MNEMÓSINE

REVISTA TRIMESTRAL. FOTOGRAFÍA, MEMORIA E IMAGEN



LA FOTOGRAFÍA Y SUS DERIVAS

Textos de:
Roberto AGUILAR, León Pablo BÁRCENAS, Bruno BRESANI, María Teresa CARVAJAL
Argelia DÁVILA, Joaquín GARZAFOX, Sandra HERNÁNDEZ, Leonardo LICEA,
Mauricio MEDINA, Futuro MONCADA, Analí NÚÑEZ, Alejandro PÉREZ,
Carlos RECIO, Rogelio SÉPTIMO y Juan Carlos VALDEZ

Año 2 Número 7, octubre - diciembre 2025

La fotografía y sus derivas

La edición de cada número de la revista Mnemósine *es una especie de viaje extraordinario al pensamiento de algunos protagonistas de la fotografía y la imagen de varios puntos del país. Un ejercicio colectivo que se sintetiza en alrededor de una treintena de páginas.*

En este séptimo número tuvimos una meta que a todas luces rebasaba los límites de una revista: la fotografía y su relación con otras disciplinas humanas. Ambicioso pero necesario para dar una idea -así sea rápida- del tremendo impacto que la fotografía ha tenido en el corto tiempo desde su invención.

Es un lugar común decir que la etapa que vivimos es la del monopolio de la imagen y sin embargo no se suele reflexionar demasiado sobre ello. De ahí la importancia de un foro más para discurrir sobre estos temas.

Logramos en estas páginas una conjunción afortunada de diversos saberes acerca de la fotografía.

Hablan de los archivos y su impronta: Juan Carlos Valdez sobre la importancia de la Fototeca Nacional en sus ya cercanos cincuenta años, su gran aporte a la cultura nacional y los retos que representa la conservación de más de un millón de bienes fotográficos; y sobre la necesidad humana de crear archivos, Futuro Moncada establece preguntas que ponen en tela de juicio todo lo que damos por sentado, y al mismo tiempo cuestiona la pertinencia de lo que sobrevive a través del tiempo.

Bruno Bresani propone detenernos a pensar en el error en la fotografía y su relación con procesos inconscientes, así como en la distorsión que genera el glitch *(error en imágenes digitales) y su utilización en procesos artísticos.*

Por su parte Rogelio Séptimo escribe un relevante texto sobre la inteligencia artificial en la fotografía, procura develar prejuicios y aclarar paradas. Frente a esa realidad, con perspectiva histórica, Rogelio propone el uso de la IA como un recurso más en la labor fotográfica.

La importancia de la foto de calle es el tema que aborda Sandra Hernández. Para ella este tipo de imágenes no son más que un diálogo en silencio entre la ciudad, la calle, la gente, y la mirada atenta del fotógrafo. Su texto es también reflexión sobre ser mujer fotógrafa en la calle y de cómo se construye memoria colectiva también con una cámara.

Los retos en la preservación y restauración de bienes y archivos, es la colaboración de Analí Núñez. La importancia de la fotografía en la restauración de bienes arquitectónicos y la postura social de las restauradoras frente a las intervenciones de colectivos de mujeres en diversas protestas, son algunos de los tópicos que resalta en sus reflexiones.

El ojo, la mirada, como punto central del mundo perceptivo -la fotografía- es la base del artículo de Mauricio Medina frente a la relación de la Historia con la Fotografía. La Historia vista como una nube sublime *que evoca, y la fotografía como auxiliar en la interpretación.*

En la sección Fotografía y Literatura, Alejandro Pérez nos entrega un adelanto de su novela La Máquina del olvido*, en la que retrata el alma y el arduo trabajo de un fotógrafo que -aunque en la novela lleva otro nombre- todos reconocerán a qué famoso personaje recrea esta ficción.*

Argelia Dávila en unas páginas de fina sensibilidad establece conexiones sutiles entre la fotografía y la arquitectura. A la manera de Barthes, considera que el concepto de "esto ha sido", podría aplicarse doblemente a la arquitectura, ya que, al igual que la fotografía, deja palpable lo que ha sido *y al mismo tiempo, es escenario y cobijo de casi todas las fotografías.*

Roberto Aguilar y Leonardo Licea, ambos grandes fotógrafos, nos hablan del arte y la fotografía. El primero sobre la danza. Su texto sugiere que el fotógrafo sea no un espectador sino una especie de militante que fusione su mirada con la del movimiento latente de la danza. El segundo nos transmite sus experiencias fotografiando músicos, resumiendo con una frase: La creatividad del fotógrafo busca acompañar la creatividad del músico*.*

Por su parte María Teresa Carvajal nos recuerda que es la Fotografía el origen del cine y que a ella le debe su magia. Carlos Recio nos devela el uso de la fotografía en la medicina del siglo XIX. León Pablo Bárcenas nos adentra en el fantástico mundo de los fotolibros y Joaquín Garzafox entrega un texto sobre el coleccionismo en la fotografía.

Extrañaremos ahora la página del gran Fraga, con su cartón fotográfico. Una situación grave en su salud lo ha alejado del trabajo diario. Desde aquí nuestra corazón y solidaridad.

Andrés Monroy Pérez
DIRECTOR

MNEMÓSINE, En la mitología griega la personificación de la Memoria.

REVISTA MNEMÓSINE, Publicación Digital Trimestral de Fotografía, Memoria e Imagen.
Revista cultural independiente que se edita sin fines de lucro.
Dirección: **Andrés Monroy**
Contacto: feis: Andres Monroy Perez, Insta: amonroyp, correo: revistadefotografiamnemosine@gmail.com, Whatsapp: 8441221598
Diseño: Sintaxis Visual Taller Estudio

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

CLUB DE FOTOGRAFÍA HACEDORES DE MEMORIA DE QUERÉTARO. Coordinador: César Holm. Andrés Águila, Roberto Aguilar, Ruy Caballero, Cecilia Carbajal, Noé Cruz, María Engracia De Ávila, Mary Gard, Paty Gutiérrez Luarca +, Sandra Luz Hernández, David Lee, Martha López, Uziel Maldonado, Andrés Monroy, Analí Núñez, Alejandro Pérez, Elizabeth Quiroz, José Luis Sierra y Jorge Soto.
Año 2 Número 7 octubre - diciembre 2025 Santiago de Querétaro. Portada prompt de A.M.P en IA Copilot

fotografía y acervo

50 años de la Fototeca Nacional

Conservando la Memoria Visual Colectiva



Fotos de Mayra Mendoza Avilés

Juan Carlos Valdez Marín

El 20 de noviembre de 1976, la Fototeca Nacional, adscrita al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), abrió sus puertas en el Ex Convento de San Francisco en la ciudad de Pachuca, Hidalgo. Y no era sólo la creación de un archivo fotográfico, sino el inicio de un gran reto para salvaguardar, conservar y difundir la memoria visual de México. Medio siglo después, la Fototeca Nacional se ha consolidado como una de las más importantes de América Latina y del mundo, no solo por la cantidad de imágenes que resguarda[1], sino por la riqueza y diversidad de los testimonios visuales que documentan la vida, la cultura y la historia del país desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. En sus inicios fue nombrada Archivo Casasola, por ser la colección inicial en su creación, después Archivo Histórico Fotográfico, posteriormente, Fototeca del INAH y actualmente es reconocida como Fototeca Nacional, sede del Sistema Nacional de Fototecas del INAH.[2]

La Fototeca Nacional se establece en un momento crucial, cuando la fotografía, a pesar de su presencia, era subestimada como fuente histórica y artística. Uno de los personajes que marcó la pauta para la creación de lo que es actualmente la Fototeca Nacional, fue Eleazar López Zamora (1947-2013). Eleazar, quien dirigió la Fototeca de 1982 a 1995, tenía muy claro que una fototeca no solo debía ser un simple espacio para resguardar fotografías. Él la concebía como un espacio que integrara las diversas actividades que debía tener una fototeca moderna, es decir, no solo resguardar piezas fotográficas, sino también conservar, catalogar, digitalizar y difundir las colecciones para estimular las actividades de investigación del acervo por estudiosos de diversas disciplinas, tareas que han evolucionado y se han complejizado con el paso del tiempo.

La Importancia de la Fototeca Nacional

La relevancia de la Fototeca Nacional trasciende la simple acumulación de imágenes, como se ha mencionado anteriormente. Es un espacio de conocimiento, que se ha potenciado gracias a la sinergia establecida con diversas instituciones y universidades, así como con la profesionalización y constante capacitación del personal que en ella laboran. Su importancia puede advertirse en varios ejes:

1. Preservación del Patrimonio Fotográfico: La labor primordial de la Fototeca es la conservación. Su acervo, que hoy supera el millón doscientos mil bienes culturales de naturaleza fotográfica, que abarcan un arco temporal de 1845 a nuestros días, y que incluye desde daguerrotipos, ambrotipos y placas negativas de vidrio, hasta negativos de película flexible e impresiones en papel de diverso tipos y formatos (a la albúmina, plata/colodión, plata/gelatina, piezografía y giclée). Dada la diversidad de procesos, así como su fragilidad y por ser susceptibles a diferentes tipos de deterioro, la Fototeca ha desarrollado y perfeccionado técnicas de conservación y restauración para asegurar que estas imágenes perduren para las futuras generaciones. Sin este trabajo meticuloso, innumerables testimonios visuales se habrían perdido para siempre, borrando una parte irremplazable de nuestra historia.

2. Fuente de investigación histórica y social: Las colecciones de la Fototeca[3] actualmente son un invaluable recurso para estudios de



[1]Actualmente la Fototeca Nacional resguarda poco más de 1,200,000 bienes culturales de naturaleza fotográfica.

[2]El Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO) se crea en 1993 para normar y coordinar las tareas de los archivos y fototecas del Instituto Nacional de Antropología e Historia y más delante, también de archivos y fototecas tanto del ámbito público como privado, que solicitan asesoría en materia de preservación, conservación, catalogación y digitalización de acervos fotográficos.

[3]Actualmente son 48 colecciones que se resguardan: Archivo Casasola, Nacho López, Tina Modotti, Hugo Brehme, fotógrafos contemporáneos en México, por mencionar solo algunas.

diversas disciplinas como la historia, la sociología, la arquitectura, la antropología y las artes, entre otros. Dichas colecciones documentan desde la vida cotidiana en las ciudades y los pueblos, hasta los grandes conflictos armados como la Revolución Mexicana, los movimientos sociales, el desarrollo de la infraestructura y los cambios en la moda y las costumbres, así como la transformación del paisaje. Cada fotografía es una ventana al pasado, ofreciendo detalles y perspectivas que no dan constancia en los textos escritos y que la imagen los revela.

3. Difusión y acceso al conocimiento: La Fototeca no sólo guarda las imágenes bajo su cuidado, sino que las pone al alcance del público, a través de exposiciones temporales e itinerantes, publicaciones como la revista *Alquimia* y en la plataforma digital del INAH conocida como Mediateca.[4] Las actividades de difusión han permitido que se democratice el acceso al acervo y han fomentado una mayor apreciación de la fotografía como documento y forma de arte, favoreciendo la creación de nuevos públicos para la fotografía histórica.

4. Valor Simbólico e Identitario: El acervo de la Fototeca Nacional es parte de la identidad colectiva de México. Las imágenes que resguarda nos conectan con nuestro pasado, nos recuerdan de dónde venimos y nos ayudan a entender quiénes somos. Las fotografías que se resguardan son fragmentos de un gran rompecabezas que conforma la memoria histórica de todos los mexicanos.

A pesar de sus logros, la Fototeca Nacional enfrenta una serie de desafíos significativos en el siglo XXI. Estos retos no solo ponen a prueba su capacidad de adaptación, sino que también definen su relevancia en una sociedad cada vez más digitalizada y visual.

1. La transición digital y el acceso: El mayor desafío ha sido la digitalización del vasto acervo. Si bien se ha avanzado significativamente en este proceso, la magnitud de la tarea es monumental. Digitalizar cientos de miles de negativos, placas e impresiones fotográficas es un proceso largo y costoso que requiere equipo especializado y personal capacitado. La meta no es sólo crear copias digitales, por lo que se está desarrollando un nuevo sistema de base de datos robusto y accesible para que investigadores y el público en general puedan navegar por las colecciones de manera eficiente.

2. La Conservación en un mundo híbrido: La Fototeca debe lidiar con la dualidad de la conservación: la de los objetos físicos y la de los archivos digitales. La conservación de los negativos y las copias en papel sigue siendo una prioridad, pero ahora también se está estudiando mecanismos para asegurar la integridad y la permanencia de archivos digitales, que son vulnerables a la obsolescencia tecnológica y a los ciberataques. Por lo que se están visualizando protocolos claros y financiamiento para el almacenamiento seguro y la migración de datos.

3. La relevancia en la cultura de la inmediatez: En la era de las redes sociales y la fotografía instantánea, donde millones de imágenes se suben cada segundo, la Fototeca debe encontrar nuevas formas de atraer a las generaciones jóvenes. Esto implica no sólo mantener una presencia en línea activa, sino también ofrecer contenidos atractivos y educativos que conecten el pasado con el presente. Por lo que está desarrollando una





estrategia de comunicación moderna y dinámica.

Finalmente, al cumplir 50 años, la Fototeca Nacional no solo celebra su pasado, sino que también reafirma su papel como una institución vital para el futuro de México. Es un faro de la memoria, un espacio de aprendizaje y un recordatorio de que la historia no solo se lee, sino que también se ve. La Fototeca ha demostrado que la fotografía es más que una simple imagen: es un documento, un testimonio y, también, una expresión artística. La Fototeca es, y seguirá siendo, el espejo en el que México se mira a sí mismo, es decir, un reflejo de su historia.

[4] El link para acceder es mediateca.inah.gob.mx

***Juan Carlos Valdez Marín**. Actualmente es Director del Sistema Nacional de Fototecas-Fototeca Nacional del INAH. México. Maestro en Patrimonio Cultural de México. Ha asesorado a más de un centenar de archivos fotográficos nacionales y extranjeros. Profesor invitado de diversas universidades en Iberoamérica y Japón. Tiene publicados tres libros sobre conservación fotográfica, cinco cuadernos técnicos, así como una treintena de artículos científicos y de divulgación.*

La Fotografía de Calle:

EL RETRATO DE LO COTIDIANO



Texto y fotos
Sandra Hernández

Detrás de las grandes historias que ocupan portadas existe un flujo constante de momentos inadvertidos que nos definen. La fotografía de calle se detiene en esos instantes aparentemente insignificantes porque sabe que allí, en lo cotidiano, se revela la textura más auténtica de la vida.

La fotografía de calle no se centra en lo obvio, sino en aquello que se diluye en la rutina: la materia prima de nuestra vida diaria. Mientras otros géneros fotográficos suelen enfocarse en lo excepcional —catástrofes, guerras, triunfos colectivos— buscando los extremos de lo blanco o lo negro, la fotografía de calle trabaja en otra escala, la de los grises. Es en ese territorio donde ocurre lo que compartimos la mayoría, donde se revela con mayor transparencia la condición humana.

El valor de lo infraordinario

El escritor Georges Perec acuñó el término *lo infraordinario* para referirse a lo que sucede todos los días, a lo que nos rodea de manera constante y, justamente por ello, pasa desapercibido. Preguntaba: "¿Qué ocurre cuando no ocurre nada, salvo el paso del tiempo, gente que pasa con gestos tan comunes que casi no se pueden registrar?" Esa es, en buena medida, la tarea de la fotografía de calle: visibilizar lo que habitualmente se disuelve en el fondo.

En contraste con la suntuosidad de lo extraordinario, lo infraordinario nos recuerda que lo que somos se juega en otra escala. Una mujer esperando el camión, un niño escondido detrás de un poste, una pareja discutiendo a media plaza, un rayo de luz atravesando la rutina: todo eso es el pulso real de nuestras ciudades. Ahí está el retrato más honesto de lo humano: en el día a día y en los gestos que revelan que, sin importar el contexto, lo que nos une es mucho mayor que lo que nos separa.

Quizá por eso el nombre mismo de street photography resulta inexacto. La calle es apenas el escenario, pero lo que está en juego no es el espacio urbano en sí, sino la vida que lo habita. La fotografía de calle debería llamarse, más bien, fotografía de lo cotidiano. Su verdadero centro no es el asfalto, sino lo humano: la manera en que nos movemos, nos cruzamos, nos ignoramos, nos reconocemos. Esa vida que transcurre sin pretensiones, esa que rara vez entra en los titulares pero que nos define como comunidad.

La experiencia de mirar y ser mirados

Muchos me han preguntado cómo logro tomar fotos sin ser notada, cómo ser invisible en la calle. Mi respuesta es siempre la misma: es imposible ser invisible. Y, de hecho, no se trata de eso. La clave no es desaparecer, sino aprender a estar presentes de un modo que no incomode.

Mirar es más que apuntar la cámara; es un acto de presencia y conexión con el entorno. La fotografía de calle es un diálogo silencioso entre nuestra mirada y la vida que nos rodea. Al recorrer la ciudad con ojos atentos, nos descubrimos parte de un tejido urbano en el que cada gesto, cada esquina, cada encuentro fugaz cobra sentido. La presencia del fotógrafo no busca interrumpir ni invadir, sino sintonizarse con el pulso del lugar. Nuestra mirada se convierte en un puente: se ofrece y se devuelve, invita y es invitada, creando un espacio compartido en el que la imagen surge de la complicidad del momento.

Lo que buscamos no es robar un instante, sino habitarlo: ser parte de esa



escena que luego retratamos. En ese habitar se abre un territorio de encuentro: fotografiamos a los demás, sí, pero en ellos también nos fotografiamos a nosotros mismos. Defender la fotografía de calle es reivindicar el descubrimiento instintivo frente a la escenificación.
La fotografía de calle también es un acto de memoria. Cada encuadre se



convierte en huella de lo que fuimos, en testimonio de cómo vivimos y de cómo ocupamos nuestras ciudades. Al registrar lo efímero, construimos un archivo del presente que mañana será historia; una memoria compartida que permitirá a otros reconocerse en lo que alguna vez fuimos.

Habitar la calle siendo mujer

Cuando salgo a fotografiar, no solo llevo la cámara como extensión de mi mirada; también cargo el peso de una historia en la que el espacio público ha sido más hostil para algunas que para otros. Habitar la calle siendo mujer significa navegar entre el deseo de explorar y la necesidad de cuidarse. Conlleva elegir rutas, horarios y barrios con cautela; crear redes de apoyo con otras fotógrafas; y, sobre todo, confiar en la intuición. Esta negociación constante transforma la forma en que miramos y fotografiamos.
La mirada femenina no es solo una cuestión de género, sino de experiencia: observar cómo las mujeres habitan el espacio público, cómo se desplazan, dónde se sienten cómodas o incómodas, y cómo esas percepciones influyen en sus propios gestos y movimientos. Al mismo tiempo, la cámara se convierte en aliada y escudo. Hay días en los que sostenerla brinda una sensación de pertenencia y fortaleza; otros,



recuerda lo frágil que puede ser nuestro tránsito. Pero incluso en la fragilidad, fotografiar se convierte en un acto de protesta, de decir: “Aquí estoy, este espacio también me pertenece”. Cada encuadre afirma nuestro derecho a estar ahí, a narrar desde nuestro lugar y a dejar constancia de que nosotras también caminamos y miramos. Y cuando compartimos esas imágenes con otras mujeres, surge una complicidad silenciosa que nos recuerda que no estamos solas en esta travesía.

Fotografía de calle: memoria, comunidad, vida

Por todo esto sostengo que la fotografía de calle es mucho más que un género estético. Es memoria en construcción. Es una forma de entendernos como individuos y como colectividad. Es una práctica que nos enseña a observar con atención lo que tenemos enfrente y que, al hacerlo, nos devuelve una conciencia más clara de lo que somos.
Me gusta pensar que cada salida con la cámara es una invitación a redescubrir lo cotidiano; a darle nombre y lugar a lo que normalmente ignoramos; a mirar con otros ojos la ciudad y a quienes la habitan. Y es también una invitación a reconocernos en los demás: en sus gestos, en sus sombras, en sus silencios.
La fotografía de calle es, en última instancia, el retrato de la humanidad en su escala más honesta: ni lo sublime ni lo atroz, sino lo que nos constituye en común. Por eso la defiendo y la celebro. Porque nos recuerda que pertenecemos a una misma trama, hecha de gestos mínimos pero significativos, donde todos —sin distinción— podemos reconocernos

Sandra Hernández. *Fotógrafa mexicana-canadiense y embajadora de Fujifilm. Su trabajo explora la memoria, la ciudad y los cuerpos que la habitan, construyendo imágenes donde lo íntimo se entrelaza con lo colectivo. Arquitecta de formación, encontró en la fotografía un lenguaje capaz de resistir al olvido y de devolver espesor a las historias que marcan nuestra vida cotidiana.*
Ha participado en más de cincuenta exposiciones individuales y colectivas en distintos países del mundo, y su obra ha sido publicada en medios como The Guardian, BBC Mundo *y* ZEKE Magazine. *Fundadora de* Observadores Urbanos*, ha impulsado el reconocimiento de la fotografía de calle latinoamericana a través de la publicación de libros y la creación de espacios de encuentro que fortalecen la comunidad fotográfica.*
Es profesora de cátedra del Tec de Monterrey. Como tallerista y conferencista, ha compartido su visión en festivales internacionales en diversos países de América y Europa, reafirmando la fotografía como práctica de memoria y resistencia.

Fotografía + Inteligencia Artificial

Más allá del algoritmo

Rogelio Séptimo

La irrupción de la Inteligencia Artificial (IA) en la fotografía ha revolucionado la forma en que capturamos, procesamos y experimentamos las imágenes. Sin embargo, la IA ha estado presente en los dispositivos fotográficos desde hace tiempo, ya sea corrigiendo el ruido digital del sensor, equilibrando la exposición de una imagen o controlando el enfoque automático y rastreo del sujeto, entre otras tareas pasivas comúnmente asignadas a la tecnología. Como toda innovación, la IA es disruptiva, pero en la fotografía es una onda que recién comienza su expansión.

En casi doscientos años, el medio fotográfico ha transformado nuestra percepción constantemente y durante ese lapso de tiempo ha mutado y se ha adaptado a diferentes contextos sociales y avances tecnológicos —y en el camino dio origen a otro medio de igual impacto: el cine—. Desde los daguerrotipos del siglo XIX hasta lo digital y ahora la sofisticación del algoritmo, esta evolución ha sido constante. Se ha masificado hasta ocupar un lugar omnipresente en nuestras vidas, incluso antes de nacer mediante la imagen de un ultrasonido.

> “La IA no es simplemente una herramienta de producción, sino un medio para explorar preguntas profundas sobre la naturaleza de la creatividad, la percepción y la experiencia humana.”



Sin título, de la serie “Bremen”, 2024, Rogelio Séptimo.

Sin embargo, en el momento de su invención, las críticas a la fotografía se centraban en su automatismo, al considerarla alejada de lo humano, ajena a la sensibilidad de la pintura o la escultura. Dado que una cámara podía producir una imagen realista con una mínima intervención manual, muchos creían que no podía transmitir significado ni tener alma como las formas tradicionales del arte —una crítica que curiosamente coincide con la actual discusión en torno a las imágenes sintéticas casi dos siglos después—. Hoy la fotografía ha sido aceptada y ha generado un medio



Sin título, de la serie “Bremen”, 2024, Rogelio Séptimo.

con sus propias reglas estéticas y técnicas, pero su evolución, como todo arte, ha seguido la curiosidad humana. De la misma forma que en su momento liberó a los pintores del realismo y les permitió centrarse en la expresión, dando origen al movimiento impresionista, la IA se integra como un recurso que suma posibilidades y desafíos a las prácticas actuales de los fotógrafos, favoreciendo la distancia respecto a los conceptos puristas y al mito de la objetividad fotográfica, y con ello propicia nuevos horizontes creativos.

Uno de los elementos que comúnmente se establece con la IA es la deshumanización que se le atribuye por defecto, aunque la invención de esta tecnología ha sido obra del ser humano y, en un principio, ha requerido un equipo de desarrollo que escribe y actualiza el código fuente. Todo esto es resultado de la curiosidad humana por indagar y “pensar fuera de la caja”, como en su momento lo fue el origen de la fotografía: un proceso que permitiera posibilidades más allá de la pintura y la escultura. En ese sentido, tanto en el siglo XIX como hoy, el campo implicaba decisiones estéticas, técnicas y creativas —y que ahora se transfieren al uso de la creación de imágenes sintéticas—, siempre marcadas por la tensión entre lo visible y lo invisible. Sin importar el dispositivo, se trata de percepción, interpretación y respuesta al mundo.

Hoy la imagen sintética surge de los modelos generativos de IA crean representaciones a partir de un entrenamiento con millones de imágenes y texto mediante una descripción escrita o prompt para materializar una imagen solicitada desde su interfaz. Por medio de una síntesis de información, el algoritmo la deconstruye y crea una imagen nueva que posteriormente se puede modificar a través de diversos parámetros y ajustes. Este procedimiento es similar a lo que hacemos al visitar un museo en busca de inspiración o cuando hojeamos un libro de la historia de la fotografía. Esa información, por sí sola, no produce una obra nueva, sino que requiere de la habilidad y creatividad humana a través de un dispositivo o proceso fotográfico para convertirla en algo significativo. Es justamente allí donde entra en juego ese instante en el que una imagen se convierte en una manera de interpretar el mundo.

Pero sobre todo, una imagen creada con o sin IA requiere compromiso y apropiación de la tecnología para llevar más allá la información contenida en los modelos generativos y darle un significado. Del mismo modo en que la fotografía fue rechazada en su tiempo por artistas y pensadores, la IA hoy se perfila como una herramienta que expande la creatividad humana. En el panorama actual, cada vez son más los fotógrafos que adoptan este recurso en su proceso, como lo indica el informe anual sobre el Estado de la Industria de la Fotografía en 2024, publicado en *Zenfolio.com,* donde se observa una adopción superior al 50% en algunas prácticas fotográficas.

El fotografíar con IA es un concepto que empieza a expandirse. Crear una imagen con IA es fácil si solamente escribimos una palabra y esperamos el resultado, pero hacer una propuesta visual con significado y capaz de

asumir el sentido de un lapso de tiempo adherido a la misma imagen, es difícil: requiere un enfoque en donde la experiencia técnica y visual del fotógrafo juegan un rol principal. No viene de la máquina, sino del artista y su manera de interpretar el mundo desde la preocupación de la imagen. De la misma forma que la máquina de escribir permite a alguien crear un libro pero no controla la historia, el teclado permite escribir un prompt pero no controla totalmente lo que se crea, debemos asumir la creación desde una intención humana.

Las imágenes creadas con IA han estado presentes desde hace tiempo en el arte, como en el caso del artista Harold Cohen y el sistema AARON, uno de los primeros programas capaces de generar dibujos de manera autónoma. Aunque no producía fotografías, sentó las bases para entender que una máquina podía colaborar creativamente con el artista y planteó preguntas fundamentales sobre la creatividad y la colaboración entre humano y máquina, que resuenan directamente con los debates actuales sobre la IA en el arte. Cohen no buscaba reemplazar al sujeto creador, sino expandir su capacidad expresiva. Décadas después, el artista Mario Klingemann llevó esa exploración al terreno de la imagen generada por IA y el retrato, previo a los modelos generativos como Midjourney o DALL·E, tan populares hoy. En 2019, por primera vez la casa Sotheby's puso en subasta una de las primeras obras de arte con IA, “Memories of Passersby I” del artista alemán, un sistema autónomo que no contiene una base de datos, sino que crea retratos píxel a píxel en tiempo real. Así, los resultados que se muestran en pantalla no son combinaciones aleatorias o programadas de imágenes existentes, sino producto del código del artista.

Incluso hace un año, Refik Anadol, uno de los artistas más reconocidos de arte generado por IA, anunció la construcción de Dataland, el primer museo de artes con inteligencia artificial del mundo, que estará en el centro de Los Ángeles.

A través de estos ejemplos podemos ver que la IA no es simplemente una herramienta de producción, sino un medio para explorar preguntas profundas sobre la naturaleza de la creatividad, la percepción y la experiencia humana. En esa línea, la fotografía actual recoge estas exploraciones en trabajos que van más allá de la simple generación de imágenes para adentrarse en territorios conceptuales y estéticos complejos. Cada vez más fotógrafos integran esta herramienta a su trabajo, como el proyecto reciente Hypertopographics (2025) de Edward Burtynsky en colaboración con el artista Alkan Avcioglu. En esta propuesta, el reconocido fotógrafo canadiense utiliza la IA para alcanzar una representación de la realidad que una cámara no puede capturar, expandiendo los límites de la percepción visual. La IA no reemplaza la visión fotográfica, sino que en el caso Burtynsky actúa como un colaborador híbrido que revela patrones ocultos, intensifica texturas y genera nuevas lecturas de paisajes industriales transformados por la actividad humana, creando resultados que van más allá de lo que el ojo humano o la cámara tradicional registran.

Como conclusión, la IA es considerada como parte de las tecnologías disruptivas y, en ese aspecto, representa una transformación en nuestra manera de entender la imagen, la realidad y la creatividad, y como cada revolución técnica en el arte ha requerido no solo nuevas prácticas, sino nuevas formas de pensamiento.

La fotografía se sitúa en un momento de inflexión similar al que vivió la pintura con la aparición de la cámara: la liberación de ciertas funciones mecánicas permite concentrarse en dimensiones más profundas de la expresión visual. Pero, a diferencia de aquella ruptura, la actual fusión entre algoritmo y visión fotográfica no desplaza al soporte previo, sino que lo expande. La verdadera potencia de la IA no radica en su capacidad de simular la realidad, sino en su habilidad para revelar capas de significado que permanecían invisibles. La máquina no piensa la imagen; el fotógrafo piensa con la máquina, estableciendo un diálogo creativo que nos devuelve a la pregunta esencial que ha acompañado al medio desde su origen: ¿qué significa ver?

En un mundo donde las imágenes sintéticas proliferan y millones de fotografías se suben a diario en redes sociales para generar una idea de realidad, es necesario reflexionar sobre la transformación del medio en el siglo XXI. La onda expansiva de la IA apenas comienza, pero ya nos ha mostrado que el futuro del medio no está en la oposición entre lo humano y lo artificial, sino en la síntesis creativa entre ambos. Más allá del algoritmo, la fotografía encuentra un nuevo punto de partida para explorar los misterios inagotables de la visión y la representación.

Rogelio Séptimo. *Morelia, Michoacán. Fotógrafo y gestor cultural. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA). En 2023 obtuvo el premio de adquisición en la XX Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen. Seleccionado en BIENALSUR 2023 de Argentina. Ha participado en exposiciones en Francia, Inglaterra, Marruecos, Chile, Estados Unidos y México. Su obra ha sido publicada en las revistas como* La Tempestad *en México y* Fisheye Magazine *de Francia. Es autor del fotolibro* Somne*. Es cofundador de* Catako *espacio para la fotografía en Morelia. Su obra pertenece a colecciones como el Acervo nacional del Centro de la Imagen en México, la Fondation Nationale des Musées de Marruecos, The Photographers' Gallery en Londres, el MAC Museo de Arte Contemporáneo de Santiago en Chile entre otras. Vive y trabaja en la ciudad de Morelia.*

fotografía y tecnología





El error, lo inconsciente y el glitch como laboratorio de experimentación

Bruno Bresani

Imágenes de Rosa Menkman

La fotografía contemporánea navega en un espacio de tensión entre la tradición moderna, la cual privilegia la objetividad, la técnica, la fidelidad y la posmodernidad, que celebra la fragmentación, la ambigüedad y la reinterpretación constante. En este escenario, el proceso creativo es un laboratorio donde el error, crea grietas en los significados, mostrándonos otras resoluciones dentro de la obra. Azoulay (2008) propone que la fotografía funciona como un "contrato civil", un lugar donde la mirada del autor y la del espectador negocian, donde cada fotografía se inscribe en un entramado de relaciones sociales y éticas, abriéndonos rutas hacia la comprensión de la complejidad en lo visual. Es aquí, donde los accidentes técnicos o compositivos adquieren valor, revelándonos dimensiones dentro de la imagen.

Por otro lado Batchen (2009) observa que los accidentes en la práctica fotográfica materializan lo invisible, tanto en la memoria individual como en las memorias colectivas, llevándonos a desviaciones que nos reconfiguran la percepción del tiempo. Por otro lado Ritchin (2013) agrega que en la era digital, los fallos, los pixeles, las desconexiones se convierten en herramientas de experimentación, permitiendo que la imagen genere narrativas híbridas, y ambiguas. Desde esta perspectiva hermenéutica, toda interpretación es necesariamente inacabada, provisional y situada, lo que implica que la fotografía no puede reducirse a un único marco de análisis ni a una lectura definitiva. Como recuerda Gadamer, "la comprensión nunca es un acto subjetivo, sino un modo de estar en el mundo" (1977), lo cual sitúa a la imagen en un horizonte de sentidos múltiples, abiertos a la temporalidad y a la contingencia.

En este marco, el error nos revela aquello que se escapa, arrojándonos al mundo de las imágenes que viven en la virtualidad, lo cual nos exige pensar cómo estas dinámicas se reconfiguran en un ecosistema marcado por la proliferación y la manipulación tecnológica, revelándonos un campo en permanente tensión, donde los lapsus en las imágenes cuestionan las certezas del documento. La fotografía se convierte así en un laboratorio crítico donde la contingencia y la improvisación se intersectan con la memoria, la percepción y la subjetividad del autor, para crear vectores generativos que expanden los límites de la creación y nos dejan en lo inesperado, cuestionando la autoridad del registro y desestabilizando la rigidez del proceso creativo.

Todo ello nos lleva a habitar como diría Kittler (1997) en las tecnologías de registro, las cuales modifican nuestra percepción, exponiendo de esta forma la fragilidad de las certezas en la imagen. Y es en estas grietas de las certezas donde lo inconsciente opera como un archivo que desborda los límites de la imagen, llevándonos a lo imprevisto, o como lo decía Didi-Huberman (1997) las imágenes contienen siempre un resto ardiente que resiste a toda clausura interpretativa. Desde otra perspectiva Roland Barthes (1990), en *La cámara lúcida*, nos plantea el punctum; la herida que nos crea la imagen, la cual nos mueve, nos desestabiliza, operando como un lapsus visual que se escapa a la intención del fotógrafo, desestabilizando el sentido culturalmente codificado de la imagen, y revelándonos su potencia afectiva



Debemos de integrar lo inconsciente en la práctica creativa, ya que esto nos permite que el proceso artístico se vuelva un espacio de experimentación, el cual responde a los pensamientos latentes, los que en este proceso actúan como herramientas epistemológicas, como vías de acceso a lo reprimido, expandiendo nuestra capacidad de interpretación y crítica en este mundo saturado de imágenes, abriendo fisuras dentro de lo que Stiegler denomina la "memoria exteriorizada", desafiando lo estático y promoviendo la aparición de sentidos imprevistos en la obra.

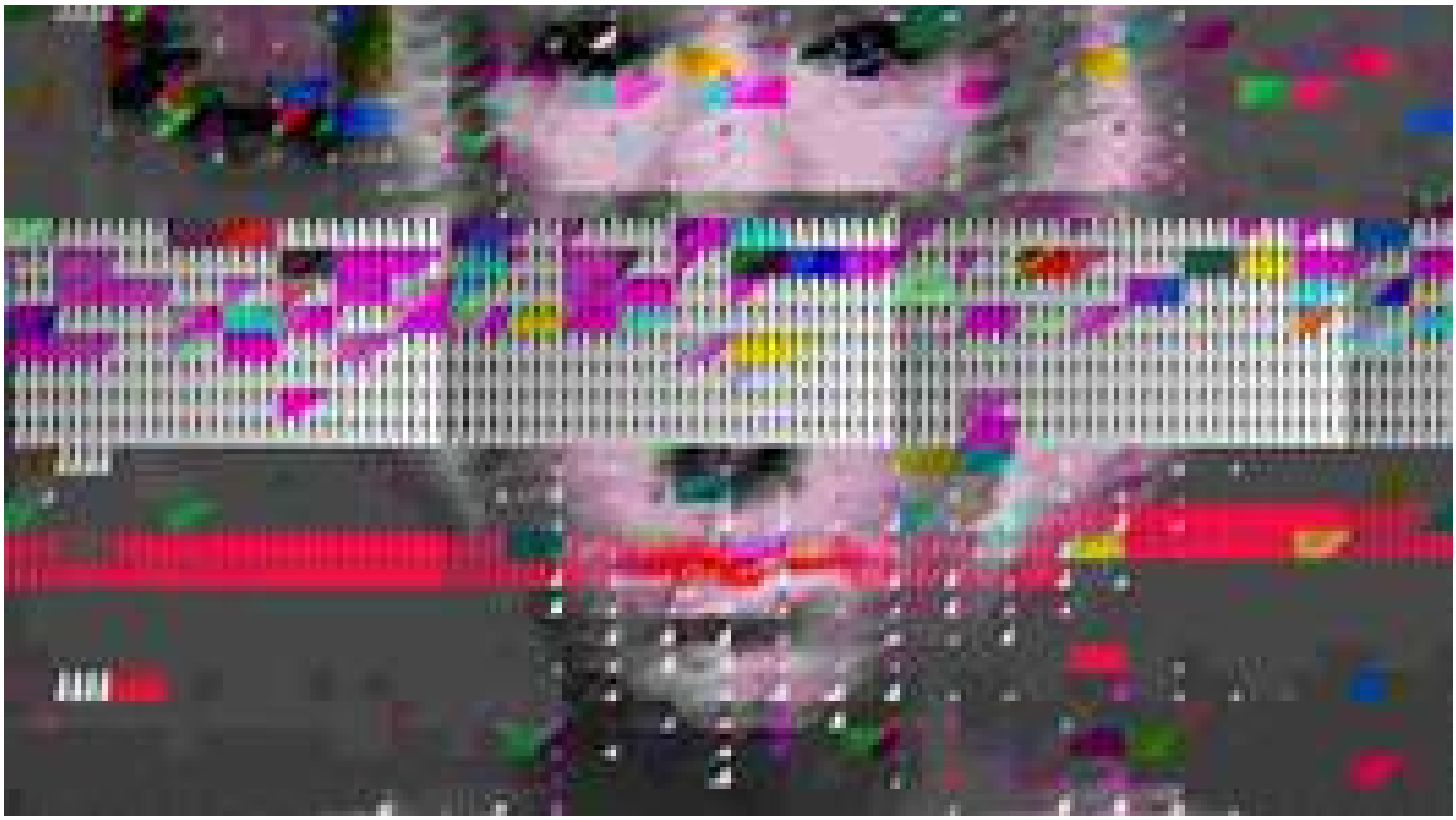
Las contingencias técnicas que surgen en el proceso de la obra funcionan como catalizadores de sentido, transformándola en un espacio donde lo visible y lo invisible dialogan, creando puntos de fuga, dejándonos ver entre sus grietas y revelándonos las tensiones inscritas en sus imágenes. Vilém Flusser en Hacia una filosofía de la fotografía (1990) advierte que el "aparato fotográfico" está programado para reducir la contingencia y normalizar el gesto creativo. El fotógrafo, sostiene, "es un jugador contra el aparato" (1983), y sólo cuando utiliza la cámara de forma contra-programática puede abrir un horizonte de invención. Por otro lado Rosalind Krauss en *El inconsciente óptico* (1997), afirma que la fotografía revela aquello que escapa a la visión natural. En este sentido, las fallas de la cámara expanden la mirada hacia lo invisible, cuestionando el estatuto de la representación.

Estas fallas generan un espacio de registro difuso, incompleto y parcial, ofreciendo al artista la posibilidad de experimentar con las narrativas. El artista al intervenir las imágenes mediante los glitch, abre intersticios donde lo inconsciente se manifiesta en las fisuras técnicas, actuando como catalizadoras que le permiten al creador cuestionar la autoridad de las imágenes.

La fotografía nunca es transparente, siempre es una construcción y mediación con lo otro. Es un diálogo constante entre lo que se propone y lo que surge como desviación, entre la conciencia del autor y las fuerzas inconscientes que emergen durante su práctica. Y es en este proceso cuando la obra nos revela cómo la creatividad reside en la capacidad de aceptar, comprender y dialogar con el error como parte integral del proceso artístico, dejándonos ver lo que no se había previsto, proponiendo asociaciones y caminos hacia significados que de otro modo permanecerían invisibles.

Estos significados nos dejan ver cómo lo visible y lo invisible en las imágenes, establecen una relación de poder que condiciona la construcción de los significados, creando un espacio difuso, incompleto y contingente, logrando que lo accidental y lo inconsciente se transformen en herramientas de resistencia y creación de sentidos. Descomponiendo de esta forma la linealidad de la obra. Es aquí donde la imagen escapa a la rigidez del canon y genera espacios de ambigüedad, cuestionando sus límites.

Por otro lado Kittler (1997) nos aporta la noción de "subyectil" lo cual describe el intervalo entre lo que se ve y lo que no se ve, entre la imagen formal y sus fisuras, en un espacio donde los glitch tecnológicos permiten producir sentido más allá de la intención explícita del creador, convirtiéndose en un campo dinámico de experimentación crítica, donde lo inesperado redefine continuamente el horizonte de la percepción.





El glitch, los lapsus y lo inconsciente, integrados conscientemente, transforman la fotografía en un espacio de experimentación ética, estética y crítica. La obra deja de ser un registro para convertirse en un campo donde la autoría se fragmenta. Su potencia crítica, radica en aquello que resiste a ser plenamente explicado, dejando así que se configure como un proceso abierto, donde su interpretación se renueva a partir de los desajustes y las fracturas.

Fred Ritchin (2009) lleva esta discusión al terreno digital, donde la manipulación y la circulación masiva de imágenes borra las fronteras entre la imagen documental y la imagen ficcional. Para él, en la era de lo digital, los glitches o distorsiones son síntomas de un nuevo régimen de visualidad que pone en crisis a las imágenes, introduciéndonos en un constante campo de incertidumbre.

Esto nos deja ante una fotografía que se afirma como una práctica que no reproduce la realidad, sino que la interroga, desestabiliza y reconfigura, proponiendo universos narrativos donde el error y el lapsus son protagonistas, creando un diálogo entre intención y accidente, entre lo consciente y lo inconsciente, lo cual se convierte en el núcleo de nuestro proceso creativo. De esta manera, activa asociaciones, generado significados y expandiendo nuestra capacidad de interpretación, para explorar las fisuras tecnológicas, mismas que se integran durante el acto creativo, cuestionando así la estabilidad de la imagen, llevándonos a un espacio de resistencia estética y epistemológica, capaz de revelar dimensiones ocultas, las cuales mediante los archivos digitales corrompidos de Rosa Menkman, se convierten en dispositivos poéticos que cuestionan las estructuras de poder que regulan lo que se ve y lo que permanece en la sombra.

Referencias

Azoulay, A. (2008). The Civil Contract of Photography. Zone Books.
Azoulay, A. (2024). Civil Imagination: A Political Ontology of Photography. Verso Books.
Batchen, G. (2002). Each Wild Idea: Writing, Photography, History. The MIT Press.
Batchen, G. (2004). Forget Me Not: Photography and Remembrance. Princeton Architectural Press.
Batchen, G. (2011). Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida. MIT Press.
Barthes, R. (1990). La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía. Paidós.
Derrida, J. (1997). Mal de archivo: Una impresión freudiana. Editorial Trotta.
Didi-Huberman, G. (1997). Lo que vemos, lo que nos mira. Manantial.
Flusser, V. (1990). Hacia una filosofía de la fotografía. Trillas.
Freud, S. (1999). Psicopatología de la vida cotidiana (J. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.
Gadamer, H.-G. (1977). Verdad y método. Ediciones Sigueme S.A.
Halbwachs, M. (1992). On Collective Memory. University of Chicago Press.
Krauss, R. (1997). El inconsciente óptico. Editorial Tecnos S.A.
Kittler, F. (1997). Gramophone, Film, Typewriter. Stanford University Press.
Ritchin, F. (2013). Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen. Aperture.
Ritchin, F. (2009). After Photography. W. W. Norton & Company.
Manovich, L. (2013). Software Takes Command. Bloomsbury Academic.
Menkman, R. (2008, octubre 30). About About About [Blog]. https://aboutrosamenkman.blogspot.com/
Menkman, R. (2011). The Glitch Moment(um). Institute of Network Cultures.
Stiegler, B. (1998). Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus. Stanford University Press.
Stiegler, B. (2010). For a New Critique of Political Economy. Polity Press.

***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. Bresani navega por las grietas del sentido, allí donde los absolutos se resquebrajan y emergen interrogantes sobre el tiempo, la mirada, la memoria y el cuerpo. Su trabajo parte de una búsqueda íntima que se expande hacia lo colectivo, donde lo personal se vuelve político y las escenas que construye, criaturas, objetos, escenarios, invitan a la identificación con experiencias compartidas: el duelo, la migración, la fragilidad y la resistencia. 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*



"El joven artista ha registrado piedra por piedra las catedrales de Estrasburgo y Reims en más de cien placas diferentes. Gracias a él hemos trepado a todas las torres (...) lo que jamás habríamos descubierto con los propios ojos, él lo ha visto por nosotros..."
H. de Lacretelle, en La Lumière.

Entre la memoria y la nostalgia

Arquitectura y fotografía

Argelia Dávila

Fotos de Andrés Monroy

En el misterio encontramos lo oculto, lo que no se ve nítidamente o nos ofrece un destello de lo encubierto, pero al mismo tiempo revela algo en su interior que nos atrapa y nos intriga. Sin luz, apreciar el espectro sería imposible. "Sin misterio no hay nada" dice el poeta, en la oscuridad no hay color, ni forma ni geometría. De la capacidad que tenga nuestro cuerpo de absorber la luz por medio del sentido de la vista, dependerá también la posibilidad de distinguir colores y formas. La luz nos permite dar volumen a la realidad, entender su geometría, pero también su volumen, su textura, su color y, más allá de estas características que adquieren los objetos, este fenómeno, en un sentido más abstracto nos permite entender y discernir entre opuestos, nos da la oportunidad de entender el tiempo y nuestros ciclos biológicos. Por lo tanto, la fotografía y la arquitectura requieren de la luz para ser; comparten cada una a su manera, la necesidad de este fenómeno para materializarse y mostrarse.

Susan Sontag en su ensayo "Sobre la fotografía" dice que "una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia" esta afirmación es probablemente otra característica que comparten la fotografía y la arquitectura, cada una en su justa dimensión ya que las imágenes son inolvidables una vez capturadas por el obturador en complicidad eterna con la luz, son fracciones de tiempo nítidas, inmóviles e inacabables. El objeto arquitectónico por su parte es también un vestigio de la memoria compartida que nos sobrevive y se convierte en un testigo inmóvil del paso del tiempo, de los recuerdos, actividades, sucesos significativos que acontecieron en ese espacio. Por medio de la fotografía, somos capaces de volver a un lugar, a una persona o a un recuerdo, algo que podemos atesorar en la cartera o en un álbum fotográfico. La arquitectura es casi siempre el escenario de la fotografía, en la actualidad, las ciudades albergan la mayor cantidad de seres humanos, en ella se contienen espacios y lugares que podemos capturar por medio de la cámara, porque como afirma la autora, la fotografía no es sólo una porción de tiempo, sino de espacio, el espacio que nos rodea, que se ancla a la memoria gracias al lugar, pero también, cuando se dispara una cámara, esa fracción de segundo se guarda en el repositorio del carrete o de nuestros recuerdos.



González Flores afirma que, tanto la fotografía como la arquitectura son concebidas como un equivalente de la visión natural y alcanzan a través de los mismos principios ópticos y geométricos la manera de representar el escenario y entorno de los seres humanos. Sin embargo, la ciudad está hecha de imágenes, cada una de ellas en cualquier latitud, cuenta con características físicas que la distinguen: sus calles, sus edificios y su cotidianidad, nuestros ojos actúan como obturadores que se abren y se cierran, que dejan entrar la luz o la limitan permitiendo que nuestra memoria se llene de fotografías imaginarias que distinguen, identifican y anclan cada lugar con cada recuerdo. La fotografía, además, es capaz de capturar imágenes que tal vez nuestros ojos nunca serían capaces de alcanzar, gracias a ella conocemos edificios, sitios y momentos que, en muchos casos, serían inaccesibles, como las altísimas torres de una catedral gótica o las montañas de los Alpes suizos. Arquitectura y fotografía cruzaron sus caminos cuando, simultáneamente, surgen la ciudad moderna y este medio de expresión, pero más allá de la coincidencia tecnológica en espacio y tiempo, ambas comparten su capacidad de ser testigos de épocas pasadas o presentes, de ser activadoras de la memoria evitando el olvido de personas o lugares



significativos, escenario tridimensional y representación bidimensional atrapados en un parpadeo y en un disparo, ambas colaboran en la manera de pensar y proyectar el espacio, testigos vivos del espíritu de una época que puede leerse, documentarse, apreciarse, reconocerse y sobre todo, recordarse; reflejan y representan instantes y momentos pasados que se capturan y aprecian a través de la luz, reflejan verdades, comparten recuerdos y atmósferas de otro tiempo y espacio.

Algunas referencias:
Sontag, S. (2013). Sobre la fotografía. Editorial Penguin Random House. México.
González, L. (2010). Técnica y imagen: la fotografía de arquitectura como concepto. ArtCultura, Uberlandia, v. 12, n. 21, p. 91-109, jul-dic. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México.

***Argelia Dávila del Bosque**. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores SECIHTI. Profesora Investigadora con perfil PRODEP, en la Facultad de Artes de la UAdeC. Doctora en Arquitectura y Urbanismo con mención honorífica por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Coahuila donde desarrolla proyectos de investigación relacionados con el patrimonio, imaginarios y emblemas simbólicos. Arquitecta por la Universidad de Monterrey, cursó la Maestría en Arquitectura con especialidad en diseño y tecnología ambiental. Fundadora y coordinadora del posgrado en la Facultad de Artes Plásticas Prof. Rubén Herrera, Coordina la Maestría en Arte y Diseño que se encuentra en el Sistema Nacional de Posgrados, líder en la creación del programa de Maestría en Arte y Diseño con el diseño del plan curricular y miembro del Claustro Académico. Dictaminadora, evaluadora y jurado para artículos científicos, ponencias, proyectos artísticos, cuerpos académicos y programas de posgrado. Becaria del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) Coahuila 2012 y en 2021 en el área de patrimonio, Premio Periodismo Cultural en 2023. Premio Nacional de Diseño con el libro* Umbrales*. Miembro del Sistema Estatal de Investigadores en Coahuila. Colaboradora en revistas de divulgación como* La Gazeta *del Archivo Municipal, el periódico* Vanguardia *y* El Siglo de Torreón.



Un ejemplar del Pinus longaeva, existente en las montañas de Nevada (E. U.), es considerado el organismo más antiguo del mundo, con una edad estimada de 4.845 años.

A la sombra de dos árboles blancos

Futuro Moncada Forero

Todo desaparecerá en el polvo.

Escamas de piel, heces de insectos, fibras de madera, pedacitos minúsculos de billete o de carta o de título de propiedad o de orden de ejecución, vocablos de lenguas ya incomprensibles que se dispersan en el viento, mucho plomo y arsénico, carbono, helio; todo esto rodeado de la maternidad del hidrógeno, y filamentos de cabello, sonidos de alguna estrella que explotó hace muchísimo y que aún vemos por las noches, cápsulas minúsculas en las que flotan los sueños de los primeros homínidos y cantos ancestrales que siguen resonando, oraciones, súplicas, susurros, gemidos, olas que se abalanzan después de otras olas.

Los archivos son —como toda obra humana— manifestaciones naturales e inevitables de nuestro miedo a la muerte y también una señal que le evita a la generación siguiente pensar el mundo desde la nada.

Un acto reflejo del ser humano moderno es dejar alguna huella antes de irse. Otro es borrar las huellas de los otros, metódica, sistemática, inconscientemente.

Cada grupo de personas (pueblo, ciudad, nación, imperio) genera el archivo que su cultura y las contradicciones de su historia le permiten. Las sociedades ágrafas (sin escritura) no guardan archivos- La memoria material e inmaterial, sus mitos, por ejemplo, se aprenden de generación

en generación. Sobrevive lo necesario. Sobrevive lo que se revalida en el presente.

Internet es una gota de agua en el océano de una mente divina. Internet es un insondable manual de instrucciones para que alguien pueda rehacerlo todo cuando naturalmente todo se acabe.

El cerebro del ser humano tiene cerca de 100.000 millones de neuronas que establecen entre ellas al menos 100 billones de correspondencias. Hablo de un sistema vivo (sutil) que guarda información.

Pongo aquí un breve fragmento de la entrevista que le hizo Alois Alzheimer a su paciente Auguste Deter en 1901:
—¿Dónde está usted ahora?
—Aquí y en todas partes, aquí y ahora, no me culpe.
—¿Dónde está?
—Todavía estamos viviendo.
—¿Dónde está su cama?
—¿Dónde debería estar?

Propongo lo siguiente: veamos el mapa neural de un mamífero; el mapa con los puntos de acupuntura; la bóveda celeste; la cara oculta de la luna; veamos el mapa Universalis Cosmographia de Martín Waldseemüller, con la primera representación occidental de América, y, de paso, el mapa del universo; veamos la concreción gráfica del cariotipo humano normal y el fractal de Mandelbrot; veamos un pequeño insecto suspendido hace millones de años en la resina fósil de una piedra de ámbar; y veamos, en seguida, con atención, cómo desaparece el vaho de nuestro aliento en el cristal de alguna ventana. ¡Flash!

Se ha privilegiado el pasado de las sociedades antiguas que han establecido ciudades, construido caminos, dejado tras de sí "patrimonios de la humanidad", es decir, historias memorables.

Vivimos en laberintos de concreto.

Traducción: nuestros vestigios involuntarios son ya un archivo sofocante en la breve historia de la Tierra. Desecho orgánico: 3 a 4 semanas; boleto de autobús: 4 meses; lata de refresco: 10 años; tabla de madera pintada: 15 años; cuerpo humano enterrado: 50 años; encendedor: 100 años; bolsa de polietileno: 150 años; muñeco plástico: 300 años; vaso de polipropileno: 1000 años; botella de vidrio: 4000 años; contaminación radioactiva de Chernobyl: 300 mil años; isótopo 235 de uranio: 710 millones de años; orgasmo: diecisiete segundos.

Todos los regímenes criminales han apostado por la desaparición de las evidencias, es decir, cuerpos de víctimas, testigos, documentos, grabaciones, números telefónicos, aparatos de tortura, uñas, conciencias. Hitler pensó que el holocausto judío tendría el mismo curso desmemoriado de la historia que el genocidio armenio, cometido por los turcos entre 1915 y 1923 y que se calcula entre las 600.000 y 1.800.000 víctimas. Propongo un conjunto predecible, sumemos: İsmail Enver Pasha, Yakubu Gowon, Mengistu Haile Mariam, Kim Il-sung, Pol Pot, Hideki Tōjō, Leopold II de Bélgica, Iósif Stalin, Mao Zedong, Stress, Soledad, Cansancio Laboral, Tu sonrisa interminable en una fotografía.

Todos generamos archivos, fotografiamos, bajamos a la cisterna. Todos hemos ido, muerto y regresado de algún sueño.

Conocerás a las personas por la manera como organizan su biblioteca, sus alimentos en la alacena, sus notas en una libreta y sus carpetas electrónicas adentro de otras carpetas.



"The Sounds of Earth", es el nombre del disco de oro que viaja a bordo de las sondas espaciales Voyager, *proyectadas al espacio en 1977, las cuales podrían alcanzar la estrella más cerca de nuestro sistema solar en aproximadamente 40 000 años.*



Banco de semillas de Svalbard, Noruega

El archivo es un cementerio, una bomba de tiempo, un aparador, una curiosidad, un catálogo prestigioso, el archivo es lo que cada quien hace de él.

Qué debe ser guardado, cuáles son las claves de la historia, qué significa reunir (datos, colmillos, ideas, borradores de obras maestras que jamás verán la luz), qué clase de conciencia hace posible la aparición de un archivo y qué sucede con lo que se guarda, con qué frecuencia se consulta, cómo repercute en el presente propio o de las personas inmediatas esa sucesión organizada de "pasados", cada cuánto resucitan los que ya se fueron para hacernos caer en la cuenta de algo. Cómo es posible que yo sea esa persona que veo con sorpresa en el espejo.

El tiempo infinito grabado por las cámaras de seguridad documenta la repetición sin fin de nuestros actos, me refiero a flujos de fantasmas que avanzan a toda prisa por las calles -como si hubiera adónde llegar a tiempo-.

El límite de los objetos en una casa se alcanza cuando compras algo que ya tenías porque no lo encuentras.

Desde su lanzamiento en 1977, Las sondas Voyager I y II llevan la historia condensada de este planeta: pistas grabadas en un disco de cobre recubierto en oro, cuyo contenido fue seleccionado por la NASA y un comité liderado por Carl Sagan. Contiene: saludos en 56 lenguas (además de un mensaje de la Secretaría General de la ONU y los cantos de las ballenas); sonidos de la tierra (un stock que va desde el canto de un grillo hasta un trueno); una conciliadora selección de música, cuyo artista con más apariciones es Johann Sebastian Bach; las ondas cerebrales de la prometida de Sagan y 116 fotografías. Esta apuesta romántica tardará 40.000 años en llegar a la estrella más cercana. Para entonces la Tierra seguirá siendo la Tierra, a pesar de nosotros.

Cerremos con un vuelco del absurdo o una versión contemporánea del arca de Noé. El banco de semillas de Svalbard, Noruega, se encuentra enclavado en el permafrost del ártico, resguardando 820.000 variedades de cultivos procedentes de 231 países, aunque tiene capacidad para almacenar hasta 4.5 millones de semillas.

Monsanto es un apellido italiano del siglo XV, su blasón es una grulla vigilante sobre un campo de oro.

Ya un poco mareado por los giros de la Tierra, diré al unísono con Fernando Pessoa: "Cuanto más crezco, menos soy. / Cuando más me encuentro, más me pierdo."

***Futuro Moncada Forero**. Doctor en Filosofía con orientación en Estudios de la Cultura (Universidad Autónoma de Nuevo León –MX–), Maestro en Ciencias del Hábitat con orientación en Diseño Tipográfico (Universidad Autónoma de San Luis Potosí –MX–), Licenciado en Lingüística y Literatura con énfasis en Etnoeducación (Universidad Distrital Francisco José de Caldas –CO–). Sus líneas de investigación: Arte, política y memoria; Estética del archivo y fotografía contemporánea; Lenguaje y poéticas experimentales. Ha publicado artículos y libros en torno a las nociones de paz, resistencia y frontera. Es cofundador del colectivo de prácticas artísticas Estética Unisex (2010–presente), cuyo trabajo aborda los sentidos del texto, la imagen documental, el registro de procesos y la intervención de archivos.*

DEL MOVIMIENTO LATENTE AL MOVIMIENTO VIRTUAL



Lago de los cisnes con la Compañíoa Nacional de Danza, 2017.

Texto y fotos
Roberto Aguilar

Fotografiar danza no sólo es una experiencia estética. Dos campos que se entrelazan, se infiltran, se motivan recíprocamente, pueden no únicamente producir imágenes impactantes, sino también pueden crear un lenguaje propio, único y evolutivo. Si se toma en serio, la fotografía de danza puede ser la experiencia más atrapante, más envolvente y apasionante. Pero hay que tomarla en serio. No se puede partir de ideas preconcebidas, sino de una observación atenta, constante que ayude a desentrañar secretos, instantes irrepetibles, ya que existen cientos de formas de danza que sólo pueden ser fruto de la constancia, de una mirada escrutadora. La fotografía de danza bien asumida es una militancia, no un pasatiempo. Al existir tantas formas de danza, existen también otros tantos lenguajes y otras tantas miradas.

Ballet clásico, danza contemporánea, danza folklórica, étnica, regional, de Medio Oriente, polinesia, teatro de danza, ballet-teatro, butoh, derviches, danza urbana, bailes de salón, etc. Y cada una de estas formas tiene divisiones y subdivisiones, estilos, técnicas, tendencias. Por lo tanto, nos enfrentamos a un universo vastísimo en el que las variaciones se multiplican con cada nueva creación de los coreógrafos y la interpretación del bailarín, transformadas en cada nueva interpretación. En cada nueva función. Esto representa un reto muy importante para el fotógrafo, que armado de su parafernalia, pretende atrapar, desentrañar la esencia del movimiento y resignificarlo con su propia creatividad.

Tomemos el título de esta nota. Del movimiento latente al movimiento virtual. Estamos inmersos en un mundo cambiante con la aparición constante de nuevas técnicas, nuevo equipo por lo tanto de nuevos modos de mirar la danza.

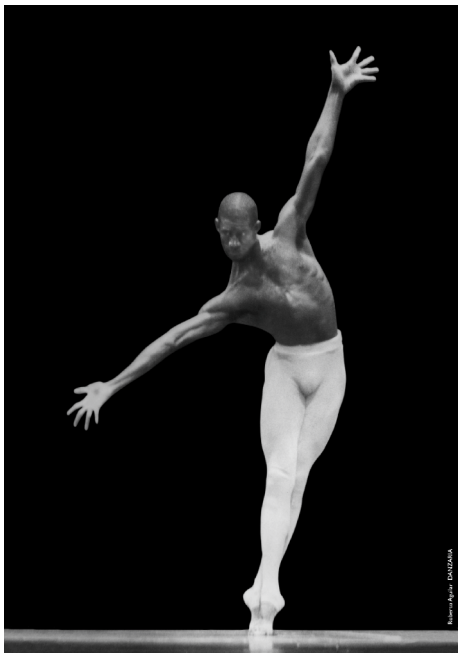
Primero tuvimos la fotografía análoga, de tomas en película para obtener imágenes latentes en un soporte de acetato, es decir, los negativos, de los cuales se extraen esas imágenes latentes, para producir la impresión en papel. En esa técnica no es posible revisar las tomas durante la producción. El fotógrafo solo tenía una oportunidad para obtener una toma exacta, tanto en la exposición como en el movimiento. Siempre era posible revisar los negativos para encontrar e imprimir la toma deseada.

La impresión exigía la repetición técnica de la correcta exposición, en el papel adecuado. Todo transcurría dentro del laboratorio en oscuridad total ,excepto por las luces de seguridad para ver en la penumbra el desarrollo del proceso. Era un “oficio de tinieblas”, parafraseando a Rosario Castellanos.

Con la revolución tecnológica, llegamos a la fotografía digital, que produce la imagen virtual que solo podemos conservar con el apoyo de la tecnología.

Sin embargo, la cámara digital nos permite revisar cada toma y corregirla durante el evento. Y a plena luz del día se puede imprimir las tomas. Y la producción se industrializa.

Tomando en cuenta todas las peripecias que



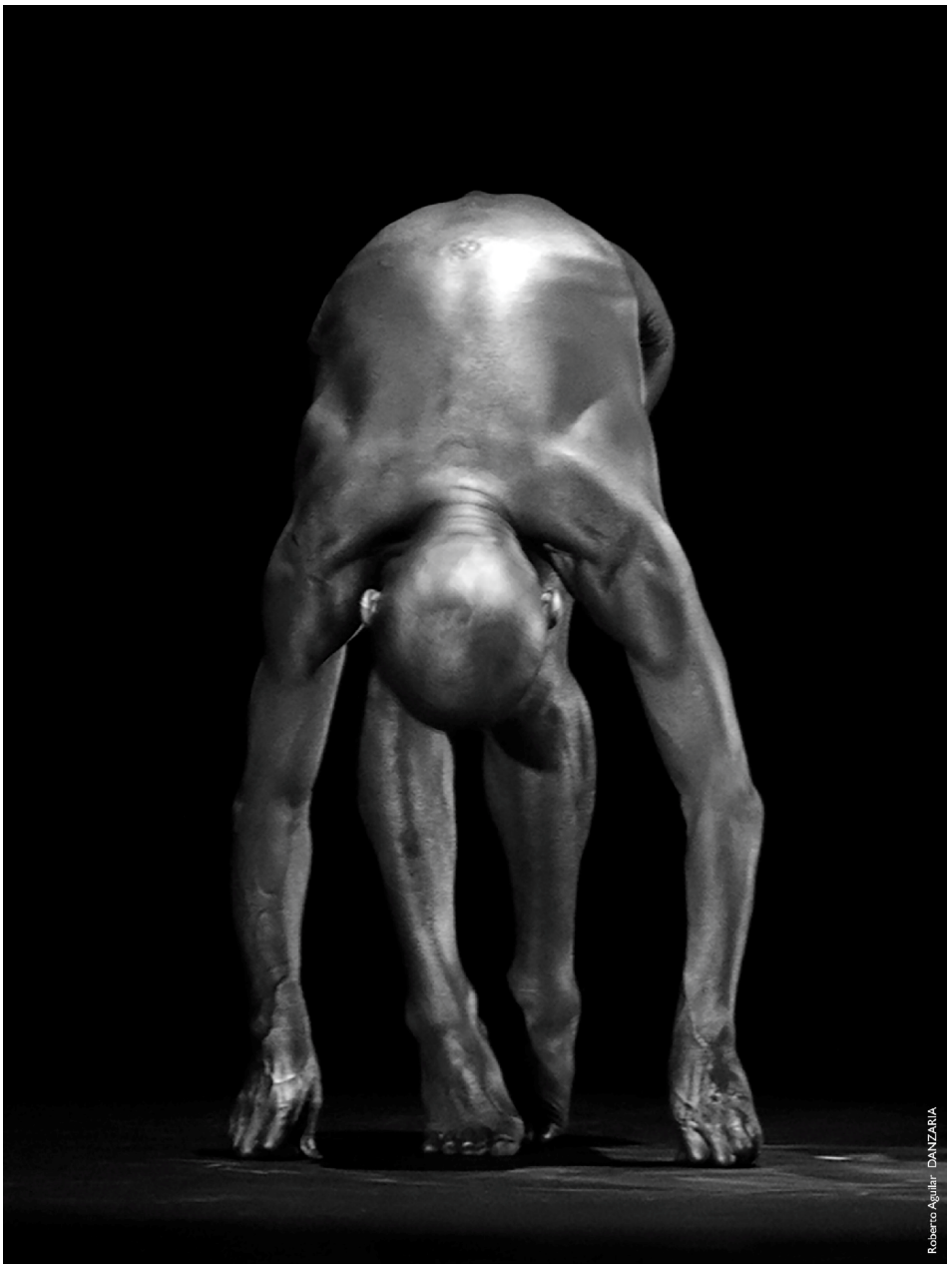
Julien Favreau, del Ballet Béjart Lausanne. 2014

intervienen en la producción y el equipo que permite el proceso, se puede pensar que disponemos de tiempo extra para otras actividades, siempre y cuando se cuente con el equipo adecuada o un laboratorio profesional que simplifica aún más el trabajo.

Y entonces, ¿dónde queda la creatividad del fotógrafo? También existe un remedio tecnológico para ello: los programas de edición que permiten darle el toque personal a las impresiones.

En eso para nuestra militancia, nuestra introspección, nuestro compromiso artístico, nuestro impulso de crear "la imagen de la danza". Pienso que esta transformación tecnológica ha permitido que mucha gente acceda a la fotografía, pero la danza requiere de mucho más que tecnología. Hay que ver mucha danza, enfrentarse a todos los estilos, técnicas y tendencias, sin pensar que sólo con el equipo podemos crear. Porque de eso se trata la fotografía de danza: crear a partir de otra creación, pero con un espíritu de humildad, sin creer que una foto buena nos define. Se necesitan muchas fotos buenas para crear una imagen definitiva de la danza.

¿Y cuál sería esa imagen? Tengo para mí que las fotos posadas no reflejan la imagen real de la danza, que es la toma precisa del cuerpo durante la función, es decir, el movimiento real. Lo demás serían fotos referentes a la danza, no fotos de danza. He llegado a esa percepción después de 50 años de fotografiar danza en



Ko Murobushi Danza Butoh. 2001

varios países, y sin embargo, pienso que aún no he encontrado la imagen definitiva. He creado revistas calendarios, 60 exposiciones, he fotografiado cientos de compañías profesionales con diferentes estilos y tendencias, miles de funciones y sigo buscando. Por eso estoy convencido que la militancia es lo que define a un fotógrafo especializado.

Invito a los compañeros fotógrafos que quieran incursionar en la danza a que se lo tomen con seriedad y respeto al trabajo de los otros artistas, los bailarines.

Vean mucha danza, conozcan los diferentes estilos y tendencias, una imagen bonita, es sólo eso. Una buena foto de danza debería reflejar fielmente el trabajo del bailarín, su personalidad escénica, su búsqueda de la perfección, porque los bailarines son eternos aspirantes a la perfección, a la belleza, a la expresión y tantas otras cosas que sólo viendo danza podremos reflejar en nuestras tomas.

***Roberto Aguilar**. Fotógrafo de danza desde 1972, en México, Cuba, España, Francia, Alemania, Ecuador. Editor de DANZARIA, calendario fotográfico y revista especalizadas en danza. En preparación: libro de 50 Años de fotografía de danza. 60 exposiciones individuales.*

Hubo un primer humano que al acariciar distraído alguna vasija sintió nacer la idea de modelar otra distinta, sin más fin que la caricia. ¿Me atreveré a confesar que un objeto así a menudo representa para mí toda una historia del planeta?
Paul Valéry

Conservación/ Restauración de Fotografía

Analí Núñez

El texto que me permito presentar, da cuenta de algunos aspectos en los cuales convergen dos disciplinas: la fotografía y la conservación-restauración. Propongo primero ejemplos para explicar cómo son útiles la una para la otra.
Posteriormente planteo la forma en la que, desde mi práctica comprendo "lo fotográfico" ya que el deber ser de la conservación es legible y apreciable en tanto que podamos definir por qué existe este objeto, por qué ha perdurado en el tiempo, por qué se encuentra en tal estado de conservación y por qué depositar en él tiempo y esfuerzo para su preservación material, es decir su valoración.

La fotografía como registro informativo

Comienzo por asentar que la primera instrucción que recibí acerca de la fotografía, fue en la carrera de Restauración. La materia tenía fines meramente técnicos y prácticos: se trataba únicamente de ejecutar adecuadamente una serie de registros aún analógicos a las obras que se intervendrían en los talleres, procurando cierto tipo de iluminación que diera un resultado fiel al original o resaltara los deterioros presentes en las obras. Posterior a esto, un registro puntual de los tratamientos aplicados, asunto que, por lo menos en aquel momento, parecía bastante tedioso ya que no sugería siquiera todas las posibilidades acerca de "lo fotográfico" que a lo largo del tiempo he podido aprender.
El pasado 15 de agosto en el Centro Queretano de la Imagen tuvo lugar el Primer Encuentro de Fotografía y Arquitectura, el cual contó con la participación del arquitecto Jaime Font Fransi quien presentó un caso concreto en el cual una serie de fotografías publicadas pobremente por algún periódico, daban cuenta que se habían registrado ciertas partes de los monumentos que se iban a intervenir, permitiendo saber cómo eran algunos elementos iconográficos de las fachadas de una de las Misiones de la Sierra Gorda queretana, cómo y qué rango de tiempo había avanzado el deterioro y cómo se podría reintegrar a la lectura de este elemento arquitectónico. Escuché con cierta nostalgia cómo aquella práctica tan incipiente pero tan útil que la fotografía había aportado a otras disciplinas y permitían la lectura histórico-estética de monumentos tan representativos como estos ejemplos.



Foto prompt IA de A.M.P



Foto: Hozcani Arellano.

Ya en mi labor en el Centro Queretano de la Imagen tuve la oportunidad de conocer a Hozcani Arellano, un investigador nato quien me relató que desde niño había tenido interés por la Historia del Arte y su cruce con la Fotografía. Más tarde él desarrolló diversas técnicas de la fotografía útiles para la conservación de pintura de caballete, para informar al restaurador respecto de los materiales utilizados en ellas, a saber: la aplicación de luz visible, reflectografía infrarroja, fluorescencia ultravioleta e infrarroja falso color. El proceso metodológico que usó arroja resultados cualitativos en imagen a partir de someter la pieza a las mencionadas longitudes de onda de luz, con lo que a través de la caracterización de pigmentos y sin necesidad de realizar necesariamente análisis "invasivos" sobre las capas pictóricas, es posible datar o aproximarse a un conocimiento más preciso de la obra, para atender, en el proceso de restauración, los deterioros con mayor conocimiento. Estas técnicas de registro fotográfico que no son exclusivas de esta investigación darían forma a una práctica mucho más escrupulosa dentro de la disciplina y las investigaciones subyacentes.

La fotografía del Patrimonio Cultura como postura social

El 8 de marzo de 2020, a unos días del reto social que implicó el aislamiento y respuesta médica a la pandemia por COVID-19, se suscitó lo que en varias ciudades alrededor del mundo fuera la marcha feminista más concurrida -y polémica- de la historia. En ese contexto surgió para los diversos puntos de vista -académicos o no- una serie de cuestionamientos sobre el *statu quo* de diferentes procederes, sobre todo los gubernamentales. En el caso concreto de la disciplina de la conservación-restauración, surgió un manifiesto y un movimiento auto-denominado *Restauradoras con glitter*. Las ciudades se habían llenado de edificios (considerados Patrimonio Cultural) intervenidos con pintas de nombres y símbolos. Querétaro no fue la excepción, el trayecto de la marcha era visible días después en aquellas intervenciones. Lo que en otro tiempo habría tenido una resolución gubernamental expedita, en aquel momento dio pie a un pronunciamiento y planteamiento más profundo de lo que significa el Patrimonio es decir, la materia prima de la disciplina de la Conservación.



Foto: Denunacia Gráfica.

Fue fundamental en ese momento la opinión informada y especialista de las colegas, quienes atinaron a manifestar que "Las pintas no son un simple daño, sino que representan una memoria histórica, voces y un grito contra la violencia", que era necesario atender a estas voces antes que dar solución a la limpieza de los monumentos. Se sugirió en primera instancia realizar un levantamiento fotográfico puntual y completo de estas expresiones y después una atención profesional y honesta.

En Querétaro la restauradora Anabel Karina Suaste ha sido vocera del proyecto *Denuncia Gráfica* que derivó en un acervo fotográfico previo a la intervención de los monumentos y la realización de un documental que a partir de diferentes entrevistas busca que el espectador tenga un criterio más amplio acerca de este tipo de manifestaciones.

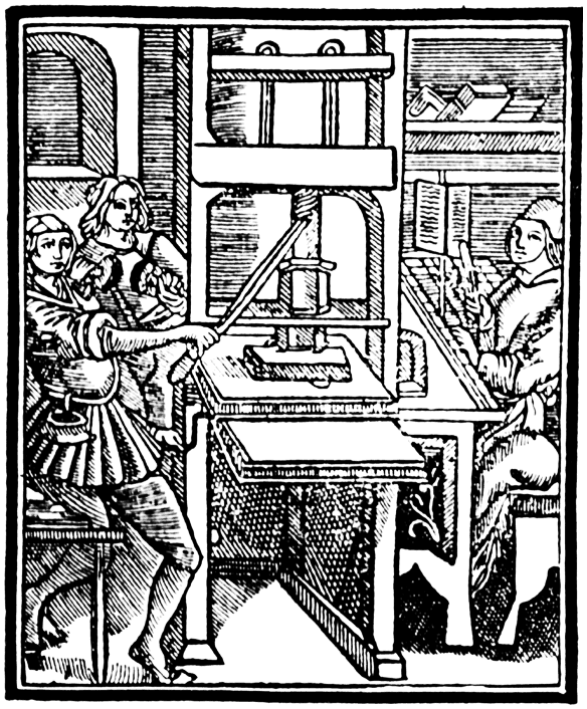
En este caso concreto, el gesto de un levantamiento fotográfico consciente y completo de las pintas, permite verlas como lo que son: una serie de denuncias anónimas a un sistema que violenta sistemáticamente a las mujeres. Además pone el foco en el hecho de que los monumentos son entes vivos culturalmente y que nuestra práctica no atiende a las obras y su materialidad *per se*, sino a su función social.

La valoración del objeto fotográfico

En mis clases de Historia (y después en las de Historia del Arte) me enseñaron que el límite entre el estudio de la Prehistoria y la Historia, lo determinaba la fecha en la cual se dataron indicios arqueológicos escritos. La escritura como hito que permitió la comprensión fehaciente de los acontecimientos, su reconstrucción e interpretación. En principio me pareció fascinante la idea de una humanidad legible y de cómo establecemos la comprensión de los hechos a partir de la configuración abstracta y común de las ideas.

Alrededor de 1440 otro hito histórico marcó la forma de aproximarnos y comprender al mundo: la invención de la imprenta que posibilitó la expansión de las manifestaciones del pensamiento, sobre todo en Europa y sus colonias. Los libros, su contenido, su historia y sus posibilidades como dispositivos, han sido objetos a los cuales la disciplina de la Conservación-Restauración ha dedicado largas horas de estudio y resguardo. Las bibliotecas constituyen la propia memoria humana que concatenan un sentido vital, son objetos valiosos en sí mismos y desde la práctica es indispensable acercarse a ellos desde su contenido además de su materialidad; contrario a lo que pueda pensar, para un conservador-restaurador tan valioso y hermoso es un libro coral de grandes dimensiones, hojas de pergamino y pesadas carteras de madera fina y piel, que un pequeño libro de factura "pobre" y tiraje largo pues su trayecto tecnológico nos ha traído al punto en que, prácticamente cualquiera puede acceder a él, trascendiendo a las letras contenidas, es la prueba fehaciente de lo que ha sucedido con la historia de los libros: la democratización del conocimiento. Aún más si encontramos una "tripa", una dedicatoria o una notita que dé cuenta de que ese libro fue leído e incluso amado.

El objeto –libro- trascendió al hito transformador del avance tecnológico. La *Techne*, determina que una habilidad ha posibilitado la producción de algo, con ello un conocimiento que se puede transmitir. Borges habría dicho que los libros son extensiones de la memoria y la imaginación humanas, lo que complementa la idea del avance tecnológico como aquel objeto que al crearse es la extensión del cuerpo humano, para hacerlo



Invención de la imprenta. Grabado.

más rápido, más potente, más eficiente… y en estricto sentido, el avance tecnológico que se implementó para potenciar las ideas -que no el cuerpo-, fue la imprenta y con ello los libros.

La humanidad en su historia había dedicado muchos esfuerzos y años a la idea de la aprehensión del mundo, a través del lenguaje, del arte y de la percepción través de la mirada (lo real y lo imaginario). Geoffrey Batchen en su texto "Arder en deseos" nos propone la idea de que la humanidad toda, por un largo tiempo deposita sus deseos en una nueva invención: la Fotografía, como concepción de lo que es posible poseer de la naturaleza. Lo cual se concreta hasta mediados del siglo XIX, aun cuando ya existía el conocimiento del fenómeno físico de la luz que da pie al funcionamiento de las cámaras oscuras, descrito por Aristóteles y de la observación de las sustancias fotosensibles. Un largo recorrido da forma al deseo cumplido: que una imagen tomada de la realidad, sea fijada en un soporte preparado para este fin.

Cuando me solicitan aportar alguna opinión o conocimiento respecto de la Conservación/Restauración de Fotografía, procuro enfocar mis palabras en que la audiencia, alumnos o lectores puedan sentirse atravesados por la idea de que, las fotografías son objetos valiosos que merecen verse, sentirse y resguardarse, porque a los seres humanos nos tomó miles de años configurar sus procesos, aun cuando la latencia por el deseo de la aprehensión del mundo se remonte a los primeros indicios de la humanidad.

Comienzo por plantear la idea de la Fotografía como un breve pero trascendente corte de tiempo-espacio que ha propiciado reflexiones en torno a la veracidad, la memoria, la finitud y *los instantes decisivos*. La fotografía más valiosa que poseo es un grácil retrato de mi abuela –quizá el único que se hiciera en la juventud- para acercar la noción de que lo que tengo entre las manos es el objeto resultante de la reflexión de un rayo de luz que habría acariciado por un instante el rostro de mi fallecida abuela, como si esta imagen me permitiera un viaje en el tiempo, para tomar la mano de esa joven mujer y hablarle de un futuro en el que ella y yo nos encontramos.

Siguiendo con dicha sensación expongo que, previo a este momento histórico las personas no poseían imágenes de sus antepasados –salvo excepciones en los retratos pictóricos- o imágenes de sus propios rostros infantiles, de sus gestos o sus posesiones. Hoy las damos por sentado porque las imágenes nos han inundado hasta límites obscenos, pero hubo un tiempo en que el objeto fotográfico partía de una idea concreta, casi poética y su materialidad estaba constituida por metales preciosos.

Toda vez que podamos aproximarnos a las infinitas posibilidades que nos ofrecen los objetos fotográficos para la imaginación, es difícil



Romualdo García e Hijos,Hombre sentado junto a niña con sombrero de plumas, retrato. Guanajuato, CA 1905,Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX

deshacernos de ellos, romperlos, transgredirlos, darles un mal trato o abandonarlos a su suerte en alguna cajita de zapatos en un rincón húmedo de la casa. Ese es el principio de la Conservación: la percepción de que un objeto ha llegado a nosotros porque su creación es el resultado de una ilación de saberes y deseos y porque fue valioso para alguien, trascendiendo al tiempo haciendo colectivo su valor.

Posterior a esto explico cómo están constituidas las fotografías, qué efectos físico-químicos afectan su materialidad y cómo podemos frenarlos o aminorarlos, todo lo anterior, tecnicismos más, tecnicismos menos, conlleva un arduo estudio que sólo cobra sentido cuando sabemos que ese objeto fotográfico es material valioso resultante de toda una gesta eidética.

***Analí Núñez López**, Distrito Federal 1983. Estudió Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro y Artes Visuales en el Instituto Allende de la Universidad de Guanajuato*

Como fotógrafa perteneció al equipo de trabajo del Proyecto Arqueológico Cañada de la Virgen en San Miguel de Allende Guanajuato de 2008 a 2011. Se ha desempeñado en el ámbito de la catalogación de bienes culturales muebles en los Museos: Museo Casa Diego Rivera, Museo José y Tomás Chávez Morado, Museo del Pueblo de Guanajuato y Museo Olga Costa y José Chávez Morado, todos en el Estado de Guanajuato bajo proyectos Federales del Instituto de Cultura. Desde 2015 se desempeñó como Restauradora del Centro Queretano de la Imagen de la Secretaría de Cultura, para la conformación del acervo audiovisual del estado, además de coordinar las exposiciones temporales. Actualmente funge como líder de dicho proyecto. Conforma desde ese mismo año el proyecto independiente Aula del Centro- Especialización Fotográfica, junto con otros 9 artistas radicados en el estado de Querétaro, cuya comunidad ofrece programas de formación para Artes Visuales y Fotografía.

fotografía y literatura

LA MÁQUINA DEL OLVIDO

(fragmento de la novela)



Fotografía con IA Copilot.
Prompt de A.M.P.

Todos estamos muertos en las fotografías.
John Berger

¿Has entrado tú hasta los profundos de la mar,
Y has andado escudriñando el abismo?
Job, 38

Alejandro Pérez Cervantes

Para él, es difícil querer explicarlo, si desde siempre ha preferido hablar que mirar.

Si todo lo que quiso decir, acerca del mundo y de sí mismo, lo dijo a través de sus ojos.

No de lo que ellos hablaban, sino de lo que ellos veían. Quizá por ello, en las escasas fotos que existen del afamado fotógrafo, inmediatamente saltan al espectador ese par de ojos acuosos. No así la boca. Una abertura que cerrada se esconde. Una delgada línea atrapada entre las dos curvas de las comisuras. Una pausa proverbial entre un paréntesis de silencio. Era como si ante el mundo Juan Argos hubiera colocado un panóptico. Uno de esos antiguos espejos curvos que se usaban en las cárceles y los manicomios para tener un mayor ángulo de visión. Sus ojos eran como espejos esféricos donde de vez en cuando se asomaba el horror de lo asombroso para que otros lo miraran. Y si acaso tuvo un sentido compartir su mirada, no fue otra cosa que repartir como un pan negro ese pasmo, un no estar solo ante la oscuridad del milagro. No ser él quien fuera el mirón solitario. No ser el único que sintió pasar a su lado la afilada hoz de la muerte, el único en respirar su gélido aliento, el aire inmóvil, el brillo irreal que expele inmediatamente después de ocurrida la tragedia. Y es quizá por eso también que en las fotos de Juan Argos, como en las de ningún otro fotógrafo de la nota roja mexicana, aparecen como protagonistas no las víctimas sino los mirones. Los testigos que se llenaron de sangre los

ojos. Máscaras junto a la de él, como la de él. Territorios de carne y músculos donde la tragedia erigió muecas imposibles, gestos a medio camino entre la burla y el pánico, caras multiplicadas de mujeres, jóvenes, hombres y niños al pie del abismo de la muerte, donde se encarnó el asombro, el miedo, la fascinación y el asco.
Por ello sus colegas, con mal disimuladas muestras de admiración y envidia decían que Juan Argos profetizaba. Una extraña irradiación lo llevaba a los lugares donde ocurría la sangre y el desastre; desgracias que se activaban con su sola presencia: masas informes que apenas segundos antes fueran bellas mujeres; avionetas partidas en dos sobre un campo de fútbol llanero. Niños aplastados por camiones sin frenos.

II

Despertar de madrugada y sentir cómo la lengua se enrosca sobre sí misma cual garabato de plomo. Un encogimiento vivo, una mudez paulatina. Sobre la silla de madera un pantalón doblado, la cámara lista y el radio de la policía rumiando su rumor de diluvio nocturno: voces fantasmales contra un abismo insondable, donde claves entrecortadas prefiguran entre el chirriar del vacío cósmico las bitácoras del espanto. Es por eso que sus fotos queman los ojos. Quienes las miran no vuelven a ser los mismos. En las fotos de Juan Argos un electrocutado cuelga abrazando el aire en lo alto del alumbrado público; los bomberos ríen con el rostro ennegrecido mientras combaten el fuego en medio de rosas que arden. Policías lloran como niños en el funeral de sus propios compañeros, abatidos en un asalto bancario. Sus fotos son un resumen de la ausencia. Los ojos de Argos son acuosos y al mismo tiempo áridos y desolados, como una isla flotando perdida en las aguas del Mediterráneo. Pupilas inmóviles que han presenciado el humor terrible de Dios, la orfandad afilada de todos nosotros, hijos pródigos de la muerte.
La luz rojiza tiembla sobre el líquido revelador. Su olor penetrante hiere el olfato con pequeños cuchillos salados. El rostro en la foto empieza a emerger lentamente como si fuera un pequeño fantasma que tenaz y lento buscara la encarnación. Las facciones del rostro inerte van perfilándose más y más nítidas, dibujando en su trazo de diminutos granos el grito interrumpido del que ya no respira. Primero el rostro impávido. Luego la mano con sus líneas entrecortadas, después el cuerpo y el asfalto de la calle. Sangre y cemento. Las yemas del hombre muerto rozando el tacto áspero de las calles que no volverá a pisar jamás. En la composición, líneas diagonales que se escapan como su vida hacia un lejano punto de fuga, situado más allá de los árboles lejanos y un cielo invadido de nubes.
La fotografía es una forma de alquimia.
Hará falta la violencia del sodio para desenterrar las efigies presas en la película, los fantasmas dormidos en el papel. El fotógrafo es ese hombre de pupilas acuosas y tristes –testigo, cazador y alquimista– el malabarista del magnesio, el mago del sodio y la plata. El que convocará a los cinceles del sol para esculpir entre las sombras. El que dibuja con lápices de luz. El que teje con agujas luminosas. El que con una espada intangible domará a la bestia hecha de penumbra, ese animal domesticado que en su tropel irá trazando el devenir de los días. Un árbol, una mazorca, una nube, eran otra cosa en las fotografías. Una promesa y una ausencia. Tal y como lo era su musa en la pantalla de un cine de barrio mientras acunaba en sus manos de paloma el árido rostro de un pistolero muerto. Sospechaba que las fotos lo resumían todo. Piezas desperdigadas de un rompecabezas que al irlas reuniendo lo ordenaban y le daban un lugar en medio del caos del mundo.

***Alejandro Pérez Cervantes**, Miembro del Sistema Nacional de Investigadores CONACYT. Profesor investigador en la Universidad Autónoma de Coahuila en el área de artes visuales y humanidades. Es Doctor en Teoría Crítica por 17, Instituto de Estudios Críticos. Colaborador de medios como* Día Siete, El Universal, Luna Córnea, Relatos e historias, Nexos *y* Sin Embargo. *Ha sido becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Coahuila en los géneros de narrativa y ensayo. Autor de los libros* Luz, mirada y tiempo *y* Los estatutos de la mirada, *ha sido curador de proyectos sobre artes visuales y fotografía documental. En 2023 mereció el Premio Internacional de Novela Negra* "Una vuelta de tuerca". *Su libro más reciente es* Edward Hopper en el norte de México *(2023, UANL).*

fotografía y cine

La Fotografía y el Séptimo Arte



Jorge Stahl. La versatilidad de un cinefotógrafo
Foto cortesía Fototeca Ncional, INAH.

Teresa Carvajal Juárez

A mis padres, científicos de profesión y cinéfilos de corazón.

Esto no es una disputa, es propuesta.

Por orden cronológico y los registros de sus orígenes la fotografía es primero (186 años) cuando el cinematógrafo cumple 59 años menos (1895).

Ocurre como la diferencia entre leer la novela y luego ver la película. En general, después de disfrutar la novela se verá si la destrozaron o le hicieron un favor. Salvo si el escritor participa en el guión literario.

La fotografía personal, de familia son evocaciones de vida. Recordamos -o no- cuándo o por qué se hizo. Hace que nuestra imaginación se expanda hasta los sentimientos. Algunas ocasiones esas fotos son el descubrimiento de un pasado desconocido con muchas preguntas sin respuestas.

Esas fotografías con detalles de encajes, de telas y adornos. Con unos paisajes en pintura probablemente inexistentes de fondo. Dejan los rostros, los ojos que miran al fotógrafo para que su brillo perdure.

La fotografía adquiere su propio lenguaje entre las artes existentes.

Cuando los aspirantes a cine fotógrafos o guionistas, realizadores, editores -ahora llamado montaje- nos iniciamos, por lo menos en mi escuela, es con foto secuencias para manejar la composición de cuadro, la iluminación e iniciar en la narración de una historia con imágenes fijas.



Fotograma de la película El grito *de Leobardo López. México 1970.*

Por lo tanto el séptimo arte debería ser la fotografía, de acuerdo a mis gustos, el origen cronológico y luego el cine. Hice una pequeña encuesta y ganó esta idea.

Ahora ya hay quien consideran once artes: que los video juegos, el arte digital y otros. Y en un futuro hipotético, cuando nos quedásemos sin agua, sin electricidad ¿cómo serían apreciadas? (la fotografía, los cómics, los juegos electrónicos y el arte digital).

Lo que nos lleva a la parte muy importante a destacar es el cine científico que data de años previos al cine como espectáculo. Por necesidades de la investigación científica como por ejemplo: estudios siquiátricos, ortopédicos, para análisis, estudio, descubrimiento y al final de conocimiento. Virgilio Tosi -con quien pude estudiar-, en su texto El cine antes de Lumière (México, 1993) nos presenta Janssen, Marey, Muybridge Demeny y Anschütz. Entre otros científicos involucrados.

La película Opio, diario de una mujer poseída (Ópim: Egy eimebeteg nö naplója) realizada por Jámos Szász (Hungría, Alemania y EUA 2007), tiene escenas en plano secuencia, donde podemos ver fotografías de los pacientes, las cámaras antiguas y el ambiente de un hospital siquiátrico.

Así como a los pacientes y sus síntomas.

Los "actuales" 24 cuadros por segundo son después de un largo proceso, no excento de disputas del origen de los proyectores en varios países por la guerra de patentes.

Cuando se observan películas de los inicios y los personajes caminan como muñequitos de cuerda, es porque el proyector no tiene la velocidad que corresponde a como se filmó.

Podemos ir más atrás con los orígenes. Hay quien se va a las cuevas de Altamira como el historiador español Román Gubern en su libro Del bisonte la realidad virtual.

La cine fotografía es el lenguaje que apoya al realizador, al guionista que pone en pantallas las ideas, documentales y de ficción.

Las academias de cine son de Ciencias y Artes Cinematográficas, en algunas -como en EUA- premian los avances en las cámaras, entre otras áreas que involucran a la ciencia.

Por lo tanto la fotografía es primero que el cinematógrafo.

***Teresa Carvajal Juárez**. Tiene estudios de Cine y Video Científico en la Escuela Internacional de Cine y Video, San Antonio de los Baños en La Habana, Cuba. Es egresada del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, ahora ENAC. Licenciatura en Historia de México por la UNAM. Participa en Coloquios, da Charlas y Conferencias sobre cine. Sigue realizando documentales, está dedicada a preservar, conservar y difundir materiales audiovisuales.*

fotografía y ciencia

LA FISONOMÍA Y LA MEDICINA EN LA FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XIX



Foto del álbum de Duchennede Boulogne. Mecanismo de la fisonomía humana (1862).

Carlos Recio Dávila

La fotografía del siglo XIX sirvió para demostrar algunas teorías científicas y dar testimonio del origen y las características de ciertas enfermedades, como las mentales, en beneficio del conocimiento científico o médico.

Algunas ideas de científicos, respecto a la percepción de la naturaleza desde el siglo XVIII, influirían posteriormente en la práctica fotográfica. Tal es el caso de la obra *El arte de conocer a los hombres a través de la fisonomía* (1783) de Johann Gaspar Lavater, que tuvo un prestigio considerable en el siglo XIX.

Según Colin de Plancy (1842, pp. 21-22), la fisonomía es el arte de juzgar a los hombres por las facciones de su rostro, de manera que es posible conocer el interior del hombre por el exterior. A partir de ello señalaba, por ejemplo, que la cabeza representa "el asiento del espíritu y del alma, el centro de nuestras facultades intelectuales". Afirmaba que una cabeza proporcionada a lo demás del cuerpo "denota un espíritu mucho más perfecto, que no podría esperarse de otra desproporcionada".

Krauss, por su parte explica que, en aquella época, la fisonomía consideraba que cada especie había aparecido en su estado actual, y la musculatura de la especie humana había sido moldeada para ser el instrumento de una capacidad única de sentir y expresar, algo que el ser humano no compartía con ningún otro animal. Esta capacidad provenía no sólo de su compleja estructura psicológica, sino también de su alma. La fisonomía se oponía a la teoría de la evolución de Darwin. (Krauss, 1990, p. 36).

El médico e investigador en el campo de la neurología y de la fotografía médica, Dr. Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875), consideraba que todo ser humano tiene la facultad instintiva de expresar siempre sus sentimientos mediante la contracción de ciertos músculos de la cara, y que el lenguaje de la fisonomía es "universal e inmutable". Al

estudiar el registro de las pasiones humanas, supuso que cada músculo del rostro era el significante de una pasión. Para demostrar la función de estos músculos, en 1853, aplicó electrodos en el rostro de un zapatero que había contratado, cuya «fisonomía concuerda perfectamente con su carácter inofensivo y su inteligencia limitada», con el fin de provocar contracciones musculares. Adrien Tournachon, hermano del famoso fotógrafo Félix Nadar, realizó las fotografías que componen el álbum de Duchenne: cincuenta y siete láminas que presentan un registro de expresiones. (Rouille y Marbot, 1986, pp. 55-56).

Estas mismas imágenes, recortadas y en un formato más pequeño, ilustrarían su obra *Mecanismo de la fisonomía humana o Análisis electrofisiológico de la expresión de las pasiones*, publicada en 1862. A partir de 1854, Adrien Tournachon y Nadar, habían continuado esta exploración por medio de una serie dedicada al mimo Charles Deburau, continuador del papel creado por su padre (Pierrot). "su rostro blanqueado ofrecía una máscara en la que era posible leer todo tipo de expresiones: el dolor, el miedo, la embriaguez". Esta iconografía de las pasiones, captada por Tournachon, sería retomada por Darwin en su libro *La expresión de las emociones en el hombre y los animales* (1872), ilustrado por el fotógrafo Oscar Rejlander, también especialista en el estudio de expresiones que comercializaba en forma de tarjetas de visita. Así, cumplía con la pretendida exigencia con la verdad y el arte. (Pultz y Mondenard, 1995, p. 26).

A partir de la década de 1870, la fotografía se



Contractura de la lengua por un estado de histeria en el álbum de Charcot: Leçons sur les maladies du système nerveux (1889).

utilizó en el hospital de la Salpêtrière en Paris, para investigar los síntomas corporales, observar la evolución de la curación o la enfermedad, y conservar imágenes de fenómenos como las crisis de histeria epiléptica o de histeria grave. En 1878, la Asistencia Pública de París otorgó a ese hospital un taller de fotografía que disponía de cortinas reguladoras de la luz, un cuarto oscuro para el procesamiento de las imágenes y tecnología de aparatos «cronofotográficos» con nueve y luego doce objetivos.

De esta manera Jean-Martin Charcot (1825-1893), como director del departamento de neurología del hospital de la Salpêtrière logró grandes aportaciones sobre la patología del sistema nervioso, que fueron recogidas en sus Lecciones sobre las enfermedades del sistema nervioso (1872-1893). En los cursos impartidos a estudiantes se valía de fotografías sobre pacientes en dicho centro médico que eran captadas en crisis de catalepsia, ataques histérico-epilépticos, entre otros.



Aristotipos captados por Albert Londe en el hospital de la Salpêtrière hacia 1895 que muestran a un niño con la enfermedad de Pott y los pies zambos espasmódicos. El sentido de lectura es de arriba abajo y de izquierda a derecha. (Cronofotografía reproducida en Canguilhem, p. 20).

En1860, Nadar captó fotográficamente el cuerpo de un hermafrodita a petición del Dr. Armand Trousseau, quien le pidió que representara esta "extraña discapacidad de la manera más realista y artística posible".

De esta manera, la fotografía como apoyo a los estudios de fisonomía y en el campo de la medicina en el siglo XIX formó parte de esa concepción generalizada de que este medio de comunicación constituía una prueba decisiva de la realidad.

FUENTES

Canguilhem, Denis. Le merveilleux scientifique. Photographies du monde savant en France 1844-1918. Paris, Gallimard.

De Plancy, M. Collin (1842) Diccionario infernal. Barcelona, Imprenta de los hermanos Llorens (Facsímil de 2009, Valladolid, Editorial Maxor)

Krauss, Rosalinde. (1990) Le photographique. Pour une théorie des écarts. Paris, Macula, 222 p.

Pultz, John et Mondenard Anne de. (1995) Le corps photographié. Paris, Flammarion.

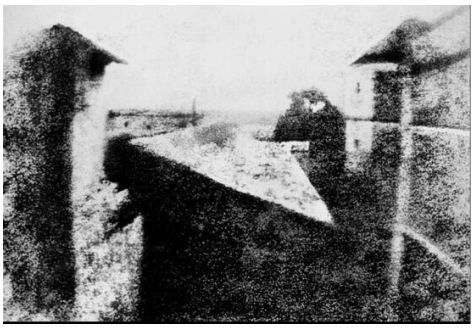
Rouille, André (textes) et Marbot, Bernard (notices) (1986) Le corps et son image. Photographies du dix-neuvième siècle. Nancy, Bibliothèque Nationale. Maison de la culture de la Rochelle et du Centre Ouest. Contrejour, 142 p.

Carlos Recio Dávila *es 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.*

fotografía e historia

Sobre la Nube Sublime y el ojo que la observa

Mauricio Medina Sánchez
Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje.
UNAM. Facultad de Arquitectura



Vista desde la ventana en Le Gras (1824) realizado por el inventor francés Joseph Nicéphore Niépce.



Calle parisina. Jean-Eugène-Auguste Atget



Muerte de un miliciano, 1936, foto de Robert Capa.



Villa y Zapata en la silla presidencial, Colección Casasola, Fototeca Nacional, INAH.

Según el Diccionario de la Real Academia Española, La Historia "Es la narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados". Basándonos en esta definición podría decirse que la Historia es aquella ciencia que narra el nudo de los acontecimientos pretéritos dignos de guardarse en la memoria colectiva. Sin embargo, esta ciencia, como las demás, es falible y no escapa a las subjetividades metodológicas, individuales o colectivas que influyen en gran medida en la construcción de su significado. En este sentido, de manera personal -y subjetiva- diría que la Historia es la "nube sublime" del pasado: es "nube" porque representa la inmensidad de los datos y de los eventos pretéritos. Y es "sublime" porque evoca al asombro y a la admiración causados por su complejidad interpretativa. La Historia se presenta como una nube sublime que intenta ser escudriñada por los académicos, investigadores e interesados, que encuentran en ella aquellos acontecimientos pretéritos para ser estudiados a través de la recopilación, el análisis y la interpretación de sus diversas fuentes. Su metodología se fundamenta, entre otros aspectos, en la investigación rigurosa de documentos, archivos y relatos orales, aunque también debería considerarse la investigación sonora del hecho como tal, porque la Historia también suena en un metal, en un guijarro, en una mina o en un monumento, se oye cuando se

hojea un documento y esos sonidos o sucesos se han guardado, como dice la definición de la RAE, en la memoria. La Historia también se escucha en un sitio arqueológico, en un paisaje o en las arquitecturas coloniales, y es a través de esta sonoridad que podemos acercarnos aún más a las múltiples manifestaciones culturales de los pueblos pretéritos. Por eso La Historia también es una ciencia multisensorial, es todo lo que no es aquí, pero que fue hace un momento, es un suspiro imperceptible que se acumula en esa nube sublime que atesora un tiempo vivido, hecho y clasificado. Pero, ¿qué tiene qué ver la fotografía con ella?

La Historia vista como esa nube sublime es al mismo tiempo nuestro espejo en el presente, detrás de éste se encuentra la cosmovisión de los antiguos pueblos, los acontecimientos que nos han marcado como personas, como nación, como país, como sociedad o como cultura. Detrás de ese espejo se encuentran las imágenes, las historias visuales y sobre todo, las bases fácticas para cuestionar nuestra existencia en el presente. Sin embargo, independientemente de la metodología que se aplique para indagar dentro de la nube o detrás del espejo, es necesaria una herramienta primordial. Y esa es La Fotografía. La Fotografía es aquella herramienta que permite ver a la Historia, porque ésta se estudia en gran medida a través de las imágenes. Por lo tanto, es de suma importancia reconocer que La Historia y La Fotografía se ciñen en una relación bidireccional: La Fotografía es analizada como un documento histórico que registra el pasado, que escudriña en esa nube sublime, pero también es un producto de La Historia, pues refleja su contexto y su tecnología en el espejo del presente.

Un aspecto que le da a La Historia y a La Fotografía un sentido de aproximación multisensorial, es la vista, o mejor dicho, el ojo como punto central del mundo perceptivo. Al respecto, Juhani Pallasmaa aborda en su obra *Los ojos de la piel* un concepto que muy bien puede aplicarse a la tarea de La Fotografía en La Historia. Se trata del "ocularcentrismo", un concepto que se refiere a la importancia que tiene el sentido de la vista como medio de acercamiento y percepción, en este caso de los hechos presentes y pasados. En este sentido, la vista está ligada intrínsecamente a la cámara fotográfica, es ella quien captura, a través de la mirada del fotógrafo, el momento "real" y lo guarda en una historia documentada que transita por esa nube sublime y llega de regreso como un reflejo

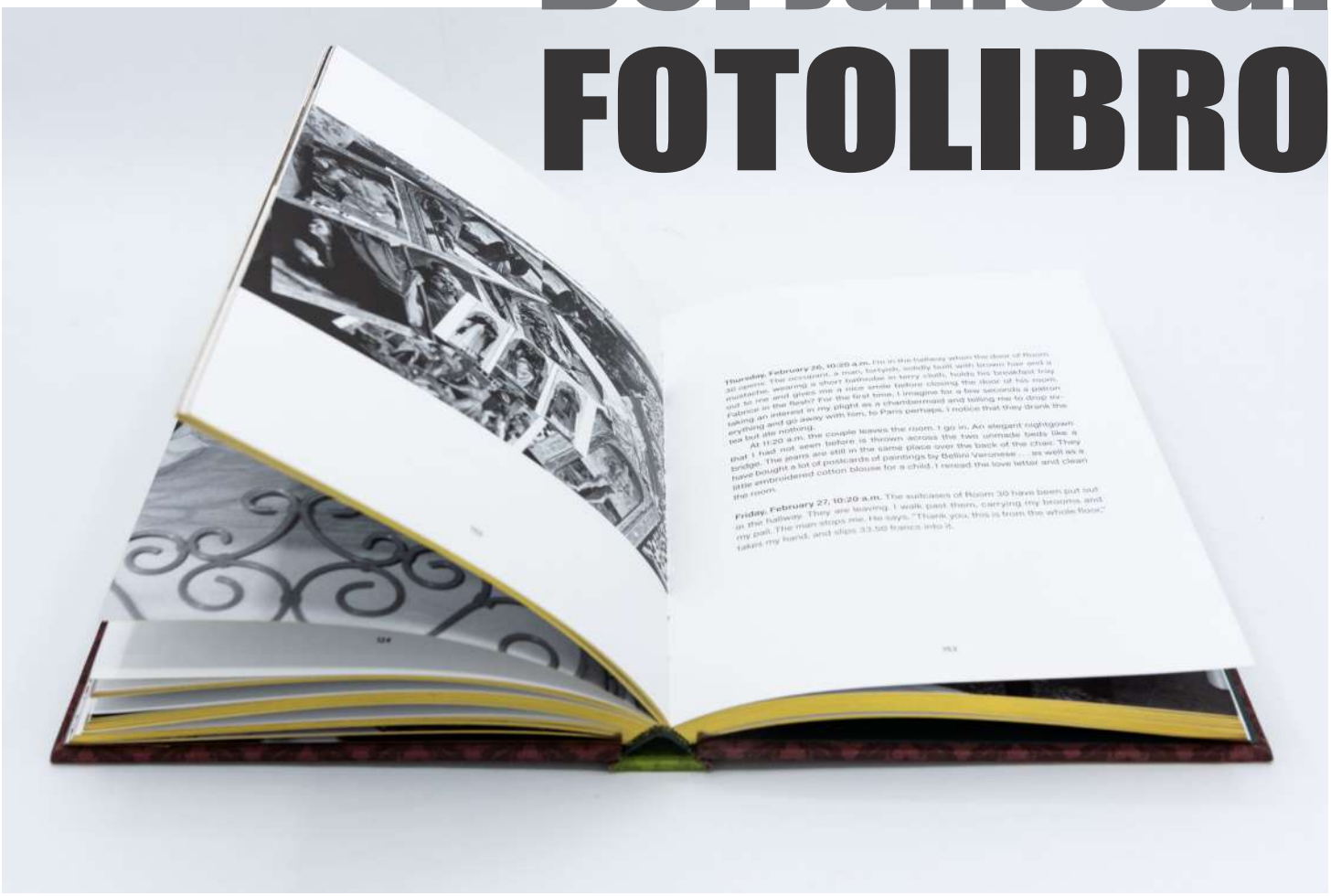
La Fotografía es uno de los ojos que nos acercan a La Historia

interpretable en el espejo del presente. La Fotografía es el medio por el cual se construye la memoria visual y colectiva, no sólo es el instrumento decimonónico que dibuja la luz, sino que es quien se encarga de interpretar el pasado a través de su interés "ocularcentrista" con respecto a La Historia. Pasllasmaa usa este concepto para abordar aspectos como la Arquitectura y el Paisaje, sin embargo, el término me parece adecuado para darle a La Fotografía la importancia y el valor que se merece en lo que respecta al estudio de los acontecimientos históricos. Si bien la vista es considerada como el más notable de los sentidos, La Fotografía es uno de los medios por el cual ésta se relaciona con el mundo para comprender los acontecimientos del pasado, es el ojo que penetra hacia el pasado y busca en los detalles las respuestas para nosotros los presentes. La Fotografía es uno de los ojos que nos acercan a La Historia, es la que nos permite observar los eventos cambiantes de este mundo multi sensorial, es la herramienta inherentemente subjetiva que se adentra en las subjetividades de esa nube sublime a través de las elecciones creativas del fotógrafo.

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 maestria 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.*

fotografía y libros

Del Junco al FOTOLIBRO

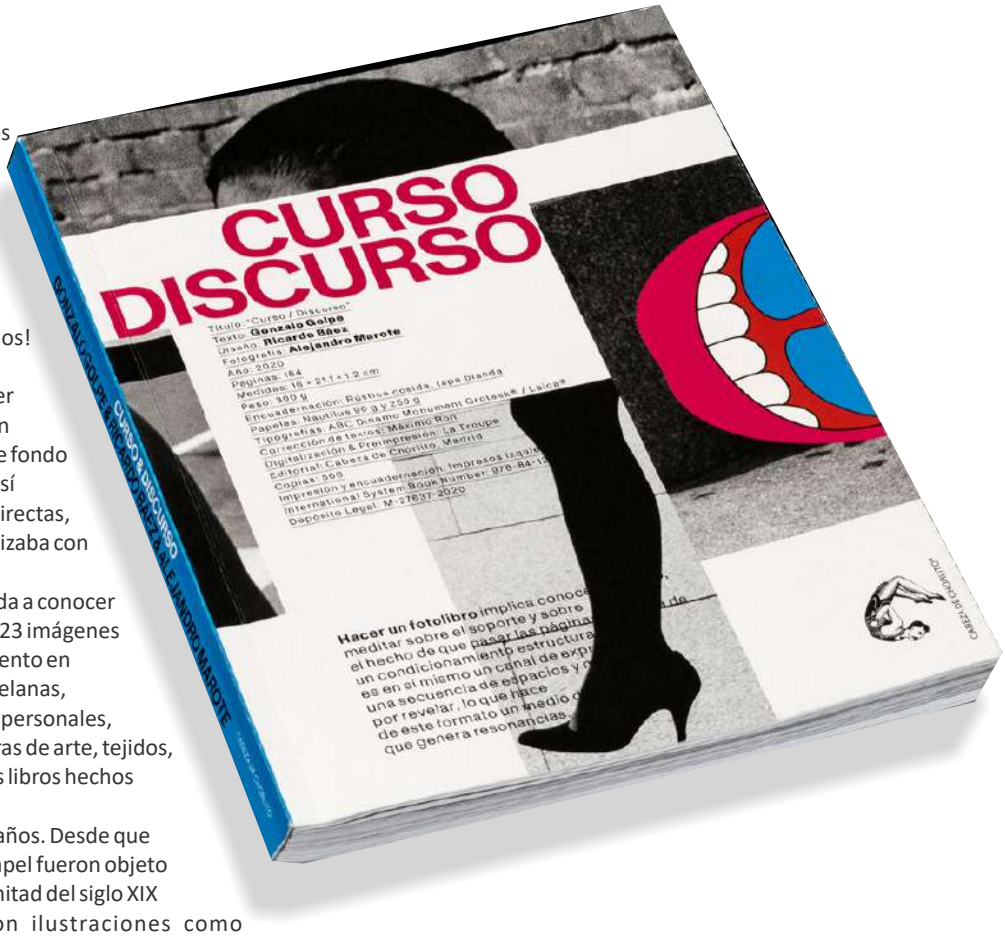


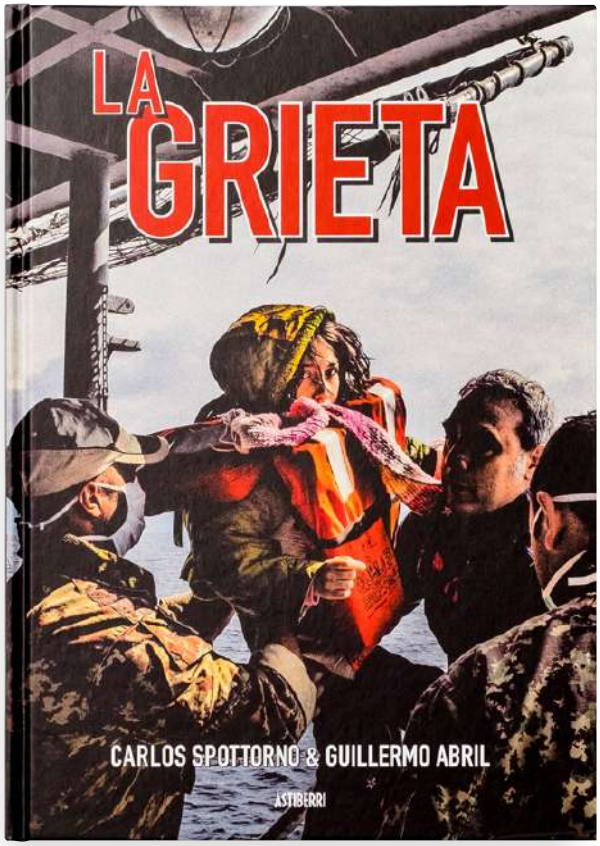
León Pablo Bárcenas Clavel

Apareció el 18 de septiembre de 2019. En español. Cinco años después, se había traducido a 45 idiomas y había vendido más de un millón doscientos mil ejemplares, incluyendo su versión adaptada al cómic. ¿Cómo es que el trabajo de una filóloga (que estudia una cultura, su pensamiento e historia a partir de sus textos escritos y el desarrollo de su lengua), española, dedicada a los escritores clásicos y su divulgación en prensa y medios escritos, se convirtió en una rockstar, y ese libro en auténtico best seller? Se trata de "El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo" y su autora, Irene Vallejo.

Entre el ensayo y el texto de divulgación, este fascinante libro explica los orígenes y el devenir de los soportes del conocimiento escrito, desde las tablillas de barro y los rollos de papiro, hasta las encuadernaciones que todos conocemos y lo que ella llama "los libros de luz": los dispositivos electrónicos. "La escritura permitió crear un lenguaje complejo que los lectores podían asimilar y meditar con tranquilidad". ¡Aquí la clave del éxito de los libros! Interrumpir la lectura, releer, detenerse a pensar, es más sencillo para quien tiene un libro entre las manos, nos dice la autora. No es casualidad el surgimiento de este contenedor del texto escrito y los

primeros desarrollos de la filosofía.
Han pasado casi cinco mil años entre los primeros indicios de escritura y el lanzamiento de este libro que trata de la historia de los libros. Pero desde el anuncio oficial de la invención de la fotografía, hecha por Louis Daguerre ante la Academia de Ciencias de Francia el 19 de agosto de 1839 y la aparición del primer fotolibro, pasaron únicamente cuatro años. ¡Sí! ¡Cuatro años!
1843, Inglaterra: Anna Atkins, botánica y una de las primeras mujeres fotógrafas, publicó el primer libro conformado únicamente por imágenes. Con la técnica llamada cianotipia, el azul es el color de fondo de los contornos de varias algas y helechos que así registró para poderlos estudiar. Eran imágenes directas, por contacto, lo que antes de la fotografía se realizaba con dibujos.
1844, también en Inglaterra: William Fox Talbot da a conocer El lápiz de la naturaleza, un libro que muestra en 23 imágenes las enormes posibilidades del nuevo descubrimiento en una técnica llamada calotipo: arquitectura, porcelanas, esculturas, vida cotidiana, bibliotecas y archivos personales, textos de libros antiguos, paisajes, pinturas y obras de arte, tejidos, frutas, alimentos... Estos fueron los dos primeros libros hechos con fotografías.
El fotolibro tiene un recorrido de no más de 180 años. Desde que se inventó la fotografía, las impresiones sobre papel fueron objeto de colección particular e institucional. Surgió a mitad del siglo XIX el álbum familiar y las publicaciones con ilustraciones como acompañamiento del texto. Estas imágenes impresas llegaron de manera natural al libro, sustituyendo poco a poco la función de los grabados y dibujos. Primero fueron las imágenes fotográficas pegadas sobre el soporte libro y con los avances de la tecnología textos e imágenes se fueron integrando, primero con propósitos comerciales en periódicos y





revistas y paulatinamente llegaron a otras áreas como la educación y las artes. El fotolibro tiene sus bases teóricas en el montaje: visual de Aby Warburg, y literario de Walter Benjamin. Ambos autores fundamentaron la conjunción, yuxtaposición, oposición y puesta en crisis de imágenes visuales o literarias en sus trabajos a inicios del siglo XX. Las vanguardias, principalmente el dadaísmo y a continuación el surrealismo, fueron las tendencias artísticas que empezaron a experimentar y arriesgar con el fotomontaje, el collage y la impresión en página.
En las siguientes décadas, el foto ensayo, que surgió como un desarrollo de la fotografía documental en las revistas ilustradas de gran tiraje como LIFE, en los Estados Unidos, y con gran influencia en el resto del mundo, se fue depurando con el ejercicio y la mirada de los fotógrafos y artistas visuales. Anna María Guasch, en su libro de 2011, Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades hace una revisión a detalle de los proyectos artísticos que han utilizado al archivo como origen y han migrado sus contenidos visuales al museo, a la plaza pública, al memorial, y algunos de ellos al fotolibro. A este fenómeno del arte contemporáneo lo llama giro archival. El trabajo de los españoles Gonzalo Golpe, Alejandro Marote y Ricardo Báez Curso y discurso de 2020, presentado en forma de fotolibro, explica cómo se construye y se lee un fotolibro tomando en cuenta la secuencia visual que naturalmente seguimos al manipular un conjunto de folios encuadernados.

En el primer volumen de la serie de tres de The Fotobook: A History de 2004, escrito por Martin Parr junto con Gerry Badger, se menciona como el tercer fotolibro de la historia a "Egypte, Nubie, Palestine et Sirie" publicado en 1852 en París y realizado por Gide y J. Baudry. Esta y muchas de las siguientes publicaciones de la segunda mitad del siglo XIX respondían más al exotismo de Oriente fantaseado por los europeos que a la construcción de un relato o a la presentación de un discurso a través de imágenes fotográficas. Ambos autores, Parr y Badger, británicos, fotógrafos y estudiosos de la imagen, exponen en sus tres volúmenes la historia del fotolibro, sus primeras creaciones, sus derivas, ensayos y la

evolución del discurso visual de la mano de las técnicas fotográficas y editoriales. Cada volumen se divide en secciones que recorren desde los orígenes del medio y sus versiones impresas, el desarrollo y experimentación con las vanguardias del siglo XX hasta llegar a las propuestas autorales de finales de ese mismo siglo y comienzos del XXI.

En México, fotógrafos como Lola Álvarez Bravo o Agustín Jiménez fueron explorando el montaje fotográfico a mitad del siglo XX. Los libros donde publicaron sus fotos son más un catálogo que un fotolibro, entendiéndose a partir de este punto al fotolibro como el soporte de un ensayo visual compuesto por fotografías y en donde la estructura material, tamaño, técnicas de impresión y encuadernación, texturas y colores, son parte de





los elementos que acompañan al proyecto, dándole mayor intensidad e intención, según sea la pretensión del autor. En El arte nuevo de hacer libros, de 1975, el artista visual mexicano Ulises Carrión señala que "un libro es también una secuencia de momentos", y ha sido entender el ritmo y cadencia de estos momentos lo que ha hecho que el fotolibro sea un dispositivo que ha despertado el interés de los artistas. Horacio Fernández ha hecho importantes investigaciones publicadas en El fotolibro latinoamericano o en Una revisión al fotolibro chileno, y el pendiente aún por cumplir de la historia del fotolibro mexicano. Un



aspecto sintomático del desarrollo y trascendencia del fotolibro en México se encuentra en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC, de la UNAM: en su colección permanente no pasan de 20 los fotolibros o libros de artista registrados, con independencia de que su origen esté en el archivo o en la producción autoral propia, según consta en el libro "100 del MUAC" del año 2021.

Con los apuntes teóricos puestos a un lado, los fotolibros que más llaman mi atención son aquellos que materialmente me resultan agradables por su textura, color, peso, tamaño, y que visualmente tienen un ritmo para ir contando una historia. Les otorgo un puntaje elevado a los saltos narrativos, a lo impredecible, los contenidos inesperados, como un folleto, un encarte o un desplegable. Es lo que yo llamo "que el libro haga algo", que se mueva, que se salga del formato libro sin dejar de ser libro. La revisión y análisis de fotolibros clásicos será en otra ocasión, así que por el momento solo mencionaré algunos ejemplos bajo la etiqueta de "interesantes".

"La grieta", de Carlos Spottorno y Guillermo Abril, tiene más apariencia de novela gráfica que de fotolibro: todas las imágenes están basadas en fotografías y recreadas a manera de dibujo. Trata de las fronteras entre la Unión Europea y el resto de territorios circundantes. Se publicó en 2016 por Astiberri Ediciones y recibió la mención especial del jurado en los premios Aperture de ParisPhoto 2017.

"Cristos y Anticristos" es de pequeño formato. Su autor, Javier Viver, subraya algunas frases en color rojo sobre un facsimilar de El Evangelio según San Mateo, del año 1930 e intercala fotografías de la guerra civil española: destrucción de iglesias e imágenes religiosas, desfiles franquistas, cadáveres en las calles, jóvenes haciendo deportes. Incluye



reproducciones reducidas de carteles republicanos y vales de racionamiento de comida.
Se publicó en 2020 por RM y puede verse el video en la página web https://www.memoriafotograficadelaguerracivil.uji.es/libro/cristos-y-anticristos-2020/
"1968. The fire of the ideas", de Marcelo Brodsky, se publicó en 2018 por RM. Se trata de fotografías de archivo de los movimientos estudiantiles alrededor del mundo. Son imágenes de archivo intervenidas con colores, frases y notas. Al inicio del fotolibro se incluyen textos de Felipe Ehrenberg y Anne Tucker.
En 1981 la artista francesa Sophie Calle se contrató por dos semanas como camarera en un hotel de Venecia para registrar las pertenencias de los huéspedes de cada habitación y describirlos a través de sus objetos. La edición francesa se publicó en 1984 y la norteamericana en 2021 por Siglio Press. En esta edición, el fotolibro "The Hotel" es muy bello: el borde de sus hojas es dorado y en su portada se reproducen los colores del papel tapiz que cubre las paredes de los diferentes cuartos.
"Afronautas" de Cristina de Middel, autoeditado y publicado en 2012, cuenta la carrera espacial de Zambia después de su independencia en 1964, porque ¿quién dijo que los africanos no podían viajar al espacio?
"Prosopagnosia" de Joan Fontcuberta y Pilar Rosado lo publicó RM en 2019. Esta patología de la memoria que impide el reconocimiento facial es llevada a un desplegable impreso por ambos lados que incluye la premisa del proyecto y las líneas del programa informático que generó rostros inexistentes a partir del archivo de un periódico español de los años 30.
A manera de catálogo para subasta, una pareja en proceso de separación cuenta su vida en común con las fotografías de sus pertenencias. Se publicó en 2009 en Inglaterra, es obra de Leanne Shapton y tiene el sencillo título de "Important Artifacts and personal property from the collection of Lenore Doolan and Harold Morris, including books, Street fashion and jewlery".
Además, debo decir que las editoriales que me sorprenden a menudo son RM, por supuesto, Turner, y en ocasiones Hydra. En redes sociales, sigo en Instagram a la española Leire Etxazarra, y en Youtube el canal Beyond Words Photographic Bookshop https://www.youtube.com/@BeyondWordsBooks/videos y ElaborateDreams : https://www.youtube.com/@elaboratedreams7410/videos.
Las tiendas especializadas como Exit La Librería en Ciudad de México y los sitios en línea como BuscaLibre no decepcionan con novedades y clásicos. Amazon, a pesar de su gran oferta, resulta caro y en muchas ocasiones tiene envíos a México. Suena extraño, ¿no?
Los fotolibros nos permiten ese diálogo íntimo, pausado y de reencuentro. La secuencia y repetición la da el usuario y los autores acuden a variados recursos visuales y materiales para contarnos su historia, para comunicarnos sus afectos y mostrarnos el lugar desde donde se enuncian. Los fotolibros nos hablan, dialogan, reclaman o susurran, no solo con sus imágenes.



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

fotografía y coleccionismo

Entre Fotos y Coleccionistas



Foto de Alberto García Alix

Joaquín Garzafox Valles

En una nave industrial, año con año, se reúnen en Madrid un número considerable de fotógrafos españoles logrando dos objetivos muy concretos mostrar al público variopinto su quehacer dentro del ámbito fotográfico y fomentar el coleccionismo.

Entrefotos es el nombre del evento en donde se expone el trabajo de alrededor de 40 fotógrafos madrileños, quienes están presentes mostrando carpetas con sus trabajos y hablando de técnicas, temas, lugares, y respondiendo a iniciados, aprendices y todo aquel que se acerque con el gusanito de prolongar su mirada.

Cada uno de los expositores tiene a la venta su obra y edita una fotografía para la ocasión, la que, en común acuerdo, venden en un promedio de 40 euros con el claro propósito de incrementar el coleccionismo fotográfico.

Aunado a lo anterior, se exponen piezas de cuatro coleccionistas en donde se llegan a apreciar imágenes de la guerra civil española, o bien de fotógrafos como Alberto García Alix, quien, como cronista urbano, llega a ser un icono de los ochenta y noventa.

Catedrático de fotografía en Barcelona, con libros publicados sobre sistema de zonas, el gran formato y fotometría, conocedor de la fotografía mexicana, Manolo Laguillo llevó a este evento fotografías de paisajes y arquitectura vernácula, tratadas al platino, y otra serie conceptual de fotografía digital de alta definición. Considerando esas imágenes apropiadas para su venta en *Entrefotos*, Laguillo deja ver su interés y conocimiento por una amplia gama de tesituras en el campo de la imagen.

Pilar Pequeño, nacida en los cuarenta, lleva a cabo un interesante trabajo conociendo y retratando naturaleza, plantas y hojas. Fotografiado mayormente en formato pequeño e impreso por ella todo su trabajo en distintos tamaños, logra una alta calidad en blanco y negro mostrando amplias gamas tonales en sus formas orgánicas, muchas de sus fotos las vira al selenio llegando a transmitir ensoñación del tiempo pasado, del recuerdo eterno captado por ese pedazo de mundo que quiso mirar para ella y hoy llega al corazón de otros.

Por su parte, Carlos Fernández bien puede engañar al ingenuo con sus fotos, que en una primera lectura parecen manipuladas en photoshop; pero, por medio de película infrarroja de color, transgrede la realidad



Foto de Pilar Pequeño.

encontrando otros propósitos y rumbos para la mirada: orientación fantástica, alucinada, futurista que, de forma similar, encuentra en paisajes naturales, en donde la flora de la peninsula ofrece gamas de colores y contrastes insospechados.

Otra ruta transita Abilio Lope, recurriendo a la exploración digital, altera la impresión con papeles y tinta de baja calidad, pintando literalmente la fotografía, contraponiendo y cuestionando dos soportes distintos, el de la fotografía y el de la pintura, de manera similar a la manipulación puramente digital, pero él requiere exponer esta confrontación natural alternando estos dos medios visuales.

La fotografía ha sido encaminada a recorrer una vastedad de líneas en la recurrente necesidad humana de expresarse, representarse, encontrarse, mostrando realidades interiores y exteriores en esta ocasión se plasmó tal cual, con sus anteriores y actuales procedimientos en un evento redondo, en donde la promoción incluyó ampliamente los medios. Cierra con un catálogo gratuito en pequeño formato y el coleccionismo fotográfico dio otro paso en su largo y sinuoso camino.

***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,*

fotografía y música

DEL SONIDO A LA IMAGEN:
Convirtiendo las ondas sonoras en píxeles





Texto y fotos
Leonardo Licea

Al aire libre, en un lugar cerrado, en una sala gigantesca con cientos de luces o en un patio casero con escenario improvisado, el fotógrafo de conciertos busca la manera de resolver, de plasmar lo que entra por sus oídos y se materializa en un encuadre, en una captura, en un instante.

Asistir para documentar, cubrir o registrar un concierto o una tocada siempre será un reto técnico y creativo. Las características del lugar -llámese escenario, iluminación y demás parafernalia-, así como el género musical y la energía y actitud de la banda, conformarán el resultado de la cobertura.

La fotografía siempre ha acompañado las presentaciones musicales en vivo, tratando de capturar el sonido, el ambiente y todo lo que envuelve la experiencia de un grupo en un escenario de cualquier dimensión. Sin importar el tamaño de la producción, siempre se busca hacer justicia al artista, a su entrega y su pasión.

El fotógrafo llega: a veces con anticipación, para ver el soundcheck; a veces con el tiempo encima, listo para disparar su cámara. Analiza el escenario, la luz y el acomodo de los artistas. Una vez iniciado el concierto, se puede esperar de todo: la foto puede salir del público, en un close-up al artista, en un encuadre abierto que dimensione el impacto del acto, en un contraluz, en un gesto, en un salto… a veces todo es impredecible.

¿Y qué pasa con la fotografía? ¿Dónde se mueve ahora? Transita en las redes de las bandas, en las de los autores de las fotos, en fanzines y revistas digitales. Y si bien va, puede formar parte del arte de un disco. Una foto puede ser la portada. Una imagen puede condensar el sonido de todo un álbum.



La creatividad del fotógrafo busca acompañar la creatividad del músico. Las variaciones de ritmo se reinterpretan en cambios de luz, en momentos de euforia del público, en el recuerdo de una experiencia sensorial que quedará para la memoria.

El diálogo entre estas dos disciplinas es una búsqueda de las emociones de un concierto. Cada disparo de la cámara busca dejar constancia de lo vivido en ese momento.


MNEMÓSINE