dejando información al límite de la interpretación de sus algoritmos y al no saber cómo interpretar esos datos, si esos datos representan personas, terminarán siendo deshumanizados. Lo importante de esta anécdota es hablar de que una fotografía sigue siendo fotografía



Foto: Óscar Mosco. Alumnos experimentando con cianotipia húmeda en los talleres del Centro Queretano de la Imagen.

aunque el rostro que veamos no sea real, mientras haya sido impresa a través de procesos fotográficos químicos.

DE VILEM FLUSSER AL MANIFIESTO HACKER

Lo complicado de este artículo ha sido mantenerlo alejado de lo teórico para hacerlo digerible y breve, sin embargo tenemos que hablar de Vilem Flusser y su libro "Hacia una filosofía de la fotografía". Este autor sostiene que la cámara fotográfica es la imagen arquetípica perfecta de una caja negra, la caja de trucos de un mago. Un dispositivo programado con mecanismos internos que permanecen opacos para el usuario. Un fotógrafo convencional cree que está tomando decisiones, pero realmente sólo está agotando las combinaciones preprogramadas de su dispositivo, meros usuarios de programas preestablecidos. Lo que quiero hacer citando a Flusser no es criticar ni cuestionar la practica fotográfica, sino enmarcarla conceptualmente para hablar de la fotografía expandida y los procesos fotoquímicos como una subversión ontológica, pero principalmente política frente a la opacidad de la fotografía digital y su industria.

Si ya en la era analógica, la fotografía era un saco de misterios revelados sólo a unos cuantos donde las personas con la capacitación adecuada seguían teniendo participación en el proceso, en la era digital, esa caja negra se ha vuelto impenetrable. Hoy día los chips procesadores de imagen dentro de las cámaras albergan algoritmos que interactúan con la información en bruto convirtiendo la fotografía en un acto automatizado, invisible, intangible y quizás, sólo quizás, impenetrable.

El fotógrafo digital hoy pulsa un botón, y si bien le va, elegirá la obturación, el diafragma, el encuadre, el ISO y quizás el enfoque, y si mejor le va, tomará la fotografía en RAW y se hará responsable del proceso de decodificación para convertir esos datos en hexadecimal en una imagen visible. Sin embargo, normalmente seguimos ante un proceso automático, metódico, teórico, rígido, e impenetrable como las matemáticas mal enseñadas. Flusser sostenía que el arte fotográfico residía en "jugar contra la programación del aparato", engañar a la máquina, forzar sus límites, jugar fuera de su programa para producir información no prevista. En 1983 cuando se publicó su libro los tiempos eran otros, hoy la realidad es más compleja. Y justo es aquí donde la fotografía expandida y específicamente los procesos analógico-químicos se convierten en estrategias de desacoplamiento y hackeo de la



Foto: Óscar Mosco. Cámaras estenopeicas fabricadas con residuos y fotografías estenopeicas en el Centro Queretano de la Imagen.

fotografía y su industria.

En primera instancia, el hecho de prescindir del lente y las ópticas es eliminar el primer filtro ideológico que nos permite reproducir la realidad "como debe de ser". Al prescindir de ello colocamos el soporte directamente en contacto con la radiación solar y la materia, de la misma manera que el hecho de utilizar técnicas fotoquímicas coloca al fotógrafo también en contacto con todo ello.

La industria tecnológica ha convertido las dinámicas del laboratorio en una caja rígida y empaquetada con instrucciones binarias, automáticas y secretas para generar imágenes

dentro de los estándares de calidad establecidos por los fabricantes de las cámaras digitales, limitando enormemente nuestra interacción con la imagen, volviéndonos rehenes de sus decisiones de diseño. Desde esa perspectiva, volver al cuarto oscuro y a las técnicas fotoquímicas implica abrir la caja y reapropiarnos de su contenido. Las posibilidades son las que la imaginación permita, volviéndose tan infinitas como nuestra curiosidad.

La fotografía digital ha buscado la ausencia de entropía. En contraposición, las técnicas analógicas en su sentido amplio introducen factores no programados; ruido, descomposición orgánica, oxidación, errores, lo humano, lo natural.

OUTRO

Durante estos años de investigación y enseñanza he desarrollado una metodología pedagógica para acompañar mi proceso de experimentación y el de mis estudiantes, y lo he nombrado “pedagogía del error”. Parte de una máxima indiscutible y necesaria en procesos que caminan por senderos nunca antes recorridos: “Los errores bien documentados son posibilidades plásticas no exploradas”. Si lo analizamos a fondo es completamente cierto. En técnicas que no han sido exploradas en su amplitud debido al dogma y al purismo en pro de mantener una tradición, muchos de los resultados no deseados han sido descartados en lugar de ser abordados como ventanas que se abren y nos invitan a mirar lo que hay del otro lado.

Y aquí es donde recuerdo con curiosidad mis ganas desde la infancia de dedicarme a la ciencia y a investigar y descubrir el mundo. Recuerdo esos años de buscar la libertad, de lucha contra la rigidez de la academia, de buscarle un sentido a la rebeldía pero también a la estructura, a la experimentación y a su libertad, pero también a la teoría y a la técnica como el andamiaje que lo sostiene. Los años de interesarme por el manifiesto hacker y leerlo con asombro, de descubrir que todas las estructuras y sus limitaciones siempre dejan huecos para las mentes inquietas, que más que paredes son puertas,



Foto: Óscar Mosco.

y que aunque tengan candados también estos son invitaciones a la creatividad, no han quedado atrás, de hecho ahora veo como todo se interconecta con mi ejercicio artístico y pedagógico.

Hoy creo más que nunca que los caminos que se trazan rumbo al futuro siempre son más sencillos si se trazan desde la colectividad, el cuidado, el cariño y el juego, porque al final, si algo importante nos puede enseñar la fotografía analógica del mundo en el que vivimos, es a detectar los algoritmos y las estructuras que definen nuestras vidas, buscar sus errores, sus fallas, las nuestras, y romper la previsibilidad. Caminar senderos nuevos y abrir brechas, ya sea en la ciencia, el arte, la sociedad o en la fotografía, en el fondo siempre será también, ser un científico loco.



Óscar Mosco *(MrsBrain). Artista multidisciplinari_ nacidx en 1994 en Iztapalapa, Ciudad de México. Estudió Filosofía y Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional Autónoma de México y una carrera técnica en Fotografía Laboratorio y Prensa. Su obra explora los procesos de deterioro y muerte como una manera de entender y apreciar la vida. En su trabajo indaga en el devenir de la humanidad, la tecnología y su dimensión espiritual a través de la degradación, transformación y destrucción de los materiales. A lo largo de su trayectoria ha desarrollado un estilo ecléctico y experimental, alejándose siempre de las disciplinas artísticas y academicistas, manteniendo siempre el intimismo y profundidad que destaca su obra. A la par de su carrera ha sido activista en temas de salud mental y discapacidad, hacktivismo y la defensa de la libertad del Internet. En 2023 funda en Querétaro TlazoltéotlTaller, espacio para la experimentación plástica con técnicas fotográficas desde donde acompaña procesos creativos, imparte clases y colabora con otros artistas. Actualmente reside en Querétaro donde colabora con el Centro Queretano de la Imagen, cruzando su practica artística con la investigacion de procesos, la experimentacion y la enseñanza. www.mrsbrain.xyz @mrsbrain_ @tlazolteotl_taller*

Colodión Húmedo, un proceso resistente a la IA



Llamada en espera. Ambrotipo 4x5. 2025



Serie Sobrevivientes, *3 Ambrotipo 4x5. 2025*

TEXTO Y FOTOS: DEMIAN CHÁVEZ

Este 2026 se celebran 175 años de la patente de Frederick Scott Archer del proceso fotográfico conocido como Colodión Húmedo.

Este proceso cambiaría las reglas de la fotografía en el Siglo XIX, posibilitando realizar copias a partir de negativos de alta calidad. Si bien, el proceso conocido como Calotipo de Fox Talbot en 1841 (Hardin 2014) ya lo hacía; el colodión otorgaba mayor nitidez y exactitud.

El Colodión húmedo tiene la virtud de ser un positivo directo, como el Daguerrotipo (1839). Al utilizarse como soporte una placa metálica, como el aluminio anodizado, su nombre será el de ferrotipo, melanotipo o Tintype.

Cuando utilizamos un soporte traslúcido como un vidrio, tenemos la posibilidad de generar la ilusión óptica de un positivo directo, si a este vidrio le colocamos una superficie oscura por detrás. También se puede utilizar como un negativo para imprimir cuántas copias sean necesarias por proyección o contacto. Este soporte es conocido como Ambrotipo. Actualmente se utilizan acrílicos que adquieren el nombre de acrilotipo.

Colodionistas en la actualidad

En un somero corte de caja, actualmente artistas que se encuentran utilizando el colodión húmedo o wet plate en EEUU son cerca de 1000 retratistas (Balkowitsch, 2018), en Europa aproximadamente 800 colodionistas y en Asia unos 300 autores.

Como ejemplo de ello tenemos a Brittany Bradley, mejor conocida como @Nitrate_Fox en las redes sociales, quien recientemente auto publicó el libro Jammesia: The alternavive art of athleticism (Bradley 2025), un documental sobre jugadoras de Roller Derby en Estados Unidos. La colodionista y deportista de este rudo deporte, se tomó el tiempo para realizar más de 500 retratos de las deportistas en diferentes momentos y lugares, compitiendo contra la velocidad que obliga este deporte y la inmediatez de la fotografía digital. Su libro se volvió un fenómeno, que en pocas semanas se agotó.

En 2025, el concurso internacional Picture Of the Year (POY Latam) eligió para la selección



Retrato de Mary. *Ambrotipo 4 x 5. 2025*

oficial retratos al Colodión Húmedo de mujeres que transitan procesos de cáncer de mama en el proyecto "Sobrevivientes" (Chávez, 2025); realizado para la asociación Mujeres Unidas Contra el Cáncer de Mama (MUCCAM).

Actualmente, la fascinación por este proceso artesanal de fotografía posibilita que una gran cantidad de públicos acudan a realizarse un retrato al estilo del Siglo XIX, quizá por la nostalgia o la novedad de observar como se forma una imagen alquímicamente sobre una superficie. Hoy, generaciones de personas apenas están descubriendo, que no hace mucho tiempo (20 años) existían los procesos no digitales de la fotografía.

En México, existen pocos colodionistas, tales como Tomás Casademunt, Sebastián Kwon (Skinny Dog Photo), Aranza DSerret, Waldemaro Concha, Ricardo Flores Marqués, Colectivo Panóptico, Rodrigo Vázquez, Daniel Vázquez, Carlos Demian Aranda. En Querétaro Image Experience y Atelier Argentum 175; por mencionar algunos de los cerca de 80 repartidos en el país.

En todos los casos, la popularidad de esta práctica fotográfica responde a la búsqueda de la imagen tangible y única frente a lo efímero de la imagen digital o la generada a través de promts. La imagen es irrepetible debido el "acomodo" de la emulsión en en soporte, volviéndose una huella única.

La experiencia que se otorga a la persona retratada es un ritual inolvidable, que no tiene competencia frente a la obsolescencia de la imagen digital o la Inteligencia Artificial.

Maurisset y el suicidio de los artistas

Si bien, la IA puede brindar una emulación de un proceso antiguo como un colodión, un daguerrotipo o una cianotipia, dista mucho de la experiencia del error fotográfico.

En 1840, Théodore Maurisset publicó su grabado titulado *La Daguerrotipomanie*, donde describía de manera sarcástica y burlona la locura por el nuevo invento de Louis M. Daguerre. En el centro de la pieza se mostraban ahorcados los pintores retratistas que se habían rendido frente al nuevo invento, mientras los compradores hacían interminables filas por adquirir la novedad.



Théodore Maurisset (francés, 1803 - 1860), litógrafo. *La Daguerreotipomanía*, 1839 Litografía
Museo J. Paul Getty, Los Ángeles, donación de Samuel J. Wagstaff, Jr., 84.XP.983.28

Hace menos de tres años, un potente movimiento de ilustradores en todo el mundo lanzó la campaña #NoIA a través de redes sociales.

Acusaban que esta nueva tecnología dejaría sin trabajo a los dibujantes, narradores visuales, diseñadores, ilustradores. Lo cierto es que la Inteligencia Artificial se ha vuelto una herramienta que se ha integrado de manera casi orgánica al imaginario colectivo. Así como cada año, cada vez que se anuncia un nuevo modelo de IPhone, las kilométricas filas de compradores inundan las calles de las ciudades; tal cual Maurisset se había burlado de la locura por la nueva tecnología.

Hoy, los procesos como los colodiones, las cianotipias, las transferencias al carbón o la plata sobre gelatina; otorgan soberanía creativa al fotógrafo. El artista no depende de una marca de cámaras ni de software, sino de su propio conocimiento del laboratorio y el espectador tiene una pieza de arte en sus manos que durará al menos otros 175 años sin la incertidumbre de perder espacio en la nube y tener que borrar la imagen.

Referencias:
Balkowitsch, S. (2018, 11 de enero). I built the largest natural light wet plate studio in the US in over a century. PetaPixel. https://petapixel.com/2018/01/11/built-first-natural-light-wet-plate-studio-us-century/
Bradley, B. (2025). Jammesia: The alternative art of athleticism.
Chávez, D. (2025). Sobrevivientes. POY Latam. https://poylatam.org/sobrevivientes/
Harding, C. (2014, 27 de marzo). P is for... 'The pencil of nature': A wonderful illustration of necromancy. National Science and Media Museum. https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/a-z-of-photography-william-henry-fox-talbots-the-pencil-of-nature/
Maurisset, T. (1840). La daguerreotypomanie [Litografía]. Library of Congress. https://www.loc.gov/pictures/item/2002722650/



***Demian Chávez**. Fotoperiodista y artista visual. Profesor de la Facultad de Artes de la UAQ. Corresponsal del diario La Jornada. Su obra fotográfica de ha exhibido en México, España, Francia y República Dominicana. Su obra se construye desde una premisa clara: la fotografía no es un fin, sino un dispositivo para fijar aquello que el tiempo y la inercia social tienden a borrar. Su trayectoria articula dos líneas de trabajo que se entrelazan de manera consistente: la documentación de procesos sociales complejos y una exploración formal centrada en el cuerpo, la memoria y sus representaciones. Su práctica se ha desarrollado en contextos de alta tensión simbólica -migración, enfermedad, espacio público- donde la imagen deja de ser ilustrativa para convertirse en una herramienta de interpretación. En su producción autoral, el retrato ocupa un lugar central como campo de experimentación. Series como* Ojos cerrados *desplazan la identidad del rostro hacia el gesto y la ausencia, cuestionando la relación directa entre imagen y reconocimiento. Aquí, el retrato deja de afirmar quién es el sujeto y comienza a plantear qué permanece de él en la imagen. Esta búsqueda se intensifica en* Sobrevivientes*, donde la elección del colodión húmedo introduce una dimensión material y temporal que contrasta con la velocidad de la imagen digital. De forma paralela, su trabajo en gestión cultural y formación académica refuerza una misma línea de pensamiento: la fotografía como práctica crítica que exige método, contexto y responsabilidad. En un entorno dominado por la sobreproducción de imágenes, su postura insiste en recuperar el peso específico de cada fotografía.*

EXPERIMENTACIONES EN EL LABORATORIO FOTOGRÁFICO

Disidencias alquímicas



Oscar Gustaf Rejlander. (1857). *Las dos formas de vida, Esperanza en el arrepentimiento*. Copia de impresión de 1872 por Robert Crawshay (1817-79). Albúmina. [fotografía]. Victoria and Albert Museum.

POR ADÁN SALVATIERRA

Desde su invención, la fotografía destacó por su capacidad para capturar y documentar la realidad de manera rápida y aparentemente imparcial, consolidándose como un importante medio de registro. Sin embargo, pronto se reconoció su potencial creativo y conceptual, lo que permitió explorar la subjetividad mediante la experimentación y cuestionar sus posibilidades expresivas más allá de su función técnica. Estas exploraciones tienen antecedentes en distintas épocas del arte y se manifiestan actualmente en las diversas prácticas y transformaciones del laboratorio fotográfico.

En la época victoriana destacan las aportaciones del pintor y fotógrafo sueco Oscar Gustaf Rejlander, considerado el padre de la fotografía artística acorde con la National Gallery of Canada, con su obra *Las dos formas de vida, Esperanza en el arrepentimiento* (1857), obra conformada por más de treinta negativos correspondientes a imágenes de cada uno de los personajes más el fondo (Princeton University Art Museum), convirtiéndose en precursor del fotomontaje.

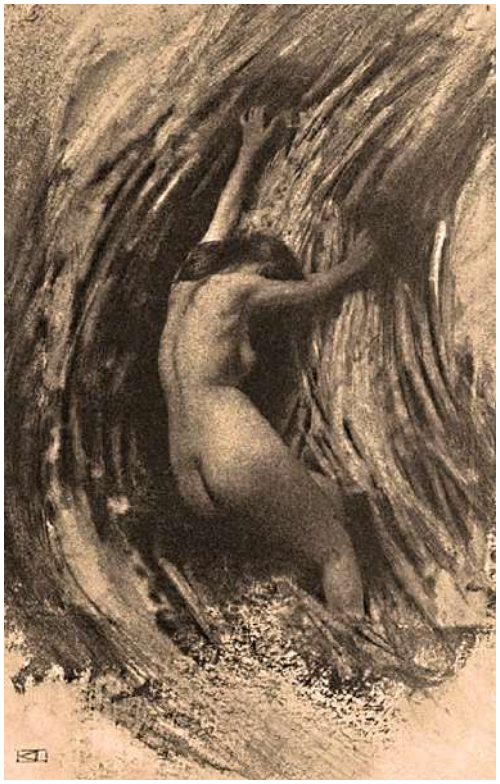
El pictorialismo posteriormente, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, buscó elevar a la fotografía a un lenguaje artístico que estuvo profundamente influenciado por la pintura. Textos de Henry Peach Robinson y Peter Henry Emerson fueron esenciales para que creadoras y creadores de la época comenzaran a producir imágenes fotográficas desde una intención artística. Robinson publicó en 1869 el libro *Pictorial Effect in Photography*, en el que acerca a la comunidad fotográfica a las reglas de composición e iluminación desde la pintura. Emerson publicó en 1890 *Naturalistic photography for students of the art*, donde considera que los fotógrafos no educados en arte son ciegos y que la única manera de abrir los ojos es instruyéndose en esas áreas del conocimiento (p. 233-266). Por su parte, en L*a photographie estelle un art?* (1899) de Robert de La Sizeranne, el autor reflexiona sobre el uso de la cámara como un utensilio meramente mecánico de reproducción, cuestionando los alcances expresivos de la fotografía. En el texto se muestran trabajos de Demachy, Constant Puyo y Maurice Bremard, representantes de la corriente pictorialista y las obras muestran una clara relación con el pensamiento pictórico y artístico.

En la época surgieron diversos avances técnicos buscando tiempos de revelado e impresión más rápidos, imágenes con más detalle y se investigaron maneras para hacer del proceso fotográfico un ejercicio práctico. Sin embargo el movimiento pictorialista miró al pasado inmediato, y en lugar de trabajar exclusivamente con avances tales como la impresión al platino o la plata sobre gelatina, decidió regresar a procesos irregulares e inexactos como es el caso de la goma bicromatada, apostando por impresiones con mayor carácter y singularidad.

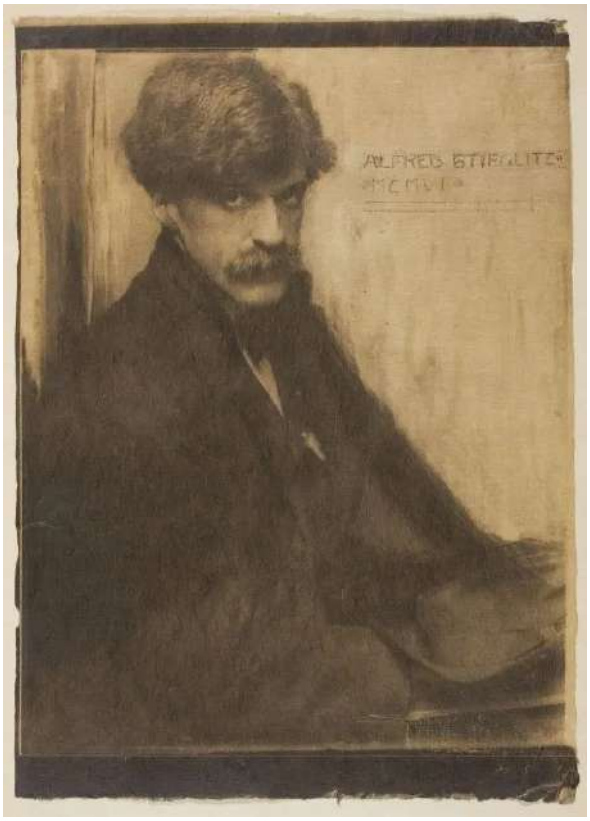
En algunas obras de Robert Demachy, Gertrude Kasebier, Eva Watson y Joseph T. Keiley, entre otros, se observa que para lograr fondos difusos se intervinieron las imágenes directamente en el laboratorio con una especie de ligeras pinceladas, generando una conexión íntima entre los materiales y los creadores, produciendo un aspecto único e irreproducible

Al pictorialismo le sucederían la Fotografía directa, la Modernista y la Nueva objetividad, corrientes que dejaron en pausa las indagaciones subjetivas y experimentales del medio fotográfico, con excepción del empleo del fotomontaje en las últimas dos. Fue con la aparición de las vanguardias, que se retomarían las disidencias más arriesgadas en el laboratorio fotográfico. El Dadaísmo, Surrealismo y la Bauhaus son sus principales representantes con la creación de fotomontajes, fotogramas, cliché verre, brûlage, la solarización, y la intervención de negativos e impresiones fotográficas.

El fotograma consiste en disponer objetos diversos sobre una superficie fotosensible que regularmente es papel fotográfico, con la intención de que su figura quede plasmada. Algunos de sus mayores exponentes desde los orígenes de la fotografía, son Anna Atkins con sus famosas series en cianotipia y algunos trabajos de Talbot. En las Vanguardias destacó Christian Schad perteneciente al Dadaísmo y cuyas obras nombró como *shadografías*; Man Ray (Emmanuel Radnitzky) con sus obras que fueron bautizadas como rayografías (en honor a la técnica y sobrenombre del artista); por Tristan Tzara acorde con el Met Museum, siendo su serie les *Champs délicieux* publicada en 1922, una de las más reconocidas (Centre Pompidou); y László Moholy-Nagy perteneciente a la Bauhaus, quien acorde con la Fundación Moholy- Nagy, acuñó formalmente el término f*otograma*. En la actualidad hacen énfasis en esta técnica Liz Nielsen quien se especializa en producir fotografías sin cámara, y Ellen Carey con su cuerpo de trabajo titulado *Struck By Light*, específicamente con la serie *Dings & Shadows* elaborada entre 2010 y 2015. Las

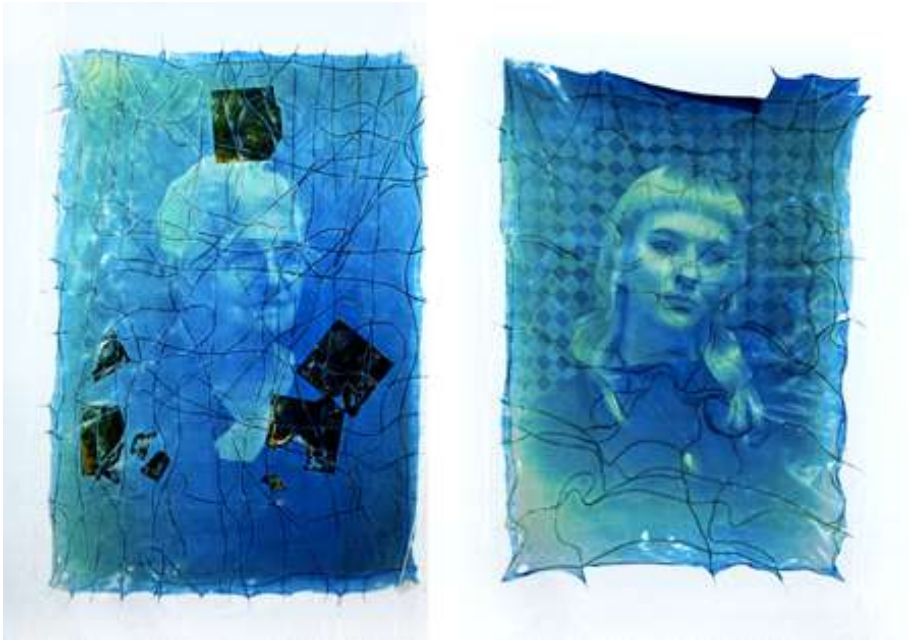


Robert Demachy. (ca1903). Lucha. Goma bicromatada. [fotografía].



Gertrude Käsebier. (1902). *Alfred Stieglitz*. Impresión al platino. [fotografía]. National Gallery of Art.

propuestas contemporáneas de estos artistas aparte de emplear fotogramas y trabajar con fotografía abstracta, tienen en común el empleo de los beneficios tecnológicos al trabajar con fotografía a



Cinthya de Anda. (2026). *Memoria de luz.* Cianotipia sobre bioplástico y hoja de oro. [fotografía]. Cortesía de la artista.

color, logrando tonos saturados que desembocan en obras con mucha vida y fuerza.

El cliché verre es una técnica que data del siglo XIX, conjuga la gráfica con la fotografía y consiste en crear una imagen (pintura, dibujo, grabado, etc.) sobre vidrio o algún material transparente para empelarle como negativo, posteriormente se crea una imagen positiva por contacto en un soporte emulsionado, generalmente papel fotográfico. El cliché verre fue trabajado por fotógrafos como Talbot, y en la faceta más experimental de su uso, destacan los trabajos surrealistas que elaboró Brassaï (Gyula Halász) en 1967 con imágenes abstractas muy cercanas al dibujo, apreciables en *Sevillana desnuda* y *Feria*, e imágenes en las que se nota intervención gráfica sobre fotografías con formas definidas, tales como *Odalisca* y *Ofrend*a. Más cercano a la actualidad sobresale la obra sin título de Timothy Van Laar creada en 1979 y que consiste en un cliché verre trabajado con goma bicromatada impreso en color sobre papel gris hecho a mano. Abelardo Morell es uno de los artistas vigentes que trabaja la técnica de manera constante, cuenta con series de diversas temáticas en las que recurre el cliché verre como medio de expresión, ejemplo claro son sus series *The Island of Rota*, *Cliché Verre* y *Water Fern Ink*.

El brûlage es una técnica que surge dentro del movimiento surrealista, consiste en aplicar calor a los soportes fotosensibles, tanto impresiones como negativos, por lo que se deforman de manera impredecible, logrando resultados que apelan al azar. Son imágenes incompletas, mutiladas, con una gran fuerza expresiva, la fragmentación que se genera alude a la distorsión de las apariencias, por lo que los brûlages cuestionaban las formas de ver y percibir, desconcertando al espectador, restándole el poder canónico del que en ocasiones gozan la película y los materiales, recordándonos que por sí solos resultan insustanciales. Raoul Ubac junto con David Hare son los máximos exponentes, Ubac destaca con obras figurativas como *La nebulosa, El reverso de la cara* y sus propuestas abstractas identificadas con el nombre brûlage; por su parte Hare realizó imágenes mas definidas y figurativas.

La solarización y el efecto Sabattier son otras de las técnicas que desafían las formas tradicionales de trabajar en el cuarto oscuro. Consisten en la inversión tonal a través de la exposición a fuentes de luz durante los procesos de revelado. Los pioneros en la fotografía experimental son Man Ray y Lee Miller, sin embargo a lo largo de la historia la técnica ha seguido en uso, como lo demuestran propuestas de Todd Walker con su trabajos de desnudo elaborados entre 1967 y 1971, retratos de Lillian Bassman en *Solarized Fashion Study*, los retratos a famosos que creó Edmund Teske y más recientemente en la primera década del siglo XXI, la serie de paisajes titulada *Sunburn,* de Chris Mc Caw.

La intervención de negativos e impresiones fotográficas se ha dado de maneras diversas a lo largo de la historia con el empleo de las técnicas mencionadas anteriormente, así como el rayado de negativos e impresiones, adherencia de diferentes materiales, intrusiones con pintura y más. En la actualidad Matthew Brandt realizó la serie *Lakes and Reservoirs*, su obra consiste en fotografiar diferentes mantos acuíferos y sumergir las impresiones en agua

obtenida de los mismos lugares, dado lugar a imágenes degradadas y abstractas con tonos fuera de la realidad que generan imágenes desconcertantes y a la vez poéticas. Megan Riepenhoff en su serie *State Shift* hace una intersección entre impresiones de cianotipia y las combina con materiales orgánicos como tinta de hongos y clorofila, aunada a pigmentos, en su trabajo *Ice* elabora cianotipias con aguas a temperaturas bajas de glaciares a pie de la naturaleza.

Dentro de la experimentación en materiales de impresión diversos, Cinthya de Anda *Memoria de luz: Tríptico familiar,* su obra está compuesta por láminas de bioplástico que contienen retratos en cianotipia realizados a tres generaciones de mujeres: la abuela, la madre y la artista, simbolizando el vínculo entre ellas y el paso del tiempo. La fragilidad y degradación del material representan la naturaleza efímera de la existencia humana, mientras que la aplicación de hoja de oro en los fondos aporta riqueza visual y un significado simbólico a las imágenes.

Rosalba Bustamante ha trabajado con la degradación de materiales en su serie de solarigrafías *Palimsesto*, dentro de las que una de las imágenes que fue expuesta durante un año, al negativo se le traspasó humedad durante el proceso, dando lugar a imágenes irregulares provenientes del azar.

La experimentación en el laboratorio reinventa a la fotografía desde un proceso matérico y conceptual en el que interactúan la luz, la química, el tiempo, el entorno, el azar y la intervención humana. En el arte contemporáneo, estas prácticas traspasan la nostalgia por las técnicas tradicionales y proponen una reflexión crítica sobre la corporeidad de la imagen y su poder para incorporarse dentro de los discursos, dando origen a exploraciones donde el error y el accidente adquieren valor creativo.



Rosalba Bustamante.(2020-2021). De la serie *Palimsesto*. Solarigrafía. [fotografía]. Cortesía de la artista.

Referencias

Abelardo Morel https://www.abelardomorell.net/works/clich-verre-and-photograms
Centre Pompidou. Man Ray Champs délicieux 2ème rayographie 1922. https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c49yaL
Chris Mc Caw https://www.chrismccaw.com/sunburn
Detroit Institue of Art. Timothy Van Laar, Untitled. https://dia.org/collection/untitled/64055
Edmund Teske https://edmundteske.com/solarizations/
Ellen Carey https://www.ellencareyphotography.com/struck-by-light
Fabiola Menchelli https://fabiolamenchelli.com/
Fundación Moholy- Nagy. El catálogo de fotogramas Raisonné. https://www.moholy-nagy.org/photograms/
Liz Nielsen https://liznielsen.com/
Matthew Brandt https://matthewbrandt.com/se-lakesandreservoirs
Meghann Riepenhoff https://meghannriepenhoff.com/
National Gallery of Canada. Oscar Rejlander y los comienzos de la fotografía artística. https://www.gallery.ca/magazine/exhibitions/ngc/oscar-rejlander-and-the-beginning-of-art-photography
Princeton University Art Museum. Las dos formas de vida. https://artmuseum.princeton.edu/art/collections/objects/18132
Memphis Art Museum at Hyde Square. Obras de: Brassai https://emuseum.brooksmuseum.org/people/1506/brassai/objects
Met Museum. Rayografía, Man Ray. https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/283277
Ubu Gallery https://www.ubugallery.com/



Adán Salvatierra Arreguín. *Maestro en Artes Visuales. Artista visual y sonoro interesado en explorar la convergencia y el diálogo de la imagen fotográfica con el espacio, el sonido, la instalación y el objetoescultórico; a través de la experimentación, procesos automáticos, el azar y la improvisación. Combino mi quehacer artístico con la docencia a nivel licenciatura. A la fecha he realizado cinco exposiciones individuales y diversas muestras colectivas en México, Brasil, Colombia, Cuba, Estados Unidos, India e Italia. He ganado concursos y obtenido menciones honoríficas en fotografía arquitectónica, documental, fotoperiodismo y video arte. Así como he contado con becas de producción- investigación en México. Combino la producción artística con le docencia a nivel licenciatura en la UNAM.*
Links: https://adansalvatierra.com/ y https://www.instagram.com/adan.salvatierra/



¿Cómo se hace cuerpo una imagen?

Foto: Conejo soñador. silueta de rosas, 2026.
Imagen híbrida: Fotografía análogica + Fotografía digital + Inteligencia Artificial.

TEXTO Y FOTOS: CONEJO SOÑADOR

(Dieciséis notas breves)

1- Entiéndase al cuerpo como un sistema vivo integrado: carne, mente y alma.

2.- El alma es la idea que tenemos del cuerpo.

3.- La carne es la dimensión tangible y material del cuerpo.

4.- El alma se expande más allá del cuerpo, se entrelaza y se vincula con el mundo.

5.- Los objetos que utilizamos se incorporan a nuestro esquema corporal y extienden nuestra forma de habitar el mundo.

6.- Una cámara fotográfica es una extensión de nuestro cuerpo. A medida que se utiliza, deja de ser un objeto de observación para convertirse en un medio a través del cual percibimos e interactuamos con el espacio.

7.- La materialidad es la carne de la imagen.

8.- La fotografía analógica hace evidente el cuerpo y la carne de la imagen. Los procesos que la conforman necesitan de materia y de una interacción directa con el entorno para suceder.

9-. La fotografía digital necesita materializarse o proyectarse para hacerse de un cuerpo perceptible.

10.- Las fotografías digitales que permanecen únicamente como información almacenada no han encarnado todavía en una experiencia sensible ni han formado una idea del cuerpo.

11.- La fotografía es dibujar o escribir con luz.

12.- Las imágenes con apariencia fotográfica creadas mediante Inteligencia Artificial no son fotografías, pero son imágenes legibles capaces de cumplir diversas funciones visuales.

13.- Una imagen creada con IA puede adquirir cuerpo cuando se materializa, se proyecta y entra en relación con otros cuerpos.

14-. Las imágenes creadas con IA pueden adquirir alma cuando su origen traduce una memoria, una experiencia corporal o una vivencia sensible en una nueva forma.

15.- Las imágenes creadas mediante procesos masivos, automáticos o aleatorios pueden adquirir cuerpo al materializarse, pero no necesariamente alma.

16.- No todas las imágenes, sean analógicas, digitales o creadas con IA, tienen alma. El alma aparece cuando el cuerpo de la imagen entra en una relación sensible y significativa con el mundo.

I. Nos dicen millennials

No me tocó vivir sólo un mundo donde lo digital todavía no llegaba. Donde la música sólo se escuchaba desde vinilos y las fotografías tenían que ser reveladas antes de poder disfrutar de los recuerdos de algún viaje. Soy de esa generación que recuerda cuando aún no existían las computadoras, pero también la llegada de la primera HP Pavilion a casa, el primer día que hubo internet y el chillido característico del teléfono cuando alguien intentaba descolgarlo, mientras alguien más estaba conectadx. Los cassettes, los CDS y los reproductores MP3. La cámara Reflex de rollo y la primera Cyber-Shot que me llevaba a la escuela para fotografiar a mis amigxs.

Nunca me imaginé la Inteligencia Artificial ni los procesadores de imágenes que la precedieron y la siguieron. Tampoco puedo imaginarme ahora, todo lo que viene y todo lo que falta.

Mi primer acercamiento a la materialidad de la fotografía fue cuando tenía unos siete u ocho años. Mi madre tomaba un curso de fotografía, que quizás era en la UAQ, y nos llevó todo un sábado que se hizo muy largo, a mi hermana y a mí a su clase. No recuerdo las caras del maestro ni de lxs adultxs presentes, ni cómo era el salón, ni siquiera si había un salón. Tampoco recuerdo la razón por la que mi madre nos llevó ese día, ni qué hacía ella estudiando un curso de fotografía a los treinta y tantos; sólo recuerdo las siluetas en constante movimiento, la concentración solemne de quienes saben que están haciendo algo importante y la exclusión involuntaria de las dos niñas acompañantes, casi invisibles, que miraban todo lo que ocurría con atención.

La cara del mimo que retrataron aparece en mi memoria como la imagen de un rostro que se va haciendo presente: sus ojos, su sonrisa, su cabello, en un papel blanco sumergido en un líquido que parece agua, pero que no huele a agua. Revelador, aprendí después en mis propias clases de fotografía. Recuerdo también la atmósfera de todo lo que conlleva aprender a retratar con cámaras analógicas, flashes y, luego, con la luz natural que iluminaba los jardines de la universidad. Fotografía de estudio y fotografía de exterior. No se me va a olvidar jamás la imagen de cuando al mimo lo cargaron entre dos personas para fotografiarlo en el estudio, abierto elegantemente de piernas y de brazos, sosteniendo una sonrisa simpática.

No le había preguntado a mi hermana Maru si se acordaba de aquel día y de los fotogramas que nos hizo mi madre de nuestras manitas de niña. La llamé y me dijo: “Pero claro que me acuerdo. Nunca voy a olvidar el olor, ese olooooor, ni al payaso... ah más bien era un mimo, a ese mimo al que fotografiaron”. Es increíble cómo su recuerdo coincide con el mío; yo tampoco olvidé jamás aquel olor.



Recuerdo del mimo, 2026. Imagen generada con IA a partir de un recuerdo de infancia
Prompt: A mime being carried by two people, with his legs spread in a split; he maintains an elegant, charming, and smiling demeanor with his arms wide open—captured in a studio-style photograph reminiscent of the 1990s.

II.- La fotografía-cuerpo

El recuerdo de infancia de esta primera experiencia con la fotografía analógica, quedó registrado en mi memoria con mucha potencia. Primero, porque involucró al cuerpo: la carne como acontecimiento sensorial y fenomenológico; olores penetrantes, la densidad de la oscuridad, el contacto directo con lo material y el resplandor de la luz roja; un proceso en extensión con el entorno y la experiencia con lxs otrxs. Y segundo, porque a medida que mi camino personal se iba acercando a la fotografía como uno de mis lenguajes principales, (con la cámara

analógica heredada por mi madre y la cámara digital obsequiada por mi padre en mano), este primer recuerdo iba adquiriendo un significado más profundo. El olor de los químicos dejó de ser sólo una memoria lejana de infancia para hacerse presente en una parte de mi cotidianidad fotográfica.

De esta vivencia y de mi experiencia dialogando con la imagen, surge la certeza de que la fotografía analógica involucra inevitablemente al cuerpo como una condición de su propia naturaleza. Al ser un proceso que se sostiene en la materialidad, y dado que la fotografía se entiende como una forma de escritura (legible y de expresión subjetiva); la sensibilidad y el alma del cuerpo, quedan inscritas en imágenes que cobran vida propia en el mundo.



El mismo mar, 2025 Valparaíso, Chile.
Serie híbrida de cuatro imágenes: i.- Película analógica, ii.- Imagen generada con IA (basada en i), iii.- Fotografía digital, iv.- Imagen generada con IA (basada en iii).

Si el alma es la idea que tenemos del cuerpo y esta posee la facultad de expandirse más allá de los límites de la carne para entrelazarse con el entorno, la cámara analógica y los materiales fotoquímicos se convierten en una membrana sensible donde ocurre este quiasma (el cruce del sujeto con el mundo). El cuerpo no solo ve, siente o huele, sino que al mismo tiempo es visto, percibido y tocado por el entorno.

Esta misma relación sucede con la imagen. La materialidad adquiere cuerpo cuando toma forma, ocupa un espacio y entra en relación con el mundo. El cuerpo de la imagen, además de estar constituido por carne-materia, se hace presente cuando circula, es observado y entra en relación con otros cuerpos.

En ese hacerse presente surge también su dimensión sensible, su alma, que se activa en cada encuentro y puede volver a activarse cada vez que alguien la observa, la recuerda o la relaciona con su propia experiencia. El alma de una imagen está, entonces, no sólo en cómo se origina, sino en la forma en que se encarna, circula y entra en relación con el mundo.

Esta poderosa relación entre la fotografía analógica y el cuerpo es la que me estimula a integrar este proceso en mis diálogos artísticos, así como en mis investigaciones sobre la imagen. Es también la que me lleva a expandir la conciencia de mi propia percepción corporal, abriendo los sentidos y disponiéndome a un estado más sensible para potenciar mi producción de imágenes.

III. Herencia digital

El mundo digital no llegó a mi vida porque tarde o temprano iba a tener que llegar. Tampoco fue la escuela el único lugar donde aprendí sobre computadoras, sistemas operativos o programación en C. La herencia digital llegó directamente de mi padre, un ingeniero apasionado por las matemáticas, la tecnología, el software libre, y ahora, también por las redes neuronales de la Inteligencia Artificial.

Nuestra casa tuvo acceso temprano a internet, a computadoras con particiones de Linux y Windows, y a tecnologías que estimulaban nuestra curiosidad y aprendizaje. Los experimentos de stop motion con plastilina los hacíamos con mi hermano Miguel; los tres hermanxs nos peleábamos todos los sábados por ganar la computadora y jugar videojuegos de Apogee, explorar la Encarta o simplemente descubrir qué más podía hacerse con esa máquina. Miguel fue quien se interesó desde pequeño en la programación; yo, en cambio, me fui sumergiendo en otras posibilidades, como acceder y explorar cantidades aparentemente ilimitadas de música y películas cuando llegaron los torrents, dibujar en la computadora, editar fotografías y jugar con imágenes.

Ese entorno me permitió explorar con mucha libertad los aparatos y gadgets que había en casa, como la cámara de video, cámaras fotográficas y programas de edición y dibujo digital. Poco a poco fui entendiendo herramientas tan básicas como Paint en Windows y otras más complejas de software libre, como GIMP en Linux. Llevaba años dibujando en la computadora, editando fotografías e interviniendo imágenes sin saber que esas exploraciones iban a formar parte de una práctica artística.

Mi madre, en cambio, fue quien me heredó la curiosidad por los procesos analógicos, tan solo porque ella los exploraba para sí misma. No solo estudió fotografía, sino que también pintó durante muchos años y cursó el mismo diplomado de artes plásticas que yo cursé a los 17 (además de ser ingeniera y desarrollar un profundo interés por la literatura y los idiomas).

Durante mucho tiempo entendí el arte a través de mis clases de pintura, desde su dimensión estética y técnica. Más adelante, durante mi formación en artes plásticas, mi panorama se amplió al conocer por primera vez corrientes como el Land

Art, el Body Art y el performance, que contribuyeron a mi interés por entender al cuerpo no solo como sujeto representado, sino también como medio y espacio de experiencia.

Durante mi carrera, los procesos materiales, conceptuales y digitales comenzaron a encontrarse por primera vez con intención y mayor grado de conciencia. Empecé a integrar herramientas digitales dentro de mis exploraciones y a interesarme cada vez más por sus posibilidades, sin abandonar la relación material con la imagen.

Mi desarrollo artístico y las bases que me construyen como artista visual han mantenido una integración entre el mundo digital y el material. Ambos han estado presentes desde el principio, cruzándose, contaminándose y ampliando continuamente mi manera de producir y pensar el arte y el mundo de las imágenes.

IV.- Hacer-con

Descubrir y leer a Donna Haraway, junto con mis recientes estudios sobre Educación Somática, han sido caminos que me han inspirado a crear de manera simbiótica y a llevar mi cuerpo hacia un estado de percepción más sensible en relación con mi práctica artística.

Encontrar maneras de integrar distintos lenguajes para producir y comunicar imágenes es algo que ha formado parte de mi historia de vida y del contexto tecnológico que me ha tocado vivir. He crecido entre procesos materiales y digitales, aprendiendo a relacionarme con ambos y observando cómo sus límites pueden volverse porosos para construir nuevos diálogos entre sí. Hoy podemos crear imágenes que aparentan ser fotografías digitales, analógicas, cianotipias, negativos o prácticamente cualquier proceso visual que queramos simular. Al mismo tiempo, lo analógico resiste desde su condición material y corporal, involucrando la experiencia, los sentidos y la percepción.

Mis primeras exploraciones con IA fueron hace unos tres o cuatro años. Fue asombroso ver cómo, a partir de aquello que yo escribía, aparecían imágenes con la facilidad de un enter. Pero al intentar integrar esas imágenes en mis discursos, las sentía sumamente lejanas. Sentía que no me pertenecían o que no lograban vincularse estrechamente conmigo. No sentía afecto ni relación alguna.

En los últimos años he sentido una especie de intoxicación digital. El scroll en las redes sociales, los reels y los algoritmos arrojan constantemente imágenes y videos que me atrapan en una red de expectación pasiva, rápida y desechable. Desde ahí, administrar las producciones masivas de mi propia cámara digital también se me ha vuelto difícil.

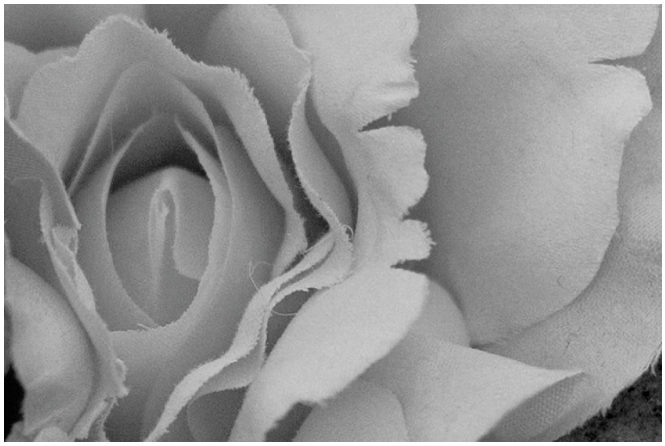
La posibilidad de animar mis fotografías fijas, sean digitales o analógicas, o de intentar lograr imágenes de difícil y costosa producción, mantuvo mi curiosidad por el uso de la IA. Y ahora que he retomado lo analógico, aunque apenas llevo unos cuantos rollos, regresar al cuidado de cada imagen en cada click (por los límites materiales de la película y por los esfuerzos que requiere revelar, digitalizar o ampliar), se ha vuelto un respiro. Antes, la magia estaba en la posibilidad de disparar miles de fotografías sin un límite aparente con la llegada de lo digital; ahora encuentro un espacio de aire en la necesidad de bajar el ritmo, esperar, tocar, sentir y oler.

Integrar estos diferentes lenguajes (analógico-digital-IA) en un diálogo simbiótico se ha convertido también en una forma de re-vincularme con la fotografía digital y de acercarme nuevamente a la producción de imágenes con IA, pero ahora desde otro lugar.

Mi obra dialoga con el cuerpo. Desde mis primeros dibujos y pinturas hasta el presente, el cuerpo como tema ha ido encontrando un lugar central, político y de profunda reflexión dentro de mi práctica. Hablar del cuerpo implica también entenderlo más allá de lo humano y permitir un proceso de descentralización, pues el cuerpo nunca existe de manera aislada; está siempre en relación con otros cuerpos y con un entorno vivo. Encontrar la relación del cuerpo en mi producción de imágenes no sólo es coherente con mis exploraciones temáticas y conceptuales, sino también con la manera en que esas imágenes existen materialmente.

Desde ahí, la idea de simpoiesis, el hacer-con, adquiere un sentido especial para mi práctica. Nada se produce verdaderamente de manera aislada ni desde un cuerpo completamente autónomo. Hacer una imagen implica entrar en relación con aquello que la hace posible. La fotografía se hace con el cuerpo, pero también con la cámara, la luz, la materia fotosensible, los químicos, el espacio, la tecnología y otros cuerpos. Cada elemento participa y modifica, de distintas formas, aquello que finalmente aparece como imagen. Pensar la fotografía desde la simpoiesis desplaza entonces la idea de una producción individual hacia una producción relacional y vinculativa.

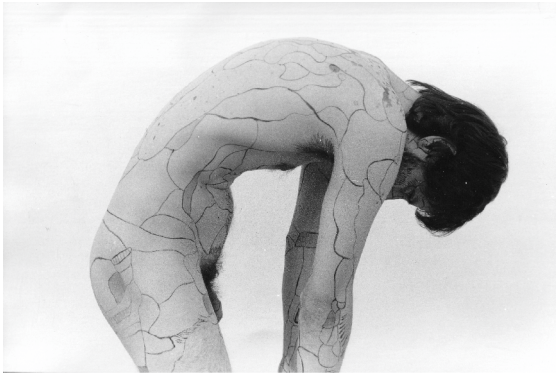
Es quizás en esta capacidad de relacionarnos y de seguir haciendo-con donde encuentro también la resistencia de lo analógico. Mientras sigamos siendo cuerpos vinculados con los procesos materiales del mundo y de la vida, al tiempo que



Rosa artificial, 2025. Fotografía digital



De la serie, *Dibujar un origen,* 2025. Fotografía digital, doble exposición.



Mapa corporal, 2017. Copia en plata sobre gelatina



Rosas naturales, 2025. Imagen generada con IA



Rosas, 2011. Copia en plata sobre gelatina, doble exposición.

cambiamos e integramos nuevas tecnologías, pienso que la fotografía analógica seguirá encontrando espacio y fuerza discursiva. Desde ahí aparece una posibilidad simbiótica, en la contaminación entre lenguajes, y simpoiética, en la producción relacional entre ellos, capaces de transformar nuestra manera de producir, percibir y vincularnos con las imágenes. La fotografía analógica puede adquirir una nueva potencia precisamente frente a los procesos de digitalización, automatización y generación artificial de imágenes que estamos experimentando.

Podría desaparecer una industria. Podrían dejar de fabricarse determinadas películas, papeles, cámaras o químicos. Puede incluso anunciarse muchas veces la muerte de lo analógico. Pero la desaparición de una tecnología industrial no implica necesariamente la desaparición de una forma de pensar, percibir y relacionarnos con el mundo. Tampoco supone la desaparición de los conocimientos y procesos fotográficos analógicos y antiguos, muchos de los cuales pueden continuar desde la experimentación, la transmisión y la práctica artesanal.

Quizás la resistencia de lo analógico ya no consiste en protegerlo de lo digital, sino en permitir que siga produciendo relaciones desde su materialidad.

Hacer-con, con el cuerpo, con la materia, con la máquina, con lo digital y, ahora, también con la Inteligencia Artificial.

(Unas breves definiciones)

1.- Quiasma: Es la idea fenomenológica de que el cuerpo no sólo percibe el mundo, sino que forma parte de él. Ve y es visto, toca y es tocado, afecta y es afectado por aquello con lo que entra en relación.
2.- Simbiosis: Es una relación estrecha de interdependencia entre dos o más organismos, cuerpos o sistemas, que se vinculan y afectan mutuamente a través de su convivencia.
3.- Simpoiesis: Es el proceso de hacer-con (making-with), la idea de que nada se crea, produce o sostiene de manera completamente aislada, sino a partir de relaciones, intercambios y vínculos con otros cuerpos, agentes y entornos.

4.- Educación Somática: Es un campo de estudio y práctica que aborda el cuerpo no como un objeto o una máquina observada desde afuera, sino como cuerpo viviente; el cuerpo que se siente, se percibe y se habita desde la propia experiencia. A este cuerpo experimentado desde dentro se le denomina soma.

Notas de referencia:

- Las ideas sobre la relación entre mente, alma y cuerpo que atraviesan este texto parten de Baruch Spinoza y de discusiones recientes dentro del Seminario RC-14, gestionado por *Zona de Riesgo*. Retomo particularmente la idea spinozista de la mente como idea del cuerpo, trasladándola libremente hacia mi propia reflexión sobre el cuerpo y el alma de las imágenes.
- El concepto de quiasma proviene de Maurice Merleau-Ponty y de sus reflexiones sobre el entrelazamiento y la reversibilidad entre el cuerpo y el mundo.
- Retomo de Donna Haraway la idea de simpoiesis y sus reflexiones en torno a la simbiosis, la simbiogénesis y las relaciones entre organismos, tecnologías, entornos y otros agentes.
- El desarrollo de este texto cruza estas referencias con mis exploraciones recientes en la producción de imágenes y con mis estudios actuales de Educación Somática. Las ideas no se desarrollan aquí a partir de una revisión bibliográfica exhaustiva, sino desde un cúmulo de lecturas, aprendizajes, experiencias y conversaciones sostenidas dentro de los espacios comunitarios desde los que actualmente dialogo con mi comunidad fotográfica y de la imagen.
- La corrección de estilo y corrección de algunos errores de dedo y tipográficos fue revisada por Daryl Barcelata Quirarte, ChatGPT y Gemini. El proceso de escritura fue acompañado por Rodrigo de Robina Castro.



Conejo Soñador *(Racquel Barousse).Ciudad de México, 1987. Artista visual e investigadora de la imagen. Su trabajo transita por los cruces entre el cuerpo, la memoria, la identidad y prácticas somáticas, articulándose desde una mirada feminista y perspectivas filosóficas, poéticas y políticas. Su proceso creativo explora la hibridación simbiótica entre lenguajes analógicos, digitales y tecnológicos, concibiendo el arte como un espacio de intercambio colectivo, aprendizaje mutuo y tejido de saberes. Licenciada en Artes Plásticas por la UDLAP, con formación inicial en el Centro Morelense de las Artes, complementó su especialización en fotografía y narrativas visuales en la Escuela Activa de Fotografía de Querétaro, además de cursar seminarios y talleres especializados en fotolibro y curaduría. Es cofundadora de Expansiva Hábitat Cultural, desde donde impulsa proyectos de arte expandido y acompaña procesos creativos colectivos. Su obra ha sido exhibida en recintos de México, Chile y Argentina, como el Salón de la Plástica Mexicana, el Museo de Arte Contemporáneo de Querétaro y el Parque Cultural de Valparaíso, y ha colaborado activamente en la edición de publicaciones y colecciones fotográficas de relevancia. https://todxslxsconejxs.art/ Instagram: @todxslxsconejxs https://www.instagram.com/todxslxsconejxs/ Facebook: www.facebook.com/todxslxsconejxs Twitter: @todxslxsconejxs https://x.com/todxslxsconejxs*



"Han pasado más de 187 años y la belleza, calidad, definición, detalle, dimensión y profundidad de un daguerrotipo no ha sido superada, no existe nada parecido hasta la fecha".

Paisaje. daguerrotipo Layton, NJ., revelado vapor de mercurio tamaño 3.25x4.25 pulgadas.

Invento que cambió el mundo

El Daguerrotipo

TEXTO Y DAGUERROTIPOS: ERASTO CARRANZA

Cuando hablo del daguerrotipo no puedo dejar de pensar en los demás personajes que en el siglo XIX hacían esfuerzos por capturar imágenes con sus cámaras, todos ellos tenían el problema de no poder fijarlas, solo uno de ellos pudo captar y fijar la imagen porque no requería fijador, en su proceso llamado Heliografía usaba Bitumen de Judea (una especie de asfalto) y no plata como los demás.

Desde 1822 Joseph Nicephore Niépce había logrado capturar imágenes por contacto, pero en 1826 logró lo que hasta hoy en día se reconoce como la primera imagen fotográfica captada en cámara y que se encuentra resguardada en el Harry Ramson Center en la Universidad de Texas en Austin, Texas.

Sin la participación de Niepce, en sociedad con Daguerre, no se habría logrado la invención del daguerrotipo como lo conocemos.

Pero no sólo Lois-Jacques-Mande Daguerre estaba llevando a cabo estudios para poder llegar a obtener y fijar imágenes fotográficas. William Henry Fox Talbot ya venía haciendo experimentos desde 1833 en Inglaterra usando el Calotipo (negativo en papel) y la impresión en papel a la albumina para obtener un positivo.

En Francia estaba Hippolyte Bayard con imágenes positivas directas y que ya había mostrado en una exposición en marzo de 1839 antes que Daguerre diera a conocer el invento al mundo el 19 de agosto del mismo año.

En Brasil, también en 1839, Hercule Florence desarrollaba el invento y se anticipaba al utilizar la palabra Fotografía antes que Fox Talbot.

¿Qué llevó a Daguerre dar a conocer su

invento sin patentarlo? Bueno, su cercanía a François Arago de la Academia de Ciencias de Paris le permitió tener preferencia para poder llevar a cabo la presentación del invento, por lo cual recibió una compensación económica mensual de por vida y también para Isidore Niepce (hijo de Joseph Nicephore). Desafortunadamente Nicephore Niepce fue ninguneado en la presentación del invento y Daguerre, para todos los efectos, se llevó el crédito de la invención de la Fotografía.

En 1841 Isidore Niepce al ver ese desprecio hacia su padre (ya difunto) publica un libro "Historia del descubrimiento impropiamente mal llamado daguerrotipo, precedido de una nota del inventor real Joseph-Nicephore Niepce", (de esto hablaré en otra oportunidad) donde narra por qué Daguerre no merecía ser llamado el inventor de la fotografía, sino que ese derecho le pertenecía a su padre.

En fin.

John Frederick William Hershel había descubierto en 1819 que el agua salina (hiposulfito de sodio) podía servir como agente fijador para disolver las sales de plata y hacer permanentes las imágenes. Le proporcionó esta información a Fox Talbot y éste le pide no patentar ese invento para que se pudiera usar libremente. Con esta información Daguerre pudo fijar sus imágenes y lograr el éxito que nadie más pudo obtener.

El daguerrotipo es básicamente una placa de cobre super pulida con acabado espejo a la cual se le aplicaba plata pura ya fuera por electro plateado o por presión y calor en la placa con una lámina de plata pura (clad).

A esta placa se le sensibiliza con vapores de Iodin (yodo) y Bromin (bromo) para hacerla más sensible a la luz. Ya sensibilizada la placa se expone en cámara y se revela con vapores de mercurio, se lava, se fija con solución salina, se aplica Cloruro de Oro (guilding) para hacer más estable la imagen, se lava y se seca. En 1840 Alexandre-Edmond Becquerel introdujo una variante en el daguerrotipo tradicional, al sustituir el peligroso revelado con vapores de mercurio por la acción de la luz solar a través de un filtro rojo o amarillo pero no ofrecía la calidad superior del revelado con vapores de mercurio.

Para proteger la imagen se encapsula para evitar la oxidación de la plata, en seguida se enmarca o se instala en estuches que además adornan y embellecen al daguerrotipo. Estos estuches pueden ser de madera con forro de piel muy delgada y con grabado, así como terciopelo en su interior también con grabado por calor. Hubo además estuches termoplásticos con grabados en molde, pero nunca Gutta Percha.



Paisaje 2. Daguerrotipo Layton, NJ., revelado vapor de mercurio tamaño 3.25x4.25 pulgadas.

La imagen registrada en el daguerrotipo es sumamente delicada, son micrones el espesor de la amalgama de mercurio y plata en las áreas donde se encuentran las luces en la imagen. Daguerre usó nano partículas sin saberlo ya que no existía la tecnología en esa época. Basta el roce de una pluma de ave para que la imagen se dañe irremediablemente. Un ejemplo muy claro es el daguerrotipo que realizó Daguerre donde aparece por primera vez un ser humano, Boulevard du Temple, que estando resguardado en Alemania en 1970 se le ocurrió a alguien limpiarlo porque estaba la imagen sucia, y claro que la limpió, no dejó nada, la icónica imagen fue destruida para siempre.

Han pasado más de 187 años y la belleza, calidad, definición, detalle, dimensión y profundidad de un daguerrotipo no ha sido superada, no existe nada parecido hasta la fecha.

El daguerrotipo no es sólo una imagen, es un objeto para ser admirado, es necesario tenerlo en las manos para poder apreciar todas las cualidades antes mencionadas.

Una vez creado un daguerrotipo estaremos ante una imagen que nos sobrevivirá. Se dice que en un daguerrotipo lo que vemos son las luces del pasado, pero las sombras son del presente porque en las sombras solo hay plata super pulida sin ningún material de la época, no hay la amalgama del mercurio y la plata que forman las luces que fueron fijadas.

En la actualidad el proceso sigue siendo el mismo, pero somos muy pocas personas realizando esta actividad. Si alguien tiene la intención de aprender a hacer daguerrotipos, es muy recomendable tomar taller con alguien profesional y especializado, porque los químicos que se utilizan son de alta peligrosidad y seguramente tendrán que tomar no uno, sino dos o tres talleres como yo lo hice, ya que existen variables y secretos que, si se ignoran, el resultado no será el adecuado, es además un proceso muy laborioso, así que se requiere de paciencia y dedicación.

Por otro lado no fue ni lo es hoy en día un proceso económico. Afortunadamente hay daguerrotipistas modernos que imparten talleres regularmente, están Rob McElroy en Nueva Jersey, Ken Nelson en Buffalo, NY. Mike Robinson o Jerry Spagnoli en NY, NY.

En mi caso sigo estudiando el proceso y su historia que es reamente fascinante.

La técnica no ha cambiado, pero nos permite utilizar el daguerrotipo en la fotografía contemporánea, por ejemplo, al sobre exponer un daguerrotipo, las altas luces se van a un color azul cobalto, es el único color que llega a aparecer, esto era considerado un error en la época, pero hoy en día Jerry Spagnoli utiliza esto a su favor en las imágenes que capta de los altos edificios en Nueva York, en los reflejos del sol en las ventanas que los hace ver espectaculares.

También se puede apreciar esta técnica en las imágenes de Irving Povarovsky, Takashi Arai, Ken Neson,



Autoretrato. Daguerrotipo, Oakland, CA., revelado vapor de mercurio tamaño 3.25x4.25 pulgadas.



Farmers Mechanical Bank Durham, NC. Daguerrotipo 6.5x8.5 pulg. Revelado bequerel técnica yoduro sobre plata pura, 2008

Alan Bekhuis, Daniel Carrillo, Jason Greenberg Motamedi, Rob McElroy. Sean Culver, Mate Bakody, Cassey Watters o Gregory Popovitch.

Hoy tenemos trabajos impecables que invito a admirar de Mike Robinson, Eric Mertens, Marinus Ortelee, Rob McElroy, Ken Nelson, Daniel Carrillo, John Hurlock o Jerry Spagnoly.

Mantener vigente el proceso del daguerrotipo en el siglo XXI permite aparte de no perder el conocimiento, la posibilidad de utilizarlo como apoyo o complemento en las técnicas o procesos fotográficos que se usan en la actualidad

La calidad, como ya mencioné es espectacular, así que se puede usar sabiendo el resultado que nos proporcionará.

Adjunto algunos ejemplos míos y de mi colección que he conformado con el tiempo insistiendo que no hay nada mejor que tener un Daguerrotipo en las manos para admirarlo en su totalidad.

Quien tenga tiempo y pueda visitar la Fototeca Nacional en Pachuca Hidalgo. Ahí podrán admirar su colección (previa cita en jueves) de daguerrotipos, destacando el Daguerrotipo del 18 de abril de 1847 de la batalla de Cerro Gordo, Veracruz, donde se observa la amputación de la pierna del sargento Antonio Bustos, pero si quieren ver los primeros daguerrotipos de México, tendrán que viajar a Rochester, NY. USA. y visitar el George



Capilla Universidad de Duke Durham,NC. Daguerrotipo 6.5x8.5 pulg. Revelado bequerel técnica yoduro sobre plata pura,2008.

Eastman Museum (previa cita, consultar anticipación).

Resulta que el daguerrotipo llegó a México por el puerto de Veracruz el 3 de diciembre de 1839 a los pocos meses de darse a conocer el invento en 19 de agosto de 1839 en Paris, Francia.

El Grabador Jean Prelier Dudoille arribó al puerto con dos aparatos, las cámaras y sus accesorios, dio una presentación en la plaza principal y realizó la primera imagen fotográfica de México donde se ve la iglesia del convento de San Francisco, naves de vela en la bahía y el Castillo de San Juan de Ulúa al fondo.

En total realizó ocho daguerrotipos, el primero en el puerto de Veracruz y 7 más en la ciudad de México a partir de enero de 1839, la Catedral de México y el Parián, Fachada de la Catedral, el Sagrario de la Catedral, el Calendario Azteca adosado a un muro de la Catedral, la Estatua Ecuestre de Carlos IV (el caballito), el Palacio de Minería y la casa del Marqués del Apartado.

He tenido la fortuna de tener estas imágenes en mis manos en dos ocasiones y cada vez las vi con distintos ojos, encontré detalles que no vi en la primera ocasión, no permiten tomar fotos, pero pude tomar notas de cada imagen, notas que he podido atesorar.

Para mí ha sido un reto y un placer, me siento afortunado por eso. Además de esto imparto cursos y talleres utilizando procesos fotográficos históricos del siglo XIX y estoy convencido de que es mi legado llevar a las nuevas generaciones el conocimiento para que no se pierda con el pasar del tiempo.

Mi agradecimiento infinito a Conarte de Nuevo León por el apoyo recibido para tomar los tres talleres de Daguerrotipo, y a los instructores por su valiosa ayuda para aprender la técnica y los secretos que involucra el proceso de crear un daguerrotipo, Jonathan Danforth de Durham, NC. USA. Eric Mertens de Oakland, CA. USA. y Mike Robinson de Toronto, Canadá en la Daguerreotype Master Class en Layton, NJ. USA.

Recomiendo visitar las siguientes páginas de internet para obtener información adicional.
www.daguerre.org www.cdags.org
www.imageobject.com www.geh.org
www.eastman.org www.alternativephotography.com



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 Correo electrónico del autor: eracarr@yahoo.com.



Familia obrera. Colección Casasola.
Fototeca Nacional INAH. Colección Casasola, Ciudad de México

En la estación del tren

POR JESÚS DE LEÓN

Ellos estaban esperando el tren. El hombre era un obrero viudo cuando contrajo nupcias con ella. La mujer del rebozo oscuro podría ser su hija. Una vez sus amigas le preguntaron: "Oye, Cata. ¿No te da miedo ser su segunda esposa?" Y ella les contestó: "Me daría más miedo ser la primera".

La niña es hija de ella, pero no de él. Eso le causa cierta gracia al viejo, cuando la mujer explica que el padre de la chiquilla fue un hombre que anduvo por aquí, pero no se quedó y deduce que era un agente viajero o de esos que dicen que vienen a hacer encargos por parte del gobierno y después los

uniformados los andan buscando.

—¿Y éste, Ruperto? ¿Quién será? —pregunta la mujer—. ¿También estará esperando que llegue el tren?

—Pues no sé, Cata. Trae esa cosa con tres patas, con una caja encima y que tiene un agujero con un vidrio en medio.

—¿Será un catalejos?

Ruperto se rasca la cabeza.

—Los catalejos son más largos, además fíjate como el hombre se está tapando la cabeza con una sábana.

—Eso está muy negro para ser sábana —dice Cata—. ¿Y esa palita llena de polvo que está levantando para qué será?

—Es para tomar unas fotos —les explica de pronto la niña que los escuchaba.

Ruperto y su mujer voltearon a ver a la pequeña asombrados.

—¿Unas qué? —dice la pareja al unísono.

—Ese señor ya estuvo con las monjas que nos cuidan y nos tomó unas fotos cuando estábamos cantando y nos dijo: "¿Podrían ponerse de este lado y un poco más juntas, por favor?" Luego se colocó detrás de la caja, se echó la sábana negra encima, levantó la palita con el polvo y cuando le prendió saltaron chispas.

Después de la explicación de la niña Ruperto y su mujer vieron acercarse al hombre de la pesada cámara con tripié, quien les dijo: "¿Pónganse de este lado y acérquense un poco más?" Cata arrugó el ceño y Ruperto puso cara de desconfianza.

—No nos va a cobrar, ¿o sí?

En ese momento se escucharon los silbatazos del tren que llegaba. Todo se iluminó con un resplandor repentino. Cuando el tren reanudó su marcha el fotógrafo ya no estaba y apareció una mujer casi centenaria a quien Ruperto abrazó y le dijo:

—Bienvenida, mamá. ¿Cómo le fue de viaje?

—Me duelen todos los huesos, hijo. ¿Y ustedes por qué tienen cara de lampareados?

—Es por la emoción, suegra —le dice Cata.

—Para ti soy doña Eleuteria, así que más respeto.


Foto: F. Lubbert

Jesús de León Montalvo. *(Saltillo, Coahuila, México, 1953).*
Narrador, dramaturgo y editor. Ha impartido diversos talleres literarios en varias ciudades del país y, por cuenta propia, sostiene un proyecto editorial denominado La Terquedad. *Fue jefe del Departamento Editorial del Archivo Municipal de Saltillo, donde dirigió por más de 20 años la* Gazeta del Saltillo. *En la Universidad Autónoma de Coahuila trabajó como maestro de la licenciatura en Letras Españolas, y como director y editor de* La Humildad Premiada*; ha sido responsable, también, de editar títulos del Consejo Editorial del Estado de Coahuila, el Archivo Municipal de Saltillo y el Centro de Estudios Sociales y Humanísticos, A.C. Ha publicado diversas obras de creación y teatro. Como investigador de la cultura del Noreste y su vinculación con la historia y la vida cotidiana (tradición oral, fotografía y música vernácula), ha escrito libros de crónica, ensayo e historiografía:* La Alameda de Saltillo. Un paseo por sus origenes *(1994),* Diálogos con nos/otros. Literatura y memoria regional *(1996), D*ibujado con luz, Saltillo a pie… de foto *(2006),* Pasos repasos y tropiezos de dos centenarios. Crónicas y ensayos de historia regional *(2010),* Nací en el mero Saltillo. Crónica personal de figuras, casos y leyendas de mi localidad. Siglos XVI-XX *(2012).*



Coatlinchan, Tláloc, cuatro hombres y Adela Breton.
Foto: Louis Capitan s/f. Fondo Louis Capitan, Collège de France

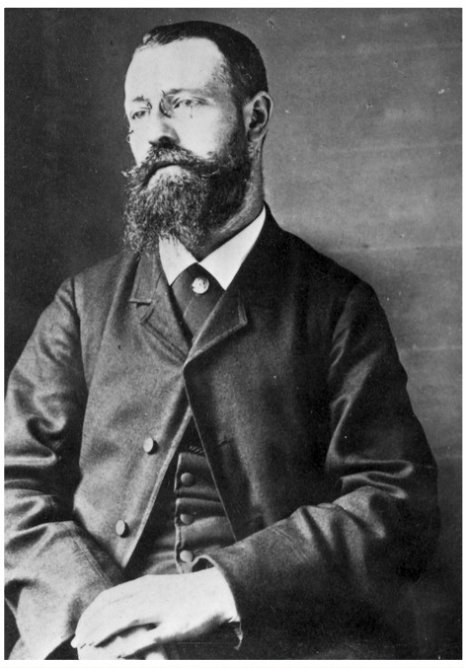
El tiempo detenido en plata

POR O. MAURICIO MEDINA
Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje (CIAUP). Facultad de Arquitectura. UNAM.

Hubo un tiempo en el que el proceso para realizar una fotografía requería de mucha paciencia, era en el cuarto oscuro donde nacía la incertidumbre de no saber si la toma que se había capturado había sido perfecta o no, eso se sabía hasta el revelado. Hoy, la inmediatez digital nos permite hacer fotografías a mil veces por minuto, almacenarlas en un dispositivo móvil para, muchas veces, no volverlas a ver. Eso plantea una pregunta: ¿hemos ganado velocidad a costa del alma de la imagen? El tránsito entre lo análogo y lo tecnológico, lo acústico y lo eléctrico, lo antiguo y lo moderno, o como se quiera llamar, ha transformado nuestra relación con el tiempo y con nuestra propia manera de apreciar las imágenes. Como mencioné, la fotografía digital del siglo XXI nos ha acostumbrado a la inmediatez, a mostrarnos conceptos sin poner énfasis en el verdadero fenómeno fotográfico, como sucedía con la fotografía análoga, por ejemplo, la cual se fundamenta en sus procesos físicos y químicos sobre soportes fotosensibles y que posee una naturaleza casi alquímica, donde la luz altera la materia para capturar un instante irreversible. Cuando se presiona el botón del obturador, la luz rebota en el objeto real y viaja en el espacio hasta tocar la emulsión de la película, la luz es, según Roland Bartres: “una especie de cordón umbilical que une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados” (Bartres, R. 1989. p.142). En este sentido, el hilo conductor de una fotografía digital y una análoga es distinto, en las dos formas existe una memoria, una pedazo de realidad, sin embargo, hay un tipo de memoria que no se mide a través de bits, sino que se refleja en todas aquellas reacciones químicas que se llevaron a cabo sobre placas de vidrio, como por ejemplo, las que utilizó el francés Louis Capitan (1854-1929) en México durante la primera década del siglo XX en el cerro del Tetzcotzinco, mejor conocido como “Los baños de Netzahualcoyotl”. En ese lugar, este médico, bacteriólogo, prehistoriador, antropólogo, arqueólogo e investigador de las culturas prehispánicas, utilizó la fotografía análoga no solo para registrar aquellos vestigios arqueológicos, sino para darles una textura, un alma y un sentido que fue más allá de la inmediatez.

¿Quién fue Louis Capitan?

Louis Capitan, "quien fuera el más destacado especialista francés en arqueología de las Américas a principios del siglo XX" (Taladoire, 2015. p.26), nació en la ciudad de Paris en 1854 y murió en la misma ciudad en 1929. Médico de profesión y aficionado desde su juventud a la prehistoria, a la arqueología, a la etnografía y al americanismo, publicó varias obras sobre prehistoria en Francia[1]. Su curiosidad universal y su gusto por los orígenes del poblamiento americano, hicieron de Louis Capitan una figura clave en el registro arqueológico en México a finales de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX. Vino a nuestro país en septiembre de 1910 con el interés de fotografiar y conocer a detalle las sociedades prehispánicas, la arqueología, las armas, los sacrificios humanos, la religión, la vestimenta, la escultura y la arquitectura, fueron ámbitos que llamaron su atención. Su gusto por la fotografía estuvo presente durante sus investigaciones, sobre todo las que hizo en Teotihuacan y en el Tetzcotzinco durante ese mismo año.



Joseph Louis Capitan (1854-1929). Biographical Dictionary of the History of Paleoanthropology, Virginia University. https://amoxcalli.hypotheses.org/2645

Es importante mencionar que a su llegada a México, el polímata francés estableció sólidas relaciones con los círculos académicos más notables de la época. Tuvo como amistades, por ejemplo, a personajes de la talla de Justo Sierra, ministro de instrucción pública y Bellas Artes; su anfitrión directo en múltiples recorridos y excavaciones oficiales fue Leopoldo Batres, controvertido Inspector General de Monumentos del Porfiriato. Con Leopoldo Batres y Justo Sierra, Louis Capitan visitó Teotihuacán durante el XVII Congreso de Americanistas celebrado en la ciudad de México. Producto de esa visita, Capitan recibió por parte de Leopoldo Batres "dos cuchillos sacrificiales mexicas que habían sido recuperados por él durante sus excavaciones arqueológicas en la calle de Las Escalerillas, hoy República de Guatemala, de la Ciudad de México. (López y Taladoire,2021. p. 19). [2]

Louis Capitan dejó un abundante archivo



Grupo de visitantes en Teotihuacán, probablemente Louis Capitan, en el centro Leopoldo Batres. Crédito: Archivo fotográfico del Collège de France.

visual de todas sus visitas a México, este acervo fue digitalizado por el Collège de France (Colegio de Francia) en el año 2014. Cuenta con 2,043 imágenes, "un tercio de estas fotografías ilustran las visitas que hizo en sitios arqueológicos de México como Chichen Itzá, Palenque, Uxmal, Texcotzingo o de Mesoamérica (Copán)" (Taladoire, 2015. p.27). En algunas de las fotografías se observan sitios arqueológicos, hay imágenes de objetos prehispánicos adquiridos por él mismo y algunos códices mesoamericanos que reprodujo a mano sobre placas de vidrio. Resulta interesante mencionar que en el fondo fotográfico de Louis Capitan hay imágenes de piezas arqueológicas monumentales, sobre todo prehispánicas, por ejemplo, tiene algunas fotografías del monolito que fue encontrado en una cañada (página anterior) cerca del poblado de Coatlinchán, pueblo vecino de Tetzcotzinco, a pocos metros del arroyo Santa Clara, en el hoy llamado Estado de México. Se trata de la escultura dedicada a Tláloc o a Chalchiuhtlicue (Batres,1903) que Capitan fotografió antes de que fuese trasladada el 16 de abril de 1964 a lo que sería el Museo Nacional de Antropología, inaugurado por el presidente Adolfo López Mateos el 17 de septiembre de ese mismo año.

En esta imagen se observan cuatro hombres sobre el monolito y a Adela Catherine Breton (1849-1923) en el centro, una mujer que dejó una huella importante en el arte y en la fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX, ella dedicó su vida a recorrer México a caballo para documentar a través de la pintura, los frescos, relieves y templos prehispánicos de sitios como Teotihuacán y Chichen Itzá, por ejemplo. Con ella Louis Capitan visitó y fotografió varios lugares en el centro del país.

[1]Por ejemplo: La grotte de La Grèze libro publicado en 1904, La Grotte de la Mairie à Teyjal (1906) y L'abri Mège (1908). (Capitan,1904,1906,1908).

[2]Por cierto, con estos cuchillos el Doctor Louis Capitan realizó experimentos forenses y quirúrgicos en cadáveres humanos para comprobar la efectividad real y el método exacto que utilizaban los sacerdotes mexicas durante los rituales de extracción del corazón. (Véase: López y Taladoire,2021. p. 18-23).

Sobre la técnica fotográfica de Louis Capitan

Louis Capitan capturó sus imágenes en negativos de placas de vidrio, una técnica estándar y muy extendida que se utilizó entre los años 1850 a 1920 que consistía en utilizar una lámina de vidrio pulido recubierta con una emulsión fotosensible para capturar las imágenes (Fontcuberta, 1997). En realidad existieron dos procesos principales: el colodión húmedo, que requería preparar y revelar la placa en el sitio de forma inmediata, y el gelatino-bromuro o placa seca, que eran placas prefabricadas que se podían guardar y revelar después, esas son las que utilizó Louis Capitan en el Tetzcozinco. Este método le facilitó el trabajo de campo, ya que eliminó la necesidad de cargar, como otros exploradores, con un laboratorio químico portátil (Benjamin, 2004). Capitan optó por utilizar placas prefabricadas de gelatino-bromuro, por lo tanto no tenía que revelarlas inmediatamente en el campo, capturó las imágenes y guardó las placas expuestas en cajas herméticas a la luz y las transportó de regreso a Francia para hacerlas revelar, tal vez, por alguien más o por él mismo (Vaufrey, 2006).

Capitan dominó también la "estereoscopía", la cual consiste en capturar dos fotografías del mismo objeto y colocar las imágenes a una distancia de 6.5 centímetros de separación una de otra, que es normalmente la separación que tienen nuestros ojos, así, cada uno ve el mismo objeto desde una perspectiva diferente, el cerebro recibe ambas imágenes planas y las une en una sola, procesando sutiles diferencias de perspectiva, de distancia, calculando sus diferencias geométricas y como mencioné, fusionándolas en una sola imagen con volumen y profundidad (Zone, 2007).

Los baños de Netzahualcóyotl, una memoria guardada en plata

Esta es una vista estereoscópica de la llegada



"Llegando a Tezcocingo". Archivo fotográfico del Collège de France.

al Tetzcotzinco, se oberva el carruaje con un par de caballos, Louis Capitan de traje y sombrero está acompañado de dos personas, la luz que interviene en la imagen narra la hora del día, el fondo de la colina da textura y escenifica el evento, se trata del comienzo de la aventura y del comienzo también del resultado análogo de la fotografía, que irradia, de alguna manera, otro tipo de memoria, en este caso, un episódica de largo plazo. La fotografía de Capitan refleja también una memoria icónica que registra de manera inconsciente la luz, las formas, las texturas y el granulado característico del papel antes de que el cerebro decida a qué prestarle atención.

En esta vista Capitan no solo capturó este



"Jardines de Tezcoco, los baños de Nezahualcoyotl". Archivo fotográfico del Collège de France.

elemento arquitectónico, sino todo el escenario natural que lo rodea, se trata de una imagen que despierta una sensación de nostalgia, permanencia y misterio, es la sensación de "esto ha sido" como lo nombra el filósofo y semiólogo Roland Bartres, es ese momento en que los rayos de luz de un momento real e irreversible, tocaron físicamente la emulsión, en otras palabras, hay una conexión tangible con el pasado. Por otro lado, Louis Capitan le dio importancia al entorno, a la perspectiva y a la profundidad de la vista, se trata de aspectos que hicieron de su registro visual análogo un testimonio fidedigno y apegado a intereses científicos que se contraponen, en primer lugar, a las vistas románticas de las corrientes pictóricas de aquel mismo periodo, y en segundo, se contradicen a la fotografía digital, que es inmediata, con una perfección técnica y una estimulación transitoria, aquí el ejemplo:



"Los baños de Nezahualcoyotl".Foto: Andrea B. Rodríguez.

En esta imagen digital del mismo vestigio, se observa la nitidez extrema, el hiperrealismo visual construido por los millones de pixeles y como espectador, la fotografía refleja un nivel emocional frío, sintético. En cambio, la fotografía análoga que realizó Louis Capitan en Tetzcotzinco nos invita a imaginar cómo es percibido el mundo prehispánico,sus imágenes se interesan por la cultura material y reflejan una idea precisa sobre el

vínculo entre la fotografía, la historia, el paisaje y el espacio arquitectónico y natural de esta cultura. La fotografía de Louis Capitan en el Tetzcotzinco es un trabajo visual que reacciona a la artificialidad del pictorialismo de principios del siglo XX, también hay una dimensión estética que se genera a través de la contemplación, en donde es necesaria una distancia de la mirada ordinaria o cotidiana, que permite su percepción y deleite, ese es uno de los grandes aportes visuales que otorga Capitan en el Tetzcotzinco, porque además del registro arqueológico que llevó a cabo, su labor fotográfica sirvió, entre otras cosas, para conocer a detalle los vestigios arqueológicos y adentrarnos en otros sentimientos como la nostalgía, por ejemplo, o el olvido, o simplemente el paso del tiempo, lo que nos permite sentirlas, de alguna manera (Puente, 2012).

Existe en la mirada de Louis Capitan una realidad arqueológica que físicamente es visible, que nos remonta a la destrucción y al explolio, al olvido y al deterioro de los vestigios, pero también hay en sus fotografías una percepción individual y social que genera un tangible espacio geográfico por donde transitaron las antiguas civilizaciones del periodo mesoamericano. Al mismo tiempo, hay en las imágenes del Tetzcotzinco una interpretación que resulta intangible, vinculada ciertamente a la técnica fotográfica y a las propias características históriográficas del lugar. Louis Capitan en el Tetzcotzinco es el ejemplo de ese hilo conductor en la fotografía análoga que nos lleva a reconocer en la luz otro tipo de memorias inmersas en otro tipo de sensorialidades.



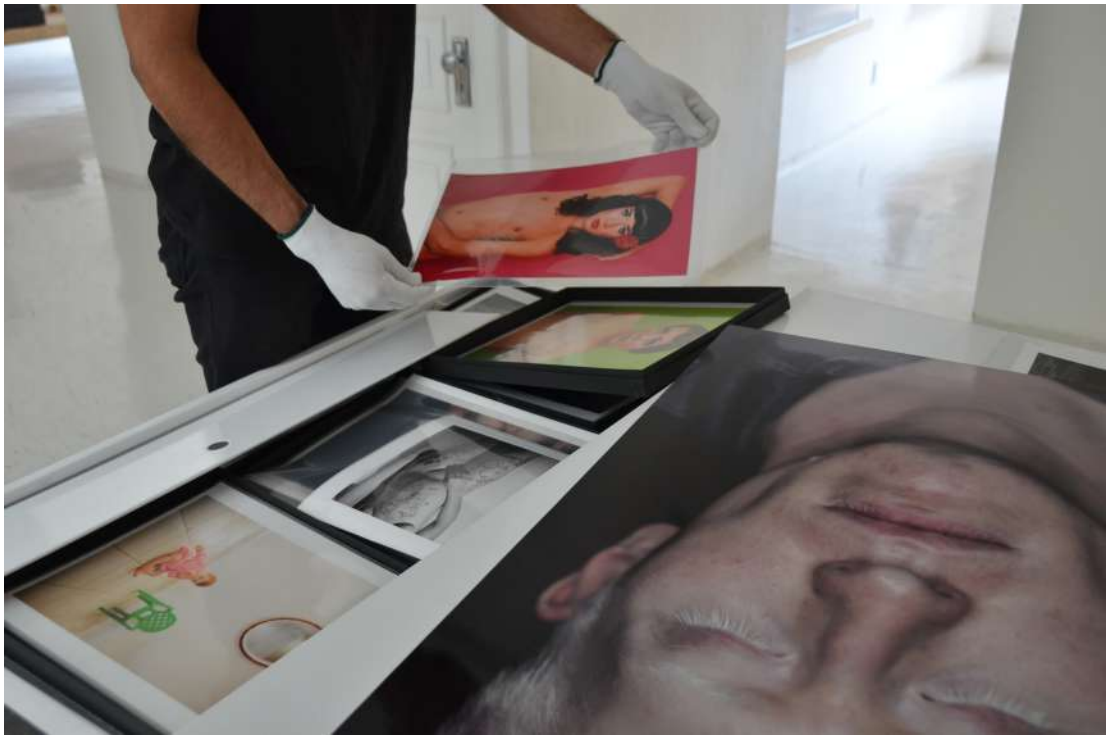
"Los baños de Netzahualcóyotl, entrada al túnel".
Fondo Louis Capitan. Collège de France.

Bibliografía

Barthes, R. (1989). La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía (J. Costas, Trad.). Paidós.
Benjamin, Walter, Sobre la fotografía, Barcelona, Pre-Textos, 2004.
Fontcuberta, Joan, 1997. Fotografía y verdad, Barcelona, Gustavo Gili.
López Luján, Eric Taladoire, Leonardo, "Cuchillos de pedernal y corazones humanos. Los experimentos del Dr. Capitan", Arqueología Mexicana, núm, 170,pp.18-23. Septiembre-octubre 2021.
Taladoire, Eric, 2015. Archivo fotográfico de Louis Capitan, en: Arqueología Mexicana N.134 (julio-agosto).26-31.
Puente, Lozano, Paloma, 2012. El valor emocional de la experiencia paisajista. Querencias y paisajes afectivos. Universidad de Granada, en: Cuadernos geográficos. N. 51, 2012, pp.270-294. España
Vaufrey, Raymond, "Louis Capitan" en: Historias. Sep-dic. 2010. México, INAH.
Zone, Ray, Stereoscopic Cinema and the Origins of 3-D Animation, 1838-1952. Estados Unidos, University Press of Kentucky, 2007.



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.*



©Gabriela González Reyes. Registro del proyecto *Microcoleccionismo* de Hydra+Fotografía, Ciudad de México, 2022. Fotografía digital. Iniciado en 2014 esta iniciativa busca promover la adquisición de obra fotográfica original y certificada, así como generar nuevas formas de circulación y apoyo directo a las y los autores. En la imagen se observan obras de Luis Arturo Aguirre, Gladys Serrano y Ana Casas Broda, entre otros.

EL FUTURO DE NUESTRA MEMORIA

Los archivos fotográficos de México entre la preservación y el olvido

(Segunda y última parte)

POR GABRIELA GONZÁLEZ REYES

Los archivos no permanecen vivos únicamente porque sus materiales se conserven. También necesitan mantenerse disponibles para la investigación, la creación y la construcción de nuevas lecturas. Preservar implica, por ello, cuidar el contexto y la procedencia, pero también crear condiciones para que las imágenes puedan volver a circular sin perder las relaciones que les dan sentido.

Desde Hydra, mi relación con los archivos se amplió hacia otras formas de activar, editar y poner en circulación sus imágenes y contenidos. Los archivos ocupan hoy un lugar relevante en numerosos procesos de investigación y producción artística. Fotografías familiares, álbumes, documentos personales, publicaciones, materiales institucionales y acervos históricos son recuperados, estudiados, seleccionados, intervenidos y puestos en relación para producir obras, exposiciones, instalaciones, publicaciones y proyectos de investigación. El archivo funciona así no sólo como fuente de información, sino también como materia de trabajo, método de investigación y espacio para examinar críticamente la memoria, la identidad, el territorio, la historia y las formas en que las imágenes han sido producidas, conservadas y utilizadas. En el fotolibro, estas posibilidades resultan especialmente fértiles, porque la edición permite establecer relaciones entre imágenes y

documentos de distintos tiempos y procedencias, incorporar textos y otros materiales, y darles una nueva forma mediante la secuencia, el diseño y la materialidad de la publicación.

Una parte significativa del trabajo editorial desarrollado desde Hydra, se relaciona con esta manera de aproximarse a las imágenes de archivo. En más de treinta publicaciones, las y los autores han desarrollado proyectos a partir de fotografías familiares, documentos personales, materiales recuperados de contextos diversos y conjuntos fotográficos formados desde lógicas familiares, personales, documentales o de coleccionismo, que conservan huellas, afectos, silencios y relaciones fundamentales para la construcción de memoria. La mayoría de estos libros ha surgido de procesos prolongados de seguimiento, tutoría y asesoría impulsados por Ana Casas Broda desde la Incubadora de Fotolibros, en diálogo con docentes y especialistas que acompañan a cada autor en la profundización y definición de su proyecto. Desde Hydra, este trabajo se articula con los procesos de producción, gestión y circulación necesarios para que las decisiones de las y los autores puedan materializarse en cada publicación.

Entre estos proyectos se encuentran *Donde no puedas verme*, de Saraí Ojeda, publicado en 2018, en el que imágenes de archivo intervenidas, fotografías tomadas por la autora y textos construyen una historia familiar de tres generaciones de mujeres; *Para ser como todos*, de Anaí Tirado Miranda, publicado por Hydra en 2026, en el que fotografías familiares, imágenes contemporáneas, documentos personales e imágenes generadas mediante inteligencia artificial se articulan alrededor de una ausencia en la propia historia familiar; y *Hay pájaros en el alambre*, de Gabriela García Rivas, también publicado por Hydra en 2026, que parte del archivo fotográfico de sus padres para reconstruir una memoria familiar atravesada por su experiencia en Chiapas antes y después del levantamiento zapatista de 1994.

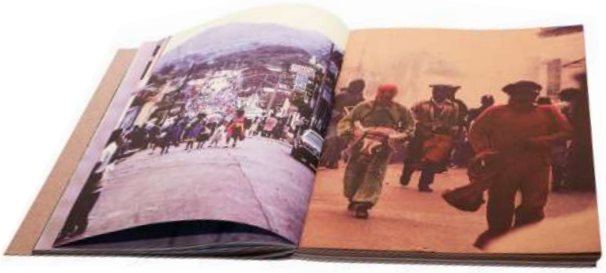
Una fotografía familiar hecha para conservar el recuerdo de una celebración puede convertirse, décadas después, en materia para una obra sobre la identidad, la ausencia o los vínculos familiares

En este horizonte también resulta importante mencionar *Álbum*, de Ana Casas Broda, publicado en el año 2000, una referencia fundamental para comprender cómo el fotolibro puede trabajar con imágenes familiares, autorretratos, diarios y documentos personales para construir una reflexión sobre cuerpo, identidad y memoria. Estos proyectos muestran que una imagen no permanece necesariamente fijada al sentido que tuvo cuando fue producida. Una fotografía familiar hecha para conservar el recuerdo de una celebración puede convertirse, décadas después, en materia para una obra sobre la identidad, la ausencia o los vínculos familiares. Una imagen encontrada, una fotografía heredada o un documento histórico pueden adquirir nuevas lecturas cuando se relacionan con otras imágenes y con las preguntas que se formulan desde el presente.

Estos materiales también nos obligan a pensar con cuidado qué entendemos por archivo. Los conjuntos fotográficos pueden haberse formado a partir de lógicas muy distintas. En los archivos familiares, las relaciones entre las imágenes pueden estar construidas por parentescos, acontecimientos compartidos, álbumes, inscripciones, recuerdos o formas de transmisión entre generaciones. En los archivos de fotógrafos, esas relaciones pueden responder a la propia práctica de trabajo: secuencias, rollos, encargos, proyectos, publicaciones, copias de trabajo, correspondencia o sistemas personales de organización. Las colecciones siguen otra lógica: se forman mediante procesos de selección y reunión definidos por intereses, criterios curatoriales, temáticos, estéticos o decisiones de coleccionismo.

Más que imponer de entrada una categoría, interesa reconocer cómo se formó cada conjunto, quiénes intervinieron en su organización y conservación, y qué relaciones mantienen unidos sus documentos. Desde el arte, estos materiales pueden ser seleccionados, intervenidos y reorganizados de acuerdo con la lógica de cada proyecto. Desde una perspectiva documental, interesa además reconocer y registrar, en la medida de lo posible, su procedencia, sus contextos de uso y las relaciones preexistentes. Ambas aproximaciones pueden encontrarse y enriquecerse mutuamente, aunque respondan a propósitos distintos.

En Hydra también publicamos Ciudad de México, de Héctor García, un proyecto que para mí significó volver a relacionarme, ahora desde la



©Gabriela García Rivas. *Hay pájaros en el alambre*, fotolibro, Hydra, 2026. El libro articula textos, imágenes de archivo familiar y fotografías de la autora para reconstruir una memoria personal atravesada por la experiencia de sus padres en Chiapas antes y después del levantamiento zapatista de 1994. El proyecto fue desarrollado en la Incubadora de Fotolibros de Hydra+Fotografía 2023 y explora, desde una perspectiva íntima, las relaciones entre memoria familiar, territorio e historia. La publicación experimenta con distintos papeles, gramajes y procesos de impresión como parte de su narrativa material. Cortesía de Hydra+Fotografía.

gestión editorial, con un archivo que había conocido directamente muchos años atrás, y participar en una nueva puesta en circulación de sus fotografías. Conservar un archivo no significa inmovilizarlo. Significa mantener las condiciones para que sus materiales puedan seguir siendo investigados, interpretados y activados por nuevas generaciones. ¿Para qué conservamos, después de todo, si aquello que preservamos pierde la posibilidad de ser consultado, interrogado y puesto nuevamente en relación con el presente?

Pero trabajar también con la circulación de la fotografía hace visible otra dimensión: los archivos tienen un valor cultural y documental, pero también pueden tener un valor económico. Pueden venderse, cambiar de propietario o fragmentarse. Cuando pertenecen al fotógrafo o a sus herederos, las decisiones sobre su futuro están atravesadas por circunstancias económicas, familiares y materiales que no pueden resolverse únicamente apelando a la importancia patrimonial.

El caso del archivo de Lola Álvarez Bravo permite plantear este dilema. Su archivo fue adquirido en 1996 por el Center for Creative Photography de la University of Arizona, en Tucson, donde cuenta con condiciones adecuadas para su conservación y consulta. Desde el punto de vista de la preservación, ello representa una garantía; sin embargo, para una investigadora o un investigador mexicano que necesita consultar físicamente los originales, implica acceder en otro país a un patrimonio producido en México. Los costos de traslado, estancia y consulta pueden limitar, e incluso impedir, su estudio desde los contextos históricos, sociales y culturales en los que esas fotografías fueron realizadas y adquirieron sentido.

Frente a casos como este solemos preguntar cómo impedir que el patrimonio fotográfico salga de México. Yo creo que la pregunta debe formularse también en sentido inverso: ¿cómo pedir que permanezca aquí si no somos capaces de ofrecer las condiciones necesarias para conservarlo?

El archivo de Mariana Yampolsky muestra otra posibilidad. En 2018, su archivo fotográfico, integrado por más de setenta mil negativos, fue donado a la Universidad Iberoamericana y desde entonces se encuentra resguardado en la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. A diferencia de los archivos que salen del país, este caso permite pensar en la importancia de que existan instituciones mexicanas con capacidad de recibir, conservar, organizar y dar acceso a acervos fotográficos de gran relevancia. Ambos casos, desde situaciones muy distintas, obligan a pensar en las políticas que necesitamos para que un archivo pueda encontrar un destino adecuado.

No se trata simplemente de impedir que salga del país. Necesitamos generar condiciones para que permanecer sea una alternativa real: mecanismos de adquisición, donación, comodato o custodia, fondos para acervos en riesgo, infraestructura compartida, acompañamiento a fotógrafos y familias y nuevas formas de colaboración entre instituciones públicas, universidades, fundaciones, asociaciones civiles y archivos privados.



©Héctor García Cobo. *Atisbando el porvenir*, Ciudad de México, 1958. Negativo de gelatina de plata sobre película, formato 35 mm, monocromático. La imagen registra a un hombre con un diablito de carga detenido entre camiones en una calle del centro de la ciudad y condensa la tensión entre trabajo, movilidad urbana y modernización en la capital mexicana de mediados del siglo XX. I.219. Cortesía de la Fundación María y Héctor García.

Una generación de archivos que está cambiando de manos

Esta discusión es especialmente urgente porque atravesamos un momento de transición generacional. Muchos fotógrafos que desarrollaron la parte central de su obra durante la segunda mitad del siglo XX conservan conjuntos fundamentalmente analógicos: negativos, hojas de contacto, copias, publicaciones, cuadernos y documentos reunidos a lo largo de décadas y, en el mejor de los casos, organizados mediante sistemas personales. Toda trayectoria autoral puede producir un conjunto documental complejo, cuyas relaciones no siempre son evidentes ni están suficientemente registradas. El reto consiste en reconocerlas, documentar su contexto y preservar, mientras sea posible, los

conocimientos que todavía conserva quien produjo y organizó esos materiales.

En algunos casos existen inventarios; en otros, el orden depende de códigos que solo entiende el fotógrafo, de anotaciones en sobres y libretas o de su propia memoria. Él sabe qué imágenes corresponden a un mismo viaje, quién aparece en una fotografía o qué relación existe entre conjuntos físicamente separados. Cuando el autor muere, los negativos pueden permanecer intactos y, sin embargo, desaparecer una parte sustancial de la información que permitía comprenderlos.

Esta preocupación ha sido central en mi trabajo reciente con el Archivo Manuel Ramos. Ahí he podido comprobar que comprender un archivo exige ir más allá de la fotografía individual y atender las relaciones entre las imágenes y entre los distintos grupos documentales.

Una imagen vinculada con la Revolución Mexicana puede ser valiosa por sí misma, pero su capacidad para producir conocimiento se transforma cuando podemos relacionarla con otras fotografías tomadas en el mismo momento, con una secuencia, una fecha, un lugar, una publicación o con otros documentos del fotógrafo. Incluso la proximidad física entre los negativos y la manera en que fueron agrupados pueden ofrecer indicios que debemos estudiar antes de modificar su organización.

Esto plantea una pregunta especialmente importante para quienes catalogamos: ¿qué ocurre si, en nuestro afán por identificar y describir cada fotografía, rompemos las relaciones que permitían comprenderla como parte de un conjunto?

Por eso considero que los grupos documentales no siempre se descubren de manera evidente: muchas veces es necesario reconocerlos, investigarlos y argumentar las relaciones que proponemos entre sus materiales. Su identificación requiere comparación y análisis, y las hipótesis que formulamos pueden revisarse a medida que aparece nueva información. Catalogar no significa solamente describir aquello que vemos en una imagen, sino reconocer y documentar las relaciones que permiten situarla dentro de un conjunto.

El archivo del fotógrafo Bob Schalkwijk me ha permitido enfrentar este problema desde otra escala. Un archivo producido a lo largo de más de seis décadas plantea el reto de relacionar una enorme cantidad de imágenes provenientes de viajes, encargos y proyectos diferentes. Organizarlo implica construir sistemas capaces de recuperar esas conexiones sin reducir cada fotografía a una ficha aislada.

Mientras un fotógrafo está vivo tenemos, además, una oportunidad irrepetible: conversar con



©Bob Schalkwijk. Hoja de contacto del rollo 287. Hoja de contacto en gelatina de plata sobre papel, monocromática, realizada a partir de negativos en película de formato 120. La hoja permite observar la secuencia completa del rollo y forma parte de los materiales de trabajo que documentan el proceso de revisión, selección y organización de las imágenes. Cortesía del Estudio Bob Schalkwijk Photography

él, contrastar información y comprender sus sistemas de organización. Ese conocimiento también forma parte del archivo y documentarlo debería ser una tarea tan importante como conservar sus objetos.

Quizá deberíamos preguntarnos entonces, frente a cada archivo de autor que hoy tenemos bajo nuestra responsabilidad: ¿qué sabe todavía su creador que nosotros no hemos tenido la precaución de preguntarle?

Los archivos que ya no caben en una caja

Mientras atendemos el futuro de los archivos analógicos, otro desafío crece frente a nosotros. Una parte considerable de la fotografía contemporánea es digital y existe una falsa sensación de seguridad respecto de estos materiales.

Una caja de negativos puede permanecer olvidada durante décadas. Un disco duro puede dejar de funcionar de un día para otro. Los archivos digitales pueden perderse por fallas técnicas, formatos obsoletos, migraciones incorrectas, contraseñas perdidas o, simplemente, porque nunca existió una estrategia de respaldo.

A esto se suma la multiplicación de versiones. De una fotografía pueden existir el archivo RAW, una versión procesada, distintos TIFF y JPEG, archivos preparados para impresión, publicación, exposición o redes sociales. La organización ya no depende únicamente de la posición física de un negativo, sino de nomenclaturas, estructuras de carpetas, metadatos y decisiones tomadas durante el proceso de producción.

El archivo de Schalkwijk resulta especialmente significativo para pensar esta transición porque su producción atraviesa de

manera directa el paso de la fotografía analógica a la digital. En un mismo archivo conviven negativos, impresiones y otros soportes físicos con archivos digitales, versiones procesadas y materiales generados a partir de nuevas tecnologías. Su caso permite observar cómo el cambio tecnológico no transforma únicamente los soportes, sino también las formas de producir, organizar, editar, conservar y relacionar las imágenes. Nos obliga, por tanto, a preguntarnos cómo mantener la continuidad de un archivo cuando sus materiales responden a lógicas documentales y tecnológicas tan distintas.

La preservación digital exige estrategias distintas: redundancia, verificación de integridad, migraciones, formatos adecuados y conservación de metadatos. Pero, sobre todo, exige comenzar a trabajar con los fotógrafos mientras sus archivos se están produciendo. Esperar varias décadas para reconstruir retrospectivamente el orden de cientos de miles de objetos digitales puede significar llegar demasiado tarde.

La pregunta ya no es solamente cómo conservar los archivos digitales. Antes debemos preguntarnos qué estamos conservando realmente. ¿Cuál es la versión que forma parte del archivo? ¿El RAW capturado por la cámara, el archivo procesado por el fotógrafo, la imagen que decidió imprimir, la que publicó o todas ellas? ¿Cómo documentamos las relaciones entre esas versiones?

Y quizá la pregunta más incómoda sea otra: ¿estamos construyendo hoy archivos digitales capaces de sobrevivirnos o simplemente acumulando millones de archivos que alguien tendrá que intentar descifrar en el futuro?



©Gabriela González Reyes. Bob Schalkwijk durante la revisión de materiales de su archivo fotográfico, Ciudad de México, 2025. Fotografía digital. El fotógrafo manipula rollos de película de 35 mm y formato 120 durante las labores de organización y revisión de su archivo

Construir herramientas y compartir lo aprendido

Estas preocupaciones me han llevado, durante los últimos diez años, a concentrar una parte importante de mi trabajo en la normalización y la formación. La publicación en 2016 de la Norma Mexicana NMX-R-069-SCFI-2016, Documentos fotográficos. Lineamientos para su catalogación, significó un paso importante para establecer criterios comunes de descripción. Desde entonces he trabajado de manera constante en su implementación en archivos concretos y en la capacitación de personas e instituciones.

Una norma, sin embargo, adquiere verdadero sentido cuando se enfrenta a los archivos reales. Es ahí donde aparecen necesidades que no siempre pueden anticiparse desde la teoría.

Actualmente coordino el Subcomité de Catalogación de Documentos Fotográficos del Comité Técnico de Normalización Nacional de Documentación, COTENNDOC. Desde ese espacio hemos trabajado colectivamente en lineamientos complementarios para la catalogación de unidades documentales compuestas y de objetos digitales fotográficos, cuya publicación esperamos próximamente.

No buscamos que todos los archivos sean iguales ni borrar sus particularidades, sino construir criterios y lenguajes comunes que faciliten la documentación, el intercambio de información y la toma de decisiones, y que permitan que quien comienza hoy a organizar un archivo no tenga que empezar desde cero.

Porque otro de los grandes desafíos para el futuro será lograr que nuestros sistemas puedan comunicarse sin perder la singularidad de cada archivo. ¿Cómo relacionar información entre repositorios distintos sin borrar su procedencia? ¿Cómo aprovechar nuevas tecnologías para encontrar conexiones sin permitir que las herramientas sustituyan el análisis documental y las decisiones humanas que dieron forma a los conjuntos?

La otra parte de este trabajo ha sido la formación. Después de más de treinta años vinculada con archivos y colecciones, me preocupa especialmente cómo transmitir lo aprendido. Desde Hydra he desarrollado un curso de especialización en archivos fotográficos con esa intención: compartir experiencia con nuevas generaciones y acompañar también a quienes ya tienen un acervo bajo su responsabilidad y han tenido que aprender sobre la marcha.

Porque quienes cuidan los archivos no siempre son archivistas. Son fotógrafos que comienzan a preguntarse qué ocurrirá con su producción, hijos o nietos que heredaron miles de

negativos, pequeñas instituciones que recibieron una colección, responsables de archivos regionales y comunitarios, conservadores, bibliotecarios, investigadores y gestores culturales.

Esa preocupación por saber dónde están los archivos fotográficos, qué resguardan y en qué condiciones se encuentran —una pregunta que comenzó a tomar forma décadas atrás, durante mi trabajo en el Centro de la Imagen— está también en la base del Fotobservatorio del Patrimonio Fotográfico Mexicano. Hoy sabemos, sin embargo, que identificar los archivos es apenas el comienzo. Necesitamos conocerlos y hacerlos visibles, pero también generar redes entre quienes los cuidan, compartir herramientas y construir conocimiento de manera colectiva.

Ese es también el sentido del Programa de Formación rumbo al Foro 2027, Topografías de la memoria: archivo, territorio y afecto. A través de laboratorios, seminarios, clínicas y espacios de acompañamiento buscamos trabajar sobre problemas concretos: catalogación, conservación, modelado de datos, lenguajes controlados, archivos de autor, repositorios regionales y comunitarios, tecnologías y preservación.



©Gabriela González Reyes. Sesión de trabajo del Diplomado en Gestión de Colecciones, Hydra+Fotografía, Ciudad de México, 2018. Fotografía digital. Participantes durante una práctica de revisión y manipulación de materiales fotográficos. Diseñado y coordinado por Gabriela González Reyes y Eugenia Macías Guzmán, el diplomado abordó el estudio, conservación, organización, catalogación, gestión y difusión de colecciones y archivos fotográficos. Cortesía de

No se trata solamente de formar especialistas. Se trata también de acompañar a quienes heredaron un archivo, a quienes comienzan a organizar una colección, a quienes preservan la memoria de una comunidad y a los fotógrafos que hoy producen miles de imágenes digitales que alguien tendrá que comprender en el futuro.

Después de tantos años trabajando con archivos fotográficos, me resulta difícil cerrar esta reflexión con certezas. Tal vez porque cuanto más conocemos los archivos, más preguntas aparecen.

¿Qué archivos existen hoy en México y cuántos permanecen todavía invisibles? ¿Qué ocurrirá con los archivos de los fotógrafos que están envejeciendo y con el conocimiento que sólo ellos conservan sobre sus imágenes? ¿Qué condiciones podemos construir para evitar la fragmentación, la pérdida o la salida de estos acervos del país? ¿Cómo acompañar a las familias, comunidades e instituciones que reciben archivos que no saben cómo conservar? ¿Y cómo preservaremos los archivos nacidos digitales, con sus múltiples versiones, soportes frágiles y millones de objetos por relacionar?

Quizá, para quienes trabajamos hoy directamente con estos acervos, haya una pregunta todavía más inmediata: ¿qué estamos haciendo ahora mismo que permitirá —o impedirá— que alguien pueda comprenderlos dentro de cincuenta años?

No tenemos todavía todas las respuestas. Pero quizá esa sea precisamente nuestra responsabilidad: construir hoy las condiciones para que esas preguntas puedan seguir formulándose mañana.

Porque conservar un archivo no es guardar el pasado: es asegurar que el futuro pueda interrogarlo.



Gabriela González Reyes *es curadora, gestora cultural y especialista en archivos fotográficos. Participó en la conformación de la colección y creó el Centro de Documentación del Centro de la Imagen; fue curadora en jefe del Museo Universitario del Chopo y trabajó con el archivo de Héctor García y la Fundación María y Héctor García. Es fundadora y codirectora de Hydra+Fotografía, fundadora y coordinadora del Fotobservatorio y coordinadora del Subcomité de Catalogación de Documentos Fotográficos del COTENNDOC. Actualmente colabora en proyectos vinculados con el Archivo Manuel Ramos y el Archivo Bob Schalkwijk.*



Nicéphore Niépce

Los albores de la fotografía

POR CARLOS RECIO



La primera fotografía: Desde la ventana en Le Grass

La historia de la fotografía se inscribe en el contexto de la primera revolución industrial. Bien que Nicéphore Niépce la inventó en 1826, se trata de una forma de acceso a la representación de la realidad que la automatización de ciertos procesos permitió.

La primera toma que se conserva de la historia (actualmente en la Universidad de Austin, Texas) es una de las pocas que se conservar de aquellos experimentos que Niépce dio el título de heliografías. Se trata de una toma desde la ventana en Le Grass, en Saint-Loup-des-Varennes en la Borgoña Francesa en la que se observar los techos y chimeneas de las viviendas contiguas, tomadas desde una ventana en el segundo piso de su casa de campo.

Considerando a la iluminación de la escena y sobre todo la extremadamente baja sensibilidad de la placa fotográfica (de menos de un ISO) se estima que la toma tuvo una duración de tres días (y no de ocho horas como se pensó por mucho tiempo).

Al no ser reconocido en Francia, acudió a la Real Sociedad de Londres. Los miembros se mostraron interesados en el invento y él les dejó algunas muestras de sus tomas. Pero al pedirle la fórmula por anticipado, no se concretó le patente y el proceso quedó en el olvido. Esas imágenes, que se calcula fueron alrededor de 12, desaparecieron con el tiempo. A fines del siglo XIX, el nieto de uno de los miembros de esa Sociedad, lo descubrió entre los objetos de su abuelo y lo vendió a un millonario estadounidense quien, tiempo después lo donó a la Universidad de Austin. Aún se conservan en el Museo Nicéphore-Niépce en Chalon-sur-Saône, otras dos placas que son reproducciones de litografías: *La huida a Egipto* y *El cardenal de Amboise*. Y es que en un principio Niépce buscaba un medio que permitiera reproducir grabados y litografías. No calculaba el potencial de la fotografía para captar la realidad.

Niépce años después se asoció con Jacques Mandé Daguerre con la intención de perfeccionar el invento. Pero Niépce murió hacia 1833 y Daguerre se apropió del invento, en particular al lograr reducir la velocidad de la toma, a media hora y después a 10 minutos, al grado de que logró vender el invento al gobierno francés, quien lo presentó al público en 1839 con el nombre de Daguerrotipo. El introductor de la fotografía fue el diputado Arago. Como fue un evento público el recinto quedó abarrotado. Todos tomaron nota de la formula química-física y del procedimiento. Mucha gente que quedó afuera esperaba con ansia conocer el proceso. Se dice que cuando salió de la sala el pintor Eugène Delacroix exclamó "¡La pintura ha muerto!", considerando de que sería desplazada por la fotografía. Muchos de los asistentes al ser cuestionado por quienes habían quedado afuera del recinto sobre el proceso fotográfico dieron mal las instrucciones con el fin de que no todo mundo pudiera tener acceso a la realización fotográfica.

A pesar de que el proceso era lento y requería equipamiento de más de 50 kilos, muy pronto muchos se iniciaron en la práctica fotográfica. Muchos pintores alternaron su actividad con la fotografía. Entre ellos Antoine Lumière, antiguo pintor de cuadros y de anuncios publicitarios, inició su propio estudio en Lyon, ciudad en que varias décadas más tarde sus hijos inventarían el cinematógrafo.

Felix Tournachón "Nadar" llamó a Paris "Fotografopolis", como una ciudad en que mucha gente captaba imágenes de manera casi obsesiva. El mismo Nadar además de tener su estudio fotográfico captó imágenes aéreas y subterráneas de la capital de Francia. Hizo construir una especie de cabaña pequeña que pudiera ser elevada con un globo aerostático y captó algunas imágenes antes de que el viento se llevara el dispositivo y cayera decenas de kilómetros hacia el oriente. De igual manera Nadar logró captar imágenes de las catacumbas de la capital de Francia.

Cuando apareció la fotografía, existían dos polos de interpretación sobre la mirada y las imágenes: por un lado, se consideraba la fotografía como un instrumento útil para los artistas (la representación de personas y paisajes) así como para las prácticas científicas (arqueología, etnografía, medicina); por otro, se la consideraba un peligro. Cuando el teatro y estudio fotográfico de Daguerre llamado *Diorama* sufrió un incendio, Gérard de Nerval, en los *Versos dorados*, lo interpretó como un castigo divino. Daguerre realizaba allí sus ensayos fotográficos y el cielo estaba celoso de que le robaran el fuego por segunda vez (tras Prometeo): «El fuego se había vengado así de Daguerre, que le había robado sus secretos y hacía que los rayos del sol actuaran sobre unas planchas de materia negra».

La teoría de los espectros, común desde el siglo XVIII, señalaba que el espíritu humano estaba compuesto de diversas capas invisibles, como una cebolla, que al final de esas capas no existe nada. Había quien aplicaba esta teoría a la fotografía: así cada toma de una persona podría robar una parte de su esencia. Uno de esos seguidores era el escritor Honoré de Balzac. En 1842 sus amigos le insistieron tanto que se dejara fotografiar que cuando acudió al estudio de Louis-Auguste Bisson. Y para evitar que parte de su esencia escapara, al posar en el daguerrotipo puso su mano sobre el pecho.

En el siglo XIX los avances en el medio fotográfico se orientaron sobre todo en mejorar la



Honoré de Balzac.

sensibilidad de las placas: así en el caso de fotografías positivas (sin capacidad de ser reproducidas directamente) después del daguerrotipo (sobre lámina de cobre) siguió el ambrotipo (sobre una placa de vidrio), y el tintipo (sobre lámina). También surgieron soportes negativos como el el talbotipo o calotipo (negativo sobre papel), el colodión húmedo (negativo sobre vidrio), el colodión seco (del mismo material pero que permitió una mayor versatilidad en la toma, al poder conservarse útil por más tiempo). A partir de fines del siglo XIX surgió el negativo de plata sobre gelatina seca en celuloide, en los Estados Unidos y el positivo sobre papel en el mismo material (dado que antes en lugar de la gelatina seca se utilizó la albúmina, obtenida a partir de la clara de huevo).

Con todo, la fotografía a lo largo del siglo XIX y hasta la década de 1990, fue un medio que sirvió en los más diversos ámbitos desde el referencial directo, como los retratos y paisajes; el informativo, como el fotoperiodismo; el ideológico (a favor de determinadas causas sociales) y el de creación o artístico.

FUENTES
Aumont, Jacques (1990) L'image. Paris, Nathan
Frizot, Michel (2001) Histoire de voir. De línvention a l'art Photographique (1839-1880). Paris, Nathan
Frizot, Michel (2009) El imaginario fotográfico. Consejo Nacional para la cultura y las Artes.
Nadar (facsímil de 1979) Quand j'étais photographe, Paris, Éditions d'Ahujourdui.



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.*

LA FOTOGRAFÍA ANÁLOGA EN PROPUESTAS CONTEMPORÁNEAS



Collage: León Pablo Bárcenas

Desde el bazar y el álbum

POR LEÓN PABLO BÁRCENAS

En la modificación de los soportes de la imagen impresa está el detonador de un nuevo diálogo. No una, muchas posibilidades se vuelven a abrir con el corte y recorte de fotografías compradas en bazares, de segunda mano, del álbum familiar o del archivo. Con tijeras, navaja, hilos o abalorios, una fotografía encontrada, una fotografía huérfana como señala Joan Fontcuberta, unas fotografías que dejaron en el camino su referente, su vínculo afectivo, son ahora intervenidas con intenciones totalmente distintas a la primera con que fueron creadas, capturadas, fijadas…

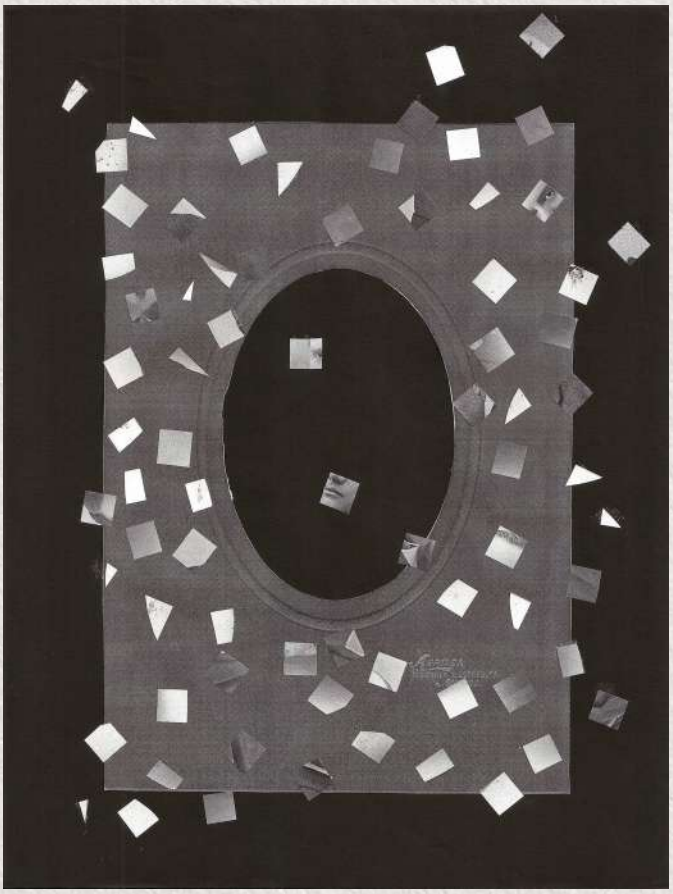
Las fotografías análogas, en blanco y negro, sepia, en color las menos, son la materia prima de muchos artistas contemporáneos. Ya hay demasiadas imágenes, ¿para qué hacer más? Entonces trabajemos con ellas. Pongámoslas en diálogo con otras vistas, otras poses y atrezos como era el sueño del Conde de Lautréamont: la máquina de coser y el paraguas y la mesa de operaciones son también el óvalo de plata que en sus destellos arroja unos ojos, una boca, una ceja; el laberinto de múltiples entradas por el que escapa el Minotauro mientras sus prisioneros se pierden en sus vueltas y recovecos sin la intención de encontrar la salida; o la persiana que oculta (o elimina) al personaje, ¿él?, ¿ella?, que podría ser cualquiera, o todos.

Esas fotografías desechadas, las que nadie quiere, las que nadie busca. Las que apenas representan unos cuantos pesos para el comerciante de pulgas y son más un depósito de polvo que de memoria y recuerdos. Porque aquellos que las aquilataban y guardaban con tanto mimo se han ido. Se ha roto el lazo que iba del guardapelo al corazón, del álbum al relato, del marco dorado al abolengo y al linaje, para ir a parar a una caja de zapatos, a un arcón abandonado o a un sobre envejecido por la humedad y los hongos. Es el destino de muchas fotografías análogas que fueron de familias, de personajes, de instituciones. Todo archivo está condenado a su desaparición fue la sentencia de Derrida, y aquello que logra escapar a su sino es más por exclusión que por norma.

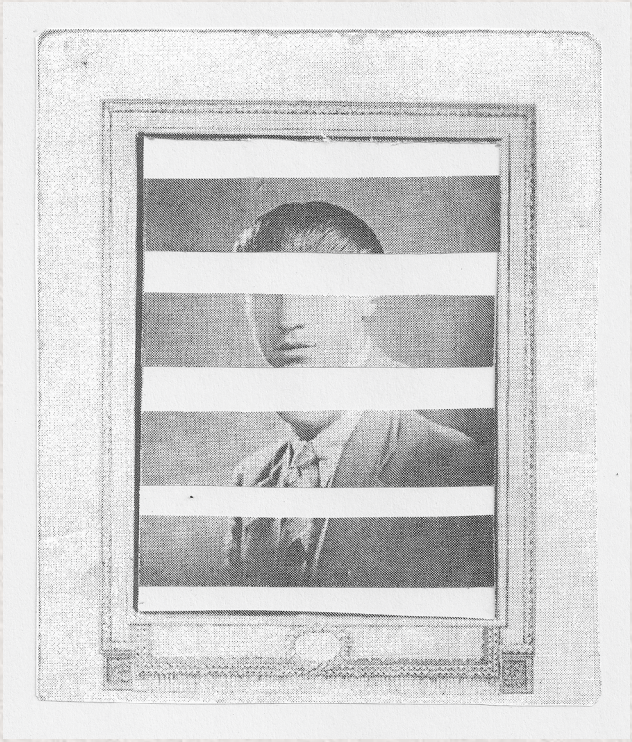
Y entonces vienen los residuos, lo nuevamente archivable, porque se está creando otro archivo partiendo de una acumulación inicial, institucionalizada en lo oficial, o resguardada en lo familiar. Lo que quedó al margen, lo poco valioso o importante, “la piedra que desecharon los constructores”, curiosamente es lo que logra sobrevivir a la dispersión de todo aquello que no vale la pena conocer. Fotografías sobrevivientes, migrantes, nómadas, viajeras. Enriquecidas con las huellas de los tiempos recorridos y de los afectos recibidos. Desgastadas, marcadas, dobladas al tamaño de una cartera, de un libro de oraciones, de un folio sellado y engrapado.

La intervención, la destrucción, son otras maneras de hacer memoria, de mirar diferente una tarjeta de visita, un fotobotón, una tarjeta imperial. Y

así, la reanimación, la vuelta de un significado que permanecía latente, aparentemente inerte, regresa para coexistir con la sala de exposiciones, con el muro, el catálogo, el fotolibro, el coleccionista, el curador y el nuevo arconte. Todas esas fotografías análogas irrumpen con una fuerza distinta a la nostalgia, llegan desde un pasado que sí ocurrió pero que no fue nuestro, al menos no fue mío. Y en la labor de cortar-pegar-crear encuentro un visillo de encaje que disimula verme, un tercer horizonte que yo invento al superponer dos fotos o una mar y una montaña que se abrazan en la oscura línea que anuncia la terminación del día.



Collage: León Pablo Bárcenas



Collage: León Pablo Bárcenas

Si en la producción temprana de esa fotografía se acudió a la impostación, a la categoría del gesto, a la exageración de la puesta en escena, la creación contemporánea que emplea estos soportes no se aleja en lo absoluto de las pretensiones de antaño. El recorte aísla, pero acentúa; el hilo perfora, pero une; las tintas borran, pero declaran. La conjunción de elementos –maquina, paraguas, mesa– cuenta otras historias, porque, aunque son ahora otras las intenciones, su poder de emoción y de comunicación se mantiene.

El fotógrafo, ayer, el autor, hoy, recorren otras sendas, y sus creaciones en consecuencia. Aún hay muchas fotografías en el rastro, la pulga, el bazar. La profusión de imágenes sobre papel, diapositiva, película, impulsa la multiplicidad de discursos. ¡Sí! una fotografía análoga. Y a la par, una creación no imaginada por aquellos que posaron atados al imperativo: ¡Quietecitos, por favor!

Referencias

Derrida, J. (1997). Mal de archivo. Editorial Trotta.

Fontcuberta, J. (2017). La furia de las imágenes. Notas sobre la post-fotografía. Galaxia Gutemberg.

Mitchell, W.J.T. (2020). ¿Qué quieren las imágenes? Sans Soleil Ediciones.

Van Alphen, E. (2018). Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios. Ediciones Universidad de Salamanca.



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.*



Fotografía análoga: otra mirada

Foto: Óscar Mosco.

POR ROMÁN CASTILLO

Cuando hablamos de fotografía, surge a la mente el efecto físico producido cuando un haz de luz se impregna en una solución de plata dejando impresa una imagen.

Para que este efecto físico fuera posible, pasaron años y generaciones de inventos e inventores que buscaban la manera de dejar impresos por mucho tiempo, los objetos que les interesaba reproducir.

Desde José Nicéforo Niépce, quien a mediados del siglo 19 logró plasmar una imagen utilizando una cámara oscura y como material sensible a la luz, una mezcla de betún de judea -este experimento duró varias horas de exposición, hasta lograr que la imagen quedara plasmada- hasta Louis Daguerre que experimentó con compuestos de plata y desarrolló el proceso conocido como daguerrotipo.

Este procedimiento se caracteriza porque la imagen se forma sobre una superficie de plata expuesta a la luz.

La industria, a través de Eastman, comercializó los carretes de película fotográfica y ésta se populariza. Así se desarrolló la fotografía tal como la conocemos. Ahora se hacen fotografías para documentos oficiales, se fotografían a los gatos, a las familias, etc.

Todo es fotografiable.

Esta popularidad de captar lo que nos interesa llevó a desarrollar la técnica fotográfica. Los fotógrafos se dieron cuenta que si manipulaban la cantidad de luz que penetra por el obturador, el resultado era mejor de lo esperado. También notaron que, si el ángulo de la toma se realizaba de esta u otra manera, el resultado era aún mejor.

Es decir, los fotógrafos se dieron cuenta de que si mejoraban su técnica, si conocían mejor su cámara, y un carrete con el ISO correcto, además de utilizar el papel con el grano adecuado, la fotografía tomaba un sentido estético. La estética de la imagen.

Precisamente, la fotografía análoga o fotografía química, es la que ha desarrollado toda una corriente artística que apreciamos en personajes como Dorothea Lange quien a través de su fotografía documental logró capturar las emociones de los personajes, en especial en *Madre migrante*. Henri Cartier Bresson que introdujo el concepto de "momento decisivo" es decir, captar el momento de la acción. O Annie Leibovitz en el retrato. Es muy conocido el retrato que le hizo a John Lennon y Yoko Ono horas antes del asesinato de John. Y Ansel Adams destaca en la fotografía de paisaje, en especial, la toma Yosemite Valley.

Estos autores que cito, son una muestra de la importancia de conocer a fondo la fotografía análoga y de sus posibilidades de expresión artística y nos muestran otra forma de ver la realidad.

Con esto no niego ni le resto méritos a la fotografía digital. Como toda corriente de expresión, tiene sus ventajas y virtudes, sus aciertos y errores. Lo que pretendo en estas líneas es transmitir la importancia que tiene para mí, la fotografía análoga. Esto no es estar atrás en la historia, estar atrás en la tecnología, ni vivir atado al pasado, ni mucho menos.

Mi experiencia, mi ser, mi esencia como fotógrafo, me dice que mi lugar está en la fotografía análoga, en los laboratorios, en los químicos, en el cuarto oscuro. En descubrir poco a poco cuando se está fijando en el papel, a través de la luz roja, la imagen deseada.

También, en ese laboratorio, analizo las fallas y los errores que cometí al capturar esa toma. Si fue error de la luz, del tiempo de exposición, del encuadre, del enfoque, etc.

La fotografía como afirmación personal, así veo el mundo desde mi lente, quién soy cuando miro.

Esa emoción, definitivamente no la tengo cuando estoy ante mi computadora, trabajando una fotografía. Me parece artificial y fría esa actividad.



Foto: Óscar Mosco.

Esta es la razón por la que decidí trabajar con el colectivo de fotografía análoga *Querétaro análogo*, que es un colectivo fotográfico con 15 años de existencia, el cual busca fomentar, difundir y mantener vivas las técnicas y procesos fotográficos antiguos.

El colectivo como punto de encuentro para compartir experiencias.

El colectivo como espejo. Descubrirse a través de los demás. Identidad compartida, construcción de estilo y sentido personal. En el colectivo, lo importante no es quién toma la mejor foto, sino que todos sigan mirando. Compartimos enfoques, experiencias y vivencias. Compartimos otra mirada.



Nací en la ciudad de Querétaro un 25 de septiembre del año del temblor. En la prepa me acerqué a la fotografía ya que mi hermano mayor, Hermes, es licenciado en artes visuales y fotógrafo. Tomé un curso con Alejandro Parodi, quien me influyó de una manera determinante en el aprendizaje de las técnicas fotográficas. Más que un curso, las plática de Parodi fueron toda una epifanía. Este actor, reconocido mundialmente, dominaba todas las técnicas fotográficas. Pero, donde aluciné, fue cuando vi su laboratorio fotográfico. Ahora considero, después de muchos años de práctica, de cursos y talleres en varias ciudades, de diversas exposiciones individuales y colectivas, de haber trabajado en el fotoperiodismo y después de fotografiar varios países de América y Europa y de relacionarme con diversos colectivos, como Querétaro análogo, *que la fotografía y yo estamos hechos el uno para el otro. O, para decirlo mejor, yo estoy hecho para la fotografía.*



Iglesia de San Pedro y San Pablo en la calle de San Ildefonso en la Ciudad de México, https://museodelasconstituciones.unam.mx/recinto-historico/

LA ANTIGUA IGLESIA DE SAN PEDRO Y SAN PABLO

Templo de la enseñanza y el conocimiento*

POR MARIANA RODRÍGUEZ

El Centro Histórico de la Ciudad de México cuenta con innumerables edificios que nos recuerdan la larga historia de esta urbe. Hay inmuebles destacados que son testimonios de algunos de los acontecimientos más importantes de México. Hay otros recintos que, a pesar de su trascendencia, parece que han quedado en el olvido, pero, gracias a los registros fotográficos, sobreviven las huellas de su devenir y permanencia en la capital del país. Esta es la historia del ex templo de San Pedro y San Pablo, que actualmente alberga al Museo de las Constituciones de la UNAM. En el mes de mayo de 1921, Álvaro Obregón –presidente de la República– concedió los edificios de los antiguos colegios jesuitas San Pedro y San Pablo y San Gregorio a la Secretaría de Educación Pública.[1]

Hasta ese entonces, el edificio había sido templo, sede del Primer Congreso Constituyente en 1824, cuartel, aduana, escuela correccional y manicomio. Por lo tanto, para que la SEP hiciera uso de este recinto fue necesario iniciar una serie de reparaciones, pues se encontraban "en la más completa ruina", no había pisos ni puertas y "solamente se encontraron aprovechables los muros centrales"[2]. La reconstrucción absorbió la cantidad de poco más de doscientos mil pesos, se pusieron pisos, puertas, se repararon los techos y se conectaron los patios que pertenecieron a los dos colegios, pues San Gregorio era un edificio y San Pedro y San Pablo otro, esto con la idea que dichas reformas arquitectónicas abrieran un nuevo espacio para la Escuela Nacional Preparatoria.

José Vasconcelos –secretario de Educación Pública– determinó que el ex templo de San Pedro y San Pablo se adaptara para el establecimiento de una Sala de Discusiones Libres. En ésta se congregaría "al pueblo para la discusión de toda clase de cuestiones…por la emancipación en la forma de los debates entre el pueblo y los maestros y entre las personas concurrentes… por lo que se ha aplicado a éstas, justamente, el calificativo de libres"[3]. Debido a la amplitud del lugar se proyectó que pudiera albergar cerca de cuatro mil personas, "pues es sin duda una de las naves más anchas de la ciudad de México"[4]. Acto seguido, se mandó a hacer una considerable cantidad de bancas para el público asistente.

El secretario de Educación también planeó un destacado proyecto artístico para la adaptación y remodelación de la antigua iglesia bajo un estilo colonial mexicano, del que estuvo a cargo el artista jalisciense Roberto Montenegro. Éste se encargó de la decoración del muro central –donde antiguamente se encontraba el altar mayor con el relicario de San Pedro y San Pablo– y el friso. Montenegro creó un mural de grandes dimensiones titulado "El árbol de la vida", pintura mural que evidencia los cambios que el propio autor –por petición de Vasconcelos– hizo de su obra. Además de dos vitrales sobre danza y comercio, titulados "El Jarabe Tapatío" y "La vendedora de pericos", respectivamente.

También colaboraron con Montenegro otros artistas mexicanos. Jorge Enciso realizó el vitral del escudo de la Universidad Nacional que adorna la fachada del edificio; Gabriel Fernández Ledesma ejecutó "un lambrín de azulejos de estilo antiguo,

*Este texto es parte de una investigación más amplia sobre el recinto del Museo de las constituciones.

[1] Boletín de la Secretaría de Educación Pública, Tomo I, Num. 2, 1° de septiembre, 1922, p. 315.
[2] Idem.
[3] El Informador, 18 de septiembre de 1921.
[4] Boletín de la Secretaría…, 1922, p. 315.



Roberto Montenegro (izq.) y su mural "El árbol de la vida" (der.) en el ex templo de San Pedro y San Pablo, Archivo CEHM-CARSO.

provenientes de las fábricas de cerámica de Aguascalientes y de Puebla"[5], y Xavier Guerrero pintó un Zodiaco en la cúpula de la antigua sacristía.

Finalmente, la Sala de Discusiones Libres fue inaugurada en octubre de 1922. Las pláticas y debates que se llevaron a cabo en ésta versaron sobre diversos temas. Al respecto, el Boletín de la Secretaría de Educación Pública de 1924 refiere:

> *De varias poblaciones de la República, así como de las instituciones educativas oficiales y privadas, se reciben constantemente solicitudes de contingente artístico y cultural impreso, así como películas y personal docente para proyecciones y conferencias, solicitudes que se han obsequiado hasta donde se es posible.*[6]

El recinto también sirvió para la realización de "matinées" culturales, con números musicales, teatrales, de orfeones y películas. Los artistas que presentaban estos actos provenían de la Dirección General de Cultura Estética, del Departamento Nocturno de Transición Musical y del Centro "Riva Palacio"[7]. El público asistente estuvo conformado, principalmente, por estudiantes y obreros, tal y como había sido en la década de 1870 cuando el edificio fue gestionado por las sociedades mutualistas de trabajadores. El ex templo además de prestar servicio a un amplio público que gustaba de participar en las actividades mencionadas, acogía en su interior a la oficina de la Campaña contra el analfabetismo que comandaba la afamada profesora Eulalia Guzmán.[8]

En octubre de 1924 se conmemoró el centenario de la promulgación de la Constitución de 1824 y de la presidencia de Guadalupe Victoria. Hay que recordar que fue en la antigua iglesia de San Pedro y San Pablo donde el Congreso llevó a cabo el juramento del texto constitucional y el nombramiento de Victoria como primer presidente de México. A la ceremonia asistieron el presidente Obregón, los senadores y diputados de las Cámaras, el presidente de la Suprema Corte de Justicia y todos los secretarios de Estado.

A pesar de los afanes que significó abrir y mantener la Sala de Discusiones Libres, sólo estuvo abierta por tres años. No obstante, el inmueble no renunció a su servicio educativo en favor de la población. En 1925, Vasconcelos aprobó que el recinto se entregara al Departamento de Bellas Artes, dependencia que instaló ahí una Escuela Popular Nocturna de Música. El gran espacio de la nave del ex templo permitió una importante afluencia de personas, tanto estudiantes como público en general. La Escuela Popular Nocturna de Música continuó con sus actividades hasta 1927



Álvaro Obregón y funcionarios presiden ceremonia en el salón del ex-templo de San Pedro y San Pablo, Fototeca Nacional.

A pesar de los vaivenes en la tenencia de la antigua iglesia jesuita durante la década de 1920, el inmueble nunca dejó de servir como centro educativo popular. Finalmente, en 1929, el artículo 8º de la Ley Orgánica de la Universidad Nacional estipuló que "el edificio del ex Cuartel de San Idelfonso y con la Sala de Discusiones Libres (ex Iglesia de San Pedro y San Pablo)" formaban parte del patrimonio universitario. Así, en 1937 albergó la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional. Dicha escuela estuvo bajo la dirección de los dramaturgos Julio Bracho y Rodolfo Usigli. La reconocida escritora Elena Garro, recuerda en sus memorias cómo –en el ex templo de San Pedro y San Pablo– ensayó con Usigli y Bracho las obras intituladas El Burgués Gentilhombre y Las Troyanas. Años después el edificio se transformó en la Hemeroteca Nacional, Museo de la Luz y, actualmente, en el Museo de las Constituciones. Fiel a su tradición como el "templo" de la enseñanza y el conocimiento durante la segunda década del siglo XX, el recinto ha mantenido este espíritu bajo la tutela de la Universidad hasta nuestros días.

[5] Idem.
[6] Boletín de la Secretaría de…, 1923-1924, p. 390.
[7] Idem.
[8] Carrasco Puente, La Hemeroteca Nacional…, p. 379



Mariana Rodríguez Gutiérrez. *Historiadora, UNAM. Ha participado en diversos proyectos de investigación referentes a la Conquista de México y a la Historia del libro entre México y España en los siglos XVIII y XIX. También ha trabajado en el Instituto de Investigaciones Estéticas y en el Museo de las Constituciones. Ha publicado artículos en revistas y libros de contenido histórico, además de diversas participaciones como ponente en coloquios y congresos nacionales e internacionales. Es profesora a nivel Licenciatura en instituciones privadas y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.*

Las palabras de la imagen



POR JOAQUÍN GARZAFOX

Las palabras de la Imagen es el título de la publicación que se imprimió en Oaxaca, por Piedra Bola, editorial independiente de reciente creación, y que reúne el trabajo de quince productores de fotografía junto a quince escritores destacadas personas del arte y la cultura del estado de Nuevo León.

Fruto de una exposición de fotografía ideada, curada y producida por Xavier Moyssén Lechuga (1953 – 2025) denominada *Postales* que se llevara a cabo en septiembre del 2024 en San Pedro Garza García, N.L. y que fuera presentada precisamente en tamaño postal, dos imágenes por cada productor, para lo cual el curador en el texto de sala describió el inicio y desarrollo de la tarjeta postal, destacando la incorporación en el lado opuesto del cartón de ilustración, dibujo o fotografía. "Su éxito fue tal, que no tardaron en aparecer empresarios privados y fotógrafos deseosos por hacerse cargo de la producción de estas tarjetas, lo que llevó a una mayor utilización de las artes gráficas y la fotografía".

Así, el editor Jaime Toussaint Elosúa, detalla en la introducción, cómo junto a Moyssén y Roberto Ortíz Giacomán ideaban proyectos y de qué forma a partir de las imágenes recibidas para la exposición, extendieron el proyecto y pidieron a quince escritores que redactaran un texto con "estructura libre, ficción, poesía, canción, himno, etc." para cada una de dos imágenes asignadas.

Sorpresivamente fallece Moyssén Lechuga. Toussaint, convencido con el proyecto decide rendirle tributo al amigo y realizar el libro.

El producto terminado, incluye textos de escritoras provenientes de familia dedicadas a las letras o al arte como Cristina Elenes o Carmen Avendaño, o bien que manejan editoriales independientes como Maruja Nahle, dueña de galería, como Rosmarie Thommen o David Torrez de larga carrera en el periodismo cultural; Elisa Téllez reconocida por sus actividades en la curaduría, museografía y producción de exposiciones y cuidado de colecciones, o bien Sara López hoy con la encomienda y al cuidado del CEIIDA de la UANL presente también entre otros Fernando Gallegos fotógrafo, diseñador gráfico, compañero de aventuras editoriales con Alejandro Cartagena.

Se presentan textos orientados a la fotografía, otros hacia el acto fotográfico, otros más hacia los productores de las imágenes y otros más hacia los sujetos o bien al espacio y tiempo de la fotografía.

La fluidez de la poética de quien escribe están presentes, por ejemplo:

> *Señal*
> *Mirar y hacer visible la mirada, los dos movimientos de la fotografía, se reflejan en este ojo que mira, desde su meridiano, al final del cuello en s. Ella podría estar posada, posando, en una postal japonesa o un papiro, pero el árbol hirsuto hunde su raíz en el aquí, árido en apariencia, donde ella es señal de agua.*
>
> *Carmen Avendaño*

La edición definitivamente de especial interés, dado que está resuelta incluyendo primeramente urbanismo moderno en blanco y negro por Eduardo González; paisaje arquitectónico por Jaime Toussaint y Carlos Limas quien incluye elemento humano parcialmente virtualizado; Nora Gómez con dos retratos de su serie de mensajes en camisetas; Elsa Reza retratos de mujeres en paisaje y petrograbados; Juan Rodrigo Llaguno retratos torso desnudo en blanco y negro; Antoine Rodríguez retratos cuerpos femeninos con iluminación azul y roja; Yolanda Leal con sus autorretratos o performance con orangután; Juan José Cerón retrato niño uniformado con títeres o muñecos; Juan José Herrera su serie de desnudos masculinos ahora con máscaras de reptiles; Carolina Camarena su serie del ensueño en donde incluye perros negro, blanco y negro "She is lost in reverie, but then…"; Teresa Gerardi paisaje y caballos, paisaje y pastor con burro y chivos; Joaquín Garzafox Retratos en Aztlán (lugar de garzas) ; Adriana Treviño flores en color con iluminación artificial; Roberto Ortiz su sombra se evidencia en el paisaje en blanco y negro.

Larga vida a la editorial Piedra Bola.



Joaquín Garzafox Calles. *Coordinador de Programación y Acervo de la Fototeca Nuevo León, CONARTE 2019-2021. Licenciado en Comunicación por la Universidad Regiomontana; Taller de cinematografía en la UR; 10 cursos de fotografía en Kodak Mexicana; Maestro en Humanidades por la UDEM; Estudios Doctorales y Diploma de Estudios Avanzados (DEA) por la Universidad Complutense, Madrid España; más de 40 exposiciones colectivas de fotografía; dos exposiciones individuales; Velocidad crítica, crónica sobre fotografía 2001-2007. Vocal de fotografía en Conarte 2003-2006. Coordinador del Programa Básico de Fotografía EAP Conarte 2013, 2014; Docente en UR, LCI, UNITEC, UDEM y la Escuela Adolfo Prieto.*