

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Campus Guanajuato
División de Arquitectura, Arte y Diseño
Doctorado en Teorías Estéticas

**“La poética en la fotografía artística
experimental en México”**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN TEORÍAS ESTÉTICAS

Presenta:

Sheila Elena Calderón Stamatio

Director de la tesis: Dr. Salvador Salas Zamudio

Guanajuato. Gto., 10 de junio de 2025



Campus Guanajuato

División de Arquitectura,
Arte y Diseño



DRA. PAOLA AYESHA CORRAL AVITIA

Secretaria Académica de la División de Arquitectura, Arte y Diseño

Por este medio me refiero al trabajo de tesis de Sheila Elena Calderón Stamatio del programa educativo del Doctorado Iberoamericano en Teorías Estéticas de la División de Arquitectura, Arte y Diseño, trabajo cuya dirección me fue asignada y que lleva por título “La poética en la fotografía artística experimental en México”.

Dicho trabajo se encuentra concluido y puede ser turnado para su lectura y observaciones a los siguientes lectores que propongo a su distinguida consideración:

- Nombre del lector/sinodal 1: Dr. Gabriel Medrano de Luna
- Nombre del lector/sinodal 2: Dra. Cynthia Patricia Villagómez Oviedo
- Nombre del lector/sinodal 3: Dra. Sara Julsrud López
- Nombre del lector/sinodal 4: Dra. Rocío Magali Barbosa Piza

Guanajuato, Gto., a 26 de mayo del 2025

Una firma manuscrita en tinta azul que consiste en una línea horizontal con un trazo superior y un trazo inferior que se cruzan.

Dr. Salvador Salas Zamudio

Asesor del trabajo de tesis
Profesor del Núcleo Académico Básico
Doctorado Iberoamericano en Teorías Estéticas

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Campus Guanajuato
División de Arquitectura, Arte y Diseño
Doctorado en Teorías Estéticas

**“La poética en la fotografía artística
experimental en México”**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN TEORÍAS ESTÉTICAS

Presenta:
Sheila Elena Calderón Stamatio

Sinodales
Dr. Gabriel Medrano de Luna
Dra. Cynthia Patricia Villagómez Oviedo
Dra. Sara Julsrud López
Dra. Rocío Magali Barbosa Piza
Director de la tesis: Dr. Salvador Salas Zamudio

Guanajuato. Gto., 10 de junio de 2025

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	3
Capítulo I: La fotografía contemporánea en México.....	9
1.1 La época contemporánea en México	9
1.2. La fotografía artística contemporánea en México	11
1.2.1 El club fotográfico de México.....	11
1.2.2. Los grupos de la década de 1970.....	17
1.2.3 El Consejo Mexicano de Fotografía.....	21
1.2.4. La Bienal de fotografía.....	33
1.2.5 El Centro de la Imagen.....	41
1.2.6 La Fototeca Nacional.....	47
1.2.7 ZoneZero - Pedro Meyer	49
Capítulo II: La Fotografía, de la representación a la experimentación artística	52
2.1. La fotografía como reflejo de la realidad.	56
2.2. La fotografía como expresión artística.....	64
2.3. La intención artística y los recursos poéticos	120
Capítulo III: Fotógrafos artístico-experimentales mexicanos.....	130
3.1. Fotógrafos seleccionados y sus trayectorias.....	138
3.1.1. Lourdes Almeida	138
3.1.2. Javier Hinojosa	149
3.1.3 Patricia Lagarde.....	162
3.1.4. Cecilia Hurtado Alatorre	171
3.1.5 Cannon Bernáldez	185
3.2 La experimentación entre imagen y materia: análisis de obras seleccionadas.....	199
3.2.1 Linaje, arte objeto y experimentación fotográfica de Lourdes Almeida.....	199
3.2.2. Alquimia y experimentación, Javier Hinojosa	206
3.2.3. Experimentación para ir a la luna, Patricia Lagarde.....	211
3.2.4. Experimentación técnica y conceptual como objeto artístico, Cecilia Hurtado	218
3.2.5 Poéticas visuales experimentales que evidencian violencia, Cannon Bernáldez	231
CONCLUSIONES.....	236

REFERENCIAS	240
TABLA DE ILUSTRACIONES.....	253
ANEXOS	262

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se centra en el análisis de la fotografía artística experimental, como un tipo de práctica fotográfica que trasciende los límites de la técnica y la representación. Esta modalidad se caracteriza por la exploración en los procesos fotográficos, en las técnicas, materiales e intervenciones físicas que subrayan su carácter subjetivo. Aunque la tecnología actual permite emular ciertos efectos visuales a través de filtros y la edición digital, numerosos artistas contemporáneos optan por procesos fisicoquímicos y materiales. Esta elección no corresponde únicamente a un interés estético, sino también a una necesidad de explorar las posibilidades inherentes al medio fotográfico y a su materialidad, proponiendo nuevas formas de interacción entre el espectador y la obra.

En este contexto, esta investigación pretende caracterizar las manifestaciones de la fotografía experimental en México y comprender esta práctica como una respuesta a las formas de desmaterialización promovidas por la fotografía digital.

Planteamiento del problema

Las posibilidades tecnológicas actuales han facilitado la producción y circulación masiva de imágenes. Vivimos rodeados de fotografías, y la tecnología digital las ha hecho más flexibles, editables y más accesibles que nunca. Sin embargo, se observa un fenómeno en el que grupos de fotógrafos retoman procesos fisicoquímicos, cámaras no comerciales e incluso la intervención física sobre la imagen, pese a las dificultades y el costo asociados.

Uno de los espacios en los que se exhibe y promueve la experimentación fotográfica es el *Experimenta Photo Festival*, un evento anual celebrado en Barcelona, España, surgido en el 2020 y organizado en el *Instituto de Estudios Fotográficos de Cataluña*, este festival ha cobrado relevancia en el ámbito de la fotografía contemporánea. Su director Pablo Giori, lo define así: “Este festival es el producto directo que encontramos en un buen momento para la fotografía

experimental. Nosotros somos consecuencia del *boom* que ha tenido que volver a la fotografía analógica en los últimos años”¹.

Pese a su crecimiento, la fotografía experimental sigue siendo un campo poco explorado en la literatura académica, especialmente en el ámbito mexicano. Existen estudios sobre técnicas del siglo XIX², y sobre los métodos “no convencionales” de creación fotográfica³, no se han abordado de manera profunda las especificidades de la experimentación fotográfica en México, particularmente en lo que respecta a las intervenciones físicas y analógicas.

Desde las artes se ha experimentado con la fotografía a partir de las vanguardias y así ha continuado hasta la actualidad, aunque sus formas han cambiado con el paso del tiempo. Si bien se habla de experimentación fotográfica, no existe una definición clara de su configuración. No está definido si es esta experimentación una variante de la fotografía tradicional, una manifestación artística que integra la fotografía, o una forma de creación artística distinta surgida desde las vanguardias. Esto nos lleva a cuestionarnos si ¿es posible caracterizar estas manifestaciones experimentales, tan diferentes en técnicas y temáticas, como una sola forma de creación?

Por otra parte, Vilém Flusser nos habla de los “fotógrafos experimentales”⁴, como aquellos fotógrafos que buscan superar las limitaciones que les impone el aparato fotográfico, proponiendo

¹ Pablo Giori, citado por Mireia Reynal, “Nace el EXP.20, el primer Festival de Fotografía Experimental de Barcelona”, en *Diario el Nacional*, Barcelona, enero de 2020. https://www.elnacional.cat/lallanca/ca/profunditat/neix-exp20-festival-fotografia-experimental-barcelona_461118_102.html

² Gale Lynn Glynn (Coord.), *Fotografía, Manual de procesos alternativos*, Universidad Nacional Autónoma de México, (2007). Nirupa Farreny, “Introducción a los procesos fotográficos del siglo XIX emulsiones y pinhole” en *Revista Digital Universitaria*, 9, DGSCA-UNAM (2004) https://metafoto1.wordpress.com/wp-content/uploads/2007/09/oct_art57.pdf Héctor Ramírez García, *Química de los procesos fotográficos alternativos* [tesis de licenciatura], Facultad de química, Universidad Autónoma de México (2006).

³ Carlos Jurado, *El arte de la aprehensión de imágenes y el unicornio México*, UNAM (1974). Marco Antonioni, *et al*, *Fotografía experimental: manual de técnicas y procesos alternativos*, (Barcelona: Blume, 2014). Verónica Ode y Erik Ciravegna, “Eterno cotidiano: La fotografía experimental como medio de rescate de objetos desechados en el espacio urbano” en *Tsantsa*, Revista de investigaciones artísticas, 7 (2019) <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/2915/1998> y Mónica Carabias Álvaro, “Fotografía experimental en España, la obra de Luisa Rojo, intervención y abstracción”, en *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, 2, (2012); 227-249. <https://www.redalyc.org/pdf/5135/513551283005.pdf>

⁴ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, (México, Trillas, 1990); 75.

una reflexión crítica sobre la imagen técnica⁵, vinculada a la pérdida de materialidad. En ese sentido, el resurgimiento de la fotografía analógica y experimental podría interpretarse como una forma de resistencia frente a la creciente desmaterialización de las imágenes.

Hipótesis

La fotografía artística experimental contemporánea en México se configura como una forma de resistencia frente a la digitalización de la imagen, a través de la revalorización de técnicas analógicas no convencionales. Por lo tanto, se infiere que estas prácticas expresan una postura crítica ante los procesos de estandarización tecnológica y promueven alternativas que cuestionan los modos predominantes de producción fotográfica.

Objetivo general

- Caracterizar las manifestaciones de la fotografía artística experimental contemporánea en México, centrándose en las técnicas, procesos creativos y temas que la definen dentro del contexto actual.

Objetivos específicos

- Identificar el contexto histórico y cultural de la fotografía contemporánea en México, hacia su consolidación como forma de arte.
- Establecer los fundamentos conceptuales de la experimentación fotográfica como representación de la realidad y expresión artística.
- Reconocer las trayectorias, técnicas, procesos creativos, obras representativas y motivaciones de algunos de los principales fotógrafos en México, que actualmente experimentan fotográficamente con procesos fisicoquímicos y materiales físicos.

⁵ Vilém Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. (México, UNAM, 2011).

Justificación

Esta investigación surge de la necesidad de estudiar un fenómeno emergente en la fotografía artística contemporánea mexicana: la adopción de procesos experimentales por medios fisicoquímicos en un entorno dominado por lo digital.

Vilém Flusser⁶ y Joan Costa⁷ aportan una visión crítica sobre el rol del fotógrafo y sus decisiones técnicas. Flusser considera al fotógrafo experimental como alguien que desafía al aparato fotográfico, dando prioridad al acto creador sobre el dispositivo. Costa distingue entre actitudes sumisas y subversivas ante las reglas del medio al realizar la imagen fotográfica.

No obstante, estas teorías no explican del todo el fenómeno de retorno a lo analógico, tampoco esclarecen las intenciones técnicas, artísticas o conceptuales en el contexto mexicano. La experimentación fisicoquímica no solo busca una estética distinta, sino que construye un discurso de resistencia a la fugacidad y la desmaterialización propias de la era digital.

Como profesora en la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana, he podido observar de manera directa el creciente interés de jóvenes creadores por la exploración con procesos fisicoquímicos en fotografía. Esta experiencia me lleva a reflexionar sobre la falta de teorías, marcos históricos, autores de referencia, así como la caracterización de estas prácticas. En ese sentido, el presente trabajo pretende aportar herramientas para una comprensión más amplia de estas prácticas en el ámbito de la fotografía artística contemporánea.

Metodología

La presente investigación adopta un enfoque mixto secuencial, combinando estrategias exploratorias, descriptivas y cualitativas, en correspondencia con los objetivos planteados para cada fase de estudio.

⁶ Flusser, *Hacia una filosofía...*, (1990).

⁷ Joan Costa, Joan, *La fotografía creativa*. (México, Trillas-Sigma, 2008).

En una primera etapa, se recurre a un enfoque exploratorio con el propósito de familiarizarse con el fenómeno poco investigado que es la fotografía artística experimental en México. A través de una revisión documental, se analiza el contexto histórico de la fotografía en el país, su transición desde la función representativa hacia una forma de expresión artística, y su posterior evolución hacia prácticas experimentales.

En una segunda etapa, se adopta un enfoque descriptivo orientado a identificar y caracterizar a los fotógrafos mexicanos que practican la fotografía experimental. Mediante un análisis cuantitativo, se seleccionan a aquellos que emplean técnicas experimentales, a partir de la información documental y visual disponible sobre sus obras.

Finalmente se desarrolla una tercera fase de carácter cualitativo, centrada en estudios de caso y entrevistas semiestructuradas a los fotógrafos seleccionados. El objetivo es comprender sus procesos creativos, motivaciones y actitudes frente a la experimentación fotográfica, analizando sus trayectorias, seleccionando una obra representativa de cada autor, y profundizando en sus interpretaciones y significados⁸.

Contenido

En el *Capítulo I: La fotografía contemporánea en México*, se establece el contexto histórico y cultural de la fotografía contemporánea en México, desde la década de 1940 hasta la actualidad, abordando al Club fotográfico de México, el movimiento de los grupos en los años 70, el Consejo Mexicano de fotografía y la creación de la Bienal de fotografía, el Centro de la Imagen y la Fototeca Nacional. También se destaca la ventana al mundo digital que abre Pedro Meyer en su sitio *Zonezero*.

El Capítulo II: La Fotografía, de la representación a la experimentación artística, define el marco conceptual de la fotografía, abordando su carácter dual como medio de representación de la realidad y como medio de expresión artística desde sus orígenes en el siglo XIX y hasta la

⁸ Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio, *Metodología de la investigación* (sexta edición), (México, McGraw Hill, 2014).

actualidad, con especial énfasis en el contexto mexicano. Aquí se identifican los aspectos clave que definen la fotografía experimental.

En el *Capítulo III: Fotógrafos artístico-experimentales mexicanos*, realizamos un estudio de caso sobre las trayectorias, técnicas, procesos creativos y obras representativas de cuatro fotógrafos en México que han obtenido reconocimiento en el ámbito de la fotografía y las artes.

Capítulo I: La fotografía contemporánea en México

Es innegable la influencia de la fotografía en diversos campos, por ejemplo, en el ámbito científico, la fotografía nos permite observar cosas que no son perceptibles a simple vista debido a las limitaciones del ojo humano, como fenómenos microscópicos o astronómicos. La fotografía también ha servido como una herramienta fundamental para la documentación, se utiliza para registrar eventos o personajes importantes, creando archivos visuales que testimonian acontecimientos históricos. Un ejemplo icónico es el archivo Casasola, reconocido principalmente por sus fotografías de la Revolución Mexicana, pero que abarca gran parte del imaginario visual de la historia de México. En el ámbito antropológico, la capacidad de documentación de la fotografía ha sido aprovechada como una herramienta crucial, sirve para dejar constancia visual del ser humano y sus manifestaciones culturales, así como de su evolución y cambios a lo largo del tiempo.

La producción fotográfica en el México actual es sumamente diversa, abarcando una amplia gama de usos. La fotografía se emplea en ámbitos como el periodismo, la publicidad en redes sociales, la reproducción de obras artísticas y archivos, la topografía, la ciencia, el arte, la fotografía *amateur*, entre otros. Estos usos se expanden a medida que los medios de información y visualización de imágenes continúan su crecimiento.

Cabe aquí destacar que existe una estrecha relación entre los medios de distribución de las imágenes fotográficas y el propósito que se les asigna. Por ejemplo, en el caso de las fotografías de prensa, aunque son abundantes en periódicos y diarios deportivos, su presencia se encuentra subordinada al contexto en el que se presentan. En otras palabras, aunque las fotografías acompañan a las noticias, su función principal es servir como apoyo visual para la información contenida en la nota.

1.1 La época contemporánea en México

La historia contemporánea de México se inicia en 1946, con el cambio de presidente de Manuel Ávila Camacho a Miguel Alemán Valdés, y se caracteriza por un crecimiento económico constante que perduró hasta 1970. Durante este periodo, se observó una notable mejora en el

sector agrícola y se impulsó la industrialización, lo que generó una expansión urbana significativa en las ciudades. El gobierno realizó inversiones importantes en infraestructura, como carreteras, presas, electricidad, hospitales, escuelas y servicios públicos diversos. Estas inversiones tuvieron un impacto positivo en la calidad de vida de la población, que tuvo acceso a servicios públicos como el seguro social⁹.

El enfoque gubernamental estuvo orientado hacia la industrialización del país, reconociendo que la modernización de México dependía del crecimiento de las fábricas y la formación de técnicos y obreros capacitados. En este contexto, las actividades agrarias se subordinaron al impulso de la industrialización y con ello, mantener el crecimiento de la población urbana en rápido aumento. La urbanización fue un fenómeno estrechamente ligado a la industrialización. La concentración de población en las ciudades facilitó al gobierno la provisión de servicios públicos modernos, como iluminación, agua potable, alcantarillado, transporte, educación y salud. Estas mejoras beneficiaron especialmente a las tres principales áreas urbanas del país: Ciudad de México, Monterrey y Guadalajara, que juntas contribuían, en 1965 al 69%¹⁰ de la producción industrial mexicana.

La mejora de los servicios públicos también estimuló el crecimiento de la población, los salarios para los obreros que trabajaban en las grandes ciudades experimentaron un aumento, lo que mejoró su calidad de vida. Podían permitirse tener una vivienda propia para sus familias y, gracias a la educación pública, sus hijos tenían acceso a estudios universitarios o podían convertirse en profesionales.

Esta situación resultó favorable para varias empresas, pero también tuvo un impacto especialmente significativo en la industria televisiva, que experimentó un crecimiento considerable a medida que adquiría un alcance masivo como medio de comunicación. Estos cambios también afectaron al ámbito del arte y la cultura. Por ejemplo, en la cinematografía se

⁹ Luis Aboites Aguilar, “El último tramo, 1920-2000” en Pablo Escalante Gonzalbo, *et al.*, *Historia Mínima de México*, (México: Colegio de México, 2008); 469-495.

¹⁰ Aboites Aguilar, “El último tramo”, 491.

volvieron populares las películas con temáticas urbanas, buscando reflejar la nueva realidad que se vivía en el país¹¹.

1.2. La fotografía artística contemporánea en México

Desde el ámbito de nuestro objeto de estudio, la fotografía con intención artística, en este mismo periodo, entre 1940 y 1970, se observó un vacío documental en México, ya que no existían museos, galerías, libros especializados, becas, concursos ni una crítica especializada en fotografía. A pesar de la existencia de una gran cantidad de imágenes fotográficas producidas para diversos fines y su circulación continua, estas fotografías parecían carecer de presencia significativa al no contar con una institución oficial o un sistema que las reconociera como objetos artísticos relevantes, como señala Laura González Flores, por lo que afirma que la producción fotográfica con intención artística, durante ese periodo fue escasa¹².

Según Omar López Monroy¹³, la historia de la fotografía contemporánea en México se ha definido a través de proyectos específicos. En 1949 se fundó el *Club Fotográfico de México*, en 1976 el *Consejo Mexicano de Fotografía* y en 1994 se inauguró el *Centro de la Imagen*. Si bien podemos identificar otros momentos o situaciones relevantes en el análisis de la historia de la fotografía mexicana actual, estos proyectos son un buen punto de partida, ya que representan situaciones en las que se ha valorado la fotografía producida en México más allá de su funcionalidad como medio de registro.

1.2.1 El club fotográfico de México

En 1949, se conformó el *Club Fotográfico de México* (CFM) como asociación civil:

El Club surge al interior del *American Photographic Club of Mexico*, agrupación de los Rotarios de la capital mexicana, en donde algunos mexicanos como Mario Sabaté, Manuel

¹¹ Aboites, “El último tramo”, 497-498.

¹² Laura González Flores, “Fotografía mexicana contemporánea. Un modelo para armar”, en Issa Benítez, ed., *Hacia otra historia del arte en México* [versión de la autora] (México: Curare, 2005); 2.

¹³ Omar López Monroy, “Fotografía contemporánea mexicana: arte y vanguardia”. En *La Jornada Semanal* (19 de septiembre 2021); párr. 1. <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/09/19/cultura/fotografia-contemporanea-mexicana-arte-y-vanguardia-la-semanal/>

Ampudia y Enrique Segarra coincidieron en conformar un espacio nuevo con tintes nacionalistas, con el propósito de enaltecer a México a través de la fotografía¹⁴.

Después de la Segunda Guerra Mundial, se dio una fuerte demanda por bienes de consumo, seguramente provocada por la escasez que existió durante la guerra, esto favoreció también a la publicidad, la producción de revistas ilustradas y la edición de revistas fotográficas a nivel mundial. Los avances técnicos en la fotografía popularizaron la producción fotográfica, las primeras cámaras se realizaban a mano y con el tiempo se comenzaron a industrializar, hasta que se estandarizaron. Cerca de la década de 1930 se inició la producción de cámaras en “formato pequeño” de 35 milímetros para película cinematográfica, la primera fue la *Leica* de fabricación alemana inventada en 1925; posteriormente la primera réflex de un solo objetivo de 35mm fue la *Cnopm* (Sport) fabricada por *GOMZ* en Alemania en 1935, y ampliamente comercializada hasta 1941¹⁵. En 1936 comenzó la comercialización de la *Kine Exakta*, fabricada en Alemania por *Ihagee*, misma que se vendió en Portugal, Francia, Inglaterra y Estados Unidos como *Kine-Exakta* en 1937, debido a la guerra redujo su comercialización, pero continuó fabricando cámaras hasta la década de 1970. Por otra parte, fue hasta 1950 que se creó y popularizó la réflex de un solo objetivo para rollos de 35 milímetros¹⁶, a través de la cámara *Asahi Pentax*, de origen japonés fabricada en 1952 por *Asahi Optical Co. Ltd* conocida después como *Pentax*¹⁷.

Para este momento en México, la fotografía era una actividad que dejó de ser exclusiva de las personas con capacidad económica elevada, la aparición de las cámaras fotográficas de formato pequeño, hicieron que la práctica fotográfica fuera más accesible y hubiera más aficionados. Así entonces, el CFM reunió a personas de diversos orígenes y que de maneras distintas se encontraban relacionados con la fotografía, pero que, regidos por el interés común, se asociaron para compartir experiencias, apoyarse y promover su producción fotográfica¹⁸.

¹⁴ López Monroy, “Fotografía contemporánea...”, párr. 1.

¹⁵ Ken Burnside, “La primer cámara réflex inventada”. (web techlandia, s/f). https://techlandia.com/camara-reflex-35-mm-inventada-info_289435/

¹⁶ Petr Tausk, “Historia de la fotografía en el siglo XX”. (Barcelona: Gustavo Gili, 1978); 44-45.

¹⁷ Enrique López, “Historia de las cámaras”. (España, web cámara colección, s/f). http://www.camaracoleccion.es/Historia_camaras.html

¹⁸ Patricia Massé, “La excesiva producción fotográfica en México”. En *Revista Alquimia* 24 (México D.F.: Sistema Nacional de Fototecas-INAH, 2005); 11.

Las primeras reuniones del club realizadas en febrero de 1949 contaron con la participación de 22 miembros, en marzo del mismo año la reunión fue de 160 miembros según la editorial del Boletín del CFM publicado en ese mes¹⁹. Dos años después de su fundación contaban con 442 miembros, la mayoría aficionados que dedicaban su tiempo libre a la fotografía. La casa club se estableció en la Ciudad de México, en la calle Londres 75, de la colonia Juárez, lugar en el que se fomentó un ambiente social agradable, con excursiones frecuentes y exposiciones mensuales de la producción de sus socios, por lo tanto, el Club era muy atractivo para sus miembros. Desde su creación contaron con el apoyo de empresas de productos fotográficos como *Kodak Mexicana Ltda.*, *American Photo Supply*, *Photo Regis*, *AnSCO* y *Sanborns* que vendía película fotográfica, entre otras empresas que comercializaban los productos para la práctica fotográfica, aunque los miembros del CFM se definieron como independientes de las relaciones comerciales y no consideraron ser representantes de los productos que dichas empresas vendían²⁰.

Con la intención de incrementar el número de miembros del Club, se creó una sección femenil en 1950, promoviendo el acceso sin cuota de admisión para las primeras 20 mujeres que se registraron y una cuota mensual menor a la que pagaban los miembros masculinos. Las actividades de la sección femenina se realizaban de manera separada, se les brindaba clases de fotografía y el uso del laboratorio. Para concursar en las exposiciones de los “Salones generales”, debían de participar en una categoría aparte y pagar la misma cuota mensual que los miembros masculinos, con el beneficio de seguir teniendo acceso a las actividades de la sección femenil²¹. Algunas de las primeras fotografías del Club fueron: María Teresa Plá Viñas, Elodia Port al

¹⁹ Juan Gutiérrez, “Editorial”. En el “Boletín del Club Fotográfico de México”. v.1, n. 3. (Ciudad de México, marzo de 1949). En Priscila Miráz de Freitas Grecco, “A fotografia amadora no México: Club Fotográfico de México e a presença da folclorização na construção da identidade nacional mexicana-1950”. En *Revista Tempo e Argumento*, vol. 8, núm. 17, (Universidade del Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil. enero-abril, 2016); 269. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=338146824010>

²⁰ Priscila Miráz de Freitas Grecco, “A fotografia amadora no México: Club Fotográfico de México e a presença da folclorização na construção da identidade nacional mexicana-1950”. En *Revista Tempo e Argumento*, vol. 8, núm. 17, (Universidade del Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil. enero-abril, 2016); 268-269. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=338146824010>

²¹ Miráz de Freitas, “A fotografia...”, 273.

Munive, Domitila de Ocadiz, Piedad Bringas, Graciela Sala Girard, Ana María S. de Vidal, Hortensia D'Abaghi, María Teresa P. de Robertson, Esperanza Schroeder, Lolita Munzing²².

En 1950, el presidente Manuel Ampudia afirmaba que una de las labores más importantes del CFM era el contribuir con la “divulgación de las bellezas de nuestro país”²³; más adelante, en 1952, Nicolás Ház, uno de los ideólogos del Club, determinaron que los temas que deberían fotografiarse eran “los campos y mares líricos y románticos, bonitas flores... Gente vieja y feliz y de singulares y exóticos caracteres” y prohibiendo las temáticas de “destrucción, crimen, basura, mugre, miseria”, temáticas propias de “los llamados documentalistas, quienes se especializan en fotografía de lo más abominable, molesto y de condiciones escandalosas”, que a sus ojos, los documentalistas utilizaban esas fotografías como una “forma de avergonzar a la sociedad y a los gobiernos”²⁴.



Figura 1. Excursión a Tlacolula septiembre 1952. CFM / Autor desconocido.
<http://www.retinamagazine.com/articulos/una-vuelta-de-tuerca-setenta-anos-del-club-fotografico-de-mexico>

²² Rebeca Monroy Nasr, “Mujeres en el proceso fotográfico (1880-1950)”. En *Alquimia* 8, (México: INAH, 2000); 14.

²³ Manuel Ampudia, “Editorial”. En el *Boletín del Club Fotográfico de México*. n. 2, vol. II, (Ciudad de México, 1950) en Priscila Miráz de Freitas Grecco, “A fotografia amadora no México: Club Fotográfico de México e a presença da folclorização na construção da identidade nacional mexicana-1950”. En *Revista Tempo e Argumento* 17, vol. 8, (Universidade del Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil, enero-abril, 2016); 284. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=338146824010>

²⁴ José Antonio Rodríguez, “Ruth D. Lechuga. Una memoria mexicana”. (México: Museo Franz Mayer, Artes de México, 2002); 52.

Patricia Miráz²⁵, considera que el CFM se centró en la folklorización de personajes populares, especialmente las etnias indígenas del país, en busca de la construcción de la identidad mexicana, la llamada “mexicanidad”, promovida por instancias gubernamentales después de la Revolución Mexicana. El tema del concurso mensual del Club fue el de “Folklore Mexicano” con la intención de hacer notoria la belleza natural del país, de sus mujeres con vestidos de colorido intenso que les otorgaba “ese carácter muy mexicano a lo nuestro y que causa admiración de todo el mundo”²⁶.

El Club se encontraba alejado de las tendencias contemporáneas y se negó a reconsiderar sus valores estéticos, situación que provocó el enfrentamiento de los diversos enfoques de sus miembros como por ejemplo el grupo *La Ventana* (1956-1961) dirigido por Ruth D. Lechuga, cuyo interés por la fotografía documental se contrapuso a las ideas del club, situación que causó su salida en 1956, junto con varios miembros como Armando Meyer, Ricardo Calderón, Víctor M. Noriega, Alice Rainer, Esteban A. de Varona, Mario Nader, Emilio R. Mata y Hans Deutsch (hermano de Ruth D. Lechuga)²⁷.

Este posicionamiento no es exclusivo del Club, en general, respecto a la producción fotográfica en México entre 1960 y 1980, cuando existía la visión de que la fotografía documental o utilitaria se contraponía a la fotografía artística:

[...] una gran parte de esta producción se relacionaba con el fotoperiodismo y con otros usos documentales de la imagen. Su función utilitaria le impedía ser considerada como fotografía de autor, artística o moderna. Pero no solo será la jerarquización moderna de lo autónomo/artístico sobre lo dependiente/utilitario lo que justificará la polarización de documentación y artísticidad sino, sobre todo, el clima político-ideológico de nuestro país en esas décadas²⁸.

²⁵ Miráz de Freitas, “A fotografia...”, 276.

²⁶ Juan Cortés Solís, “Ecos de la reunión anterior”. En el “Boletín del Club Fotográfico de México”. v.2, n. 11. (Ciudad de México, noviembre 1950). En Miraz, “A fotografia...”, 268-269.

²⁷ Xóchitl Mondragón, *Reminiscencias en la imagen: la conformación del Acervo Fotográfico personal Ruth D. Lechuga del Museo Franz Mayer* [Tesis licenciatura] (México: UNAM-Facultad de Historia, 2018); 11.

²⁸ González Flores, *Fotografía mexicana...*, 3-4.

La postura del Club era muy rígida “el asunto no dejaba lugar a dudas: o se seguían los esquemas dictados por el Club o se era harina de otro costal”²⁹, no había cabida para quienes no se apegaban a sus lineamientos temáticos y estéticos. A finales de la década de 1960, disminuyó considerablemente el número de miembros, debido a factores políticos, económicos y desacuerdos generacionales entre los grupos integrantes del mismo³⁰.

Entre 1980 y 1990, el Club logró mantener sus actividades sin mayores cambios, pero no en las mismas condiciones, debido a que los miembros no contaban con la posibilidad de pagar una cuota suficiente para la manutención. Elsa Escamilla y Elena Celaya impulsaron la oferta de talleres para generar recursos por lo que, durante esa época, el acceso a la membresía era a través de los talleres que se ofrecían, lo que a su vez permitía el uso del laboratorio físicoquímico, esos cursos sostenían económicamente al Club. Por otra parte, a inicios del siglo XXI, las exposiciones mensuales de los miembros del Club desaparecieron³¹.

El surgimiento de la cámara digital y, por consecuencia, la progresiva desaparición del uso del laboratorio, obligaron a que se dejara la sede de la calle de Londres por factores económicos, al poco tiempo decidieron dejar de contar con una sede física y trasladar sus actividades a medios digitales y redes sociales.

En diciembre del 2015 tras un año de inconsistencias en la relación con los arrendatarios de la última sede física del Club Fotográfico de México se debió desalojar el edificio que éste había ocupado por décadas en la colonia Juárez. El presidente del CFM desde el 2013 a la fecha, Aldo Hiram Juárez, junto con poco más de diez miembros del mismo, decidieron no conseguir una nueva sede física³².

Finalmente, el Club dejó de funcionar a principios del 2022, como consta en la fecha de sus últimas publicaciones en redes sociales (<https://www.facebook.com/clubfotomexico/>). En la vida del CFM varios de sus miembros optaron por deslindarse de éste para crear nuevas agrupaciones,

²⁹ Rodríguez, “Ruth D. Lechuga”, 52.

³⁰ Sarah Meinster, “Members Only” En *Aperture Magazine* 253, *Mexico City*. (Londres, 2019); párr. 2. <https://es.scribd.com/article/449040385/Members-Only>

³¹ Omar López Monroy, “Una vuelta de tuerca. Setenta años del Club Fotográfico de México” En *Retina Magazine* (2019a); párr. 8. <http://www.retinamagazine.com/articulos/una-vuelta-de-tuerca-setenta-anos-del-club-fotografico-de-mexico>

³² López Monroy, “Una vuelta de tuerca”, párr. 4.

considerando que existía en el Club un estancamiento respecto a lo que sucedía en el mundo. Socios como Pedro Meyer y Lázaro Blanco salieron del Club para integrar nuevos colectivos que marcaron los cambios en el ámbito de la fotografía en México, como fue el caso de La Ventana (1956), de Ruth D. Lechuga, el primero en surgir; así como Arte Fotográfico (1962) en el que estuvo Pedro Meyer, el Grupo 35:6x6 (1968) en el que se encontraban Lázaro Blanco y José Luis Neyra y posteriormente el Consejo Mexicano de Fotografía, cuya labor ha sido muy significativa³³.

No cabe duda de que el CFM fue referente por muchos años para todos aquellos que tenían interés por la fotografía, sirvió de punto de inicio para muchos gracias a sus clases y talleres, así como un espacio para la promoción de la práctica fotográfica.

1.2.2. Los grupos de la década de 1970

Durante la revuelta estudiantil del 1968, debido a los factores políticos y sociales imperantes, los artistas comenzaron a trabajar de manera colectiva, hicieron que esa época fuera denominada como la generación de los grupos. La primer agrupación que surge en esta etapa es el Grupo 65 conformado por Rebeca Hidalgo, Arnulfo Aquino y Jorge Pérezvega, entre otros estudiantes de la Escuela de San Carlos, el colectivo se denominó así por ser el año que ingresaron a la escuela, se asociaron con la intención de trabajar en conjunto para desarrollar sus obras y exponer, aunque con el movimiento del 68, se dedicaron a producir obra en forma de carteles, volantes realizados en offset o con mimeógrafo, y mantas para apoyar las protestas estudiantiles, lo que le dio un carácter social a su labor como artistas³⁴.

A principios de los años 70, se conformaron varios grupos que buscaron hacer un arte más cercano a la realidad del país, alejarse de los espacios y modos convencionales, optando por el arte público, los performances, la instalación, entre otras manifestaciones. Las primeras agrupaciones fueron de artistas plásticos, como Tepito Arte acá, el Grupo Suma y el Proceso Pentágono, pero pronto se formaron agrupaciones de varias disciplinas.

³³ López Monroy, “Una vuelta de tuerca”, párr. 13-16.

³⁴ Álvaro Vázquez Mantecón, “Los Grupos”, México: FONCA-Museo de Arte Carrillo Gil, documental realizado en noviembre de 1994, vídeo en YouTube, 59:32 <https://youtu.be/oldsZiduk5s>

En 1971, el fotógrafo Lázaro Blanco, antiguo miembro del CFM, creó el Grupo VOD:35, nombre proveniente de componentes del equipo fotográfico: visor, obturador y diafragma, y de la película fotográfica de 35 mm, el Grupo se conformó en el interior del taller de Fotografía en la Casa del Lago de la UNAM, entre sus integrantes se encontraban Renata von Hanffstengel, Gloria Frausto y Elsa Neyra, el grupo estuvo funcionando hasta 1978³⁵.



Figura 2. Integrantes del Grupo de Fotógrafos Independientes en una exposición en las calles de la ciudad de México (1976) Miguel Fematt, Rubén Cárdenas, Alberto Pérez González y Adolfo Patiño. Luna córnea 33, *Viajes al centro de la imagen*, (2013); 99.

El Grupo de Fotógrafos Independientes creado en 1976 por *Adolfofotógrafo* (Adolfo Patiño Torres), Miguel Fematt, Héctor González Ximénez Alberto Pergón y Rubén Cárdenas Paz (Rubén Pax), miembros fundadores del grupo³⁶, decidieron asociarse con la idea de crear espacios alternativos a las galerías y tratando de acercar la fotografía a la gente común, realizando exposiciones callejeras. Posteriormente se integraron Jorge Pergón, Alberto Pérez González, Agustín Martínez, Ángel de la Rueda Nava, Enrique Luna, Héctor García, Armando Cristeto, Héctor González, Ignacio López, Alicia Ahumada, Pedro Imarte, Jorge Acevedo, Anibal Angulo, Xavier Quirarte, Daisy Ascher, Pedro Hiriart, Enrique Bostelamn y Rogelio Villarreal³⁷.

Para ello se valieron de los “soportes urbanos” como muros y postes de luz, en lo que montaron su obra a manera de tendedero, sujetando sus fotografías con pinzas para la ropa. Como lo describe el propio Adolfo Patiño;

El 8 de abril de 1976 presentamos la primera exposición convocada por los Independientes en la Zona Rosa, en la esquina de Génova y Londres. Todavía era una

³⁵ López Monroy, “Fotografía contemporánea...”, párr. 6.

³⁶ Alfonso Morales Carrillo, “Rubén Pax, exposición de exposiciones” en *Luna Córnea 33, Viajes al Centro de la Imagen I*, (México, Centro de la Imagen, 2011); 100.

³⁷ Morales Carillo, “Rubén Pax”, 101.

calle vehicular. Amarramos lazos de ropa de un árbol, pusimos las fotografías en cartulinas rígidas con pinzas de ropa de madera. Fue nuestra primera instalación³⁸.

En sus muestras se presentaban cuatro fotógrafos del grupo y un poeta, con la intención de “intervenir la cotidianidad de la gente de la calle”. No sólo realizaron exposiciones urbanas fijas, una de sus exposiciones se llamó *Arte Móvil Humano* (1976) la cual se trasladó en un carrito jalado por los fotógrafos desde el zócalo por calles del centro de la ciudad para llegar al Museo de la Ciudad de México y de regreso por otras calles del mismo centro, hasta regresar a su punto de inicio.



Figura 3. Adolfo Patiño exhibiendo el trabajo de *Fotógrafos Independientes* en un carrito móvil en Paseo de la Reforma (1980)
<https://revistacodigo.com/generacion-de-los-grupos/>

Hacia 1977 el Instituto Nacional de Bellas Artes lanzó la Convocatoria a la Sección de experimentación como parte del Salón Nacional de Artes Plásticas, en el que participaron varios grupos incluida la nueva agrupación Peyote y la compañía creada para participar en el salón, compuesta por los integrantes del Grupo de Fotógrafos Independientes, así como artistas plásticos.

A partir de ahí empezamos a trabajar con una serie de ideas; integramos fotografía, grabado, monotipo, proyección de transparencias. Intercalamos imágenes contrapunteadas sobre consumismo, sobre el colonialismo, etcétera; eran cosas bastante interesantes: estaban ahí la música, las televisiones, los maniqués, los milagritos y la iconografía que darían fama al mexicanismo que se daría ocho años después³⁹

³⁸ Adolfo Patiño en Dulce María de Alvarado Chaparro, “Adolfo Patiño, Entrevista, 1997” En *Performance en México: 28 testimonios (1995-2000)*, Colección Diecisiete, teoría, crítica, psicoanálisis, acontecimiento; 4. México: Editorial 17 (2015); 265. <https://17.edu.mx/index.php/diecisiete/article/view/134>

³⁹ Patiño; “Adolfo Patiño...”, 269.

En 1984 el grupo hizo su última *No-exposición* en el Centro Cultural José Guadalupe Posada, después de eso, se dividieron sus intereses y dejaron de trabajar de manera colectiva.



Figura 4. Registro fotográfico de un performance del Grupo Suma (1976). <https://bit.ly/3AQL3v7>



Figura 5. Uso de fotografías de prensa: Secuestroplástico, No grupo (1978). <https://revistacodigo.com/generacion-de-los-grupos/>

Cabe destacar que los grupos hicieron un amplio uso de la fotografía como una herramienta para evidenciar la realidad, integrándola en las diversas manifestaciones de los artistas plásticos de la época, fue común el uso de imágenes de prensa que se multiplicaron e intervinieron con diversas finalidades, así también la fotografía se conformó, junto con el video, como medio para registrar las acciones que los grupos realizaban. El movimiento de los grupos se caracterizó por promover la experimentación, la transdisciplinariedad y la informalidad, modificando con ello las técnicas y materiales con los que se creaban las obras, se utilizaron recursos no convencionales como la fotocopia y el mimeógrafo, además de renovar la manera de presentar el arte utilizando la acción y el performance.

El movimiento de los grupos terminó por disolverse a mediados de la década de 1980, debido a problemas entre los miembros de los grupos, ya que muchos de ellos eran estudiantes cuando conformaron el grupo y se encontraron con la necesidad de desarrollarse de manera individual,

pero de manera determinante la crisis económica de los años 80 generó problemas económicos individuales⁴⁰.

1.2.3 El Consejo Mexicano de Fotografía

[...] el Consejo surgió en medio de un contexto de cambios en las formas de acción y control gubernamentales, y el llamado boom petrolero; al mismo tiempo se volvió un destacado actor más en el ámbito cultural nacional, cuya efectividad radicó en ser una colectividad⁴¹.

En las noches de los jueves de 1976 comenzó a reunirse Pedro Meyer con otros fotógrafos e intelectuales con la intención de trabajar de manera seria y propositiva acerca de la fotografía y su representatividad en México. Meyer había decidido dedicarse por completo a la fotografía, por lo que había viajado a Estados Unidos y a Europa para conocer lo que sucedía en el medio fotográfico en ese momento, en el extranjero le cuestionaron sobre los fotógrafos latinoamericanos, situación que lo llevó a tratar de encontrar una respuesta, por lo que convocó a sus colegas y conocidos para trabajar en ese sentido⁴².

En 1977 comenzaron a considerar la formalización como una agrupación, por lo que, en mayo de ese año, crearon el primer comunicado del Consejo Mexicano de Fotografía (CMF), aunque fue hasta el 17 de enero de 1978 que se constituyó como asociación civil:

En ese momento la mesa directiva del Consejo estuvo conformada de la siguiente manera: presidente Pedro Meyer, vicepresidente Lázaro Blanco, tesorero Marco Aurelio Vasconcelos, secretaria Julieta Giménez Cacho, comisario José Luis Neyra, y como asesora general Raquel Tíbol⁴³.

Varios de los miembros fundadores del CMF habían asistido al CFM, ya que en su momento fue uno de los pocos lugares que permitía tener un acercamiento a la fotografía; ellos fueron José Luis Neyra, Renata von Hanffstengel, Pedro Meyer y Lázaro Blanco⁴⁴.

⁴⁰ Vázquez Mantecón, “*Los Grupos*”.

⁴¹ López Monroy, “Apuntes para una historia...”, párr. 6.

⁴² López Monroy, “Apuntes para una historia...”, párr. 11-13.

⁴³ Rebeca Monroy Nasr, *Consejo Mexicano de Fotografía*. México: Centro de la imagen, Colección miradas al acervo. (2021); 22-23.

⁴⁴ López Monroy, Apuntes para una historia..., párr. 14.

En el primer comunicado se anunciaba la realización del *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* y la convocatoria para una exposición fotográfica dentro de las actividades del mismo, esto logró que en poco tiempo un gran número de fotógrafos se acercaran al Consejo para colaborar y apoyar el proyecto⁴⁵. En la convocatoria se establecieron los principios del CMF respecto a la imagen fotográfica:

Principios y objetivos del Consejo Mexicano de Fotografía A.C., referentes a la imagen fotográfica:

Considerando que el arte en sus múltiples formas de expresión es resultado de fenómenos sociales ineludibles, y puesto que la fotografía como arte dinámico de nuestro tiempo encuentra su mejor ejercicio preferentemente en la captación del devenir humano y social -entendiéndose esto en el más amplio sentido de las opciones que brinda el medio fotográfico-, el Consejo Mexicano de Fotografía plantea lo siguiente:

- a) Que el fotógrafo latinoamericano, vinculado a su época y a su ámbito, debe de enfrentar la responsabilidad de interpretar con sus imágenes la belleza y el conflicto, los triunfos y las derrotas y las aspiraciones de su pueblo.
- b) Que el fotógrafo afine y afirme su percepción expresando las reacciones del hombre ante una sociedad en crisis y procure, en consecuencia, realizar un arte de compromiso.
- c) Que el fotógrafo afronte, tarde o temprano, la necesidad de analizar la carga emotiva e ideológica de la obra fotográfica propia y ajena, para comprender y definir los objetivos, intereses y propósitos que sirve⁴⁶.

Aunque en sus principios mencionan las palabras arte y belleza, puede verse una clara postura social en sus planteamientos, la responsabilidad con el pueblo, el realizar un arte de compromiso y el entendimiento del propósito para el cual sirve la fotografía, aspectos alejados de la concepción tradicional del arte y sus relaciones con la belleza, una postura contraria a la que prevalecía en el CFM.

La incorporación de nuevos fotógrafos al Consejo se dio con el requisito de aportar en alguna actividad dentro de los comités de trabajo que se habían conformado para la realización del Coloquio, debido a la gran carga de trabajo que resultó de tal proyecto. Hacia octubre de 1977 comenzaron a llegar al Museo de Arte Moderno en Chapultepec las primeras fotografías para la

⁴⁵ José Luis Neyra, “Breve crónica del Consejo Mexicano de Fotografía” en *Luna Córnea 34, Viajes al Centro de la Imagen Vol. II*, (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013); 13.

⁴⁶ Pedro Meyer (Ed), *Hecho en Latinoamérica: Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, (México, Consejo Mexicano de Fotografía, A.C., 1981); 137.

exposición, hacia enero de 1978, cerca de la constitución del CMF como Asociación Civil, la cantidad de paquetes de fotografías de los participantes eran tantas que solicitaron un espacio en la sala IV del Museo para establecer una pequeña oficina, ya que el Consejo no contaba con un espacio propio para trabajar. Fue a finales de febrero que el Comité de selección revisó 3,098 fotografías de 355 autores, provenientes de 15 países.

El 11 de mayo se inauguró en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México la *Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea*, con el nombre *Hecho en Latinoamérica*, en la que se presentaron 600 obras de 173 autores de América Latina y Estados Unidos⁴⁷. De manera casi simultánea, y por iniciativa del Consejo, el 12 de mayo se inauguraron las exposiciones fotográficas sobre la *Imagen histórica de la fotografía en México*, en el Castillo de Chapultepec y el Museo Nacional de Antropología⁴⁸.

El CMF le solicitó apoyo al subsecretario de Cultura, el también fotógrafo Víctor Flores Olea, para crear un espacio propio, por lo que en 1980 se inauguró la *Casa de la Fotografía* ubicada en la Calle Tehuantepec 214 de la Colonia Roma en la Ciudad de México, que fue la sede del Consejo durante nueve años y en sus espacios se presentaron 140 exposiciones fotográficas⁴⁹.

Durante el tiempo que el CMF se mantuvo en funcionamiento, proporcionó apoyo y fomentó diversas iniciativas para la promoción y difusión de la fotografía en México, entre ellas podemos mencionar las exposiciones nacionales e internacionales, las muestras y talleres que se realizaban en la *Casa de la Fotografía*, la revisión de portafolios⁵⁰, así como la creación de la *Bienal de Fotografía*, el festival *Fotoseptiembre* en 1993 e incluso algunos de sus integrantes apoyaron en la creación del *Centro de la Imagen* en 1994. Su proyecto más significativo fue la organización de los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía.

⁴⁷ Monroy Nasr, *Consejo Mexicano...*, 24.

⁴⁸ Neyra, "Breve crónica...", 14-18.

⁴⁹ Alfonso Morales Carrillo, *Luna Córneas 34: Viajes al Centro de la imagen II*, (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013); 3.

⁵⁰ La revisión de portafolios se llevaba a cabo mediante la presentación del trabajo personal de los fotógrafos a un especialista, con el objetivo de establecer un diálogo crítico sobre la obra. José Antonio Rodríguez, "Foto mexicana de entre siglos" en *Tierra adentro*, No. 100, (México, octubre - noviembre 1999); 92.



Figura 6. *La Casa de la Fotografía.* Excelsior (s/f) <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/08/01/973959>

El CMF experimentó un declive gradual después de perder su sede física, la Casa de la Fotografía, en 1989. A pesar de esta pérdida, el Consejo continuó brindando apoyo en la organización de diversos eventos relacionados con la promoción y difusión de la fotografía. Sin embargo, fue en 2014 cuando finalmente se dio por concluida la existencia del CMF.

1.2.3.1 Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía

Desde la formación del CMF se gestó la idea de realizar el primer *Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, con la idea de ubicar y caracterizar la producción fotográfica latinoamericana, una de las primeras acciones fue buscar el apoyo de una institución cultural en México, por lo que después de indagar y revisar, decidieron solicitar el auspicio del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), cerca del mes de mayo de 1977, el INBA confirmó su apoyo para la realización del Coloquio⁵¹.

El Consejo planeó y organizó un evento en el que participaron críticos e investigadores de arte, expertos en comunicación y fotógrafos de diez países. Del 13 al 19 de mayo, en el Museo Nacional de Antropología del Instituto Nacional de Antropología e Historia, se realizaron nueve sesiones donde se trataron temas sobre la fotografía, además de la exposición que la acompañó, entre el 17 y el 19 de mayo se impartieron talleres en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México.

⁵¹ Neyra, “Breve crónica...”, 13-14.

Al revisar el programa de este, podemos ver que los temas de interés fueron diversos, así como los ponentes, que no solamente fueron latinoamericanos, sino también norteamericanos y europeos, lo que nos permite ver el alcance e importancia del evento.

PROGRAMA DEL PRIMER COLOQUIO EN MÉXICO, 1978

Introducción por Pedro Meyer

PRIMERA PONENCIA: Relación entre Realidad y Estilos de la Fotografía en América Latina Por Mario García Joya (Cuba) Comentario por Giselle Freund (Francia)

SEGUNDA PONENCIA: Elementos para el Desarrollo de la Historia de la Fotografía en América Latina Por Boris Kossoy (Brasil) Comentario por Jorge Alberto Manrique (México) y por René Verdugo (E.U.A.)

TERCERA PONENCIA: La Fotografía Social: Testimonio o Cliché Por Cornell Capa (E.U.A.) Comentario por Alicia D' Amico (Argentina) y por Nacho López (México)

CUARTA PONENCIA: Bases para una Metodología Crítica de la Fotografía en América Latina Por Raquel Tibol (México) Comentario por Ida Rodríguez (México) y por Rita Eder (México)

QUINTA PONENCIA: La Fotografía y los Medios Masivos de Información en América Latina Por Héctor Schmueller (Argentina) Comentario por Paolo Gasparini (Venezuela)

SEXTA PONENCIA: El Desnudo. Fotográfico y sus Implicaciones Sociales Por Lucien Clergue (Francia) Comentario por Jack Welpot (E.U.A.) y por Felipe Ehrenberg (México)

SÉPTIMA PONENCIA: Derechos de Autor y Modus Vivendi del Fotógrafo en América Latina Por Fernando Bastón López (México) Comentario por Peter Anderson (E.U.A.) y por Efraín Ruiz Tinajero; Anexo al comentario de P. Anderson

OCTAVA PONENCIA: La Fotografía como Objeto de Arte Por Allan Porter (Suiza) Comentario por María Cristina Orive (Argentina)

Tabla 1. Programa del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía.
<https://redlafoto.org/programa-primer-coloquio-de-mexico-1978/>

El primer coloquio realizado en México en 1978, como puede verse en las temáticas del mismo, tuvo como objetivo la caracterización de la práctica fotográfica latinoamericana. Abordó los ámbitos de realidad, lo social, los medios masivos de comunicación hasta el arte. Pero claramente se centró en lo social, ya que, durante el discurso inaugural, el fotógrafo Pedro Meyer, determinó que la práctica documental representaba a la fotografía de la región.

No quisiera dar la impresión de que la única fotografía que vale sea la llamada de denuncia social; pero si el fotógrafo escoge cualquier otra forma de manifestar su creatividad, de todas maneras, tendrá que partir de la ineludible condición de la fotografía, es decir, de

una realidad de la cual tomar sus imágenes y, a diferencia del pintor que puede inventar sus realidades, el fotógrafo tiene que entrar en contacto con su mundo y seleccionar de allí lo que desea. Si aquí es donde escogimos producir, de América Latina, de las entrañas de estas tierras tendrán que surgir las imágenes que habremos de realizar⁵².

Estas palabras hicieron evidente que en la visión del líder ideológico y presidente del CMF, los fotógrafos latinoamericanos se encontraban obligados a hacer el registro de la realidad que los rodeaba. Al finalizar el Coloquio se publicó la memoria del evento, en un libro denominado *Hecho en Latinoamérica* que llevaba el mismo nombre de la exposición que se presentó con el Coloquio, en él quedó registro de cada ponencia y de los comentarios realizados a cada una de ellas, además de las fotografías seleccionadas para la muestra junto con las notas con las cuales los fotógrafos fundamentaron sus trabajos. El evento fue de tal relevancia que tuvo un impacto a nivel internacional, lo cual queda evidenciado en la nota periodística de Sara Facio publicada en diciembre de 1980:

El anuario “Time-Life” dedicó al evento un capítulo completo por haber sido uno de los acontecimientos del año. La revista suiza “Camera” dedicó varios números al Coloquio y sus diversos asistentes, además de publicar fotos, artículos y comentarios afirmados por fotógrafos de estas latitudes. Revistas internacionales especializadas, como “Printletter”, suizo-germana, todas las de Europa, Estados Unidos y obviamente México, en especial la excelente “Artes Visuales”, que edita el Museo de Arte Moderno, se ocuparon extensamente del acontecimiento. Como efecto directo, al año siguiente la muestra *Hecho en Latinoamérica* fue expuesta en Italia en el marco de la monumental exposición internacional Venezia 79; La fotografía, tres meses abierta al público.⁵³

PROGRAMA DEL SEGUNDO COLOQUIO EN MÉXICO, 1981

Palabras de presentación por Pedro Meyer

PRIMERA PONENCIA: Fotografía e ideología: sus lugares comunes. Por Néstor García Canclini (Argentina) Comentario por Luis Humberto Pereira (Brasil) y por Katya Mandoki (México)

SEGUNDA PONENCIA: La calidad vs. el contenido en la imagen fotográfica. Por Lázaro Blanco (México) Comentario por Shifra M. Goldman (E.U.A.)

⁵² Claudi Carreras, “Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y la construcción de paradigmas en torno a la fotografía latinoamericana”. En *Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, (Montevideo, Uruguay: CDF., 2018); 17.

⁵³ Sara Facio, “Fotografía de nuestro continente: Balance de un coloquio.” en *periódico Clarín*, Buenos Aires: miércoles 24 de diciembre de 1980. citada por Villares Ferrer, “Hecho en Latinoamérica: La invención de la 'Fotografía Latinoamericana'” en *Revista Sures* 7 (2016); 12. <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/404/461>

<p>TERCERA PONENCIA: La Fotografía como instrumento de lucha Por Roland Günter (Alemania) Comentario por Martha Rosler (E.U.A.) y por Stefania Bril (Brasil)</p> <p>CUARTA PONENCIA: La posibilidad de acción de una fotografía comprometida dentro de las estructuras vigentes en América Latina Por Mario García Goya (Cuba) Comentario por Rogelio Villarreal (México) y por Mario Benedetti (Uruguay)</p> <p>QUINTA PONENCIA: Mercado del arte fotográfico: liberación o enajenación. Por Raquel Tibol (México) Comentario por Rafael Navarro (España) y por Manfred Willman (Australia)</p> <p>SEXTA PONENCIA: Imágenes de miseria: folclor o denuncia. Por Lourdes Grobet (México) Comentario por Carlos Monsiváis (México) y por Nick Hedges (Inglaterra)</p> <p>SÉPTIMA PONENCIA: La fotografía como reflejo de las estructuras sociales. Por Luis Carlos Bernal (E.U.A.) Comentario por Víctor Muñoz (México) y por Armando Cristeto (México)</p> <p>OCTAVA PONENCIA: Investigación en la fotografía y colonialismo cultural en América Latina. Por Sara Facio (Argentina) Comentario por Josune Dorrosoro (Venezuela) y por Claudia Canales (México)</p> <p>NOVENA PONENCIA: La subjetividad, la fotografía y sus múltiples lecturas. Por Max Kozlott (E.U.A.) Comentario por Jorge de la Fuente (Cuba) y por Giuliana Scime (Italia)</p>
--

Tabla 2. Programa del Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Meyer, Pedro (Ed) (1981) Hecho en Latinoamérica.

El *Segundo Coloquio* se llevó a cabo en 1981, los temas que abordaron fueron sobre la fotografía como instrumento de lucha, investigación de la fotografía y colonialismo cultural en América Latina, mientras que sobre la práctica artística de la fotografía se cuestionaban aspectos relacionados al mercado del arte fotográfico, por ejemplo, la ponencia *Imágenes de miseria: folclor o denuncia*, la fotógrafa Lourdes Grobet afirmó:

“La fotografía es un medio de comunicación, un lenguaje, con el cual se hace un registro de la realidad y del tiempo capturado, que debe ponerse al servicio de nuestra sociedad. [...] Quiero dejar claramente establecido que a la fotografía no puedo otorgarle la clasificación de «arte»”⁵⁴.

Lo que nos muestra que en ese momento seguía habiendo una clara separación entre la fotografía artística y la de carácter social, en este caso, la documental.

⁵⁴ Lourdes Grobet, "Imágenes de miseria: folclor o denuncia", en Meyer, Pedro (Ed) *Hecho en Latinoamérica: Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México, Consejo Mexicano de Fotografía, A.C., 1981); 81.



Figura 7. Proceso de selección de fotografías para la exposición del II Coloquio Latinoamericano de fotografía. En imagen (izq-der) Marucha, Paul Leduc, Manfred Willmann, atrás Max Kosloff, Pablo Ortiz Monasterio y Héctor Méndez Caratini. Fuente: José Luis Neyra (1981) <https://bit.ly/3AJUSeA>

Para este segundo coloquio, se retomaron las bases y convocatoria del primer coloquio, este coloquio fue la continuación del anterior, la muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea del II Coloquio Latinoamericano de fotografía se llevó a cabo en el Museo del Palacio de Bellas Artes del 24 de abril al 31 de mayo de 1981, donde se exhibieron 584 fotografías, el criterio de selección aplicado, que dio continuidad a la idea de priorizar la fotografía documental sobre otras expresiones, es evidente en las palabras del comité de selección:

En su totalidad la obra presentada ofrece una imagen amplia y compleja de la sociedad latinoamericana, de la forma de vida de sus pueblos, del paisaje y entorno de su existencia, de las condiciones de trabajo, situación política, violencia y arbitrariedades, atentados contra la vida física de los ciudadanos, así como la lucha de esos mismos pueblos por sus derechos cívicos, libertad e independencia⁵⁵.

El Tercer Coloquio se realizó los días 19, 20 y 21 de noviembre de 1984 en la Habana, con la tercera exposición *Hecho en Latinoamérica*, organizado por la Casa de las Américas utilizando los mismos principios y objetivos planteados por el CMF.

⁵⁵ “Acta del comité de selección” en *Hecho en Latinoamérica. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, (México, INBA, 1981); 136-139.

PROGRAMA DEL TERCER COLOQUIO EN CUBA, 1984

Inauguración por Mariano Rodríguez, Presidente Casa de las Américas y Aníbal Angulo, Presidente del Consejo Mexicano de Fotografía.

PRIMERA SESIÓN: Expresión de lo latinoamericano en la fotografía. Por Raquel Tibol (México)
Comentario por Roberto Rubiano Vargas (Colombia) y por Mario García Joya (Cuba)

SEGUNDA SESIÓN: Difusión y promoción de la imagen fotográfica. Por José Martín de Oliveira (Brasil) Comentario por Orlando Hernández (Venezuela) y por Jorge Timossi (Argentina)

CONFERENCIA: La Fotografía como instrumento de colonización
Por Keith Mc Elroy (Estados Unidos)

TERCERA SESIÓN: Para quién y para qué la fotografía. Por Pedro Meyer (México) Comentario por Pedro Vásquez (Brasil)

CONFERENCIA: John Gutmann: fotógrafo de la década del 20 Por Max Koglott (Estados Unidos)

CUARTA SESIÓN: La poesía de la imagen. [CANCELADA] Por Roberto Fernández Retamar (Cuba)
Comentario por Sergio Ramírez (Nicaragua) y por Guillermo Rodríguez Rivera (Cuba)

CONFERENCIA: La fotografía como ausencia y presencia Por Adelaida de Juan (Cuba)

QUINTA SESIÓN: Premisas para la investigación de la fotografía latinoamericana. Por María Eugenia Haya “Marucha” (Cuba) Comentario por Joan Fontcuberta (España) y por María Elena Ramos (Venezuela)

CONFERENCIA: Del fotoperiodismo a la foto artística. Por Petr Tausk (Checoslovaquia)

SEXTA SESIÓN: La fotografía como testimonio. Por Walter Rosemblum (Estados Unidos) Comentario por Camilo Luzarraga (Ecuador) y Miguel de Rio Branco (Brasil)

CONFERENCIA: La fotografía contemporánea brasileña. Por Pedro Vásquez (Brasil)

SÉPTIMA SESIÓN: América Latina: otra visión Por Esther Parada (Estados Unidos)
Comentario por Amy Conger (Estados Unidos) y por Mel Rosenthal (Estados Unidos)

CONFERENCIA: El realismo fotográfico Por Grigori Chudakov (URSS)

OCTAVA SESIÓN: Estética e imagen fotográfica. Por Néstor García Canclini (Argentina) Comentario por Víctor Flores Olea (México) y por José Antonio Portuondo (Cuba)

Tabla 3. Programa del Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía.

Claudi Carreras (Coord,) *Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (2018); 41-43.

La III exposición *Hecho en Latinoamérica* fue presentada en la Habana, Cuba, del 19 al 23 de noviembre de 1984, se exhibieron 825 imágenes de 270 fotógrafos provenientes de 20 países. El presidente Fidel Castro sostuvo una reunión con los delegados y organizadores del coloquio destacando “la contribución de la fotografía a las ideas progresistas de nuestros pueblos”. Además de celebrar la realización de tal evento en su país, ofreció su apoyo para ser sede del mismo en futuras emisiones.

Este Coloquio siguió lo planteado en los coloquios anteriores, mantenía su preferencia hacia el documentalismo y la fotografía social, entendiendo a la fotografía como el resultado de aquello que se retrata, en este caso, como evidencia de la realidad. También dejan de preguntarse si existe una fotografía latinoamericana, en palabras de Claudí Carreras:

En Cuba se resolvió de manera clara y contundente el dilema en torno a la existencia o no de una fotografía latinoamericana. En tanto haya encuentros y exhibiciones que la reivindiquen, esta existe con voz clara y contundente⁵⁶.

En 1993 se llevó a cabo el cuarto Coloquio, conocido como el *Encuentro de Fotografía Latinoamericana*, en Caracas, Venezuela. Esta edición tuvo lugar nueve años después del tercer Coloquio y presentó un enfoque distinto al dejar de lado la expresión documentalista en favor de la expresión conceptual. Durante este encuentro, también se hizo evidente la aparición y el impacto de la fotografía digital, tal como lo menciona la fotógrafa venezolana Mariana Figarella en sus comentarios:

En la década pasada el panorama de la fotografía en el continente toma un nuevo giro, da una vuelta de tuerca: la concepción de la fotografía como instrumento para armar a partir de la realidad un discurso político social aminora, mas no desaparece para dar paso a propuestas más individualistas, intimistas y escépticas [...] Conceptos como puesta en escena, apropiación, reciclaje, descontextualización, deconstrucción ganan terreno dentro del nuevo lenguaje de la fotografía contemporánea latinoamericana. El rápido desarrollo de tecnologías digitales ha introducido renovadas posibilidades de alteración y manipulación de las imágenes las que quizás, a la larga, vengán a suplantarse a los medios mecánicos tradicionales⁵⁷.

Este encuentro fue organizado por el Consejo Nacional de Cultura de Venezuela y Fundarte. Se buscó dar continuidad a los coloquios latinoamericanos de fotografía, pero mostrando una clara ruptura con los conceptos e ideas de los anteriores⁵⁸, lo cual se hace evidente con el cambio del nombre del evento, que dejó de ser un “Coloquio” para convertirse en un “Encuentro”.

PROGRAMA DEL ENCUENTRO DE FOTOGRAFÍA EN VENEZUELA, 1993

PRIMERA PONENCIA: Fotografía ilimitada e inalcanzable. Por Nelson Herrera Ysla (Cuba) Comentario por Mariana Figarella (Venezuela) y por Víctor Fuenmayor (Venezuela)

SEGUNDA PONENCIA: Balance de la investigación histórica de la fotografía latinoamericana, desde fines de la década del setenta hasta la fecha. Por Josune Dorronsoro (Venezuela) Comentario por Robert M. Levine (EE.UU.) y por Fernando Castro (Perú)

⁵⁶ Carreras, “Los Coloquios...”, 11-34

⁵⁷ Mariana Figarella, *Memorias del Encuentro de Fotografía Latinoamericana*, (Caracas, 1993); 18-20.

⁵⁸ Leticia Rigat, “Los coloquios latinoamericanos de fotografía: hacia una definición de la fotografía hecha en Latinoamérica”. En *Kamchatka, Revista de análisis cultural*, 16. (2020); 37.

<p>TERCERA PONENCIA: Los desafíos de la tecnología a la creación fotográfica latinoamericana contemporánea. Por Pedro Meyer (México) Comentado por Antolin Sánchez (Venezuela)</p> <p>CUARTA PONENCIA: Circulación de la fotografía latinoamericana (en el sistema institucional de la cultura a escala internacional) Por Pablo Ortiz Monasterio (México) Comentario por Erika Billeter (Suiza) y por André Rouillé (Francia)</p> <p>QUINTA PONENCIA: La otra fotografía... o la fotografía que nunca se cuenta. Por Jorge Gutiérrez (Venezuela) Comentario por Nelly Richard (Francia) y por Charles Biansty-Rivera (EE.UU.)</p> <p>SEXTA PONENCIA: El testigo sospechoso: La fotografía y los medios de comunicación de masas. Por Mel Rosenthal (EE.UU) Comentario por Marcelo Brodsky (Brasil) y por Miguel Rio Branco (Brasil)</p> <p>SÉPTIMA PONENCIA: Crisis de los 90 y primera plana. Por Carlos Abreu (Venezuela)</p>

Tabla 4. Programa del Encuentro Latinoamericano de Fotografía (Cuarto Coloquio).
Tula Rojas (Coord.) Memorias del Encuentro Latinoamericano de Fotografía. (1993)

La ponencia de Pedro Meyer fue una reflexión sobre *Los desafíos de la tecnología a la creación fotográfica latinoamericana contemporánea*, donde afirmó que anteriormente los fotógrafos se encontraban “arrinconados” por la realidad, pero en ese momento se habían liberado de esa situación. Para hacer frente a la revolución digital, trató de hacer consciente la necesidad de cambiar la forma de hacer fotografía, planteando la necesidad de trabajar en la interdisciplinariedad⁵⁹.

A diferencia de los poetas y escritores, el fotógrafo siempre se vió fuertemente arrinconado por la realidad, de esa situación ya parece que nos liberamos. [...] Es posible plantear que una de las principales tareas para este encuentro en 1993, quince años después, sea la de elevar nuestra conciencia sobre las formas en que podamos responder frente a las nuevas tecnologías digitales, y así evitar que nos rebasen y marginen⁶⁰.

La exposición que acompañó a este encuentro se denominó *Romper los márgenes, Exposición Latinoamericana de Fotografía*, no ha sido posible acceder a material que nos permita observar la obra seleccionada y expuesta, por lo que recurrimos a las palabras de Leticia Rigat; “en este encuentro es posible notar una ruptura con los paradigmas establecidos en los coloquios anteriores en torno a la producción fotográfica de la región, dando mayor lugar a las producciones más conceptuales, antes que al documentalismo”⁶¹. El encuentro contó también con talleres y revisión de portafolios, así como con otras 18 exposiciones de fotógrafos latinoamericanos organizadas de

⁵⁹ Pedro Meyer, “Los desafíos de la tecnología a la creación fotográfica latinoamericana contemporánea” en *Memorias del Encuentro de Fotografía Latinoamericana*, (Caracas, 1993); 41-46.

⁶⁰ Meyer, “Los desafíos de...”; 43.

⁶¹ Rigat, “Los coloquios...”, 458.

manera paralela al mismo en diversos espacios en la ciudad de Caracas, Venezuela. El cambio de enfoque hacia la expresión conceptual permitió reconocer nuevas formas de narrativa visual y de posibilidades creativas en la fotografía latinoamericana. Además, la introducción de la tecnología digital en el ámbito fotográfico los llevó a reconocer transformaciones significativas en los procesos de producción y manipulación de las imágenes, lo que planteaba un nuevo horizonte para los fotógrafos.

El quinto y último Coloquio tuvo lugar en 1996 en el *Centro de la Imagen* de la Ciudad de México. En esta ocasión, el CMF ya no participó, ya que se encontraba inactivo en ese momento⁶². Fue evidente que el contexto del coloquio había cambiado significativamente desde sus inicios en la década de 1970.

PROGRAMA DEL V COLOQUIO DE FOTOGRAFÍA EN MÉXICO 1996
PONENCIA MAGISTRAL: Tres carabelas rumbo al próximo milenio. Por Pedro Meyer
PONENCIA MAGISTRAL: Elogio del vampiro. Por Joan Foncuberta
PRIMERA CONFERENCIA: Nafoto y el III Mes de la fotografía en São Paulo de Marcos Santillini y Nair Benedicto (Brasil)
SEGUNDA CONFERENCIA: La obra fotográfica del cubano José Manuel Fors de Marta Sánchez (Cuba)
TERCERA CONFERENCIA: La obra fotográfica de Humberto Rivas de Manuel García (España)
CUARTA CONFERENCIA: Imágenes brasileñas: las fotografías de los cuarenta de Geneviève Naylor de Robert Levine (E.U.)
QUINTA CONFERENCIA Augusto Malta: el fotodocumento brasileño de Ricardo de Holanda (Brasil)
SEXTA CONFERENCIA: Aproximación a la imagen digital experimental de Nelson Garrido (Venezuela)
SÉPTIMA CONFERENCIA Electrografía: un recurso más en el vocabulario artístico contemporáneo de James Key (México)
OCTAVA CONFERENCIA: Comunicación local y fotografía alternativa en comunidades rurales indígenas de Carlos Eduardo Avello (México)

*Tabla 5. Programa del V Coloquio Latinoamericano de Fotografía.
Patricia Mendoza (Coord). V Coloquio Latinoamericano de fotografía, (México: Centro de la Imagen, 2000)*

En el V Coloquio, Pedro Meyer reflexionó sobre los avances tecnológicos de la época, la presencia de la fotografía digital y la distribución de imágenes por Internet, que influyeron en los modos de percibir y distribuir las imágenes.

⁶² Monroy Nasr, *Consejo Mexicano...*, 23.

Sean ustedes historiadores, críticos, curadores, artistas, periodistas o cualquier combinación de estas actividades, yo pienso que su destino profesional está inexorablemente conectado a la existencia del Internet. [...] Hoy nos toca nuevamente cerrar filas y darnos cuenta que sólo mediante un esfuerzo colectivo, como el que realizamos para llegar hasta aquí, es posible asegurar que la tecnología resulte nuestra aliada⁶³.

Para este Coloquio se convocó a la *Muestra de Fotografía Latinoamericana*, la cual se caracterizó por una gran cantidad de fotografías artísticas y conceptuales, que a través de una serie de recursos innovadores se exploraron las representaciones ficcionales de la realidad. En ella se presentaron las obras de 96 fotógrafos de México, Perú, Argentina, Brasil, Colombia, Puerto Rico, Guatemala, Cuba, Ecuador y Estados Unidos⁶⁴. Se produjo un desplazamiento del enfoque documentalista tradicional en favor de nuevas aproximaciones y reflexiones sobre la fotografía y su expresión artística. Además, se abordaron las transformaciones en la práctica fotográfica derivadas de los avances tecnológicos digitales.

1.2.4. La Bienal de fotografía

La Bienal de fotografía surgió de la sección de la Gráfica del *Salón Nacional de Artes Plásticas*, gracias a que en 1979 se consideraba por primera vez la fotografía en esta bienal⁶⁵. El *Salón Nacional de Artes Plásticas* se fundó en México en 1949 con la finalidad de reconocer la creación artística dentro del ámbito de las artes plásticas (pintura, escultura, gráfica, dibujo y cerámica), constituido como un certamen y exhibición de resultados para mostrar lo más destacado en la producción dentro de las artes plásticas en el país. Los salones surgieron a partir del *Salón de pintura y escultura* de París, que eran convocados por la Academia de Bellas Artes en Francia desde el siglo XVIII y hasta principios del siglo XX, modalidad que se replicó en diversos países.

⁶³ Pedro Meyer, “Tres carabelas rumbo al próximo milenio” en *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, (México, Centro de la Imagen, 2000); 17-20.

⁶⁴ Tovar, “Presentación” en *Muestra de fotografía latinoamericana*, (México, Centro de la imagen, 1996); 4.

⁶⁵ Centro de la imagen, *Historia de la Bienal de Fotografía*, (México, s/f) <https://ci.cultura.gob.mx/bienal-de-fotografia/>.

Así que el Salón solamente consideraba en su convocatoria a las artes “tradicionales”, como la fotografía es una variante del grabado⁶⁶, hubo quienes decidieron participar en la convocatoria de la Sección Bienal de gráfica en 1977:

[...] después de que el jurado de la Sección Bienal de Gráfica del Salón Nacional de Artes Plásticas, en 1977, determinara que no podía analizarse de la misma manera la foto que la gráfica y la dejara fuera del certamen, con la recomendación de que ésta debía de tener su propio espacio. A diferencia del Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas en Aguascalientes, que en 1978 incluyó a la fotografía en la categoría de gráfica y premió las obras de Victoria Blasco, Armando Cristeto y María Teresa Téllez⁶⁷.

El CMF se reunió con autoridades de la Dirección de Artes Plásticas del INBA, institución organizadora del Salón Nacional de Artes Plásticas⁶⁸, con la finalidad de plantear la necesidad de considerar a la fotografía como una manifestación distinta de la gráfica ya que por sus características requería de un certamen propio. En 1979 se lanzó la convocatoria para la Sección Bienal de Fotografía, el premio de adquisición fue para la obra de Lázaro Blanco “Ave siniestra” y Rafael Doníz obtuvo una mención honorífica por su fotografía “Papel Sagrado”⁶⁹.

La Primera Bienal de Fotografía (Sección Bienal de Fotografía, del Salón de la Plástica), se realizó en 1980, en la Galería del Auditorio Nacional de la Ciudad de México, la exposición permaneció del 8 de febrero al 13 de abril, 65 fotógrafos expusieron y 22 de ellos fueron premiados con la publicación de su obra en el primer catálogo de la exposición, en el que se incluyeron las menciones honoríficas.

Primera Bienal de Fotografía en México, 1980 Jurado: Enrique Bostelmann, Alfredo Joskowickz, Antonio Rodríguez y Carlos Jurado.		
Premiados Aníbal Angulo Cosío* Victoria Blasco Juan Castañeda	Leticia Kalb Israel Korenbrot Víctor León Díez	Menciones honoríficas Jorge Acevedo Francisco Barriga Eduardo Enríquez Rocha

⁶⁶ El grabado o gráfica es una disciplina artística con la cual se tiene una imagen en una superficie, conocida como “matriz”, la cual, a través de diferentes medios, puede ser transferida a otra superficie, para obtener una o varias reproducciones de la imagen original. Del mismo modo, en la fotografía se tiene una primera imagen, el negativo, la cual puede ser transferida a otra superficie, el positivo o copia, en una ocasión o en varias reproducciones.

⁶⁷ Monroy Nasr, *Consejo Mexicano...*, 24.

⁶⁸ Neyra, “Breve crónica...”. 14.

⁶⁹ Monroy Nasr, *Consejo Mexicano...*, 24.

Raquel Angélica García Cepeda* Jorge Contreras Chacel Rogelio Cuéllar Ramírez Luis Delgado Qualtrough Carlos Eugenio García García Julieta Giménez Cacho Mariano González Pacheco Graciela Iturbide	Arnulfo L'Gamiz Matuk* Pedro Meyer José Luis Neyra Pablo Ortiz Monasterio Juan Pinelo Leopoldo Soto Martínez Pedro Valtierra Manuel Zavala Alonso	Rigel García de la Cabada Javier Hinojosa* Maritza Alejanda López Castillo Pablo Mason Xavier Quirarte Rubén Vargas Basañez
--	--	--

Tabla 6. Listado de fotógrafos premiados y de las menciones honoríficas en la Primera Bienal de Fotografía en México, Catálogo de la Bienal de Fotografía, México, INBA (1980) <https://ci.cultura.gob.mx/publicaciones/catalogos/i-bienal-de-fotografia/>

Aquí resalta que entre los premios hay varias obras de cualidades experimentales: la obra de Aníbal Angulo realizada a partir de exposiciones múltiples, con un carácter experimental. Raquel Angélica García Cepeda, que utiliza fotogramas, en su pieza *Y tus labios siguen húmedos* (1979), Arnulfo L'Gamiz Matuk, que recurre a intervenciones químicas, varias exposiciones, así como el uso de imágenes en negativo en su obra. Además, la mención honorífica para Javier Hinojosa con su pieza *Palacio de minería*.



Figura 8. Pieza de la obra premiada en la primera Bienal de Fotografía en 1980. Arnulfo L'Gamiz Matuk, alteraciones en el revelado e impresión. Sin título, (1979) https://issuu.com/c_imagen/docs/lecturas-al-acervo_digital-issuu/s/15841672

Para la segunda Bienal en 1982 se premió con la adquisición de la obra, otorgándole la cantidad de 75 mil pesos a cada uno de los cuatro ganadores; destacan tres situaciones expresadas en el acta del jurado del Comité, la primera, respecto a las obras que concursaron, afirmando que “en su gran mayoría, el material presentado no mostró un alto nivel de calidad”. Además de que “no mostraban preocupación por los grandes problemas actuales”, ni “notables inquietudes

innovadoras”⁷⁰. Circunstancia que se refleja en el número de proyectos premiados, ya que en esta ocasión fueron solamente cuatro, frente a los 22 de la emisión anterior.

Segunda Bienal de Fotografía en México, 1982	
Jurado: Gabriel Figueroa, Antonio Rodríguez, Rita Eder, Paulina Lavista y Alfredo Joskowicz	
Premios de adquisición (75 mil pesos cada uno)	Menciones honoríficas
Gerardo Suter “Siempre en el tiempo”	León Rafael Pardo “Más antiguo que el silencio”
Carlos Somonte González “Puntos de vista”	Cristina Montoya Vélez “Cerca de los animales”
Laura Magaña Newton “Sin título”	Jan Hendrix “Sin título” y “Bardas de Mixcoac”
Maria de Lourdes Grobet “Lucha de estrellas”	Lourdes Almeida “Una Mirada hacia...”
	Eduardo Enrique Rocha “Gulliver”
	Carlos Contreras de Oteyza “El circo”
	Catherine Carey “La boda”

Tabla 7. Listado de fotografías premiados y de las menciones honoríficas en la Segunda Bienal de Fotografía en México. Catálogo de la 2a Bienal de Fotografía, México, INBA (1982); 7.

La segunda situación fue la renuncia del fotógrafo Héctor García al Comité de selección, quien fue sustituido por Alfredo Joskowicz. Y finalmente, la salida del director general del INBA, el también fotógrafo Juan José Bremer, quien había impulsado notablemente la fotografía en México desde su posición como funcionario.



Figura 9. Pieza de la serie *Siempre en el tiempo*, Gerardo Suter (1981)
Fotografía en color
22x22 cm.
<https://ci.cultura.gob.mx/publicaciones/catalogos/ii-bienal-de-fotografia/>

Aquí destacan por su carácter experimental la obra premiada de Gerardo Suter que es una fotografía intervenida con oxidación selectiva y que luego se encuentra fragmentada, así como la mención honorífica a la serie *Una mirada hacia...* (1981) de Lourdes Almeida, en Polaroid en color y las cuales fueron intervenidas con dibujos y líneas aplicando presión sobre la emulsión de la fotografía recién hecha. Las primeras cinco Bienales fueron coordinadas por el CMF y el INBA,

⁷⁰ Catálogo de la 2a Bienal de Fotografía (México, INBA, 1982), 7.

de 1980 a 1988 se realizaron con regularidad, destacando una mayor presencia del género documental sobre las expresiones artísticas y experimentales. No existen catálogos de las Bienales 3, 4 y 5, por lo que no contamos con acceso a las imágenes de las obras participantes, sabemos que para la III Bienal (1984), Javier Hinojosa obtuvo el premio de adquisición con una pieza de carácter experimental.

La VI Bienal se convocó hasta 1993, cinco años después de la V Bienal, fue organizada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el INBA. El jurado se integró por Graciela Iturbide, Adolfo Patiño y Hermann Bellinghausen. Las fotografías participantes en esta emisión, en palabras de Emma Cecilia García, coordinadora del evento, mostraban una “fuerte inclinación” por la fotografía construida, manipulada y de corte experimental. Las nuevas soluciones formales como conceptuales, el uso de grandes formatos e incluso la instalación⁷¹.

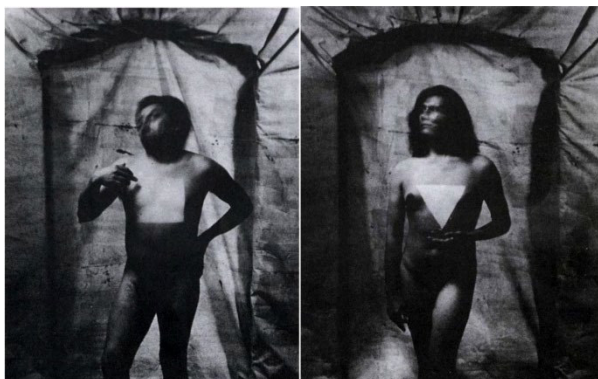


Figura 10. *Leyenda de origen.*
Marco Antonio Pacheco (1993)
Detalles de la serie, Negativo polaroid
4x5, tipo 55, plata/gelatina.
Premio de adquisición VI Bienal de
fotografía. Catálogo de la Bienal VI
Bienal, (México: Conaculta, 1993).

En este caso se premian algunas fotografías de manufactura experimental como la obra de Marco Antonio Pacheco *Leyenda de origen*, que se trata de una serie de retratos realizados con una polaroid los cuales fueron manipuladas y utilizados como negativos, para luego ser impresos en plata sobre gelatina. Las piezas de Gilberto Chen, *Testimonio personal de una curación*, en las que mezcla autorretratos con imágenes de estudios médicos utilizando diversos recursos como exposiciones múltiples e imágenes recortadas. En esta emisión se integra el *Premio del público* que consiste en entregar una medalla como reconocimiento al proyecto más votado por los

⁷¹ Emma Cecilia García, *VI Bienal de Fotografía* (México: Centro de la imagen, abril - mayo 1994); 15-17.

asistentes a la exposición. La exposición de resultados de esta bienal fue el evento inaugural del *Centro de la Imagen*, que a partir de 1994 se dedica a coordinar el evento⁷².

Desde sus inicios el certamen ha convocado a un número importante de creadores provenientes de todo el país, y mostrado una diversidad de propuestas visuales y multiplicidad de soportes que nos han permitido conocer distintas formas de comprender la imagen. De este modo, la Bienal se ha convertido en una plataforma mediante la cual es posible conocer el escenario actual de la fotografía en México y comprender las transformaciones del medio, en términos conceptuales, técnicos y materiales⁷³.

En este período destacan las siguientes bienales, la IX Bienal de 1999, la cual se caracterizó por una profusa selección de manifestaciones artísticas que iban mucho más allá del medio fotográfico, videos, instalaciones, que tratan más de la imagen que de la fotografía. El jurado compuesto por Hou Hanru, José Antonio Navarrete y Guillermo Santamaría, declaró su comprensión “de que la fotografía va más allá de la fotografía, y la necesidad de experimentación fotográfica como creación artística”⁷⁴, además de considerar que era necesario revisar las fronteras de esta disciplina, el jurado planteó una redefinición del término fotografía y su “noción de imaginar: crear imágenes a partir de las posibilidades nuevas de los medios electrónicos”⁷⁵. Como ejemplo, uno de los tres premios de adquisición es para un video *Límites de cobertura* de Javier Dueñas, que juega con la idea de frontera, captura los límites de la señal televisiva de las televisoras locales y lo registra en video, en el que la imagen se descompone al perderse la señal.

Para la XVI Bienal (2014) se consideraron propuestas que incluyeron piezas audiovisuales, obra intervenida con medios digitales, apropiación de imágenes, foto libros e instalaciones, la exposición se centró en la curaduría, por lo que se integraron obras que no habían sido seleccionadas además de invitar a otros creadores para integrar las muestras que se exhibieron en dos sedes, el museo de Arte de Sinaloa en Culiacán y la Fototeca de Nuevo León en Monterrey, debido a que el *Centro de la Imagen* se encontraba cerrado por remodelación.

⁷² Elena Navarro, “Introducción” *XVIII Bienal de Fotografía*, (México: Secretaría de Cultura/Centro de la Imagen, 2018); 10.

⁷³ Navarro, “Introducción”, 10.

⁷⁴ Guillermo Santamarina, *Catálogo de la IX Bienal de Fotografía* (México: Conaculta, Centro de la imagen, 1999): 4.

⁷⁵ Hou Hanru, *Catálogo de la IX Bienal de Fotografía* (México: Conaculta, Centro de la imagen, 1999); 5.

En la XVIII Bienal (2018) se convocó a un consejo asesor para replantear las bases, condiciones de participación y la operación del certamen, a los ganadores y menciones honoríficas se les invitó a colaborar con un texto para el catálogo, en el cual hablaron de sus procesos creativos, influencias y opiniones acerca del concurso. Cabe destacar que no todos los miembros del jurado estuvieron de acuerdo con el énfasis en el aspecto curatorial de la muestra, Juan Antonio Molina, nos dice:

Como concurso, la Bienal de Fotografía es un reflejo y una consecuencia de las transformaciones del medio fotográfico -cuando las hay-, pero eso no significa que nos ayude a comprenderlas [...] al poner a competir la propuesta curatorial con el concurso se vuelve todo muy confuso y muchas decisiones y exploraciones curatoriales quedan sin apoyo y, al final, sin comprensión. [...] Pero si el objetivo es dar cuenta de lo que ha pasado en la producción fotográfica en los últimos dos años, el concurso puede servir para eso, pero no siempre resultará en una exposición interesante⁷⁶.

Durante las 20 ediciones de la Bienal de Fotografía y a lo largo de los 43 años transcurridos desde su primera emisión, se produjeron cambios tanto en los premios otorgados como en el nombre de la bienal y la institución organizadora. Las primeras cinco ediciones se denominaron *Salón Bienal de Fotografía* del Salón de la Plástica en México, organizado por el INBA. En la sexta edición, que tuvo lugar en 1993 después de una pausa de cinco años, el nombre se modificó a *Bienal de Fotografía* y la organización pasó a estar a cargo del Centro de la Imagen, la exposición marcó la apertura del propio recinto.

Únicamente la novena edición, celebrada en 1999, se tituló *Bienal Internacional de fotografía* debido a la invitación a 33 artistas internacionales para participar en la muestra. Esta edición en particular buscó fomentar la participación y el intercambio a nivel global, ampliando así la diversidad y el alcance de la bienal. Pese a ello, desde la décima Bienal recuperó su carácter nacional y así se ha mantenido hasta la fecha.

⁷⁶ Juan Antonio Molina, *Catálogo de la XVIII Bienal de Fotografía* (México: Conaculta, Centro de la imagen, 2018); 34.



Figura 11. *Exhumar la memor.IA*. Rogelio Séptimo, Premio de adquisición XX Bienal de fotografía.
<https://catako.mx/2023/09/21/bienal-de-fotografia/>

Recientemente, la Vigésima Bienal (2023) otorgó sus premios de adquisición a Gerardo Montiel Klint, con su obra *El anfibio dorado* que se trata de una instalación que analiza las relaciones del humano con la naturaleza a través de una serie de fotografías de animales, objetos, personas, plantas. Y a Rogelio Séptimo, con *Exhumar la memor.IA*, Se trata de una colección de retratos creados mediante Inteligencia Artificial, que se nutrió de testimonios y fotografías de archivo, con el fin de recrear los retratos de los familiares de los residentes de la Isla Janitzio, ubicada en el lago de Pátzcuaro.

Poco a poco la Bienal pasó de las expresiones tradicionales del medio fotográfico a otras más cercanas a las artes como la *foto performance*, el arte objeto y la instalación, destaca también la presencia de uso de técnicas alternativas o experimentales como el uso del paladio, la transferencia de Polaroid, cianotipia, el uso de cámaras estenopeicas, collage y las intervenciones sobre la imagen. Así como la presencia de la fotografía evidenciada a través de nuevos medios como el vídeo, la animación y más recientemente la Inteligencia Artificial. Hubo una transición en el medio de impresión de imágenes que fue de la plata/gelatina y la impresión cromogénica a la impresión digital, de la creación de imágenes a la apropiación de fotografías.

A lo largo de su historia⁷⁷, la *Bienal de Fotografía* inició como un medio de reconocimiento para las expresiones tradicionales de la fotografía y se ha adaptado para reflejar los cambios en el ámbito de la fotografía y la imagen, se ha transformado para reconocer cada vez más las

⁷⁷ Hemos concentrado, en una tabla por emisión, los resultados de las 20 emisiones de la Bienal en el **Anexo I** del presente documento.

manifestaciones de carácter artístico asociadas al medio fotográfico. Lo que la ha establecido como referente de la producción fotográfica actual en el país.

1.2.5 El Centro de la Imagen

En 1990, Pedro Meyer presentó al presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), Víctor Flores Olea, académico, diplomático y también fotógrafo, un documento en el que planteaba la creación de un nuevo espacio dedicado a la difusión, enseñanza, documentación, investigación y exhibición de diversas disciplinas relacionadas con la creación de imágenes. Esta propuesta surgió como respuesta al cierre de la Casa de la Fotografía en 1989 y reconocía la creciente presencia de la tecnología en la producción de imágenes.

El documento sugería que este nuevo espacio se denominara Centro de la Imagen y abarcaba no solo la fotografía, sino también el cine, el video, las artes gráficas y otras disciplinas afines. Según Meyer, era fundamental contar con un centro educativo que preparara a futuros profesionales en el campo de la imagen, considerando el impacto que la tecnología tendría en esta área.

Según la concepción de Pedro Meyer, el nombre de Centro de la Imagen es la conjunción de dos términos, “centro” como lugar de reunión y a la vez la representación de un sitio donde surge la imagen y punto de focalización, donde se pone la atención; y la palabra “imagen” que representa al hombre en primer lugar, “a imagen y semejanza”, considerando que al hombre se debe servir con la tecnología, así mismo, imagen como resultado de diversas disciplinas, para entender los mensajes visuales es necesario entender la imagen.

En este documento detalla las distintas áreas que el Centro de la Imagen debía incluir⁷⁸: un centro administrativo, un centro educativo que ofreciera talleres de fotografía, video, computación y artes gráficas, un centro de producción encargado de la creación de libros, revistas, videos y animaciones, así como la organización de exposiciones itinerantes, un centro de documentación y archivos que incluyera una videoteca, y finalmente, un centro de exposiciones.

⁷⁸ Luis Hernández, “Un lugar para todas las imágenes” en *Luna Córnea 33, Viajes al centro de la imagen I*, (México: Centro de la Imagen, 2011), 72-75.

Tras la partida de Víctor Flores Olea de Conaculta en 1992, varios fotógrafos, miembros del CMF y fotógrafos reconocidos⁷⁹ continuaron presionando para que el proyecto del Centro de la Imagen se llevara a cabo con nuevo titular, Rafael Tovar y de Teresa. A pesar de enfrentar numerosos desafíos y obstáculos, como la búsqueda de un espacio adecuado para albergar el centro, finalmente, en mayo de 1994, se logró su inauguración con la exposición de la VI Bienal de Fotografía.

El Centro de la Imagen se estableció en un edificio de gran valor histórico que también alberga la Biblioteca de México. Este edificio fue una fábrica de tabaco durante la época virreinal y posteriormente albergó la Escuela de Diseño y Artesanías del INBA en la década de 1970. Está ubicado en la plaza de la ciudadela, en la Ciudad de México. En el momento en que se consideró como sede del Centro de la Imagen, el ala nororiente del edificio se encontraba desocupada y en condiciones precarias, habitada por vagabundos. Además, poco antes de ser considerada para el centro, sufrió un incendio. Estos acontecimientos facilitaron su selección y permitieron llevar a cabo las intervenciones necesarias en 1993 para adaptar el espacio y convertirlo en la sede del Centro de la Imagen⁸⁰.

Desde su creación, el Centro de la Imagen se organizó para abarcar varios aspectos acordes a la idea planteada por Pedro Meyer; en primer lugar, enfocado en la exhibición de obras fotográficas tanto nacionales como internacionales en sus salas de exposición; el establecimiento de un programa educativo que ofrecía talleres para el aprendizaje, análisis e investigación de la fotografía; la organización de concursos y certámenes para el reconocimiento y promoción de la producción fotográfica contemporánea; la organización de encuentros y congresos, para fomentar la reflexión y el análisis sobre la fotografía; la difusión de la fotografía mediante la organización de muestras itinerantes tanto en el país como a nivel internacional, así como la publicación libros, revistas y catálogos, así como la edición y publicación de la revista *Luna Córnea*; y por último,

⁷⁹ Patricia Mendoza, “Construcción del Centro de la Imagen, tres testimonios” en *Luna Córnea 33, Viajes al centro de la imagen I*, (México: Centro de la Imagen, 2011), 81-82.

⁸⁰ Isaac Broid, “Construcción del Centro de la Imagen, tres testimonios” en *Luna Córnea 33, Viajes al centro de la imagen I*, (México: Centro de la Imagen, 2011), 82-83.

el resguardo y preservación de colecciones fotográficas representativas de las tendencias fotográficas en México⁸¹.

Las colecciones y acervos que el Centro de la Imagen tiene bajo su resguardo son:

- Consejo Mexicano de Fotografía (1978-2000)
- Coordinación Nacional de Exposiciones y Eventos Temporales (1991-1994)
- Luna Córnea (1992-a la fecha)
- Bienales de Fotografía (1993-a la fecha)
- Fondo abierto que integra las series ganadoras y premios de adquisición de la Bienal de Fotografía,
- Bienales de Fotoperiodismo (1994-2006)
- Centro de la Imagen (1994-a la fecha)
- Festival Fotoseptiembre (1994- a la fecha)
- Donación autoral (1994-a la fecha) fotografías individuales y series donadas por creadores, coleccionistas e investigadores.
- Premio Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benítez (1998-2004)
- Fondo fotográfico conformado por las obras ganadoras del Premio Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benítez, en sus VII a XIII ediciones
- Festival Internacional FotoCIMéxico (2015-2019)
- Fondo reservado, Fondo bibliográfico abierto integrado por libros fotográficos, catálogos y revistas de especial valor histórico, fotográfico y estético.
- Folio. Fotolibro contemporáneo⁸²

1.2.5.1 Revista Luna Córnea

La revista Luna Córnea se comenzó a publicar en 1992, se trata de una revista especializada en fotografía, se configuró como un medio de difusión y análisis del medio fotográfico, la teoría, la crítica, los autores y la historia de la fotografía, el nombre proviene de un texto del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo:

En 1934, en el número 24 del semanario *Revista de Revistas*, publicó un artículo titulado “Orígenes de la fotografía”, en el que hacía alusión al cloruro de plata, que en la época de

⁸¹ Rafael Tovar y de Teresa, “19. Centro de la imagen” en *Memorias Conaculta 1995-2000*, Apartado IV, (México: Conaculta, 2001) https://www.cultura.gob.mx/memoria_conaculta/memorias_1995-2000/

⁸² Centro de la Imagen, *Sobre el acervo* en Repositorio digital del Centro de la Imagen, (México, s/f), <https://repositorio.ci.cultura.gob.mx/sobre-el-acervo/>

su descubrimiento en el siglo XVI era llamado luna córnea y servía para copiar imágenes que eran expuestas a la luz⁸³.

El primer número de 128 páginas se encuentra dedicado a Manuel Álvarez Bravo, su obra entre 1920 y 1930, y la relación con algunos fotógrafos extranjeros contemporáneos que viajaron a México en su época. La revista era dirigida por Pablo Ortiz Monasterio y el consejo editorial de la revista se encontraba compuesto por Manuel Álvarez Bravo, Víctor Flores Olea, Mariana Yampolsky, Pedro Meyer, Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska.

Cada número de la revista corresponde a un tema, los números se publicaron con varias regularidades, los primeros números se editaron con una regularidad trimestral, luego se editaron dos números al año y después una anual, con varias pausas entre publicaciones, y el último número (37) dedicado a Carlos Monsiváis se publicó en 2021. En la página del Centro de la Imagen se habla de la presentación de la revista número 38 dedicada a lo invisible⁸⁴.

La revista constituye un valioso referente histórico que nos brinda la oportunidad de explorar y analizar las diversas temáticas que han guiado a los fotógrafos a lo largo del tiempo. A través de sus páginas, podemos comprender el contexto histórico y social en el cual surgieron los fotógrafos que dieron forma a estas imágenes. Nos proporciona una visión más amplia de sus perspectivas y contribuciones al arte de la fotografía.

1.2.5.2 Festival Fotoseptiembre

En 1989, con motivo de la conmemoración de los 150 años de la fotografía, Víctor Flores Olea de Conaculta solicitó al fotógrafo Pablo Ortiz Monasterio la organización de una serie de eventos para celebrar esta ocasión especial. Se formó entonces el Comité Organizador de los 150 años de fotografía, encabezado por el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo como presidente, y conformado por destacadas figuras como Pablo Ortiz Monasterio como coordinador general del proyecto, la curadora Emma Cecilia García como coordinadora, el fotógrafo Agustín Martínez Castro como

⁸³ Memórica, México “Luna Córnea” en Temas (Dirección General de la Coordinación de Memoria Histórica y Cultural de México, s/f) <https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Temas?cId=ae67c04e69534d68a3a724e8eeb24c8b>

⁸⁴ Hemos realizado una relación de las revistas editadas y sus contenidos que puede ser revisado en el **Anexo II** del presente documento.

secretario técnico y como miembros del comité Olivier Debroise, Graciela Iturbide, José Luis Neyra y Eleazar López Zamora⁸⁵.

Inicialmente el trabajo se llevó a cabo en la Casa de la Fotografía del CMF, sin embargo, debido al desalojo del Consejo de su sede, tuvieron que trasladarse a otro lugar, específicamente al museo Carrillo Gil⁸⁶. La celebración fue de gran magnitud, con la realización de numerosas exposiciones y publicaciones en diversos espacios y museos que se sumaron al proyecto, junto con diversas actividades de promoción de la fotografía, publicaciones, programas de televisión, edición de carteles y postales, entre otros. Instituciones como el Museo de Arte Moderno, el Museo Carrillo Gil y el Museo Nacional de Arte fueron partícipes de esta conmemoración. La relevancia del evento trascendió fronteras, ya que varias de las exposiciones principales tuvieron la oportunidad de itinerar en diferentes estados de la república mexicana e incluso en países extranjeros, como Estados Unidos y Europa, durante los años posteriores a la celebración⁸⁷.

Esta celebración fue antecedente directo del *Festival Fotoseptiembre* que inició en 1993 y que se ha llevado a cabo de manera continua de manera bianual hasta la actualidad. Desde su creación, el festival ha abarcado un amplio programa de exposiciones, presentaciones de libros, mesas redondas, visitas guiadas, performances, emisiones de radio y televisión, que han explorado diversos aspectos, tendencias, temas y técnicas de la fotografía. Su propósito principal es despertar el interés del público en torno a las imágenes fotográficas y servir como punto de partida para apreciar el estado actual de la fotografía que se produce en todo México. A lo largo de los años, el *Festival Fotoseptiembre* ha proporcionado un importante espacio de encuentro y promoción para artistas, curadores y expertos en fotografía. El Centro de la Imagen se ha desempeñado como enlace entre los fotógrafos y las instituciones involucradas en la realización de las actividades del festival. Además, ha sido responsable de la producción de un catálogo que acompaña al festival⁸⁸.

⁸⁵ Emma Cecilia García, “150 años de la fotografía en México, una experiencia pionera de celebraciones”, videoconferencia presentada el 25 abril 2023, en *Primera sesión del Seminario Estudio del patrimonio fotográfico de México 2023*, México: INAH TV, video de YouTube, 2:00:35. <https://www.youtube.com/watch?v=91yV4td-4Wo>

⁸⁶ Pablo Ortiz Monasterio “Construcción del Centro de la Imagen, tres testimonios” en *Luna Córnea 33, Viajes al centro de la imagen I*, (México: Centro de la Imagen, 2011); 77-78.

⁸⁷ García, “150 años...”

⁸⁸ Tovar y de Teresa, “19. Centro de la imagen”, 6-10.

Para la primera emisión de Fotoseptiembre se realizaron más de 100 actividades en galerías de arte y museos públicos y privados, instituciones culturales y espacios públicos, entre muestras, exposiciones, presentaciones de libros, mesas redondas, visitas guiadas, performances, programas de radio y televisión dedicados a todos los ámbitos de la fotografía.

En la última edición de 2022, el Festival Fotoseptiembre presentó una amplia variedad de exposiciones y actividades fotográficas en colaboración con el Centro de la Imagen, así como con una red de galerías, museos, centros culturales y escuelas en México y otros países. Esta edición destacó por su alcance nacional e internacional, abarcando un total de 155 exposiciones que se llevaron a cabo en 127 sedes ubicadas en 28 estados de México, así como en Cuba y Estados Unidos⁸⁹.

1.2.5.3 Presencia del Centro de la Imagen en medios digitales

Actualmente el *Centro de la Imagen* (CI) se ha adaptado a las posibilidades digitales y acorde a ellas creó varios recursos accesibles a través de la página digital del centro, uno de ellos es el repositorio digital en línea en el que se puede consultar información de las exposiciones y fotografías que se encuentran en su acervo, lamentablemente la información es escasa frente al número de exposiciones y la cantidad de fotografías que el CI dice tener en su haber.

Cuenta también con la web PICS (Plataforma de imágenes Contemporáneas) en la que presenta trabajo de fotógrafos emergentes o nuevos fotógrafos contemporáneos, a través de un directorio interactivo se puede conocer a los jóvenes creadores, sus obras y aspectos curriculares, la integración de autores a esta plataforma es a través de una convocatoria. Además, cuenta con una revista digital denominada *Fluido* que ha editado cinco números desde el 2019, #0 (sin tema), #1: Genealogía, #2: Hobby Horses, #3: Lo animal y #4: Presente expandido. En la que se abordan temas relacionados con la fotografía, la imagen y la tecnología digital.

También cuentan con un *Podcast*, denominado *imagen latente* con dos temporadas de cuatro episodios de cerca de 30 minutos cada una. Los episodios de la primera temporada son I: El

⁸⁹ Centro de la Imagen, “Fotoseptiembre” en Web del Centro de la Imagen, (s/f) <https://fotoseptiembre.ci.cultura.gob.mx/>

cuerpo, II: Narrativas disidentes, III: Imágenes sonoras, imágenes efímeras y IV: Habitar el mundo. La segunda temporada se compone de los episodios I: Intenciones e imaginarios desde medios de comunicación y la publicidad, II: Intenciones e imaginarios desde el poder, III: Descolonizar la mirada y diversificar las representaciones y IV: Intenciones e Imaginarios contrahegemónicos.

1.2.6 La Fototeca Nacional

En 1976, el gobierno mexicano adquirió el Archivo de la familia Casasola y lo entregó al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) para su custodia. En ese mismo año, se llevaron a cabo las adaptaciones necesarias para albergar la colección en el Ex Convento de San Francisco, ubicado en la Ciudad de Pachuca, Hidalgo, el sitio fue elegido por dos condiciones particulares, se trata de una ciudad asísmica y el clima es propio para preservar el acervo fotográfico⁹⁰. Fue un proceso importante, ya que se trasladaron 325,290 placas negativas y fotografías en cerca de 20 vehículos blindados. Estos materiales estaban contenidos en 4,293 cajas de cartón, 100 cajones de madera, 11 bultos, 31 álbumes con fotografías y 23 carpetas. El 20 de noviembre de ese mismo año, el presidente Luis Echeverría inauguró el archivo con el nombre de Archivo Casasola⁹¹.

En la década de 1980, se le asignó el nombre de Archivo Histórico Fotográfico (AHF) al integrar nuevas colecciones provenientes del Antiguo Museo Nacional. En 1997 fue denominada formalmente *Fototeca Nacional* y es el centro operativo del *Sistema Nacional de Fototecas* (SINAFO) creado en 1993; red encargada de conservar, digitalizar, catalogar y reproducir los archivos fotográficos de cada una de las 19 fototecas y 29 instituciones adscritas a la red⁹².

El acervo de la fototeca cuenta con cerca de un millón de fotografías desde 1847 hasta la fecha, se encuentran divididas en 48 colecciones, agrupadas en tres categorías de acuerdo a su procedencia: origen institucional (proveniente del antiguo Museo Nacional, Instituto de

⁹⁰ Arturo E. Jaramillo Peñaloza, *Fototeca Nacional; la historia en imágenes*. Hidalgo, Réplica Hidalgo, entrevista en video (mayo 2021), video de YouTube, 6:06 <https://www.youtube.com/watch?v=lqQFOiOgLyE>

⁹¹ Fototeca Nacional, “Historia” (México: web de difusión del INAH, s/f); párr. 3-4 <https://difusion.inah.gob.mx/sinafo/fototeca-nacional.html>

⁹² Sistema Nacional de fototecas (SINAFO) “Fototecas afiliadas” (México: Difusión INAH, s/f) <https://difusion.inah.gob.mx/sinafo/fototecas-afiliadas.html>

Antropología y la propia Fototeca Nacional), origen autoral (fotógrafos que han donado su archivo) y origen por compilador (por una persona, agencia o coleccionista, la colección posee el nombre de quien la compila, p. ej. Archivo Casasola). El material fotográfico proviene de diversas técnicas y abarca una gran cantidad de disciplinas que se valieron de la fotografía como herramienta de trabajo⁹³. Una parte del acervo se ha digitalizado (474,281 objetos⁹⁴), y puede ser consultado a través de la plataforma en línea de la *Mediateca INAH* abierta al público en general.

En 1984, se inauguró el *Museo de la Fotografía* con la finalidad de que los visitantes pudieran conocer parte del acervo con el que cuenta la Fototeca Nacional del INAH. En octubre de 2007, se efectuó la reapertura del Museo bajo un concepto curatorial temático, la exposición es permanente y, en ella confluyen tanto fotografías históricas como contemporáneas, buscando con ello mostrar el amplio panorama de la fotografía mexicana⁹⁵. Cuenta también con la sala “Nacho López” de exposiciones temporales.

1.2.6.1 Revista Alquimia

La revista *Alquimia* comenzó a publicarse en 1997 con una periodicidad cuatrimestral, con la intención de ser el órgano informativo del SINAFO y de mostrar al público las investigaciones sobre las colecciones que tiene bajo su resguardo⁹⁶, actualmente se han editado 74 números y aunque se publican de manera física, existe un archivo abierto al público en línea en el que pueden consultarse todos los números de la revista⁹⁷. La importancia de esta publicación reside en que se presentan las fotografías y las investigaciones en torno a ellas de manera temática, sin distinción del tipo de fotografía que se presenta, por lo que confluyen en un mismo número visiones históricas, científicas, técnicas, documentales, artísticas entre otras, permitiéndole al público obtener un panorama amplio de cada tema.

⁹³ Fototeca Nacional, “Colecciones” (México: web de difusión del INAH s/f); Párr. 1. <https://difusion.inah.gob.mx/sinafo/fototeca-nacional.html>

⁹⁴ Objetos digitalizados del acervo en junio del 2023 al consultar el Acervo de la Fototeca Nacional en la página de la Mediateca INAH, *Acervo de la Fototeca Nacional*, (México: Mediateca, s/f) <https://rb.gy/axsbq>

⁹⁵ SINAFO “Museo de la Fotografía” (México, Difusión INAH, s/f) <https://difusion.inah.gob.mx/sinafo/museo-de-la-fotografia.html>

⁹⁶ Sergio Raúl Arroyo, “Punto de Partida” en *Alquimia 1*, Agustín Víctor Casasola (México: INAH. 1997); 5.

⁹⁷ Hemos incluido en el **Anexo III** la relación de los números publicados de la revista.

1.2.6.2 Encuentro Nacional de fototecas

Con la intención de difundir las funciones de la fototeca y mostrar la importancia de la existencia del archivo fotográfico, se realizó en el año 2000 un *Encuentro Nacional de Fototecas*, debido a la buena respuesta del público al evento se estableció como un evento anual. Durante sus primeras emisiones se centraron en las actividades propias del archivo: resguardo, conservación, copiado, catalogación y digitalización de las fotografías.

En el evento se presentan mesas de discusión, conferencias y talleres, así como exposiciones fotográficas, el público que se componía en un principio de los trabajadores y autoridades de las fototecas del país se sumaron investigadores, curadores, galeristas, fotógrafos, promotores culturales, investigadores y estudiantes interesados en la cultura fotográfica en México.

El más reciente fue el 25 Encuentro, que se realizó el viernes 12 de julio de 2024, en el Auditorio Jaime Torres Bodet del Museo Nacional de Antropología e Historia en la Ciudad de México. En el evento se entregaron las medallas al mérito fotográfico a Flor Garduño y Gerardo Montiel Klint, las conferencias de apertura de Gerardo Montiel y de cierre de Gerardo Suter, la mesa de trabajo *Formas de ver y de pensar*, en las que participaron Juan Carlos Reyes, Sandra Hernández y Benjamín Alcántara. Así como la presentación del libro *Abril, mes de la fotografía*.

Otra de las actividades de difusión del acervo de la fototeca se la realización de conversatorios con autores contemporáneos, llamados *jueves fotográficos*, debido al confinamiento producido por el COVID.19, comenzaron a realizarse de manera virtual a partir de febrero de 2021, en la que inicia su temporada 15, pueden ser observados en línea o consultados en el canal de *Youtube* del INAH (INAH TV), existen 24 videos, que abarcan de febrero del 2021 a la actualidad.

1.2.7 ZoneZero - Pedro Meyer

En la década de 1990, el fotógrafo Pedro Meyer se vio atraído por las recién surgidas tecnologías digitales y el Internet, y las posibilidades que ofrecían para la fotografía. Este interés lo llevó a fundar en 1995 la revista digital *ZoneZero* (www.zonezero.com), una página web dedicada a aquellos que tienen un interés en la fotografía. El sitio se estableció como un espacio en línea para

la promoción, difusión y exploración de la fotografía. Pedro Meyer, como fundador de la revista, comenta sobre su visión y objetivos con respecto a este proyecto:

Siempre me interesó publicar una revista, pero no me atrevía porque junto al aspecto propiamente editorial había que plantearse la tarea de distribuir ejemplares, recibir el importe de las ventas, etcétera. Todo eso no me interesaba nada. Internet me ha permitido hacer realidad el viejo anhelo de la revista. Zonezero, además, me permite cumplir con otros dos objetivos: seguir vinculado a los últimos adelantos tecnológicos y contribuir a que la comunidad fotográfica, en particular mis colegas de América Latina tengan acceso a una plataforma pública desde la que dar a conocer su obra⁹⁸.

ZoneZero es un sitio web que alberga una amplia gama de contenido relacionado con la fotografía, fundado por Pedro Meyer en 1995, ofrece exposiciones en línea que presentan obras de diversos fotógrafos, así como editoriales escritos por Meyer y ensayos de teóricos, críticos e historiadores de la fotografía. En la versión inicial del sitio, se encuentran secciones como *El Portafolio*, donde se exhiben muestras colectivas de fotografías, y *La Galería*, que presenta exposiciones seleccionadas de fotógrafos destacados. En 1997, ZoneZero fue reconocido como uno de los 100 mejores sitios web de todos los tiempos y uno de los cinco mejores del mundo en la categoría de arte, según la revista Net⁹⁹.

La página ha evolucionado, pasó a una segunda versión en 2009, en la que se agregaron Podcasts relacionados con exposiciones y charlas con fotógrafos. También se introdujo el área *Labs*, que representa el trabajo educativo realizado por la Fundación Pedro Meyer. Además, se amplió el número de autores en las editoriales. En la tercera versión, lanzada en 2014, se estableció un enlace con las versiones previas, que ahora funcionan como archivos de los contenidos anteriores. Además, se incluyen nuevos materiales y se actualizan otros para adaptarse a las necesidades de calidad actuales.

No cabe duda de que la fotografía contemporánea en México no tiene un desarrollo lineal, hay momentos que confluyen en un mismo tiempo, como las manifestaciones de los grupos contra las

⁹⁸ Pedro Meyer, citado por Alex Barnett, "Pedro Meyer, Fotógrafo Digital" (2001) En *Zonezero: Ensayos sobre fotografía para no olvidar*, <https://bit.ly/4ciT8HR>

⁹⁹ Sarriugarte, Iñigo "Pedro Meyer y la propuesta Fotografía para recordar: una mirada al retrato familiar" en Amador et al (eds.) *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología* (Madrid: Universidad Carlos III, Editorial Archiviana, 2006); 207-217.

instituciones establecidas que sucede al mismo tiempo del origen del Consejo Mexicano de Fotografía que se acerca a las instituciones para realzar el valor de las manifestaciones fotográficas en todos los ámbitos.

Las iniciativas de trabajar en conjunto para un bien común han resultado en grandes acciones que dejan huella en la concepción de la fotografía en México, los grandes cambios en el modo de percibir la fotografía provinieron de personajes que pertenecieron primero al Club Fotográfico de México y que luego participaron en diferentes momentos clave de la historia de la fotografía contemporánea en México. La labor del CMF tuvo alcances internacionales y los ecos de sus acciones son aún visibles.

En esta revisión no se encuentran todas las instituciones y actividades en torno a la fotografía actual, hemos considerado a las que han sido piezas clave de la historia del desarrollo fotográfico en México y que han desarrollado nuevos proyectos, actualmente hay más certámenes de fotografía que la Bienal de fotografía, existen 19 fototecas en el país, así como un numeroso grupo de instituciones y centros de producción dedicados a la fotografía.

Podemos ubicar tres etapas clave en el desarrollo de la fotografía contemporánea en México, inicia con el *Club Fotográfico de México* que permitió la popularización de la práctica fotográfica, en el que se mezclaron la enseñanza de la fotografía y su reconocimiento como medio de expresión; después existe una dinámica de formalización que resulta en el establecimiento del *Consejo Mexicano de Fotografía*, que realiza acciones para la promoción y reconocimiento de la fotografía en México y Latinoamérica, como resultado se dio un proceso de institucionalización, surgiendo el *Centro de la Imagen*, como un lugar de enseñanza, difusión, reconocimiento y resguardo de la producción fotográfica en México, así como de otros organismos de origen gubernamental avocados a la fotografía como la *Fototeca Nacional*.

Capítulo II: La Fotografía, de la representación a la experimentación artística

En la actualidad, la fotografía está presente en todos los ámbitos de nuestra vida, si abrimos una revista encontramos fotografías en ella, al caminar por las calles, vemos fotografías en anuncios y volantes, hasta podemos toparnos con hojas que reclaman mascotas perdidas, acompañadas de sus respectivas fotografías. Al ingresar a internet, nos encontramos con miles de fotografías e incluso hay navegadores que tienen un buscador exclusivo de imágenes, lo que nos permite encontrar fotografías de casi cualquier cosa. En las redes sociales, también encontramos una gran cantidad de imágenes, incluso imágenes en movimiento que nos dan la sensación de estar conectados con la gente que conocemos o que seguimos por nuestros propios intereses, muchas veces, éstas imágenes muestran lo que han hecho recientemente, nos hablan de la vida de esas personas, sus relaciones y sus gustos; también ahí nos encontramos con denuncias y campañas de concientización en imágenes, donde éstas juegan un papel importante para comprender e identificarnos con la preocupación o problema del que nos hablan. Al ver noticias, buscamos la imagen que represente la nota; incluso, la noticia puede estar compuesta por una serie de fotografías acompañadas de unas pocas palabras que nos dan contexto. A través de la fotografía, nos identificamos, conocemos eventos, lugares y personas a miles de kilómetros de distancia. Estamos tan acostumbrados a la imagen fotográfica que pocas veces nos cuestionamos sobre su origen.

Cuando se habla de fotografía, lo primero que viene a la mente es la imagen resultante del proceso fotográfico. Al revisar libros o artículos sobre fotografía, encontramos dos enfoques principales. El primero se centra en la técnica, abordando el funcionamiento de la cámara fotográfica y los métodos para capturar imágenes. El segundo se enfoca en la imagen fotográfica, explorando sus cualidades formales, así como sus contenidos históricos, filosóficos, o de su presencia en las artes. Esta división mantiene la idea de que la fotografía es un saber técnico, separado del conocimiento y la función de la imagen.

El término “fotografía” abarca tanto la técnica con la que se obtiene la imagen fotográfica como la propia imagen resultante. Es ampliamente conocido que esta palabra proviene de los vocablos griegos φωτός (phōtos) “luz” y γράφω (grapho) “escritura, dibujo”, significando en conjunto “escritura con luz”¹⁰⁰. Según el *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*¹⁰¹, el término fue utilizado por primera vez en 1832 en el *Diccionario general de la lengua francesa* de François Raymond, donde se definía como “descripción de la historia natural que se ocupa de la luz”. Más tarde, en 1839¹⁰², François Arago lo empleó en su informe sobre el daguerrotipo presentado ante la Cámara de Diputados y la Academia de Ciencias Francesas, refiriéndose a los productos de la combinación de la cámara oscura y el procedimiento químico que genera la imagen fotográfica, independientemente del sustrato (papel o metal). En 1853, Hércules Florence, un francés radicado en Brasil, utilizó el término para describir la “técnica de representación de la realidad y reproducción de imágenes mediante procesos basados en reacciones químicas con luz y medios ópticos”¹⁰³.

El Diccionario de la Lengua española de la Real Academia Española define la fotografía como:

1. f. Procedimiento o técnica que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor. 2. f. Imagen obtenida por medio de la fotografía. 3. f. Estudio de fotografía. 4. f. Representación o descripción de gran exactitud.

A lo largo de la historia, la técnica fotográfica, tanto en la cámara como en el revelado, ha experimentado cambios y modificaciones. Con la llegada de la fotografía digital, los procesos fisicoquímicos que reaccionaban a la luz han sido reemplazados por procesos electrónicos a través de sensores. Sin embargo, algo permanece constante: la necesidad de una fuente luminosa

¹⁰⁰ Diccionario Castellano Etimológico en línea, Chile. <https://etimologias.dechile.net/?fotografia>

¹⁰¹ Sitio web del *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (Centro Nacional de Recursos Textuales y Léxicos), Francia. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/photographie>

¹⁰² “Tous les objets extérieurs dont les rayons peuvent atteindre le trou, vont se peindre sur le mur de la chambre qui lui fait face, avec des dimensions réduites ou agrandies, suivant les distances; avec des formes et des situations relatives exactes, du moins dans une grande étendue du tableau”. François Arago, *Reporte del Sr. Arago sobre el Daguerrotipo*, 1839. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231630/f24.item> (A menos que se indique lo contrario, las traducciones de los textos han sido realizados por la autora con la asistencia de una herramienta de inteligencia artificial, y la cita original en lengua extranjera se reproduce en nota).

¹⁰³ Boris Kossoy, *Hercule Florence, el descubrimiento de la fotografía en Brasil*, (Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2004); 64.

para formar la imagen en un medio que reaccione a ella, ya sea éste un material fotosensible o un sensor electrónico.

Para Jean-Claude Lemagny estos elementos básicos son la luz y su huella fijada:

[...] se puede definir la fotografía sin mencionar la cámara fotográfica ni ningún dispositivo particular. El fotograma, el quimigrama, forman parte totalmente de la fotografía. Lo único que se necesita es la luz, su huella y la fijación de esa huella¹⁰⁴.

La definición de la RAE introduce un aspecto relevante en la concepción de la fotografía: la idea de "representación de gran exactitud". Existe una percepción generalizada de que la fotografía reproduce la realidad con precisión, esta idea parece originarse desde la propia presentación del primer procedimiento fotográfico que se dio a conocer en la Academia de Ciencias y Artes de París fue presentado el 7 de enero de 1839, por el astrónomo y físico Louis-François Arago. Este método fue anunciado como una manera de reproducir mecánicamente, sin intervención manual, las imágenes de la realidad. Poco después, el gobierno francés adquirió los derechos de este procedimiento a su inventor, Jacques Louis Mandé Daguerre¹⁰⁵, con el fin de hacerlo de dominio público. Daguerre reveló el método para obtener el daguerrotipo en la misma academia el 19 de agosto de 1839¹⁰⁶. Esta técnica consistía en la captura de imágenes en una placa de metal sensibilizada a la luz, y generaba una imagen única, de la cual no podían obtenerse más reproducciones¹⁰⁷.

Tras el anuncio de Arago, el también francés Hippolyte Bayard comenzó a trabajar de manera autodidacta en un proceso para obtener imágenes similares a las descritas en la Academia. En un lapso de tres meses, para marzo de 1839, logró capturar sus primeras imágenes directamente en positivo sobre papel, a las que denominó *dibujos fotogénicos*. Sin embargo, estas imágenes

¹⁰⁴ Jean-Claude Lemagny. *La sombra y el tiempo: ensayos sobre la fotografía como arte* (Buenos Aires: La marca editora, 2008); 68.

¹⁰⁵ Aunque el procedimiento fue presentado por Daguerre, fue el resultado del trabajo realizado en conjunto con Joseph Nicéphore Niépce, quien había obtenido la primera fotografía en 1827, el pago que el gobierno francés realizó incluyó una pensión vitalicia para el hijo de Niépce, debido a que su padre había muerto antes de la divulgación del procedimiento.

¹⁰⁶ Bajac, *La invención...*, 14-24.

¹⁰⁷ Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2002): 13-39.

presentaban una notable desventaja: su apariencia era considerablemente menos nítida debido a la textura de la pulpa del papel utilizado como soporte de la imagen¹⁰⁸.

Por otro lado, en 1841, William Henry Fox Talbot presentó en Inglaterra el proceso conocido como Calotipo¹⁰⁹. Este método empleaba papel y permitía obtener un negativo que luego debía ser "positivado" por contacto. Es decir, el negativo se colocaba directamente sobre otro papel sensible a la luz, y gracias a la acción de esta última, las áreas de sombra y luz se invertían para producir una imagen similar a la que se percibía visualmente, un paso esencial para poder visualizar la fotografía. A diferencia del daguerrotipo, con el calotipo era posible generar múltiples copias a partir de un mismo negativo. Sin embargo, esta técnica fue menos popular debido a que requería dos procesos para obtener la imagen final¹¹⁰ y, además, la imagen resultante era de menor detalle y definición en comparación con los daguerrotipos.



Figura 12. *Daguerrotipo* (s/d).
<https://bit.ly/434Q2lZ>

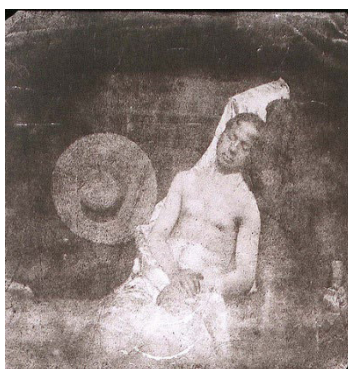


Figura 13. *Autorretrato "ahogado"* (1840) Dibujo fotogénico de Hippolyte Bayard. <https://bit.ly/49E1KGH>



Figura 14. *Retrato de Familia* (1845) Calotipo de Henry Fox Talbot. <https://bit.ly/49X2AhH>

Contrario al elogio de Arago sobre las cualidades del daguerrotipo, en 1939 Désiré Raoul-Rochette presentó ante la Academia de Bellas Artes francesa una defensa de los dibujos fotogénicos de Bayard. Desde una perspectiva “en relación con el arte”, Raoul-Rochette se opuso a los daguerrotipos, argumentando que las imágenes de Bayard eran “verdaderos dibujos”

¹⁰⁸ Bajac, *La invención...*, 14-24.

¹⁰⁹ *Bella imagen*, término proveniente del griego “kalos”: bello.

¹¹⁰ Newhall, *Historia de ...*, 45-48.

y, debido a sus cualidades visuales, poseían “un efecto verdaderamente encantador”¹¹¹. Por lo que André Rouille afirma que:

El antagonismo entre el procedimiento de Daguerre y el de Bayard, entre el metal y el papel, enfrentará muy pronto a los defensores de lo nítido con los adeptos de los contornos borrosos, [...], a los artistas con la gente de oficio. Detrás de esta disyuntiva se perfilan las oposiciones entre la ciencia y el arte, entre el oficio y la creación, entre la ‘utilidad’ y la ‘curiosidad’¹¹².

Estos dos extremos, representados por la fotografía como un fiel reflejo de la realidad, materializada en el daguerrotipo que busca reproducir de manera objetiva lo real; y la fotografía que evoca sensaciones estéticas, manifestada en la apariencia borrosa de los dibujos fotogénicos de Bayard, parecen haber definido la práctica fotográfica en todo el mundo desde su concepción. El autor sostiene que, a lo largo de la historia, una u otra faceta de la fotografía ha predominado "dependiendo de las épocas, circunstancias, usos, sectores o usuarios"¹¹³.

Estas posiciones encontradas nos permiten explorar los aspectos relacionados con la dicotomía entre lo nítido y lo borroso, que no se trata solamente sobre la elección del material con que se trabaja, sino que se extiende hasta la perspectiva estética, su utilidad como herramienta científica o su posibilidad como medio artístico, así como la distinción entre el fotógrafo y el artista, y la intención del creador de la imagen frente a la del espectador.

2.1. La fotografía como reflejo de la realidad.

La fotografía surgió como una herramienta con la cualidad de reflejar la naturaleza de las cosas sin la intervención de la mano humana, contraria a la pintura y el dibujo. Afirma Philippe Dubois¹¹⁴, que es por esta razón que a la fotografía se le ha atribuido de manera popular la condición de credibilidad, ya que se tiene la idea común de que la imagen fotográfica no miente,

¹¹¹ André Rouillé, *La fotografía entre documento y arte contemporáneo*, (Ciudad de México, Herder, 2017); 42.

¹¹² Rouillé, *La fotografía entre...*, 42.

¹¹³ Rouillé, *La fotografía entre...*, 37.

¹¹⁴ Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, (Barcelona, Paidós Ibérica, 1986); 19-20.

en la mente de la gente se constituye como una especie de prueba de las cosas y los hechos, ya que satisface la necesidad de “ver para creer”.

Roland Barthes¹¹⁵ nos dice que la fotografía muestra lo real de manera literal. Aunque sabemos que lo que observamos en la fotografía no es el objeto tangible de la realidad en sí, sino que se trata de su “copia análoga perfecta”, una imagen en la que percibimos las características visuales propias del objeto retratado. Al mostrarse como una analogía mecánica de lo real, nos otorga un mensaje denotativo, esto es que nos describe lo que muestra sin necesidad de una interpretación adicional, lo que hace a la fotografía objetiva.

Por lo tanto, la imagen puede sustituir la percepción del objeto en la realidad. Cuando observamos una fotografía de una taza, sabemos que esa taza existió en el mundo real para poder ser fotografiada, esto une al referente (el objeto real) con la propia fotografía. La percepción que tenemos al ver la fotografía de una taza es que esa taza existe en la realidad y la imagen se convierte en la referencia de un objeto real. Barthes lo define así:

Llamo “referente fotográfico” no a la cosa facultativamente real a la que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura puede fingir la realidad sin haberla visto [...] Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado allí¹¹⁶.



Figura 15. *Daguerrotipo de sección de clemátide [flor]. Andreas Ritter von Ettingshausen*
4 de marzo de 1840.
<https://luminous-lint.com/app/image/38456341361863889153549/>

¹¹⁵ Roland Barthes, “El mensaje fotográfico” (1961) en *Lo obvio y lo obtuso* (Barcelona, Paidós, 1995): 11-21.

¹¹⁶ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, (Barcelona, Paidós, 1989):120-121.

El uso de la fotografía como un medio para registrar aspectos de la realidad se remonta a sus inicios. Se fotografiaron paisajes, sitios arqueológicos, ciudades, escenas de guerra, entre otros motivos. En el ámbito de las ciencias tuvo rápida acogida, como ejemplo se encuentran los daguerrotipos del físico y matemático Vienés Andreas Ritter von Ettingshausen, quien realizó registros apoyado con un microscopio¹¹⁷.

Del mismo modo, León Foucault, estudiante de la clase del bacteriólogo y médico francés Alfred Donné, en 1840, ayudó a su mentor a realizar 84 micro daguerrotipos con ayuda de un microscopio, para ilustrar el libro de Donné *Cours de microscopie complémentaire des études médicales* (Curso de microscopía complementaria a los estudios médicos) en 1844, los micro daguerrotipos tomados por Foucault, fueron ampliados hasta 400 veces y luego reproducidos de una forma más tradicional (planchas grabadas) por el grabador francés Oudat¹¹⁸.

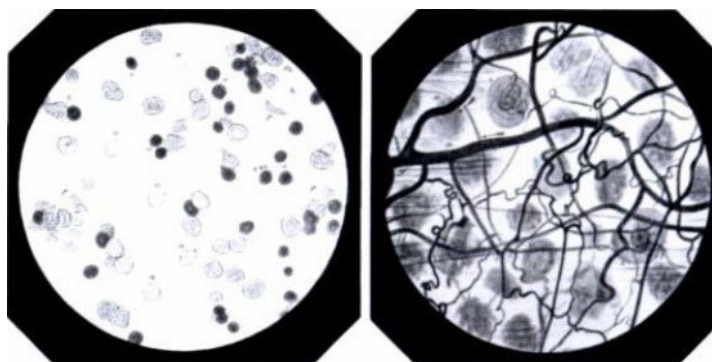


Figura 16. Estudios microscópicos placas 21 y 24, León Foucault (1845). Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, (Reino Unido: Laurence King Publishing, 2006); 34.

Al mejorar y estandarizar algunos procesos fotográficos, la fotografía fue utilizada como medio de registro, por ejemplo, para registrar a criminales, estas imágenes se diferenciaban del retrato porque no se utilizaba el retoque y buscaban mostrar las características físicas más notorias de los delincuentes. Incluso se editó un tratado que determinó el cómo debían de hacerse estas fotografías llamado *La photographie judiciaire*, escrito por Alphonse Bertillon en 1890 en París¹¹⁹, que tenía como objetivo el estandarizar el método de registro, debido a que las fotografías de identificación previas habían sido realizadas por fotógrafos comerciales que utilizaban sus “recursos artísticos” para hacer los retratos, situación que hacía inutilizables a las

¹¹⁷ Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, (Reino Unido: Laurence King Publishing, 2006); 32.

¹¹⁸ Warner Marien, *Photography: A Cultural...*, 34.

¹¹⁹ Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire*, (Paris, Gauthier-Villars et fils, 1890).

imágenes debido a las poses y los retoques, ya que no permitían identificar de manera efectiva a la persona.

Bertillon resaltaba que la fotografía de registro podía ser utilizada para identificar a criminales, tanto por la policía como por las víctimas, así también sería útil para identificar cadáveres de desconocidos y para encontrar a niños o personas perdidas. Además de que instaba a los fotógrafos a utilizar su método para realizar fotografías étnicas, debido a que consideraba que el método descrito en el manual podría servir como un método de aplicación antropológica que podría utilizar los registros judiciales estandarizados a su favor. Para establecer su método, Bertillon se basó en las fotografías de retrato de Nadar y de los experimentos de Marey con el cuerpo humano, fotografías que a él le parecían desprovistas de interés estético y centradas en el aspecto científico; además de que determinó la pose, la iluminación que debía utilizarse, la óptica adecuada¹²⁰, así como la reducción a utilizar y el tamaño de la impresión que debían de emplearse.



Figura 17. *Tableau synoptique des formes de nez, Planche 33 (cuadro sinóptico de formas de nariz) Alphonse Bertillon (1839). (fragmento) Hacking, fotografía toda la historia, (Barcelona: Blume, 2013); 146.*

También proporcionó consejos para utilizar las fotografías en las investigaciones policiales. Todo esto con la intención de estandarizar el registro y que mostrara de mejor manera las

¹²⁰ Resalta el dato de que en esta época la fabricación de objetivos no está totalmente estandarizada a nivel mundial, por lo que la indicación del lente a utilizar es “un lente de retrato de fabricación francesa con una apertura de tres pulgadas (0,08)”, además de sugerir que “se debe cerrar el diafragma tanto como lo permita la calidad de la lente y la tranquilidad del modelo”. En caso de no poder acceder a tales lentes, da indicaciones técnicas “se elige una longitud focal lo suficientemente larga, por ejemplo, de 0.30 a 0.35, de manera que, al enfocar en los ojos, la oreja aparezca con una nitidez completa. Con una reducción de 1/8 y una longitud focal del objetivo de 0.32, por ejemplo, la distancia entre el centro del objetivo y el plano de enfoque debe ser igual a 2.56 ($82 \times 8 = 2.56$)” Cuando se desconoce la longitud focal de su objetivo [...] Simplemente aleje o acerque la cámara hasta que una longitud de 0.28 medida en la figura del sujeto produzca una imagen reducida a 0.040 en el cristal esmerilado. Bertillon, *La photographie judiciaire*, 23-25.

características reales de los retratados. Es de destacar que en el apéndice de su manual realiza un análisis de carácter científico de las características físicas de las personas, a partir de la investigación que realizó sobre las formas de la nariz en la que utilizó 1,000 retratos de identificación distintos. Lo que refleja la confianza en la capacidad de veracidad de la fotografía.

Esta misma comprensión se aplicó para la fotografía informativa y documental, en palabras de Gisèle Freund “su poder para reproducir exactamente la realidad externa le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel e imparcial de la vida social”¹²¹. Roland Barthes, afirma que la fotografía periodística es la única fotografía que se “hace pasar como una analogía de lo real”¹²². En 1880 se publica la primera fotografía en el periódico *Daily* de Nueva York, pero fue hasta 1904 que el *Daily Mirror* de Inglaterra ilustró sus páginas solamente con fotografías¹²³, estableciéndose en esa época como un diario ilustrado, con un tiraje de 120 mil ejemplares diarios, lo que le dio un fuerte impulso a la fotografía de prensa.



Figura 18. Portadas del *Daily Mirror* de la primera década de 1900 ilustradas con fotografías.
<https://www.historic-newspapers.co.uk/blog/daily-mirror-history/>

Lo que se presenta a través de la fotografía aparenta ser la realidad sin alteración alguna, pero la noción de fidelidad e imparcialidad en la imagen fotográfica no es del todo precisa. Esto se

¹²¹ Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1983); 8.

¹²² Barthes, “El mensaje fotográfico”, 13.

¹²³ Freund, *La fotografía como documento...*, 96-98.

debe a que la imagen fotográfica se ve afectada por varios factores, por ejemplo, las condiciones de la cámara y el lente utilizados, los cuales pueden alterar la apariencia de los objetos registrados. Además, el fotógrafo determina qué elementos incluye o excluye en la toma, lo que puede modificar la percepción de lo fotografiado; así como también, existen numerosas posibilidades de modificar o editar la imagen en sí, tanto de manera manual como actualmente mediante técnicas digitales.

Pese a ello, prevalece la concepción general de que lo que se representa en una imagen fotográfica es verídico. Podemos recurrir al razonamiento de Aristóteles para comprender esto, él afirmó que el conocimiento se deriva de la experiencia sensorial y la observación¹²⁴. Por lo que consideramos como ciertas las cosas que son evidentes para nuestros sentidos y que se corroboran mediante la experiencia cotidiana.

Cuando se acciona una cámara fotográfica, se genera una imagen directa de la realidad, sin alterar lo que se percibe. Por consiguiente, tendemos a comprender a la fotografía resultante como una copia fidedigna de la realidad. Si utilizamos esta fotografía para validar algo, por ejemplo, para asegurar que lo que se muestra en la imagen “es mi hermano”, el espectador generalmente aceptará sin dudas que la persona retratada es el hermano de quien lo declara. Esto mismo pasa con la fotografía informativa, se realiza la imagen de un acontecimiento y quien la observa aceptará sin duda de que se trata del hecho que se afirma. Esta cualidad de veracidad de la fotografía ha sido utilizada por diferentes disciplinas, para la fotografía policiaca, como lo vimos anteriormente, así como la fotografía científica, astronómica, entre otras.

Aristóteles nos habla también de otro aspecto, el de verosimilitud, para referirse a las obras de arte en su *Arte poética*, nos dice “lo factible es creíble”¹²⁵, creemos en aquello que imita las cosas que consideramos posibles (factibles), mientras que desconfiamos de aquello que no parece posible. En los premios *Sony World Photography Awards 2023*, el fotógrafo Boris Eldagsen ganó el premio de la categoría creativa con una imagen generada mediante inteligencia

¹²⁴ Aristóteles, *Metafísica*, libro I, Trad. Tomás Calvo Martínez (Madrid: Editorial Gredos, 2003); 69-74.

¹²⁵ Aristóteles, *El Arte poética*, Trad. de Goya y Muniain, (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948); 29.

artificial, llamada *Pseudomnesia*¹²⁶: *The Electrician*, el jurado no se percató de la naturaleza de la imagen hasta que el fotógrafo se negó a recibir tal premio manifestando que se trataba de una fotografía creada con un generador de imágenes de inteligencia artificial. En este caso, la imagen presentada posee la cualidad de verosimilitud, el jurado del concurso de *Sony* pensó que la imagen era una fotografía cuyo referente provenía de la realidad.



Figura 19. *Pseudomnesia: The Electrician*, Boris Eldagsen, (2023).
<https://bit.ly/48NoCCI>

La realidad que capta la cámara fotográfica puede transformarse en una representación, en este caso, la representación de la idea del artista que le da forma a la imagen. La fotografía es un método por el cual se puede capturar un aspecto de la realidad, pero también permite representar temas que, aunque parezcan imposibles son creíbles debido a que parten de un referente real, representan aspectos verosímiles, pero son una construcción humana. Afirma Joan Fontcuberta “puede que la fotografía no mienta, pero los fotógrafos decididamente sí”¹²⁷.

La famosa fotografía llamada *Le baiser de l'hôtel de ville* o simplemente *el beso*, realizada en 1950 por el fotógrafo francés Robert Doisneau, parece captar una escena cotidiana en las calles de París, cuyo centro de atención se ubica en una pareja que se besa, la imagen parece tomada en un instante frente al gesto espontáneo de ambos. En 1950 la revista *Life*, para un número especial quería mostrar el París del amor después de la Guerra Mundial, y para ello contrató a

¹²⁶ Término creado por el mismo artista para denominar una serie de imágenes generadas a través de inteligencia artificial. Define: “Pseudomnesia (Ψευδο / μνήσια) es el término griego clásico para una pseudomemoria, una memoria falsa, como un recuerdo ilegítimo de eventos que nunca tuvieron lugar, a diferencia de una memoria que es simplemente inexacta” (Boris Eldagsen, 2023). <https://www.eldagsen.com/pseudomnesia/>

¹²⁷ Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora*, (Barcelona, Gustavo Gili, 2010)

Doisneau especializado en fotografía de calle, quien logra una imagen que se vuelve icónica y hace famoso al fotógrafo¹²⁸.



Figura 20. *Le Baiser de l'Hôtel de Ville*. Robert Doisneau, (1950), Gelatina de plata.
<https://www.artsy.net/artwork/robert-doisneau-le-baiser-de-lhotel-de-ville-7>

La fotografía de Doisneau representa un gesto detenido en el tiempo mientras la ciudad se mueve alrededor, en un momento en el que la habilidad técnica del fotógrafo parece motivada por el instante, logra componer una imagen armoniosa, bien equilibrada en tonos y formas, en la que resalta el movimiento de una ciudad que no se detiene frente al momento emotivo y fijo que presenciamos.

Platón nos advierte que las imágenes de los artistas nos engañan con sus representaciones, haciéndonos creer que lo que percibimos es real sin serlo, nos aleja de la verdad y la razón. En 1980, 30 años después, el fotógrafo confesó haber “armado” la escena pagándole a dos personas para modelar, presionado por la demanda de una pareja que creía reconocerse en la imagen y las cuales argumentaban que se les había robado la privacidad en su momento. Tras la confesión, la fotografía puede perder su encanto, se trata de una escenificación, el tema es un tema recreado por distintos artistas en diferentes medios, pero su modo de representarlo tiene en su manufactura la habilidad del fotógrafo que conoce y domina la técnica, logrando con ello seguir emocionando a quien la observa.

¹²⁸ Alejandro Fernández, “La verdadera historia de 'El beso' de Robert Doisneau” en *Revista Esquire*, 2019. <https://www.esquire.com/es/actualidad/cine/a28502016/el-beso-foto-robert-doisneau-historia-real-montaje/>

El arte fotográfico puede engañarnos en más de una manera, pese a parecer un reflejo de la realidad, se encuentra sujeta a la mente del fotógrafo que le da forma, presentándonos extractos de la realidad que lo rodea o simplemente modificando la apariencia de lo que ve utilizando las posibilidades propias del medio. No se trata de un aparato inerte que solamente capta la realidad de manera automática, la fotografía puede y ha sido utilizada para representar ideas y con ello, hacernos reflexionar, conmovernos y emocionarnos, incluso hasta llegar a la fabulación poética como menciona Fontcuberta¹²⁹, esto es explorar las capacidades creativas y narrativas de la fotografía al incluir en la fotografía elementos de imaginación, interpretación y construcción poética.

2.2. La fotografía como expresión artística

Como lo hemos comentado, desde los orígenes de la fotografía existió un fuerte interés de los artistas por utilizar la fotografía como un medio más para la representación artística, en el discurso de Désiré Raoul-Rochette en la Academia de Bellas Artes francesa, hace referencia a las cualidades visuales de las fotografías de Hippolyte Bayard afirmando que “parecen verdaderos dibujos”, por lo que las considera a estas imágenes más cercanas a las artes que el Daguerrotipo, que “solamente” imita con precisión la naturaleza.

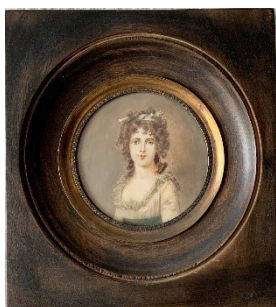


Figura 21. Retrato en óleo de mujer, miniatura del siglo XIX, (s/d) <https://bit.ly/4dRdl7q>



Figura 22. Fisionotrazo de la época, impreso sobre papel (s/d) <https://proyectoidis.org/fisiotrazo/>



Figura 23. Retrato de Concetta Duncan en Daguerrotipo (s/d) <https://s.si.edu/4ebOCuk>

Afirma Walter Benjamin¹³⁰ que la aparición de la fotografía generó un cambio en el ámbito artístico de la época, en ese momento estaba de moda el retrato hecho en pintura al óleo en

¹²⁹ Fontcuberta, *El beso de Judas, fotografía y verdad*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2011); 25.

¹³⁰ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*, (Madrid: Taurus, 1971); 70.

miniatura o elaborado en grabado como el fisionotrazo¹³¹; estos retratos eran muy solicitados por la burguesía media por ser más accesibles que el retrato de caballete, además de que les permitía acceder a una costumbre que antes estaba reservada solamente para la realeza y las clases altas. Con la aparición de la fotografía, los artistas que se dedicaban a realizar estos retratos miniatura perdieron sus clientes rápidamente, y pese a que muchos de ellos habían manifestado en contra de la fotografía, poco a poco se vieron obligados a adoptarla como medio de creación, en la que aplicaron sus conocimientos y habilidades artísticas, esto generó una nueva profesión, la de fotógrafo, quien heredó las funciones de los retratistas miniatura.

El nuevo medio fotográfico servía para producir imágenes y la única manera conocida de “hacer una buena imagen” estaba asociada al conocimiento proveniente de las artes plásticas bidimensionales como la pintura, la gráfica y el dibujo. No había pretensión de lograr obras de arte porque su intención era meramente comercial, lo que buscaban era ofertar un producto que en ese momento estaba de moda, a pesar de ello, sus conocimientos para realizar imágenes hicieron que sus fotografías fueran de buena calidad.

2.2.1. En busca de un sentido artístico

La inserción de la fotografía en el ámbito de las artes implicaba abordar varios desafíos, En primer lugar, lograr que la fotografía pareciera una obra de arte. En segundo lugar, el incluirla dentro de los círculos artísticos a través de su exhibición en galerías y museos. Y, finalmente, lograr que el público la reconociera como una de las artes.

Una de las primeras iniciativas en ese sentido fue la creación de la Sociedad Heliográfica¹³² en París, en 1851, en la que se reunieron los fotógrafos Henri Le Secq, Edouard-Denis Baldus, Olympe Aguado, Hippolyte Bayard, Eugène Durieu, Bénito de Montfort; y figuras destacadas como el químico, inventor y fotógrafo Abel Niépce de Saint-Victor (primo de Nicéphore Niépce); el pintor y fotógrafo Gustave Le Gray, los pintores Eugène Delacroix y el Barón Gros;

¹³¹ Fisiotrazo, se trata de un instrumento óptico mecánico operado manualmente e inventado en 1786 por Guilles-Louis Chrétien. Fue utilizado a lo largo del siglo XIX como una máquina de dibujo capaz de trazar los perfiles de objetos y modelos grabando sobre láminas de cobre que después eran reproducidos en aguatinta. Carlos Trilnick, *Fisiotrazo*, (Proyecto Idis, s/f) <https://proyectoidis.org/fisiotrazo/>

¹³² Debido a la variedad de procesos fotográficos decidieron englobarlos en la llamada “heliografía” escritura con el sol.

los escritores Champfleury y Francis Wey; el físico Edmond Becquerel; el químico y físico Victor Regnault; el óptico Charles Chevalier, el banquero y naturalista Benjamin Delessert, el arqueólogo y viajero Léon de Laborde¹³³. Su principal medio de difusión fue el periódico “La Lumière, Bellas Artes - Heliografía - Ciencias”¹³⁴, que, en la primera página del primer número, publicado el 9 de febrero de 1851 afirmaba: “La heliografía ocupa hoy un lugar indiscutible entre las bellas artes y la ciencia”¹³⁵.

El trabajo de la sociedad heliográfica francesa buscaba “acelerar las mejoras en la fotografía” desde los ámbitos de las artes y la ciencia. En su segundo número publicado el 16 de febrero del mismo año, manifestaba:

Nuestro periódico, al incluir en la parte superior de sus columnas las palabras bellas artes, heliografía, ciencia, ha abierto un camino que nadie había recorrido hasta ahora [...] Algunas revistas tratan de pintura y arquitectura, pero ninguna publicación periódica ha propuesto combinar las artes con las ciencias manteniendo entre ellas, como vínculo, heliografía¹³⁶.

Por lo tanto, las publicaciones de la Sociedad Heliográfica se dedicaron a analizar la naturaleza del medio fotográfico, los avances tecnológicos, sus cualidades artísticas y su valor al servicio de otras artes y ciencias. En este contexto, el trabajo de esta asociación era la defensa de la fotografía y su reconocimiento institucional, lo que incluía la incorporación de la fotografía en los Salones de Bellas Artes.

¹³³ Emmanuel Hermange, “La Lumière”, *Études photographiques* [en Línea], (1 Noviembre 1996) <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/102>

¹³⁴ “LA LUMIÈRE, Beaux-Arts- Héliographie- Sciences”

¹³⁵ “L'héliographie occupe aujourd'hui une place incontestable entre les beaux-arts et la science. Elle participe des beaux-arts par l'imitation intelligente de la nature choisie, elle participe de la science dans ses rapports avec la chimie et la physique”. Musée de la photo, *Cercles et Sociétés Photographiques*, (21 de julio de 2011), https://web.archive.org/web/20110721013144/http://www.museedelaphoto.fr/mod_webcms/content.php?CID=LQ1675C

¹³⁶ “Notre journal, en inscrivant en tête de ses colonnes les mots beaux-arts, héliographie, science, s'est ouvert une voie que nul jusqu'ici n'a parcourue. [...] Quelques revues traitent de la peinture et de l'architecture, mais nulle publication périodique ne s'est proposée d'allier les arts à la science en maintenant entre eux, comme trait d'union, l'héliographie”. Dr Clavel, “Sociétés savantes”, *La Lumière* 2, (16 febrero 1851); 5. Citado en Hermange, “La Lumière”, párr.2.

Esta y otras iniciativas buscaron dotar a la fotografía de un sentido artístico de manera formal, para ello recurrieron a recursos propios de la pintura y las artes gráficas, los primeros dos movimientos fueron la *fotografía Academicista (1850)* y la *fotografía pictorialista (1880)*, ambos parecen encontrarse motivados por dos situaciones similares, un avance tecnológico en la fotografía que derivó en incremento en el uso de la misma, provocando la creación extendida de fotografías de “baja calidad” que ponían en duda la cualidad de arte de este medio.

2.2.1.1. *Fotografía academicista (1850)*

En 1850, Gustave Le Gray creó el colodión¹³⁷, un proceso con el que sensibiliza placas de vidrio para obtener un negativo de alta calidad, cuya imagen se acercaba a la obtenida con un daguerrotipo en cuanto a calidad, con la diferencia de que el colodión podía ser “positivado” por contacto para ser visualizado, al igual que los calotipos. El colodión se estableció como un medio más accesible en cuanto a proceso y costo, además de que permitía hacer varias copias de un solo negativo a diferencia del daguerrotipo que solo permitía obtener una fotografía por vez, el tiempo de exposición se redujo notablemente, pasó de 15 minutos a unos cuantos segundos¹³⁸.

Esta tecnología fue aprovechada por André-Adolphe-Eugène Disdéri, quien en 1854 patentó las *cartas de visita (carte-de-visite)* en Francia, nombre que alude a las tarjetas de visita debido a su tamaño (10 x 7.5 cm), su sistema consistía en el uso de una cámara que permitía realizar ocho tomas fotográficas individuales en una sola placa de vidrio, así que producía ocho retratos distintos en una misma sesión, los retratos eran recortados y entregados individualmente. Esta técnica redujo tanto el costo como el tiempo requerido para producir retratos, lo que lo convirtió en un fotógrafo exitoso y próspero¹³⁹.

Disdéri pedía veinte francos por doce fotografías cuando hasta entonces la gente había pagado de cincuenta a cien francos por una sola prueba. Gracias a ese cambio radical de formatos y precios, Disdéri logró la popularidad definitiva de la fotografía. Esos retratos

¹³⁷ Método publicado en 1950 en su manual *Nouveau traité théorique et pratique de photographie sur papier et sur verre* (Nuevo tratado teórico y práctico de la fotografía en papel y en vidrio).

¹³⁸ Jorge Gil, *¿Quién diseñó la técnica de colodión húmedo y en qué consiste?* (Graffica.info, 2022). <https://graffica.info/colodion-humedo/>

¹³⁹ Newhall, *Historia de ...*, 59-65.

que hasta ahora quedaban reservados a la nobleza y la burguesía rica, se volvieron accesibles para quienes vivían con menos holgura¹⁴⁰.

Sin embargo, a pesar de su éxito inicial, Disderi se enfrentó a un desafío inesperado. Su fórmula fue rápidamente imitada y adoptada por fotógrafos de todo el mundo, lo que resultó en una proliferación masiva de tarjetas de visita fotográficas. Esto condujo a una saturación del mercado y a una disminución del valor percibido de estas tarjetas, según Newhall:

Como retratos, *las cartes-de-visite* poseen, en su mayor parte, un escaso valor estético. [...] Las imágenes eran tan reducidas que los rostros no podían ser estudiados, y la pose era decidida con demasiada rapidez para que se le dispensara una atención individual¹⁴¹.



Figura 24. Tarjetas de visita de la princesa rusa Elizaveta Trubetskaya, André Disderi (s.f.) <https://bit.ly/4bYvBLH>

Fue tal la proliferación de cartas de visita que se crearon libros con ranuras para guardar las tarjetas de familiares, amigos, conocidos e incluso de personas famosas; esto generado por los estudios que contaban entre sus clientes a personajes importantes, comercializaban copias de sus retratos en tarjetas, por lo que se volvió común el adquirir tarjetas con los retratos de gobernantes, escritores, actores, entre otros personajes famosos del ámbito de la cultura y las artes. Estas tarjetas eran resguardadas en los álbumes familiares y mostradas en las reuniones sociales.

El proceso del colodión trajo a su vez nuevas posibilidades, debido a que negativo de colodión se realizaba sobre una placa de vidrio, y en él, la imagen se observaba con tonos invertidos, es

¹⁴⁰ Freund, *La fotografía como documento...*, 57.

¹⁴¹ Newhall, *Historia de ...*, 65.

decir, las áreas de luz aparecían como oscuras y las áreas oscuras se volvían transparentes; además, contaba con una característica única, al colocar la placa sobre una superficie oscura o al verla desde un ángulo inclinado, se podía ver la imagen en positivo.



Figura 25. Retoque de un retrato uso de lápiz para cubrir manchas y navaja para raspar y generar sombras o líneas oscuras. J. B. Schriever, *Complete Self-Instructing Library of Practical Photography*, Volume X: Negative retouching. (USA, American School of Art and Photography, 1909).

Una vez finalizado el proceso de revelado y fijado, el colodión podía ser modificado de dos maneras distintas: por un lado, se podía pintar de negro para crear áreas claras donde originalmente no las había, y por otro lado, se podía raspar el vidrio para borrar imágenes y generar zonas oscuras. Estas posibilidades técnicas permitieron a los fotógrafos experimentar y manipular las imágenes según sus intenciones, los retratistas lo utilizaron para retocar las fotografías y eliminar los defectos de las personas retratadas.



Figura 26. Ejemplo de retoque en retrato. J. B. Schriever, *Complete Self-Instructing Library of Practical Photography*, Volume X. (USA, American School of Art and Photography, 1909)

La invención del Colodión tuvo un impacto significativo al incrementar el número de aficionados a la fotografía, y a su vez, motivó uno de los primeros intentos formales de conferir un sentido artístico que insertara a la producción fotográfica en el campo de las Bellas Artes, se le conoce como *fotografía academicista*, no se trata de un movimiento conjunto, sino de diversas expresiones que coincidieron en sus modos y objetivos que surgen primero en Francia y después en Inglaterra, con la idea de que la fotografía no sólo podía ser útil para representar sino que podría ser también un medio para expresar una visión personal o emotiva del fotógrafo, utilizan como base las convenciones de la pintura de academia, ya que imitaron el modo de crear las imágenes de la pintura, primero concebían la idea a plasmar, las temáticas utilizadas eran alegorías, pasajes históricos o mitológicos, realizaban bocetos previos a la toma fotográfica; para recrear su idea, se valían de escenografías, utilería como muebles, columnas, telas e incluso fondos decorados, así como disfraces, la escena era construida para representar la ficción imaginada bajo los cánones estéticos de composición y armonía propios de la academia de bellas artes.

Disderi fue considerado el teórico de este movimiento, con su libro *El arte de la fotografía, L'Art de la Photographie* que editó en 1862, el libro es un tratado técnico en el que expresaba los procedimientos que aplicaba tanto químicamente como respecto a poses e iluminación de las fotografías con la intención de crear imágenes bellas, acorde a la idea de que el medio era adecuado para la expresión artística del fotógrafo. La introducción del libro está escrita por Lafon de Camarsac, otro fotógrafo de la época especializado en retratos, quien realizó una profunda reflexión en cuanto al arte y la fotografía como un medio para la creación artística:

Si el papel del arte es expresar al hombre, su objetivo supremo es expresarlo en su belleza más alta, y de hecho, esta ha sido su eterna búsqueda. ¿Este objetivo, perseguido fervientemente por el escultor y el pintor, está prohibido también para el fotógrafo? No lo creemos. El mundo visible está completamente en el dominio de la fotografía; dispone de todas las formas de la realidad exterior y al mismo tiempo de la luz que las ilumina. Puede agrupar estos diversos elementos y dar a los seres vivos, dentro de los límites de

su tipo, actitudes infinitamente variadas, un gesto expresivo, una fisonomía animada por el rayo de la inteligencia o de la pasión¹⁴².

No se trata de la posibilidad de capturar solamente lo existente en la naturaleza, sino de dotar a la imagen de un gesto expresivo, lo que nos recuerda el *punctum* de Barthes¹⁴³, el detalle inesperado o emocional que afecta al espectador, lo que separa a la imagen de otra que solo muestra al referente, una imagen de registro, que no provoca nada en quien la observa. Lafon de Camarsac habla también de que el conocimiento de las técnicas de las artes y de la estética son necesarios para dotar a la fotografía de belleza artística, además de los conocimientos propios de la técnica fotográfica, como lo son la nitidez, duración de la toma, el uso de la luz, así como la elección del punto de vista y distancia adecuadas respecto a lo que se desea fotografiar.

El propio Disdéri reitera en la tercera parte del texto “Ensayo sobre el arte de la fotografía”¹⁴⁴ al que denomina “estética fotográfica”, que el conocimiento de las posibilidades técnicas de la fotografía debe apoyarse con los conocimientos sobre los medios de la belleza y la composición propios del pintor:

No basta con sentir que algo es hermoso para ser artista: se debe saber por qué es hermoso y si esa belleza puede ser expresada mediante los medios del arte especial que se practica; se debe conocer la clave de todas las combinaciones propias de ese lenguaje particular con el que se quiere expresar ideas o sentimientos. Por lo tanto, el fotógrafo no puede prescindir de estos estudios esenciales, al igual que el pintor.¹⁴⁵

¹⁴² “Si le rôle de l'art est d'exprimer l'homme, son but suprême est l'exprimer dans sa plus haute beauté, et c'est là en effet son éternelle recherche. Ce but, que poursuivent ardemment le sculpteur et le peintre, est-il interdit au photographe de le rechercher aussi? Nous ne le croyons pas. Le monde visible est tout entier du domaine de la photographie; elle dispose de toutes les formes de la réalité extérieure et en même temps la lumière qui les éclaire. Elle peut grouper ces éléments divers, et donner aux êtres vivants, dans les limites de leur type, des attitudes infiniment variées, un geste expressif, une physionomie animée du rayon de l'intelligence ou de la passion”. Lafon de Camarsac, “Introduction”, en Disdéri, *L'Art de la Photographie*, (Paris: Disdéri, 1862); 52.

¹⁴³ Barthes, *La cámara lúcida* (1989).

¹⁴⁴ Disdéri, *L'Art de...*, 247-325.

¹⁴⁵ “Il ne suffit point sentir qu'une chose est belle pour être artiste: il faut savoir pourquoi elle est belle, et si cette beauté peut être exprimée par les moyens de l'art spécial que l'on pratique; il faut connaître la clef de toutes les combinaisons propres à ce langage particulier auquel on veut faire exprimer des idées ou des sentiments. Le Photographe ne pourra donc, pas plus que le peintre, se passer de ces études essentielles”. Disdéri, *L'Art de...*, 249.

Aunque nos advierte, no debemos confundir la pintura y la fotografía, se trata de artes muy diferentes, la pintura busca la expresión mediante el color, que no pertenecía en su momento al ámbito de la fotografía, por lo que su comparación debería hacerse con el dibujo o la pintura en tonos de gris, donde la expresividad se encuentra en su gradación.

Otra diferencia fundamental que encuentra Disdéri es que en la pintura el artista reúne objetos diversos, que dispone agrupa e incluso modifica a su gusto, para evocar las sensaciones que desea recrear con las imágenes que provienen de su memoria o de la observación de la naturaleza, integrándolas en una composición única, que aumenta el significado, la armonía y con ello, la belleza de su obra. Mientras que el fotógrafo no puede prescindir de la presencia de los objetos que quiere reproducir y muchas veces no encuentra todos los elementos que desea para representar su idea, aunque los haya visto en la naturaleza, se ve imposibilitado a reunir un determinado cielo, con determinados árboles y personas, lo que lo obliga a encontrar todos estos elementos reunidos en la realidad misma, se ve obligado a moverse y buscar esos elementos, elegir el mejor punto de vista, así como la iluminación más adecuada, así como integrar o eliminar elementos que afectan la armonía del conjunto. “Es aquí, sobre todo, donde la elección constituye una verdadera creación, si se detiene justo en ese momento muy breve en el que la naturaleza alcanza el máximo de la expresión buscada”¹⁴⁶. Por lo que afirma que la fotografía no es como la pintura, sino que se trata de una rama más de las bellas artes al igual que esta, ya que cuenta con una estética y un conjunto de medios propios para expresar la belleza.

Aunque en este apartado da indicaciones técnicas para favorecer las fotografías de géneros como el retrato, por ejemplo, en el que sugiere el uso de ropas sueltas para enfatizar la delgadez del modelo o modificaciones en el ángulo de la toma para hacer ajustes estéticos en figuras que naturalmente se perciben como desproporcionadas, hace también un recuento de las temáticas para fotografiar, como las “escenas animadas, temas de género y temas históricos”, en el que recuerda nuevamente que el fotógrafo no es un pintor, por lo que debe de pensar si lo que habrá de fotografiar será igual de interesante sin color, además de que insta a reunir los elementos de

¹⁴⁶ “C'est ici surtout que le choix constitue une vraie création, s'il s'est arrêté justement sur ce moment très-court où la nature a atteint au maximum de l'expression qu'on a cherchée”. Disdéri, *L'Art de...*, 258.

la escena que desea “representar”, elegir personajes, vestuarios, determinar la pose y los gestos, aplicar los efectos de luz que favorezcan la idea, componiendo la escena a reproducir.



Figura 27. *Caperucita roja.* Henry Peach Robinson (1858)
<https://bit.ly/3x3n5LC>



Figura 28. *La Virgen y el Niño con San Juan Bautista.* Oscar Gustav Rejlander, (cerca de 1860)
<https://bit.ly/48VahUx>

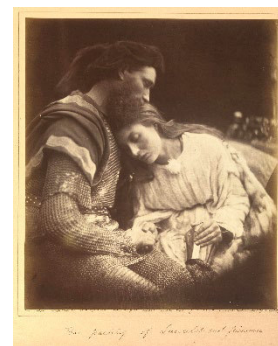


Figura 29. *La despedida de Lancelot y Ginebra.* Julia Margaret Cameron, (1874)
<https://bit.ly/491c1Mj>

Afirma que todos los temas tratados por la pintura son accesibles a la fotografía, haciendo un recuento de las posibilidades creativas de recrear los estilos de pintores famosos, no sin advertir que un modelo que no sepa representar la escena mostrará en su rostro y en su pose un gesto falso que la “fidelidad inexorable del dibujo fotográfico”¹⁴⁷ hará evidente. Podemos observar que precisamente esta última parte sería la que daría pie y fundamento a las exploraciones de los fotógrafos pictorialistas, quienes buscaron representar escenas de la pintura expresadas mediante el nuevo medio fotográfico.

Cabe mencionar que no era la primera vez que se ideaba y creaba una ficción utilizando la fotografía como medio, una de las fotografías más conocidas de Hippolyte Bayard es su *Autorretrato como hombre ahogado*¹⁴⁸ (ver figura 13), quien, debido a la falta de

¹⁴⁷ Disdéri, *L'Art de...*, 300.

¹⁴⁸ “Este cadáver que ven ustedes es el del Señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban ustedes de presenciar, o cuyos maravillosos resultados pronto presenciarán. Según mis conocimientos, este ingenioso e infatigable investigador ha trabajado durante unos tres años para perfeccionar su invención. La Academia, el Rey y todos aquellos que han visto sus imágenes, que él mismo consideraba imperfectas, las han admirado como ustedes lo hacen en este momento. Esto le ha supuesto un gran honor, pero no le ha rendido ni un céntimo. El gobierno, que dio demasiado al Señor Daguerre, declaró que nada podía hacer por el Señor Bayard y el desdichado decidió ahogarse. ¡Oh veleidad de los asuntos humanos!. Artistas, académicos y periodistas le prestaron atención durante mucho tiempo, pero ahora permanece en la morgue desde hace varios días y nadie le ha reconocido ni reclamado.

reconocimiento del gobierno francés al proceso fotográfico de su invención, montó una representación de sí mismo como un hombre muerto a modo de protesta.

Además, como si el texto de Disdéri hubiera sido una provocación, hubo fotógrafos como Henry Peach Robinson y Oscar Gustave Rejlander que decidieron, del mismo modo que los pintores, componer la obra fotográfica de diferentes elementos obtenidos en diversas tomas e integrarlos en una sola composición mediante la combinación de varios negativos, lo que resultaba en positivos compuestos o copias por combinación, lo cual fue posible debido a las características propias del colodión, antes mencionadas.



Figura 30. Fotografía compuesta de 6 negativos y el boceto previo, *Canto alegre (Carolling)*, Henry Peach Robinson (1890), fotografía impresa, 16.9 x 12 cm. <https://bit.ly/3XBg660>

La obra clave del Academicismo fotográfico es *Los dos caminos de la vida* de Oscar Gustave Rejlander, fotografía compuesta por 32 placas de colodión individuales, lo que implica 32 negativos montados e impresos en una sola fotografía. Ha sido ampliamente revisada por expertos que buscan deducir el modo en el que fue realizada a partir de las posibilidades técnicas existentes en ese momento, ya que prevalecen algunas placas individuales que dan una idea sobre el modo en que fue elaborada la impresión final.

Damas y caballeros, mejor será que pasen ustedes de largo por temor a ofender su sentido del olfato, pues, como pueden observar, el rostro y las manos del caballero empiezan a descomponerse. 18 de Octubre de 1840.” (Hippolyte Bayard) <https://proyectoidis.org/hippolyte-bayard/>



Figura 31. Fotografía compuesta de 32 negativos. *Las dos sendas de la vida* (1857) Oscar Rejlander.
<https://bit.ly/3TCxxlu>

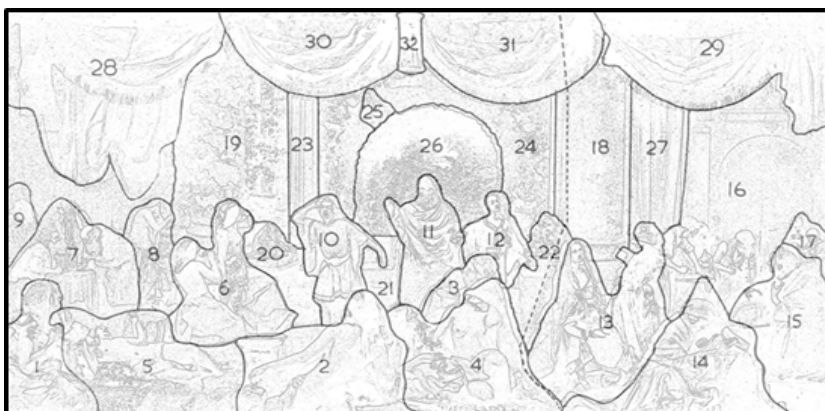


Figura 32. Esquema que muestra los 32 elementos individuales con lo que fue compuesta la fotografía. Phil Kingston [still de video]. <https://bit.ly/4ddYByB>

Dentro de esta línea académica de la fotografía, se ubicaron los fotógrafos de retrato, que utilizaron las fórmulas compositivas utilizadas por los pintores de este movimiento, pero sin llegar a realizar el sorprendente proceso de construcción de las fotografías de Peach Robinson o de Rejlander. Esta tendencia de creación se popularizó a tal grado que se replicó a nivel mundial, llegando a México, la proliferación de los estudios que ofrecían *tarjetas de visita* y *tarjetas imperiales* (tarjetas de tamaño postal), se dio entre 1864 y 1867, estableciéndose cerca de 20 negocios en la Ciudad de México¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Olivier Debrouse, *Fuga Mexicana* (México: Lecturas Mexicanas, 1998); 41.



Figura 33. Pintura academicista:
Retrato de Napoleón, Jacques-
Louis David (1812)
<https://bit.ly/4dkiYKy>



Figura 34. Retrato de Napoleón III,
fotografía realizada francés André
Adolphe Eugène Disdéri (1859)
<https://bit.ly/3YfVguu>



Imagen 35. Retrato, carta de
visita, Estudio Valletto & Cia.
(México, 1876)
<https://bit.ly/3NjDyAa>

2.2.1.2. Fotografía pictorialista (1880)

En 1879, la firma *Mawson & Swan* de Newcastle, Inglaterra, introdujo al mercado un papel para copias fotográficas revestido con una emulsión de gelatina. Este papel, conocido como papel de bromuro, presentaba una sensibilidad que permitía una exposición breve frente a una bombilla de luz eléctrica o una linterna de gas para obtener la imagen deseada. Esta innovación revolucionaria permitió la producción de un mayor número de copias de forma rápida, sin depender exclusivamente de la luz solar. En paralelo, se produjeron avances significativos en las cámaras y los lentes utilizados en la fotografía. En 1886, las cristalerías *Schott* de Jena, Alemania, desarrollaron el vidrio *Crown* de bario, que permitió una mejor concentración de la luz dentro de la cámara y la reducción de los errores de enfoque causados por la deformación del lente. Estos avances contribuyeron a mejorar la calidad y precisión de las imágenes capturadas¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Newhall, *Historia de ...*, 125-127.

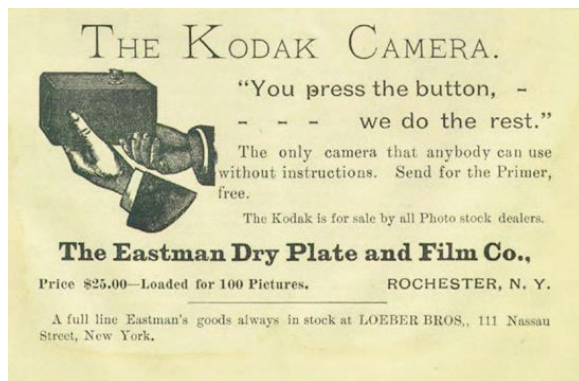


Figura 36. Anuncio de la cámara Brownie de Kodak, con el slogan “Usted aprieta el botón, - - - nosotros hacemos el resto” (“You press the button, - - - we do the rest”).
<https://bit.ly/4gUzKmm>

Además, se produjo una notable reducción en el tamaño de las cámaras fotográficas. En esta época, se comenzaron a fabricar una amplia variedad de modelos, pero uno de los más icónicos fue el de la marca Kodak, en 1888 surge la primera cámara fotográfica producida por la compañía de George Eastman, con el nombre de *Brownie*, la cual puede ser utilizada sin ningún conocimiento sobre fotografía y mucho menos la necesidad de saber de procesos fotográficos, como el revelado o la impresión, la cámara se vendía con un rollo de papel sensible a la luz con el que podían obtenerse 100 fotografías, además su tamaño pequeño la hizo muy portátil, contraria a las grandes cámaras que se fabricaban en la época.

Una vez que se terminaba el rollo, la cámara debía ser enviada a la fábrica, en donde procesaban e imprimían las fotografías, las cuales eran recortadas, además de que cargaban nuevamente la cámara con un nuevo rollo listo para fotografiar. La introducción de cámaras como la Kodak, que se convirtieron en símbolos de la democratización de la fotografía, provocaron un aumento significativo en el número de aficionados y entusiastas, la fotografía se volvió más accesible para el gran público, lo que llevó a una producción en masa de imágenes fotográficas.

Anteriormente, la fotografía estaba limitada a profesionales o personas con conocimientos técnicos avanzados, ya que el proceso era complejo y requería equipos costosos. Esta democratización de la fotografía tuvo un impacto significativo en la sociedad, la gente común comenzó a documentar su vida cotidiana, eventos familiares, viajes y momentos especiales de su día a día, lo que para muchos banalizó a la fotografía.



Figura 37. Fotografías de aficionados hechas con la cámara Kodak. <https://bit.ly/3zTqqOV>

En 1889, el fotógrafo Peter Henry Emerson presentó un enfoque estético y técnico de la fotografía en su libro *Naturalistic Photography for Students of the Art*. En este libro, Emerson expresó su desacuerdo con la fotografía compuesta de Rejlander y Peach Robinson, abogando por un enfoque más naturalista en la fotografía¹⁵¹. Emerson realizó una serie de recomendaciones para hacer de la fotografía “un arte pictorialista” (refiriéndose a lo pictórico), entre ellas sugirió el uso de cámaras de tamaño grande en lugar de cámaras de mano pequeñas, ya que desaprobaba el uso de la ampliadora y prefería la copia directa.

En cuanto a las técnicas de impresión, Emerson aconsejaba el uso del platinotipo, un proceso que produce imágenes con delicados tonos de gris o el fotograbado, una técnica en la que se utiliza tinta de imprenta para reproducir la imagen fotográfica, lo que le otorga la apariencia de grabado. Defendía que las fotografías deberían imitar la visión humana, y abogaba por el uso de un desenfoque moderado. Según su idea, solo la parte central de la imagen debería aparecer nítida, mientras que las zonas marginales estarían desenfocadas, para reflejar de mejor manera la forma en que percibimos naturalmente con nuestros propios ojos. Su idea era que la fotografía fuera un medio puro y que a su vez pudiera generar un placer estético sin recurrir a los efectos o a las alteraciones como el ensamble de la imagen, o el retoque, un recurso muy utilizado para “desaparecer” errores e imperfecciones de la imagen, lo cual le parecía un engaño¹⁵².

¹⁵¹ Newhall, *Historia de ...*, .141-142.

¹⁵² A pesar de sus ideas previas, es interesante destacar que Peter Henry Emerson más tarde expresó su percepción de la fotografía como un medio limitado para transmitir el carácter y la visión personal del fotógrafo en las imágenes



Figura 38. *Platinotipo de Peter Henry Emerson, Recogiendo la caña, (1886).*
https://es.wikipedia.org/wiki/Peter_Henry_Emerson#/media/Archivo:Ricking_the_reed.jpg

Las ideas de Henry Emerson dieron lugar a una corriente fotográfica que buscó otorgar al fotógrafo un mayor control sobre la imagen producida por un medio mecánico y aspiraba a lograr una apariencia final cercana a las artes. Estas ideas atrajeron la atención de muchos, ya que los clubes fotográficos de la época se centraban principalmente en aspectos científicos y técnicos de la imagen, sin considerar el aspecto artístico. Este movimiento fotográfico, conocido como *Pictorialismo*, nuevamente utilizó los recursos de la pintura en cuanto a temas, composición, y control de luces y sombras, retomaron los planteamientos Emerson y buscaron establecer la fotografía como un arte independiente¹⁵³.

El pictorialismo fue un movimiento de vanguardia que iba en el sentido de la ideología artística de la época: exaltar el individualismo, restituir sus derechos a la libre expresión del artista. Se trataba de mostrar que la fotografía puede expresar una sensibilidad individual¹⁵⁴.

Aunque Emerson desaprobaba el retoque, sus sugerencias de generar imágenes menos nítidas y más cercanas en apariencia a los dibujos o los grabados, motivó a los pictorialistas a explorar nuevas formas de intervenir en los distintos procesos de elaboración de la fotografía: durante la toma, el revelado y la impresión, el objetivo era lograr que las imágenes producidas dejaran de tener la apariencia típica de una fotografía y se parecieran más a una obra artística, lo que les

resultantes. Reconoció que, debido al control limitado que se podía ejercer sobre el proceso fotográfico y sus resultados, era difícil plasmar la intención y la personalidad del fotógrafo sin recurrir a trucos o manipulaciones. En consecuencia, Emerson llegó a considerar a la fotografía como un "no arte" *Historia de...*, 143.

¹⁵³ Newhall, *Historia de...*, 146.

¹⁵⁴ Jean-Claude Lemagny, *La sombra y el tiempo*, 28.

permitiría ubicarse en el campo del arte, las escenas en este caso dejaron de ser reproducciones de alegorías (representaciones de escenas bíblicas, de leyendas o conceptos) como lo fueron en la fotografía academicista, las temáticas tendían más al naturalismo donde las escenas eran de campo o sobre situaciones de la vida cotidiana, ya no se buscaba representar una idea, sino mostrar el mundo real de manera bella y armónica, además utilizaron esquemas compositivos más dinámicos, por lo que recurrieron a puntos de vista diferentes a los frontales, tomas elevadas o muy bajas, así como figuras que dan la espalda al espectador, con todos estos recursos buscaron producir la sensación de percibir una escena más natural y al mismo tiempo artística.



Figura 39. Goma bicromatada de Robert Demachy, "Entre bastidores". (1900).
<https://bit.ly/4eRuPkj>



Imagen 40. Fotograbado del estudio Michel. Hanz Watzek (1895).
<https://bit.ly/3BuJraP>

Para obtener esta apariencia, durante la captura fotográfica, los pictorialistas solían desenfocar la imagen para obtener un aspecto más suave y menos nítido, también experimentaban moviendo la cámara ligeramente para lograr efectos de barrido e incluso recurrieron al uso de placas de vidrio con vaselina antepuestas al lente de la cámara para difuminar la imagen. Muchos de ellos producían sus propios materiales fotosensibles o utilizaban papeles que restaban detalles a la imagen, evitando los productos comerciales. Para la impresión recurrieron a lo que se denominó impresiones nobles, las cuales se elaboraban mediante procesos de reproducción complicados que requerían de un mayor tiempo de manufactura, con el fin de reducir la nitidez de los contornos y la variedad de tonos (gradaciones de gris), además de llegaron a intervenir sobre las copias fotográficas eliminando las partes no deseadas, pudiendo también incluir detalles hechos a lápiz¹⁵⁵. Las impresiones nobles más utilizadas fueron el fotograbado y la

¹⁵⁵ Tausk, *Historia de la...*, 15-17.

platinotipia (técnicas sugeridas por Emerson), así como el bromóleo, la goma bicromatada y la impresión al carbón.



Figura 41. Bromóleo transportado de Heinrich Kühn. *Mujeres de Pustertal* (1913-1914) 21.9 x 25.1 cm <https://www.getty.edu/art/collection/object/104GH7>

Con ello obtuvieron piezas únicas, difíciles de reproducir, que implicaron un largo tiempo de elaboración, una respuesta a la inmediatez del clic propuesto por Kodak. Debido a su apariencia, a este tipo de imágenes también se les conoció como fotografías impresionistas. Su intención fue mostrar que la fotografía podía ser un producto de la manufactura humana más que el producto de una máquina.

En México, en la década de 1920, mientras el modo “académico”¹⁵⁶ de hacer fotografías aún se encontraba vigente, la gran cantidad de estudios fotográficos generó una fuerte competencia, lo que llevó los fotógrafos mexicanos a buscar imponer un estilo propio que los caracterizara, utilizando recursos de origen pictórico (efectos de luz, difuminados, coloreado manual y virados de color, entre otros), además realizar impresiones nobles como goma bicromatada y platino, que para Oliver Debroise “transformaron las fotografías en imágenes de aspecto irreal”¹⁵⁷.

Estos fotógrafos realizaron sus obras utilizando sus conocimientos artísticos, aunque sus resultados fueron más bien una mezcla entre los modos academicista y pictorialista, por ejemplo las fotografías de María Santibáñez, quien inició como asistente de fotografía a la edad de 12 años y después estableció su propio estudio, su formación fue autodidacta pero supo valerse de su interés por la cultura y el arte para tratar que sus fotografías parecieran por sí mismas a

¹⁵⁶ Es importante mencionar que el modo “académico” de componer fotografías se mantuvo hasta el siglo XX, los fotógrafos ambulantes recurrían al uso de un fondo pintado, algún elemento decorativo como sillas o caballos, e incluso algunos elementos para disfrazarse. Ver el catálogo de la exposición *El que se mueve, no sale*, México, Museo de Culturas Populares, 1989.

¹⁵⁷ Debroise, *Fuga mexicana*, 68-69.

pinturas, en lugar de lucir como reproducciones de obras, volviéndose una afamada fotógrafa en su tiempo¹⁵⁸. Sus recursos fueron la escenificación tanto en las poses y gestos de sus modelos, como en el uso de escenografías y disfraces, heredados del carácter academicista, además de un cuidadoso control de las luces y sombras lo que hace que sus fotografías tengan una amplia gama de grises, además el uso de un enfoque suave, ambos recursos de características pictorialistas.



Figura 42. Beatriz Gómez Rubio de Ocón, por María Santibáñez, (1925). *Alquimia 41*, (México, INAH, 2011): 51.



Figura 43. Una belleza tapatía: Graciela Zárate, por María Santibáñez, (1920). *Alquimia 41*, (México, INAH, 2011): 16.

Otro ejemplo Antonio Garduño, formado como un exitoso artista plástico en la Academia de San Carlos (ahora Escuela Nacional de Artes Plásticas), el cual se valió de su conocimiento de proporción áurea (ver Figura 45) y composición pictórica que aplicó a sus encuadres fotográficos, el cuidado de la pose, el manejo de los tonos del blanco y negro propios del dibujo así como la luminosidad controlada¹⁵⁹, son característicos de su producción pictorialista.



Figura 44. Fotografías de Carmen Mondragón (Nahui Olin). realizadas por Antonio Garduño, (cerca de 1920). <https://bit.ly/3XYTsER>

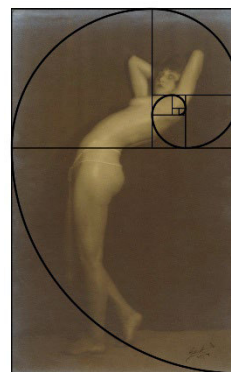


Figura 45. Aplicación de la proporción áurea a fotografía de Garduño.

¹⁵⁸ David Torrez, “María Santibáñez: fama, olvido, rescate y fascinación” en *Alquimia 41*, (México, INAH, 2011): 9-15.

¹⁵⁹ Rebeca Monroy Nasr, “Garduño un fotógrafo: retratista, paisajista, revolucionario y estelar, seducido por el arte del desnudo” en *Historias 102*, (México, INAH, 2020): 124-127.

En México, el modo pictorialista, entendido como el uso de las poses académicas, la escenificación, y temáticas propias de las artes, más la apariencia de pintura (con texturas, gran gama de grises, enfoque suave), con o sin intervenciones sobre la imagen, recursos que en conjunto son la mezcla de los modos de crear pictóricos, se mantuvo vigente hasta poco antes de la década de 1970, el propio Club Fotográfico de México se proclamaba como pictorialista, buscando que la producción fotográfica de sus miembros mantuviera un carácter artístico y no informativo.

Lo que se hace evidente en estas dos búsquedas, academicista y pictorialista, es el afán de otorgarle al medio un sentido artístico, el validar a la fotografía como medio de expresión fue a través de recursos que en su momento fueron propicios. El aplicar los conocimientos provenientes de las artes plásticas a este nuevo medio que se asemejaba en características a las artes bidimensionales, fue casi un modo natural y lógico de otorgarle belleza artística, la composición, el contraste, el equilibrio, la proporción, así como otros tantos conocimientos provenientes de épocas y técnicas artísticas anteriores, pudieron ser utilizados en la fotografía con cierto éxito.

2.2.2. Fotografía artística o similar a las bellas artes

Aunque estas manifestaciones con un interés artístico resaltan por los recursos utilizados, la idea de conformar la imagen fotográfica como la pintura o el dibujo aplicando las convenciones de composición, equilibrio, armonía, entre otras, se han mantenido hasta la actualidad. Lucy Sutter afirma que este modo de producir fotografías está relacionado con la idea de asociar la imagen fotográfica con las bellas artes y a su vez, con los temas, valores y convenciones propios de la pintura, lo que permite al espectador reconocer a estas fotografías como un modo de arte. Por lo que “cuando imágenes originalmente realizadas con alguna otra finalidad son situadas en un contexto artístico, a menudo es debido a que son consideradas como coincidentes con los valores de la fotografía de bellas artes”¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Lucy Soutter, *¿Por qué la fotografía artística?* (España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013): 13.



Figura 46. *Sadie Pfeiffer, una hilanderera de algodón (a Cotton Mill Spinner)*, Lewis Wickes Hine, (1908). Lancaster, Carolina del Sur.
<https://www.moma.org/collection/works/48220>

Un ejemplo de ello es la fotografía de Lewis Hine, quien realizó una serie de fotografías con el propósito de documentar y, con ello, evidenciar y eliminar el trabajo infantil en Estados Unidos a principios de 1900. En la fotografía se puede apreciar a una niña trabajando en una máquina para hilar algodón. Aunque la imagen es controversial ya que muestra el trabajo infantil en un primer plano y las malas condiciones laborales en general, se destaca una composición equilibrada y una técnica excelente que permite observar claramente los detalles de la escena. A primera vista, la imagen nos produce una sensación agradable, hay armonía en las formas y tonos, pero al observar detenidamente y analizar el contexto de la época, así como del propio fotógrafo, se percibe la intención de evidenciar la realidad de la explotación infantil en aquel momento¹⁶¹.

Las sensaciones de armonía, buen equilibrio de la imagen además del dominio de la técnica fotográfica, son las que ahora le otorgan un reconocimiento dentro de las artes. De una manera similar, hay quienes defienden la idea de que la fotografía debe ser valorada únicamente por las características que son propias de este medio, donde la pureza visual y la perfección técnica se consideran elementos que la vuelven artística.

¹⁶¹ Existe un vídeo producido por la Revista TIME, que nos contextualiza en el momento de la creación de la fotografía y la labor del fotógrafo para evidenciar la explotación infantil en la época, se puede revisar en <https://youtu.be/pOIVdhmMaOE>



Figura 47. Fotografía directa. Hoja de col (*Cabbage Leaf*). Plata sobre gelatina. Edward Weston, (1931).
<https://www.holdenluntz.com/artists/edward-weston/cabbage-leaf/>

Esta idea de valorar el conocimiento técnico como artístico está asociado a la *téchne* griega, esto es la habilidad técnica que determina la perfección de lo que se realiza, este concepto se aplicaba a diversas actividades prácticas y oficios, y su valor se encontraba en el conocimiento técnico que permitía crear una cosa de la mejor manera. Un ejemplo de esto es la obra de Edward Weston, quien fue un defensor de la fotografía directa (*straight photography*), es decir, fotografía sin edición alguna. A través de su habilidad técnica y dominio de la luz, Weston logró crear imágenes impresionantes que revelan formas escultóricas en objetos cotidianos, como lo es una hoja de repollo (ver Figura 44). En su trabajo, la atención se centra en la belleza y la estética propia de la naturaleza y los objetos, sin intervención ni manipulación posterior.

Podemos decir que la fotografía artística o similar a las bellas artes, se caracteriza por utilizar los temas y géneros de la pintura y las artes gráficas (retrato, paisaje, bodegón, etc.), los elementos formales para la creación de imágenes (ritmo, composición, espacio, tono, entre otros), así como una búsqueda por la perfección técnica¹⁶². Este modo se estableció como el modo académico de aprender a hacer fotografía, aún en la actualidad se enseña la técnica, la

¹⁶² Respecto a esta concepción de la imagen fotográfica, Clement Chéroux afirma que la industria fotográfica es la que ha determinado lo que es una buena fotografía de la que no, considerando como errores la falta de nitidez por desenfoque, los “barridos” cuando un elemento se mueve durante una exposición prolongada, y otros tantos “fallos” de la cámara y de su operador. Por lo que surgieron manuales técnicos y guías promovidos por las empresas fotográficas, en los que se establecen pautas para realizar fotografías, entre sus indicaciones técnicas podían encontrarse consejos sobre iluminación, composición, el uso de elementos formales de la imagen como líneas, formas, textura, volúmenes, el uso de color, así como las características de temas como retrato, paisajes, flores y plantas, arquitectura, entre otros. Clément Chéroux, *Breve historia del error fotográfico*, (México, Conaculta, UNAM, Fundación Televisa, 2009).

composición (a partir de la regla de los tercios), los valores tonales (luz y sombras), con la intención de conseguir imágenes fotográficas perfectas, técnica y visualmente.

2.2.2.1. Las primeras exhibiciones de fotografía en los museos

La fotografía entendida como similar a las bellas artes, nos hace comprender que haya sido aceptada en los museos de arte desde sus primeros tiempos, por ejemplo, el *Museo Städel de Frankfurt* (Alemania) que en 1845¹⁶³, fue la primera pinacoteca en realizar una exposición fotográfica las “pinturas de luz”¹⁶⁴, compuesta en su mayoría por retratos de Sigismund Gerothwohl, daguerrotipista y dueño de uno de los primeros estudios fotográficos alemanes.

En Francia, la Sociedad Francesa de Fotografía, fundada inmediatamente después de la extinción de la Sociedad Heliográfica de París, realizó la primera exposición de fotografías en 1855, en el salón de la propia sociedad ubicado en la calle Drouot número 11 en París, en la que se exhibió la producción fotográfica con un carácter científico y artístico¹⁶⁵, en la que además se presentaron avances en la técnica y se expusieron también equipos y materiales fotográficos. En la exposición se mostraron los primeros trabajos de los pioneros de la fotografía como Nicéphore Niépce, Daguerre, Bayard y Talbot, se organizó por técnicas (Heliografía, Daguerrotipia, Papel, Colodión húmedo y seco, fotocromía, porcelanas.

Las fotografías expuestas fueron realizadas por un gran número de fotógrafos los cuales fueron presentados por técnicas, entre los que destacan nombres como Hubert, el barón Gros, Frizeau, Mailand, Trantoul de Toulouse, Davanne, Delannoy, Humbert de Molard, Blanquart-Evrard de Lille, Archer, Legray, Niépce de Saint-Victor, Fortier, Renard, Ferrier, Eug. Constant, L. Rousseau, Tournachon, Brisson, Leblanc, por mencionar solo algunos; en su reporte sobre la exposición Durieu hace una distinción entre las fotografías “en sus diversas aplicaciones para

¹⁶³ Museo Städel, “Photography Highlights”, (web del Museo Städel, Alemania, s/f). <https://sammlung.staedelmuuseum.de/en/album/view/photography-highlights>

¹⁶⁴ Helena Celdrán “El primer museo de arte que expuso fotos hace un repaso a los comienzos de la fotografía”, en *Diario 20 Minutos*, (España, 2014). <https://www.20minutos.es/noticia/2192378/0/museo-stadel/origenes-fotografia/exposicion/>

¹⁶⁵ E. Durieu, *Rapport présenté par M. E. Durieu, au nom de la Commission chargée de l'examen de l'Exposition ouverte, dans le salon de la Société Française de Photographie, du 1er août au 15 novembre 1855*. (Société Française de Photographie, 1956), https://bibliotheque.sfp.asso.fr/opac_css/index.php?lvl=notice_display&id=3197

la reproducción de las imágenes de la naturaleza exterior” y las fotografías “artísticas”, las cuales distingue por poseer “el efecto tomado lo más cerca posible de lo natural, de tal manera que la prueba nos muestre el cuadro que nuestro ojo había visto, que su sentimiento había adoptado, con los efectos artísticos que le encantaban”¹⁶⁶. Esto significa que el fotógrafo logró dotar a la imagen del encanto propio la belleza propia de las cosas que observamos, más allá de la perfección técnica en la imagen.



Figura 48. Exposición de arte fotográfico, 8 de diciembre de 1911. Autor desconocido, Fondo Casasola, Negativo gelatina sobre vidrio. <http://journals.openedition.org/orda/2143>

En México, la primera exposición de fotografía se llamó *Arte Fotográfico*, fue organizada por la Sociedad de Fotógrafos de la Prensa Metropolitana, se inauguró el 8 de diciembre de 1911, tuvo lugar en un salón de la joyería y relojería *La Esmeralda*, situada en la esquina de la calle de Plateros e Isabel la Católica en el centro de la ciudad de México. Se trató de una exposición artística organizada por fotógrafos de prensa para mostrar y vender sus fotografías de bellas artes, como pueden apreciarse en la imagen del evento (ver imagen 48), existen fotografías de “bellezas” naturales, paisajes, edificios y retratos. Algunos de los participantes fueron el pintor y fotógrafo Antonio Garduño, Manuel Ramos, Isaac Moreno, Agustín Casasola, Miguel

¹⁶⁶ Durieu, *Rapport...*, 72.

Casasola, Ezequiel Carrasco, Gerónimo Hernández, Ezequiel Álvarez Tostado, Samuel Tinoco, Filiberto Aguiluz, Eduardo Melhado, Abraham Lupercio, E. Carrillo, alguien de apellido Ochoa y Rodolfo Toquero, cada fotógrafo expuso entre tres o cuatro piezas, el montaje de la exhibición fue similar al de una exposición de obra pictórica de la época¹⁶⁷.

En 1929, en los Estados Unidos, el *Museo de Arte Moderno de Nueva York* (MoMA), bajo la premisa de que la fotografía tiene la misma importancia que cualquier otra forma de arte, encargó a Alfred H. Barr Jr., fundador y primer director del museo, invitar al académico e historiador de arte Beaumont Newhall para hacerse cargo de la sección de fotografía. Sin embargo, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Newhall fue llamado al servicio militar y no pudo asumir el cargo. En su lugar, su esposa, Nance Newhall, fue designada como responsable de la sección¹⁶⁸.

2.2.2.2. *El fotógrafo artista*

Y no sólo la fotografía fue rápidamente recibida en los museos, sino que también se aceptó que los fotógrafos podían ser artistas. En 1853, el redactor en jefe del periódico *La Lumière* y fotógrafo, Ernest Lacan determinó tres “bocetos fisiológicos” del fotógrafo: el “fotógrafo propiamente dicho”, el “fotógrafo artista” y el “fotógrafo amateur”. A lo largo de tres publicaciones describió las características de estas tres tipologías de practicantes de la fotografía, a manera de naturalista Lacan hizo una descripción de las funciones o las reglas de vida de estos personajes.

Su primera descripción es la del “fotógrafo propiamente dicho”¹⁶⁹, el cual define como un profesional de la fotografía que “produce las imágenes fieles” de diversas personas y situaciones, trabaja en un estudio, su “santuario”, siempre ubicado en la última planta del edificio donde esté, en este sitio se encuentran muebles y accesorios elegantes que servirán de

¹⁶⁷ Daniel Escorza Rodríguez, “Arte y fotografía en la prensa mexicana. La primera exposición de arte de los fotógrafos de prensa en 1911”. En Revista *L'Ordinaire des Amériques*, (Francia, 2015), <http://journals.openedition.org/orda/2143>

¹⁶⁸ Rosalind Williams, “El MoMA, una apuesta pionera por la fotografía” en Revista *Tendencias del mercado del Arte*, (España, s/f) <https://www.tendenciasdelarte.com/el-moma-una-apuesta-pionera-por-la-fotografia/>

¹⁶⁹ Ernst Lacan, “Le photographe, esquisse psychologique, du photographe proprement dit”. En *La Lumière*, No.2 año 3, (Paris: Alexis Gaudin et Frère, Éditeurs. 8 de enero de 1853), 3. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54067504/f10.item>

marco a las poses de sus clientes, así como retratos, marcos, paspartús y medallones. El cuarto oscuro es un lugar oculto, solo accesible a los “iniciados”. Este personaje antes de dedicarse a la fotografía ha hecho de todo un poco, por lo tanto, conoce sobre la vida, trabaja todos los días y, para el autor, su profesión es la más exitosa de todas, lo que le permite llevar una buena vida, dependiendo del lugar en que se encontrara ubicado el estudio y lo lujoso de sus instalaciones, por lo que se llegaba a cobrar desde 2 hasta 55 francos por fotografía.

Como podemos observar el *fotógrafo propiamente dicho*, trabajaba en un estudio y se centraba en la fotografía de retrato, guardaba en un cuarto la “alquimia fotográfica”, aunque él se ocupaba directamente de ella, ya que Lacan afirma que no había manera de distinguirlo de alguien más por su vestimenta, solamente por sus manos que revelaban las manchas del nitrato de plata con el que diariamente trabajaba. Este personaje persiste en la actualidad, aunque cada vez son más pocos los que realizan este trabajo, en sus estudios fotográficos podemos encontrar diversas herramientas para la realización de sus retratos, ya no hay mobiliario lujoso e incluso su trabajo no se realiza solamente en su estudio, suele realizar sesiones en diversos sitios, se caracterizan por contar con el equipo necesario para su trabajo profesional.

Por otra parte, “el fotógrafo artista”¹⁷⁰, es aquel que ha dedicado su vida al estudio de un arte como pintura, arquitectura, grabado o cualquier otro, que ve en la fotografía un medio para “traducir sus impresiones, de imitar la naturaleza en su poesía, en su riqueza y su belleza, y reproducir las obras maestras”, por lo general es un pintor, con talento e inteligencia. En su taller se pueden encontrar papeles, objetivos, cubetas, frascos, carpetas de dibujo, pinceles, paletas, maniqués y caballetes; en sus paredes cuelgan bocetos, cuadros, pruebas en metal o en papel, retratos, vistas, estudios académicos, fragmentos de imágenes, de pronto salta una prueba a medio perder que posee un algo que tiene carácter y que el artista conserva, sin preocuparse de manchas, desgarros o defectos de impresión. Su taller es a su vez taller de pintura y taller de fotografía, su laboratorio puede ser un pequeño gabinete o un laboratorio bien preparado abierto a las visitas. En el taller del *fotógrafo artista* se encuentran un grupo de aprendices que le ayudan y le siguen en su trabajo. El *fotógrafo artista* viaja en el verano y realiza tomas de hermosos

¹⁷⁰ Ernst Lacan, “Le photographe, esquisse psychologique, du photographe artiste”. En *La Lumière*, No.3 año 3, (Paris: Alexis Gaudin et Frère, Éditeurs. 15 de enero de 1853), 3. [gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France,
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54067504/f10.item](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54067504/f10.item)

parajes y admirables edificios. Sus producciones son de mayor calidad al no encontrarse sujeto a la actividad comercial, dedica su tiempo a cuidar cada encuadre, el momento en que la luz logra sus mejores efectos, gracias a su inteligencia y talento, sus trabajos son “realmente una obra artística”. El *fotógrafo artista* se apasiona por uno u otro género, puede dedicarse de manera exclusiva al retrato, vistas, monumentos o temas compuestos inspirados en el arte o la naturaleza. Sus técnicas son la albúmina, el papel o el colodión, además tiene predilección por un tono particular en sus pruebas, lo que permite reconocer al artista en su obra, “cada individuo, conservando su independencia, cediendo sólo a su inspiración, su gusto y su fantasía, conserva también su originalidad”.

Para Lacan, el *fotógrafo artista* toma la fotografía como un medio de expresión más, prefería las técnicas que se acercaban más a la apariencia artística como las impresiones nobles, no buscaba ocultar el laboratorio, sino que lo mantenía abierto a las visitas y los aprendices.

Finalmente, “el *fotógrafo amateur*”¹⁷¹, que surge gracias a la ventaja que tiene la fotografía de ofrecer resultados “llenos de interés” sin necesidad de estudiar ni de practicar por mucho tiempo a diferencia de otras artes. Es aquel que, por amor al arte, se ha apasionado por la fotografía, como se habría apasionado por la pintura, la escultura o la música. La ha estudiado de manera seria, razonada e inteligente, con la firme voluntad de no sacrificar inútilmente parte de su tiempo y fortuna. Es de una clase social alta, utiliza los mejores equipos y los mejores materiales, en su taller tiene todo lo necesario para que las operaciones sean menos tediosas, suele contar con un asistente que realiza el trabajo de laboratorio. Aprecia a las artes por lo que sus fotografías poseen una buena calidad.

Es importante resaltar que el término *amateur* podría traducirse como aficionado, pero un *amateur* no es un simple aficionado, como la descripción de Lacan nos indica, se trataba de alguien apasionado por la fotografía, que, aunque no se dedicara a ella de manera profesional, poseía los mejores equipos y materiales, se apoyaba con un ayudante que realizaba el trabajo de laboratorio para obtener copias de buena calidad.

¹⁷¹ Ernst Lacan, “Le photographe, esquisse psychologique, du photographe amateur”. En *La Lumière*, No.9 año 3, (Paris: Alexis Gaudin et Frère, Éditeurs. 20 de febrero de 1853), 4. [gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France,
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54067504/f10.item](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54067504/f10.item)

Podemos observar otro intento de clasificar al fotógrafo artista realizada en 1892 por Charles “C” Klary, en este caso, en contraposición con el fotógrafo científico y sus postulados cuando realizaban retratos:

[...] fotógrafo científico; éste es un hombre muy honorable y que frecuentemente está dotado de grandes aptitudes y capacidades... va a mostrar con entusiasmo lo neto y claro de un negativo, cuánto resaltan los detalles en todas sus particularidades, cuán exactamente se muestran en la cara aun los más pequeños poros del cutis, cuán finos y detallados se encuentran los cabellos y la barba, el brillo o contraste tan perfecto entre las sombras y las luces; y en vano el fotógrafo artista quiera probarle que todas esas cualidades que él admira no son absolutamente necesarias, que deberían suprimirse la mitad de esos detalles, que los poros no deben verse... lo mismo que en vano será tratar de explicar los méritos de su propio trabajo; pues su colega científico persistirá en decirle que está gris, débil, esfumado, y por consiguiente que esa obra causa risa¹⁷².

En ambos casos, existía una clara concepción de la fotografía como medio de expresión artística y la posibilidad del fotógrafo de ser un artista. Este personaje se encontraba centrado en su arte y utilizaba la fotografía como un medio más, su trabajo se encontraba guiado por la experimentación, aunque podía tener una gran calidad técnica, aceptaba la mancha, el defecto y el error, a favor del carácter y la expresividad de la pieza.

2.2.3. La fotografía como parte de las artes.

Si bien el sentido de buscar en la fotografía un medio para la expresión artística derivó en la creación fotográfica basada en los medios artísticos conocidos, hubo también artistas que consideraron a la fotografía como un medio más, sin cuestionarse sus características y la integraron a su práctica desde un panorama más amplio, sin mantenerse sujetos a las convenciones de la pintura. Su integración en las artes parte de un carácter experimental que busca romper con las convenciones del arte tradicional.

Con las vanguardias del siglo XX, la ideología del rechazo a las reglas convencionales del arte generó expresiones artísticas en donde se relacionaron y mezclaron diversas manifestaciones,

¹⁷² Charles “C” Klary. *El fotógrafo retratista*. (León, México: Imprenta de la Escuela de Instrucción Secundaria, 1892); 5-6. Citado por Salvador Salas, en Carrillo Navarro, J. C. Medrano de Luna, G. y Lucas Hernández, A. (Coords.) *Interculturalidad, Educación y Tradiciones Populares*. (2021).

entre ellas la fotografía. No estaban en cuestión las características propias del medio utilizado, sino que buscaban romper con las concepciones tradicionales del arte. Por ejemplo, los dadaístas utilizaron las fotografías e imágenes de las publicaciones impresas y las reconfiguraron en la construcción de sus *collages*¹⁷³. En este sentido, las imágenes fotográficas no son realizadas por los artistas para luego integrarlas en el *collage*, sino que las obtienen de periódicos y revistas, junto con elementos de texto e imágenes variadas para luego unirlas en una misma composición en la que los elementos individuales pierden su significado original y se convierten en una nueva expresión.

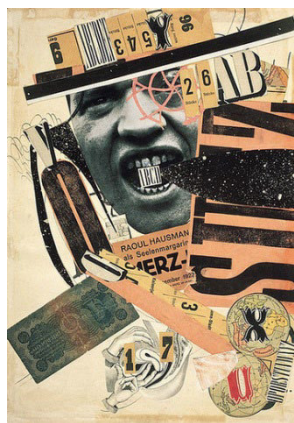


Figura 49. Collage dadaísta, “ABCD” (autorretrato), Raoul Hausmann, (1923-24).

<https://bit.ly/3BBaa5H>



Figura 50. Collage dadaísta “Der Vater” (El padre), Hannah Höch (1920).

<https://www.yorokobu.es/hanna-hoch/>

También hubo quienes intervinieron directamente a las imágenes, como la obra de Marcel Duchamp, que consistió en utilizar una réplica impresa de la *Gioconda* de Leonardo a la cual le dibuja barba y bigote, y la titula con las iniciales L.H.O.O.Q., mismas que leídas rápidamente en francés suenan como «Elle a chaud au cul» (Ella tiene el culo caliente). Aquí resalta el hecho de que al igual que en otras manifestaciones de la época, la intervención sobre la pieza rompe con la sacralidad de la obra original, este gesto, junto con el título, la convierten en una provocación.

¹⁷³ Se denomina *collage* (del francés *coller*, que se traduce como “pegar”) a una técnica artística consistente en la construcción de obras plásticas mediante la conjunción de piezas o recortes de distinto origen, integrándose en una misma obra. Para ello suelen utilizarse fotografías, ilustraciones, periódicos, revistas, madera, piel, etc.

De un modo menos subversivo, aparentemente, la intervención de Man Ray sobre una de sus propias fotografías. Logró la transfiguración de lo real mediante una doble exposición, una de la imagen de Kiki de Montparnasse, la segunda de las “orejas” del violín, las cuales dibujó en un cartón que posteriormente agujeró para que el paso de la luz en el laboratorio dibujara formas antes de fijar la fotografía. Man Ray realiza una intervención para convertir un cuerpo desnudo en un instrumento musical¹⁷⁴, aquí resalta el hecho de que la imagen posee las características armónicas de las obras clásicas, pero su significado no lo es. La modelo era su entonces amante. La composición de su imagen está inspirada en una pintura del pintor neoclásico francés Jean-August-Dominique Ingres titulada *La Baigneuse Valpinçon* (la bañista de Valpinçon), que presenta a una mujer en una pose similar. La frase en francés “*violon d’Ingres*”, es una expresión que ganó popularidad en el siglo XIX para describir el pasatiempo de alguien como su “violín de Ingres”. Esta frase se deriva de que el pintor Jean-Auguste-Dominique Ingres, quien además de ser famoso por su habilidad artística, también tenía una segunda pasión: tocar el violín. Por lo que en esta fotografía, Man Ray realizó un homenaje y a la vez juega con ello, mientras que para Ingres, su diversión era el violín; para Ray, su “pasatiempo” era la mujer¹⁷⁵.

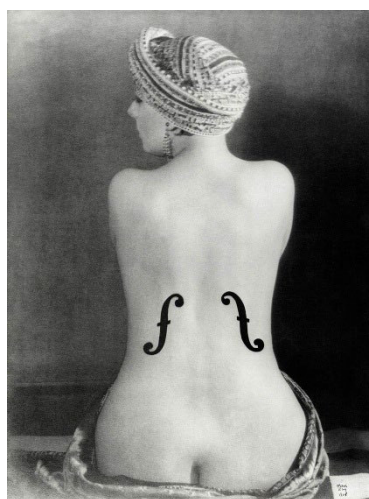


Figura 51. Fotografía surrealista “Violon d’Ingres” (Violín de Ingres), Man Ray (1924).
<https://historia-arte.com/obras/el-violin-de-ingres-de-man-ray>

¹⁷⁴ Valeria Mussio, En foco: El violín de Ingres, de Man Ray, (Web El ojo del Arte, 2023) <https://elojodelarte.com/biografias/en-foco-el-violin-de-ingres-de-man-ray>

¹⁷⁵ Regina Sienra, *Man Ray: un artista de vanguardia que tendió un puente entre dos corrientes creativas* (Web My Modern Met en español, 29 de marzo de 2022): párr. 8. <https://mymodernmet.com/es/man-ray-fotografia-arte-visual>

Durante las vanguardias hay un sentido de experimentación que incide directamente en la producción fotográfica, por ejemplo, se crearon fotografías sin cámara (fotogramas), aplicando objetos encima de papel fotosensible y luego exponiéndolos a una fuente de lumínica, lo que resultaba era la fotografía de las sombras y contornos de los objetos colocados sobre el papel en tonos invertidos, con ello lograron imágenes de apariencia abstracta, similares a las obtenidas con los primeros experimentos fotográficos de William Henry Fox Talbot, 80 años antes. Este recurso fue explorado por el pintor Alemán Christian Schad en 1918 en Suiza, quien las llamó *schadografias* y, aparentemente de manera autónoma y sin influencia de éste, por Man Ray en 1922 en Francia, quien las denominó *rayografias*.



Figura 52. Fotograma “Buckler Fern”. Henry Fox Talbot (1839)
<https://www.vam.ac.uk/collections/william-henry-fox-talbot>



Figura 53. Fotograma “Schadographie n° 13”, Christian Schad (1918-1919)
<https://archives-dada.tumblr.com/image/68154109845>



Figura 54. Fotograma “Champs délicieux”. Man Ray (1922)
<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cLrbaMX>

Otro de los recursos utilizados por Man Ray es la solarización¹⁷⁶, también conocida como *efecto Sabbattier* por el científico y médico francés que la descubrió en el siglo XIX. Este efecto lo consiguió de manera accidental al trabajar con su asistente y modelo Lee Miller, a Man Ray le

¹⁷⁶ En la solarización, las zonas oscuras aparecen como zonas de luz, y las áreas luminosas se vuelven más oscuras. Estos cambios de tono pueden ser totales o parciales. Además, se pueden observar contornos lineales entre las zonas más contrastadas, esta línea se suele llamar línea de Mackie o efecto Eberhard. [...] Si la solarización se ha producido en el negativo esta línea aparece blanca, y si se ha realizado en el papel es oscura. En la fotografía de color este efecto cambia drásticamente, generando imágenes con un alto contraste, y en las que se invierte total o parcialmente en el tono (Susana Herrera, “La solarización en fotografía”, 2019)
<https://www.savinate.com/2019/06/25/la-solarizacion-en-la-fotografia-experimentando-con-la-luz/>

pareció que la imagen conocida adquiriría una apariencia misteriosa y alejada de lo real¹⁷⁷, dedicó mucho tiempo a explorar esta técnica hasta perfeccionarla.

Para Man Ray, la fotografía se convirtió en un medio plástico que le permitió explorar su creatividad, en la publicación conjunta con André Breton llamada *La Photographie n'est pas l'art* (La fotografía no es arte), de 1937¹⁷⁸, aseguró que la fotografía no era arte y que el arte estaba pasado de moda. Tratándose de un artista polifacético afirmó que pintaba lo que no podía fotografiar y fotografiaba lo que no quería pintar; dejaba la pintura para cosas desconocidas recién descubiertas y en sus fotografías mostraba cosas conocidas que se habían vuelto misteriosas.

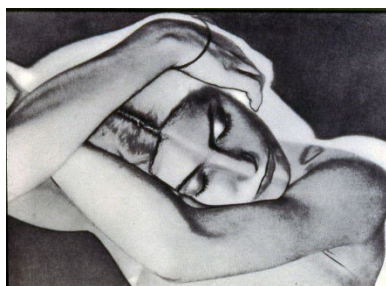


Figura 55. “Retrato solarizado”.

Man Ray (1930)

<https://www.classphoto.es/blog/fotografos-el-efecto-sabattier-y-man-ray/>



Figura 56. Autorretrato con cámara, Man Ray

(1932)

<http://www.yoelmagazine.com/2008/09/man-ray-ms-que-fotografa.html>

Otros recursos, como la exposición múltiple que fue utilizada en el siglo XIX por los fotógrafos academicistas, también se exploraron por los futuristas (fotodinamismo), constructivistas y surrealistas, así mismo se utilizó el fotomontaje, pero a diferencia del academicismo, no se tenía la intención de mostrar una imagen en la que los elementos se encontrarán ubicados armónicamente, sino que son más cercanos en apariencia a los *collages*.

¹⁷⁷ Horacio Fernández, *La epopeya Artística de Man Ray* [Catálogo de exposición] (Plaza Carmen Thyssen, Málaga, 2024) https://www.carmenthyssenmalaga.org/uploads/publicacion-pdf/folleto_man_ray.pdf

¹⁷⁸ José Gómez Isla, *Fotografía de creación*. (San Sebastián: Nerea, 2005): 18.



Figura 57. *Exposición múltiple Futurista.* Anton Giulio Bragalia, "Fotodinámica", (1913).
<https://bit.ly/4a3mirR>

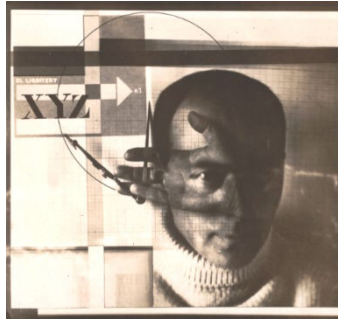


Figura 58. *Fotomontaje Constructivista.* Lissitzky, "Autorretrato", (1924).
<https://bit.ly/3JIAdIX>



Figura 59. *Fotomontaje de la Bauhaus.* Herbert Bayer, "Lonely Metropolitan", (1932).
<https://bit.ly/3UUwvBY>

A finales de la década de 1950, la historiadora y crítica de arte norteamericana Barbara Rose acuñó el término "Neodadaísmo"¹⁷⁹ para referirse a una serie de actividades artísticas de las décadas de 1950 y 1960 caracterizados por buscar unir el arte y la vida cotidiana, y alejarse del Arte elevado, recurrieron a la experimentación y la integración de elementos cotidianos en sus obras (como los llamados *objetos encontrados* de Dadaístas y surrealistas), su inspiración fueron las vanguardias de principios de siglo, tanto en sus expresiones visuales como en el arte de acción. No se trató de un movimiento como tal, sino de una serie de manifestaciones diversas agrupadas por sus características en común, puede observarse el uso de la fotografía de prensa intervenida de manera similar a las obras dadaístas.



Figura 60. *Drag: Johnson and Mao,* Jim Dine, Londres, (1967)
<https://www.aparences.net/es/arte-contemporaneo/neo-dada-es/neo-dada/>

¹⁷⁹ Lino Álvarez, "Neodadaísmo, el gran movimiento artístico de los años sesenta" en Moove Magazine (2020).
<https://moovemag.com/neodadaismo-gran-movimiento-artistico-los-anos-sesenta>

Al respecto David Campany nos dice:

En algunos aspectos, la brecha entre la fotografía artística propiamente dicha y la fotografía al servicio del arte podía tildarse de batalla ideológica: era la lucha entre la estética conservadora y el vanguardismo radical, entre el formalismo y el pos-formalismo, entre la defensa del «alma» de la fotografía y el convencimiento de que la fotografía no tenía alma, entre la introversión y el compromiso social. La polarización era real, ya que también el público estaba muy dividido y la forma de exponer ambas tendencias era radicalmente opuestas"¹⁸⁰.

En 1965, Joseph Kosuth expone su obra *Una y tres sillas*, obra de arte conceptual que hace un juego entre el objeto una silla, la definición de silla de un diccionario y la imagen de mayor iconicidad, la fotografía de una silla. En este sentido, la fotografía solo cumple la función de hacer reflexionar si la fotografía como el tipo de imagen más apegada a la realidad no es lo real. Se trata de una reflexión similar a la de *Ceci n'est pas une pipe* (*Esto no es una pipa*), la pintura del surrealista René Magritte, que nos lleva a pensar sobre la realidad, la representación y el lenguaje.



Figura 61. *Una y tres sillas*
Joseph Kosuth
Instalación, 1965.
https://arthive.com/es/artists/74353~Joseph_Kosuth/work/s/493700~Una_y_tres_sillas

Aquí no importa mucho si la fotografía posee cualidades artísticas o no, es una fotografía frontal de tamaño real del objeto que se presenta junto a la imagen, una “copia análoga perfecta”, tanto el objeto, como la imagen y el texto componen la obra en su conjunto, el título de la obra nos lo indica una silla y tres sillas, ya que tanto el objeto, como la imagen junto con la definición representan lo mismo; aunque con el tiempo estos elementos han cambiado, la obra nos hace reflexionar sobre la representación, y la fotografía se vuelve protagonista en esa línea de pensamiento, como lo observamos en la primera parte de este capítulo, la fotografía parece

¹⁸⁰ David Campany, *Arte y fotografía*, (Phaidon, Nueva York, 2004): 19.

mostrarnos la realidad, pero con esta obra podemos darnos cuenta de que se trata de una mera representación de ésta, no es la realidad.



Figura 62. *Imitar (Mimic).*
Jeff Wall (1982)
Transparencia en caja de luz.
<https://n.pr/3LR3Bhh>

La fotografía como parte del arte conceptual ha sido utilizada como un medio para reflexionar, poniendo en manifiesto conceptos e ideas, Como ejemplo la fotografía de Jeff Wall, quien arma y monta sus escenas, además de establecer las acciones de las personas que serán fotografiadas, ensaya con ellas los gestos y posturas antes de hacer la fotografía, se trata de una fotografía construida pero que tiene apariencia de haber sido una fotografía espontánea. Nos dice Gómez Isla: “El medio fotográfico ha dejado de ser una práctica “transparente” de registro para convertirse en cierto modo en una práctica de interpretación y reconstrucción de nuestro propio modelo de realidad”¹⁸¹.



Figura 63. *Ejiri, Suruga*, de la serie Treinta y seis vistas del monte Fuji, Katsushika Hokusai, Japón, 1932. <https://bit.ly/4cc60Oo>



Figura 64. *A sudden gust of wind (after Hokusai),*
(Una repentina ráfaga de viento (después de Hokusai)) Jeff Wall, 1993. <https://bit.ly/3Aa10fK>

¹⁸¹ Gómez, *Fotografía de creación*, 10.

Con el advenimiento de la tecnología, los artistas incorporaron en su producción la edición digital, el mismo Jeff Wall realiza la obra *A sudden gust of wind (after Hokusai)*, 1993, se trata de una fotografía compuesta a partir de varias tomas en alusión al grabado de Hokusai *Ejiri, provincia de Suruga*. Es una imagen “construida”, en este caso mediante la unión de más de cien fotografías escaneadas y digitalmente procesadas, las cuales trabajó durante un año hasta conseguir la obra final. Para planificar su fotografía realizó un boceto con el cual se guió en la producción de la pieza, lo que nos remonta al trabajo de los academicistas del s. XIX.



Figura 65. Detalle de boceto para *A sudden gust of wind (after Hokusai)*, Jeff Wall, 1993. <https://bit.ly/3Aa10fK>

En el ámbito de las artes, la fotografía se incorpora como un medio expresivo que opera dentro de los parámetros propios de las artes visuales. Sus búsquedas y objetivos se alinean con las de otras disciplinas artísticas, por lo que, desde las vanguardias, es posible encontrar expresiones fotográficas vinculadas a estas corrientes. Otro ejemplo es la fotografía de John Hilliard que, desde la línea conceptual, trabajó con el significante de la fotografía, haciendo ajustes en la profundidad o el encuadre realizó series de imágenes que nos cuestionan sobre la intención del fotógrafo al tomar un fragmento de la realidad y presentarlo de una u otra manera, lo que modifica su percepción, el sentido de la realidad misma e incluso el significado de la imagen.

Una de sus obras más conocidas es “causa de muerte” se trata de 4 fotografías en las que se muestra un cuerpo cubierto por una sábana, en cada imagen hay un texto “*crushed*” (aplastado), “*drowned*” (ahogado), “*burned*” (quemado) y “*fell*” (caído). La fotografía fue tomada en el mismo lugar, pero en cada una de las 4 imágenes de la pieza muestra una parte distinta del fondo, presentada en concordancia al texto que agrega, en “*drowned*” puede verse de fondo un lago, mientras que en “*burned*” se observa una fogata, en “*crushed*” unas piedras y en “*fell*” un puente.

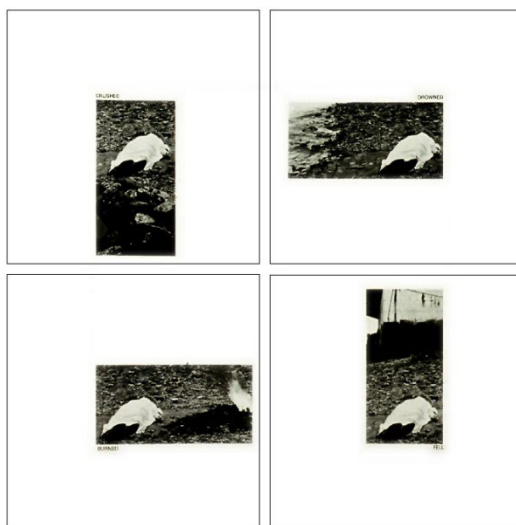


Figura 66. Fotografía conceptual. John Hilliard “Causa de muerte” 1974. <https://albedomedia.com/una-imagen-mil-palabras-john-hilliard-cause-death-1974/>

Este modo de crear es el que se utiliza contemporáneamente, en el que se trabaja con conceptos principalmente, que, según Benjamín Valdivia, “forma ideas acerca de cómo debemos sentir, pero no siempre forma objetos que propicien esa sensación [...] El problema del significado estético ha sido desplazado hacia otro, mucho más básico, de carácter ontológico”¹⁸². Ya no importan aspectos de belleza, orden, equilibrio o técnica, como en las artes clásicas, sino que se busca hacer piezas que reflexionen sobre la naturaleza de la fotografía, de la imagen, de la percepción, de la representación e incluso de la propia realidad, son objetos sin pretensiones artísticas sino conceptuales.

2.2.3.1. El artista fotógrafo

Como lo mencionamos previamente, se hacía evidente la diferencia entre el fotógrafo como artista y el artista como fotógrafo, cuya diferencia radica en su área de especialización, mientras que un “fotógrafo artista” se trata de alguien que domina la técnica fotográfica y utiliza al medio para producir fotografías de carácter artístico, valiéndose de sus habilidades técnicas y sus conocimientos de composición, entre otras, para que sus fotografías parezcan cuadros; mientras que el “artista fotógrafo” es un artista que recurre a la fotografía como un medio de expresión más, utilizándolo incluso como parte de otros medios, como lo hemos visto con el *collage* o la instalación, sin necesidad de tener un alto conocimiento técnico de la fotografía e incluso sin

¹⁸² Valdivia, “los objetos meta-artísticos”..., 13-16.

necesidad de producir las fotografías que utiliza. Soutter afirma “suelen calificarse a sí mismos como artistas que emplean la fotografía, más que como fotógrafos”¹⁸³. En la década de 1980 se estableció esta clasificación, promovida por las instituciones que comenzaron a alojar grandes exposiciones fotográficas.

Afirma Danny Bittencourt que:

Existe una notable búsqueda del artista visual por más informaciones sobre la fotografía y también una cantidad significativa de fotógrafos que buscan la fotografía como forma de expresión artística y que se insertan en la escena del arte contemporáneo, uniendo fotografía y arte después de tantos prejuicios y alejamientos¹⁸⁴.

Como hemos podido observar, la fotografía ha establecido varios tipos de relaciones con las artes. En un primer momento, adoptó las cualidades formales de las artes clásicas, para ser considerada y reconocida como una expresión artística más. Posteriormente, fue incorporada desde una perspectiva de experimentación dentro de las prácticas artísticas. Más recientemente, la fotografía ha sido explorada a partir de las propias interrogantes de las artes, consolidada como un medio artístico en sí mismo. Además, la producción fotográfica relacionada con las artes sigue realizándose bajo estas tres perspectivas, lo que dificulta establecer una definición unívoca de su naturaleza dentro del campo de las artes. Esta coexistencia de enfoques refleja la diversidad de aproximaciones a la fotografía, que oscila entre la búsqueda de legitimación dentro de la tradición artística, la experimentación como estrategia creativa y su papel como herramienta para cuestionar y redefinir los límites del arte contemporáneo.

2.2.4. La fotografía artística experimental

Aunque hemos observado diversos usos experimentales de la fotografía desde las vanguardias artísticas, es necesario comprender a qué nos referimos cuando se habla de fotografía experimental. Definir la fotografía experimental se vuelve un tanto más complejo, si buscamos en los textos sobre lo que es fotografía experimental no encontramos una clara descripción de lo que es. Por lo que recurrimos a otros ámbitos para tratar de comprender a que se refiere el

¹⁸³ Soutter, *Por qué fotografía...*, 14.

¹⁸⁴ Danny Bittencourt, *Fotografia híbrida* (Brasil, Entrelinha Editora, 2022); 8.

término experimental. El *Diccionario Etimológico Castellano en línea*¹⁸⁵ nos dice que es una palabra de raíces latinas, cuyo significado es “relativo a una prueba”, se encuentra compuesta del prefijo *ex* (fuera, desde), *periri* (tratar, probar), *mento* (resultado, medio o instrumento) y el sufijo *al* (relativo a). En relación a la fotografía y considerándola tanto como técnica o medio y a la vez como la imagen resultante de éste, podríamos comprender a la experimentación fotográfica como lo relativo a probar desde el medio (fotográfico) o desde el resultado (fotografía).

Por otra parte, en el *Diccionario del Arte del siglo XX* se define lo experimental, refiriéndose al arte, como:

Término impreciso aplicado al arte que se propone explorar nuevas ideas y tecnologías. A veces se utiliza como sinónimo de “vanguardia” aunque en general “experimental” sugiere un deseo más explícito de ensanchar las fronteras del arte en cuanto a materiales o técnicas [...] a menudo lo entienden como una práctica empírica en la que el artista juega con sus materiales y adopta procedimientos al azar con la esperanza de que resulte algo positivo [pero también] equivale a “la obra no acabada”, “de transición”¹⁸⁶.

Desde esta segunda definición de experimentación, en fotografía puede entenderse el experimentar con “jugar” con la técnica y/ o los materiales con los que se hace la fotografía y también a realizar imágenes de “transición”. Si recurrimos a la definición de transición de la RAE nos encontramos que es 1. Acción y efecto de pasar de un modo de ser o estar a otro distinto. 2. Paso más o menos rápido de una prueba, idea o materia a otra, en discursos o escritos; y 3. Cambio repentino de tono y expresión. Así entonces, podemos comprender que las imágenes fotográficas experimentales buscan mostrar o presentar a la fotografía de modo distinto.

Aquí es importante hacer dos observaciones, por una parte, el uso de los términos en un ámbito u otro pueden tener diferentes significados, mientras que, por ejemplo, en el ámbito de la medicina hablar de un tratamiento experimental, implica que es un procedimiento novedoso que

¹⁸⁵ Diccionario Etimológico Castellano en línea, *Experimental*, <https://etimologias.dechile.net/?experimental>

¹⁸⁶ Ian Chilvers, “Experimental, arte” en *Diccionario del Arte del siglo XX*, (España, Editorial Complutense, 2004), 267.

apenas está probándose. Por otra parte, lo experimental desde el punto de vista científico se utiliza para aplicar algo conocido con la intención de obtener nuevos resultados que validan lo previamente observado o lo modifican a partir de nuevas evidencias. En este sentido, el término “experimental” adquiere matices distintos según el contexto en el que se emplee: puede referirse tanto a la exploración de lo desconocido como a la puesta en prueba de lo establecido para generar conocimiento nuevo.

Desde la perspectiva teórica, la experimentación fotográfica puede sustentarse en teorías sobre la actitud del fotógrafo, que centran su análisis en la intención estética de quien opera el aparato fotográfico, así como sus elecciones dentro de las posibilidades técnicas de la fotografía, lo cual le otorga valor al hecho de realizar la fotografía y a quien la hace, por encima de la herramienta que utiliza. Vilém Flusser nos dice:

La elección del fotógrafo se encuentra restringida por las categorías de la cámara [...] Los fotógrafos experimentales están conscientes de que tratan de incluir en la imagen algo que no estaba inscrito en el programa del aparato; saben que están jugando en contra de los aparatos. No obstante, aún no están conscientes del alcance de lo que hacen¹⁸⁷.

Aunque la visión de Vilém Flusser se centra en la cámara (el aparato) y sus posibilidades como herramienta, lo que él denomina como “programa”, sostiene que lo experimental es una decisión del fotógrafo, que busca ir más allá de las limitaciones impuestas por el dispositivo. Flusser entiende la libertad del fotógrafo como una estrategia que somete la casualidad y la necesidad a la voluntad humana, “la libertad, es lo mismo que jugar en contra de los aparatos”. En este sentido, considera que los fotógrafos experimentales son aquellos que realmente ejercen esta libertad, ya que intentan captar situaciones para lo que el aparato no está programado para registrar.

Este acto es una rebelión, un gesto de resistencia frente a las restricciones técnicas, con el propósito de descubrir nuevas posibilidades más allá de las funciones preestablecidas de la cámara. Así, el fotógrafo experimental no se conforma con capturar una representación del mundo, sino que utiliza la fotografía para crear nuevas formas de ver y comprender la realidad.

¹⁸⁷ Flusser, *Hacia una filosofía...*, 75.

De manera concreta y acorde a la idea de Flusser, Joan Costa plantea que un fotógrafo puede tener dos grandes tipos de actitudes al realizar la toma fotográfica; la actitud sumisa en la que se mantiene dentro de los parámetros propios de la fotografía y la actitud subversiva en la que decide romper con las normas para explorar las posibilidades creativas de la misma.

A partir de ellas, determina la actitud experimental:

Es una forma elaborada y no espontánea de la creatividad que se orienta en el sentido de la explotación de los recursos técnicos. La actitud experimental implica un gusto por la búsqueda y el descubrimiento. La actitud experimental es una interrogación sobre el mismo medio. Opera en la abstracción y la aventura; juega con el azar y con aquellos signos que en otros contextos serían “ruidos”¹⁸⁸.

Por otro lado encontramos que el libro *Fotografía experimental, manual de técnicas y procesos alternativos*, que es un libro técnico sobre procesos experimentales, nos plantea que se ha homogeneizado la cultura visual debido a que los equipos con los que se realizan las fotografías provienen de un reducido número de fabricantes e incluso en el caso de la fotografía analógica, los procesos han sido estandarizados por la industria; por lo que plantean que los resultados que se obtienen son siempre iguales, cambia la temática y el fotógrafo, pero los resultados se repiten. Así que se propone el experimentar de manera individual o conjunta, con los elementos que componen la fotografía: la luz, la cámara oscura y un medio para registrar la imagen, lo cual amplía el campo de las posibilidades.

Salvador Tió, se refiere a los “procesos fotografísticos alternativos”, los cuales fueron muy utilizados a finales del siglo XIX e inicios del XX. Resaltando que el material y los productos para su elaboración son costosos y difíciles de realizar:

Existen una serie de procesos fotográficos que no se encuentran preparados en el comercio y de los cuales la emulsión o sensibilizador es preparado por uno mismo, y que aplicados sobre distintos soportes (papel, tejidos, madera...) producen imágenes de gran calidad y valor creativo¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Costa, *La fotografía creativa...*, 128.

¹⁸⁹ Salvador Tió, “Procesos fotografísticos alternativos” en Fontcuberta, Joan; Costa, Joan (Eds) *Fotodiseño* (Barcelona, Ediciones Ceac, 1988); 150.

No olvidemos que técnicamente la fotografía se ha encontrado en constante experimentación, recordemos que desde sus orígenes se buscaron diversas maneras de obtener imágenes mejores, y su evolución ha estado ligada a una sucesión de técnicas que han logrado avances en la sensibilidad y calidad del material fotográfico. Para Olivier Debroyse, se trata de fotografías utilizadas de manera “impura” respecto a la búsqueda de la fotografía como parte de las bellas artes¹⁹⁰. Mientras que László Moholy-Nagy afirma:

El enemigo de la fotografía es lo convencional, [...] La salvación de la fotografía está en la experimentación. [...] El que experimenta no tiene una idea preconcebida de la fotografía. No cree que los errores fotográficos deban de ser evitados¹⁹¹.

Por otra parte, nos encontramos con el término *Fotografía Híbrida* que Danny Bittencourt utiliza, para ella, se trata de la fotografía que mezcla cualquier otra cosa, ella argumenta que el término tiene origen en 1960 en París, en el libro de “Passages de l’image” en el que usa el término hibridismo como mezcla de soportes y lenguajes¹⁹². Bittencourt utiliza el término para hablar de su producción fotográfica experimental, cuyo proceso consta de dos etapas, la primera es la intervención sobre la fotografía impresa de diversas maneras para después registrarlo en otra fotografía, al final lo que obtiene es una imagen del resultado de su intervención sobre la fotografía previa, lo que nos lleva a pensar que en lugar de romper con las convenciones de la imagen fotográfica y el aparato, vuelve a ellas para realizar el registro de la intervención. Además, el término híbrido es utilizado en el ámbito de la fotografía para referirse a la mezcla de técnicas analógica y digital, un ejemplo de procesos híbridos es el “positivado digital” en el que se utiliza un negativo analógico que se escanea o fotografía con una cámara digital para transformarlo en una imagen positiva a través de un programa de cómputo o una aplicación.

Por lo que podemos definir a la fotografía experimental actual como aquella que trata de romper con la estandarización de la industria fotográfica, explorando el medio más allá de sus

¹⁹⁰ Debroyse, *Fuga Mexicana...*, 283.

¹⁹¹ László Moholy-Nagy, “Photographie, forme objective de notre temps”, en *Telehor*, n° 1-2, 1936, citado por Clément Chéroux, *Breve historia del error fotográfico*, (México, Conaculta, UNAM, Fundación Televisa, 2009), 89.

¹⁹² Danny Bittencourt, *La fotografía híbrida* [versión EPUB] (Brasil, Editora Entrelinha, 2022); 29.

posibilidades y limitaciones, y desde su vertiente artística, busca también cumplir con una intención estética.

2.2.4.1. Tipos de experimentación fotográfica

Primero tomaremos en cuenta el tema que da origen al *Experimenta Photo Festival*, el cual, según sus creadores, se constituye como una respuesta a la saturación de la fotografía digital. Aunque existen numerosos procesos de experimentación digital, el festival pone énfasis en los procesos físicoquímicos. Nuestro interés se centra en identificar qué técnicas y medios siguen en uso, pese a la progresiva desaparición de los materiales y equipos para su elaboración, y analizar si esta es una tendencia que está en crecimiento.

Así que, retomando la idea de Antonini, respecto a los elementos con los que considera que se debe de experimentar y que componen la fotografía: la luz, el aparato fotográfico y el medio para registrar la imagen, clasificaremos los tipos de experimentación, Aunque podemos anticipar que existe la posibilidad de que no cubramos todas las variantes, dado que la naturaleza de la experimentación es siempre buscar nuevas formas de lograr algo.

2.2.4.1.1. Experimentaciones basadas en la luz

Debemos recordar que es posible obtener imágenes fotográficas sin necesidad de un aparato fotográfico; basta con una fuente luminosa y un material que reaccione a la luz para formar la imagen, cumpliendo con ello el principio de la formación “automática” de la imagen por la acción de la luz, creando “dibujos con luz” (fotografías). Aquí encontramos los fotogramas, imágenes que se realizan sin cámara y solamente por la acción de la luz sobre el material sensible, las solarigrafías, que es una toma continua de un muy largo período de tiempo (semanas, meses e incluso años), en el que queda registrada la posición del sol a través de los días, regularmente se utiliza una cámara estenopeica de lata y papel fotográfico. El *Lumenprint* o impresión lumínica, que es un tipo de fotograma actual, en el que se utiliza una hoja de papel fotográfico comercial, se le colocan objetos durante cierto tiempo bajo la luz del sol, en lugar de revelar el papel en el laboratorio se realiza el proceso de fijado químico. Y las exposiciones múltiples, esto es exponer dos o más veces a la luz al mismo material sensible, generando imágenes compuestas.



Figura 67. Solarigrafía de la serie Flujo. Rosalba Bustamante (2016-2018).
<https://rosalbabustamante.com.mx/wp-content/uploads/2020/09/0493cbaja.jpg>

2.2.4.1.2. Experimentación con el aparato fotográfico

Aquí se encuentra la cámara estenopeica, la cual puede ser elaborada o fabricada a partir de cualquier objeto que cumpla la condición de tener una sola perforación que permita la entrada de la luz, que esta luz tenga un espacio suficiente para que se proyecte del lado opuesto al estenopo (agujero), formando una imagen, y ahí exista un material sensible a la luz que la registre. Por lo que puede haber cámaras de cajas de cerillos, latas, cajas, sombreros, cáscaras de nuez, entre otros tantos objetos y posibilidades.



Figura 68. Diversas cámaras esténopeicas realizadas con cajas de cartón y latas.
<http://blog.pikozulueta.com/2014/10/tipos-de-cameras-estenopeicas.html>

Existen también las cámaras de varios estenopos o las de formatos distintos, como las panorámicas. Se incluyen los filtros que se anteponen a las lentes, regularmente de manufactura manual, que afectan la imagen que se obtendrá al hacer la fotografía. Aquí se consideran también las llamadas “cámaras de juguete” (*toy camera*), cámaras analógicas de lente sencillo que han sido fabricadas en materiales de baja calidad y que suelen presentar errores, como las cámaras

Lomo LC-A, Holga, Diana y Lubitel, este tipo de fotografía se conoce como *Lomografía* (nombre derivado de la cámara Lomo), se caracteriza porque cada cámara genera fotografías de características visuales diferentes e individuales, a partir de los defectos de fabricación de las cámaras, por ejemplo los colores de las imágenes que produce son de colores saturados, suelen aparecer viñetas, fugas de luz, entre otros¹⁹³.



Figura 69. Fotografía panorámica. Corazón de México-Cœur du Mexique. Eric Jervaise (2001)
<http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/jervaise/set15sp.html>

2.2.4.1.3. Experimentaciones basadas en el medio para registrar la imagen

Aquí debemos considerar dos momentos, el material sensible que registra la imagen directamente (un negativo o un material alterno que funciona como negativo o se usa para crear fotografías sin cámara), y el material sensible que se utiliza para la impresión final (copia), que implica el uso de un negativo que será positivado (invertido) al utilizarlo sobre el material sensible para obtener la copia final.

a) Experimentaciones sobre el negativo

Rayar o maltratar los negativos y películas, es una acción evidente por lo que no explicaremos mucho al respecto, pueden usarse objetos abrasivos como agujas o lijas e incluso recurrir al fuego con la intención de afectar la película. Aquí también ubicamos el *filmsoup* que consiste en sumergir la película o negativos en un líquido compuesto por agentes que afectarán la película, pueden ser químicos como cloro o de cualquier otra procedencia como limón, sal, café, entre otros. Así mismo pueden utilizarse materiales vencidos, los cuales pueden generar variaciones provocadas por los químicos en mal estado. Aquí se consideran los revelados y

¹⁹³ Lomography España, ¿Qué son las lomografías? (2010) <https://www.lomography.es/about/faq/2024-que-son-las-lomografias-o-fotografias-lomograficas-y-cuales-son-sus-caracteristicas>

fijados de película con materiales distintos a los químicos comerciales fabricados para ello, por ejemplo, utilizar café instantáneo para revelar los rollos.

Usar materiales sensibles alternativos o técnica alternativas, en lugar de recurrir a materiales comerciales, en este caso se elaboran los materiales sensibles con lo que habrá de realizarse la imagen, por ejemplo, el colodión húmedo, que funge como negativo.

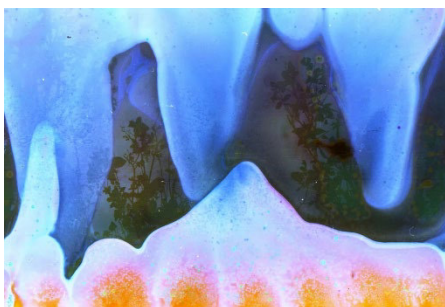


Figura 70. *Filmsoup*, “Trata de no destruir todo lo que amas I” Mónica Almereyda (s/f)
Fotografía analógica, 35 mm
<https://www.almereydamonica.com/obra-seleccionada>

b) Experimentaciones en la impresión

También se utilizan técnicas o materiales alternativos como sustrato para la impresión final, regularmente conocidas como impresiones nobles, las cuales requieren de conocimientos de química para su elaboración y provienen regularmente del siglo XIX, entre ellas el daguerrotipo, la cianotipia, *Van Dyke*¹⁹⁴, papel salado, impresión a la albúmina, platino paladio.



Figura 71. *Platino paladio*
Tala 2, Municipio de Jalacingo, Byron Brauchli (1996)
<https://bit.ly/3PJQZdN>

¹⁹⁴ La técnica adquiere su nombre del término que se popularizó debido a su apariencia, similar a las pinturas del pintor Anton Van Dyke, caracterizado por utilizar una gama de colores entre el café y el sepia en sus obras. En el año que se inventó (1886) se presentó como copia café o *brown print*. Mario Nieto, *¿Qué es un Van Dike?* (2013) <https://marionieto.wordpress.com/que-es-un-van-dyke/>

Se incluyen las técnicas que mezclan fotografía con material de pintura, como la goma bicromatada ya que la fórmula utiliza un pigmento (regularmente acuarela o tinta), para darle color a la imagen¹⁹⁵, y el bromóleo, que consiste en blanquear una copia fotográfica e impregnarla con óleo y aquí podemos incluir el heliograbado o el fotograbado que, aunque no utilizan material pictórico, requieren de tinta de grabado para su impresión.



Figura 72. Goma bicromatada. *Florecer*, Sheila Calderón Stamatio (2019). Archivo personal.

Los procesos que se basan en el uso de plantas y sus propiedades fotosintéticas, por lo que llegan a considerarse “amigables con el ambiente”, ya que no involucran químicos, ni generan residuos dañinos: antotipia (utilizando plantas, frutas o verduras molidas como emulsión) y clorotipia, que consiste en utilizar las propiedades fotosintéticas (específicamente de la clorofila) de las plantas para la impresión de imágenes, con el inconveniente de que una vez obtenida la copia fotográfica, la imagen tiende a desvanecerse con el tiempo por la acción de los rayos ultravioleta.



Figura 73. Clorotipo sobre hoja elegante. *Un Apunte sobre la fragilidad y lo efímero*. Orlando Torres (2024) <https://www.instagram.com/somatica>

También existen procesos que se realizan sin la intervención de la cámara y proceden de los elementos químicos usados en el laboratorio, los quimigramas, que parten de papeles sensibles

¹⁹⁵ Esta técnica permite hacer impresiones a color o multicolor a través de la superposición de cuatro colores (cuatricromía CMYK) Cyan, Magenta, Amarillo y Negro.

a la luz tratados con algún producto (barniz, aceite, cera, entre otros) y que se sumerge en el revelador, lo que surge es una imagen producto de las reacciones químicas de los materiales utilizados, el resultado es una imagen abstracta que parece una pintura.

Aquí también se incluyen procesos que influyen en el proceso de impresión de la fotografía y que se realizan en el laboratorio, como la solarización, posterización, las intervenciones químicas, los virados, entonados, entre otras posibilidades.



Figura 74. *Cianotipo sobre libro*, Dana Albicker (2014).
<https://www.flickr.com/photos/danalbicker/12895903574/>

Además, se pueden utilizar distintos materiales o medios alternativos como sustrato de la imagen fotográfica, se aplica la emulsión sensible a la luz sobre tela, piedras, madera, vidrio, acrílico, objetos varios, entre otros tantos materiales lo que permite que la fotografía adquiera una forma escultórica.

c) Experimentaciones sobre la fotografía

Existen también las intervenciones sobre la fotografía ya impresa, independientemente de si es de autoría del creador o si se trata de una fotografía de archivo o recuperada, las cuales pueden ser intervenidas con pintura (coloreando o cubriendo la imagen), se puede rayar o maltratar la impresión, romper, cortar o perforar, bordar sobre ella, adherir materiales como papeles, plantas, objetos, entre otros. Aquí se pueden considerar las transferencias de la imagen o emulsión a otro sustrato y la reconfiguración de la imagen en collages.



Figura 75. Impresiones intervenidas con óxido de hierro, Margot Kalach (2023).
<https://www.instagram.com/margotkalach/>



Figura 76. Transferencia sobre pedazo de concreto. De la serie *Ciudad Palimpsesto*. Eugenia Ramírez (2021).
<https://www.instagram.com/soy.eugenia>

d) Experimentaciones con otros medios

Aquí pueden considerarse la mezcla con diversas expresiones artísticas, la instalación, el arte objeto, los medios audiovisuales, esto lo explica Rosalind Krauss en su texto *La escultura en el campo expandido*¹⁹⁶, en la que afirma que la separación entre disciplinas artísticas se ha disuelto, de tal modo que tratar de englobar tan diversas manifestaciones en una sola disciplina, en su caso la escultura, hace que varias de esas manifestaciones no tengan una cabida lógica dentro de las características tradicionales de la misma. Por lo que plantea la expansión del término en el que sus campos de acción se extienden, ella recurre a la posmodernidad para explicar esta expansión.

Por otra parte, se ha utilizado el término “imagen expandida”, utilizado por el fotógrafo Gerardo Suter para referirse al uso y presentación que les da a las fotografías en las exposiciones que monta, en el cual las imágenes se vuelven instalaciones, acompañadas de vídeos y proyecciones que incluso cubren muros completos, en una relación directa entre fotografía y espacio arquitectónico con el espectador¹⁹⁷. Aquí puede considerarse que la imagen se imprime en formatos y dimensiones distintos a los convencionales, pero la atención de Suter se centra en el uso del espacio y la experiencia del espectador al visitar la sala en la que expone sus imágenes.

¹⁹⁶ Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido” en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, (Madrid, Alianza, 1996); 289- 303.

¹⁹⁷ Gerardo Suter, “Imagen expandida” en *Luna Córnea 33* (México, Centro de la imagen, 2011); 321-344.

Estos procesos experimentales que integran medios audiovisuales y digitales exceden nuestro actual campo de estudio y merecen un análisis detallado en otra investigación.



Figura 77. *Imagen de instalación Skin.*
Gerardo Suter (2002)
<https://centrodelaimagen.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/04/imagen-expandida-suter.pdf>

El proceso de experimentación surge de la intención del fotógrafo en obtener algo más que la imagen convencional, hay un interés en utilizar un medio que trasciende de lo habitual. Este enfoque puede implicar un largo tiempo de elaboración, con el riesgo constante de perder la pieza debido a un simple error, además de presentar un alto costo económico debido a la peculiaridad de algunos de sus componentes. Experimentar no solo requiere un profundo conocimiento del medio y sus posibilidades, sino también una búsqueda de una expresión que posiblemente no se obtenga con la toma fotográfica tradicional. La experimentación desafía las convenciones comerciales e institucionales, donde el error deja de ser un obstáculo para convertirse en un recurso que puede otorgar un nuevo valor a la imagen. Así la fotografía experimental rompe con los límites conocidos del medio y abre camino hacia nuevas posibilidades, alejándose deliberadamente de lo establecido para explorar nuevos territorios.

2.2.4.2. La fotografía artística experimental en México

Como antecedentes podemos ubicar trabajos que fueron experimentales y novedosos en su configuración realizados como una exploración del medio, sin la pretensión de ser artísticas, como las foto-esculturas del retratista regiomontano, Nicolás Mauro Rendón, quien patentó en diciembre de 1888 su procedimiento para realizar retratos de una misma persona en varias posiciones en un solo negativo, formando un grupo de una sola persona, por lo que también se denominaron *Grupos de Rendón*.



Figura 78. foto-escultura, Mauro Rendón. 1890. En *Luna Córnea 10*, Centro de la imagen (1996); 113.

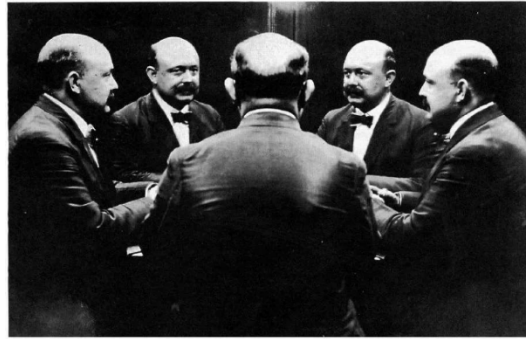


Figura 79. Grupo de Rendón, El Señor Antonio Rodríguez Peña, jugando a las cartas consigo mismo, 1918. En *Luna Córnea 10*, Centro de la imagen (1996); 112.

En la solicitud de patente aclara que su procedimiento es distinto al de *reflexión*, en el que por medio de un espejo se puede obtener la imagen de la misma persona desde dos ángulos distintos, y para marcar la diferencia con éste, hace que sus fotografiados cambien de ropa y de posición en la segunda toma. Utilizando máscaras de cartón dentro de la cámara, así como alambre, hilo y pedazos de plomo como pesas, genera las condiciones para elaborar imágenes en múltiples exposiciones¹⁹⁸.



Figura 80. Fotograma, Emilio Amero, 1932.
<https://americanart.si.edu/artwork/photogram-117569>

Con una finalidad estética, podemos encontrar el trabajo del artista nacido en el Estado de México, Emilio Armero, pintor muralista, ilustrador, diseñador de interiores y muebles, quien después de trasladarse a Nueva York, montó un taller de litografía experimental, incursionó en

¹⁹⁸ José Antonio Rodríguez, “Testimonios de la fotografía en Monterrey”, en *Humanitas. Anuario del Centro de Estudios Humanísticos*, Universidad Autónoma de Nuevo León, núm. 29, enero-diciembre, 2022, Nuevo León, pp. 579-604, <https://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/1502>

la fotografía e incluso realizó cine experimental y elaboró fotogramas, según Oliver Debroise, posiblemente influenciado por los trabajos de Man Ray¹⁹⁹.



Imagen 81. Radiografía impresa de Manuel Álvarez Bravo, *Flor y anillo*, 1940. Luna Córnea 10, Centro de la imagen, 1996.

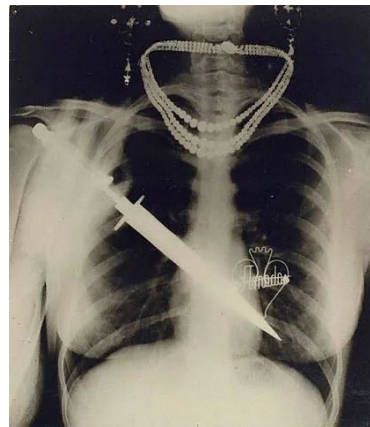


Figura 82. Radiografía impresa de Manuel Álvarez Bravo, *Lucia*, 1940. <https://arthur.io/art/manuel-alvarez-bravo/classic-theme>

También el trabajo de Manuel Álvarez Bravo, que imprimió en 1940 dos obras realizadas a partir de radiografías, no se trata de fotomontajes, sino de obras utilizando la radiografía como medio de registro y luego impresas en papel fotográfico, que fueron publicadas hasta después de 1980²⁰⁰.



Figura 83. Fotomontaje *El sueño de los pobres*, Lola Álvarez Bravo, 1935. <https://bit.ly/49cv4oD>

¹⁹⁹ Debroise, *Fuga mexicana*, 286

²⁰⁰ Debroise, *Fuga mexicana*, 285

La fotógrafa Lola Álvarez Bravo (Dolores Martínez de Anda) quien tomaría el apellido de su exesposo, Manuel Álvarez Bravo, afirma Debroise que fue pionera en la elaboración de fotomontajes en México. En 1935, en una muestra de carteles de propaganda, organizada por María Izquierdo en Guadalajara, Lola creó y presentó dos fotomontajes entre ellos *El sueño de los pobres* (Figura 72), frente a la limitación de no poder decir algo a través de la fotografía, realizó un boceto, escogió unos negativos, los imprimió al tamaño necesario, los cortó y pegó para obtener su montaje²⁰¹, el cual nuevamente fotografió para obtener la imagen limpia sin “costuras”²⁰², sin marcas de recorte. Realizó varios fotomontajes y con esa misma técnica, fotomurales en la década de 1950, como afirma James Oles:

Lo novedoso es que estos fotomontajes tenían otro fin: exhibirse en tamaño monumental en edificios públicos [...] lamentablemente, ninguna de estas obras sobrevive hoy en día. Hay poca información y documentación sobre ellas, en algunos casos llegaron a medir unos 6 x 10 metros. Tampoco sé por qué no hablaba de esto, si ella misma guardaba copia de estos fotomurales en su archivo”²⁰³



Figura 84. Boceto de fotomural, Lola Álvarez Bravo, s/d. <https://www.excelsior.com.mx/periodico/flip-expresiones/16-08-2018/portada.pdf>



Figura 85. Fotomural para la Universidad Femenina de México. Lola Álvarez Bravo, 1943. <https://fotografica.mx/fotografias/universidad-femenina/>

²⁰¹ Debroise, Fuga mexicana, 338-339

²⁰² Juanita Solano Roa, *Lola Álvarez Bravo, Architectural Anarchy in Mexico City*, Smarth

²⁰³ James Oles, “Lola Álvarez Bravo, una pasión en gran formato” Entrevistado por Virginia Bautista en *Periódico Excelsior*, (México, 16 de agosto de 2018). <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/lola-alvarez-bravo-una-pasion-en-gran-formato/1259009>

Ella elaboraba los murales en formato pequeño y luego eran reproducidos como los espectaculares publicitarios, en 1930 los espectaculares se realizaban mediante impresión, cerca de 1950, se utilizaba vinilo como soporte de impresión, una base de metal y podía incluir iluminación²⁰⁴, por lo que estos murales pudieron ser impresos sobre vinil en gran formato para ser colocados en los edificios.

Recordemos que a inicios de la década de 1970 se inicia en México el movimiento de los grupos que, de manera similar a las manifestaciones dadaístas, aunque con otra motivación, después del movimiento del 68, los grupos se manifestaron en contra de la estética nacionalista y el arte institucionalizado. En ese entorno de crítica y búsqueda de cambio se fomenta el ánimo por la experimentación y lo interdisciplinar, aunque en este momento la producción no se reconoce como experimental, si rebasa el modo convencional de hacer y presentar la fotografía.



Figura 86. Transferencias de Polaroid sobre papel de algodón. Lourdes Almeida, 1978. <https://bit.ly/4eiIsJZ>

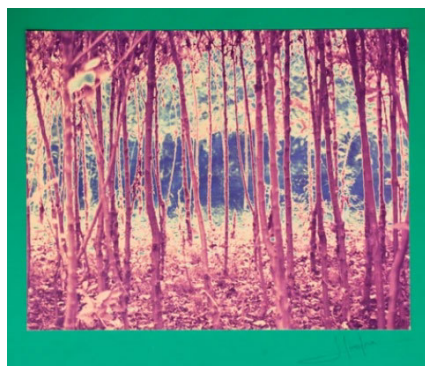


Figura 87. Vasos comunicantes. C-print a partir de negativo blanco y negro. Solarización. Javier Hinojosa, 1979. <https://bit.ly/4eiI8Lh>

Por otra parte, los fotógrafos Lourdes Almeida, Javier Hinojosa y Gerardo Suter después de haber sido rechazados en la *Primera Muestra Latinoamericana de Fotografía* parte del *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía, crearon la agrupación denominada *El taller de la Luz* en 1978, con la idea de producir fotografía no documental²⁰⁵, en abierta oposición a los preceptos del Consejo y del Coloquio. Se habían

²⁰⁴ Revista PMK, ¿Cómo han evolucionado las vallas de publicidad exterior y sus anuncios con el paso del tiempo?, 28 de febrero de 2023. <https://www.puromarketing.com/9/211542/como-evolucionado-vallas-publicidad-exterior-anuncios-paso-tiempo>

²⁰⁵ Debroise, *Fuga mexicana*, 345.

conocido en el grupo *El Rollo*²⁰⁶, y una vez agrupados en el *Taller de la Luz* decidieron que su producción fotográfica se caracterizara por una vocación experimental, trabajaron con transferencias, intervenciones en laboratorio y técnicas como la transferencia de *polaroid* o el uso de *chromaline*, entre otras, recurren a la mancha, el rallado y la imperfección, buscando romper con la fotografía tradicional y su técnica depurada, en favor de la expresión artística.

Eric Renner afirma que a finales de los años 60 algunos artistas de diferentes partes del mundo comenzaron a trabajar con fotografía estenopeica²⁰⁷ de manera independiente, aunque su formación no era necesariamente fotográfica, se caracterizaron por hacerlo sin recibir instrucción de otros; pese a que se habían dejado de utilizar las cámaras estenopeicas un par de décadas atrás²⁰⁸. El autor afirma que este retorno se vio motivado por el estado de la comercialización fotográfica en ese momento, la calidad estandarizada de los equipos y de las imágenes.

El pintor, grabador y fotógrafo Carlos Jurado, “redescubrió” la fotografía estenopeica en 1973 a partir de la tarea escolar de su hija pequeña, fascinado por haber encontrado un método que le daba a la fotografía “un toque distinto”²⁰⁹. Como resultado, realizó la exposición *Antifotografía con cámaras de cartón*, en 1973 en el Instituto Francés de América Latina en la Ciudad de México. Las imágenes que obtiene no poseen ni buscan la perfección técnica, suelen presentar deformaciones visuales, manchas y zonas desenfocadas y en ello parece encontrarse su encanto.

Difunde sus conocimientos sobre la fotografía estenopeica con la publicación del tratado y manual *El arte de la aprehensión de imágenes y el unicornio* en 1974, en donde jugó con alegorías para demostrar que el acto fotográfico es un acto de magia, en el texto afirmaba que las mejores cámaras se obtenían haciendo el estenopo con el cuerno de un unicornio, pero con

²⁰⁶ Leticia Barbeito Andrés “Fotografía y construcción de imágenes expandidas” en *Revista Metal: Memorias, escritos y trabajos desde América Latina*, 1, (Universidad Nacional de La Plata, 2015): 102-118.

²⁰⁷ Se trata de fotografía hecha con una caja, bajo el principio de cámara oscura que en uno de sus lados tiene un pequeño agujero (el estenopo) y en el lado opuesto se proyecta la luz, formando la imagen del exterior, si se coloca ahí un material sensible a la luz (papel o película fotográfica) se pueden obtener fotografías.

²⁰⁸ Eric Renner, *Pinhole Photography: Rediscovering A Historic Technique* (USA: Elsevier, 2009); 69.

²⁰⁹ David Gerstein, *Evitando la extinción del Unicornio: Carlos Jurado Fotógrafo*, Vídeo en vimeo, 16:41, (México: CUEC, UNAM, 2005). <https://vimeo.com/80925499>

la extinción de éstos, los estenopos debían de realizarse con agujas o clavos. Inicia su trabajo como “aprendiz de alquimista” denominándose *Adojuhr* (anagrama de su apellido), experimentando con técnicas fotográficas del siglo XIX, procesos como el *autocromo* de los hermanos Lumière, gomas bicromatadas²¹⁰ y cianotipos, los cuales divulgó ampliamente:

Rescató técnicas antiguas y les dio un uso vanguardista, al producir las herramientas y materias primas que requería para su obra, propone la tecnología alternativa y la independencia de los grandes productores de estos materiales²¹¹.

En 1974 es invitado a dirigir el entonces Taller de Artes Plásticas en la Universidad Veracruzana, después de una huelga del alumnado que solicitaba la remodelación del sistema establecido y la incorporación de una metodología más moderna, para Jurado la solución fue “diseñar e iniciar un sistema de trabajo experimental fundamentado en la investigación²¹²”, los cambios que establece Carlos Jurado motivan que pronto se vuelva escuela y posteriormente Facultad, en 1975, se caracteriza por permitir la libre expresión, el trabajo colectivo y propositivo²¹³. Aunque Jurado deja la Universidad Veracruzana en 1983, el impulso de su trabajo hace que la Facultad siga progresando, en 1990, la Licenciatura en Artes Plásticas ofrece la terminal en fotografía, mientras que, en 2007, la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana oferta la primera Licenciatura en Fotografía del país²¹⁴. Monroy Nasr afirma que el éxito de la escuela se debió al “abordaje de las técnicas alternativas en todos los sentidos”, Los alumnos de Carlos Jurado “con el tiempo se convirtieron en célebres artistas, profesores y directores de la Facultad, fueron los que vivieron de cerca las propuestas y los brebajes embriagantes de libertad artística”²¹⁵.

²¹⁰ Sergio Muñoz, “Maestros olvidados T3: Carlos Jurado, Fotografía estenopeica” (México, Sistema Público de Radiodifusión del Estado Mexicano), Documental realizado en 2016. Vídeo en YouTube, 46:14 <https://www.youtube.com/watch?v=4ZE95jO9PBs>

²¹¹ Verónica Díaz “Carlos Jurado: el mundo visto con ojos moleculares” en *Diario Milenio*, (Milenio.com, Ciudad de México, 27/08/2016) <https://www.milenio.com/cultura/carlos-jurado-mundo-visto-ojos-moleculares>

²¹² Carlos Jurado, “Tecnología alternativa”, en Catálogo de la exposición *Carlos Jurado: Moléculas del mundo* (México: Centro de la imagen, 2016); 8.

²¹³ Rebeca Monroy Nasr, “Transtemporalidad y utopía: un maestro de arte vanguardista” en *Alquimia 36: Carlos Jurado* (México, Sistema Nacional de Fototecas, 2009); 15.

²¹⁴ Universidad Veracruzana, *Artes Plásticas: Nuestra Historia* (México, www.uv.mx, 2024) <https://www.uv.mx/artesplasticas/informacion-de-la-fap/bienvenidos/>

²¹⁵ Monroy Nasr, “Transtemporalidad ...”, 19.

En junio de 2009, la Universidad Veracruzana organiza el “Encuentro Internacional de Procesos Alternativos”, en el que establecen que las enseñanzas de Carlos Jurado apuntaron hacia el renacimiento de los procesos pioneros de la fotografía del siglo XIX, a los que denominan como “procesos fotográficos alternativos” en ese momento, los cuales han adquirido un nuevo auge debido a la “saturación de expresiones gráficas digitales” y la búsqueda de propuestas originales, así como la escasez y consecuente falta de acceso a materiales (papeles, químicos y películas), para “la producción de imágenes de calidad”²¹⁶. En el evento participaron maestros, fotógrafos y artistas de México y Estados Unidos, en el que hubo diversos talleres (goma bicromatada, ambrotipo, impresión al carbón), exposiciones, tres mesas de diálogo y la presentación de un libro sobre Carlos Jurado.

En el evento se reconoció el importante quehacer de Carlos Jurado al haber iniciado una labor de recuperación y experimentación con procesos fotográficos alternos los cuales fueron difundidos por sus estudiantes por todo el país. Más allá del renacimiento de procesos antiguos que surgieron en los años 70 y 80 del siglo XX, en ese momento, el evento adquirió importancia frente a la presencia de la fotografía digital que modificó los modos de hacer fotografía, los materiales comerciales: películas, químicos y papeles dejaron de producirse casi por completo, por lo que se recurrió a procesos alternativos que permitieran seguir creando fotografía de un modo material, no digital. En una evocación a la autodenominación de Carlos Jurado como *Aprendiz de alquimista*, se ha dado por denominar como “Nuevos alquimistas”²¹⁷ a aquellos que recurren al uso de materiales alternativos y técnicas fotográficas del s. XIX.

2.3. La intención artística y los recursos poéticos

Como lo mencionamos previamente, Joan Costa²¹⁸ propone que la producción de imágenes fotográficas se realiza principalmente con dos actitudes, una actitud de *sumisión visual*, que tiene como ideal expresar la verdad a través de la reproductividad, literalidad y objetividad

²¹⁶ Antonio Galindo (Coord.) *Encuentro Internacional de procesos fotográficos alternativos*. (Universidad Veracruzana, 2010); 18.

²¹⁷ Ver *Revista Alquimia* “Los nuevos alquimistas”, No. 48 (2013), <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/issue/view/83> y Ana Luisa Anza “Alquimistas contemporáneos”, en *Revista Cuarto Oscuro* 127, año 21, (2014); 10-29. https://issuu.com/revistacuartoscuro/docs/revista_127

²¹⁸ Joan Costa, *La fotografía, entre sumisión y subversión*, (México, Trillas, 1991); 11.

visual; y una actitud de *subversión visual* que se expresa mediante el uso de la imaginación, la abstracción y la experimentación. Aunque Costa centra sus reflexiones en las cualidades de iconicidad o abstracción en la imagen, pueden aplicarse a la producción fotográfica en general, ya que siempre implica la elección por parte del fotógrafo. Este decide entre ceñirse a las posibilidades técnicas de la cámara para “reproducir” la realidad tal y como la percibe, o bien romper esos límites, interviniendo creativamente en el proceso y, por lo tanto, en el resultado. En este último caso, la imagen deja de remitirnos literalmente a la realidad para transformarse en una representación simbólica, mediada por la imaginación del fotógrafo.

Joan Costa lo define como subjetivación:

La subjetivación es un proceso de intervención del individuo sobre la realidad, una “transformación” del mundo tal como es, porque este ya no expresa lo que el sujeto siente o piensa. Así, valiéndose de un “lenguaje” -en nuestro caso, visual-, el hombre superpone al mundo externo las emociones o las ideas de su mundo interno. Progresivamente, la realidad visible es “organizada” en imagen, reformada o modificada por el individuo en función de un sentimiento estético o de una búsqueda por expresarse²¹⁹.

En un primer grado, la subjetivación aplicada a la fotografía implica la ordenación de la imagen, así no se presenta como objeto del azar, sino que hay una estructuración implícita que supone la voluntad del fotógrafo por otorgar sentido al contenido de la fotografía. En un segundo grado de subjetivación, la forma o la intención se imponen al contenido, la representación va alejándose de la literalidad hacia la visibilización de la concepción del fotógrafo.

Benjamín Valdivia nos recuerda que el eje de la estética kantiana es la libertad, el libre juego de la imaginación, y afirma “con la imaginación, se conciben las obras de arte”²²⁰. De manera similar, Lemagny sugiere que todas las artes imitan primero a la realidad, pero que, al abandonar esta imitación, las formas se reducen a su verdad como medios expresivos. En ese sentido, la fotografía también evoluciona: de ser una mera copia de la realidad pasa a expresarse a través de los valores propios de su técnica. Legmany afirma que la imagen resultante evoca a otra

²¹⁹ Costa, La fotografía, 92-94.

²²⁰ Benjamín Valdivia, Los objetos meta-artísticos y otros ensayos sobre la sensibilidad contemporánea (Zacatecas: UAZ, Azafrán y Cinabrio, 2007); 10.

forma, y que, al igual que la poesía, sugiere una realidad, “en el corazón de la fotografía está la poesía de la huella”²²¹. De manera paralela, Hans Belting nos dice que la percepción de las imágenes genera imágenes mentales, y que la obra de arte se encuentra más cerca de la idea que de la realidad²²².

Al representar de manera creativa, el fotógrafo produce imágenes que evocan la realidad, pero no son reales en sí mismas. Utilizan elementos del mundo real para transportarnos a otra realidad, una ficticia, creada por la imaginación de quien las produce. Es en esta evocación poética donde Legmany encuentra la esencia de la fotografía. No obstante, esto no implica que la imagen fotográfica deba mostrarnos la realidad con precisión de detalle, acorde a su naturaleza técnica, ya que según Legmany, tales características aniquilan la fantasía. Disderi también observó que un elemento falso en la imagen se hará evidente debido a la “fidelidad inexorable” de la fotografía, lo que romperá con la factibilidad de la representación para el espectador.

Llorenç Raich Muñoz señala que la creación artística posee dos componentes fundamentales: uno relacionado con la materialidad y la técnica, y otro que determina el carácter estético de la obra, que dirige la expresión de la imagen a la emoción desde la poética²²³. Para Raich, el acto de fotografiar no es meramente técnico, involucra una intención creativa y un pensamiento poético. El fotógrafo utiliza su subjetividad para elegir un punto de vista acorde con las ideas y emociones que desea expresar, eligiendo aspectos a enfatizar o minimizar, según su interpretación de la realidad o su imaginación. Además, recurre a la metáfora, otorgando un significado simbólico a ciertos objetos o escenas. En ese sentido Belting afirma “disfrutamos la ambivalencia entre ficción y hecho, entre espacio representado y lienzo pintado, con un elevado placer estético”²²⁴

Otto Steiner, por su parte, sostiene que la técnica indispensable en la creación fotográfica, pero que es la conciencia del fotógrafo la que determina el resultado, decidiendo si acentúa más el

²²¹ Jean-Claude Lemagny, *La sombra y el tiempo, la fotografía como arte* (Argentina: la marca editora, 2008); 76.

²²² Hans Belting, *Antropología de la imagen*. (Buenos Aires: Katz Editores, 2007)

²²³ Llorenç Raich Muñoz, *Poética fotográfica*, (Madrid: Casimiro libros, 2011); 13-15.

²²⁴ Belting, *Antropología de la imagen*, 43.

aspecto sentimental o el realista en su obra²²⁵. La creación fotografía no se limita a un acto técnico, sino que puede involucrar también una elección estética y poética. El fotógrafo no es solo un técnico que domina la cámara, sino un creador que decide qué aspectos de la realidad desea capturar y cómo los transformará en una expresión.

María Fernanda Valverde²²⁶, afirma que la aplicación de las diversas técnicas fotográficas “ofrecen distintas posibilidades de expresión a los fotógrafos en tanto que definen las cualidades estéticas y visuales de cada obra”. Aspectos como el sustrato en el que se realiza la fotografía, los materiales con los que se forma la imagen e incluso el fijado de esta influyen en su apreciación, no es lo mismo percibir una imagen que mantiene la mayoría de sus cualidades visuales con el paso del tiempo que una hoja de una planta que puede mantener la imagen por un corto tiempo, pero que a la larga terminará por desaparecer.

Podemos explorar las polaridades entre la reproducción fiel de la realidad, centrada en la objetividad y la literalidad, y la subversión creativa, donde la imaginación toma el control para generar formas visuales que trascienden lo puramente documental. En este proceso, la fotografía se convierte en un espacio para la imaginación y la libertad artística. El fotógrafo actúa como un poeta visual que no solo captura el mundo tal y como es, sino que juega y experimenta con las huellas de la realidad, con la materialidad de la imagen y con su propia subjetividad.

En este sentido las imágenes no son meros espejos del mundo, sino representaciones que invitan al espectador a ver más allá, a encontrar nuevos significados y lecturas en la obra fotográfica. Así el fotógrafo recurre a uno o varios recursos poéticos para dotar a la imagen de mayor significación. A continuación, enunciamos dos recursos que consideramos que destacan por estar asociados directamente al medio fotográfico y no a las cualidades de la imagen, ni a aspectos relacionados con la composición o estructuración de la imagen.

²²⁵ Otto Steiner, “Sobre las posibilidades de creación de la fotografía (1955)” en Joan Fontcuberta (ed.) *Estética Fotográfica, una selección de textos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003); 280.

²²⁶ María Fernanda Valverde, “Materiales y técnicas de la fotografía” en *160 años de Fotografía en México* (México: Océano - CONACULTA, 2004); 641-652.

2.3.1. Liberación de la nitidez de la imagen

Antes de su estandarización y producción comercial, la creación de imágenes fotográficas requería de grandes habilidades técnicas y una comprensión de las cualidades del material. El triunfo de la estandarización fue el lograr las imágenes “perfectas”, sin la aparente intervención de la mano humana, lo que provocó que se buscara hacer evidente la presencia humana detrás de la producción de la imagen, en el pictorialismo se hizo obvia la intervención borrando, trazando, difuminando la imagen, volviéndola única, a través de la habilidad artística de quien la producía. Según Legmany el pictorialismo:

Libera a la fotografía de su nitidez prosaica y paralizante, mediante técnicas capaces de transmitir el temblor de la mano y de corregir el azar entre las relaciones tonales [...] El error, si lo hay, no viene entonces de las técnicas de modificación de la imagen. Estas no traicionan sino que amplían las posibilidades de la fotografía²²⁷.

Las intervenciones digitales sobre la imagen no tienen esa cualidad, nuevamente mediadas por una herramienta, en este caso informática, la imagen producida no muestra la impronta humana, retomando a Flusser, el resultado se encuentra sujeto a las posibilidades del aparato y del programa, e incluso del medio de visualización, todos cumpliendo la finalidad de mostrar la mejor imagen posible, sin errores.

El desenfoque fue un efecto buscado por los pictorialistas para representar la visión ocular y por lo tanto percibida como más “natural”. En sus fotografías, el centro quedaba nítido mientras hacia los bordes las formas se desdibujaban y perdían definición. Un acto en contra de la apariencia “antinatural” del daguerrotipo, que mostraba cada detalle con una claridad y precisión asombrosas. La imprecisión de la imagen también se buscaba para resaltar la intervención manual del artista por encima de la precisión mecánica de la fotografía.

Pero la falta de nitidez puede provenir también del movimiento del objeto que se encuentra frente al lente, efecto que se produce por una obturación lenta mientras hay un desplazamiento, por lo que en lugar de ver una imagen nítida vemos trazos, manchas borroncadas, las imágenes se encuentran “movidas”. Un error al enfocar el objeto hace que la imagen se vea con los

²²⁷ Lemagny, *La sombra...*, 29.

contornos difusos o incluso la imagen aparezca indefinida, apenas formada por manchas. Frente a las fotografías pictorialistas, las fotografías movidas y desenfocadas se consideran como errores en la técnica fotográfica, según Clément Chéroux, esto se debía a las normas establecidas por los profesionales de la fotografía, la industria y el comercio fotográfico, las cuales eran replicadas en los manuales de aficionados, por lo que solían ser rechazadas por considerarse fallidas²²⁸.

Afirma Legmany que en la actualidad el uso de estos recursos procede de decisiones estéticas, la mancha y el error, se vuelven motivo de situaciones plásticas nuevas, y funcionan como un motor de la imaginación. No se trata del producto de la casualidad que resulta en efectos inesperados, sino que es creada intencionalmente para “crear un universo plástico autónomo”, puede ser a su vez “fuente de poesía”, debido a que generan ambientes que evocan recuerdos borrados por el tiempo, apariciones fugitivas o veladas de otras realidades u otros mundos, “la sombra en las fotografías, captada en un instante tan fugaz, es nostalgia y lleva en sí los inmensos recursos poéticos de la nostalgia y de todos los ‘nevermore’ [nunca más]”²²⁹.

2.3.2. El retorno a la objetualidad de la fotografía

Desde su invención la fotografía requirió de un sustrato físico sobre el cual se forma la imagen, el daguerrotipo se realizaba sobre una placa de cobre, el colodión sobre un vidrio, el calotipo se elaboraba sobre papel; con la industrialización del proceso, el celuloide, después el acetato (para negativos) y el papel (para copias) fueron los sustratos más utilizados, pero también se han utilizado telas, cerámica y otros soportes menos convencionales.

Con el advenimiento de la tecnología, la imagen digital dejó de requerir este sustrato para poder ser visualizada, ahora puede ser observada en pantallas sin necesidad de ser un objeto tangible. Aunque esta digitalización ha facilitado la preservación de fotografías antiguas, volviéndolas accesibles a través de medios electrónicos.

²²⁸ Clément Chéroux, *Breve historia del error fotográfico*, (México: Conaculta, UNAM, Fundación Televisa, 2009); 44.

²²⁹ Lemagny, *La sombra...*, 186.

Si bien el medio digital enfatiza las cualidades estéticas y el contenido de la imagen de una fotografía, esto vuelve a oscurecer las sutilezas de las pistas visuales que se originan en la materialidad de la fotografía y se han convertido en una parte automática del léxico de la lectura de un objeto fotográfico original²³⁰.

Observar una fotografía en un medio electrónico, no nos permite notar si existe una textura en el medio en el que ha sido impreso, un volumen, o percibir cómo la luz incide sobre el objeto, limita nuestra percepción del objeto fotográfico al no saber si es pesado o ligero, incluso, si la información de la dimensión no está presente, no tenemos una clara idea de si es algo pequeño o enorme.

Etimológicamente el término *materialidad* es de origen latino, se encuentra compuesto de los vocablos *materia* (sustancia primaria) y los sufijos *-alis* (que significa relativo a) y *-dad* (cualidad), lo que en conjunto significa “cualidad relacionada a la materia”. Mientras que el Diccionario de la lengua española define *materialidad* como la calidad o naturaleza de lo que es material y se puede percibir con los sentidos. Hablar de materialidad en la fotografía es referirnos al material sobre el que se encuentra impresa la imagen fotográfica. Susan Sontag²³¹ subraya que las fotografías impresas son objetos ligeros, que pueden transportarse y almacenarse con facilidad, susceptibles de ser manipulados, retocados o recortados, que envejecen con el tiempo como otros objetos de papel, que son susceptibles desaparecer y que incitan a almacenarlos en álbumes, en marcos para mostrarse en mesas o clavarse en paredes, se exhiben en museos o son compilados por las editoriales. Sin embargo, con el avance tecnológico actual, muchas fotografías han perdido su referente material y ahora solo percibimos la imagen digital, desvinculada de cualquier sustrato físico.

Los análisis teóricos sobre la fotografía suelen desestimar la cualidad material de la imagen, a pesar de que la fotografía desde sus orígenes se constituyó de manera material. Dominar la técnica, dirigir el material a aquello que se desea obtener es una de las necesidades humanas que llevan a la creación, por ejemplo, la madera, materia primigenia, por la intervención humana

²³⁰ Joanna Sassoon “Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction”, en *Photographs Objects Histories: on The materiality of images*, Elizabeth Edwards y Janice Hart (Eds.) (Londres: Routledge, 2004); 191.

²³¹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, (México: Alfaguara, 2006); 16-17.

puede convertirse en mesa, en herramienta, en utensilio, en escultura, entre otras tantas formas, aunque no se mantiene inerte bajo la forma que le es determinada, el material está en constante cambio, y aunque no se perciba a simple vista, este cambio puede estar sucediendo a nivel molecular²³².

Desde la década de 2010, la materialidad ha cobrado relevancia en el ámbito de las artes, como respuesta a la desmaterialización del arte conceptual²³³. Filósofos como Heidegger²³⁴ afirman que los objetos son parte de nuestra experiencia vital, donde la materialidad se convierte en una forma de relacionarnos con ellos.

El término material -llamamos material a aquello que cosificamos- suele asociarse a la caracterización del objeto en oposición a lo espiritual, lo mental, a lo que no tiene alma y se entiende en correspondencia unívoca con el sujeto, con lo vivo y lo humano²³⁵.

En este contexto la materialidad del arte no debe de confundirse con materialismo, la materialidad es la calidad de la materia, hace énfasis en las cosas con las que está hecho el arte, los materiales reales.

Como afirman Elizabeth Edwards y Janice Hart²³⁶, la materialidad en las fotografías se manifiesta de dos formas conectadas, la primera corresponde a la plasticidad de la imagen en sí, lo que incluye su química, entonado y variaciones de la superficie, la segunda, es el material en que se imprime, que cuya relación se encuentra profundamente entrelazada con la imagen y la manera en que se comprende. Ambas materialidades son producto de una serie de decisiones del fotógrafo. Finalmente, ambas poseen otro elemento clave, las huellas de su uso y del paso del tiempo.

²³² Jane Bennet, *Vibrant matter*, (2010) citada por Giovanni Aloy, Materiality in art, (USA: Artifact, junio 2020); Vídeo en YouTube, 1:14:37. <https://www.youtube.com/watch?v=jrBpvcIKlk4>

²³³ James Elkins, *Concepts and Problems in the Visual Arts, Materiality and objecthood*. (USA: School of the Art Institute of Chicago, junio 2022) Video en YouTube, 23:52. <https://www.youtube.com/watch?v=LszhixIOqb4>

²³⁴ Martin Heidegger, *What is a thing*, (Chicago, Gateway, 1967).

²³⁵ María Alejandra Ochoa, *Objetnografía* [Tesis] Universitat de Barcelona (2017); 221. <http://hdl.handle.net/10803/397803>

²³⁶ Elizabeth Edwards y Janice Hart, *Photographs Objects Histories: on The materiality of images* (Londres: Routledge, 2004)

Reconocer el material le otorga nuevos significantes a la pieza, en los collages, por ejemplo, se conjuntan imágenes que han pertenecido a otro entorno, a la prensa, a las revistas y cargan con sus propias significaciones, las cuales se entremezclan con la idea del artista. Los materiales evocan su origen o sus usos, enriqueciendo el significado de la obra. Afirma Schwartz respecto a los significados del uso de diversas técnicas y materiales:

Una fotografía tomada con una cámara de campo y pegada en un álbum de presentación transmitió una voluntad, un propósito y un mensaje muy diferentes a los de una registrada con una cámara estereoscópica y vendida en una serie de vistas estereoscópicas. El tamaño importa: un daguerrotipo de placa entera es una declaración poderosa, mucho más que un daguerrotipo de cuarto de placa o de sexto de placa, debido al costo y el estatus conferidos por la elección del tamaño de la placa. El proceso importa: la elección de un ambrotipo sobre una impresión en papel implica un deseo de singularidad; el uso de platino sobre gelatina de plata insinúa una conciencia de estatus; el uso de tonificación con cloruro de oro sugiere un deseo de permanencia. Todas estas decisiones fueron tomadas conscientemente por las personas que concurrieron en la formación del documento²³⁷.

Cada elección lleva detrás aspectos sobre el conocimiento de la técnica, el costo del material, calidad y duración. Francisco Viña²³⁸ afirma que comprender los materiales como portadores de significación nos van a brindar posibilidades que van a construir sentido. El material determina el contenido de la producción en las artes, ya sea por sus cualidades y propiedades mátericas, su forma, tamaño, color, peso; o por las asociaciones simbólicas, sociales y culturales a las que nos remite. A partir de estas dos posibilidades es que se comienza a configurar el uso del material en la obra, para él, el uso de materiales no convencionales en las manifestaciones

²³⁷ “A photograph taken with a view camera and tipped into a presentation album conveyed a very different will, purpose, and message than one recorded with a stereo camera and sold in a series of stereoviews. Size matters: a whole-plate daguerreotype is a powerful statement, much more so than a quarter-plate or a sixth plate, because of the cost and status conferred by the choice of plate size. Process matters: the choice of an ambrotype over a paper print implies a desire for uniqueness; the use of platinum over silver gelatin intimates an awareness of status; the use of gold chloride toning suggests a desire for permanence. All these decisions were made consciously by the persons concurring in the formation of the document. In our enthusiasm to embrace copying technology, whether analog or digital, we can easily obscure the aspect of the photographic message embedded in its original physical form”. Joan M. Schwartz, “«We make our tools and our tools make us»: lessons for photographs from the practice, politics and poetics of diplomatics”, *En Archivaria*, 40, 40–74, (1995); 58.

²³⁸ Francisco Viña, “La poética de los materiales en las Artes Visuales”, en *Formas Breves del Arte*, (Rio de la Plata, Facultad de Artes - UNPL 14 septiembre 2023) Video en YouTube, 15:32, <https://www.youtube.com/watch?v=oCkG31s08Dc>

artísticas nos permite encontrar un nuevo significado en donde aparece la poética de la obra a partir de las asociaciones y metáforas que produce.

Por ejemplo, en el caso del daguerrotipo se utiliza una placa de cobre con un recubrimiento de plata, pulimentada hasta el punto de parecer un espejo, por lo que, en 1860, Oliver Wendell Holmes llegó a denominar a esta técnica como “espejo con memoria”. La imagen que se obtiene a través del daguerrotipo es de gran calidad y nitidez, por lo que puede mostrar un elevado número de detalles. Sin embargo, para poder observar la imagen con claridad, es necesario moverla e inclinarla un poco hasta encontrar el ángulo adecuado que facilite la incidencia de la luz sobre la placa y con ello permita su correcta visualización.



Figura 88. Apariencia de un daguerrotipo.
<https://bit.ly/4096Adj>

Parte de la obra de la fotógrafa mexicana Patricia Banda se expresa a través de daguerrotipos, en su obra *dos tiempos sobre un espejo*, realiza pares de registros en el mismo momento, una fotografía en daguerrotipo, que lleva desde algunos segundos hasta unos minutos en formar la imagen y un vídeo que registra la misma escena, que nos muestra todo lo que sucede frente a la cámara durante el periodo en el que se forma la imagen fotográfica.

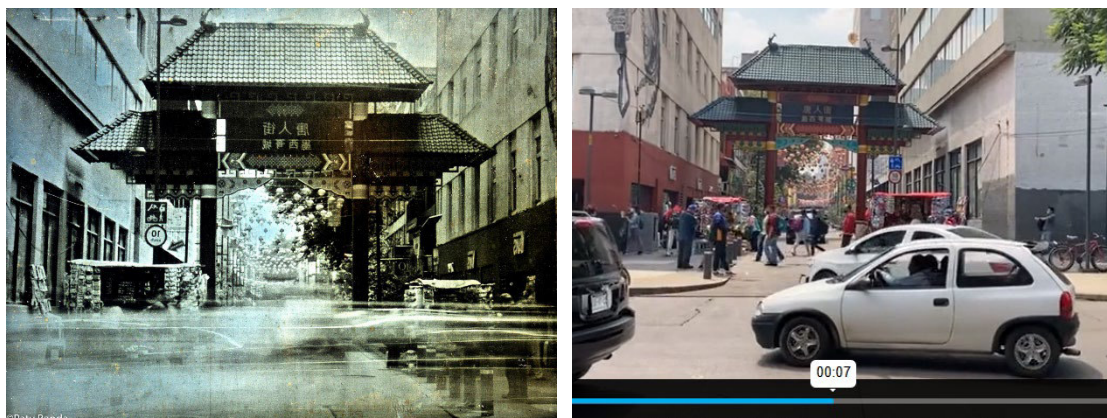


Figura 89. *Entrada al barrio chino*, (Daguerrotipo y Still de vídeo) de la serie *dos tiempos sobre un espejo*. Paty Banda, (2023). <https://dostiemposdaguerrotipo.art/dos-tiempos-04/#chino>

El daguerrotipo, en su apariencia evoca un objeto precioso de detalles impresionantes, el vídeo nos devuelve al momento de la toma, inmaterial como el recuerdo del paso del tiempo que queda atrapado en la placa, las personas y los vehículos transitan frente a los edificios que ella ha seleccionado, y nos damos cuenta de que en la imagen solamente aquello que permanece más tiempo se preserva en la imagen fotográfica. En su acto quedan contrapuestas la inmaterialidad del vídeo, así como la pesada, y a la vez frágil, materialidad del daguerrotipo, una técnica es espejo de la otra, reflejan la misma acción de dos maneras distintas y a su vez, el daguerrotipo se muestra como espejo en el que ha quedado fijado la imagen de manera permanente.

Capítulo III: Fotógrafos artístico-experimentales mexicanos

Para ubicar a los fotógrafos que tiene producción fotográfica con cualidades o interés artístico así como una búsqueda experimental en su producción actualmente en México, hemos recurrido a revisar los certámenes nacionales que premian la producción fotográfica y su labor como creadores desde el ámbito del arte, en este caso se encuentra primero la *Bienal de Fotografía*, organizada por el *Centro de la Imagen* que, en sus 20 emisiones de 1993 al 2023, ha otorgado 71 premios y 100 menciones en total. Dentro de este conjunto se identificaron 11 manifestaciones de carácter experimental y otras 12 que han recibido mención. De este grupo, seis fotógrafos continúan actualmente desarrollando procesos experimentales²³⁹.

Por otra parte, se encuentra el reconocimiento del *Sistema Nacional de Creadores de Arte* organizado por la *Secretaría de Cultura de México*, con el propósito “estimular, fomentar y apoyar la creación individual de artistas de trayectoria y excelencia para su ejercicio creativo en condiciones adecuadas, así como contribuir a incrementar el patrimonio cultural de México”²⁴⁰, los artistas que participan en este certamen deben ser mayores de 35 años. En sus primeros años (1993-2010), se englobó en la categoría de Artes visuales a pintores, escultores, grabadores y fotógrafos, por lo que hubo que revisar cada artista y su obra para determinar quiénes podrían haber participado en el área de fotografía. Fue a partir del 2013, que se separa y establece la categoría de fotografía. Desde su creación en 1993 y hasta el año 2023, el programa ha beneficiado a 287 proyectos relacionados con fotografía, de los cuales 39 corresponden a creadores que experimentan con fotografía. En total se ha otorgado a 175 fotógrafos, de los cuales 19 actualmente realizan procesos experimentales.

También de la *Secretaría de Cultura de México*, existe el apoyo para *Jóvenes Creadores*, con el objetivo de “reconocer, mediante un apoyo económico, la calidad y la trayectoria de jóvenes artistas entre 18 y 34 años, que cuentan con habilidades y capacidades suficientes para

²³⁹ Hemos realizado un anexo con gráficas de los resultados de las convocatorias mencionadas.

²⁴⁰ Secretaría de Cultura, *Convocatoria 2023, Sistema Nacional de Creadores de Arte*, Web Cultura.gob.mx. <https://www.cultura.gob.mx/gobmx/convocatorias/detalle/3631/sistema-nacional-de-creadores-de-arte-snca-2023>

desarrollar un proyecto artístico de creación”²⁴¹. Este certamen ha funcionado de manera similar al *Sistema Nacional de Creadores*, por lo que encontramos que los proyectos de fotografía también se localizaban en la categoría de Artes Visuales desde su creación (1993) y fue hasta el 2013 que la fotografía se constituyó como una categoría aparte, resultando galardonados 465 jóvenes fotógrafos.

Aquí hay que hacer énfasis en que no todos los ganadores del certamen han seguido produciendo hasta la actualidad, hubo quienes solo tuvieron una participación y no volvieron a dedicarse a la producción fotográfica, por lo es muy difícil encontrar información actual sobre ellos. Debido a que el universo de fotógrafos beneficiados resultó ser muy amplio y difícil de revisar por lo anteriormente comentado, se establecieron dos criterios para acotar su revisión. En primer lugar, se consideró a aquellos creadores que han recibido esta distinción en más de una ocasión, que posteriormente reconocidos como *Creadores de Arte* por el Sistema Nacional o bien obtuvieron premio o mención honorífica en alguna edición de la *Bienal de Fotografía*. En segundo lugar, para los jóvenes fotógrafos que no cumplían con la condición anterior, se limitó el análisis a quienes participaron en los últimos diez años (de 2014 a la actualidad). Lo cual permitió reducir el campo de análisis a un total 170 premios a 148 fotógrafos, entre los cuales se identificaron 16 que han desarrollado proyectos de carácter experimental. De ellos, 10 continúan trabajando esta línea en la actualidad.

Compaginando los resultados de estos tres certámenes (*Bienal de fotografía*, *Creadores de arte* y *Jóvenes creadores*), ubicamos a 358 fotógrafos, los cuales buscamos y revisamos la producción de cada uno de ellos, con lo que encontramos a 33 creadores que utilizan actualmente procesos experimentales en su producción fotográfica.

Otra iniciativa del *Centro de la Imagen* es la *Plataforma de Imágenes Contemporáneas* (PICS), creada en 2017 en la que se impulsa y difunde la producción fotográfica emergente generada en México, se otorga a noveles fotógrafos que tienen de 2 a 8 años de producción sostenida desde su primera exposición (independientemente de su edad)²⁴². En esta plataforma, se integran los

²⁴¹ Secretaría de Cultura, *Convocatoria 2023, Jóvenes Creadores*. Web Cultura.gob.mx. <https://www.cultura.gob.mx/gobmx/convocatorias/detalle/3620/jovenes-creadores-2023>

²⁴² Centro de la Imagen, *Acerca de PICS*, (s/f), <https://pics.ci.cultura.gob.mx/acerca/>

contenidos de los creadores seleccionados, cinco por convocatoria. La plataforma cuenta con un listado de 410 registros o micrositos de creadores, donde a partir de cinco imágenes se exhibe la producción más relevante de cada autor, identificado con el nombre “artístico”, la ciudad de origen, su año de nacimiento, una breve reseña curricular y un vínculo a una página web personal o a sus redes sociales. Al trabajar con la información de esta plataforma nos enfrentamos a varias limitantes: no existe referencia de la fecha en la que fueron seleccionados para formar parte de la plataforma; por otra parte, aparecen registrados con su nombre “artístico” lo que dificulta su localización y la concatenación de datos con los previamente obtenidos; y finalmente, a pesar de que se incluye un vínculo a una página web o red social de cada uno de ellos, muchas se encuentran sin funcionar. Estas situaciones complicaron la ubicación de los fotógrafos y su producción actual. Cabe resaltar que los fotógrafos que utilizan técnicas experimentales superan en número el resultado de los que provienen del sistema de *Creadores de Arte* y de la Bienal, pudimos contabilizar a 52 de 410. Aunque, debido a las dificultades comentadas, hemos decidido solamente incluir a quienes pudimos ubicar y que tienen producción vigente de fotografía experimental. Resultando un total de 19 fotógrafos, de los cuales dos se encuentran registrados en los listados previos.

Finalmente, hemos incluido a quienes han sido galardonados con la *Medalla al Mérito Fotográfico*, un reconocimiento otorgado anualmente desde el 2006 por la *Fototeca Nacional* y el *Sistema Nacional de Fototecas*. Esta distinción se concede a dos o tres figuras destacadas de la fotografía en México, y su objetivo es rendir homenaje a las trayectorias más relevantes en este campo. Los galardonados no sólo han destacado por sus aportaciones estéticas, sino también por su impacto y legado en la historia de la fotografía mexicana. Además, este reconocimiento no se limita a personas, sino que también se ha entregado a Instituciones que han contribuido significativamente a la fotografía en México. La entrega de esta medalla se realiza cada año en el marco del *Encuentro Nacional de Fototecas*²⁴³. Desde el 2006 se han entregado 54 preseas: cuatro a instituciones, tres a personajes que han impulsado la fotografía en México, 48 a

²⁴³ Oscar Colorado, “Medalla al Mérito Fotográfico 2020”, *Imagen Líquida 106*, (México: MixCloud, 28 octubre de 2020). <https://www.mixcloud.com/imagenliquida>

fotógrafos destacados, entre ellos, ocho reconocidos de manera póstuma²⁴⁴. Entre los galardonados encontramos a cinco fotógrafos experimentales.

Al final, cruzando la información de cada uno de los listados resultantes, tenemos un total de 51 creadores contemporáneos de fotografía artística y experimental:

Nombre	Reconocimientos	Proceso experimental
Carlos Aguirre	SNCA 1997	Collage
Dana Albicker	PICS (1984)	Ferrotipo, colodión, cianotipia
Lourdes Almeida	SNCA 2002, 2015 MENCIÓN 2a Bienal 1982 Medalla al mérito fotográfico 2017, Medalla de Bellas Artes 2023	Transferencia polaroid, transferencia y bordado sobre tela, arte objeto, libro de artista
Kat Azul	PICS (1995)	Clorotipia, cianotipia
Paty Banda	SNCA 2020	Daguerrotipo, estenopeica
Laura Barrón Echaury	SNCA 2018	Estenopeica intervenida
Cannon Bernáldez	Jóvenes Creadores 2000, 2005 SNCA 2011, 2016, 2022 PREMIO 12a Bienal 2006	Ambrotipo, cianotipia, albúmina, intervención con cloro sobre fotografías, uso de papel vencido, viraje químico, teñido con té, bordado sobre cianotipia en tela, joyería
Iñaki Bonillas	SNCA 2021	Fotografía como escultura/ instalación
Byron Brauchli	SNCA 2011, 2016	Heliograbado, platino paladio, cianotipia, Van Dyke y Fotograbado.
Bruno Bresani	PICS (1973)	Recuperada e intervenida
Alexia Chacon Estrada	Jóvenes Creadores 2023 PICS	Collage e intervención sobre fotografía de archivo
Ramiro Cháves	MENCIÓN 16a Bienal 2014	Intervención
Nancy Alejandra Chávez Galván	Jóvenes Creadores 2023	Collage sobre fotografía
Diana Cortés	PICS (1984)	Collage en fotolibros
Enero y Abril	PICS (1992)	Collage
Antero Escandón	PICS (1986)	Intervenida con pintura fluorescente
Emma Fernández	PICS (1976)	Intervención con bordado sobre la imagen
Arturo Fuentes (El Chato)	Medalla al mérito fotográfico 2015	Heliograbado, daguerrotipo
Raquel Angélica García Cepeda	PREMIO 1a Bienal 1980	Intervención sobre la imagen

²⁴⁴ Información proporcionada por el Subdirector de la *Fototeca Nacional*, el Mtro. Arturo Eliseo Jaramillo Peñaloza, 25 de noviembre de 2024.

Nombre	Reconocimientos	Proceso experimental
Eduardo García Marquez	Jóvenes Creadores 2021	Cianotipia, luminogramas
Eréndira Gómez	PICS (1985)	Intervención sobre la imagen
Silvia González de León	SNCA 2013, 2019	Cianotipia, estenopeica
Martha Helion Tovar	SNCA 2005	Libro de artista con fotografía en transferencia e intervenida
Javier Hinojosa	SNCA 2001, 2009, 2013, 2017 MENCION 1a Bial 1980, PREMIO 3a Bial 1984 Medalla al mérito fotográfico 2018	Solarización, oxidación, chromaline, posterización, cianotipia, Van Dyke, orotipo, platino-paladio, transferencia al carbón; virado químico, collage, transfer, intervenciones químicas, intervención con esgrafiado, lápiz de color y acuarela, arte objeto, instalaciones.
Cecilia Hurtado Alatorre	Jóvenes Creadores 1996, 2005 SNCA 2012, 2017, 2023	Fotografía recuperada, collage, transferencia en madera y dibujos en tinta, intervención química, cianotipos sobre tela bordados, transferencia sobre platos, transferencias sobre madera e intervenciones con tinta
Eric Jervaise	SNCA 2010	Calotipos, gomas bicromatadas, panorámicas
Patricia Lagarde López	Jóvenes Creadores 1995 SNCA 2001, 2010, 2014, 2020 Medalla al mérito fotográfico 2023	Ambrotipos, heliograbados, Van Dyke, Platino/Paladio, ferrotipos, cianotipos, orotonos. Arte objeto, libros de artista.
Yolanda Leal	SNCA 2022	Cianotipos
Karla Leyva	SNCA 2018, PICS (1979)	Collage
Andrea J. Linares	PICS (1995)	Fotografía vintage intervenida escultóricamente
Paloma Lounice	PICS (1996)	Fotografía intervenida, cianotipo
Jesús Magaña	PICS (2002)	Quimigramas, fotografía instantánea
Enrique Martínez	PICS (2002)	Transfer sobre escombros
Yael Martínez Velázquez	Jóvenes Creadores 2013, 2016 SNCA 2020	Intervención sobre la imagen impresa
Karina Matamoros	PICS (2001)	Objetos de tela con cianotipia
Javi Mendoza	PICS (1984)	Collage con instantáneas recortadas, instantáneas intervenidas
Mariel Miranda	SNCA 2023	Collage de imágenes recuperadas de diversas fuentes
Checo MoGo / Checo Moreno	PICS (1990)	Intervención con sangre en Polaroids, exposición doble

Nombre	Reconocimientos	Proceso experimental
Sarai Ojeda	SNCA 2019	Recuperada e intervenida. Fotografía estenoipeica
Mónica (Almeryda) Ortega	Jóvenes Creadores 2023	Fotografía analógica digitalizada, impresa e intervenida. <i>Filmsoup</i>
Manuel Parra	PICS (1990)	Intervención con hilo, cabello, cadenas
Ma. Eugenia Ramirez Carrizosa	Jóvenes Creadores 2023 PICS (1994)	Transferencia sobre piedra, collage, cianotipia sobre papel y tela
Kendy Isabel Rivera Ramirez	Jóvenes Creadores 2019 PICS (1986)	Recuperada e intervenida en laboratorio o físicamente
Astrid Rodríguez	MENCIÓN 15a Bienal 2012	Estenoipeica
Rogelio Séptimo	Jóvenes Creadores 2011 SNCA 2023 PREMIO 20a Bienal 2023	Fotogramas (papierogramas)
Luis Manuel Serrano	SNCA 2008	Collage
Ma. José Sesma Gonzalez	Jóvenes Creadores 2018	Alteraciones químicas
Arturo Talavera	SNCA 2023	Daguerrotipo y estenoipeica principalmente (aunque conoce muchos procesos alternativos)
Roberto Tondopó	Jóvenes Creadores 2008, 2010 SNCA 2014, 2019	Intervención con hilo y collage
Orlando Torres Canela	PICS (1978)	Clorotipo
Colectivo estética Unisex: Lorena Estrada Quiroga - Futuro F. Moncada	SNCA 2019	Recuperada, intervenida, collage

Tabla 8. Listado de fotógrafos que producen fotografía experimental actualmente y han recibido algún tipo de reconocimiento institucional. Elaboración propia.

Dentro de este universo de creadores y sus diversos modos de expresión, es complejo seleccionar a un número reducido de artistas para comprender los procesos experimentales en su producción, sin embargo, hemos revisado su creación fotográfica de forma individual y utilizamos algunos parámetros que nos permitieran elegir los casos que analizaremos con mayor detalle. La selección se realiza bajo los siguientes criterios: primero, reconocimientos y trayectoria, lo que nos habla de su valoración e impacto en el ámbito profesional, donde destacan: Lourdes Almeida, Javier Hinojosa y Patricia Lagarde. El segundo criterio se relaciona con la diversidad y complejidad técnica, lo que demuestra una búsqueda creativa constante acorde a la actitud experimental, aquí sobresalen Lourdes Almeida, Cannon Bernáldez, Javier

Hinojosa y Cecilia Hurtado. Como tercer indicador, la combinación de actitud experimental con la intención artística y la poética fotográfica, donde resaltan Lourdes Almeida, Cannon Bernáldez, Javier Hinojosa, Patricia Lagarde y Cecilia Hurtado, que no solo utilizan técnicas complejas y diversas, sino que combinan sus intervenciones manuales y técnicas alternativas para expresar ideas y emociones, logrando fusionar los procesos experimentales con la poética en su producción fotográfica.

Los criterios aplicados dejan afuera a creadores que no participan en ningún certamen o que no hayan obtenido reconocimiento a su producción, y que posiblemente estén creando trabajos de características experimentales realmente significativos, lamentablemente no tenemos esa información debido a la ausencia de registros públicos accesibles que permitan identificar la producción fotográfica artística y/o experimental más allá de los certámenes. Esta limitación subraya la necesidad de desarrollar plataformas que visibilicen a estos creadores y fomenten la difusión de sus obras. En el transcurso de esta investigación y debido a la naturaleza exploratoria de la misma, hemos encontrado a algunos pocos personajes que realizan su labor de manera independiente, por comentarios de gente del medio, investigando en internet, revisando publicaciones y noticias, de los cuales mencionamos algunos que los que hemos encontrado:

Nombre	Ubicación	Proceso experimental
Miguel Ángel Acosta	Veracruz https://www.uv.mx/universo-hemeroteca/210/arte/arte08.htm	Goma bicromatada con pintura
Julisa Álvarez	Querétaro https://www.instagram.com/julisa_alvarez_r	Fotocerámica
Daniela Bojórquez Vértiz	Ciudad de México (1979) https://www.danielabojoquezvertiz.info	Instalación, performance con fotografías
Rosalba Bustamante	Oaxaca https://rosalbabustamante.com.mx	Estenopeica y Solarigrafía
Jorge Camarillo (†)	Aguascalientes	Heliograbado, ferrotipos, estenopeica.
Pamela Castillo	Xalapa https://www.instagram.com/pomelodelbosque	Goma bicromatada, cianotipo, bordado, <i>lumenprint</i>
Waldemaro Concha	Yucatán https://www.instagram.com/waldemaroconchavargas	Ambrotipos

Nombre	Ubicación	Proceso experimental
Paola Dávila	Oaxaca (1980) https://www.instagram.com/paoladavilap	Cianotipo revelado en el mar
Sonia Gadez	Ciudad de México https://www.instagram.com/luziernagafoto	Fotocollage, fotobordado (transfer y bordado) aplicado en libros de tela y papel, cianotipo, electro bordado
Julio Galindo	Ciudad de México https://www.facebook.com/profile.php?id=100008754305573	Platino-paladio
Citlalli González Ponce	Veracruz https://www.facebook.com/citlalligonzaezfoto	Estenopeica
Margot Kalach	Ciudad de México (1992) https://www.instagram.com/margotkalach	Impresión intervenida con óxido de hierro, fotogramas
Fabiola Menchelli	Ciudad de México https://fabiolamenchelli.com	Fotogramas, Exposición múltiple
Adrián Mendieta	Xalapa, Veracruz	Platino-paladio

Tabla 9. Fotógrafos que producen fotografía experimental de manera independiente. Elaboración propia.

Resalta el trabajo de Jorge Camarillo, comentado en artículos y revistas, por utilizar una mayor variedad de técnicas, lamentablemente no existe un lugar en el que se pueda revisar su producción. Así también el trabajo de Sonia Gadez que ha evolucionado su técnica hasta incorporar componentes electrónicos y luces en sus “electro fotobordados”.



Figura 90. *Electro fotobordado*, de la serie Sueño, Sonia Gadez, (2022).
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10160616931492730&set=pb.699367729.-2207520000&type=3>

3.1. Fotógrafos seleccionados y sus trayectorias

Acorde con los criterios mencionados y en concordancia con las líneas identificadas en esta investigación, hemos decidido seleccionar a cinco autores que actualmente producen fotografía con cualidades experimentales. Para ello, hemos revisado diversos materiales como entrevistas en video, páginas web y noticias, con los que hemos integrado la biografía y trayectoria de cada uno de ellos. Dos de los fotógrafos seleccionados tienen un punto de partida en común, el *taller de la luz*, con el que marcaron su intención experimental, y aunque su inicio fue común, las soluciones creativas y las búsquedas expresivas se han desarrollado de manera distinta, reflejando la diversidad de enfoques dentro de la fotografía experimental.

Asimismo, se ha seleccionado una obra representativa de cada uno de estos fotógrafos para su análisis, atendiendo tanto su carácter experimental, como los aspectos técnicos y formales. Este análisis pretende mostrar su desarrollo en el ámbito fotográfico, así como el posicionamiento de su producción en el panorama actual de la fotografía artística experimental en México.

3.1.1. Lourdes Almeida

Lourdes Almeida (Lourdes García Noriega) nació en la Ciudad de México en 1952, toma el apellido Almeida de su ex-esposo Luis Almeida. Recuerda haber tenido una “educación muy plástica” debido a que su madre era pintora y eso hizo que siempre estuviera cerca del arte. Realizó sus estudios de fotografía en Florencia, Italia en 1972, ahí inicia realizando fotografía tradicional en blanco y negro de calle. En 1974 regresa a México e inicia su trabajo con fotografía instantánea (*Polaroid*) a recomendación del director de teatro José Gurrola. En 1978 comenzó a trabajar como fotógrafa profesional independiente. Realiza su primera exposición de retratos en *Polaroid* en la Escuela de Diseño del INBA en 1981, ese mismo año fundó junto con Javier Hinojosa y Gerardo Suter el *Taller de la Luz*, un grupo de experimentación fotográfica que buscaba romper con la tradición documental predominante en la fotografía mexicana de la

época. Los unió el deseo de experimentar y hacer cosas diferentes, explorando nuevas posibilidades²⁴⁵.

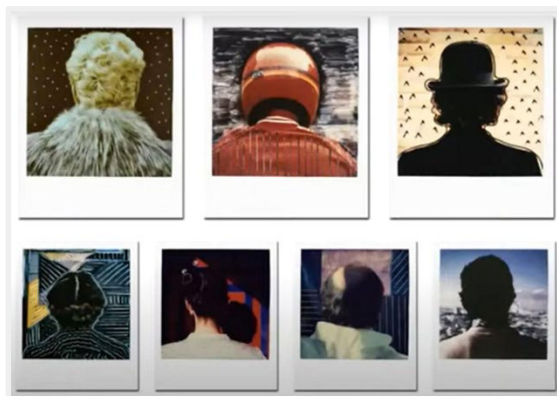


Figura 91. *Una mirada hacia*, Obra premiada con mención honorífica en la 2a Bial de Fotografía, Lourdes Almeida, (1982). [Still de vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=wGidAQ9GEAY>

En 1982 obtiene una mención honorífica en la II Bial de Fotografía, con la serie *Una mirada hacia*, compuesta de retratos de espaldas realizados en polaroid e intervenidos mediante esgrafiado y /o dibujo encima de la fotografía. Ese mismo año, participa en la exposición *La vida en cuadritos* del taller de la luz en el Museo de Arte Carrillo Gil, donde expone fotografías compuestas de varias *polaroids*.



Figura 92. *Algunas de las obras de la exposición de La vida en cuadritos*. Lourdes Almeida, (1982). [Still de vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=wGidAQ9GEAY>

²⁴⁵ La información biográfica de Lourdes Almeida se ha estructurado a partir de sus testimonios vertidos en diversas entrevistas: “Una Charla con Lourdes Almeida” en *Jueves Fotográfico*. En INAH Tv, Vídeo de YouTube, 59:00, (15 de febrero de 2024). <https://www.youtube.com/watch?v=wGidAQ9GEAY>, Lourdes Almeida en *Charlando con Fotógrafas*, Vídeo de YouTube, 2:19:52, (21 de marzo de 2021) <https://www.youtube.com/watch?v=E-FeK1qjo9o> La fotografía artística en *Hiperfocal de Fotomecánica*, capítulo 39, Entrevistada por Ramón Fregoso, Vídeo de YouTube, 2:02:19, (15 de abril de 2021) https://www.youtube.com/watch?v=HAN_BjbqDQA

Esta exposición fue muy criticada por alejarse de lo documental, la tendencia imperante en ese momento definida en el *Coloquio de Fotografía Latinoamericana*. Es conocido que el fotógrafo Lázaro Blanco realizó una crítica sobre la exposición y que incluso recibió un premio por ella. En la que afirmó:

El fotógrafo no entiende que perseguir actitudes de la pintura y la imitación servil de la misma destruye su oficio y elimina la potencia sobre la que se basa su importancia social. Se aleja de la reproducción fiel de la naturaleza y se somete a las leyes estéticas que distorsionan la misma naturaleza²⁴⁶.

Se trata de una clara concepción conservadora, similar a las del siglo XIX, y que no repercutió en el trabajo de los integrantes del *Taller de la luz*, ya que no detuvo las producciones experimentales de cada uno de ellos.



Figura 93. *Imágenes religiosas, transferencias de polaroid con marcos de madera*, Lourdes Almeida, [Still de vídeo]. <https://bit.ly/4eXFABp>

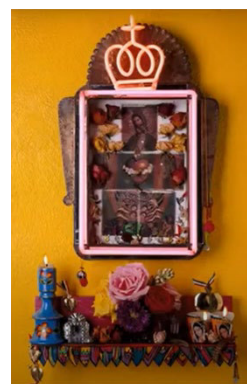


Figura 94. *Guadalupeana en exposición montada como un altar*, Lourdes Almeida, [Still de vídeo]. <https://bit.ly/3ZisXfo>

Posteriormente comienza a trabajar con el proyecto “Legiones celestiales” (1986-87), con las que realiza imágenes de santos y vírgenes recreando los altares caseros, en este caso aunque la imagen se encuentra realizada con polaroids y fragmentada se recompone en un objeto que alude a los altares populares que la gente coloca dentro de sus casas y negocios. Realizó varias exposiciones con esta serie, en el Museo Regional de Guanajuato, en el Centro Regional del

²⁴⁶ Lázaro Blanco, 1982, citado por José Antonio Rodríguez “Realidad, ficción, construcción: las formas de la intención” en *160 años de fotografía en México*, (México: Conaculta, Cenart, Centro de la Imagen, 2004); 16.

INAH, en Guanajuato, en la Galería Azul en Guadalajara, Jalisco y en el Museo Universitario del Chopo en la Ciudad de México.

En 1987 y 1989 trabajó la serie *Lo que el mar me dejó*, se trata de fotografía convencional en blanco y negro de mujeres desnudas cubiertas con una tela. Para Lourdes su inspiración se encuentra en *la iliada y la odisea*, que su madre le leía cuando ella era niña, así imagina estos personajes que recrea en sus fotografías. En 1990 expone *Mujeres de cuerpo entero*, una serie de retratos de carácter documental en blanco y negro, realizados a mujeres de todos los estratos y “entregadas a luchar todos los días”, en palabras de Lourdes Almeida, este proyecto lo desarrolló desde 1980 y hasta el 2019, cuando vuelve a exponerlo con otro nombre en la *Galería José María Velasco*.



Figura 95. *Crisálida I*, de la serie *Lo que el mar me dejó*, Lourdes Almeida
<https://museodemujeres.com/es/artistas/37-lo-que-el-mar-me-dejo>

En 1992, trabaja con Jorge Marín para realizar la exposición *Jesusito de mi corazón*, en el que Lourdes realiza fotografías de las pinturas de Marín y éste trabaja con las fotografías de Almeida, se expuso en el Museo Universitario del Chopo. Realiza la exposición *Corazón de mi corazón*, en el Museo Estudio Diego Rivera, y luego fue presentado en otros museos del país, en ambas sigue trabajando con sus *polaroids*, con imágenes religiosas, marcos artesanales de latón o madera, e incluso agrega luz de neón en algunas de las piezas, estas obras suelen ser presentadas como un altar con velas y flores.

En 1996 obtiene el Premio *Camera* de la UNESCO por el proyecto *Retrato de Familia*, para la Revista *Saber Ver*, el que trabaja entre 1992 y 1994, en el que realiza retratos de las familias de México de modo documental en color, en este proyecto incluye familias de todos los estratos sociales y de todas las regiones, para realizarlo recorrió todo el país, dialogó con cada una de las familias y les solicitó su permiso para realizar las fotografías.

Posteriormente realiza el proyecto *Huestes celestiales*, entre 1996 y el 2006, en tamaño 4x5 en polaroid que tiene negativo, realizando fotografías a un grupo de danzantes “concheros” a los cuales les coloca unas alas. Además, recrea a las huestes celestiales con modelos femeninos, apoyada en la producción por Maris Bustamante, recurre al fotomontaje para elaborar estas imágenes. En esta misma línea trabaja posteriormente con *Photoshop*, ganando una mención honorífica con su imagen *Somos ángeles y barrocos* (Figura 95) en la 2a Bienal de Puebla, en 1999.

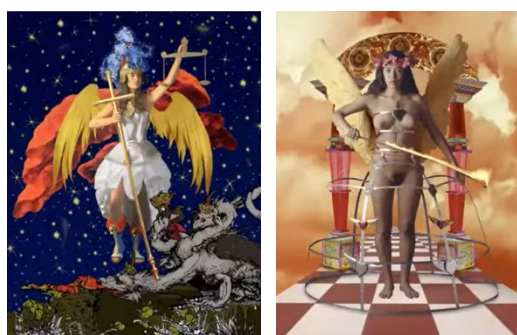


Figura 96. Fotografías de la serie *Huestes celestiales*, Lourdes Almeida, [Stills de vídeo].
<https://www.youtube.com/watch?v=wGidAQ9GEAY>

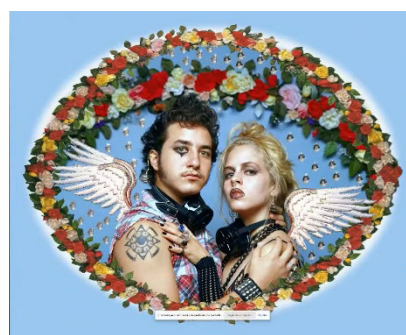


Figura 97. *Somos ángeles y barrocos*, Lourdes Almeida, (1999) [Still de vídeo]
<https://bit.ly/4eXFABp>

En 1998 obtiene 3 Arieles por escenografía, vestuario y ambientación de la película mexicana *De noche vienes Esmeralda*, a la que fue invitada a colaborar. Después realizó la Dirección de Arte de las películas *El edén* (2001), *Dos auroras* (2001) y *Exxxorcismos* (2002), dirigidas por Jaime Humberto Hermosillo.



Figura 98. *Mesa para la cura de las pasiones del alma*, Lourdes Almeida, (1999). [Still de vídeo]
<https://bit.ly/4ij64Qm>



Figura 99. *Frasco y Botiquín para sanación de las almas*, Lourdes Almeida, s/f. [Stills de vídeo]
<https://bit.ly/4ij64Qm>

En 1999, Teresa del Conde organiza una exposición de arte objeto en el *Museo de arte moderno* e invita a Lourdes Almeida a exponer en ella, Lourdes realiza una instalación *Mesa para la cura de las pasiones del alma*, sobre una mesa en forma de riñón, realizada expresamente para la instalación, pone una serie de frascos, lupas y espejos, cada frasco contiene una emulsión de polaroid flotando en agua destilada, se trata de fotografías de diferentes ángeles con fondo de color sólido, el color de cada ángel está asociado al significado que Jung daba a los colores. Lourdes le sugería a la gente que para “curarse” deberían observar a través de una lupa y localizar a un ángel de cierto color, acorde al listado de problemas y colores que anexó a la pieza, y el espectador al verse reflejado en un espejo al mismo tiempo, podría curar los males que en ese momento tenía en su alma o en su corazón. De manera similar, muchos años después, realiza el *Botiquín para sanación de las almas*, en este caso utiliza transferencias en el vidrio por dentro de los frascos, por la preocupación de que las emulsiones en agua podrían degradarse fácilmente, en el botiquín agrega un espejo que dice “la cura eres tú”.

En 2004, gana el premio por el mejor cartel del XXXII Festival Cervantino, aunque su fotografía no es utilizada para promover el Cervantino por la connotación homosexual que para algunos representó, mientras que para otros les pareció que anunciaba más un carnaval que un evento cultural. Incluso se realizó una encuesta para saber qué opinión tenía el público sobre el mismo²⁴⁷. Los pocos ejemplares que ya se habían impreso y colocado para promover el festival rápidamente fueron “robados” por la gente e incluso llegaron a venderse por altas cantidades de dinero, en palabras de Lourdes Almeida.

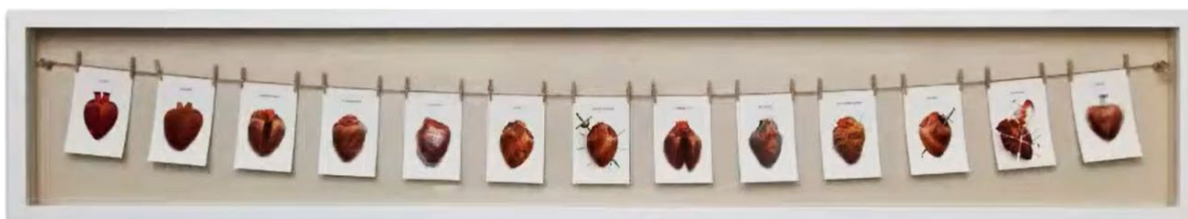


Figura 100. *Trapitos al sol*. [Still de vídeo] <https://bit.ly/4eXFABp>

²⁴⁷ Revista Proceso, *Controversia por un cartel ganador del Cervantino*, (24 de abril de 2004). <https://www.proceso.com.mx/nacional/2004/4/24/controversia-por-un-cartel-ganador-del-cervantino-57924.html>

Realiza en 2005 el proyecto *Trapitos al sol*, en el momento en el que se separa de su esposo después de 33 años de casados, utiliza un corazón de cerdo y va mencionando cada uno de los comentarios que la gente realiza sobre su separación, la cual se expone en el Seguro Social Siglo XXI, en la muestra llamada Sístole y diástole, compuesta además por las series *Males del Corazón*, *Reminiscencias* y *Caja Mágica*, centradas en el corazón y las emociones.



Figura 101. *Álbum Quinceañeras*, Lourdes Almeida, (2016) [Stills de vídeo]. <https://bit.ly/4eXFABp>

Desarrolla entre el 2001 y el 2016 el proyecto *Quinceañeras*, guardando los zapatos de sus nietas gemelas durante quince años, con la intención de regalarles en su cumpleaños “los pasos de su vida”, fotografió cada par que guardó, realizó con ellos un álbum *Quinceañeras, tras los pasos de las meninas* que se despliega en un tendedero, a manera de instalación.

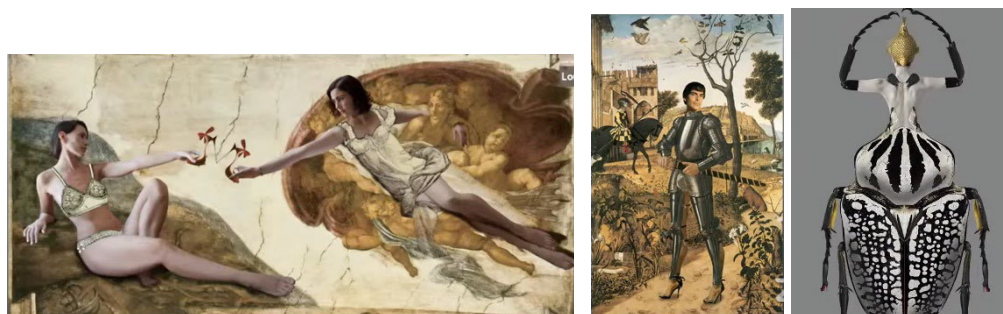


Figura 102. Algunas fotografías del “*Laberinto de quimeras*” de Lourdes Almeida, de izquierda a derecha, de la serie “*Por el Túnel del tiempo*” (2011), de la serie “*Las apariencias engañan*” (2012) y fragmento de “*Insectario probable del Dr. Jünger*” (2013) [Stills de vídeo]. <https://bit.ly/3ZisXfo>

Otros trabajos que ha realizado con zapatos son *Laberinto de quimeras*, compuesto por los siguientes proyectos: *Por el túnel del tiempo* (2011) en el que se apropia de imágenes de obras famosas e incluye en ellas a modelos femeninas vestidas con “ropa recortada” de manera digital, de manera similar a las muñecas recortables de papel que venden en papelerías para que las

niñas jueguen vistiendo a las muñecas con distintas ropas. *Las apariencias engañan* (2012), realizadas con modelos masculinos a los cuales provee de tacones. Y finalmente el *Insectario probable del Dr. Jünger* (2013), en el cual realiza macrofotografía de insectos y luego los interviene digitalmente poniéndoles piernas y tacones.



Figura 103. Imagen de la serie *Zapatos de Migrantes*. Lourdes Almeida [Still de vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=wGidAQ9GEAY>

Entre el 2015 y el 2018 realiza *Zapatos de migrantes*, fotografiando los zapatos de los migrantes que pasan por México, algunos los fotografía por que los propios migrantes que los portan se lo permiten, pero otros los encuentra y recupera del desierto en la frontera, con ese registro conforma la exposición *Mitologías del calzado*, que ha presentado en el Centro Cultural Universitario de San Luis Potosí, en el Instituto México en París, Francia, en el Museo de Arte de Querétaro, la Galería Arte Contemporáneo en Xalapa y la Fototeca de Veracruz.



Figura 104. Imágenes alguno fotolibros textiles de Lourdes Almeida: *No estás sola* (2020), *No +* (2020) y *Violencia doméstica* (2020) <https://expopatchworkheali.wixsite.com/my-site-1/fotolibros-textiles>

También ha realizado libros de artista impresos en papel a lo largo de su carrera profesional y actualmente en tela como parte del proyecto social *Patchwork Healing Blanket* (*manta de curación*), a partir de transferencia de fotografías y bordados. Este proyecto comunitario fue iniciado en 2018 por la fotógrafa Marietta Bernstoff en Oaxaca, e invita a cualquier persona que sepa bordar, de cualquier parte del mundo, a crear una pieza de 70 x 70 con la intención de sanar la violencia contra la mujer, contra la tierra y contra los niños. Lourdes, desde el 2019 dentro de este colectivo ha realizado varias “mantas” o lienzos de tela con fotografías transferidas y

posteriormente intervenidas. Así como varios *libros de sanación*, que son fotolibros en tela, otro proyecto de la misma iniciativa, en los que a través de invitación se convoca a mujeres fotógrafas mexicanas a usar el textil y sus propias fotografías como otro medio para expresarse²⁴⁸. Lourdes ha realizado libros como *No estás sola* (2020), *No más* (2020), *Violencia doméstica* (2020) o *Reinas y princesas, mi linaje femenino* (s/f).



Figura 105. *Reinas y princesas, mi linaje femenino, línea materna.* Lourdes Almeida [Stills de vídeo].
https://www.youtube.com/watch?v=gZk_C0njKfQ

En octubre del 2024, montó la exposición *Alias Vitas: Mi linaje femenino* en la *Fototeca Nacional* del Instituto Nacional de Antropología e Historia en Pachuca, Hidalgo. En las que incluyó fotografías de archivo, propias e incluso algunas generadas con inteligencia artificial, presenta libros de artista, arte objeto y piezas textiles con fotografías y bordados (*patchwork*). La exposición tiene la intención de evidenciar la violencia de género en el núcleo familiar y las huellas que deja en las generaciones de mujeres de su linaje²⁴⁹.



Figura 106. Algunas piezas de la exposición *Alias Vita*. Lourdes Almeida (2024) [Stills de vídeo]
<https://fb.watch/wiQW5FGX4k/>

²⁴⁸ Marietta Bernstoff, “La manta de curación, retazos para la visibilización de la violencia contra las mujeres” UNAM (2022) https://www.youtube.com/watch?v=c9aX0EILQ_w

²⁴⁹ Ricardo Montoya, “Lourdes Almeida expone Alias vidas en la fototeca de Pachuca” en *Diario La Jornada*, (México, 26 de octubre de 2024) <https://www.jornada.com.mx/2024/10/26/cultura/a03n1cul>

Ha participado en más de 300 exposiciones colectivas alrededor del mundo como *Altars of the world* en el Museum Kunst Palast de Düsseldorf, Alemania y *Women Pioneer, Mexican Photography* en la galería Throckmorton de N.Y. En 2017 recibió la distinción al *mérito fotográfico* en el Decimoctavo Encuentro Nacional de Fototecas que otorga el INAH, Secretaría de Cultura de México, y la *Medalla Bellas Artes 2023* que otorga el *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL)*.

Su trabajo es parte de diferentes colecciones públicas y privadas entre las que se encuentran: *Museum of Fine Arts*, Houston, TX, EE.UU.; *Museo de Arte Moderno*, INBA, CONACULTA, México; *Southeast Museum of Photography*, Daytona Beach Community College, Florida, EE.UU.; *Fundación Castilnovo* en Madrid, España; *Museo Universitario del Chopo*, México; *El Museo de los Ángeles*, Turégano, España; *Mexican Fine Arts Center Museum*, Chicago, IL, EE. UU., *Fototeca Nacional*, Pachuca, Hidalgo, México; *Fototeca de Veracruz*, México; y la *Universidad Nacional Autónoma de México*.

3.1.1.1 Técnicas y procesos creativos de Lourdes Almeida

La trayectoria de Lourdes Almeida está marcada por una búsqueda constante para expresar, construir a través de la fotografía. Aunque no se asume como creadora “experimental” en un sentido estricto, ha sido una de las pioneras en la fotografía alternativa en México, especialmente en el trabajo con la fotografía instantánea (*Polaroid*). Como ella misma señala, “no es que yo experimente, porque el experimento es descubrir cosas nuevas. Juego con otros lenguajes. Me gusta estar buscando otras formas de representación de todo lo que pueden ser las imágenes”²⁵⁰.

Desde sus primeras series como *Una mirada desde* (1980), ha intervenido directamente la imagen fotográfica mediante el dibujo y el esgrafiado, generando piezas únicas a partir de retratos en Polaroid. Su participación en la fundación del *Taller de la Luz*, junto a Javier Hinojosa y Gerardo Suter, fue un parteaguas en la fotografía mexicana, al impulsar un giro hacia formas de representación alejadas del canon documental. La exposición *La vida en cuadritos* (1982), en la que participa con collages compuestos de Polaroids, fue duramente criticada por

²⁵⁰ Lourdes Almeida, entrevista realizada el 19 de febrero de 2025.

alejarse de la fotografía considerada “socialmente útil”, pero abrió una vía para lo que luego sería reconocido como fotografía artística.

A lo largo de su carrera, Almeida ha utilizado técnicas como la transferencia de emulsión²⁵¹ *Polaroid* a distintos soportes, la construcción de altares con marcos de latón o madera, su montaje en instalaciones que incluían velas y flores, o el uso de la luz de neón, como en *Legiones celestiales* o *Corazón de mi corazón*. En *Mesa para la cura de las pasiones del alma* (1999), dejó emulsiones flotando en frascos de agua destilada, con la conciencia de que podrían disolverse, estableciendo una relación directa entre la imagen, la materia y lo efímero. En su *Botiquín para la sanación de las almas*, la imagen se transfiere al vidrio, el interior de una botella, y se integra en una pieza de arte objeto, donde resalta un espejo con la frase “la cura eres tú”.

Afirma Lourdes que la materialidad es fundamental, “lo digital no existe, lo digital se puede perder en cualquier momento [...] Materializar las cosas para mi es muy importante. Y jugar con las manos es importantísimo. Es como regresar a la magia del laboratorio”²⁵². Esta afirmación se concreta en el uso de la fotografía transferida a tela, la intervención con bordado y la construcción de libros objeto, como en sus recientes proyectos *No estás sola* (2020) o *Alias Vitas* (2024), en los que entrelaza fotografía y el trabajo manual al intervenir las piezas bordándolas.

Su trabajo también ha explorado el fotomontaje y la edición digital. En obras como *Somos ángeles y barrocos* (1999), *Por el Túnel del tiempo* (2011), *Por el Túnel del tiempo* (2011) y el *Insectario probable del Dr. Jünger* (2013) construye universos híbridos donde el cuerpo, la naturaleza y el imaginario se entremezclan en una mirada lúdica.

Para Lourdes la cámara es sólo una herramienta “tener una cámara no te hace fotógrafo, solo eres una persona con una cámara”. Para ella, el trabajo como fotógrafo parte de la disciplina, de

²⁵¹ Una emulsión fotográfica es una fina capa sensible a la luz sobre un soporte como cristal, celulosa o poliéster. La emulsión fotográfica es la base de una película o placa fotográfica. Este proceso es conocido como *lift emulsion* (levantamiento de emulsión) y se realiza abriendo la fotografía de polaroid y separando el material de la imagen del material plástico que la soporta utilizando agua tibia, una vez desprendida de su soporte, la imagen puede ser transferida a otro soporte, regularmente papel.

²⁵² Almeida, entrevista...

la acumulación de imágenes y objetos, y de una constante necesidad de salir de su zona de confort “cuando me siento muy cómoda en un estilo, me pongo de pie y me salgo. Porque ese es mi carácter, el estar cambiando”.

Los procesos creativos de Lourdes Almeida evidencian una estructura de pensamiento fotográfico que, aunque se extiende hacia lo textil, el arte objeto, la instalación o el libro de artista, nunca pierde de vista el lenguaje de la imagen fotográfica. Para ella, la técnica no es un fin, sino un medio para materializar emociones, narrar afectos y cuestionar la realidad desde una perspectiva crítica pero profundamente sensible.

3.1.2. Javier Hinojosa

Javier Hinojosa nació en la Ciudad de México en 1956. Desde muy joven, influenciado por un entorno familiar vinculado a las artes, desarrolló un interés por la fotografía gracias a un catálogo que había en casa de sus padres de la exposición *The Family of man*. Tomó su primer taller de fotografía cuando estaba en secundaria con el fotógrafo Lázaro Blanco, asistiendo los sábados por la mañana en la *Casa del Lago* de la UNAM en la Ciudad de México.

Comenzó a estudiar ciencias políticas y antropología, pero abandonó esas disciplinas cuando fue admitido en el *Centro de Estudios Cinematográficos* de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde se centró en la fotografía. Posteriormente, obtuvo el título de *Licenciado en Enseñanza Artística en Artes Plásticas* por el *Instituto Nacional de Bellas Artes* (INBA)²⁵³.

Durante sus estudios de cinematografía, Hinojosa comenzó a trabajar en un centro de apoyo a diversas facultades de la UNAM, en un área dedicada a procesos fotográficos, impresión y vídeo, el *Centro Universitario de Tecnología Educativa para la Salud*. Esto lo obligó a

²⁵³ La información biográfica de Javier Hinojosa se ha estructurado a partir de sus testimonios vertidos en diversas entrevistas: “Javier Hinojosa” en *Canon Academy*, vídeo de Youtube, 20:59, (2017) <https://www.youtube.com/watch?v=dVFUVvhXtoc>, Javier Hinojosa, *En el estudio de Javier Hinojosa*, Centro de Desarrollo Cultural Comunitario Los Choclates, vídeo en Facebook. 38:36, (2021), <https://www.facebook.com/CDCLosChoclates/videos/611302583616114>, “Javier Hinojosa” en *Imagen Líquida TV*, Vídeo de Youtube, 40:41, (2022) <https://www.youtube.com/watch?v=rHXpKllzjJo>, “Javier Hinojosa” en *Charlando con Fotógrafos*, Vídeo de Youtube, 1:53:25, (2021) <https://www.youtube.com/watch?v=na--9kAyygY> Así como la entrevista realizada el 8 de febrero de 2025 la cual se encuentra en el anexo IV.

aprender de manera acelerada sobre temas técnicos como sensitometría y óptica, con el apoyo de su profesor de fotografía en el CUEC, el maestro Mario Luna. Estos conocimientos los aplicó para la experimentación y creación en el campo de la fotografía.

No podía yo dejar de tratar de experimentar, yo veía ahí, en los libros viejos y demás, solarizaciones, virados, cosas así. Entonces, empecé a experimentar cuando quería romper con la parte más formal de las fórmulas del manejo fotográfico, pues hacía experimentos y hacía todo tipo de experimentos. [...] Solarizaciones, posterizaciones y cómo podía tener acceso, por ejemplo, a materiales como una fotomecánica, etcétera, empecé a hacer negativos. En fin, a jugar, diría yo que, a jugar, porque quizás antes de querer ser fotógrafo, aunque me di cuenta muy a tiempo, también me interesaba la pintura, pero decidí que lo mío era la fotografía²⁵⁴.

Coincide con Gerardo Suter en la casa de Juan Villoro, amigo de la prepa de Javier y compañero de estudios de Gerardo en la UAM, Javier le lleva de regalo a Juan una fotografía solarizada, con algunos virados y demás intervenciones que llaman la atención de Gerardo Suter, ahí comienza su amistad, el propio Gerardo le presenta a Lourdes Almeida, comienzan a reunirse con grupos de fotógrafos emergentes, deciden trabajar juntos por lo que en 1980, fundan el *Taller de la Luz*, con la intención de experimentar con la fotografía, ahí realizan algunas pruebas de cianotipos y tratan de hacer gomas bicromatadas, comenzaron a trabajar sin seguir las reglas, así que trabajaron en proyectos colectivos donde utilizaban blanqueadores, ferricianuros y virados selectivos realizados de modo rústico, aplicando cemento IRIS²⁵⁵ sobre las áreas de la imagen que no querían afectar, para bloquearlas, y luego retirarlo de la imagen.

También realizaron oxidaciones, técnica que le gustó mucho a Gerardo y que aplicó en su obra de la Bienal de 1982; la técnica consistía en comenzar el revelado y luego detenerlo en el baño de paro, darle baños de luz, ponerle fijador de manera selectiva, haciendo de las fotografías piezas únicas. Lourdes Almeida comenzó a trabajar mucho con la Polaroid y a hacerle intervenciones. Mientras que Javier trabajó con fotogramas los cuales viraba o coloreaba a mano. Incluso comenzó a conseguir viradores en Estados Unidos y reproducir fórmulas más allá

²⁵⁴ Javier Hinojosa, entrevista 8 de febrero de 2025.

²⁵⁵ El cemento IRIS es un pegamento líquido de consistencia espesa muy utilizado en el ámbito de las artes ya que permite ser retirado sin dañar el papel en el que se aplique, ni dejar rastros e incluso puede ser utilizado como goma de borrar.

de las existentes de manera comercial que eran 3 o 4 de la marca *Kodak*, así que combinaba los virados, coloreaba o rasgaba las imágenes, las blanqueaba o las esgrafiaba con un punzón.



Figura 107. Algunas fotografías experimentales de Javier Hinojosa, (década de 1980) [Stills de video].
<https://www.youtube.com/watch?v=na--9kAyygY>

Javier Hinojosa también incursionó en la fotografía documental. Realizó reportajes sobre las fiestas tradicionales de México, como el registro de las festividades en Real de Catorce, en colaboración con los fotógrafos Alfonso Morales y Rubén Pax en la década de 1980. Además, trabajó en el retrato fotográfico de figuras del ámbito cultural, destacando *La serie de Melquiades*, retratos realizados en colaboración con el artista mexicano de *performance* Melquiades Herrera, así como retratos de otros artistas visuales nacionales e internacionales. Por lo que afirma que el retrato se convirtió en una constante en su obra.



Figura 108. Señora y chivo, Real de 14, San Luis Potosí. Javier Hinojosa, (1982). <https://bit.ly/4fYPOIX>

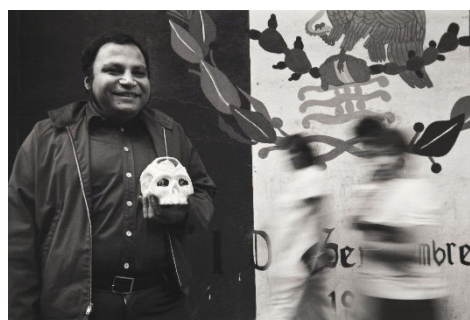


Figura 109. Retrato de Melquiades Herrera. Javier Hinojosa, (1985). <https://bit.ly/48UZWK1>

En 1980 obtuvo la mención honorífica en la *Primera Bienal de Fotografía* con la obra *Palacio de Minería*, con una imagen totalmente experimental, se trata de una fotografía dentro del edificio del palacio de minería, el negativo lo trabajó con un proceso propio de la impresión

offset, el *chromaline*²⁵⁶, después como la fotografía no le gustó mucho, la intervino, rayando la imagen resultante con un punzón, con lo que obtuvo líneas blancas que perfilan las formas dentro de la imagen, “le metí un punzón, la rasgué y la esgrafié, me arriesgué y me dieron una mención honorífica por esa fotografía”.

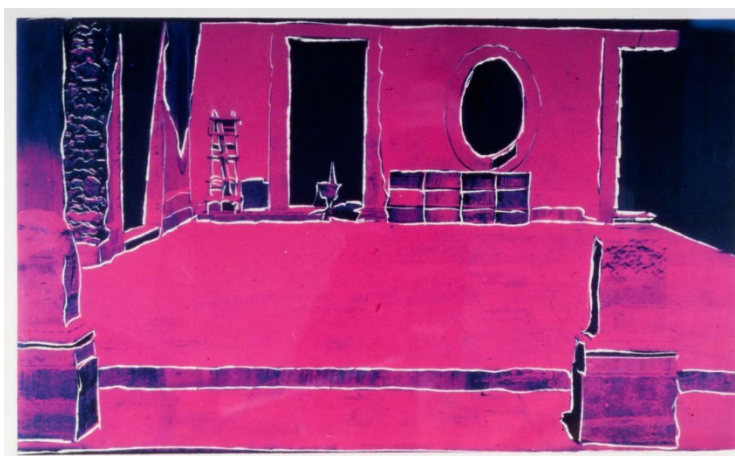


Figura 110. Mención honorífica en la primera Bienal de Fotografía en 1980. Javier Hinojosa, *Palacio de Minería*, (1979), Chromaline de selección de color a partir de negativo blanco y negro, esgrafiado. <https://bit.ly/4ei8Lh>

En 1982 participa en la *Primera Bienal de la Habana* y es seleccionado con dos fotografías que imprime a partir de cibachrome (diapositiva).



Figura 111. Fotografías seleccionadas en la 1a Bienal de la Habana, Javier Hinojosa, 1982 [Stills de vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=na--9kAyygY>

Ese mismo año, participa con Lourdes Almeida y Gerardo Suter en la exposición en el *Museo de Arte Carrillo Gil* denominada *La vida en cuadritos del Taller de la luz*. Como lo

²⁵⁶ El proceso de chromaline el cual se utiliza para reproducciones impresas en offset, cuando se trabaja una imagen se hace un negativo por separado de cada color en el sistema CMYK (cyan, magenta, amarillo, negro), él hace la fotografía utilizando solamente el magenta, negro y cyan.

mencionamos anteriormente, esta exposición fue criticada por Lázaro Blanco, que había sido maestro de Javier Hinojosa, quien juzgó fuertemente las piezas de la exposición por utilizar elementos de las artes visuales que no eran propios de la fotografía, como el dejar espacios en blanco, usar papel velado negro, las intervenciones de Lourdes en sus polaroid, las oxidaciones de Gerardo Suter en sus imágenes, así como las copias únicas, ya que a su parecer rompían con la fotografía en su no reproductibilidad, además de acercarse más a la pintura que a la fotografía.

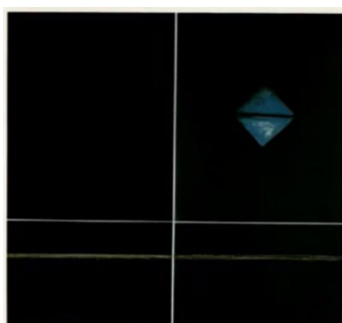


Figura 112. Una de las piezas de la exposición de la vida en cuadritos, Javier Hinojosa, (1982). [Still de vídeo].
<https://bit.ly/4gmyHKN>

En 1984 obtiene el premio de adquisición de la *3a Bienal de Fotografía* junto con Carlos Lamothe, Pedro Meyer y Pedro Valtierra. En esa época era maestro de diseño de Bellas Artes y dedicaba un día completo de la semana a trabajar experimentaciones mezclando procesos fotográficos con procesos de impresión.

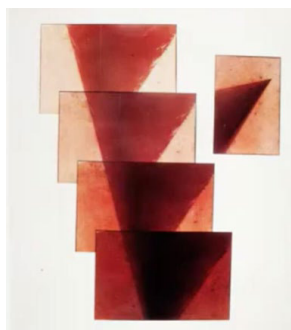


Figura 113. Premio de adquisición 3a Bienal de fotografía, Javier Hinojosa, (1984). [Still de vídeo].
<https://bit.ly/4gmyHKN>



Figura 114. Cianotipia y kodalite. Javier Hinojosa, (1984).
<https://www.javierhinojosafoto.com>



Figura 115. Vandyke sobre tela, collage. Javier Hinojosa, (1987).
<https://www.javierhinojosafoto.com>

En 1996 toma un taller de Platino con el maestro Julio Galindo y en ese mismo año postula el proyecto a coinversiones del FONCA *Nuevas ideas, viejos procesos*, utilizando negativos digitales para procesos antiguos, donde surge la exposición *Del cielo y en la tierra*, compuesta

de una serie de imágenes de capillas, retablos e iconografía religiosa impresos en platino a partir de negativos elaborados digitalmente, en un formato grande para este tipo de técnica (30x40 cm). En 1998, realiza 48 platinos de las obras en el taller del escultor Javier Marín, los cuales expone en el *Museo Soumaya* llamada *Silencios compartidos*.

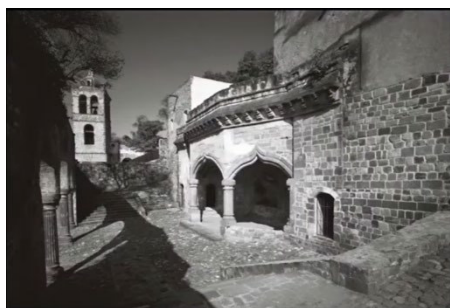


Figura 116. Platino de la serie *Del cielo y en la tierra*, Javier Hinojosa, (1996). [Still de vídeo].
<https://bit.ly/4gmyHKN>



Figura 117. Platino de la serie *Silencios compartidos*. Javier Hinojosa, (1998).
<https://bit.ly/4gmyHKN>

En 1998, Javier Hinojosa se integró al equipo encargado de registrar la pintura mural prehispánica en México, un proyecto del *Instituto de Investigaciones Estéticas* de la UNAM, dirigido por la Dra. Beatriz de la Fuente. Este trabajo se inició en las zonas mayas de México y le permitió desarrollar un proyecto personal sobre el México antiguo, fotografiando los lugares que visitaba. Tras concluir su asignación con la doctora De la Fuente, continuó por su cuenta el registro de toda el área maya de México.



Figura 118. *El Palacio Oval*. Ek Balam, Yucatán, México. Javier Hinojosa, (1998).
<https://www.javierhinojosaafoto.com/espaciosdelamemoria>

Gracias al apoyo de una casa editorial, publicó el libro *Mayas, espacios de la memoria*, que recopila su trabajo fotográfico, y presentó una exposición compuesta de 72 platinos de este proyecto en 2001 en el *Centro de la Imagen*. Continuó con la serie y la edición de libros sobre

sitios prehispánicos: *Oaxaca*, *El Golfo* y *El Altiplano*, así como el libro *Guardianes del México Antiguo* y además de ilustrar con sus fotografías el libro *Un pasado visible*, una antología de poesía prehispánica editada por *Artes de México*. Y más recientemente, realizó una exposición en el Museo de Arte precolombino de Montevideo, quienes gestionaron la obra en un proyecto cultural cuyo resultado fue el libro *En otras palabras: Sacbé, camino blanco* donde las fotografías de Javier Hinojosa son intervenidas por 25 escritores uruguayos. Ha seguido recorriendo las zonas arqueológicas en distintos momentos.

En 2001, en la exposición en el *Centro de la Imagen* en la Ciudad de México, el Dr. José Warman de la Organización No Gubernamental (ONG) *Espacios Naturales y Desarrollo Sustentable A.C.*, lo invitó a visitar la *estación Chajul* en la selva Lacandona, a la cual acude acompañado del artista Jan Hendrix, con el que desarrollan el proyecto *Arte para la selva*, invita a varios colegas fotógrafos incluyendo a Carlos Jurado, César Flores, Silvia González de León, Gabriel Figueroa, Ricardo Garibay, realizaron fotografías de la selva con cámaras estenopeicas, estas imágenes fueron expuestas en el *Museo Nacional de Bellas Artes* con el nombre *La huella del Jaguar*, la cual ha viajado a varios países y sigue siendo presentada en distintos lugares.



Figura 119. Fotografía de la serie *La huella del jaguar*, Javier Hinojosa, (2001). Serie fotográfica realizada con cámara estenopeica con un colectivo de artistas en Chiapas.

<https://oaxaca.media/2018/04/arte-para-la-selva-en-oaxaca/>

Uno más de los proyectos colectivos en los que participó con Alfredo de Stefano, Nicola Lorruso, Gerardo Montiel, Gabriel Figueroa, Jimena Bericochea, Jaime Carral, Laura Barrón, apoyados por una ONG, cada uno realizó un proyecto personal y donó una de sus obras, en *Cuatro ciénegas* en el estado de Coahuila. Javier Hinojosa realiza *Lunas del desierto*, las

fotografías las imprime en piezografía²⁵⁷ y las convierte en carpetas y libros de artista. Ahí inició el trabajo de lleno con la naturaleza, principalmente con la ONG *Espacios Naturales y Desarrollo Sustentable A.C.* con quien sigue trabajando hoy día y forma parte del consejo de administración de esta.

Otro de sus proyectos colaborativos fue en la *Semilla Azul*, coordinado por Eduardo Ricón Gallardo y Federico Álvarez del Toro, quienes invitaron a un grupo de artistas a Boca del cielo, Chiapas, entre ellos, Laura Anderson, Lucio Villa, y Magaly Lara, con ésta última trabaja en conjunto, Javier Hinojosa realiza fotografías con una cámara estenopeica de 4 x 5, con soporte de *polaroid*, le daba las imágenes a Magali y ella las intervenía. También realizó un libro con Jan Hendrix sobre la selva, llamado *Respeto y Tolerancia*, donde Javier Hinojosa pone fotografías las cuales fueron intervenidas por Jan con serigrafía.



Figura 120. Algunas obras realizadas en colectivo, izquierda con Magaly Lara, derecha con Jan Hendrix, Javier Hinojosa. [Stills de vídeo]. <https://bit.ly/4gmyHKN>

Hinojosa comenzó a desarrollar proyectos combinando arte y naturaleza, explorando lugares como los pantanos de Centla, el desierto de Vizcaíno y la Selva Lacandona. Esto se conformó en un proyecto mayor llamado *Estaciones*, las llama así debido a que para él son parte de un viaje, representan las estaciones como las de un ferrocarril que abarca el viaje de Hinojosa a diversas áreas naturales protegidas en Latinoamérica, desde el Río Bravo en el norte de México hasta la Patagonia en el sur del continente. Este proyecto, en el que ha trabajado desde el 2001

²⁵⁷ La “piezografía” es una técnica de impresión digital de inyección de tinta elaborada a partir de pigmentos naturales, cuya calidad incluso puede superar la calidad fotográfica. Además, permite la impresión sobre sustratos que la fotografía convencional no puede, tales como papeles de algodón 100% libres de ácido, y que permite el empleo de tintas pigmentadas de blanco y negro a base de carbón con diversidad de tonalidades. *Piezography Black and White* es el nombre que Jon Cone, fotógrafo, impresor e investigador estadounidense, dio a esta tecnología. Comenzó a desarrollar sistemas para impresión digital en blanco y negro desde 1993.

y que continúa en la actualidad, busca concienciar sobre la conservación de la naturaleza a través de la fotografía y el arte. Según Hinojosa, su objetivo es darles un sentido distinto a las fotografías, una búsqueda diferente que atrape la atención mediante el arte que utiliza. La primera exposición que se realizó de Estaciones fue en el 2009 en la *Casa Amèrica Catalunya* en Barcelona, con la curaduría de Claudi Carreras.



Figura 121. Fotografías de la serie *Estaciones*, Javier Hinojosa, [Stills de video].
<https://www.youtube.com/watch?v=dVFUVvhXtoc>

También ha presentado estas fotografías a manera de instalación, en la exposición *In situ* expuesta en la galería *Terreno Baldío* en la Ciudad de México, luego en el *Instituto México en España*, en el *Museo de Arte de Querétaro* y en el marco del FINI 2021 en la Universidad Autónoma de Hidalgo. Para la misma muestra trabajó con acetatos, carbón y hoja de oro, jugando con reflejos.



Figura 122. Instalación en la exposición *In Situ*, Javier Hinojosa [Still de video].
<https://bit.ly/4gmyHKN>



Figura 123. *Xochimilco*, 2001. Platino y tinta sobre papel
 Arches entonado por inyección de tinta
<https://www.artsy.net/artwork/javier-hinojosa-xochimilco-2>

Para la exposición *Apuntes viajeros* realizó una mezcla de platinos con goma bicromatada, en un proceso doble, en los que primero realizó el platino y encima la goma bicromatada, como

Edward Steichen, e incluso ha impreso platinos y encima de ellos, ha hecho impresiones de inyección de tinta. Realiza también el proyecto *La selva azul*, en el que imprime con cianotipia imágenes de selvas, no una selva en específico sino de las distintas selvas que ha visitado en distintos momentos, se trata de cianotipias de 40 x 50 cm, se trata de un trabajo que sigue en proceso de elaboración.

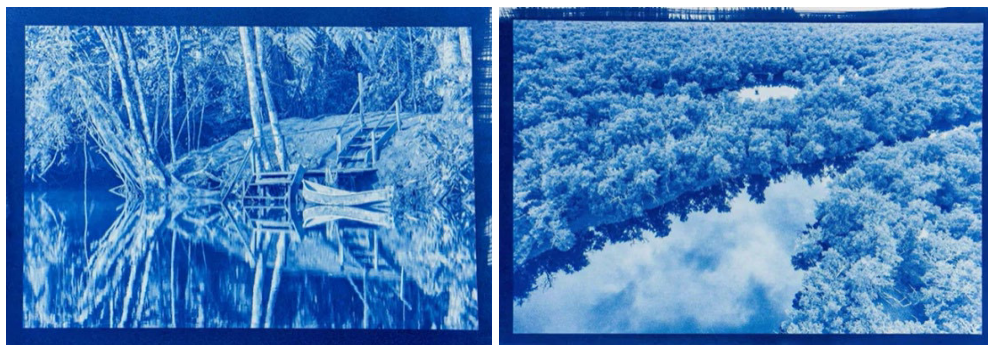


Figura 124. *Cianotipos de la serie Selva Azul*, Javier Hinojosa [Stills de vídeo] <https://bit.ly/4eYb22g>

También está realizando cajas con fotografías en varias técnicas y objetos que toma de la naturaleza, la serie se llama *bitácoras*, y una de las obras es *Memorias de cristal* presentada a manera de instalación, se trata de 100 cajas de madera con una imagen impresa en diversas técnicas, en cada caja hay un frasco de vidrio que contiene una muestra o algún elemento de la naturaleza que ha recolectado en sus viajes, se encuentra dividida en capas, las tierras abajo, tierras con sus huellas, las piedras, el agua, la vegetación, los hielos, los horizontes, las montañas, las nubes y en la parte superior, las aves.



Figura 125. *Detalle e instalación Memorias de cristal*. Javier Hinojosa, (2011). 100 imágenes impresión giclée en caja de madera con *container* de cristal y muestra. 202×264×4.3 cm.
<https://www.javierhinojosafoto.com>



Figura 126. *Ensamble X*, (2022).
Giclée /papel amate y muestras vegetales y minerales.
<https://www.javierhinojosafoto.com>

La serie ha evolucionado y ahora está experimentando con diferentes técnicas de impresión de imágenes y utilizando elementos que las acompañan. Para él, realizar este tipo de piezas constituyen otro tipo de experimentación, ya que sobrepasa lo que se espera de una fotografía, son pequeñas instalaciones que integran la imagen con muestras que evocan el lugar y la naturaleza del sitio en el que se ha obtenido la imagen.



Figura 127. *Colodiones del proyecto Quiotes*, Javier Hinojosa [Stills de vídeo] <https://bit.ly/4eYb22g>



Figura 128. *Dos cuadernos de la serie cuadernos del insomnio*. Javier Hinojosa [Stills de vídeo] <https://www.facebook.com/CDCLosChocolates/videos/611302583616114>

Así mismo ha realizado colodiones, los cuales ha intervenido con pintura dorada, como los del proyecto *Quiotes* que posteriormente hizo un libro de artista, se trata de copias únicas que jamás se van a repetir por todos los accidentes que hay en su elaboración. Mantiene diversos proyectos que retoma a lo largo del tiempo, como la colección de libros de artista a los que llama *Cuadernos del insomnio* los cuales se constituyen como bitácoras temáticas de sus distintos viajes.



Figura 129. *Fotografías de aves*. Impresas sobre papel kozo y coloreadas a mano, Javier Hinojosa [Stills de vídeo] <https://www.youtube.com/watch?v=bln4xIMN9Ik>

Durante la pandemia surge en Javier Hinojosa una inquietud por regresar al trabajo hecho con las manos, por lo que realizó una colección de estampas de aves impresas en papel japonés *kozo*

(que es muy delgado y frágil) y después las colorea a mano, a la usanza de las ilustraciones del siglo XIX e inicios del XX realizadas por naturalistas. Considera que cumplieron una función terapéutica y que le fue de mucha utilidad durante el confinamiento por la pandemia.

Entre sus experimentaciones más actuales se encuentran impresiones en cera combinando cianotipia con impresión digital; impresiones en plata gelatina pero reveladas con reveladores ecológicos con vino tinto y vitamina C o a base de café; ha realizado impresiones de menor impacto ecológico, dirigido por el fotógrafo Calvin Grier, ha dejado de usar *dicromato* que es cancerígeno y lo ha sustituido con *Diazo*, que es mucho más amable con el medio ambiente, ha elaborado transferencia de carbón, que se realiza sobre papel de algodón con gelatina y tinta china, además, de hacer gomas bicromatadas monocromáticas a partir de varios negativos que les otorga una gran riqueza tonal.



Figura 130. *Transferencia al carbón* (2023)
[Still de video]

<https://www.youtube.com/watch?v=bln4xIMN9Ik>



Figura 131. *Goma bicromatada con diazo* (2023)
[Still de video]

<https://www.youtube.com/watch?v=bln4xIMN9Ik>

Su producción incluye la realización de videos cortos sobre naturaleza, realizados con cámara fija. Desde su primera exposición en 1981, Hinojosa ha realizado al menos 30 muestras individuales y más de 60 colectivas en México y el extranjero. Ha publicado siete libros de fotografías, y sus imágenes ilustran más de 100 publicaciones sobre arte y cultura mexicanos²⁵⁸, en 2018 fue galardonado con la Medalla al Mérito Fotográfico otorgada por la Fototeca Nacional del Instituto Mexicano de Antropología e Historia.

²⁵⁸ Arte Online Net, *Javier Hinojosa*, (2011) https://www.arte-online.net/Agenda/Exposiciones_Muestras/Javier_Hinojosa

3.1.2.1. Técnicas y procesos creativos de Javier Hinojosa

Javier Hinojosa ha desarrollado una trayectoria que se caracteriza por su constante búsqueda experimental en la fotografía, marcada por la innovación y la combinación de métodos tradicionales y contemporáneos. Su interés por la experimentación surgió desde muy joven. Ya en la preparatoria, inspirado por la primera edición del libro de Carlos Jurado *El arte de la aprehensión de imágenes y el unicornio*²⁵⁹, construyó sus propias cámaras estenopeicas siguiendo las instrucciones del texto e incluso con botes de avena, revelaba sus fotografías de noche debajo de su cama para evitar que se le velaran. Como él mismo afirma: “desde entonces me gustaba experimentar [...] porque finalmente la fotografía estenopeica en los finales de los años 70 era la parte experimental”²⁶⁰.

Esta inclinación hacia lo experimental lo condujo, junto con Gerardo Suter y Lourdes Almeida, a fundar el *Taller de la Luz* en 1980, con el objetivo de encontrar otros modos de expresión a través de la fotografía. Además de rescatar procesos históricos como el cianotipo y la goma bicromatada, comenzaron a intervenir las copias fotográficas mediante técnicas como oxidaciones, virados selectivos y el uso de blanqueadores. Adoptando una actitud irreverente frente a las normas establecidas de la práctica fotográfica, comenzaron a experimentar libremente con los materiales y procesos, en una libertad creativa que implicó “meterle mano a las fotografías de tal manera que se volvieran prácticamente copias únicas”²⁶¹.

Entre sus prácticas experimentales encontramos el rescate de procesos antiguos, así como la hibridación de técnicas que fusionan negativos digitales con procesos del siglo XIX, como su combinación del platino con goma bicromatada (influenciado por Steichen). La experimentación no se limita a las combinaciones técnicas y la expresión visual de sus fotografías; sino que busca aplicar procesos más amigables con el medio ambiente, en sintonía con su compromiso de preservación de la naturaleza.

²⁵⁹ Carlos Jurado, *El arte de la aprehensión de imágenes y el unicornio* (México, UNAM, 1974).

²⁶⁰ Hinojosa, entrevista...

²⁶¹ Hinojosa, entrevista...

La experimentación, en su caso, también se expresa en la materialidad y en el objeto fotográfico. Hinojosa destaca que cada técnica tiene su propia alma y se expresa de su propia manera, así como que la materialidad permite una conexión sensible con la obra: “se expresa en que el resultado sea táctil, que lo pueda tocar, que lo pueda oler, que la gente lo pueda observar. Este enfoque lo ha llevado a desarrollar piezas como *Memorias de cristal* o *Bitácoras*, que expanden los límites de la fotografía hacia la instalación, el arte objeto y lo poético.

Asimismo, la producción de libros de artista, como la serie *Cuadernos del insomnio*, representa otra vía de experimentación en la que combinan distintos soportes, técnicas y temáticas, más allá de los *fotolibros* convencionales, estas acciones reafirman el valor de la materialidad frente a la desmaterialización digital. Para Hinojosa, la fotografía vista a través de una pantalla es solamente una proyección, mientras que las fotografías para ser tales, deben de estar impresas.

Javier Hinojosa no sólo recupera procesos históricos, sino que los reinterpreta en contexto contemporáneo, generando una poética visual combinando técnica, estética y mensaje. Como él mismo afirma: “La naturaleza tiene un mecanismo de defensa contra su mayor depredador que es el hombre y ese mecanismo es la belleza”²⁶².

3.1.3 Patricia Lagarde

Patricia Lagarde López nació en la Ciudad de México en 1961. Desde pequeña se vio influenciada por el gusto de su abuelo y de su padre por la fotografía, afirma que en su casa siempre hubo cámaras, por lo que la cámara para ella es un objeto muy común y querido. “Me encanta ver a través de los artefactos, de los vidrios, de algo que medie entre tú y la realidad, que de alguna manera te proteja y te la haga ver distinta”²⁶³. Comenzó a estudiar Comunicación

²⁶² Javier Hinojosa, *Charlando con Fotógrafos*.

²⁶³ La información biográfica de Patricia Lagarde se ha estructurado a partir de sus testimonios vertidos en diversas entrevistas: “Patricia Lagarde” en *Hiperfocal* episodio 144, de fotomecánica, vídeo de YouTube, 1:48:41, (2023) <https://www.youtube.com/watch?v=4Jq6yCD1TLA> “Patricia Lagarde” en *Entrevistas virtuales*, Centro Queretano de la imagen, vídeo en Facebook, 24:22, (2022) https://www.facebook.com/watch/?v=10120_78102544447, “Fotografía Artística” en *Hiperfocal* episodio 39, de fotomecánica, vídeo de YouTube, 2:02:19, (2021) https://www.youtube.com/watch?v=HAN_BjbqDQA

en la *Universidad Iberoamericana* en 1980, porque deseaba hacer libros, como se siente perdida en la carrera, decide cambiar a diseño gráfico, con la intención de hacer diseño editorial en 1981, ahí entra por primera vez a un cuarto oscuro, en la clase de fotografía básica, afirma que al realizar su primer revelado, se le “reveló” que ella sería fotógrafa, deja la carrera en 1983 y entra a la *Escuela Activa de Fotografía* de Coyoacán.



Figura 132. Imágenes del libro *Herbarium*. Patricia Lagarde (2000)

<https://luisrodriguez.mx/portfolio/herbarium/>

En 1995 obtiene la *Beca Jóvenes Creadores*, con un proyecto en el que planteó “realizar una serie de libros ilustrados fotográficamente con el tema de la herbolaria mexicana, poniendo en partes los materiales y técnicas que reflejan la riqueza conceptual y cultural que el tema requiere”²⁶⁴. Acorde a este proyecto, realiza su primer trabajo “formal” que fue el *Herbarium* (2000), con el antropólogo Alfredo López Austin y la etnóloga Abigail Aguilar, sobre las plantas medicinales que en el México antiguo prehispánico curaban el alma: la pasión, la tristeza, la melancolía, la fiebre, entre otras. Se trata de enfermedades que se relacionaban con la mente, el estómago o el hígado, las que se consideraban las tres entidades anímicas. Para este trabajo realiza una serie de fotografías polaroid de diversas plantas de origen mexicano las cuales presenta en transferencia sobre papel.

²⁶⁴ Sistema de Información Cultural, FONCA https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=estimulo_fonca&table_id=19266



Figura 133. Pieza de la serie *Desde la ventana*. Patricia Lagarde (2002)
<https://ci.cultura.gob.mx/publicaciones/catalogos/x-bienal-de-fotografia/>

En 2002, es seleccionada en la *X Bienal de Fotografía*²⁶⁵, con su serie *Desde la ventana*, imágenes de ambas series (*Herbolarium* y *Desde la ventana*) son utilizadas para ilustrar las páginas de la revista *Elementos 49* de la Universidad Autónoma de Puebla en 2003.



Figura 134. *La Casa de Asterión*. Patricia Lagarde (2003)
<https://ci.cultura.gob.mx/publicaciones/catalogos/xi-bienal-de-fotografia/>

Así también fue seleccionada en la *XI Bienal de Fotografía* en 2003, con la serie *La Casa de Asterión* que hace alusión al cuento corto de Jorge Luis Borges sobre el minotauro y su vida solitaria en el laberinto. La serie está compuesta de cinco fotografías en impresión piezográfica, en ellas puede observarse el uso de maquetas y proyecciones, además las fotografías configuran un cubo que por fuera tiene un texto impreso que refiere al arte y al laberinto.

En 2011 obtiene la Mención Honorífica en la *Feria Internacional de Libros de Artista 2011* en el marco del *Festival Fotoseptiembre*, con el libro de artista llamado *Wunderkammer (cámara de maravillas)*, el cual se trata de un libro que recopila y clasifica, a modo naturalista, “las cosas

²⁶⁵ Centro de la imagen, X Bienal de Fotografía (2002). <https://ci.cultura.gob.mx/publicaciones/catalogos/x-bienal-de-fotografia/>

en las que mi mirada se ha detenido” en palabras de Patricia Lagarde, entre las cuales se encuentran vidrieras con aves y mamíferos disecados, alas de mariposa, dioramas, modelos del cuerpo humano y medusas, conformando con ello un gabinete de curiosidades fotográfico.



Figura 135. Libro *Wunderkammer*. Patricia Lagarde (2011) <https://bit.ly/4a0lzt7>

Lagarde desarrolla su obra en tres líneas principalmente: la creación de libros, la instalación y arte objeto, los cuales realiza a partir de técnicas fotográficas del siglo XIX. Le gusta jugar con la idea de archivo, y elabora sus colecciones por varios años, como *Ars combinatoria* (2012) que es una enciclopedia abierta de los objetos del mundo, más cercana a lo poético que a lo científico. Cada objeto es retratado del mismo tamaño, la misma iluminación y el mismo fondo, con la intención de que no haya diferencia entre objetos grandes o pequeños, y cada uno tiene los accidentes propios de los ferrotipos²⁶⁶ o ambrotipos en los que están impresos.

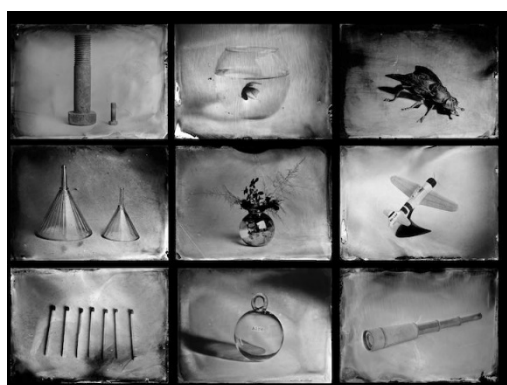


Figura 136. Algunas piezas del *Ars Combinatoria*, Patricia Lagarde (2012) ferrotipos de 10x13 cm. https://pcg.photo/es/artists/work_detail/1384



Figura 137. Algunas piezas del *Atlas entomológico*, Patricia Lagarde (2015) tintipos de 8x7 cm. <https://bit.ly/3VLBKVf>

²⁶⁶ El ferrotipo o tintipo (tintype) es una fotografía en positivo directo sobre una hoja de metal, el proceso deriva del colodión húmedo.

Otro ejemplo es el *Atlas entomológico* (2015), compuesto de una serie de ambrotipos no mayores a 10 cm de diversos insectos fotografiados de manera individual y con un fondo simple. Para *Ars combinatoria* realizó un archivero de madera en el que puede colocar 100 ambrotipos, con la intención de que la colección se presente dentro del archivo, o se extienda a manera de instalación, la cual es otra de las formas en las que le gusta presentar sus obras.

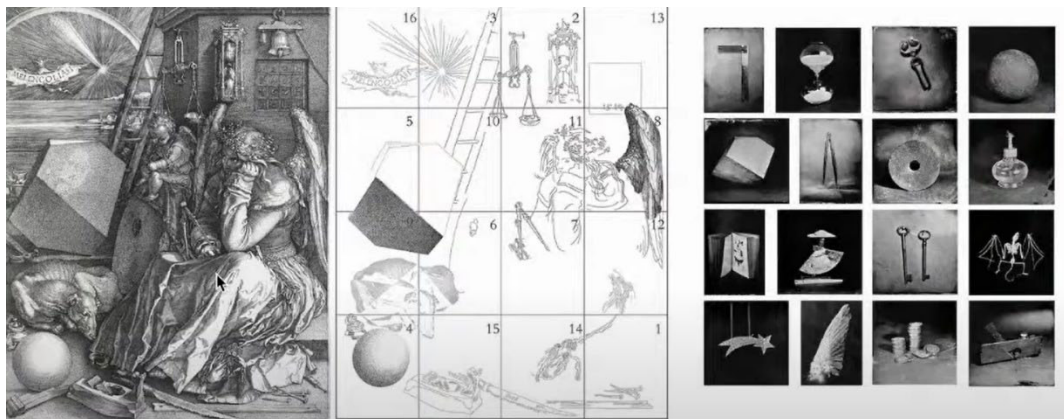


Figura 138. Serie *Melancolía* (Grabado, dibujo y fotografías de los objetos seleccionados).
Patricia Lagarde (2014) [Still de vídeo] https://www.youtube.com/watch?v=HAN_BjbqDQA

Realiza sus proyectos como parte de reflexiones sobre diversos aspectos, como el trabajo de *Melancolía*, que parte de un grabado de Durero del mismo nombre, del cual extrajo todos los elementos que consideró más importantes por su significado simbólico, los volvió a trazar aislando cada elemento, los numeró, después los encontró en la realidad y los fotografió, de todo el proceso realizó un libro de artista de corto tiraje, impreso en fotograbado y elaborado a mano. Hay proyectos que le llevan meses e incluso años, los cuales inician desde la investigación, documentación y notas que después refleja al elaborar las fotografías, decidir la técnica de impresión y determinar el modo en el que será presentada la pieza.

Patricia Lagarde afirma que lo que más le gusta fotografiar son mundos que solo existen en su imaginación, nacen ahí y después los construye en maquetas o dioramas. Se trata de mundos ficticiales en donde algo sucede, pero no se sabe exactamente qué, “como si cortaras el fotograma de una película y te quedaras con esa parte de la narración”, lo que deja abierta la interpretación a quien la observa. Hay en ellas algo que se aprecia como irreal, para Patricia Lagarde sus dioramas residen en la línea entre lo real y lo irreal.

El sueño que la lleva a crear sus primeros dioramas es uno en el que se encuentra en un hotel en el desierto, del cual no podía salir, y en el que observaba cinco objetos: una palmera, un ventilador, una silla, un hombre pasando por la calle y un avión volando, eso es lo que representa, lo que ve en su sueño a través de la ventana, la serie se llama *Desde la ventana*.

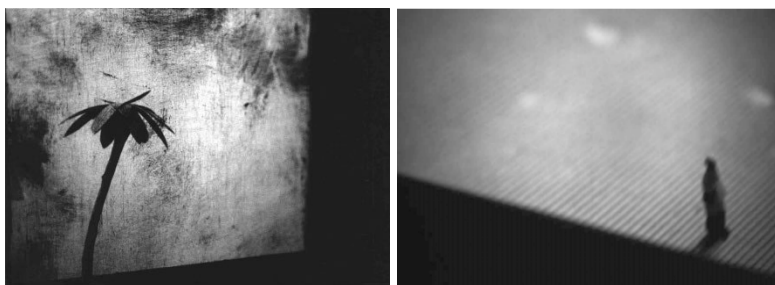


Figura 139. Imágenes del proyecto *Desde la ventana*. Patricia Lagarde (s/f). <https://elementos.buap.mx/directus/storage/uploads/00000002747.pdf>

Sus pequeños dioramas o maquetas, están iluminados de tal manera que recrean la experiencia onírica, afirma que, al no encontrar su representación en la realidad, decide reproducir el mundo interior que ha vivido a través de sus sueños. Sigmund Freud afirma que los sueños son la representación de los deseos que no se han cumplido y que, a través de la narrativa de los mismos, el individuo expresa los deseos ocultos que se muestran en forma de símbolos que deben ser interpretados. Pero también afirma, que el artista al crear su obra sublima sus deseos a través de su creación.



Figura 140. *La casa de Mr. L., Diorama, Tintipo* Patricia Lagarde (s/f). <https://www.all-about-photo.com/photographers/photographer/919/patricia-lagarde>

Dentro de su producción podemos encontrar algunas piezas de animación a través de *stop motion*, método que a partir de una serie de fotografías fijas en las que sucede un pequeño cambio, al ser observadas una tras otra, de manera continua, generan la sensación de

movimiento. En su página encontramos cinco animaciones hechas a partir de dioramas, todas relacionadas con viajes.



Figura 141.
*Animación: El hombre
que amaba las islas,*
Patricia Lagarde
(2022). [Still de vídeo]
<https://www.patricialagarde.com/movies>

Su proyecto más reciente es *Voyager 3*, el cual fue inspirado por el trabajo de Carl Sagan, quien envió mensajes al universo en discos de oro a bordo de la sonda Voyager 1, en una especie de carta de presentación de la humanidad ante un posible encuentro extraterrestre, y que al momento de lanzarlos al espacio comentó “es como lanzar una botella al mar”. La pieza consiste en mensajes que ha lanzado al mar desde distintos lugares del mundo, guardados en botellas verdes de vidrio. Los mensajes se componen de una fotografía, la cual puede ser apropiada o realizada por Patricia Lagarde, la imagen va acompañada con una nota que invita a quien la encuentre a contactar con la fotógrafa. Este proyecto lleva varios años de existencia y ha habido varias respuestas.

3.1.3.1 Técnica y procesos creativos de Patricia Lagarde

Patricia Lagarde ha desarrollado una producción fotográfica cercana a lo poético y de un marcado carácter objetual. Su trabajo se desarrolla en el encuentro entre imagen, libro, instalación y archivo, fundando un universo visual donde lo tangible y lo simbólico se entrelazan. Para ella, la fotografía es una herramienta para comprender al mundo, además sus fotografías son evocaciones de lo que ella imagina, para que podamos vivir las construcciones de realidades creadas a partir de sus emociones. Afirma “yo creo que todo trabajo es experimental [...] Todo es un trayecto que te lleva a probar, a jugar, a experimentar, a intentar, a encontrar nuevos caminos”²⁶⁷.

²⁶⁷ Patricia Lagarde, entrevista realizada el 19 de febrero de 2025.

Sus experimentaciones van desde el trabajo con transferencia de Polaroid como en su serie *Herbarium* (2000), el uso de ambrotipos y ferrotipos en *Ars combinatoria* (2012) y en el *Atlas entomológico* (2015), que otorgan a las imágenes una conexión con lo antiguo y a la vez los vuelve en objetos preciosos que parecen haber trascendido el tiempo. El uso de estas técnicas responde a una búsqueda estética consciente: “me interesan las calidades, los papeles, el trabajo manual [...] muchas veces estas técnicas desdibujan o borran la imagen más que esclarecerla”²⁶⁸.



Figura 142. Orotonos de la serie *El acto de revelar*. Patricia Lagarde (s/f). [Stills de video] <https://www.youtube.com/watch?v=4Jq6yCD1TLA>

Su aproximación técnica se define por una apertura hacia los medios disponibles. Considera que lo digital y las técnicas fisicoquímicas no son opuestos, sino complementarios “yo no estoy casada con lo análogo [...] puedes echar manos de todo, puedes hacer negativos digitales y partir de ahí para procesos históricos, dependiendo de lo que se busque”²⁶⁹. Esta flexibilidad le permite elegir cámaras, soportes y técnicas según lo que el proyecto demande, desde una cámara digital hasta cámaras estenopeicas o analógicas de formato medio.

Para Lagarde, la técnica no es un fin, sino un vehículo para materializar su discurso. La elección de la técnica de impresión nos muestra una clara reflexión del valor simbólico de cada una de ellas, como el cianotipo en el proyecto de *Take me to the moon* (2019), recrea la práctica de reproducir mapas a través de ese medio, o como los orotonos sobre vidrio²⁷⁰ de su serie *El acto de revelar*, la elaboración de cada pieza es de alto costo y gran dificultad técnica, y los utiliza para reproducir objetos del cuarto oscuro. Estas piezas las ha trabajado con Arturo Talavera y

²⁶⁸ Lagarde, entrevista...

²⁶⁹ Lagarde, entrevista...

²⁷⁰ Se imprime sobre el vidrio con platino y detrás se coloca una hoja de oro.

Paty Banda en el *Taller Panóptico*, “yo no lo sé hacer todo, pero sé con quién trabajar, y eso también es parte de saber usar las herramientas”²⁷¹.

Lagarde afirma que la fotografía no puede desvincularse de su dimensión material. Buena parte de su producción se concreta en libros de artista, entendidos como objetos que se leen con el cuerpo “un libro de artista es precisamente materializar una idea en todos los sentidos [...] es un objeto que pesa, que mide”. Desde esa perspectiva, la fotografía adquiere un nuevo valor cuando se integra en un objeto que solo puede ser percibido de manera íntima y personal, dentro de ese objeto, la imagen adquiere una nueva dimensión y puede ser desplegada más allá de los límites del propio objeto.

Además, Lagarde expande la fotografía hacia el ámbito de la instalación y el arte objeto, en *Ars combinatoria*, por ejemplo, crea un sistema de archivo con ferrotipos que clasifica el mundo cotidiano, cuestionando los modos de ordenar la realidad y proponiendo interpretaciones poéticas. Cada proyecto que realiza parte de una investigación que puede incluir literatura, sueños o el hallazgo de objetos que detonan nuevas ideas “muchas veces el proceso es inverso, y es el objeto encontrado el que te va a llevar a un concepto, y no el concepto al objeto”²⁷².

Su trabajo se sitúa en una zona intermedia entre lo real y lo imaginario, como se evidencia en sus maquetas y dioramas, los cuales son construcciones ficticias nacidas de sus sueños. Sus proyectos de animación en *stop motion* también parten de estas estructuras miniaturizadas, añadiendo una dimensión narrativa y temporal al universo visual que ha creado

Patricia Lagarde articula técnica, poética y materialidad en una obra que se aleja de definiciones, ella misma se define como artista visual, aunque afirma que su centro es la fotografía: “aunque la instalación pueda ser una proyección o una caja o un universo de papel o un libro, [...] siempre vas a encontrar imagen dentro del proyecto”²⁷³. Su práctica nos recuerda que la fotografía es una disciplina capaz de dialogar con múltiples lenguajes.

²⁷¹ Lagarde, entrevista...

²⁷² Lagarde, entrevista...

²⁷³ Lagarde, entrevista...

3.1.4. Cecilia Hurtado Alatorre

Nació en la Ciudad de México en 1973²⁷⁴. En 1976, su familia se trasladó a Guadalajara, donde ha residido desde entonces. Su madre directora, escritora y actriz de teatro valoraba profundamente la educación artística y fomentó en Cecilia el interés por las artes desde la infancia, le enseñó a hacer teatro y la animó a tomar clases de ballet. A los 15 años viajó a Estados Unidos para estudiar la preparatoria, ahí sus compañeras la retan a tomar clases de fotografía, en su primera clase entra al cuarto oscuro y ahí nace su amor por la fotografía.

Posteriormente, estudió fotografía en la *Escuela Superior de Fotografía Grisart* en Barcelona, España; en los talleres creativos del *Centro de la Imagen* en la Ciudad de México y en la carrera de Artes visuales especializada en fotografía en el *Instituto Cultural Cabañas* en Guadalajara, Jalisco. A lo largo de su carrera, Cecilia ha participado en más de 20 exposiciones colectivas y 15 individuales tanto en México como en el extranjero. Ha sido miembro del *Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* en los periodos 2012-2015 y 2017-2020. Su obra ha sido reconocida con diversos premios y becas en México y España. Entre 1992 y 1994, impartió clases de Historia, Análisis y Composición Fotográfica en el *Instituto Cultural Cabañas*. Además, ha trabajado de manera experimental otros medios como el video, el texto, el arte objeto y la instalación, siempre a partir de la fotografía. Fue Becaria del *Fondo Estatal para la Cultura y las Artes*, (1996-97). Mención Honorífica en fotografía, Salón de Octubre en 1997 y al año siguiente fue seleccionada y premiada en el mismo certamen.

En 1995 fallece su madre, Ana Casas la invita a un taller sobre apropiación de la imagen en el *Centro de la imagen*, debido a la situación que estaba viviendo, sintió la necesidad de trabajar sobre el tema, ahí fue que Hana Iverson, quien impartía el taller, le pidió fotografías de su familia

²⁷⁴ La información biográfica de Cecilia Hurtado Alatorre se ha estructurado a partir de sus testimonios vertidos en diversas entrevistas: “Cecilia Hurtado” en *Fotógrafas creadoras* del Instituto Potosino de Bellas Artes, vídeo de Facebook, 1:07:50 (2022) https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=729925328364085. “Cecilia Hurtado” en *Jueves fotográfico*, en INAH Tv, vídeo de YouTube, 1:04:45, (2021) <https://www.youtube.com/watch?v=8vKhRUrxUHe>, “Cecilia Hurtado” en *Visita virtual a fotógrafas* del Centro Queretano de la Imagen, vídeo en YouTube, 1:11:17 (2020). <https://www.youtube.com/watch?v=kvo4hL3gKb8> (parte 1) https://www.youtube.com/watch?v=VO9gXGFw_yk (parte 2). “Cecilia Hurtado” en *Hiperfocal* episodio 191, de fotomecánica, vídeo de YouTube, 2:00:50 (2024) <https://www.youtube.com/watch?v=qhX0YjfHMzU>

y entre ellas encuentra una en la que su madre le está cortando el pelo a su padre, Hana le propuso, hasta donde Cecilia quisiera, el hacer un performance, un vídeo o unas fotografías realizando la misma acción, cortarse el pelo. Así que realiza su primer proyecto que se llamó *El ritual*, con el cual trabajó el duelo de la pérdida de su madre, para este proyecto realizó diversas acciones en las que se corta el cabello y las videograba, con el cabello y las imágenes del archivo familiar realizó otras piezas, en un carácter experimental en el que trabajó con emulsión líquida sobre papel bond, reprodujo las fotografías de su familia, así también comenzó a trabajar con el formato de libro de artista. Utilizó también la emulsión líquida sobre papel de arroz, experimentando con el error y las imperfecciones al doblarse o arrugarse el papel.



Figura 143. *Imágenes de la Serie El ritual* Cecilia Hurtado (1995-1998) [Stills de vídeo]
<https://www.youtube.com/watch?v=8vKhRUrxUHc>

Viviendo en Barcelona, España (1998-2001), se encuentra en la basura un álbum con más de 800 fotografías de una familia, el álbum abarca un periodo de tiempo que inicia a principios del siglo XX y hasta cerca de 1970, guardó por un tiempo las fotografías y poco a poco fue integrándolas en su producción.

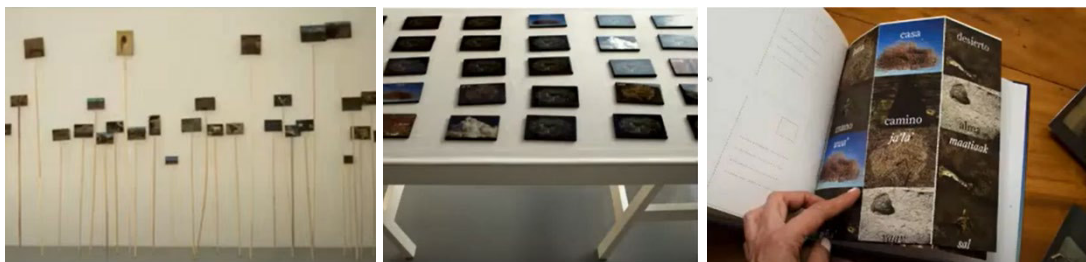


Figura 144. *Imágenes de Desvanecer lo lejano.* Cecilia Hurtado (1995-1998) [Stills de vídeo]
<https://www.youtube.com/watch?v=8vKhRUrxUHc>

Con el apoyo de una beca de Coinversión del FONCA, realizó un proyecto sobre la extinción del pueblo Kiliwa en Baja California, *Desvanecer lo lejano*, su interés nació de una nota en el

periódico, para realizarlo decidió no fotografiar a los pocos kiliwas existentes, con la intención de no caer en el modo “indigenista” de hacer fotografía, elaboró imágenes del paisaje de su entorno y de los lugares en los que habían habitado como antiguos nómadas, realizó una exposición y una publicación a partir de las fotografías que obtuvo, aunque ambas eran muy diferentes había aspectos en común que las unían, por ejemplo el tema del lenguaje, en la exposición realizó un memorama con palabras en kiliwa y en español con el que el público podía interactuar, en el libro hay también imágenes con palabras en español y kiliwa con la intención de no perder la lengua.



Figura 145. *Imágenes de Los recuerdos que no tengo.* Cecilia Hurtado (2010) [Stills de vídeo]
<https://www.youtube.com/watch?v=8vKhRUrxUHC>

En la serie *De los recuerdos que no tengo*, comenzó comprender el cómo trabajar y utilizar las imágenes de archivo, las utiliza en contraposición a imágenes de su propio archivo con la intención de establecer una narrativa entre ambas, se da cuenta que la imagen de archivo puede ser interpretada de cualquier manera dependiendo de cómo se presenta.

En 2012 inicia el proyecto *La sombra del fantasma*, el cual realiza con el apoyo del Sistema Nacional de Creadores, se trata de una investigación sobre la influencia de la fotografía en la memoria desarrollada en seis series: 1) *Lo atemporal*, 2) *Memoria de la guerra*, 3) *El sujeto anónimo multiplicado*, 4) *La identidad del otro*, 5) *El mito de lo femenino* y 6) *El varón, el loco y el diablo*. El eje principal de este proyecto es el uso de imágenes de archivo obtenidas por diversos medios incluido el digital.

1) *Lo atemporal, el juego entre la vida y la muerte.* Serie en la que utiliza el ambrotipo (colodión húmedo sobre vidrio) para realizar la subserie *Espejo de obsidiana*, en el que retrata figuras prehispánicas y un molde para calaveras de azúcar para hablar sobre el reconocimiento cultural.



Figura 146. Imágenes de *El espejo de obsidiana*. Cecilia Hurtado (2012).

<https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/2017/>

Realizó también la subserie *Simulacro de fe*, con radiografías de las figuras religiosas de la catedral de Guadalajara, en ese momento estaba trabajando con el *Colegio de Jalisco* haciendo un estudio sobre la catedral, y tuvo acceso a estas imágenes. En este trabajo analiza la representación de las imágenes, las cuales son símbolos de fe y se conforman en otra representación al mostrarse en radiografía y los significados cambian. Las presenta impresas en película “ecotrans” que es totalmente transparente y permite imprimir en gran formato, ya montadas en la exposición juega con la iluminación para hacer evidente la proyección de la sombra en los muros de la sala.

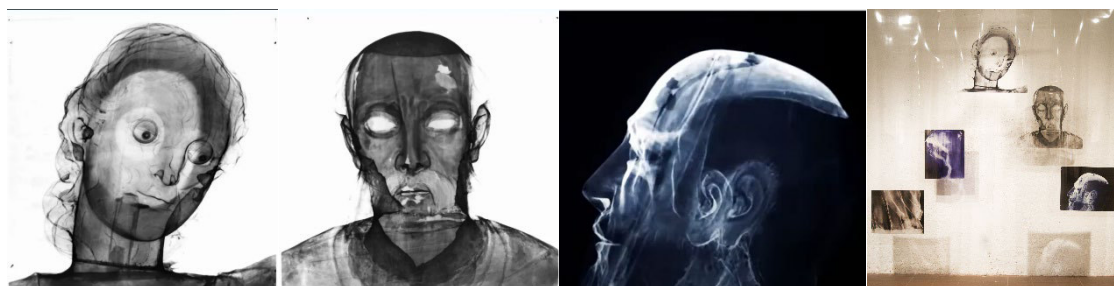


Figura 147. Imágenes de la *Serie Simulacro de fe*, impresas en acetato en gran tamaño. Cecilia Hurtado (2013) <https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/2017/>

2) *Memoria de la guerra*. En esta serie aborda la violencia y la guerra, realiza la subserie *Szondi Natural* en ambrotipos, donde mezcla fotografías de pacientes del hospital psiquiátrico de Hamburgo a principios del siglo XX, con fotografías, dibujos y representaciones de cráneos, imitando el método para encontrar a personas desaparecidas en el que se antepone el cráneo encontrado a la fotografía de la persona que se busca. Cada pieza es de formato pequeño 12 x 12 cm impresa sobre vidrio.



Figura 148. Imágenes de la subserie *Szondi Natural* Colodiones húmedos. Cecilia Hurtado (2013)
[Stills de video] <https://www.facebook.com/InstitutoPotosinodeBellasArtes/videos/729925328364085>

En la subserie *El estado íntimo*, compuesta de 12 dípticos, trabajó con el archivo de la policía de Australia (en línea) de la década de 1920 e imágenes de su propio archivo, nuevamente con la intención de generar relaciones y un diálogo entre las imágenes, construyendo historias, en este caso relacionadas con la violencia. Cabe resaltar que las fotografías de Cecilia fueron hechas en diversos momentos con una intención distinta, pero son seleccionadas por la relación que llegan a tener con las imágenes de archivo que está utilizando.



Figura 149. Imágenes de la Serie *El estado íntimo* (fotografía de archivo junto a imágenes de la autora). Cecilia Hurtado (2013) [Still de video]
<https://www.facebook.com/InstitutoPotosinodeBellasArtes/videos/729925328364085>

3) *El sujeto anónimo multiplicado*. Para esta serie realiza cinco libros de artista con el que buscó crear una enciclopedia de la mirada del otro, para ello utilizó las fotografías que encontró en el basurero, las cuales fotocopió y transfirió al papel utilizando un solvente, la transferencia la realizó fue parcial, de que pequeños fragmentos que le llamaban la atención, mezclados con

frases de Flusser de *Hacia una filosofía de la fotografía* y del manual de Kodak *Cómo hacer buenas fotografías*.

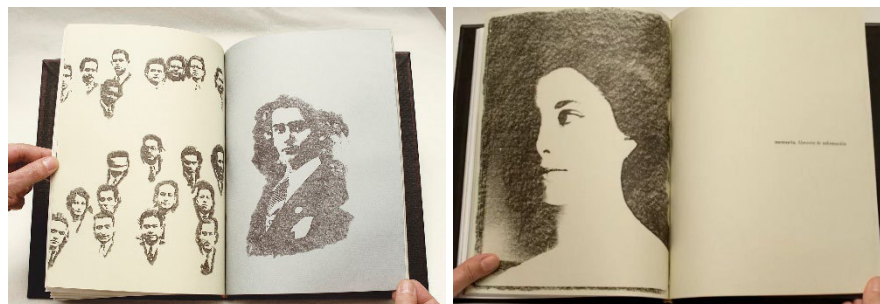


Figura 150. Imágenes de la serie *El otro multiplicado*. Cecilia Hurtado (2014) [Stills de vídeo]
<https://www.facebook.com/InstitutoPotosinodeBellasArtes/videos/729925328364085>

4) *La identidad del otro*. Trabaja con las imágenes de archivo de la caída del ángel de la independencia tras un terremoto en 1957, así como imágenes de la reconstrucción de esta estatua, las cuales intervino quemándolas. Se trata de una reflexión sobre la identidad de la Ciudad de México, la cultura del terremoto y el cambio constante de la misma debido a los desastres. Así también realiza un vídeo en el que quema una de las imágenes, pero lo presenta invertido, así que se ve renacer a la imagen a partir de sus cenizas, metáfora de la reconstrucción.



Figura 151. Imágenes de la serie *La identidad del otro*. Cecilia Hurtado (2013-2016) [Stills de vídeo]
<https://www.facebook.com/InstitutoPotosinodeBellasArtes/videos/729925328364085>

5) *El mito de lo femenino* y 6) *El varón, el loco y el diablo*. Utiliza imágenes de diversos orígenes y tiempos para mostrar lo femenino y lo masculino respectivamente, donde la visualización de un género u otro se multiplica y repite a lo largo del tiempo.

Para estas series utiliza imágenes transferidas sobre bloques de madera en *El tiempo del deseo*, los cuales presentó a manera de instalación interactiva en 2014, tras la invitación a presentar una exposición en la Sinagoga en la ciudad de México con el tema de la memoria, realizó una

instalación compuesta de diferentes bloques que tenían pegadas hojas de papel en ambas caras, con imágenes en transferencia²⁷⁵ de la colección de fotografías anónimas de Cecilia Hurtado, así el público podía mojar el papel con un aspersor, frotarlo con los dedos para que retiraran el papel y con ello, “develan” las imágenes en cada pieza, evocando la idea de cómo funciona la memoria, del cómo en la mente aparecen los recuerdos. Durante los seis meses que duró la exposición, se “revelaron” aproximadamente 150 bloques de madera. Posteriormente hizo columnas con los bloques utilizando un alambre los colocó unos sobre otros.



Figura 152. *Imágenes de la exposición en la Sinagoga de México.* Cecilia Hurtado (2014) [Stills de vídeo]
<https://www.facebook.com/InstitutoPotosinodeBellasArtes/videos/729925328364085>

Dentro de la misma exploración, registró distintos momentos del proceso de transferencia de la imagen lo que le permitió reinterpretar la imagen al presentarla en sus diversas fases de develación. Incluso ha creado *flipbooks* en los que el proceso se muestra a manera de animación por efecto de la sucesión de imágenes.



Figura 153. *Imágenes de la serie El tiempo del deseo.* Cecilia Hurtado (2015) [Stills de vídeo]
<https://www.facebook.com/InstitutoPotosinodeBellasArtes/videos/729925328364085>

²⁷⁵ La transferencia la realiza a partir de una imagen impresa mediante una impresora láser, aplica gel acrílico en la superficie de la impresión y luego la coloca en una pieza de madera, una vez seco este gel, se aplica agua sobre el papel de la impresión, se frota para quitar el papel y queda solo la imagen ya transferida al medio.

También para las series 5 y 6, trabaja la subserie *Ausentes*, en las que interviene a los sujetos que aparecen en varias fotografías anónimas convirtiéndolas en figuras oscuras, una silueta que sigue mostrando, por la pose y las convenciones visuales, el género de la persona fotografiada.



Figura 154. Imágenes de la serie *Ausentes*. Cecilia Hurtado (2015) [Stills de vídeo]
<https://www.facebook.com/InstitutoPotosinodeBellasArtes/videos/729925328364085>

Inicia su serie *Archivos del olvido* a partir de un álbum en el que no encuentra fotografías, pero hay evidencia de que las hubo, lo que la lleva a reflexionar en el olvido. Lo que la lleva al libro *Los siete pecados de la memoria* escrito por el neuropsicólogo Daniel L. Schacter, y se decide a representar con imágenes la taxonomía del olvido que se expone en el texto. La primera serie es *Transcurso*, que se relaciona con el olvido que se da con el paso del tiempo, para ello utilizó fotografías de archivo que se encuentran deslavadas o en proceso de desaparición de la imagen. Así también, con la misma idea utilizó fotografías suyas a las que expuso en cajas de petri a la acción de ciertos elementos que las degradaron.



Figura 155. Imágenes de la serie *Transcurso*. Cecilia Hurtado (2017) [Stills de vídeo]
<https://www.facebook.com/InstitutoPotosinodeBellasArtes/videos/729925328364085>

En una exploración más profunda decide intervenir directamente negativos y/ o fotografías exponiéndolas a ser hervidas, congeladas, quemadas, y se da cuenta que la imagen fotográfica

puede perderse tanto que incluso adquiere tintes abstractos, pero mantiene un poco que puede evocar nuestros propios recuerdos, lo que permite encontrar historias en aquello que se observa.



Figura 156. Imágenes de la serie *Distractibilidad*. Cecilia Hurtado (2017-2020) [Stills de vídeo]
<https://www.facebook.com/InstitutoPotosinodeBellasArtes/videos/729925328364085>

El segundo pecado es la *Distractibilidad*, que es cuando se pone suficiente atención en algo y terminamos por olvidarlo, como el no saber dónde pusimos las llaves. Para ello utilizó las imágenes con doble o triple exposición accidental, realizó una búsqueda para encontrar las fotografías que presentaban ese error y realizó un libro con sus hallazgos, incluyó una doble exposición que su padre obtuvo accidentalmente con una cámara polaroid en la que aparece ella con mamá y su hermana.

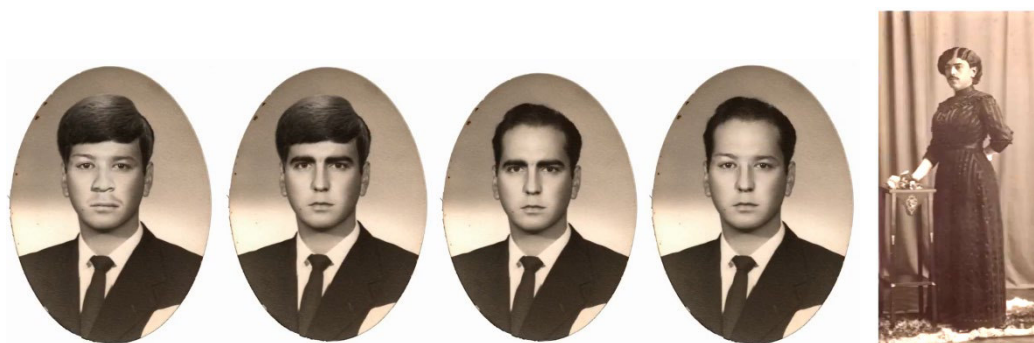


Figura 157. Imágenes de la serie *"Atribución errónea"*. Cecilia Hurtado (2017-2020) [Stills de vídeo]
<https://www.facebook.com/InstitutoPotosinodeBellasArtes/videos/729925328364085>

El tercero es la *Atribución errónea*, en el que los recuerdos se mezclan creando falsos recuerdos. Juega con los retratos que tiene en sus fotografías recuperadas y mezcla las características físicas (ojos, nariz, cejas, cabello) para crear nuevas personalidades. Incluso sustituye cuerpos para mostrar nuevas realidades y cuestionar sobre la identidad y los roles de género.

El cuarto es *Bloqueo*, cuando tenemos un recuerdo pero otro interfiere, y se da el fenómeno de “tenerlo en la punta de la lengua”. Cecilia lo asocia a la represión y la violencia, en el que el bloqueo es un modo de censura, así ella “bloquea” parte de las fotografías con pintura, con fuego o las fragmenta en un rompecabezas al que le faltan piezas o le ha intercambiado piezas desfragmentando y modificando el rostro que presenta (desarmar dictaduras), o sólo nos deja ver una parte de la escena como en el libro de artista en el que utiliza escenas de fusilamiento incompletas.

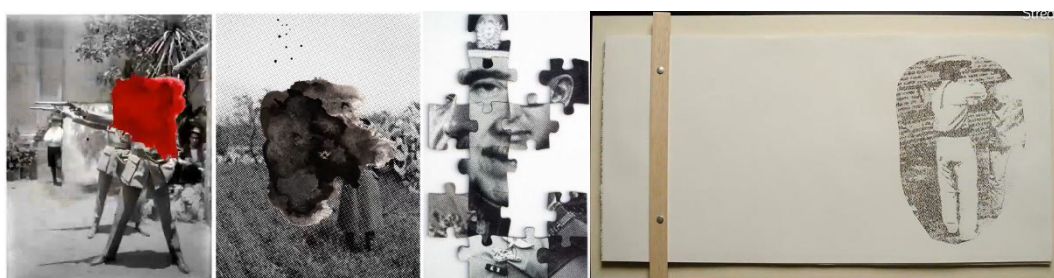


Figura 158. Imágenes de la serie “Bloqueo”. Cecilia Hurtado (2017-2020) [Stills de vídeo]
<https://www.facebook.com/InstitutoPotosinodeBellasArtes/videos/729925328364085>

Persistencia, es el recordar información perturbadora o no deseada, asociada a situaciones violentas. Trabaja con frases de víctimas, testimonios y con ellos elabora un libro, en el que persisten las frases sobre las imágenes. Trabaja también con la tendencia de las víctimas a recurrir a la naturaleza como un medio de constatar y reafirmar su presencia en el mundo y a su vez, utiliza las plantas como representación de éstas personas, las cuales trabaja en cianotipias.



Figura 159. Imágenes de la serie *Persistencia*. Cecilia Hurtado (2017-2020) [Stills de vídeo]
<https://www.facebook.com/InstitutoPotosinodeBellasArtes/videos/729925328364085>

Sugestión, es cuando los recuerdos se transforman o se crean a partir de la intervención de otros. Uno de los medios más utilizados para crear recuerdos falsos es la hipnosis, así que recurre a

imágenes de mujeres enfermas de histeria que son hipnotizadas como tratamiento en el *hospital Salpêtrière* a principios del siglo XX, en Francia, cuyos procesos de terapia de hipnosis se encuentran documentados en fotografías.



Figura 160. Imágenes de la serie *Sugestión*. Cecilia Hurtado (2020) [Stills de vídeo] <https://www.facebook.com/InstitutoPotosinodeBellasArtes/videos/729925328364085>

Las reprodujo en cianotipia sobre tela y sobre papel arroz, las bordó (sin saber bordar), creando asociaciones entre las imágenes y la propia sensación de estar en un momento de melancolía debido a la pandemia. El bordado le permite estar en un estado de meditación, el cual asocia a la las mujeres en las imágenes y traza con hilo sobre ellas constelaciones y asimetrías. Centra su reflexión en el libro de Didi-Huberman, *La invención de la histeria*.

Propensión, cuando ajustamos nuestros recuerdos para que encajen con el entorno en el que nos desenvolvemos, aquí Cecilia utiliza fotografías de estatuas de monumentos que han sido retiradas o dañadas, por tratarse de personajes incómodos. Toma las imágenes de cuando el monumento está siendo retirado del pedestal y está colgado, en el momento que ya no es monumento ni chatarra, imprime las imágenes las recorta en silueta, hace la figura en madera con corte láser y las monta en móviles.



Figura 161. Algunas piezas de la serie *Propensión*: *Executio in effigie* (2020), *Conmemoración de la caída* (2021) y *(Des) figurados* Cecilia Hurtado (2017-2020) <https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>

También a partir de monumentos sin cabeza a los que se imagina que pueden ser dejados en la naturaleza para que el entorno se apropie de ellos, por lo que les agrega plantas y aves, realiza transferencias sobre platos de porcelana los cuales rompe y luego arregla con la técnica de Kintsugi²⁷⁶ para hacerlos conmemorativos. Imprime e interviene con pintura acrílica dorada o plateada, las fotografías de los rostros de estatuas dañadas por el tiempo o por agresiones que han sufrido, la intervención funciona a manera de expresión que algunos realizan contra los monumentos como grafitis, aunque el trazo de Cecilia no es agresivo, ya que hace evocaciones a la memoria.

Dentro de sus últimos trabajos se encuentran los *Dibujos anímicos*, se trata de una serie de fotografías anónimas transferidas sobre madera a las cuales interviene con pintura y marcadores de acrílico, así como las impresiones con gel, que le permiten hacer transferencias con pintura acrílica.



Figura 162. *Dibujo anímico.* Cecilia Hurtado (2022) <https://www.instagram.com/p/CmPAnPjN3vx/>



Figura 163. *Impresión en gel de la serie los archivos del olvido.* Cecilia Hurtado (2022) https://www.instagram.com/p/CjQh47YO_4R/

3.1.4.1 Técnicas y procesos creativos de Cecilia Hurtado

La práctica experimental de Cecilia Hurtado se sustenta en una actitud experimental que articula técnica, concepto y materialidad en función de una reflexión profunda sobre la memoria, la identidad y la representación. La artista rechaza las etiquetas como “fotografía experimental” o “fotoconstruida”, y concibe la experimentación como una condición inherente a la vida y la

²⁷⁶ Kintsugi (o Kintsukuroi) es una técnica ancestral de origen japonés, que consiste en reparar piezas de cerámica rotas con barniz de resina espolvoreado o mezclado con polvo de oro, plata o platino, con la intención de resaltar las grietas.

creación artística “experimentar es como la vida misma [...] cada día estás experimentando cosas”²⁷⁷.

Desde sus primeras obras, como *El ritual* (1995-1998), Hurtado explora procesos alternativos como la aplicación de emulsión líquida sobre papeles no convencionales (bond y papel de arroz), incorporando el error, la deformación y la fragilidad del soporte como recursos expresivos. Este gesto no solo responde a una voluntad estética, sino también simbólica, ligada al duelo y a la transformación del archivo en materia artística.

En su trabajo ha recurrido a la intervención del material fotográfico mediante quemaduras, doble exposición, cortes, raspaduras o procesos químicos que propician la degradación de la imagen, como en *Transcurso* o *Distractibilidad*. Estas acciones, lejos de destruir, expanden las posibilidades narrativas de la imagen y se derivan de un posicionamiento conceptual “si me salgo de esas posibilidades y busco otras, no deja de ser fotográfico, es simplemente otro gesto, es darle otra vuelta a este juego, a esta experimentación”²⁷⁸.

Hurtado combina procesos históricos como el ambrotipo y el colodión húmedo con procedimientos digitales o técnicas de transferencia, revelando su interés por la historia de la fotografía como campo de estudio y como herramienta discursiva. Para ella, cada técnica activa un campo de la memoria distinto en cada espectador “mi posicionamiento va a ser diferente [...] dependiendo de si reconozco ciertas características como antiguas o modernas”²⁷⁹. Así en series como *Szondi Natural*, en la que recurrió al ambrotipo o en *Simulacro de fe*, donde utilizó acetato, encontramos que la elección del medio responde a una evocación simbólica y emocional.

Utiliza la transferencia como medio de exploración visual en el que ha jugado con la idea de develar la imagen, incluyendo la participación del espectador en su serie *Tiempo del deseo*, en un acto que no sólo otorga una materialidad a la imagen fotográfica al convertirla en escultura, sino que además permite que haya una conexión física y emotiva con el público al hacerlo

²⁷⁷ Cecilia Hurtado, entrevista realizada el 10 de febrero de 2025.

²⁷⁸ Hurtado, entrevista...

²⁷⁹ Hurtado, entrevista...

participe de una parte del proceso de obtención de la obra al invitarlo a “develar” la imagen mediante un gesto físico que activa lo sensorial.

La creadora reconoce que su experimentación va más allá de lo técnico e implica una actitud lúdica, orientada a la búsqueda de significados, al descubrimiento de indicios y a la construcción de sentido a partir de lo encontrado. Con frecuencia, su trabajo parte de hallazgos: álbumes, archivos o fotografías anónimas, que funcionan como detonantes de investigaciones visuales y conceptuales complejas. En este proceso, la técnica se convierte en una herramienta maleable para generar nuevos sentidos, “hay que jugar con ella, hacer cosas que no te dicen los libros, o que te dicen que no se deben hacer. entonces hay que hacerlas y ver qué pasa”²⁸⁰.

La materialidad ocupa un lugar central en su obra, no se trata de una oposición entre lo analógico y lo digital, sino de entender cómo distintos soportes generan diferentes modos de percepción, “la materialidad también nos da al espectador y al creador pautas para decir las cosas de otra manera”²⁸¹. Así, una imagen perfectamente enmarcada y una intervención sobre madera no comunican lo mismo, aunque ambas piezas tienen la fotografía como base.

El trabajo de Cecilia Hurtado integra diversas técnicas y procesos experimentales con conceptos profundos sobre memoria, identidad y narrativa. En su producción ha recurrido a varios recursos que sobrepasan las cualidades bidimensionales de la fotografía e incluso disciplinares al aplicarlas en otros medios como la instalación, la animación, el vídeo, el arte objeto y la pintura, donde el proceso creativo posee más valor que el resultado²⁸². Realiza profundas investigaciones que incluyen aspectos filosóficos y científicos que la llevan a obtener muchas reflexiones distintas que soluciona visualmente a través del medio fotográfico y los recursos con los que cuenta en su momento. “Todo nace a partir de una foto, [...] el material fotográfico me es suficiente para cerrar cualquier cosa”²⁸³.

²⁸⁰ Hurtado, entrevista...

²⁸¹ Hurtado, entrevista...

²⁸² Cecilia Hurtado, *Hiperfocal* episodio 191.

²⁸³ Hurtado, entrevista...

3.1.5 Cannon Bernáldez

Ciudad de México en 1974²⁸⁴. Para ella la fotografía ha estado en su vida desde su nacimiento por el hecho de haber sido llamada de un modo similar a la marca de cámaras fotográficas Canon, lo que determinó su vida. Pese a que en su niñez recibió las burlas de sus compañeros sobre su nombre: “tienes nombre de cámara”, “tus hermanas se han de llamar Fuji y Kodak”, para ella fue determinante al elegir una profesión, intentó entrar a una carrera en la que pudiera dedicarse a la fotografía, pero no fue aceptada en ninguna, tomó talleres de fotografía en la *Escuela de Fotografía “Nacho López”* a finales de la década de 1980, ahí conoció la fotografía de prensa y el fotoperiodismo, tomó varios cursos entre ellos un diplomado de fotoperiodismo y a los 19 años entra a la *Escuela de Periodismo “Carlos Septién García”*, pese a su formación como foto documentalista y fotoperiodista se da cuenta que eso no era lo que ella quería hacer. Conoció al historiador fotográfico José Antonio Rodríguez cuando realizó su servicio social en el *Centro de la Imagen*, con él aprendió sobre la historia de la fotografía.



Figura 164. Fotografías del proyecto *A vuestras mercedes*, Cannon Bernáldez, (2000).
https://cannonbernaldez.blogspot.com/2007_03_18_archive.html

El primer proyecto que plantea es de carácter documental y lo denomina “A vuestras mercedes”, para su desarrollo obtuvo la beca de *Jóvenes Creadores* en el 2000, en el cual propuso:

²⁸⁴ La información biográfica y de trayectoria de Cannon Bernáldez se ha estructurado a partir de sus testimonios vertidos en diversas entrevistas: “Cannon Bernáldez” en *Diálogo transversal con las imágenes* de Eikonianos, video de YouTube, 1:12:43, (2023) <https://www.youtube.com/watch?v=0P4VuJQiedw>. Cannon Bernáldez “Procesos creativos para generar proyectos” [Conferencia en línea] del *Museo Arocena*, Video de YouTube, 50:58, (2024) <https://www.youtube.com/watch?v=qgsBs2hFEv0> “Cannon Bernáldez” Pláticas de salida, en *FOCO Fotografía contemporánea*, video en YouTube, 58:15 (2020) <https://www.youtube.com/watch?v=QcEze2BBOZA> Pláticas desde el encierro. Cannon Bernáldez, video en YouTube 1:29.27 (2023) <https://www.youtube.com/watch?v=wMWEbhkNWN0>

Fotodocumentar las condiciones de vida de las madres adolescentes de la casa hogar Las Mercedes, enfatizando que no sólo son mujeres que han dado a luz, sino que también son adolescentes marginadas que tratan de vivir a partir de esa única realidad²⁸⁵.

Las imágenes resultantes muestran de manera cruda la realidad de estas jóvenes adolescentes en un estilo documental, sin mostrar sus rostros, retrata el día a día de estas jóvenes mujeres en situación de calle dentro de este albergue, en fotografías en blanco y negro. Esta obra conformó las exposiciones *Citlalli* que fue exhibida en 2003 en la Galería de la *Alianza Francesa*, en San Ángel, Ciudad de México; en 2004, *De las Madres adolescentes, Las Mercedes y Citlalli*, en *Images du Pole*, Francia; en 2005 *A vuestras mercedes*, en el *Museo de la Fotografía* del Sistema Nacional de Fototecas en Pachuca, Hidalgo y misma que se presentó en 2008, en el *Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo* en la ciudad de Oaxaca.



Figura 165. Fotografías de su diario fotográfico, Cannon Bernáldez, (s/f).
https://cannonbernaldez.blogspot.com/2007_03_18_archive.html

En el *Centro de la imagen* también encontró una amplia oferta de talleres que le permitieron conocer otros aspectos de la fotografía, más allá de lo informativo. Así que realiza su primer proyecto no informativo, el cual consiste en un diario visual de su vida cotidiana, en el que incluye temas como autorretratos, situaciones como la muerte de su abuela o cosas simples como lo que comerá.

Trabajando en la revista *Alquimia* como asistente editorial, en el ámbito de los historiadores, según sus propias palabras, se encuentra con otra cara de la fotografía y comienza a experimentar con formatos, películas fotográficas, plantea un nuevo proyecto para la beca de *Jóvenes creadores* en el 2005 con el proyecto *Miedos*, en donde propuso:

²⁸⁵ Sistema de Información cultural, FONCA, Jóvenes creadores emisión 2000, “Bernáldez Bazán Cannon Nancy” (2007) https://sic.gob.mx/ficha.php?table=estimulo_fonca&table_id=20077

Hacer un documento fotográfico sobre paisajes y circunstancias absurdas para crear un mundo sin sentido e imaginario donde la pertenencia de objetos y la expropiación de espacios permita mostrar mis anhelos y miedos²⁸⁶.

Las cerca de 40 fotografías que realiza con la segunda beca de *Jóvenes creadores* las presenta en la *12a Bienal de Fotografía* (2006) y obtiene uno de los dos premios de adquisición, las imágenes de esta serie las realiza construyendo la escena, recurre al autorretrato o a su sobrina como protagonista de las imágenes, se trata de un montaje para representar sus miedos, realiza sus fotografías con una cámara *Holga* de formato medio (120mm), caracterizada por requerir más preparación y tiempo para la toma, además de entonar la impresión con café, por lo que persiste un tono ocre en las imágenes, ambos procedimientos le dotan de un carácter atemporal que de fondo puede percibirse con cierto tratamiento informativo, pero a la vez de cuento infantil, tienen apariencia de imágenes fotoperiodísticas, en este caso de sucesos que no han sido presenciados por nadie, sino que parecen hallazgos fortuitos de situaciones trágicas y fantásticas a la vez.



Figura 166. Algunas fotografías de la serie *Miedos*, Cannon Bernáldez, (2005).

https://cannonbernaldez.blogspot.com/2007_03_25_archive.html

Después de ganar la Bienal ingresa al *Seminario de producción fotográfica* del *Centro de la imagen*, en 2007, donde debe desarrollar un proyecto, así que le pide a un conocido suyo, fotógrafo de nota roja del *Periodico La Prensa*, que le permita acompañarlo a cubrir sus notas, lo acompaña una vez a la semana en su motocicleta durante un periodo de seis meses. Su idea era “hacer un retrato artístico de la violencia”²⁸⁷, más que de la violencia trata de las consecuencias de la misma, denomina al proyecto *El diablo anda suelto*, en el que retoma su

²⁸⁶ Sistema de Información cultural, FONCA, Jóvenes creadores emisión 2005, “Bernáldez Bazán Cannon Nancy” (2007) https://sic.gob.mx/ficha.php?table=estimulo_fonca&table_id=26055

²⁸⁷ Cannon Bernáldez en *Diálogo transversal*...

visión fotoperiodística y realiza fotografías relacionadas con hechos violentos, en este caso queda oculto el hecho y se sugiere con elementos que Cannon captura acerca del acontecimiento.

Utiliza una cámara digital y las imágenes son de color, impresas sobre placas de trovicel (lámina de PVC espumado). El proyecto toma su nombre de la frase de los propios periodistas que afirmaban que los días de intensa actividad criminal “el diablo anda suelto”. El planteamiento de esta serie es distinto al formato de la fotografía informativa y a la vez, se aleja de la serie “miedos”.

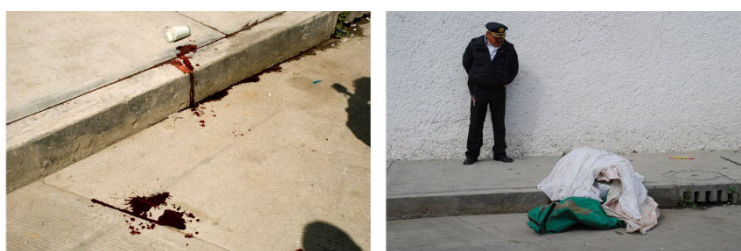


Figura 167. Algunas fotografías de la serie *Cuando el diablo anda suelto*, Cannon Bernáldez, (2007).

<https://cannonbernaldez.com.mx/cuando-el-diablo-anda-suelto/>

En 2009 obtuvo la *Beca de la fundación Tierney* en fotografía, que tiene como requisito previo el haber estudiado en el *Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo*, asociado a la fundación. La beca consiste en un premio en efectivo y un año de asesoría para realizar proyectos fotográficos, no existe registro del producto de esta beca, pero por los tiempos parece coincidir con la producción de la serie *Botánica*, la cual es seleccionada en 2010 en la *14a Biental de fotografía*. Para esta serie compuesta de 6 piezas, se imagina a sí misma como una fotógrafa viajera del siglo XIX, que hacía expediciones para realizar sus investigaciones, y realizaba fotografías de sus descubrimientos botánicos.



Figura 168. Parte de la serie *Botánica*, Cannon Bernáldez, (2009) <https://cannonbernaldez.com.mx/botanica>

En la serie recrea la estética del siglo XIX con dioramas de plantas imaginadas, utiliza una cámara de gran formato de 4x5 pulgadas, trabaja con placas de colodión húmedo, al finalizar la impresión, entona sus imágenes con café, que les proporciona la apariencia de piezas antiguas. Este proyecto lo realizó después de haber laborado en la *Fototeca de Pachuca Hidalgo*. Las imágenes son construidas, planteó un escenario y colocó elementos botánicos en él, realizó las fotografías con una cámara de formato medio en ambrotipo²⁸⁸ sobre acrílico para darle la apariencia de ser un objeto proveniente del pasado, fotografió los ambrotipos para imprimir las copias finales sobre papel fotográfico que entonó con café, se trata de un largo proceso de producción.



Figura 169. Joyería hecha con fotografías, Cannon Bernáldez (2015)
<https://www.facebook.com/421206881224667/photos/pb.100053260225811.-2207520000/649679205044099/?type=3>

En 2010 inicia su proyecto de taller *Photo Linterna Mágica* en la Ciudad de México, ubicado en la colonia Cuauhtémoc, ahí se dedica a dar talleres de fotografía, cianotipia, *lumenprint*, cámara Holga, creación de cámaras estenopeicas, entre otros. Le interesaban mucho los objetos relacionados con la fotografía como los camafeos y los guardapelos del siglo XIX, joyería que contenía una fotografía y, a veces, un mechón del cabello de la persona querida, ella comenzó a trabajar la resina y ha hacer joyería con sus propias fotografías (camafeos).

En 2011 invitó a Patricia Lagarde a impartir el taller *Libro-objeto* en su *Taller Photo Linterna Mágica*, ella misma lo cursó y realizó en él su primer libro de artista, lo elaboró a partir de la serie *Botánica* y lo envió a la *Segunda Feria Internacional de Libros de Artista* organizado por el *Centro de la Imagen*.

²⁸⁸ Ambrotipo es un colodión húmedo sobre una placa de vidrio, se emulsiona el vidrio para que sea sensible a la luz, como resultado se obtiene una imagen transparente, se utiliza un negativo para crear una imagen positiva, la cual se hace visible cuando se coloca sobre un fondo oscuro.



Figura 170. Libro de artista *Botánica*, Cannon Bernáldez, (2011)
<https://cannonbernaldez.blogspot.com/2011/>

Ese mismo año es seleccionada en el *Sistema Nacional de Creadores*, e inicia la serie *Hermanas*, la serie se resuelve en una sola pieza compuesta por 56 fotografías impresas en técnicas mixtas y de diversas dimensiones, persiste la idea de mantener una estética antigua, elabora una recreación de fotografías antiguas de un par de hermanas reflexionando sobre la violencia infantil.



Figura 171. “*Hermanas*”, Cannon Bernáldez, (2015). Instalación compuesta por 56 fotografías, técnicas mixtas. <https://cannonbernaldez.com.mx/hermanas/>

En este proceso creativo realiza una gran cantidad de experimentaciones, cianotipia, con plata-gelatina, utiliza su cámara *Holga*, la cámara de gran formato y cámara digital. En este proceso comienza a elaborar albúminas pero no logra hacerlas correctamente y se da cuenta de que tiene “errores afortunados”, lo que la hace alejarse de la perfección y deja que sus imágenes exhiban errores y fallos. También comienza a intervenir y hacer bordados, ya que durante la investigación para la producción de esta serie se encuentra con que se hacen bordados con cabello, e incluso recurre a los fotomontajes y la fotografía digital, para después imprimirlos de

un modo que parecieran lo más analógico posible. Realiza sus imágenes por contacto, por lo que son de pequeñas dimensiones, una vez impresas las entona, ahora con té verde, té negro o café. Afirma:

Dependiendo de lo que esté desarrollando es el soporte, el aparato que uso, [...] me encanta coquetear con lo digital y con lo análogo, con técnicas antiguas, hacer híbridos, tomo fotografías digitales y hago acabados análogos, hago negativos digitales y luego hago cianotipia, albúmina²⁸⁹.

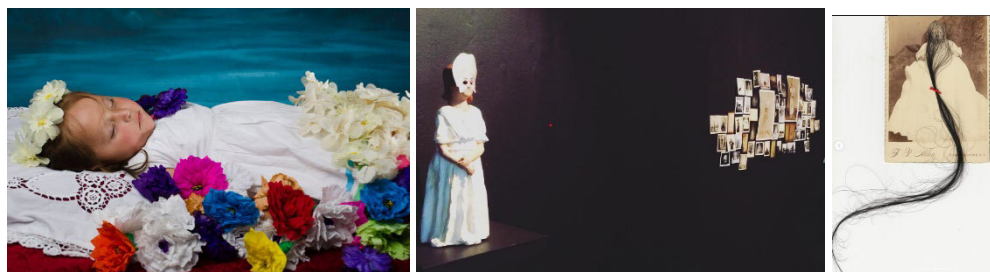


Figura 172. Parte de la exhibición “Bitácora”, Cannon Bernáldez, (2017).

<https://www.instagram.com/cannonbernaldez>

Nuevamente en 2016 es seleccionada en el *Sistema Nacional de Creadores*, presenta su trabajo en una exposición que se llama *Bitácora* en 2017, integrada por las piezas que estuvo trabajando durante la realización de la serie *hermanas*, se compone de cuatro fotografías digitales, un políptico que contiene 56 fotografías con distintas técnicas (la pieza *hermanas*), tres esculturas de yeso y objetos intervenidos, para esta serie recrea las fotografías mortuorias de niños, como sus conocidos no querían que sus hijos fueran fotografiados simulando su muerte, comenzó a poner anuncios y pagar para tener modelos infantiles para ese fin, lo que a su vez la hizo reflexionar sobre la violencia que ejercía en ese momento como fotógrafa²⁹⁰.

La cámara fue un instrumento de poder y yo tenía el control. Era una forma de ejercer la violencia. (Los padres) firmaban una cesión de derechos que me permitía realizar las

²⁸⁹ Cannon Bernáldez, *Programa Hiperfocal* de Fotomecánica Capítulo 41 “Fotografía Estenopeica”, vídeo charla en facebook, 02:05:06, (2021). <https://www.facebook.com/Fotomecanica/videos/309185510735546>

²⁹⁰ Fausto Ponce, “Una bitácora sobre la violencia infantil” en *El Economista*, (2017) <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Una-bitacora-sobre-la-violencia-infantil-20170724-0066.html>

imágenes que quería. Era ir en contra de mis principios fotográficos. Quería saber qué pasaba, cómo me sentía y qué imágenes se podían obtener²⁹¹.

En 2017, obtiene una beca del *Sistema Nacional de Creadores* para desarrollar un proyecto sobre el tema de los desaparecidos por la violencia en México. Dentro de este marco desarrolla dos proyectos: *Perder la cabeza* y *El azul*. En *perder la cabeza* realiza una investigación sobre los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa, explorando también el papel de la fotografía de identificación, ya que estas imágenes constituyen el único rastro que queda de estos estudiantes.



Figura 173. *Perder la cabeza*, Cannon Bernáldez (2017-2018).

<https://cannonbernaldez.com.mx/perder-la-cabeza/>

Como parte de este trabajo, realiza algunas fotografías de conocidos suyos y utiliza retratos de identificación que un laboratorio fotográfico le regala. A estas fotografías impresas les borra el rostro mediante intervenciones con cloro, lo que hace que las facciones desaparezcan. En las imágenes que ella misma toma de sus amigos, imprime los retratos, los rasga por la mitad y vuelve a unir las piezas superponiéndolas, creando una presencia visual que no se puede identificar.

El azul, es el resultado de la investigación y un proceso de acompañamiento a personas buscadoras de fosas clandestinas de personas desaparecidas víctimas de la delincuencia organizada, trabaja a partir de los testimonios de estas personas, se llama el azul en alusión a que se utiliza el color como representación de lo masculino, debido a que es mayor el número de hombres que de mujeres que desaparecen, según Cannon, en las desapariciones está

²⁹¹ Cannon Bernáldez entrevistada por Merry MacMasters “Cannon Bernáldez retrata los efectos de una cultura violenta” en *Diario La Jornada* (2016) <https://www.jornada.com.mx/2016/09/10/cultura/a02n1cul>

involucrado el crimen organizado en un 50% mientras la otra mitad lo está el Estado. También hace alusión al “Azul”, el fundador y líder criminal del Cártel de Sinaloa. Las imágenes que utilizó algunas eran de archivo, otras de libros, algunas más de fotografías de identificación que le regalaron en un laboratorio, y trabaja con cianotipia.



Figura 174. *El Azul*, políptico, 25 cianotipias impresas en hojas de té y papel arroz. Cannon Bernáldez (2018).
<https://cannonbernaldez.com.mx/el-azul/>

Durante la investigación y acompañamiento, no realiza fotografías de los hallazgos que hacían estos grupos a los que acompañaba, ya que había mucha circulación de imágenes entre ellos mismos. Lo que hizo fue emular lo vivido en su laboratorio, las imprimió en un papel muy delgado (hojas de té) y las trabajó en polípticos, algunas de ellas las presenta manchadas, rotas, dobladas o quemadas, ella buscó que se mostrara como un tema muy frágil.

Después de su experiencia en la producción de *El Azul*, plantea un nuevo proyecto para obtener financiamiento y ofrecer cursos y talleres dirigidos a niños y jóvenes familiares de personas desaparecidas, titulado *Fotografía contra el olvido*. Durante este proceso, se da cuenta que la fotografía de la persona desaparecida es un objeto muy valorado por las familias, lo que la lleva a diseñar un taller llamado *Dijes para la memoria*. En este taller, los participantes elaboran dijes con las fotografías de sus seres queridos, y así puedan portar consigo la imagen de la persona desaparecida. Ella imparte estos talleres en algunos de los colectivos de personas buscadoras, con la intención de que en un futuro puedan ser replicados por estos mismos grupos. El objetivo principal de *Fotografía contra el olvido* es acercar a niños y jóvenes familiares de desaparecidos al arte y a la fotografía, ofreciéndoles un espacio de convivencia y actividades que les permitan ver otras realidades, más allá del dolor y el drama que están viviendo como familia.



Figura 175. Talleres “fotografía contra el olvido”. Cannon Bernáldez (2020).
<https://cannonbernaldez.com.mx/fotografia-contra-el-olvido/>

En 2021, durante un asalto en la Ciudad de México, sufre una fractura en la mano izquierda y un golpe en el rostro, afectada por el hecho y el daño recibido, crea la pieza *El orden normal de las cosas*, en este proyecto realiza 105 imágenes de su mano lastimada, utiliza papeles viejos para imprimirlas y durante el proceso las interviene solarizandolas, lo que hace que adquieran una apariencia extraña, donde las manchas y alteraciones son una evidencia del daño y la violencia sufrida.



Figura 176. *El orden normal de las cosas*, políptico, 105 fotografías 9x6 cm plata-gelatina solarizadas.
 Cannon Bernáldez (2022). https://www.instagram.com/p/CfsvF8Qsvg2/?img_index=1

Durante el periodo de encierro por la pandemia, comienza a trabajar con materiales viejos y vencidos en uno de los cuartos de su departamento, frente a la imposibilidad de trasladarse a su taller y además de la dificultad para adquirir materiales de laboratorio. Debido a las limitaciones del espacio opta por trabajar en formato pequeño. Así surge el proyecto *Estudio Acapulco* que consiste de una serie de fotografías de *La quebrada* en Acapulco. Las cualidades de éstos materiales vencidos dieron lugar a diversos errores al hacer las impresiones, que se integraron como parte esencial del proyecto.



Figura 177. *Estudio Acapulco*, políptico, 16 fotografías en plata-gelatina. Cannon Bernáldez (2021).
 [Stills de vídeo] <https://www.facebook.com/PatriciaCondeGaleria/videos/621826555766873>

El proyecto reflexiona sobre la contradicción existente en la ciudad, un lugar conocido por ser un destino turístico de gran belleza, pero que también está marcado por altos índices de violencia, se trata “un lugar para ir a vacacionar pero ubicado en un estado muy violento, es una ciudad donde hay desapariciones, ejecuciones, que vive del turismo, pero que de pronto hay balaceras, es una ciudad muy violenta”²⁹², señala Cannon. Durante una visita a la ciudad para impartir un curso, acude a esta atracción turística y realiza una serie de fotografías del lugar, realiza varias del mismo sitio a manera de estudio. El uso de materiales vencidos, le permiten, de manera sutil, hablar de la violencia que impregna este paisaje, que sigue siendo bello a pesar de los errores, manchas y demás intervenciones que surgen del proceso.



Figura 178. *Imágenes de diversos proyectos en desarrollo del Instagram de Cannon Bernáldez*
<https://www.instagram.com/cannonbernaldez>

En su cuenta de Instagram publica los trabajos que se encuentran en proceso, su práctica se caracteriza por una experimentación constante con diversas técnicas, como *filmsoup*, intervenciones con pintura, acuarela, crayón, gises, esgrafiados, perforados, mezclas de técnicas,

²⁹² Cannon Bernáldez, *Rumbo a Paris Photo*, en Patricia Conde Galería, video en Facebook, 41:39 (2021)
<https://www.facebook.com/PatriciaCondeGaleria/videos/621826555766873>

negativos intervenidos, collages con negativos, entre otros. Este enfoque experimental le permite explorar nuevas formas de expresión, integrando múltiples recursos visuales en piezas únicas.

3.1.5.1 Técnica y procesos creativos de Cannon Bernáldez

Cannon Bernáldez ha desarrollado una obra fotográfica diversa que combina de manera híbrida procesos técnicos tradicionales y contemporáneos, explorando temas personales y sociales sobre la violencia, experimentando de manera constante e incluso lúdica, con técnicas, materiales y soportes. Aunque en sus inicios se formó en el ámbito del fotoperiodismo, en los últimos años ha transitado hacia una práctica abiertamente experimental:

Mi trabajo reciente si es experimental [...] un día dije: hasta aquí llegué de hacer cosas tradicionales. Y fue a partir de muchos errores que empecé a tener, que justo no podía controlar la técnica [...] me frustraba muchísimo y un día dije: al carajo²⁹³.

Esta apertura al error y a la transgresión técnica se ha convertido en una actitud metodológica constante. Cannon no busca dominar la técnica, sino conocerla para desafiar sus límites. “Sí la necesito conocer, pero no la necesito controlar. [...] El objetivo es transgredir, romper, faltar al respeto, o sea, hacerle a la fotografía lo que nunca se le había hecho”²⁹⁴. Desde esta perspectiva, su práctica se centra en el cuestionamiento del medio mismo, desde el soporte y la emulsión, hasta los modos tradicionales de representación fotográfica.

Sus proyectos se caracterizan por llevar una profunda investigación y preparación que incluso le pueden llevar varios años, tiempo en el que realiza bitácoras y bocetos que después utiliza para realizar sus fotografías, y luego utiliza maquetas que le permiten explorar ideas visualmente antes de definir las piezas finales. Este proceso no solo implica una minuciosa planificación sino también una exploración material y formal.

²⁹³ Cannon Bernáldez, entrevista realizada el 20 de febrero de 2025.

²⁹⁴ Bernáldez, entrevista...

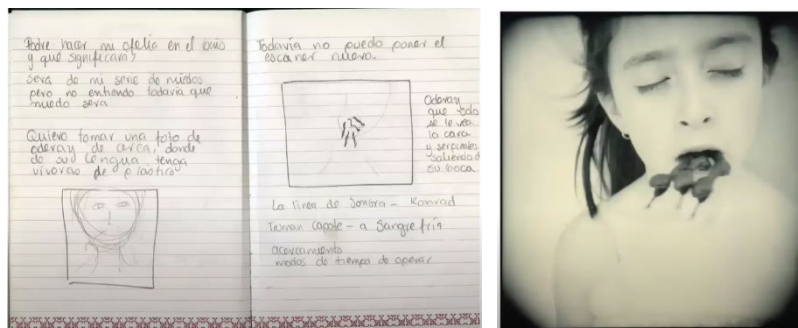


Figura 179. Boceto sobre imagen de la serie miedos y su resultado en fotografía [Stills de vídeo] <https://www.youtube.com/watch?v=6RUqRYBh-ZQ&t=559s>

Es sus bitácoras pega las imágenes que le inspiran, las ideas que surgen durante sus investigaciones, hace anotaciones sobre fotografías que encuentra, realiza sus bocetos, incluso recurre a la prensa y nota roja, todo eso se integra en referencias visuales que le guían en sus procesos creativos, para realizar sus piezas a recurrido al aprendizaje de técnicas y la adquisición de equipo, obtención de vestuario y de objetos para lograr las imágenes del modo deseado.



Figura 180. Diversos notas, exploraciones visuales y ejercicios de las bitácoras de Cannon Bernáldez para la serie hermanas [Stills de vídeo] <https://www.youtube.com/watch?v=6RUqRYBh-ZQ&t=559s>

Así, construye sus imágenes a partir de ejercicios, pruebas y errores que a veces, por su potencia visual o simbólica, terminan siendo las obras definitivas “los bocetos terminan siendo la pieza final [...] hago muchos ejercicios solo para soltar, [...] Ese es el punto clave de la experimentación hacer pruebas y pruebas”²⁹⁵.

Uno de los ejes de su trabajo es la materialidad de la imagen fotográfica. Se distancia del trabajo exclusivamente digital porque, como ella señala, necesita “sentir la foto, entender el objeto,

²⁹⁵ Bernáldez, entrevista...

quitarle esa solemnidad a la imagen”²⁹⁶. Este enfoque le permite explorar las posibilidades del medio, intervenirlo, manipularlo desde lo físico, trabajando con maquetas y collages como herramientas que le permiten soltarse, experimentar con los materiales y alejarse de la pureza técnica. El trabajar con maquetas también le permite utilizar las manos, percibir la fotografía como un objeto que se puede transformar y volverse tridimensional.

Esta materialidad la lleva a emplear diversos procesos como la impresión sobre bolsas de papel de té, la entonación con café, las intervenciones con pintura, hilo y aguja o cloro, y el uso de materiales antiguos o vencidos, como puede observarse en las series *El orden normal de las cosas* o en *Estudio Acapulco*. Estas decisiones no son decorativas, sino que profundizan el discurso visual desde una dimensión crítica, “lo que me interesa es cuestionar el medio, lo que entendemos como fotografía”.

El uso de técnicas alternativas y digitales no es excluyente, Bernáldez trabaja en una hibridación de procesos fisicoquímicos con digitales, “Yo hago muchos híbridos; hago un negativo digital, lo trabajo con una técnica antigua. Básicamente es eso, pero son híbridos [...] van de la manita”²⁹⁷. En este modo de producción se hace evidente en *Perder la cabeza*, donde combina fotografía analógica, escaneo digital e impresión con acabados que simulan el papel fotográfico tradicional.

La constante experimentación hace que su producción sea vasta y variada, Bernaldez concibe a la fotografía como un campo de creación visual. “Estoy transgrediendo muchísimo la emulsión, hago trabajo directamente sobre los negativos, ya ni papel uso”²⁹⁸. Este impulso experimental no parte de una búsqueda de novedad, sino de una necesidad expresiva. Sin embargo, su inquietud creativa no se limita solo a eso, y en una muestra de compromiso social, ha llevado la fotografía a niños y jóvenes, usándola como una herramienta para observar al mundo desde una nueva perspectiva. Si bien su temática está centrada en las manifestaciones de la violencia,

²⁹⁶ Bernáldez, entrevista...

²⁹⁷ Bernáldez, entrevista...

²⁹⁸ Bernáldez, entrevista...

afirma “mi interés es nombrar lo innombrable y darle voz a quienes ya no la tienen, sin caer en el amarillismo ni en las imágenes fáciles”²⁹⁹.

3.2 La experimentación entre imagen y materia: análisis de obras seleccionadas

A partir del recorrido por las trayectorias, procesos técnicos y búsquedas creativas de los fotógrafos seleccionados, se hace evidente que la experimentación constituye no solo una estrategia formal, sino también un modo de cuestionar y expandir los límites de la práctica fotográfica. En cada caso, la manipulación de los materiales, la intervención del soporte y el uso consistente de la técnica han dado lugar a imágenes que se alejan de la mera representación, para abrir un campo de posibilidades estéticas y conceptuales.

En este apartado se propone analizar una serie de obras que exploran los límites de la experimentación fotográfica, entendida como un campo de diálogo constante entre imagen y materia. Las piezas seleccionadas nos permiten observar cómo, a través de la exploración técnica y conceptual, los fotógrafos convierten a la imagen en un objeto cargado de sentido, que invita a reflexionar al espectador. El análisis de estas obras busca rastrear las huellas de esa experimentación que redefine la noción de la propia fotografía.

3.2.1 Linaje, arte objeto y experimentación fotográfica de Lourdes Almeida

Lourdes Almeida ha presentado su exposición *Alias Vitas: mi linaje femenino* en dos ocasiones, la primera inaugurada en octubre del 2024, en la Fototeca Nacional de Pachuca, Hidalgo, y en febrero del 2025 en el Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México.

Alias vita son dos términos en latín, *alias* corresponde a “otro” y *vitas* “vidas”, en conjunto se entiende como “otras vidas”, Lourdes Almeida refiere a que ha estado trabajando en la investigación de su linaje en los últimos 32 años y a partir de su trabajo con el Colectivo *Patchwork Healing Blanket* comenzó a preguntarse sobre el origen de la violencia sobre la mujer, así que decidió hacer una genealogía centrada en su linaje femenino, al hacerlo se dio

²⁹⁹ Cannon Bernáldez “Procesos creativos para generar proyectos”

cuenta de que las mujeres de su familia no comparten sus apellidos, son mujeres cuyos apellidos se han perdido a lo largo del tiempo³⁰⁰. Esto le da sentido al título de la exposición, son “las vidas de las otras” que, aunque parecen ajenas, componen la genealogía de la artista.



Figura 181. *Blusas intervenidas de las abuelas materna Esther (izquierda) y paterna Ángela (derecha).*
Lourdes Almeida (2024)

Para la muestra, Lourdes intervino dos blusas del s. XIX pertenecientes a sus abuelas. En ambas piezas utiliza un proceso similar, en la parte central, sobre el área del pecho, colocó la imagen de la abuela a la que hace referencia la pieza. Sobre la blusa cosió imágenes de las abuelas en diferentes etapas de su vida, además incluyó fotos de sus madres, abuelas, bisabuelas y tatarabuelas. De ambas piezas penden los retratos de sus hijas unidos a las blusas a través de hilos.

Para incluir los retratos en la blusa Lourdes Almeida ha recurrido a la transferencia sobre tela, partiendo de imágenes digitales impresas en láser, transfirió el tóner de la hoja de papel a la tela y una vez transferidas ha hecho diversas intervenciones con bordado sobre ellas. El bordado es un elemento central en esta obra. Lourdes menciona que todas las mujeres de su familia sabían bordar y que ella misma aprendió de su madre, siguiendo la tradición familiar³⁰¹. El bordado es definido en el *Diccionario de Autoridades*³⁰² (1726-1739) como:

³⁰⁰ Milenio Hidalgo, *Alias vitas*, Entrevista en video Facebook, 2:54, 24 octubre 2024. <https://www.facebook.com/watch/?v=1074418554231852>

³⁰¹ Lourdes Almeida, *La blusa de mi abuela Ángela 2* (Reel de video) <https://www.facebook.com/reel/617224367917644>

³⁰² Diccionario histórico de la lengua española, *Bordar*. <https://webfrrl.rae.es/DA.html>

Labrar o formar con la aguja figuras en el campo de la tela, de sedas, plata, oro, de una o más colores, imitando las flores, los pájaros, etc. Viene del nombre borde, que es remate y orilla, porque regularmente se bordan los extremos de las ropas.

Lo que implica que el bordado se concibe como un modo de “dibujar” sobre la tela. Afirma la investigadora Noemi Vidal Tapia³⁰³ que, con la llegada de los españoles a México se fomentó el uso del bordado, pero eso no implica que no hubiera bordado en México, hay vestigios de que se bordaba con agujas de maguey o madera sobre prendas tejidas en telar de cintura. Durante el siglo XVI, los franciscanos lo usaron como un medio de evangelización, fray Daniel fue quien enseñó el oficio de bordar a los hombres y niños indígenas para fines litúrgicos en las provincias de México, Michoacán y Jalisco. Posteriormente, la emperatriz Isabel de Portugal envió a mujeres de Castilla, España, a enseñar a bordar a las hijas de los “indios principales”, entre otras labores propias de las mujeres españolas, excluyendo el tejido que ya dominaban, incluso mejor que las españolas. A partir del siglo XVI y hasta el XVIII, se aplicó el modelo educativo español en México, en el que las mujeres eran instruidas en catecismo y labores de manos, principalmente bordado, que propagó su conocimiento y práctica. En los Colegios y Conventos se enseñaba un bordado más elaborado y se incluía la técnica de deshilado.

Durante la época virreinal, el bordado se incorporó a la vida cotidiana, se utilizaba para la indumentaria, el ajuar doméstico, el ajuar ritual y el ceremonial. Además, fue un signo de identidad y clase social. Una ordenanza del siglo XVII obligaba a las mujeres indígenas a vestir su atuendo tradicional, mientras que a las mestizas, mulatas y negras a vestirse como españolas. Así comenzó a bordarse el huipil de las indígenas que además mostraba signos de identidad respecto a la región en la que se elaboraba.

En el siglo XVIII se instauraron las escuelas públicas para niñas, a las que asistían diariamente sin recurrir a la reclusión, los seminarios para señoritas estaban abiertos a aquellas que “quieran concurrir en ellas y aprender la doctrina cristiana, a leer, escribir, cantar, coser, bordar y tejer con aguja, así como otras curiosidades propias de su edad y su sexo”³⁰⁴. El bordado también era

³⁰³ Noemi Vidal Tapia, *Mujeres que bordan: Breve historia del bordado femenino y su significado en la nueva España*, Conferencia en YouTube, Colegio de San Ignacio de Loyola Vizcainas, 1:10:55, (noviembre 2021) <https://www.youtube.com/watch?v=o1WC160v7RQ>

³⁰⁴ “Acta del cabildo de la Cofradía de Nuestra Señora de Aránzazu, 1793”. En Vidal, *Mujeres que bordan...*

transmitido entre las mujeres integrantes de las familias, las madres enseñaban a bordar a sus hijas, se practicaba entre hermanas y amigas, en la época virreinal se acostumbraba bordar mientras se hacía la lectura de textos religiosos, incluso se llegó a utilizar como un medio terapéutico para tranquilizar a las mujeres con problemas mentales. El bordado se difundió como una labor de la vida cotidiana de las mujeres, y se mantuvo como parte del sistema escolar público hasta finales de la década de 1970 y principios de 1980.

El bordado es una labor que ha prevalecido, en la actualidad, más allá de su función decorativa, el bordado se convierte en un medio de expresión, como el grupo *Patchwork Healing Blanket* al que pertenece Lourdes, quien afirma:

Utilizó la tela y el bordado para reconstruir mi memoria familiar. De esa manera puedo coser y descoser los olvidos, las interpretaciones, el dolor, la injusticia, etcétera [...] Me encantaría reinventar sus vidas a través de mi costura, como no puedo hacerlo, por eso reclamo [...] A través de la costura levanto mi voz en contra de las madres y los padres que deciden por encima de sus hijos³⁰⁵.

Las piezas se presentan una junto a la otra en la exposición, destacan las creaciones colgantes de tela con las fotografías de las hijas de las mujeres a que cada blusa alude. Las prendas lucen el paso de los años en su tela, se ven deslavadas y rotas, pese a ello, en ambas blusas se ve un esplendor antiguo, no se trata de prendas sencillas sino manufactura elaborada.

En el México del siglo XIX se acostumbraba a vestir a la usanza europea, pues la producción textil en el país era limitada. A través de la *metodología para la datación de fotografías históricas* de Manzini y otros³⁰⁶, se ha determinado que estas blusas pertenecen al periodo del porfiriato (1890-1910). La fotografía de un grupo de mujeres en México de 1900 (Figura 183), publicada en *El Mundo Ilustrado*, corrobora la correspondencia con la vestimenta de la época.

³⁰⁵ Lourdes Almeida, *La blusa de mi abuela ángela 2*, Video de YouTube <https://www.facebook.com/reel/617224367917644>

³⁰⁶ Lorena V. Manzini, et al. *Datación de fotografías históricas. Claves de lectura, una propuesta metodológica* (2019), <https://fotografiashistoricasjehm.home.blog/2019/05/28/1-introduccion-claves-de-lectura-para-determinar-la-datacion-de-las-fotografias-historicas-1850-1950/>



Figura 182. Blusa de la abuela Ángela
[still de vídeo] <https://bit.ly/4iVfvFX>



Figura 183. Fotografía de un grupo de mujeres en México de 1900
en "El mundo ilustrado". <https://bit.ly/4cjfwB3>

El uso de las blusas como soporte es profundamente simbólico, no solo son objetos que pertenecieron a las mujeres que retratan y que las representan de manera tangible, sino que también son un vestigio de su tiempo, una prenda que nos habla de una forma de vivir y de pensar. Cerca de las blusas en la exposición, Lourdes ha colocado dos corsés, accesorios de la época con estructuras metálicas que deformaban y limitaban los cuerpos femeninos para alcanzar un ideal de belleza impuesto. Estos corsés con manchas de sangre visibles nos recuerdan la violencia ejercida sobre los cuerpos de las mujeres.



Figura 184. Blusas y
corsés en la
exposición *Alias Vitas*
en Pachuca, Hidalgo.
<https://bit.ly/4iVfvFX>

Aunque las blusas comparten una manufactura similar, en ambas resaltan a simple vista el retrato central y las obras colgantes, encontramos que la pieza Ángela revela detalles significativos. En la manga izquierda, parcialmente ocultas entre las telas que componen la blusa se encuentran cuatro imágenes ovaladas de mujeres, la más cercana al puño es de una niña, que

posiblemente sea la propia Ángela, mientras que en la manga derecha hay tres óvalos más, posiblemente retratos de sus antecesoras. Estas imágenes ocultas, nos llevan a pensar sobre la vida de Ángela, si estas presencias no evidentes que formaron parte de su vida la influyeron para convertirse en la mujer que fue o si fueron las experiencias durante su niñez y desarrollo las que la llevaron a convertirse en una madre impositiva que coartó la vida de sus hijas.



Figura 185. Retrato de una niña en la manga izquierda de la blusa de la abuela Ángela. <https://bit.ly/4iVfvFX>



Figura 186. Detalle de los retratos de las tías que penden de la blusa de la abuela Ángela. [Stills de vídeo] <https://www.facebook.com/reel/617224367917644>

La disposición de los retratos de las hijas en las blusas también refuerza las narrativas. En la pieza dedicada a su abuela paterna Ángela, colgó de la cintura de la blusa los retratos de sus seis hijas cuando eran jóvenes, los cuales se encuentran montados en pedazos de tela de seda. Sobre las imágenes de sus tías bordó minúsculas puntadas doradas, como una denuncia a la violencia que sufrieron de su propia madre, a quienes les negó la posibilidad de tomar decisiones propias y las hizo obedecer sin reclamos. Cinco de ellas jamás se casaron, la mayor lo hizo con un primo de su madre, lo que Lourdes atribuye a una imposición materna, así que permanecieron solteras durante toda su vida, a pesar de que una de ellas tenía el ajuar³⁰⁷ y el vestido de novia listos³⁰⁸. Que los retratos de las hijas pendan de la cintura de la blusa, nos lleva a pensar que estas mujeres se quedaron “pegadas a las faldas de su madre”, esto es, apegadas a ella de manera no voluntaria.

³⁰⁷ El ajuar de novia estaba compuesto de una serie de prendas para la vida de casada de una mujer, entre los que se incluían vestido, lencería, ropa de cama, manteles, etc., que la misma novia cosía para la boda y su nuevo hogar.

³⁰⁸ Lourdes Almeida, *La blusa de mi abuela Ángela*, vídeo en Instagram, (2025) <https://www.instagram.com/p/DHHRqoyVgP/>

En contraste, la pieza dedicada a su abuela materna Esther, tiene los retratos de sus hijas colgando de las mangas de la blusa, los retratos de ellas se encuentran más detallados que los de la pieza Ángela. Lourdes señala que su abuela materna tenía el objetivo de casar a todas sus hijas y lo logró³⁰⁹. Aquí, los retratos de las hijas penden de las mangas de la blusa, lo que sugiere un vínculo distinto, un contacto más libre, unidas a su madre, pero no apegadas involuntariamente.

La pieza posee un profundo carácter experimental, no sólo en términos materiales, Lourdes no se queda con presentar la fotografía como un documento, sino que explora diversos medios para dar cuerpo y presencia a su genealogía femenina. El uso de la transferencia sobre tela le permite materializar la imagen, llevarla a lugares inimaginados como una blusa y a su vez, se vuelven objeto de intervención a través del bordado.

Cabe mencionar que Lourdes Almeida afirma haber recurrido a la generación de imágenes con inteligencia artificial para obtener los rostros de sus ancestras de los que no había un retrato³¹⁰, pero no menciona si alguna de estas imágenes fue obtenidas a través de este medio. Lo que nos hace reflexionar sobre la memoria reconstruida y, en cierto sentido, imaginada, en donde la genealogía se materializa a partir de fragmentos, pistas y simulaciones tecnológicas. Lourdes afirma: “En este proyecto hago juegos lúdicos, experimentaciones, aquí el juego es con los archivos y la memoria”³¹¹.

Lourdes Almeida amplía los límites del medio fotográfico y nos recuerda que las imágenes no sólo son documentos históricos, sino también herramientas para la evocación y la transformación. “La fotografía no nada más sirve para contar historias, para mostrar realidades, para denunciar. También sirve para ver hacia dentro, para mostrar sentimientos, para tratar de entender quiénes somos”³¹².

³⁰⁹ Lourdes Almeida, *El propósito de la abuela Esther* (vídeo en Facebook) (s/f) <https://www.facebook.com/reel/466523979176323>

³¹⁰ Lourdes Almeida, *Infancia es destino: el arte de Lourdes Almeida*, en La Jornada Semanal (2025) <https://semanal.jornada.com.mx/2025/01/18/infancia-es-destino-el-arte-de-lourdes-almeida-5898.html>

³¹¹ Lourdes Almeida, *Entrevista realizada el 19 de febrero de 2025*.

³¹² Almeida, *Entrevista...*

3.2.2. Alquimia y experimentación, Javier Hinojosa

Con motivo de una exposición organizada por la Galería de Patricia Conde, se le planteó a Javier Hinojosa realizar una serie, “fue un proyecto que hice acompañando la exposición de Margot Kalach que curó Ale De la Puente, decidimos hacer un trabajo que tuviera que ver con el azar, que no sabes qué va a suceder”³¹³.

El trabajo de Javier Hinojosa consistió en realizar unos quimigramas, sobre papel de algodón al cual le aplicó diversos compuestos fotosensibles, como cianotipia, nitrato de plata, y otros elementos para que reaccionaran con la luz y los químicos, como jabón, cúrcuma, acuarela e incluso provenientes del medio ambiente como cenizas del volcán popocatepetl o gotas de lluvia. El resultado es una serie de imágenes abstractas y de manufactura única, de las cuales hemos seleccionado tres, los alquimiogramas III, XXI y XXVII.

Hinojosa llama a su técnica “alquimiogramas”, un término compuesto por *alquimia* y *grafos*, junto con el sufijo *-ma*. La palabra *alquimia* proviene del árabe, *al-kímya*, que a su vez deriva del griego *χυμεία* (*chymeía*) que significa fusión o mezcla de líquidos (RAE). La alquimia era una disciplina esotérica vinculada a la transmutación de la materia, en la que los alquimistas buscaban la piedra filosofal, un compuesto desconocido que, mediante una reacción química, sería capaz de transformar cualquier metal en oro o en plata. Esta idea impulsó la experimentación con sustancias capaces de generar cambios al interactuar con otras, lo que fue el principio fundamental de la alquimia. Considerada como una protociencia, la alquimia era una disciplina filosófica en la antigüedad, que combinaba nociones de química, física, astrología, metalurgia, espiritualismo y arte³¹⁴, precursora de la química moderna.

Por otra parte, *grafo*, del griego *γράφω* (*grapho*) que alude al dibujo o la imagen, mientras que el sufijo *-ma*, que denota el resultado de la acción, Así, alquimiograma puede interpretarse como una imagen o trazo obtenido mediante procesos químicos que evocan la transformación de la alquimia.

³¹³ Javier Hinojosa, *Entrevista 8 de febrero de 2025*.

³¹⁴ Definición.DE, *Definición de alquimia* (s/d). <https://definicion.de/alquimia/>

En ese sentido, los alquimiogramas de Javier Hinojosa representan una forma de experimentación en la que la manipulación de sustancias químicas y fotosensibles así como la exposición de éstos a la intemperie, generan creaciones visuales únicas. La técnica remite a la tradición alquímica de búsqueda de la transmutación y, a su vez, vincula la creación fotográfica con la exploración de materiales y reacciones químicas, una búsqueda presente en diversos momentos de la historia de la fotografía.

Al observar la evolución en la producción de Javier Hinojosa identificamos que no se trata de una mera acción del azar, hay en él un profundo conocimiento técnico en cuanto a químicos y materiales, de los procesos fotográficos y a su vez, un ánimo experimental que se convierte en un aspecto lúdico:

Parte de mi trabajo tiene que ver, y nunca lo ha dejado de ser, con lo lúdico, para mí el jugar al crear es un placer, no es una obligación. Entonces estar jugando constantemente a ver cómo reacciona [...] yo le echaba de repente unos brochazos de cianotipo, y luego, ya que estaba reaccionando (a la luz), le echaba nitrato de plata y entonces el efecto se lo iba dando la luz. Si eso lo hubiera hecho en la oscuridad no hubiera existido, si lo hubiera fijado no hubiera existido. Entonces también me refiero a Man Ray, creo que les llamaba rayogramas, pero claro, él ponía objetos encima de un papel sensibilizado, bueno, pues aquí también había objetos o no había objetos, pero el objeto tal vez podría ser un brochazo. Entonces yo digo que eso sigue siendo parte de la experimentación fotográfica, que sigue siendo y pertenece al campo de la fotografía, pero también podría pertenecer al campo de la pintura, estar pintando, estar pintando brochazos con químicos³¹⁵.

Aunque posiblemente Javier Hinojosa no tuviera un control sobre el resultado de sus experimentaciones, posee como un alquimista, los conocimientos de las posibilidades de sus mezclas, no son acciones infructuosas, sabe de antemano que obtendrá algo que se configura de manera azarosa, pero dirigidas por el profundo conocimiento de las cualidades de los elementos que utiliza.

³¹⁵ Hinojosa, entrevista...



Figura 187.

Alquimiograma III (2023)
Plata, hexacianoferrato de
hierro, gotas de lluvia,
ceniza volcánica del
Popocatepetl sobre papel de
algodón. 39.5 x 29.5 cm.
https://pcg.photo/pdf/probabilidad_catalogo.pdf

Los tres alquimiogramas son composiciones abstractas, en *Alquimiograma III* podemos observar los resultados de los “brochazos” a los que se refiere Hinojosa, que se hacen evidentes en tonos café, negro y azul, así también hay marcas de gotas e incluso aparecen texturas indefinidas. Para esta pieza ha utilizado plata, hexacianoferrato de hierro, gotas de lluvia y ceniza volcánica del Popocatepetl, sobre papel de algodón. Por lo que podemos suponer que las marcas de gotas son de lluvia y que las texturas más pequeñas podrían ser producto de la ceniza. En esta pieza destaca la gestualidad de Hinojosa, lo que hace que esta imagen parezca más cercana a una pintura por el rastro dejado por el pincel.

Alquimiograma XXI (Figura 188), presenta una composición en la que se pueden observar tonos entre azul y verde en el fondo que se funden en algunas partes, lo que puede percibirse como agua o cielo. En la parte inferior resalta una figura en tonos cafés de formas irregulares que remiten a elementos naturales como raíces, formaciones minerales o algún proceso de corrosión. La imagen evoca un paisaje microscópico o un proceso geológico. Para esta pieza ha utilizado plata, hexacianoferrato de hierro, jabón y ceniza volcánica del Popocatepetl sobre papel de algodón.

Alquimiograma XXVII (Figura 189), posee un fondo predominantemente azul, con acentos en blanco y amarillo ocre que aportan movimiento y dinamismo visual. Aquí los materiales que la componen (hexacianoferrato de hierro, pigmento, cúrcuma sobre papel de algodón), han generado en sus reacciones patrones que evocan estructuras microscópicas o paisajes cósmicos.

La composición se divide en tres partes, la parte superior que contiene pequeños detalles y un fondo de un tono azul más profundo, en la parte intermedia sobresalen unas líneas blancas como trazos espontáneos, así como unas formas orgánicas mayores y transparentes, mientras que, en la parte inferior, el cambio de color, hacia los tonos dorados y ocre que aparentan un terreno o la parte de la que surgen las demás formas de la imagen.



Figura 188. *Alquimiograma XXI* (2023) Plata, hexacianoferrato de hierro, jabón, ceniza volcánica del Popocatepetl sobre papel de algodón. 24x19 cm.
<https://www.artsy.net/artist/javier-hinojosa>



Figura 189. *Alquimiograma XXVII* (2023) Hexacianoferrato de hierro, pigmento, cúrcuma sobre papel de algodón. 24x19 cm.
<https://www.artsy.net/artist/javier-hinojosa>

Las tres piezas son exploraciones a través de procesos químicos, que generan imágenes que evocan procesos naturales, geológicos o atmosféricos. Las tres imágenes provienen del uso de materiales no convencionales que interactúan de manera orgánica, no sólo aportan color y textura, sino que a su vez generan efectos visuales derivados de las reacciones que suceden sobre el papel.

Además, la integración de un elemento simbólico y material, las cenizas del volcán Popocatepetl, que no solo tienen una interacción en la producción de imágenes, sino que aportan una carga conceptual ligada a la memoria, la transformación y la relación entre el entorno natural y la fotografía. Al provenir del Popocatepetl, un volcán icónico en la geografía y la cultura mexicana, la ceniza nos habla del paisaje evocado desde la memoria colectiva, testimonio de la actividad volcánica y vestigio de un evento natural presente a lo largo de la historia del país. Su

uso establece una conexión entre la fotografía y los ciclos naturales, reforzando la idea de la imagen como la huella de lo que una vez fue, y al igual que la ceniza, quedan marcas de una situación que nos remite a una permanencia que trasciende nuestra propia permanencia humana.

Aunque las obras pueden apreciarse como una composición abstracta, resulta evocador saber que se constituyen como un registro de la acción del tiempo y los elementos sobre la materia. Para Vilém Flusser esto hace que la imagen se relacione con la magia:

La mirada puede volver una y otra vez sobre el mismo elemento de la imagen, estableciéndolo como centro del significado de la imagen. El registro establece relaciones llenas de significado entre los elementos de la imagen. Las dimensiones espaciales, como se reconstruyen mediante el registro, son aquellas relaciones llenas de significado, aquellos conjuntos en los que un elemento les da significado a todos los demás y, a cambio, recibe de ellos su propio significado. Tal relación espacio-tiempo reconstruida a partir de las imágenes es propia de la magia, donde todo se repite y donde todo participa de un contexto pleno de significado³¹⁶.

Los elementos de la imagen se interconectan y adquieren significaciones en conjunto, que operan junto con el conocimiento de los materiales que intervienen en la creación de estas imágenes, lo que nos genera la sensación de atemporalidad (el volcán se mantiene activo a pesar de los años, así como las manifestaciones de la naturaleza), y que nos da la idea de trascendencia del hecho que observamos.

Las imágenes son producto de acciones físicas y químicas sobre la base de papel que constituye el sustrato, materiales como la ceniza, cúrcuma, sal de grano o jabón dejan marcas de su presencia, las cuales se evidencian en las texturas que percibimos, aparece la gestualidad de las acciones de Hinojosa sobre la composición. Así también, la evocación de la ceniza volcánica y sus huellas sobre el papel, generan una conexión entre el paisaje, el tiempo y la fotografía. Finalmente, el papel sobre el cual suceden las imágenes nos remite a la fragilidad y nos muestra que es susceptible a los cambios que provocan las reacciones químicas

³¹⁶ Flusser, *Hacia una filosofía...*, 12.

La magia de este alquimista nos revela que la naturaleza y el mundo se encuentran en constante transformación en procesos que nos trascienden, pero a su vez nos recuerda la profunda fragilidad que subyace en todas las cosas.

3.2.3. Experimentación para ir a la luna, Patricia Lagarde

Para Patricia Lagarde la fotografía tiene muchas posibilidades, y muestra de ello es su pieza instalación *Take me to the Moon (Llévame a la luna)* (2019), la cual consta de 30 elementos entre ferrotipos, meteoros, diapositivas, lupas, piedras, cianotipos dentro de una maleta vieja. Fue realizada para celebrar los 50 años de la llegada a la luna, y forma parte de la serie *Teoría general del cielo*. En palabras de Patricia Lagarde se trata de “un universo contenido en una maleta” el cual se despliega en una instalación de aproximadamente dos metros de largo, que cuenta la llegada del hombre a la luna.

Patricia Lagarde utilizó una maleta antigua cubierta en tela, con remates de piel y herrajes metálicos como contenedor de la obra. Al abrir la maleta lo primero que encontramos es un gráfico de la luna acompañado de descripciones técnicas. Se trata de un cianotipo, medio muy utilizado para reproducir mapas y documentos por contacto, también conocido como heliografía o *blueprint*.

En el gráfico, del lado izquierdo se observan cinco esquemas alineados verticalmente, las primeras tres muestran los trajes de los astronautas, luego una imagen de la cápsula espacial y debajo, otra del módulo de comando. A la derecha del gráfico, se encuentra un texto; debajo de este, otra imagen de la luna en tamaño pequeño. En el borde derecho hay un gráfico del módulo de comando y el módulo lunar orbitando la luna, seguido de una imagen del módulo de comando solo. Más abajo, tres imágenes muestran los módulos de comando y lunar juntos, en algo que parece ilustrar el proceso previo al alunizaje del módulo lunar.



Figura 190. *Take me to the moon* (2019).

Instalación con tintipos, cianotipos y una maleta. 38 x 53.5 x 18 cm.

Pieza única.

<https://www.artsy.net/artwork/patricia-lagarde-take-me-to-the-moon>

El interior de la maleta está dividido en varios compartimentos en los que se encuentran organizados los distintos componentes de la pieza. De izquierda a derecha y de atrás hacia adelante, se distinguen dos capelos de vidrio seguidos de tres frascos; a su derecha, hay cinco formas circulares transparentes colocadas verticalmente. En un compartimento más adelante, se encuentran un cubo de vidrio y un objeto esférico de color rosado; más adelante dos piedras, una color dorado y una rebanada de piedra blanca y negra con toques violaceos. A la derecha de estas piezas, hay bolsas conteniendo discos metálicos, y delante de ellos, algunas placas metálicas cuadradas, también en bolsa y ordenadas de forma vertical de mayor a menor en los que se percibe hay imágenes. Al borde de la maleta se encuentra un objeto esférico de vidrio esmerilado y algo que luce como una tapa o un objeto esférico de vidrio transparente.

Más a la derecha, hay varias bases poligonales de acrílico o vidrio transparente ordenadas por tamaño, del fondo de la maleta y hasta su borde frontal. En el lateral derecho, se encuentra otra pieza esférica junto con diversos elementos, un aro de metal que no se percibe en su totalidad. Finalmente, en la parte frontal, aparecen otros objetos, que a primera vista no podemos determinar.



Figura 191. *Take me to the moon* (2019). Instalación desplegada. <https://www.artsy.net/artwork/patricia-lagarde-take-me-to-the-moon>

Al desplegarse, la pieza revela una serie de objetos cuidadosamente dispuestos. Entre ellos, tres frascos de vidrio con tapa cuyo contenido es indeterminado y otro frasco sin tapa que contiene pequeños elementos rectangulares de color blanco que parecen tener palabras impresas. También se presentan tres esferas de distintos tamaños: dos de vidrio transparente y una esmerilada. Además de un pequeño globo terráqueo de vidrio esmerilado montado sobre un soporte metálico plateado, una lupa circular de aro metálico, una rebanada de piedra blanca y negra, y una piedra irregular de pequeños prismas color dorado claro.

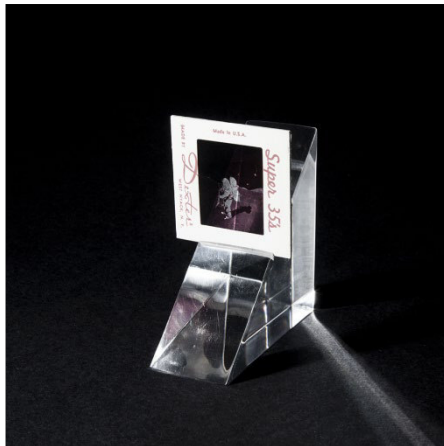


Figura 192. *Diapositiva de Take me to the moon* (2019). <https://www.artsy.net/artwork/patricia-lagarde-take-me-to-the-moon>

Destacan dos capelos de vidrio, cada uno resguarda una pequeña piedra oscura montada sobre un soporte sobre una base gruesa redonda, ambos de acrílico transparente. Sumado a esto, se encuentra una diapositiva antigua con la imagen de un astronauta y en uno de sus lados, las

inscripciones: “Astronaut Schmitt collects lunar rare samples” y “Apollo 17 Kennedy Space Center”, montada en una base poligonal transparente.



Figura 193. Algunas de las imágenes que se utilizan para realizar los ferrotipos de *Take me to the moon*.
<https://www.artsy.net/artwork/patricia-lagarde>

La obra incluye además ocho ferrotipos cuadrados (también conocidos como tintipos), cada uno colocado sobre una base poligonal transparente. Las imágenes que muestran son: 1) un globo lunar en negativo, 2) un espejo negro con un aro metálico, 3) un círculo negro sobre un fondo gris, 4) una galaxia 5) un globo terráqueo con una base metálica en una versión oscura y 6) otra en versión clara, 7) una esfera blanca sobre un fondo oscuro, y 8) una nave de juguete con un astronauta en su interior.

Asimismo, se incluyen cuatro ferrotipos más pequeños: el primero muestra un pequeño cometa o nave de juguete con su estela en un fondo negro, el segundo y tercero muestran imágenes de la luna una en cuarto menguante y la otra en su fase llena en la que pueden apreciarse las manchas de la superficie lunar, y del cuarto no es posible identificar la imagen con claridad porque se encuentra debajo de una lupa o un monóculo.

Hay también seis ferrotipos circulares, tres de ellos montados en una base de acrílico en forma de medio arco con pie y pedestal transparentes, con las siguientes imágenes: 1) un astronauta en primer plano con un fondo irregular que parece ser la nave espacial, 2) un astronauta de juguete tomado de espaldas con un paisaje lunar de fondo, y 3) un pequeño cohete espacial color blanco de juguete en un fondo negro. Otros dos ferrotipos montados sobre gruesas bases circulares transparentes, uno lleva la imagen de la huella de la bota de Aldrin sobre la superficie lunar y el otro con la imagen de un par de botas en negativo. El sexto ferrotipo circular no puede percibirse

con claridad, ya que se encuentra colocado debajo de una lupa de media esfera de vidrio con un soporte metálico circular.



Figura 194. Algunos de los elementos de la pieza. <https://www.instagram.com/patricia lagardelopez/>

Esta pieza está concebida para que el espectador pueda manipularla libremente, reorganizando los elementos y su disposición o, si lo prefiere, dejándolos dentro de la maleta. La imagen que observamos corresponde al montaje realizado por Patricia para documentar la obra desplegada. Lagarde diseña el montaje de cada fotografía, así como todas las bases y contenedores en los que se presentan. Del mismo modo, establece la forma en que cada pieza debe ser almacenada, asegurando la armonía entre lo que se exhibe y su almacenamiento.



Figura 195. Marcel Duchamp con un ejemplar de *La caja en una maleta*, Nueva York, agosto de 1942. <https://bit.ly/3FNJP6l>



Figura 196. *La Boîte-en-valise en versión de lujo*. 40.6x38.1x10.2 cm. (1935-41) IX de XX, Museo de Arte Moderno de Nueva York. <https://mo.ma/41UuCI9>

Esta pieza remite a *La Boîte-en-valise* (*La caja en una maleta*), la obra de Marcel Duchamp en la que creó un museo portátil dentro de una maleta. En ella, Marcel Duchamp colocó 69 reproducciones de sus obras en una caja de madera, ordenadas de tal manera que pudiera desplegarse a modo de una pequeña sala de exhibición. Entre ellas incluyó versiones miniatura de tres de sus “objetos encontrados” el *Aire de París*, *Plegable.. de viaje* y *la Fuente*, así como

una reproducción en acetato de celulosa de *El gran vidrio*. La versión de lujo de esta obra se presentó dentro de una maleta forrada de cuero³¹⁷.

De manera similar, algunas de las piezas de la obra de Patricia Lagarde son “objetos encontrados” como las lupas, las piedras, las esferas y los frascos de vidrio, la diapositiva del astronauta e incluso la maleta que contiene todos estos elementos. El objeto encontrado (*l'objet trouvé* en francés o *ready-made* en inglés), es un elemento tomado del mundo cotidiano, carente de valor artístico en sí mismo, al que el artista resignifica y dota de un nuevo sentido. En este caso, los objetos que Patricia integra en su obra cumplen la función de acompañar y reforzar la narrativa visual, intensificando su carga evocativa:

Esta maleta tiene piedras lunares, polvo estelar, ferrotipos, meteoritos, -te puedes llevar el universo contigo en esa maleta- [...] Todo es parte de la ficción también, el que nos digan (que una piedra) es lunar o no, es un acto de fe³¹⁸.

Patricia Lagarde construye su obra a partir de la recolección, la recontextualización de objetos y la producción de imágenes mediante procesos fotográficos históricos. En su pieza, contenida en una maleta antigua, la artista evoca tanto el concepto de archivo como la idea del viaje, no solo en un sentido físico, sino también simbólico.

La maleta se convierte en un espacio de significación, una cápsula que rememora un momento y a su vez, recrea aspectos relacionados con el mismo, como señala la propia artista: “una maleta es un contenedor de universos únicos, un objeto simbólico que extiende la identidad individual. Quien la lleva posee allí una parte de su ser interior”. Bajo esta premisa, la maleta de Lagarde no sólo transporta objetos, sino también memorias, narrativas y posibilidades de quien la observa, encontrándose “entre el deseo y el hecho, entre la posibilidad y el acontecimiento”³¹⁹.

Esta doble significación que adquiere la maleta, por una parte como objeto cotidiano y por otra como un recipiente simbólico, permite que funcione como un dispositivo poético, que evoca experiencias propias y a la vez contiene elementos que motivan la imaginación. La maleta puede

³¹⁷ Marian Tristán, *Duchamp, Malraux y el museo ideal* (2014) <https://mariantristan.wordpress.com/tag/boite-en-valise/>

³¹⁸ Patricia Lagarde, *Hiperfocal*.

³¹⁹ Lagarde, *Take me to the moon*. (2019) <https://www.artsy.net/artwork/patricia-lagarde-take-me-to-the-moon>

entenderse como un museo personal, un archivo portátil, así mismo, como un dispositivo lleno de recuerdos o de sueños. La maleta revela una colección de objetos cuidadosamente seleccionados de una manera no casual, sino que posee una lógica visual y conceptual. En ella se entrelazan lo científico, (presente en la estructura ordenada en compartimentos y en los propios elementos de la pieza), y lo poético, manifestado en la narrativa que surge entre lo real y lo ficticio.

Además, la pieza permite al espectador interactuar con sus objetos, reorganizarlos y, en cierto modo, construir la propia versión de la obra, lo que la dota de un carácter abierto y a su vez lúdico. En este sentido, la obra no es solo una reconstrucción de un evento pasado, sino también una experiencia poética que se materializa en la relación entre los objetos y las imágenes con el espectador.

La experimentación es un proceso fundamental en la práctica de Patricia Lagarde. Su trabajo no solo se limita a la búsqueda y recopilación de objetos y su disposición en la maleta, sino que también explora las posibilidades materiales y visuales de la fotografía. La elaboración del cianotipo y de los ferrotipos son un claro ejemplo de esta búsqueda, Patricia no solo recupera procesos antiguos, sino que los adapta, transforma y reinterpreta.

El ferrotipo, con su superficie metálica que captura la imagen de manera única e irrepetible, se convierte en un terreno de prueba donde el conocimiento técnico y el azar conviven. Patricia explora las imperfecciones del proceso, aceptando los accidentes, las manchas y las texturas como parte esencial de la imagen final, de este modo cada pieza no es solo un registro visual, sino el resultado de un proceso experimental donde el material, la luz y el tiempo dejan su huella.

La materialidad adquiere un papel central en esta obra, el uso de procesos fotográficos antiguos como el ferrotipo, refuerza la dimensión táctil de la pieza. Al mismo tiempo, ubica al espectador ante la visualización de un hallazgo que parece provenir de tiempos antiguos, construyendo así una ficción a través de estas imágenes.

La imagen sobre metal, con sus texturas, reflejos y manchas, captura momentos y contiene emociones. Estos procesos hacen referencia a lo arqueológico, donde las fotografías, junto con los objetos, son testimonios del evento representado como del paso del tiempo. Las piedras, el

polvo lunar, aunados a la fragilidad del vidrio, el reflejo del metal y la sutileza de los elementos transparentes construyen un universo en el que las evocaciones, los recuerdos y el tiempo se superpone en capas, como si la maleta no contuviera sólo objetos, sino también fragmentos de historias suspendidas. Su obra es en sí misma una travesía visual y conceptual en un espacio de constante resignificación.

3.2.4. Experimentación técnica y conceptual como objeto artístico, Cecilia Hurtado

La pieza *Family Lines* (*Líneas familiares*) (2013) de Cecilia Hurtado es un referente temprano de sus reflexiones experimentales, en la que convergen distintas prácticas. Tras la muerte de su madre comienza a trabajar con fotografías de su álbum familiar, explorando la pérdida y la ausencia como ejes de su investigación visual. Se trata de un libro en formato de acordeón hecho por Cecilia Hurtado de diez páginas de madera de 15x10 cm. Cada hoja contiene una imagen transferida en cada lado, sumando un total de veinte imágenes. Las páginas están unidas mediante hilos que atraviesan perforaciones en los bordes y se extienden más allá del libro, de cada uno de ellos pende un pequeño círculo de madera de aproximadamente 3 cm, también intervenido con un par de transferencias.



Figura 197. Libro de artista *Family lines* dentro de su caja, Cecilia Hurtado, (2013)
<https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>

Desde su dimensión material, la obra se presenta como un objeto narrativo en sí mismo, donde la fotografía trasciende el soporte bidimensional tradicional. Las imágenes reproducen visualmente la apariencia de lo antiguo, acentuada por el tono café que predomina. Las fotografías en blanco y negro provienen de álbumes familiares de la artista y parecen haber sido realizadas en el siglo XIX, fueron digitalizadas e intervenidas a través de un programa de edición para incluir su rostro en ellas.

Comencé esta serie para aprender fotografía digital y los beneficios de *Photoshop* a finales de los noventa, entrevisté a parientes, ví muchos álbumes, conocí muchas anécdotas y rostros que nunca había visto, pero me sentí identificada. Después de escanear muchas fotos decidí intervenirlas con mi rostro, como un ejercicio sobre las historias que conforman mi identidad, incluyéndome en las fotografías del pasado como una forma de convivencia a través del tiempo³²⁰.

El libro se presenta en una caja elaborada por Su Ying Wong, forrada de tela y en la parte frontal hay un óvalo en el que se encuentra escrito a mano el nombre del libro, en el interior de la caja, un fragmento de texto de Gutierre Aceves Piña, el cual escribió para el catálogo *1840-2040 Cecilia Hurtado*.



Figura 198. Portada y contraportada del libro *Family Lines*, Cecilia Hurtado, (2013) <https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>

Como portada presenta la imagen del regazo de una mujer sentada, capturada de los hombros hasta las rodillas. Son solo visibles sus manos y los detalles de su vestido, confeccionado con una doble tela adornada con lunares blancos. En la contraportada, aparece el torso de un hombre, destacando el cuello, la camisa con corbata, un chaleco y un saco con un par de botones. Detrás de él, en la parte superior se percibe un pequeño fragmento del fondo del estudio donde se tomó la fotografía. Además, en el borde superior izquierdo de la imagen, se aprecian marcas blancas producto de la transferencia, zonas donde la imagen no se fijó por completo.

³²⁰ Cecilia Hurtado, publicación en su Instagram (2 de marzo de 2022) https://www.instagram.com/p/CamsRQCui GI/?img_index=1



Figura 199. Libro de artista *Family lines* desplegado, vista interior, Cecilia Hurtado (2013)

<https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>

Al desplegar el libro, en su parte interior, se observa (leyendo de izquierda a derecha) una fotografía ovalada sobre fondo negro del retrato de la misma mujer sentada cuyo regazo aparece en la portada. El encuadre capta la mitad de su cuerpo, pero su rostro ha sido visiblemente sustituido por el rostro de Cecilia. A primera vista, sus manos parecen reposar sobre el regazo, aunque al observar a detalle se revela una tensión sutil, la mano izquierda se encuentra extendida de manera rígida y la derecha tiene extendidos el pulgar e índice, en un gesto que parece señalar algo. No sabemos si esta pose fue realizada de manera intencional para transmitir un mensaje, pero la posición de las manos adquiere significado si la observamos desde la simbología India. En este caso, corresponden a dos mudras: la mano derecha extendida, con la palma vuelta hacia su propio cuerpo evoca el *Bhumisparsha mudra*, asociado con la imperturbabilidad, la armonía y el amor. Mientras que, la mano izquierda con el dedo índice extendido puede interpretarse como el *Varada mudra*, que simboliza la generosidad, la caridad, y el favor concedido o recibido³²¹. Asimismo, desde la iconografía religiosa cristiana, la posición de la mano derecha se reconoce como un llamado a la atención.

³²¹ Mónica Cerrada Macías, *La mano a través del arte: simbología y gesto de un lenguaje no verbal*. [Tesis doctoral] Universidad Complutense de Madrid (2007); 95-97. <https://webs.ucm.es/BUCM/tesis/bba/ucm - t29915.pdf>



Figura 200. Retrato con vestido de lunares, Cecilia Hurtado (2013) <https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>



Figura 201. Retrato con niños, Cecilia Hurtado (2013) <https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>

A continuación, otro retrato, esta vez de una mujer de pie en cuerpo entero, acompañada por dos niños o niñas, una de ellas está sentada en una silla a la derecha de la imagen, mientras que la otra permanece de pie frente a la mujer, sosteniendo un pequeño gato blanco. La figura femenina apoya su mano izquierda sobre el respaldo de la silla y coloca la derecha sobre su vientre, en un gesto que evoca la postura de una mujer embarazada. Su rostro ha sido reemplazado por el de Cecilia, mientras que los niños o niñas parecen haber sido recortados de otras fotografías y superpuestos en la composición. La niña sentada podría ser la propia Cecilia en su infancia.



Figura 202. Retrato junto al espejo, Cecilia Hurtado (2013) <https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>



Figura 203. Recorte mano empuñada, Cecilia Hurtado (2013) <https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>

El tercer retrato muestra una mujer de pie, recargada en una mesa en la que hay un espejo. La mesa está cubierta con un largo mantel y el encuadre llega hasta debajo de sus rodillas, su cuerpo se encuentra girado hacia la izquierda. El rostro de Cecilia resplandece, ya que en la fotografía original el fotógrafo aplicó un efecto de iluminación que acentúa esa zona. En esta imagen, la sustitución del rostro es menos evidente, pero destaca precisamente por el brillo añadido. La cuarta imagen es un recorte de este mismo retrato, centrado en la parte superior del cuerpo. Se

muestra el contorno de la espalda de la mujer sobre el fondo de estudio, donde resalta su mano sobre la mesa, así como el mantel y el vestido.



Figura 204. *Detalle del texto con fondo de brochazos, Cecilia Hurtado (2013)*
<https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>

Las imágenes 5 y 6, situadas en el centro del libro, muestran un texto escrito a mano en tinta negra sobre brochazos oscuros. Estos trazos dificultan la lectura completa, la podemos percibir como una narración fragmentada. Se alcanzan a distinguir algunas palabras como “tenor”, “un carácter a..”, pero la combinación de las manchas y la caligrafía impiden su comprensión total. Ambas imágenes están conectadas visualmente, pero no sabemos si una es continuación de la otra o no, por lo que el texto solo es una insinuación.



Figura 205. *Retrato masculino sonriente, Cecilia Hurtado (2013)*
<https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>



Figura 206. *Retrato de piernas en primer plano, Cecilia Hurtado (2013)*
<https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>

A continuación, se presenta el retrato ovalado de un hombre en el que, nuevamente, el rostro de Cecilia ha sido sobrepuesto. En este caso la intervención resalta, la expresión sonriente de la artista contrasta con la seriedad de este tipo de retratos, generando una sensación de extrañeza. La imagen 8 es un acercamiento a la pierna derecha y un fragmento del pie izquierdo de una

mujer con zapatos de tacón posados sobre una alfombra. Detrás, se distingue un muro que enmarca la escena.

La imagen 9 es un retrato de cuerpo entero de una mujer que presenta la estética de la primera mitad del siglo XX por su vestimenta, La mujer encuentra de pie frente a una chimenea, aquí nos percatamos de que las piernas de la imagen anterior corresponden a este retrato, en primer plano, del lado izquierdo un fotomontaje digital de un pequeño gato. La última fotografía es un retrato de grupo, tres niñas vestidas de blanco y cabello corto, ninguna de ellas observa a la cámara y posan recargadas entre sí, actitudes corporales elaboradas con reminiscencia pictórica, Cecilia ha sustituido el rostro de la niña que se encuentra en primer plano.



Figura 207. Retrato de mujer frente a chimenea, Cecilia Hurtado (2013)
<https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>

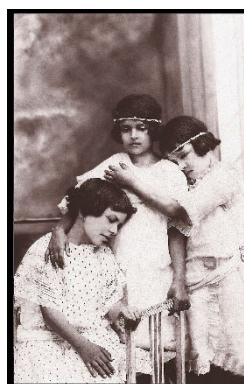


Figura 208. Retrato de tres niñas, Cecilia Hurtado (2013)
<https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>

En la parte exterior del libro están las fotografías de la portada y contraportada previamente descritas, también en este lado se encuentran los hilos con las imágenes transferidas sobre círculos de madera.



Figura 209. Libro de artista Family lines desplegado, vista exterior, Cecilia Hurtado (2013)
<https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>

Iniciando de derecha a izquierda con la imagen de contraportada que presenta el torso de hombre; la segunda es el retrato de medio cuerpo del mismo hombre en el que resaltan las cejas y los ojos porque son los de la misma Cecilia; el siguiente retrato, de medio cuerpo y vestimenta masculina, una persona sostiene un violín y un arco, el rostro de Cecilia con el cabello largo, está colocado mediante un fotomontaje.

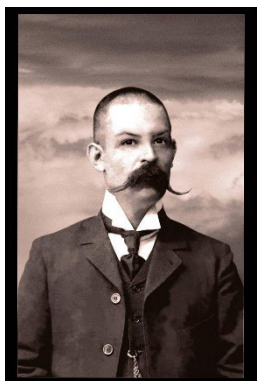


Figura 210. retrato de hombre con bigote, Cecilia Hurtado (2013)
<https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>



Figura 211. Retrato de violinista, Cecilia Hurtado (2013)
<https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>

La imagen 4 es un retrato de cuerpo completo de una mujer con vestido de novia, sostiene un ramo que reposa sobre una mesa, mientras el rostro de Cecilia refleja felicidad, detrás el fondo del estudio muestra un adorno de flores que enmarca la composición. Nuevamente, las páginas centrales (5 y 6) presentan fragmentos de un texto escrito a mano, aparentemente extraído de un diario. Se puede leer algunas palabras y partes de frases que no adquieren sentido como “había dirigido”, “camión qué”, “muestra”, “ir a otro”, “yo tenía”. “años de mi” “los quince” ...



Figura 212. Retrato de mujer vestida de blanco, Cecilia Hurtado (2013)
<https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>

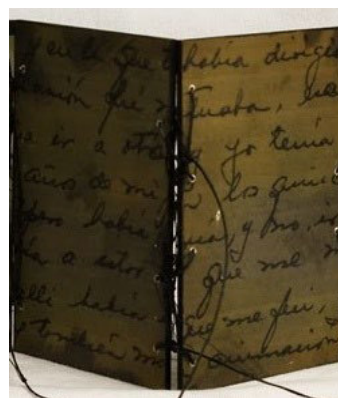


Figura 213. Detalle del texto de páginas centrales, Cecilia Hurtado (2013)
<https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>

Continúa un retrato de mujer en primer plano, aquí resalta el gesto extraño que está realizando con la boca. La siguiente imagen es un fragmento del mismo retrato en el que resalta el arete

que lleva la mujer en la oreja derecha y el brillo de su cabello. La imagen 9 es un fragmento del retrato con violín, que muestra una parte del instrumento y la mano sosteniendo las cuerdas, la última imagen es la portada del libro de artista, el regazo de mujer.



Figura 214.
*Retrato de mujer
con arete, Cecilia
Hurtado (2013)*
<https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>



Figura 215. *Retrato
en recorte con
detalle de arete,
Cecilia Hurtado
(2013)*
<https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>

Los círculos que cuelgan de los hilos que unen las piezas muestran detalles de las mismas fotografías, un rostro, una mano, la textura de una tela, un botón, fragmentos del texto. Son pequeños elementos que, aunque separados del cuerpo del libro, mantienen una conexión con este y las imágenes. Su presencia enfatiza la idea de origen, de esos rasgos, gestos y objetos que se transmiten a través de generaciones, repitiéndose en los descendientes, creando lazos que mantienen unida la historia familiar.



Figura 216. *Hilos y círculos de madera que se encuentran unidos al libro Family lines, Cecilia Hurtado (2013)*
<https://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>

Susan Sontag, en su texto *Sobre la fotografía*, afirma que la fotografía se convirtió en un “rito de la vida familiar”, a través del cual la familia constituye su propia narrativa, ya sea mediante un simple orden cronológico o a través de cuidadosas clasificaciones en series que testimonian los lazos familiares. En este contexto, las imágenes representan la presencia de parientes

ausentes o desaparecidos, y su visualización ayuda a mitigar la ansiedad de la ausencia o la pérdida. El álbum familiar se convierte en un objeto de exhibición, en el que las fotografías actúan como huellas del transcurso de una historia³²². Además, estos archivos pueden servir como medio de constatación, en el que podemos observar los rasgos comunes y los acontecimientos pasados.

Family lines forma parte de su serie *El ritual*. En este proyecto, Cecilia Hurtado explora sus raíces a través de entrevistas que tiene con sus familiares, es a partir de estos relatos, que descubre anécdotas y aspectos desconocidos sobre su genealogía, que le permiten percibir que hay una historia que no siempre se ve en las imágenes. Como un ejercicio de identidad y memoria decide incorporarse en las fotografías, superponiendo su rostro al de sus antepasados, para cuestionar el origen y las relaciones familiares y a su vez, reflexionar sobre la transformación del retrato y sus múltiples usos.

La intervención es central en la poética de la obra, al desplazar y reescribir la imagen, la artista rompe con la inmutabilidad y permanencia del archivo y lo convierte en un espacio de ficción, donde la fotografía deja de ser testigo del pasado para convertirse en un dispositivo de exploración personal y propone otra historia. Además, las fotografías utilizadas en el libro pertenecen a familiares que han desaparecido con el tiempo, quedando solo su imagen como vestigio. Al superponer su propio rostro en ellas, establece un puente entre el pasado y el presente. El rostro superpuesto de Cecilia es un lazo que los trae a la actualidad, y a su vez, lleva a la propia autora a posibilidades futuras.

Este proceso la lleva a profundizar en la noción de ficción dentro de la fotografía. Su formación teatral refuerza esta idea: en el escenario, lo importante no es la realidad, sino la representación. Su madre le enseñó que el teatro debía de generar un vínculo con el espectador y que la única manera de lograrlo era hablarle de un aquí y un ahora. Cecilia traslada esta premisa a su obra, asumiendo que toda imagen es una construcción en el fondo. La obra hace evidente esta ambigüedad enfatizando el carácter de la pieza como un objeto construido. La repetición de imágenes, la manipulación y el montaje aluden a la manera en que la memoria se activa, se

³²² Sontag, “En la caverna de Platón” en *Sobre la fotografía*, 13-44.

transforma y se fragmenta con el tiempo. Así el archivo no es solo un registro del pasado, sino un campo de posibilidades.

La intervención digital no busca engañar al espectador, sino evidenciar la superposición de tiempos. En algunos retratos, su rostro encaja de manera armoniosa, en otros se evidencia la intervención incluso en el gesto, generando un efecto de extrañamiento o irrealidad que subraya la manipulación. Un ejemplo claro es el retrato ovalado del hombre, donde la sonrisa rompe con la solemnidad de la época que representa.

Los hilos que atraviesan el libro y los círculos que penden de ellos parecen enfatizar la noción de origen, los lazos familiares y la persistencia de ciertos rasgos a lo largo de generaciones, entendidos como estos fragmentos de identidad que se repiten con el tiempo, y que denotan la continuidad y la herencia dentro del núcleo familiar.

La fragmentación ha sido un recurso empleado en diversas disciplinas: primero en la literatura, luego en el teatro y más tarde en el cine, su propósito el estructurar la historia de una manera más comprensible, omitiendo elementos que no aportan a la construcción de la narrativa. Del mismo modo, la fragmentación en la imagen permite aislar detalles dentro de un conjunto, resaltando elementos que adquieren otro significado, la propia fotografía es, en sí misma, un fragmento dentro de un todo: una selección específica hecha por el fotógrafo, dentro de una infinidad de elementos o situaciones presentes en el momento del registro.

Cecilia Hurtado emplea la fragmentación como estrategia visual y conceptual. Las portadas del libro muestran figuras incompletas: un hombre y una mujer sin rostro, enfatizando la presencia femenina o masculina y después, los gestos y las manos, que expresan emociones reconocibles sin necesidad de palabras. La fragmentación también aparece en otros aspectos: pies que resaltan gestos femeninos, rostros recortados que desvían la atención al cabello, los pliegues de la piel o un pequeño arete, que adquiere relevancia si se piensa como un posible legado familiar.

De la misma manera, los textos presentes en algunas páginas refuerzan esta sensación de fragmentación, de la posible pérdida de algo, son frases incompletas que no ofrecen una narrativa lineal. En la propia pieza Cecilia no ha dejado textos, indicaciones o pistas que nos guíen en la lectura de su obra, lo que la deja abierta a múltiples lecturas o interpretaciones. Esta

situación invita al espectador a proyectar sus experiencias y memorias, haciendo que la pieza pueda evocar relaciones familiares personales, haciéndolo participar de manera activa en la construcción de significado.

Esta obra es un libro de artista de ejemplar único elaborado por la propia Cecilia, no es un libro de arte, sino que se trata de una pieza de arte en sí misma:

El libro de artista es una obra de arte concebida y realizada por un artista visual o un poeta visual, es un medio de expresión plástica surgida a mediados del siglo XX que cuenta con parámetros nuevos diferenciados de la pintura, la escultura y de otras formas de expresión artística, parámetros que hacen que el libro de artista sea considerado como un género artístico nuevo, diferenciado e independiente de los géneros artísticos tradicionales³²³.

Según Anne Moeglin-Delcroix el primer libro de artista es el realizado en 1963 por el fotógrafo y pintor Edward Ruscha, “26 estaciones de gasolina” en una edición de 400 ejemplares numerados, en el que presenta 26 fotografías³²⁴. Aunque existen diferencias entre el libro editado por una imprenta con un tiraje medio (algunos centenares de copias) y el que es realizado por la manufactura del autor y que puede ser de corta edición (5 a 20 piezas) o incluso constituirse en un ejemplar único, como la pieza de Cecilia Hurtado, la intención de estas piezas es presentarse como la obra creada por el artista que, en ocasiones, pueden constituirse en *libros-objeto*, centrados en su expresión visual y su materialidad.

Si bien el libro de artista es considerado como un medio de expresión reciente, algunas de las obras de Marcel Duchamp podrían incluirse en esta categoría, aunque en su momento no fueran concebidas como tales. *La boîte verte (La caja verde)*, de 1934³²⁵, y la *Boîte en valise (Caja maleta)*, elaborada entre 1936-1941³²⁶, son ejemplos de objetos artísticos que integran

³²³ José Emilio Antón, *Historia del libro de artista* [Conferencia] Casa de la Cultura de Valdemorillo. Vídeo en YouTube, 58:20 (2022) <https://www.youtube.com/watch?v=RWc0hEKAwSg>

³²⁴ Antón, “Historia del ...”

³²⁵ Realizado en 1934 con cartón, fotografías en blanco y negro, tela y notas manuscritas, en un total de noventa y cuatro copias facsimilares fechadas entre 1911 y 1915. Con dimensiones de 33.2x28x2.5 cm y un tiraje de limitado de 300 ejemplares ordinarios y 20 de lujo.

³²⁶ Planteada por Duchamp como un mini museo en el que incluyó un total de 68 reproducciones en miniatura de sus obras, textos y objetos, entre ellos *La fontaine* (más conocido como el urinario) y *el gran vidrio* hecho en celuloide, todo realizado entre 1936 y 1941. El artista creó de propia mano aproximadamente trescientas versiones de la caja, en siete ediciones distintas en un largo período comprendido entre 1941 y 1968.

imágenes, textos y materiales diversos, cuestionando los límites entre libro, archivo y obra de arte.

La creación de un libro de artista implica un acto de experimentación pues “sus acciones son variables, libres y no dependen de ningún registro”³²⁷. En este sentido, el libro de artista es una herramienta fundamental dentro de la práctica de Cecilia Hurtado. Su formato le permite condensar múltiples imágenes en un solo objeto, explorar la narrativa y las posibilidades de diseño. Cecilia, afirma que hay diferencia en el modo de percibir un montaje fotográfico tradicional enmarcado y colocado en muro, que el montaje en un libro, ya que ofrece una experiencia más íntima y dinámica, la imagen deja de ser estática, se despliega en secuencias, invitando al espectador a acercarse, a comenzar la lectura desde el lugar que decide, a interactuar con la pieza: a hojearla, a tocarla, a tomar el tiempo para observar a detalle, y explorarla desde distintas perspectivas. Estas acciones permiten una relación más cercana con el objeto fotográfico³²⁸.

La materialidad de esta pieza no es solamente un soporte, es también un elemento activo en la construcción de significado. Para Cecilia la materialidad está profundamente ligada a la memoria:

Entonces va a ser muy diferente cómo, por ejemplo, como espectadora me voy a presentar ante una fotografía que tiene ciertas características, que reconozco como antiguas, a algo que es mucho más moderno, mi posicionamiento va a ser diferente, incluso mi expresión corporal va a ser diferente, la posición de mis ojos va a ser diferente. Y en ese sentido, ¿cómo trabaja la memoria? Por eso me interesa trabajar con diferentes medios fotográficos, diferentes técnicas fotográficas o soluciones fotográficas con otros gestos como dibujar, pintar, rayar, quemar, etcétera. Pero la cuestión está en ¿qué botones de la memoria voy a apretar en el espectador haciendo eso? Y si es todo digital y súper moderno y tal, son otros botones de la memoria con los que estoy jugando. Entonces, en ese sentido, ahí está mi experimentación, en cómo la memoria puede ser activada de tantas maneras³²⁹.

³²⁷ Serge Chamchinov, “Le Livre d’artiste: phénomène d’expérience plastique, poétique et typographique” en *L’Esthétique du livre*, Alain Milon et Marc Perelman (Eds.). (Paris : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010); 59-76. <https://books.openedition.org/pupo/1877>

³²⁸ Cecilia Hurtado, *Visita virtual a fotografías*.

³²⁹ Cecilia Hurtado, *Entrevista realizada el 10 de febrero de 2025*.

En la pieza, la textura de la transferencia sobre la madera, las marcas del proceso, la encuadernación artesanal, junto con la manipulación digital generan un diálogo entre lo analógico y lo contemporáneo, entre la permanencia y la transformación. Y a la vez se relaciona con la memoria y su reconstrucción, así como con el olvido y el recuerdo. La obra se sitúa entre la fragilidad de lo antiguo y la solidez de su material, entre lo mecánico y lo manual, adquiriendo una dimensión escultórica al desplegarse como un objeto autosostenible que adquiere una dimensión espacial.

Como un objeto material, la obra posee un peso y una textura proveniente de la madera, un elemento rígido y durable que se contrapone a la percepción tradicional de la fotografía y del libro, regularmente asociados al papel y su fragilidad. Esta decisión no es accidental, refuerza la idea de la imagen como un ente mutable, pero con base sólida que le otorga cuerpo y presencia.

Cecilia Hurtado reflexiona sobre la naturaleza misma de la fotografía y sus múltiples interpretaciones:

¿Por qué la fotografía funciona así? o ¿por qué se usó la fotografía? y cómo puedo yo darle otro brinco, darle otro sentido también a veces, porque también se vale, o sea, las imágenes en sí tienen muchísimos sentidos, tienen muchísimos significados y se puede jugar con eso, se puede crear con eso, yo creo que por eso están ahí también las imágenes. O sea, tenemos que recuperar y revalorar también y aprender cómo ver las imágenes a partir de esa revisión y reflexión en torno a cómo funcionan, y cómo funcionaron, y entonces ahora cómo funcionan o cómo podrían funcionar de otra manera.

Las palabras de Cecilia nos muestran que nada es involuntario. Su exploración no solo vuelve sobre el pasado, sino que lo reconfigura, ampliando sus posibilidades significativas y materiales.

Más que un registro visual, la pieza es una obra experimental que explora las fotografías como un lenguaje en constante transformación. No solo se distingue por las técnicas y materiales empleados, sino también por su enfoque conceptual, que lo acerca a las expresiones contemporáneas del arte y su búsqueda en las nuevas formas de narrar. Cecilia hace que la fotografía deje de percibirse como un objeto estático, la muestra como un lenguaje en constante construcción, en el que entran en juego las ideas, técnicas y materiales logrando una configuración poética que invita a nuevas lecturas y experiencias.

3.2.5 Poéticas visuales experimentales que evidencian violencia, Cannon Bernáldez

Los más recientes trabajos de Cannon Bernáldez versan sobre la violencia extrema: desapariciones, feminicidios y asesinatos. Uno de los más recientes es la serie *Pino* (2025), en la que realiza un homenaje a los ambientalistas que han sido asesinados realizando su labor en los últimos 15 años en México. Consiste en un políptico de cerca de 100 fotografías en plata sobre gelatina y papel de fibra de 9x6 cm. Para este proyecto, Cannon Bernáldez utilizó una única imagen; un Pino Oyamel fotografiado en un santuario de mariposas monarca en Michoacán.

Durante el confinamiento por la pandemia de COVID-19, ante la imposibilidad de acudir a su taller, Cannon montó un laboratorio en uno de los cuartos de su departamento y esperaba que fuera la noche para imprimir en pequeños formatos, ya que se encontraba limitada por las condiciones del lugar. En este contexto comienza a trabajar con materiales vencidos, afirma que por diversas circunstancias ha recibido donaciones de papeles y químicos viejos de sus conocidos, además de comprar papeles en tianguis y pulgueros, estos materiales que suelen desecharse debido a que pueden afectar la calidad de las fotografías. Sin embargo, durante la pandemia, la imposibilidad de adquirir insumos nuevos la llevó a experimentar con estos elementos, lo que la llevó a descubrir grandes posibilidades plásticas.

Todas las copias fueron impresas con papeles y químicos vencidos, y cada fotografía ha sido intervenida por Cannon con acuarelas orgánicas elaboradas a partir de arcillas y tierras recolectadas de distintos bosques en el país. Finalmente, cada pieza ha sido enmarcada de forma distinta, generando variaciones en el tamaño y la presentación de las imágenes.



Figura 217. *Serie Pino*, políptico, 100 fotografías en plata-gelatina, Cannon Bernáldez (2025).
https://www.instagram.com/p/DF0tqMYvuO1/?img_index=5

La serie *Pino* es una práctica fotográfica experimental que explora la materialidad del medio y la interacción entre la imagen y su soporte. El uso de materiales vencidos (papeles fotográficos y químicos caducos), ofrece un componente aleatorio que rompe con la idea de la fotografía como un medio de reproducción preciso. Esta afecta el resultado visual de las impresiones, generando variaciones en tonos y texturas en cada copia.

El uso de papel vencido puede implicar que esté maltratado o manchado, además de ofrecer una respuesta irregular a la acción de la luz, y en algunos, casos la imagen completa puede adquirir un tono grisáceo y plano conocido como “niebla”. A esto se suman los efectos de los químicos caducados, que también generan alteraciones en el resultado final, en conjunto, estos dos factores hacen que los resultados se vuelvan impredecibles, lo que convierte a cada impresión en una pieza única.

La intervención pictórica con acuarelas aporta otra nota de singularidad a cada pieza. A diferencia de otras técnicas pictóricas, la acuarela se caracteriza por su delicadeza y transparencia. Durante el siglo XIX, en México, algunos fotógrafos que antes habían sido pintores miniaturistas recurrieron a la práctica de “iluminar las fotografías”³³⁰, es decir, colorearlas para darles una apariencia más realista, lo que generó controversia en el gremio artístico. La acuarela fue uno de los medios empleados en este proceso debido a sus cualidades matéricas y a su sutileza cromática. Aunque la intervención de Cannon no tiene ese sentido, ya

³³⁰ Gustavo Amezaga, “En búsqueda de la ilusión: la fotografía iluminada en el siglo XIX” en *Alquimia* 58 (2016); 25-42.

que el uso de la acuarela contribuye a que cada imagen posea un carácter propio en el que el gesto de la autora se evidencia en la mancha y veladuras de la acuarela sobre la fotografía.



Figura 218. Algunas imágenes de la serie Pino. Cannon Bernáldez (2025).
https://www.instagram.com/p/DF0tqMYvuO1/?img_index=5

El pino oyamel es un símbolo central dentro de la serie. Cannon lo considera “un emblema de inmortalidad y fecundidad que, desde tiempos antiguos, ha representado la resistencia frente a la adversidad”³³¹. Esta especie originaria del centro de México es el refugio de las mariposas monarca durante el invierno. La repetición de la imagen refuerza la presencia del pino como un ente persistente, que pese a la transformación sufrida en el proceso fotográfico y pictórico.

La mariposa monarca, que, aunque no se percibe en la fotografía se hace referencia a ella, representa también la fortaleza de un frágil insecto que emprende un largo trayecto para preservar su especie, reforzando la metáfora de resistencia y fragilidad presente en toda la obra.

El santuario de las mariposas monarca en Michoacán, donde se tomó la fotografía original, es un espacio que ha sido defendido por personas como el ingeniero agrónomo y ambientalista Homero Gómez, quien fue asesinado en 2020 por su lucha contra la tala ilegal y los grupos del crimen organizado que utilizaban estos mismos bosques para instalar narco laboratorios. Según datos del Centro Mexicano de Derecho Ambiental (CEMDA), desde el 1o de diciembre del

³³¹ Cannon Bernáldez, Instagram (2025) <https://www.instagram.com/p/DEvc969xvjC/>

2018 han sido asesinados 102 ambientalistas en México³³², lamentablemente la violencia en el país lejos de desaparecer se encuentra en aumento.

El sacrificio de Homero Gómez, así como la de otros tantos que han perdido la vida en nuestro país por defender a la naturaleza se manifiesta en la obra: “Esta pieza no solo es un homenaje, sino también un acto de resistencia y un llamado a la conciencia sobre la importancia de proteger nuestros ecosistemas y a quienes arriesgan su vida por ello”³³³.

El pequeño formato de las fotografías, de apenas 9x6 cm, refuerza la sensación de fragilidad y cercanía de la imagen. Este tamaño, comparable al de una tarjeta de presentación, nos requiere una observación minuciosa, obliga al espectador a acercarse físicamente a la obra. La escala reducida de las fotografías contrasta con la grandeza simbólica del pino y con la gravedad del tema de la pieza, enfatizando la contradicción entre la inmensidad de la naturaleza y la vulnerabilidad de quienes la protegen.

La presencia del material pictórico sobre la superficie fotográfica deja un rastro palpable, pequeñas partículas de pigmento que se adhieren de forma irregular a la imagen. Estas huellas, establecen un diálogo con las manchas, veladuras y marcas del propio papel fotográfico utilizado. El pigmento, no busca disimular la fragilidad de la fotografía, sino acentuarla, haciendo visible su condición de objeto frágil y alterable.

Al acumularse en ciertas zonas y diluirse en otras, estos vestigios de color alteran la percepción de la imagen, la cual emerge y se desvanece detrás de estos trazos, la intervención pictórica no solo modifica la superficie visual, sino que registra la materia, la tierra que lo compone y el gesto de Cannon. En este juego de acumulaciones y transparencias la imagen adquiere una presencia viva y etérea que nos evoca a la presencia de las mariposas sobre los bosques de oyamel.

³³² CEMDA, Informe sobre la situación de las personas y comunidades defensoras de los derechos humanos ambientales en México 2023 (2024). <https://cemda.org.mx/informe-sobre-la-situacion-de-las-personas-y-comunidades-defensoras-de-los-derechos-humanos-ambientales-en-mexico-2023/>

³³³ Cannon Bernáldez, Instagram (2025) <https://www.instagram.com/p/DEvc969xvjC/>

Cannon busca lograr que sus imágenes no representen de manera explícita la violencia, sino que inviten al espectador a acercarse atraído por la belleza de la imagen, y después descubra la verdadera carga temática de la obra, lo que le sorprende y le inquieta:

A mí me interesa atrapar al espectador, [...] busco envolverlo en una estética visual que lo pueda atrapar, y conforme se va acercando a la obra va descubriendo el terror. Esa es una parte que siempre he tratado de jugar con las piezas, me cuesta mucho trabajo, no me gusta ser evidente, me gusta la sutileza³³⁴.

³³⁴ Bernáldez “*Rumbo a Paris Photo*”

CONCLUSIONES

Pese a las primeras tensiones entre los usos documentales y artísticos de la fotografía en México, se dio un desarrollo paulatino hacia el reconocimiento de la fotografía como forma de arte, en paralelo al surgimiento de iniciativas institucionales y colectivas que contribuyeron a visibilizar la producción fotográfica en México. A partir de los años setenta y especialmente en las últimas décadas, se consolidó una apertura hacia la experimentación fotográfica que se ha manifestado en espacios como la *Bienal de Fotografía* y el *Sistema Nacional de Creadores*, así como la formación de fotógrafos que articulan procesos híbridos, artesanales y conceptuales de manera institucional.

Mientras que en las primeras etapas de la fotografía se valoraba la técnica por su supuesta capacidad para ofrecer una representación objetiva del mundo, las prácticas aquí estudiadas hacen evidente que se puede invertir esa lógica: la técnica se utiliza para transformar, intervenir y poetizar la realidad. La experimentación ha estado presente desde los primeros tiempos del medio, aunque no siempre nombrada como tal. Algunas corrientes como el pictorialismo, han sido interpretadas como intentos de validar la fotografía dentro del sistema de arte, sin embargo, también es posible considerarlas como formas tempranas de exploración estética que desbordan las funciones representativas del medio, al investigar las posibilidades visuales, matéricas y poéticas de la imagen. Aunque, estas propuestas se han visto desplazadas por corrientes que privilegiaron una concepción de lo fotográfico basada en criterios de objetividad técnica, claridad documental y adecuación a las normas estéticas aceptadas de manera institucional.

Una de las aportaciones conceptuales más relevantes de esta tesis es la problematización del término “experimental”, lejos de asumirlo como un adjetivo meramente técnico, lo experimental puede referirse tanto a la exploración de lo desconocido como a la transgresión de lo establecido, es decir, un proceso que implica riesgo, incertidumbre y transformación. Lo experimental en la fotografía ni está presente solo en el objeto final, sino que surge como el resultado directo de las intenciones del fotógrafo, quien, al decidir qué técnicas utilizar y cómo intervenir la imagen, determina tanto el gesto técnico como la intención artística. En este sentido, la fotografía artística experimental se configura como una forma de creación que no solo altera la técnica o

el soporte, sino que implica una postura estética crítica, donde la imagen se vuelve campo de cuestionamiento, transformación y apertura. Además, el papel de los recursos poéticos y de la objetualidad en estas prácticas, entendidos como dimensiones fundamentales en las que la imagen deja de ser una mera representación para convertirse en un objeto cargado de sentido y presencia material.

Lo experimental en la fotografía no se define únicamente por el uso de técnicas inusuales, ni un regreso al pasado, sino por la actitud que cuestiona las convenciones de la disciplina, transgrede los marcos de representación y se articula como un campo abierto a la incertidumbre y el azar. La experimentación es el resultado de mentes creativas que no se conforman con lo establecido, sino que buscan nuevos caminos expresivos, tomando riesgos y superando los límites de la imagen. La experimentación va más allá del uso de técnicas alternativas, sino que responde a las intenciones del fotógrafo, donde se configuran como medios para potenciar los mensajes y las sensaciones que buscan provocar con su obra.

Uno de los aportes centrales del trabajo consistió en articular el análisis cualitativo con una revisión cuantitativa de mecanismos de legitimación institucional como los certámenes y reconocimientos para las artes y en específico para la fotografía en nuestro país. Si bien se identificaron proyectos experimentales reconocidos en estos espacios, lo más relevante no es su cantidad, sino el hecho de que lo experimental aparece como una constante. Los datos analizados permiten afirmar que la fotografía experimental en México no puede caracterizarse como una tendencia en ascenso, sino como una manifestación que ha persistido a lo largo del tiempo con momentos de mayor visibilidad, sin alcanzar un lugar estable o creciente dentro del sistema institucional de reconocimiento. Esta condición refuerza la idea de que lo experimental no solo es un ejercicio creativo, sino una práctica crítica de resistencia dentro del campo fotográfico, más que una corriente dominante o emergente, se mantiene en gran medida gracias a las iniciativas individuales de los autores y de ciertos espacios alternativos de exhibición y circulación.

Las trayectorias y obras de Lourdes Almeida, Javier Hinojosa, Patricia Lagarde, Cecilia Hurtado y Cannon Bernáldez contienen estrategias recurrentes como el uso de materiales alternativos, la

impresión sobre soportes inusuales, la intervención manual, así como la construcción de piezas tridimensionales. En todos los casos, la fotografía dejó de ser una representación pasiva del mundo para convertirse en objeto trabajado, en materia cargada de sentido. Esta práctica se orienta hacia la lentitud del proceso manual, el encuentro con la materia, el azar y la transformación física del soporte. Esta transformación no se centra únicamente en la forma, ni posee una intención meramente decorativa, por el contrario, constituye una búsqueda expresiva que potencia el carácter simbólico y discursivo de sus obras.

Los procesos creativos de estos cinco fotógrafos nos ofrecen un panorama complejo y diverso de la fotografía artística experimental contemporánea en México. A pesar de sus diferencias formales y temáticas, estos cinco creadores comparten una actitud común, en donde la fotografía no es una reproducción de lo real, sino un ejercicio de imaginación crítica. Todos ellos conciben la técnica como una herramienta abierta al juego, al error y a la reconfiguración, en el que la experimentación no es solo la práctica de técnicas alternativas, sino una intención de ir más allá de los límites de la imagen y con ello, otorgarles una mayor consistencia a sus mensajes.

Si bien, los fotógrafos analizados emplean técnicas analógicas y procesos materiales, ninguno de ellos se posiciona en contra de las herramientas digitales, contraviniendo la hipótesis planteada. Por el contrario, todos reconocen su valor como herramienta a la que recurren en distintos momentos de su producción. Sus procesos se configuran como prácticas híbridas, donde lo analógico y lo digital no se oponen, sino que se articulan en función de las necesidades específicas de cada obra. La decisión de utilizar una u otra herramienta no responde a una lógica de exclusión, sino a un ejercicio consciente de selección, donde lo digital se convierte en un recurso útil, y a veces necesario, dentro de una configuración poética que privilegia la materialidad sin rechazar la contemporaneidad tecnológica.

Esta investigación aporta elementos para una relectura de la práctica fotográfica en México, al ofrecer una caracterización documentada, crítica y argumentada de la fotografía artística experimental contemporánea. Al articular métodos cuantitativos y cualitativos, teoría y el estudio de casos, se ha contribuido a una comprensión más profunda de las prácticas fotográficas actuales, visibilizando su complejidad técnica, poética y material. Esta aproximación permite

proponer una serie de categorías analíticas que pueden ser de utilidad para investigaciones futuras. Además, abre nuevas líneas de trabajo sobre las relaciones entre imagen, objeto, técnica y proceso creativo, en un contexto donde la fotografía se mantiene en permanente transformación. Al destacar la importancia de la materialidad y del gesto del fotógrafo, la investigación subraya que la experimentación en la fotografía no se limita al ámbito técnico, sino que está profundamente vinculada con la intención artística y la creación de experiencias sensoriales que enriquecen la percepción del espectador.

Aunque se ha logrado establecer una base para comprender la fotografía artística experimental en México, es evidente que quedan áreas por explorar. Se sugiere que para futuras investigaciones se profundice en la interacción del espectador con la fotografía experimental, así como las nuevas tecnologías impactan las prácticas en este campo. Además, existe la posibilidad de ampliar el espectro de investigación a otros fotógrafos y regiones, lo que permitirá una comprensión más completa de las dinámicas de la fotografía experimental en el país.

La fotografía artística experimental contemporánea en México va más allá de la intención se configura como un espacio de profundas reflexiones. Al recuperar lo táctil, los procesos de elaboración lenta, lo material y lo incierto, nos invita a reconectar con la fotografía como experiencia sensorial y reflexiva. La experimentación, impulsada por la creatividad de los fotógrafos, va más allá de la invención o prueba de posibilidades técnicas, sino que los lleva a buscar nuevas formas expresivas donde la presencia material de la obra no solo transforma la imagen, sino que integra una dimensión sensorial, otorgándole al espectador nuevas maneras de percibir y conectar con la fotografía

REFERENCIAS

- AAVV. *Hecho en Latinoamérica. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, INBA (1981) https://issuu.com/c_imagen/docs/2-coloquio
- Aboites Aguilar, Luis, “El último tramo, 1920-2000” en Escalante Gonzalbo, Pablo, [et al], *Historia Mínima de México*, México: El Colegio de México (2008). 469-538.
- Almeida, Lourdes, “Infancia es destino: el arte de Lourdes Almeida”, en *La Jornada Semanal* (2025) <https://semanal.jornada.com.mx/2025/01/18/infancia-es-destino-el-arte-de-lourdes-almeida-5898.html>
- _____, La blusa de mi abuela Ángela (vídeo en Instagram) (2025) <https://www.instagram.com/p/DHHDRqoyVgP/>
- _____, La blusa de mi abuela Ángela 2 (Reel de vídeo en Facebook) <https://www.facebook.com/reel/617224367917644>
- _____, El propósito de la abuela Esther (Reel de vídeo en Facebook) (s/f) <https://www.facebook.com/reel/466523979176323>
- _____, “Una Charla con Lourdes Almeida” en *Jueves Fotográfico, INAH Tv*, Video de Youtube, 59:00, (15 de febrero de 2024). <https://www.youtube.com/watch?v=wGidAQ9GEAY>
- _____, “Alias vitas”, en *Milenio Hidalgo*, video Facebook, 2:54, (24 octubre 2024). <https://www.facebook.com/watch/?v=1074418554231852>
- _____, “Lourdes Almeida” en *Charlando con Fotógrafas*, Video de Youtube, 2:19:52, (21 de marzo de 2021) <https://www.youtube.com/watch?v=E-FeK1qjo9o>
- _____, “La fotografía artística” en *Hiperfocal de Fotomecánica, capítulo 39*, Entrevistada por Ramón Fregoso, Video de Youtube, 2:02:19, (15 de abril de 2021). https://www.youtube.com/watch?v=HAN_BjbqDQA
- Álvarez, Lino “Neodadaísmo, el gran movimiento artístico de los años sesenta” en *Moove Magazine* (2020). <https://moovemag.com/neodadaismo-gran-movimiento-artistico-los-anos-sesenta>
- Amezaga, Gustavo, “En búsqueda de la ilusión: la fotografía iluminada en el siglo XIX” en *Alquimia* 58 (2016); 25-42.
- Antón, José Emilio, *Historia del libro de artista* [Conferencia], Casa de la Cultura de Valdemorillo Video en YouTube, 58:20 (2022) <https://www.youtube.com/watch?v=RWc0hEKAwSg>
- Antonioni, Marco , *et al*, *Fotografía experimental: manual de técnicas y procesos alternativos*, Barcelona: Blume, (2014).
- Arago, François, *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés*, (1839). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231630/f24.item>

- Aristóteles, *El Arte poética*, (Trad. Goya y Muniain), Espasa-Calpe Buenos Aires (1948).
- _____, *Metafísica, libro I*, Traducción de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Editorial Gredos (2003).
- Arroyo, Sergio Raúl, “Punto de Partida” en *Alquimia 1*, Agustín Victor Casasola, México: INAH (1997). <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/issue/view/65/160>
- Arte Online Net, Javier Hinojosa (2011) https://www.arte-online.net/Agenda/Exposiciones_Muestras/Javier_Hinojosa
- Blanco, Lázaro (1982), citado por José Antonio Rodríguez “Realidad, ficción, construcción: las formas de la intención” en *160 años de fotografía en México*, México, Conaculta, Cenart, Centro de la Imagen, (2004)
- Bajac, Quentin, *La invención de la fotografía, la imagen revelada*. Barcelona, Blume (2011).
- Baqué, Dominique, *La fotografía plástica*. Barcelona, Gustavo Gili, (2003).
- Barbeito Andrés, Leticia, “Fotografía y construcción de imágenes expandidas” en *Revista Metal: Memorias, escritos y trabajos desde América Latina, N°. 1*, Universidad Nacional de La Plata, (2015)
- _____, *En busca de la fotografía expandida* [Tesis Doctorado] Argentina, Universidad de la Plata, (2018).
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida, notas sobre fotografía*, Barcelona, Paidós (1989)
- _____, “El mensaje fotográfico” (1961) en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós (1995), 11-21.
- Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz Editores (2007).
- Benjamin, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, (1971).
- Bennet, Jane, *Vibrant matter* (2010) citada por Giovanni Aloy, *Materiality in art*, USA: Artifact, vídeo en YouTube, 1:14:37 (junio 2020). <https://www.youtube.com/watch?v=jrBpvcIKlk4>
- Bernáldez, Cannon, Instagram (2025) <https://www.instagram.com/p/DEvc969xvjC/>
- _____, “Procesos creativos para generar proyectos” [Conferencia en línea] del *Museo Arocena*, video de YouTube, 50:58, (2024) <https://www.youtube.com/watch?v=qgsBs2hFEv0>
- _____, “Cannon Bernáldez” en *Diálogo transversal con las imágenes de Eikonianos*, video de YouTube, 1:12:43, (2023) <https://www.youtube.com/watch?v=0P4VuJQiedw>.
- _____, *Pláticas desde el encierro. Cannon Bernáldez*, video en YouTube 1:29.27 (2023) <https://www.youtube.com/watch?v=wMWEbhkNWN0>
- _____, *Rumbo a Paris Photo*, en Patricia Conde Galería, video en Facebook, 41:39 (2021) <https://www.facebook.com/PatriciaCondeGaleria/videos/621826555766873>

- _____, Programa Hiperfocal de Fotomecánica Capítulo 41 “Fotografía Estenopeica”, vídeo charla en facebook, 02:05:06, (2021). <https://www.facebook.com/Fotomecanica/videos/309185510735546>
- _____, “Cannon Bernáldez” Pláticas de salida, en *FOCO Fotografía contemporánea*, vídeo en YouTube, 58:15 (2020) <https://www.youtube.com/watch?v=QcEze2BBOZA>
- _____, Cannon Bernáldez entrevistada por Merry MacMasters “Cannon Bernáldez retrata los efectos de una cultura violenta” en *Diario La Jornada* (2016) <https://www.jornada.com.mx/2016/09/10/cultura/a02n1cul>
- Bernstoff, Marietta, “La manta de curación, retazos para la visibilización de la violencia contra las mujeres” UNAM (2022) https://www.youtube.com/watch?v=c9aX0EILQ_w
- Bertillon, Alphonse, *La photographie judiciaire*, Paris, Gauthier-Villars et fils, (1890). <https://archive.org/details/laphotographieju00bert/page/2/mode/2up?ref=ol&view=theater>
- Bittencourt, Danny, *Fotografía híbrida*, Brasil, Entrelinha Editora (2022).
- Broid, Isaac, “Construcción del Centro de la Imagen, tres testimonios” en *Luna Córnea 33, Viajes al centro de la imagen I*, México: Centro de la Imagen (2011), 82-83.
- Burnside, Ken, *La primer cámara réflex inventada*, web techlandia (s/f) https://techlandia.com/camara-reflex-35-mm-inventada-info_289435/
- Campany, David, *Arte y fotografía*, Nueva York, Phaidon (2004).
- Carreras, Claudi (Coord.) “Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y la construcción de paradigmas en torno a la fotografía latinoamericana”. En *Tercer Coloquio Latinoamericano de fotografía, la Habana, Cuba, 1984*, Montevideo, Uruguay: CDF (2018). 13-27. https://issuu.com/cmdf/docs/3er_coloquio
- Celdrán, Helena “El primer museo de arte que expuso fotos hace un repaso a los comienzos de la fotografía”, en *Diario 20 Minutos*, España, (2014). <https://www.20minutos.es/noticia/2192378/0/museo-stadel/origenes-fotografia/exposicion/>
- CEMDA, *Informe sobre la situación de las personas y comunidades defensoras de los derechos humanos ambientales en México 2023* (2024). <https://cemda.org.mx/informe-sobre-la-situacion-de-las-personas-y-comunidades-defensoras-de-los-derechos-humanos-ambientales-en-mexico-2023/>
- Centro de la imagen, Acerca de PICS, (s/f), <https://pics.ci.cultura.gob.mx/acerca/>
- _____, “Fotoseptiembre” en Web del Centro de la Imagen, (s/f) <https://fotoseptiembre.ci.cultura.gob.mx/>
- _____, *Historia de la Bienal de Fotografía*, México, (s/f) <https://ci.cultura.gob.mx/bienal-de-fotografia/>

- _____, *Sobre el acervo* en Repositorio digital del Centro de la Imagen, México, (s/f) <https://repositorio.ci.cultura.gob.mx/sobre-el-acervo/>
- _____, X Bienal de Fotografía (2002). <https://ci.cultura.gob.mx/publicaciones/catalogos/x-bienal-de-fotografia/>
- Cerrada Macías, Mónica, *La mano a través del arte: simbología y gesto de un lenguaje no verbal*. [Tesis doctoral] Universidad Complutense de Madrid (2007). <https://webs.ucm.es/BUCM/tesis/bba/ucm-t29915.pdf>
- Chamchinov, Serge, “Le Livre d’artiste: phénomène d’expérience plastique, poétique et typographique” en *L’Esthétique du livre*, Alain Milon et Marc Perelman (Eds.). Paris: Presses universitaires de Paris Nanterre, (2010); 59-76. <https://books.openedition.org/pupo/1877>
- Chéroux, Clément, *Breve historia del error fotográfico*, México, Conaculta, UNAM, Fundación Televisa, (2009).
- Chilvers, Ian “Experimental, arte” en *Diccionario del Arte del siglo XX*, España, Editorial Complutense, (2004).
- Dr. Clavel, “Sociétés savantes”, *La Lumière*, n° 2, (16 febrero 1851); 5. Citado en Hermange, "La Lumière", párr.2.
- Colorado, Oscar, “Medalla al Mérito Fotográfico 2020”, *Imagen Líquida 106*, México, MixCloud, (28 octubre de 2020). <https://www.mixcloud.com/imagenliquida>
- Costa, Joan, *La fotografía creativa*. México, Trillas-Sigma (2008).
- De Alvarado Chaparro, Dulce María, “Adolfo Patiño, Entrevista, 1997” En *Performance en México: 28 testimonios (1995-2000)*, Colección Diecisiete, teoría, crítica, psicoanálisis, acontecimiento, 4. México: Editorial 17 (2015) <https://17.edu.mx/index.php/diecisiete/article/view/134>
- De Camarsac, Lafon, “Introduction”, en Disdéri, *L’Art de la Photographie*, Paris, Disdéri, (1862) Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3063857q.texteImage>
- Debroise, Oliver, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1998).
- Demachy, Robert, “Cuál es la diferencia entre una buena fotografía y una fotografía artística” en Joan Fontcuberta (ed.) *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, (2003): 83-88.
- Díaz, Verónica “Carlos Jurado: el mundo visto con ojos moleculares” en Diario Milenio, Milenio.com, Ciudad de México, (27/08/2016) <https://www.milenio.com/cultura/carlos-jurado-mundo-visto-ojos-moleculares>
- Disdéri, André-Adolphe-Eugène, *L’Art de la Photographie*, Paris, Disdéri, (1862). Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3063857q.texteImage>

- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós (1986).
- Durieu, E. *Rapport présenté par M. E. Durieu, au nom de la Commission chargée de l'examen de l'Exposition ouverte, dans le salon de la Société Française de Photographie, du 1er août au 15 novembre 1855*. (Société Française de Photographie, 1956), https://bibliotheque.sfp.asso.fr/opac_css/index.php?lvl=notice_display&id=3197
- Edwards, Isabel “Photographs as Objects of Memory”, en *Material Memories* Ed. Marius Kwint, Christopher Breward, Jeremy Aynsley, (Oxford: Berg, 1999); 221-236. <https://thathasbeen.wordpress.com/2009/12/02/photographs-as-objects-of-memory/>
- Edwards, Elizabeth; Hart, Janice *Photographs Objects Histories: on The materiality of image*, Londres: Routledge, (2004)
- Elkins, James, *Concepts and Problems in the Visual Arts, Materiality and objecthood*. USA: School of the Art Institute of Chicago, video en YouTube, 23:52, (junio 2022) <https://www.youtube.com/watch?v=LszhixIOqb4>
- Escorza Rodríguez, Daniel “Arte y fotografía en la prensa mexicana. La primera exposición de arte de los fotógrafos de prensa en 1911”. En *Revista L'Ordinaire des Amériques*, Francia, (2015), <http://journals.openedition.org/orda/2143>
- Facio, Sara. “Fotografía de nuestro continente: Balance de un coloquio” en *periódico Clarín*, Buenos Aires: miércoles 24 de diciembre de 1980. En Mónica Villares Ferrer “Hecho en Latinoamérica: La invención de la Fotografía Latinoamericana” en *Revista Sures* 7 (2016). <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/404/461>
- Fernández, Alejandro, “La verdadera historia de 'El beso' de Robert Doisneau” en *Revista Esquire*, 2019. <https://www.esquire.com/es/actualidad/cine/a28502016/el-beso-foto-robert-doisneau-historia-real-montaje/>
- Fernández, Horacio, *La epopeya Artística de Man Ray* [Catálogo de exposición] Málaga, Plaza Carmen Thyssen, (2024) https://www.carmenthyssenmalaga.org/uploads/publicacion-pdf/folleto_man_ray.pdf
- Figarella, Mariana. “Comentario: fotografía ilimitada e inalcanzable” en *Memorias del Encuentro de Fotografía Latinoamericana*, Caracas (1993). <https://livrosdefotografia.org/publicacao/32462/memorias-encuentro-de-fotografia-latinoamericana-caracas-1993>
- Flusser, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, Trillas (1990).
- Foncuberta, Joan, *La cámara de Pandora*, Barcelona, Gustavo Gili (2010)
- Fototeca Nacional, *Historia*, México, web de difusión del INAH (s/f) <https://difusion.inah.gob.mx/sinafo/fototeca-nacional.html>
- Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili (1983).

- Galindo, Antonio (Coord.) *Encuentro Internacional de procesos fotográficos alternativos*. Veracruz, Universidad Veracruzana (2010).
- García, Emma Cecilia. *VI Bienal de Fotografía*. México: Centro de la imagen (abril - mayo 1994) https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_6
- _____, “150 años de la fotografía en México, una experiencia pionera de celebraciones”, videoconferencia, en *Primera sesión del Seminario Estudio del patrimonio fotográfico de México, 2023*, México: INAH TV, vídeo de YouTube, 2:00:35. (abril de 2023) <https://www.youtube.com/watch?v=91yV4td-4Wo>
- Gasparini, Paolo en *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México: Centro de la Imagen, México (2000). https://issuu.com/c_imagen/docs/v-coloquio-latinoamericano
- Gerstein, David, *Evitando la extinción del Unicornio: Carlos Jurado Fotógrafo*, México: CUEC, UNAM, Corto Documental realizado en 2005. Vídeo en vimeo, 16:41, <https://vimeo.com/80925499>
- Gil, Jorge, *¿Quién diseñó la técnica de colodión húmedo y en qué consiste?* Graffica.info, (2022). <https://graffica.info/colodion-humedo/>
- Gómez Isla, José. *Fotografía de creación*. San Sebastián: Nerea (2005).
- González Flores, Laura. “Fotografía mexicana contemporánea. Un modelo para armar”, en Issa Benitez, ed., *Hacia otra historia del arte en México*. México: Curare (2005). 79-108.
- Grobet, Lourdes (1981) "Imágenes de miseria: folclor o denuncia", en Meyer, Pedro (Ed) *Hecho en Latinoamérica: Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México, Consejo Mexicano de Fotografía, A.C. (1981). https://issuu.com/c_imagen/docs/2-coloquio
- Hacking, Juliet, *Fotografía toda la historia*, Barcelona: Blume (2013)
- Hanru, Hou, *Catálogo de la IX Bienal de Fotografía*, México, Conaculta, Centro de la imagen (1999).
- Heidegger, Martin, *What is a thing*, Chicago, Gateway (1967).
- Hermange, Emmanuel, “La Lumière”, en *Études photographiques* [en Línea], (1 noviembre 1996), <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/102>
- Hernández, Luis, “Un lugar para todas las imágenes” en *Luna Córnea 33, Viajes al centro de la imagen I*, (México: Centro de la Imagen, 2011), 72-75.
- Hernández Sampieri, Roberto; Fernandez Collado, Carlos y Baptista Lucio, Pilar, *Metodología de la investigación* (sexta edición), México, McGraw Hill (2014).
- Hinojosa, Javier, *Entrevista a Javier Hinojosa*, Canon Academy, vídeo de YouTube (2017) https://www.youtube.com/watch?v=dVFUVvhXtoc&ab_channel=CanonMexicana

- _____, En el estudio de Javier Hinojosa [Entrevista en vídeo] *Centro de Desarrollo Cultural Comunitario Los Chocolates*, en Facebook. (2021) <https://www.facebook.com/CDCLosChocolates/videos/611302583616114/>
- _____, Javier Hinojosa en Imagen Líquida TV/ Entrevistado por Oscar Colorado y Ulises Castellanos [Entrevista en vídeo] (2022) https://www.youtube.com/watch?v=rHXpKlIzjJo&ab_channel=OSCARENFOTOS
- _____, “Javier Hinojosa” en *Charlando con Fotógrafos*, vídeo de YouTube, 1:53:25, (2021) <https://www.youtube.com/watch?v=na--9kAyyg>
- Hurtado Cecilia, “Cecilia Hurtado” en *Fotógrafas creadoras* del Instituto Potosino de Bellas Artes, vídeo de Facebook, 1:07:50 (2022) https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=729925328364085
- _____, Publicación en su Instagram (2 de marzo de 2022) https://www.instagram.com/p/CamsRQCuiGI/?img_index=1
- _____, “Cecilia Hurtado” en *Jueves fotográfico*, en INAH Tv, vídeo de YouTube, 1:04:45, (2021) <https://www.youtube.com/watch?v=8vKhRUrxUHc>
- _____, “Cecilia Hurtado” en *Visita virtual a fotografías* del Centro Queretano de la Imagen, vídeo en YouTube, 1:11:17 (2020). <https://www.youtube.com/watch?v=kvo4hL3gKb8> (parte 1) https://www.youtube.com/watch?v=VO9gXGFw_yk (parte 2)
- _____, “Cecilia Hurtado” en *Hiperfocal episodio 191*, de Fotomecánica, vídeo de YouTube, 2:00:50 (2024) <https://www.youtube.com/watch?v=qhX0YjfHMzU>
- Jaramillo Peñaloza, Arturo E., *Fototeca Nacional; la historia en imágenes*. Hidalgo, Réplica Hidalgo, entrevista en video, vídeo de YouTube, 6:06, (mayo 2021), <https://www.youtube.com/watch?v=lqQFOiOgLyE>
- Jurado, Carlos, *El arte de la aprehensión de imágenes y el unicornio*, México, UNAM (1974).
- _____, “Tecnología alternativa”, en *Catálogo de la exposición Carlos Jurado: Moléculas del mundo*, México: Centro de la imagen, (2016).
- Klary, Charles “C”, *El fotógrafo retratista*. León, México: Imprenta de la Escuela de Instrucción Secundaria, 1892. Citado por Salvador Salas, “Fotografía: prueba, ensayo y error. En Carrillo Navarro, J. C. Medrano de Luna, G. y Lucas Hernández, A. (Coords.) *Interculturalidad, Educación y Tradiciones Populares*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara (2021).
- Kossoy, Boris, *Hercule Florence, el descubrimiento de la fotografía en Brasil*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (2004).
- Krauss, Rosalind, “La escultura en el campo expandido” en Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, (1996).

- Lacan, Ernst “Le photographe, esquisse psychologique, du photographe proprement dit”. En *La Lumière*, No.2 año 3, Paris: Alexis Gaudin et Frère, Éditeurs. (8 de enero de 1853). Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54067504/f10.item>
- _____, “Le photographe, esquisse psychologique, du photographe artiste”. En *La Lumière*, No.3 año 3, Paris: Alexis Gaudin et Frère, Éditeurs. (15 de enero de 1853). Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54067504/f10.item>
- _____, “Le photographe, esquisse psychologique, du photographe amateur”. En *La Lumière*, No.9 año 3, Paris: Alexis Gaudin et Frère, Éditeurs. (20 de febrero de 1853). Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54067504/f10.item>
- Lagarde, Patricia, “Patricia Lagarde” en *Hiperfocal episodio 144*, de fotomecánica, vídeo de Youtube, 1:48:41, (2023) <https://www.youtube.com/watch?v=4Jq6yCD1TLA>
- _____, “Patricia Lagarde” en *Entrevistas virtuales, Centro Queretano de la imagen*, vídeo en Facebook, 24:22, (2022) <https://www.facebook.com/watch/?v=1012078102544447>
- _____, “Fotografía Artística” en *Hiperfocal episodio 39*, de fotomecánica, vídeo de YouTube, 2:02:19, (2021) https://www.youtube.com/watch?v=HAN_BjbqDQA
- _____, *Take me to the moon* (2019). <https://www.artsy.net/artwork/patricia-lagarde-take-me-to-the-moon>
- Lemagny, Jean-Claude. *La sombra y el tiempo: ensayos sobre la fotografía como arte*, Buenos Aires: La marca editora (2008).
- Lomography España, *¿Qué son las lomografías?* (2010) <https://www.lomography.es/about/faq/2024-que-son-las-lomografias-o-fotografias-lomograficas-y-cuales-son-sus-caracteristicas>
- López, Enrique, *Historia de las cámaras*, España, web cámara colección, (2019). http://www.camara-coleccion.es/Historia_camaras.html
- López Monroy, Omar “Apuntes para una historia de la fotografía mexicana desde el Consejo Mexicano de Fotografía. Un destino propio”. En *Retina Magazine*. (2019a). <http://www.retinamagazine.com/articulos/apuntes-para-una-historia-de-la-fotografia-mexicana-un-destino-propio>
- _____, “Una vuelta de tuerca. Setenta años del Club Fotográfico de México” En *Retina Magazine*. (2019b). <http://www.retinamagazine.com/articulos/una-vuelta-de-tuerca-setenta-anos-del-club-fotografico-de-mexico>
- _____, “Fotografía contemporánea mexicana: arte y vanguardia”. En *La Jornada Semanal* (2021). <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/09/19/cultura/fotografia-contemporanea-mexicana-arte-y-vanguardia-la-semanal/>
- Manzini, Lorena V., et al. *Datación de fotografías históricas*. Claves de lectura, una propuesta metodológica (2019) <https://fotografiashistoricasjehm.home.blog/2019/05/28/1-introduccion-claves-de-lectura-para-determinar-la-datacion-de-las-fotografias-historicas-1850-1950/>

- Massé, Patricia “La excesiva producción fotográfica en México”. En *Revista Alquimia* 24, México D.F.: Sistema Nacional de Fototecas-INAH. (2005). 7-13
- Mediateca INAH, *Acervo de la Fototeca Nacional*, (México, Mediateca, s/f) <https://rb.gy/axsbq>
- Meinster, Sarah “Members Only” En *Aperture Magazine* 253, Mexico City. (2019) <https://es.scribd.com/article/449040385/Members-Only>
- Memórica, México “Luna Córnea” en *Temas*. México: Dirección General de la Coordinación de Memoria Histórica y Cultural de México, (s/f) <https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Temas?cId=ae67c04e69534d68a3a724e8eeb24c8b>
- Mendoza, Patricia (Coord). “Presentación” en *V Coloquio Latinoamericano de fotografía*, México: Centro de la Imagen (2000). https://issuu.com/c_imagen/docs/v-coloquio-latinoamericano
- _____, “Construcción del Centro de la Imagen, tres testimonios” en *Luna Córnea* 33, *Viajes al centro de la imagen I*, México: Centro de la Imagen, (2011), 81-82.
- Meyer, Pedro (Ed) *Hecho en Latinoamérica: Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México, Consejo Mexicano de Fotografía, A.C. (1981) https://issuu.com/c_imagen/docs/2-coloquio
- _____, citado por Alex Barnett, “Pedro Meyer, Fotógrafo Digital” En *ZoneZero: Ensayos sobre fotografía para no olvidar* (2001) http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1355%3Aensayos-sobre-fotografia-para-recordar&catid=5%3Aarticles&lang=es
- Miráz de Freitas Grecco, Priscila, “A fotografia amadora no México: Club Fotográfico de México e a presença da folclorização na construção da identidade nacional mexicana-1950”. En *Revista Tempo e Argumento*, vol. 8, núm. 17, Florianópolis: Universidade del Estado de Santa Catarina (enero-abril, 2016), 255-291. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=338146824010>
- Moholy-Nagy, László, “Photographie, forme objective de notre temps”, en *Telehor*, n° 1-2, 1936, citado por Clément Chéroux, *Breve historia del error fotográfico*, México, Conaculta, UNAM, Fundación Televisa, (2009).
- Molina, Juan Antonio, *Catálogo de la XVIII Bienal de Fotografía*, México: Conaculta, Centro de la imagen, (2018).
- Mondragón, Xóchitl Citlalli. *Reminiscencias en la imagen: la conformación del Acervo Fotográfico personal Ruth D. Lechuga del Museo Franz Mayer* [Tesis licenciatura] México: UNAM-Facultad de Historia, (2018). https://www.academia.edu/37231043/Reminiscencias_en_imagen_La_conformaci%C3%B3n_de_Acervo_Fotogr%C3%A1fico_Personal_Ruth_D_Lechuga_del_Museo_Franz_Mayer
- Morales Carrillo, Alfonso, “Rubén Pax, exposición de exposiciones” en *Luna Córnea* 33, *Viajes al Centro de la Imagen I*, México, Centro de la Imagen, (2011).

- Monroy Nasr, Rebeca. «Mujeres en el Proceso Fotográfico (1880-1950)». En *Alquimia*, 8 (noviembre 2000), 7-16. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/11376>.
- _____, *Consejo Mexicano de Fotografía*. México: Centro de la imagen, Colección miradas al acervo. (2021). https://issuu.com/c_imagen/docs/lecturas-al-acervo_digital-issuu
- _____, “Garduño un fotógrafo: retratista, paisajista, revolucionario y estelar, seducido por el arte del desnudo” en *Historias 102*, México, INAH, (2020): 124-127. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/15803>
- _____, “Transtemporalidad y utopía: un maestro de arte vanguardista” en *Alquimia 36: Carlos Jurado*, México, Sistema Nacional de Fototecas (2009)
- Montoya, Ricardo, “Lourdes Almeida expone Alias vidas en la fototeca de Pachuca” en *Diario La Jornada*, México, (26 de octubre de 2024) <https://www.jornada.com.mx/2024/10/26/cultura/a03n1cul>
- Museo Städel, *Photography Highlights*, Alemania, (s/f). <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/album/view/photography-highlights>
- Mussio, Valeria, *En foco: El violín de Ingres, de Man Ray*, Web El ojo del Arte, (2023) <https://elojodelarte.com/biografias/en-foco-el-violin-de-ingres-de-man-ray>
- Muñoz, Sergio, *Maestros olvidados T3: Carlos Jurado, Fotografía estenopeica*, México, Sistema Público de Radiodifusión del Estado Mexicano, [Documental] vídeo en YouTube, 46:14 (2016). <https://www.youtube.com/watch?v=4ZE95jO9PBs>
- Navarro, Elena, “Introducción”, en *XVIII Biental de Fotografía*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura/Centro de la Imagen (2018). https://issuu.com/c_imagen/docs/xviii bientaldefotografia 2018_catalog
- Neyra, José Luis “Breve crónica del Consejo Mexicano de Fotografía” en *Luna Córnea 34, Viajes al Centro de la Imagen Vol. II*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. (2013). https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_34
- Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, (2002).
- Nieto, Mario, *¿Qué es un Van Dike?* (2013) <https://marionieto.wordpress.com/que-es-un-van-dyke/>
- Ochoa, María Alejandra, *Objetnografía* [Tesis] Universitat de Barcelona (2017). <http://hdl.handle.net/10803/397803>
- Oles, James “Lola Álvarez Bravo, una pasión en gran formato” Entrevistado por Virginia Bautista en *Periódico Excelsior*, México, (16 de agosto de 2018). <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/lola-alvarez-bravo-una-pasion-en-gran-formato/1259009>
- Ortiz Monasterio, Pablo, “Construcción del Centro de la Imagen, tres testimonios” en *Luna Córnea 33, Viajes al centro de la imagen I*, México: Centro de la Imagen, (2011), 77-78.

- Patiño, Adolfo en Dulce María de Alvarado Chaparro, "Adolfo Patiño, Entrevista, 1997" En *Performance en México: 28 testimonios (1995-2000)*, Colección Diecisiete, teoría, crítica, psicoanálisis, acontecimiento; 4. México: Editorial 17 (2015).
<https://17.edu.mx/index.php/diecisiete/article/view/134>
- Ponce, Fausto, "Una bitácora sobre la violencia infantil" en *El Economista*, (2017)
<https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Una-bitacora-sobre-la-violencia-infantil-20170724-0066.html>
- Raich Muñoz, Llorenç, *Poética fotográfica*, Madrid, Casimiro libros (2011).
- Renner, Eric, *Pinhole Photography: Rediscovering A Historic Technique*, USA: Elsevier (2009)
- Revista Proceso (editorial), "Controversia por un cartel ganador del Cervantino", en *Revista Proceso* (24 de abril de 2004). <https://www.proceso.com.mx/nacional/2004/4/24/controversia-por-un-cartel-ganador-del-cervantino-57924.html>
- Rigat, Leticia, "Los coloquios latinoamericanos de fotografía: hacia una definición de la fotografía hecha en Latinoamérica". En *Kamchatka, Revista de análisis cultural*, 16, (2020), 447-468.
<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/17398>
- Rodríguez, José Antonio, "Testimonios de la fotografía en Monterrey", en *Humanitas. Anuario del Centro de Estudios Humanísticos*, 29, Universidad Autónoma de Nuevo León, enero-diciembre, (2022). <https://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/1502>
- _____, "Foto mexicana de entre siglos" en *Tierra adentro*, No. 100, México, octubre - noviembre (1999), 91- 93.
- _____, *Ruth D. Lechuga. Una memoria mexicana*. México: Museo Franz Mayer, Artes de México, (2002).
- Roubert, Paul-Louis, "La critique de la photographie ou la genèse du discours photographique dans la critique d'art, 1839-1859". En *Sociétés & Représentations* 2015/2 (N° 40): 201-219.
<https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2015-2-page-201.htm?contenu=article#no14>
- Rouillé, André. *La fotografía entre documento y arte contemporáneo*, México: Herder (2017)
- Sánchez, A. B. "Fotógrafos independientes". En *La Intervención artística de la ciudad de México*, México: Conaculta-INBA (2003): 85-92
- Sassoon, Joanna. "Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction", en *Photographs Objects Histories: on The materiality of images*, Ed. Elizabeth Edwards y Janice Hart Londres: Routledge, (2004) 186-202. <https://thathasbeen.wordpress.com/2009/11/19/photographic-materiality-in-the-age-of-digital-reproduction/>
- Santamarina, Guillermo, *Catálogo de la IX Bienal de Fotografía*, México, Conaculta, Centro de la imagen (1999), 4-9.

- Sarriugarte, Iñigo “Pedro Meyer y la propuesta Fotografío para recordar: una mirada al retrato familiar” en Amador *et al* (eds.) *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, Madrid: Universidad Carlos III, Editorial Archiviana, (2006), 207-217
- Secretaria de Cultura, Convocatoria 2023, Jóvenes Creadores. Web Cultura.gob.mx.
<https://www.cultura.gob.mx/gobmx/convocatorias/detalle/3620/jovenes-creadores-2023>
- _____, Convocatoria 2023, Sistema Nacional de Creadores de Arte, Web Cultura.gob.mx.
<https://www.cultura.gob.mx/gobmx/convocatorias/detalle/3631/sistema-nacional-de-creadores-de-arte-snca-2023>
- Schwartz, Joan M. “«We make our tools and our tools make us»: lessons for photographs from the practice, politics and poetics of diplomatics”, En *Archivaria*, 40, (1995); 40-47.
- Sienra, Regina, “Man Ray: un artista de vanguardia que tendió un puente entre dos corrientes creativas” *Web My Modern Met en español*, (29 de marzo de 2022). <https://mymodernmet.com/es/man-ray-fotografia-arte-visual>
- Sistema Nacional de fototecas (SINAFO), “Museo de la Fotografía” México, Difusión INAH, (s/f)
<https://difusion.inah.gob.mx/sinafo/museo-de-la-fotografia.html>
- _____, “Fototecas afiliadas” México, Difusión INAH, (s/f)
<https://difusion.inah.gob.mx/sinafo/fototecas-afiliadas.html>
- Solano Roa, Juanita, *Lola Álvarez Bravo, Architectural Anarchy in Mexico City*, Smarthistory.com. (2021) <https://smarthistory.org/lola-alvarez-bravo-architectural-anarchy-in-mexico-city/>
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara (2006).
- Steiner, Otto, “Sobre las posibilidades de creación de la fotografía (1955)” en Joan Fontcuberta (ed.) *Estética Fotográfica, una selección de textos*, Barcelona, Gustavo Gili (2003)
- Suter, Gerardo, “Imagen expandida” en *Luna Córnea* 33, México, Centro de la imagen, (2011).
- Soutter, Lucy, *¿Por qué la fotografía artística?* España, Ediciones Universidad de Salamanca (2013).
- Tausk, Petr, *Historia de la fotografía en el siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili, (1978).
- Tió, Salvador, “Procesos fotográficos alternativos” en Fontcuberta, Joan; Costa, Joan (Eds) *Fotodiseño*, Barcelona, Ediciones Ceac (1988).
- Torrez, David “María Santibáñez: fama, olvido, rescate y fascinación” en *Alquimia* 41, 7-15. México, INAH, (2011).
- Tovar y de Teresa, Rafael “Centro de la imagen” en *Memorias Conaculta 1995-2000*, México: Conaculta (2001) https://www.cultura.gob.mx/memoria_conaculta/memorias_1995-2000/
- Trilnick, Carlos, “Fisiotrazo”, *Proyecto Idis* (s/f) <https://proyectoidis.org/fisiotrazo/>

- Tristán, Marian, Duchamp, Malraux y el museo ideal (2014) <https://mariantristan.wordpress.com/tag/boite-en-valise/>
- Universidad Veracruzana, *Artes Plásticas: Nuestra Historia*, México, (2024) <https://www.uv.mx/artesplasticas/informacion-de-la-fap/bienvenidos/>
- Valdivia, Benjamin, *Los objetos meta-artísticos y otros ensayos sobre la sensibilidad contemporánea* UAZ, Azafrán y Cinabrio, (2007)
- Valverde, Maria Fernanda, “Materiales y técnicas de la fotografía” en *160 años de Fotografía en México*, México, Océano - CONACULTA (2004); 641-652.
- Vázquez Mantecón, Álvaro “*Los Grupos*”, México: FONCA-Museo de Arte Carrillo Gil, Documental realizado en noviembre de 1994. vídeo en YouTube [59:32] <https://youtu.be/oldsZiduk5s>
- Vidal Tapia, Noemi, *Mujeres que bordan: Breve historia del bordado femenino y su significado en la nueva España*, Conferencia en Youtube, Colegio de San Ignacio de Loyola Vizcainas, 1:10:55 (2021) <https://www.youtube.com/watch?v=o1WC160v7RQ>
- Warner Marien, Mary *Photography: A Cultural History*, Reino Unido, Laurence King Publishing, (2006).
- Williams, Rosalind, “El MoMA, una apuesta pionera por la fotografía” en *Revista Tendencias del mercado del Arte*, (España, s/f) <https://www.tendenciasdelarte.com/el-moma-una-apuesta-pionera-por-la-fotografia/>

TABLA DE ILUSTRACIONES

Tabla 1. Programa del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía.	25
Tabla 2. Programa del Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía.	27
Tabla 3. Programa del Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía.	29
Tabla 4. Programa del Encuentro Latinoamericano de Fotografía (Cuarto Coloquio).	31
Tabla 5. Programa del V Coloquio Latinoamericano de Fotografía.	32
Tabla 6. Listado de fotógrafos premiados y de las menciones honoríficas en la Primera Bienal de Fotografía en México	35
Tabla 7. Listado de fotógrafos premiados y de las menciones honoríficas en la Segunda Bienal de Fotografía en México	36
Tabla 8. Listado de fotógrafos que producen fotografía experimental actualmente y han recibido algún tipo de reconocimiento institucional	135
Tabla 9. Fotógrafos que producen fotografía experimental de manera independiente.....	137
Figura 1. <i>Excursión a Tlacolula (septiembre 1952)</i>	14
Figura 2. <i>Integrantes del Grupo de Fotógrafos Independientes en una exposición en las calles de la ciudad de México (1976).</i>	18
Figura 3. <i>Adolfo Patiño exhibiendo el trabajo de Fotógrafos Independientes en un carrito móvil en Paseo de la Reforma (1980)</i>	19
Figura 4. <i>Registro fotográfico de un performance del Grupo Suma (1976).</i>	20
Figura 5. <i>Uso de fotografías de prensa: Secuestroplástico, No grupo (1978).</i>	20
Figura 6. <i>La Casa de la Fotografía. Excelsior (s/f)</i>	24
Figura 7. <i>Proceso de selección de fotografías para la exposición del II Coloquio Latinoamericano de fotografía (1981).</i>	28
Figura 8. <i>Pieza de la obra premiada en la primera Bienal de Fotografía en 1980. Arnulfo L'Gamiz Matuk, (1979)</i>	35
Figura 9. <i>Pieza de la serie Siempre el tiempo, Gerardo Suter (1981)</i>	36
Figura 10. <i>Leyenda de origen. Marco Antonio Pacheco (1993)</i>	37
Figura 11. <i>Exhumar la memoria. Rogelio Séptimo, Premio de adquisición XX Bienal de fotografía.</i> 40	
Figura 12. <i>Daguerrotipo (s/d).</i>	55
Figura 13. <i>Autorretrato "ahogado" Dibujo fotogénico de Hippolyte Bayard (1840)</i>	55
Figura 14. <i>Retrato de Familia Calotipo de Henry Fox Talbot (1845)</i>	55

Figura 15. Daguerrotipo de sección de clemátide [flor]. Andreas Ritter von Ettingshausen (4 de marzo de 1840).....	57
Figura 16. Estudios microscópicos placas 21 y 24, León Foucault (1845).	58
Figura 17. Tableau synoptique des formes de nez, Planche 33 (cuadro sinóptico de formas de nariz) Alphonse Bertillon (1839).	59
Figura 18. Portadas del Daily Mirror de la primera década de 1900 ilustradas con fotografías.	60
Figura 19. Pseudomnesia: The Electrician, Boris Eldagsen, (2023).	62
Figura 20. Le Baiser de l'Hôtel de Ville. Robert Doisneau, (1950)	63
Figura 21. Retrato en óleo de mujer, miniatura del siglo XIX, (s/d)	64
Figura 22. Fisionotrazo de la época, impreso sobre papel (s/d).....	64
Figura 23. Retrato de Concetta Duncan en Daguerrotipo (s/d)	64
Figura 24. Tarjetas de visita de la princesa rusa Elizaveta Trubetskaya, André Disderi (s.f.)	68
Figura 25. Retoque de un retrato uso de lápiz para cubrir manchas y navaja para raspar y generar sombras o líneas oscuras. J. B. Schriever, Complete Self-Instructing Library of Practical Photography, Volume X: Negative retouching. (1909).....	69
Figura 26. Ejemplo de retoque en retrato. J. B. Schriever, Complete Self-Instructing Library of Practical Photography, Volume X. (1909).....	69
Figura 27. Caperucita roja. Henry Peach Robinson (1858)	73
Figura 28. La Virgen y el Niño con San Juan Bautista. Oscar Gustav Rejlander, (cerca de 1860)	73
Figura 29. La despedida de Lancelot y Ginebra. Julia Margaret Cameron, (1874)	73
Figura 30. Fotografía compuesta de 6 negativos y el boceto previo, Canto alegre (Carolling), Henry Peach Robinson (1890).....	74
Figura 31. Fotografía compuesta de 32 negativos. Las dos sendas de la vida (1857)	75
Figura 32. Esquema que muestra los 32 elementos individuales con lo que fue compuesta la fotografía. Phil Kingston [still de video] (2015).....	75
Figura 33. Pintura academicista: Retrato de Napoleón, Jacques-Louis David (1812)	76
Figura 34. Retrato de Napoleón III, André Adolphe Eugène Disdéri (1859)	76
Imagen 35. Retrato, carta de visita, Estudio Vallete & Cia. (México, 1876)	76
Figura 36. Anuncio de la cámara Brownie de Kodak, (s/d)	77
Figura 37. Fotografías de aficionados hechas con la cámara Kodak (s/d)	78
Figura 38. Platinotipo de Peter Henry Emerson, Recogiendo la caña, (1886).	79
Figura 39. Goma bicromatada de Robert Demachy, “Entre bastidores” (1900)	80
Imagen 40. Fotograbado del estudio Michel. Hanz Watzek (1895).	80

Figura 41. Bromóleo transportado de Heinrich Kühn. Mujeres de Pustertal (1913-1914).....	81
Figura 42. Beatriz Gómez Rubio de Ocón (1925)	82
Figura 43. “Una belleza tapatía: Graciela Zárate”, por María Santibáñez. (1920)	82
Figura 44. Fotografías de Carmen Mondragón (Nahui Olin, realizadas por Antonio Garduño, (cerca de 1920).....	82
Figura 45. Aplicación de la proporción áurea a fotografía de Garduño.....	82
Figura 46. Sadie Pfeifer, una hilanderera de algodón (a Cotton Mill Spinner), Lewis Wickes Hine, (1908)	84
Figura 47. Fotografía directa. Hoja de col (Cabbage Leaf). Plata sobre gelatina. Edward Weston, (1931)	85
Figura 48. Exposición de arte fotográfico, 8 de diciembre de 1911. Autor desconocido	87
Figura 49. Collage dadaísta, Raoul Hausmann, “ABCD” (autorretrato), (1923-24).	92
Figura 50. Collage dadaísta, “Der Vater” (El padre), Hannah Höch, (1920)	92
Figura 51. Fotografía surrealista “Violon d’Ingres” (Violín de Ingres) Man Ray (1924)	93
Figura 52. Fotograma “Buckler Fern”. Henry Fox Talbot (1839).....	94
Figura 53. Fotograma “Schadographie n° 13”, Christian Schad (1918-1919).....	94
Figura 54. Fotograma “Champs délicieux”. Man Ray (1922)	94
Figura 55. “Retrato solarizado”, Man Ray (1930)	95
Figura 56. Autorretrato con cámara, Man Ray (1932)	95
Figura 57. Exposición múltiple Futurista. Anton Giulio Bragaglia, “Fotodinámica”, (1913)	96
Figura 58. Fotomontaje Constructivista. Lissitzky, “Autorretrato”, (1924).....	96
Figura 59. Fotomontaje de la Bauhaus. Herbert Bayer, “Lonely Metropolitan”, (1932)	96
Figura 60. Drag: Johnson and Mao, Jim Dine, Londres, (1967).....	96
Figura 61. Una y tres sillas, Joseph Kosuth (1965)	97
Figura 62. Imitar (Mimic), Jeff Wall (1982).	98
Figura 63. Ejiri, Suruga, de la serie Treinta y seis vistas del monte Fuji, Katsushika Hokusai (1932).	98
Figura 64. A sudden gust of wind (after Hokusai), Jeff Wall (1993).....	98
Figura 65. Detalle de boceto para A sudden gust of wind (after Hokusai), Jeff Wall, (1993)	99
Figura 66. Fotografía conceptual. John Hilliard “Causa de muerte” (1974).....	100
Figura 67. Solarigrafía de la serie Flujo. Rosalba Bustamante (2016-2018).....	107
Figura 68. Diversas cámaras estenopeicas realizadas con cajas de cartón y latas.....	107
Figura 69. Fotografía panorámica. Corazón de México-Cœur du Mexique. Eric Jervaise (2001)....	108

Figura 70. Filmsoup, “Trata de no destruir todo lo que amas I” Mónica Almereyda (s/f)	109
Figura 71. Platino paladio Tala 2, Municipio de Jalacingo, Byron Brauchli (1996)	109
Figura 72. Goma bicromatada. Florecer, Sheila Calderón Stamatío (2019)	110
Figura 73. Clorotipo sobre hoja elegante. Un Apunte sobre la fragilidad y lo efímero, Orlando Torres (2024).	110
Figura 74. Cianotipo sobre libro, Dana Albicker (2014).....	111
Figura 75. Impresiones intervenidas con óxido de hierro, Margot Kalach (2023).....	112
Figura 76. Transferencia sobre pedazo de concreto. De la serie Ciudad Palimpsesto. Eugenia Ramírez (2021)	112
Figura 77. Imagen de instalación Skin. Gerardo Suter (2002)	113
Figura 78. foto-escultura, Mauro Rendón (1890).	114
Figura 79. Grupo de Rendón, El Señor Antonio Rodríguez Peña, jugando a las cartas consigo mismo, (1918).	114
Figura 80. Fotograma, Emilio Amero, (1932).	114
Imagen 81. Radiografía impresa de Manuel Álvarez Bravo, Flor y anillo, (1940).	115
Figura 82. Radiografía impresa de Manuel Álvarez Bravo, Lucía, (1940).....	115
Figura 83. Fotomontaje El sueño de los pobres, Lola Álvarez Bravo, (1935)	115
Figura 84. Boceto de fotomural, Lola Álvarez Bravo, (s/f.)	116
Figura 85. Fotomural para la Universidad Femenina de México. Lola Álvarez Bravo, (1943).....	116
Figura 86. Transferencias de Polaroid sobre papel de algodón. Lourdes Almeida, (1978)	117
Figura 87. Vasos comunicantes. C-print a partir de negativo blanco y negro. Solarización. Javier Hinojosa, (1979)	117
Figura 88. Apariencia de un daguerrotipo.	129
Figura 89. Entrada al barrio chino, (Daguerrotipo y Still de vídeo) de la serie dos tiempos sobre un espejo. Paty Banda, (2023)	130
Figura 90. Electro fotobordado, de la serie Sueño, Sonia Gadez, (2022).....	137
Figura 91. Una mirada hacia, Obra premiada con mención honorífica en la 2a Bienal de Fotografía, Lourdes Almeida, (1982).	139
Figura 92. Algunas de las obras de la exposición de La vida en cuadritos. Lourdes Almeida, (1982).	139
Figura 93. Imágenes religiosas, transferencias de polaroid con marcos de madera, Lourdes Almeida, (s/f)	140
Figura 94. Guadalupana en exposición montada como un altar, Lourdes Almeida, (s/f)	140

Figura 95. <i>Crisálida I, de la serie Lo que el mar me dejó, Lourdes Almeida (s/f)</i>	141
Figura 96. <i>Fotografías de la serie Huestes celestiales, Lourdes Almeida, (s/f)</i>	142
Figura 97. <i>Somos ángeles y barrocos, Lourdes Almeida, (1999)</i>	142
Figura 98. <i>Mesa para la cura de las pasiones del alma, Lourdes Almeida, (1999).</i>	142
Figura 99. <i>Frasco y Botiquín para sanación de las almas, Lourdes Almeida, (s/f.)</i>	142
Figura 100. <i>Trapitos al sol. Lourdes Almeida, (2005).</i>	143
Figura 101. <i>Álbum Quinceañeras, Lourdes Almeida, (2016)</i>	144
Figura 102. <i>Algunas fotografías del “Laberinto de quimeras” de Lourdes Almeida, de izquierda a derecha, de la serie “Por el Túnel del tiempo” (2011), de la serie “Las apariencias engañan” (2012) y fragmento de “Insectario probable del Dr. Jünger” (2013).</i>	144
Figura 103. <i>Imagen de la serie Zapatos de Migrantes. Lourdes Almeida (s/f)</i>	145
Figura 104. <i>Imágenes alguno fotolibros textiles de Lourdes Almeida: No estás sola (2020), No + (2020) y Violencia doméstica (2020)</i>	145
Figura 105. <i>Reinas y princesas, mi linaje femenino, línea materna. Lourdes Almeida (s/f)</i>	146
Figura 106. <i>Algunas piezas de la exposición Alias Vita. Lourdes Almeida (2024)</i>	146
Figura 107. <i>Algunas fotografías experimentales de Javier Hinojosa, (década de 1980)</i>	151
Figura 108. <i>Señora y chivo, Real de 14, San Luis Potosí. Javier Hinojosa, (1982).</i>	151
Figura 109. <i>Retrato de Melquiades Herrera, Javier Hinojosa, (1985).</i>	151
Figura 110. <i>Mención honorífica en la primera Bienal de Fotografía en 1980. Palacio de Minería, Javier Hinojosa, (1979).</i>	152
Figura 111. <i>Fotografías seleccionadas en la 1a Bienal de la Habana, Javier Hinojosa, (1982)</i>	152
Figura 112. <i>Una de las piezas de la exposición de la vida en cuadritos, Javier Hinojosa, (1982)</i>	153
Figura 113. <i>Premio de adquisición 3a Bienal de fotografía, Javier Hinojosa, (1984)</i>	153
Figura 114. <i>Cianotipia y kodalite. Javier Hinojosa, (1984)</i>	153
Figura 115. <i>Vandyke sobre tela, collage. Javier Hinojosa, (1987).</i>	153
Figura 116. <i>Platino de la serie Del cielo y en la tierra, Javier Hinojosa, (1996).</i>	154
Figura 117. <i>Platino de la serie Silencios compartidos. Javier Hinojosa, (1998)</i>	154
Figura 118. <i>El Palacio Oval. Ek Balam, Yucatán, México. Javier Hinojosa, (1998)</i>	154
Figura 119. <i>Fotografía de la serie La huella del jaguar, Javier Hinojosa, (2001).</i>	155
Figura 120. <i>Algunas obras realizadas en colectivo, izquierda con Magaly Lara, derecha con Jan Hendrix, Javier Hinojosa. (s/f)</i>	156
Figura 121. <i>Fotografías de la serie Estaciones, Javier Hinojosa, (s/f)</i>	157
Figura 122. <i>Instalación en la exposición In Situ, Javier Hinojosa</i>	157

Figura 123. <i>Xochimilco, Javier Hinojosa (2001).</i>	157
Figura 124. <i>Cianotipos de la serie Selva Azul, Javier Hinojosa (s/f)</i>	158
Figura 125. <i>Detalle e instalación Memorias de cristal. Javier Hinojosa, (2011).</i>	158
Figura 126. <i>Ensamble X, Javier Hinojosa (2022).</i>	158
Figura 127. <i>Colodiones del proyecto Quiotes, Javier Hinojosa (s/f)</i>	159
Figura 128. <i>Dos cuadernos de la serie cuadernos del insomnio. Javier Hinojosa (s/f)</i>	159
Figura 129. <i>Fotografías de aves. Javier Hinojosa (s/f)</i>	159
Figura 130. <i>Transferencia al carbón Javier Hinojosa (2023)</i>	160
Figura 131. <i>Goma bicromatada con diazo Javier Hinojosa (2023)</i>	160
Figura 132. <i>Imágenes del libro Herbarium. Patricia Lagarde (2000)</i>	163
Figura 133. <i>Pieza de la serie Desde la ventana. Patricia Lagarde (2002)</i>	164
Figura 134. <i>La Casa de Asterión. Patricia Lagarde (2003)</i>	164
Figura 135. <i>Libro Wunderkammer. Patricia Lagarde (2011)</i>	165
Figura 136. <i>Algunas piezas del Ars Combinatoria, Patricia Lagarde (2012)</i>	165
Figura 137. <i>Algunas piezas del Atlas entomológico, Patricia Lagarde (2015)</i>	165
Figura 138. <i>Serie Melancolía (Grabado, dibujo y fotografías de los objetos seleccionados).</i>	166
Figura 139. <i>Imágenes del proyecto Desde la ventana. Patricia Lagarde (s/f)</i>	167
Figura 140. <i>La casa de Mr. L., Diorama, Tintipo Patricia Lagarde (s/f).</i>	167
Figura 141. <i>Animación: El hombre que amaba las islas, Patricia Lagarde (2022)</i>	168
Figura 142. <i>Orotonos de la serie El acto de revelar. Patricia Lagarde (s/f).</i>	169
Figura 143. <i>Imágenes de la Serie El ritual, Cecilia Hurtado (1995-1998)</i>	172
Figura 144. <i>Imágenes de Desvanecer lo lejano. Cecilia Hurtado (1995-1998)</i>	172
Figura 145. <i>Imágenes de Los recuerdos que no tengo. Cecilia Hurtado (2010)</i>	173
Figura 146. <i>Imágenes de El espejo de obsidiana. Cecilia Hurtado (2012).</i>	174
Figura 147. <i>Imágenes de la Serie Simulacro de fe, impresas en acetato en gran tamaño. Cecilia Hurtado (2013).</i>	174
Figura 148. <i>Imágenes de la subserie Szondi Natural Colodiones húmedos. Cecilia Hurtado (2013)</i>	175
Figura 149. <i>Imágenes de la Serie El estado íntimo, Cecilia Hurtado (2013)</i>	175
Figura 150. <i>Imágenes de la serie El otro multiplicado. Cecilia Hurtado (2014)</i>	176
Figura 151. <i>Imágenes de la serie La identidad del otro. Cecilia Hurtado (s/f)</i>	176
Figura 152. <i>Imágenes de la exposición en la Sinagoga de México. Cecilia Hurtado (2014)</i>	177
Figura 153. <i>Imágenes de la serie El tiempo del deseo. Cecilia Hurtado (s/f)</i>	177
Figura 154. <i>Imágenes de la serie Ausentes. Cecilia Hurtado (s/f)</i>	178

Figura 155. Imágenes de la serie <i>Transcurso</i> . Cecilia Hurtado (s/f)	178
Figura 156. Imágenes de la serie <i>Distractibilidad</i> . Cecilia Hurtado (s/f)	179
Figura 157.. Imágenes de la serie “Atribución errónea”. Cecilia Hurtado (s/f)	179
Figura 158. Imágenes de la serie “Bloqueo”. Cecilia Hurtado (s/f)	180
Figura 159. Imágenes de la serie <i>Persistencia</i> . Cecilia Hurtado (s/f)	180
Figura 160. Imágenes de la serie <i>Sugestión</i> . Cecilia Hurtado (s/f)	181
Figura 161. Algunas piezas de la serie <i>Propensión: Executio in effigie</i> (2020), <i>Conmemoración de la caída</i> (2021) y <i>(Des) figurados</i> , Cecilia Hurtado (2017-2020)	181
Figura 162. Dibujo anímico. Cecilia Hurtado (2022)	182
Figura 163. Impresión en gel de la serie <i>los archivos del olvido</i> . Cecilia Hurtado (2022)	182
Figura 164. Fotografías del proyecto <i>A vuestras mercedes</i> , Cannon Bernáldez, (2000).	185
Figura 165. Fotografías de su diario fotográfico, Cannon Bernáldez, (s/f).	186
Figura 166. Algunas fotografías de la serie <i>Miedos</i> , Cannon Bernáldez, (2005).	187
Figura 167. Algunas fotografías de la serie <i>Cuando el diablo anda suelto</i> , Cannon Bernáldez, (2007)	188
Figura 168. Parte de la serie <i>Botánica</i> , Cannon Bernáldez, (2009)	188
Figura 169. Joyería hecha con fotografías, Cannon Bernáldez (2015)	189
Figura 170. Libro de artista <i>Botánica</i> , Cannon Bernáldez, (2011)	190
Figura 171. “ <i>Hermanas</i> ”, Cannon Bernáldez, (2015).	190
Figura 172. Parte de la exhibición “ <i>Bitácora</i> ”, Cannon Bernáldez, (2017).	191
Figura 173. <i>Perder la cabeza</i> , Cannon Bernáldez (2017-2018)	192
Figura 174. <i>El Azul</i> , políptico, 25 cianotipias impresas en hojas de té y papel arroz. Cannon Bernáldez (2018)	193
Figura 175. Talleres “ <i>fotografía contra el olvido</i> ”. Cannon Bernáldez (2020).	194
Figura 176. <i>El orden normal de las cosas</i> , políptico, 105 fotografías 9x6 cm plata-gelatina solarizadas. Cannon Bernáldez (2022).	194
Figura 177. <i>Estudio Acapulco</i> , políptico, 16 fotografías en plata-gelatina. Cannon Bernáldez (2021).	195
Figura 178. Imágenes de diversos proyectos en desarrollo del Instagram de Cannon Bernáldez	195
Figura 179. Boceto sobre imagen de la serie <i>miedos</i> y su resultado en fotografía, Cannon Bernáldez (s/f)	197
Figura 180. Diversos notas, exploraciones visuales y ejercicios de las bitácoras de Cannon Bernáldez para la serie <i>hermanas</i> , Cannon Bernáldez, (s/f)	197

Figura 181. <i>Blusas intervenidas de las abuelas materna Esther (izquierda) y paterna Ángela (derecha). Lourdes Almeida (2024)</i>	200
Figura 182. <i>Blusa de la abuela Ángela, Lourdes Almeida (2024)</i>	203
Figura 183. <i>Fotografía de un grupo de mujeres en México de 1900 en “El mundo ilustrado”</i>	203
Figura 184. <i>Blusas y corsés en la exposición Alias Vitas en Pachuca, Hidalgo (s/d) (2024)</i>	203
Figura 185. <i>Retrato de una niña en la manga izquierda de la blusa de la abuela Ángela</i>	204
Figura 186. <i>Detalle de los retratos de las tías que penden de la blusa de la abuela Ángela</i>	204
Figura 187. <i>Alquimiograma III, Javier Hinojosa, (2023)</i>	208
Figura 188. <i>Alquimiograma XXI Javier Hinojosa, (2023)</i>	209
Figura 189. <i>Alquimiograma XXVII Javier Hinojosa, (2023)</i>	209
Figura 190. <i>Take me to the moon, Patricia Lagarde, (2019)</i>	212
Figura 191. <i>Take me to the moon (2019). Instalación desplegada</i>	213
Figura 192. <i>Diapositiva de Take me to the moon, Patricia Lagarde, (2019)</i>	213
Figura 193. <i>Algunas de las imágenes que se utilizan para realizar los ferrotipos de Take me to the moon. Patricia Lagarde, (s/f)</i>	214
Figura 194. <i>Algunos de los elementos de la pieza. Patricia Lagarde, (2019)</i>	215
Figura 195. <i>Marcel Duchamp con un ejemplar de La caja en una maleta, Nueva York, agosto de 1942.</i>	215
Figura 196. <i>La Boîte-en-valise en versión de lujo. Marcel Duchamp (1935-41)</i>	215
Figura 197. <i>Libro de artista Family lines dentro de su caja, Cecilia Hurtado (2013)</i>	218
Figura 198. <i>Portada y contraportada del libro Family Lines Cecilia Hurtado (2013)</i>	219
Figura 199. <i>Libro de artista Family lines desplegado, vista interior Cecilia Hurtado (2013)</i>	220
Figura 200. <i>Retrato con vestido de lunare,s Cecilia Hurtado (2013)</i>	221
Figura 201. <i>Retrato con niños, Cecilia Hurtado (2013)</i>	221
Figura 202. <i>Retrato junto al espejo, Cecilia Hurtado (2013)</i>	221
Figura 203. <i>Recorte mano empuñada, Cecilia Hurtado (2013)</i>	221
Figura 204. <i>Detalle del texto con fondo de brochazos (2013)</i>	222
Figura 205. <i>Retrato masculino sonriente, Cecilia Hurtado (2013)</i>	222
Figura 206. <i>Retrato de piernas en primer plano, Cecilia Hurtado (2013)</i>	222
Figura 207. <i>Retrato de mujer frente a chimenea, Cecilia Hurtado (2013)</i>	223
Figura 208. <i>Retrato de tres niñas, Cecilia Hurtado (2013)</i>	223
Figura 209. <i>Libro de artista Family lines desplegado, vista exterior, Cecilia Hurtado (2013)</i>	223
Figura 210. <i>Retrato de hombre con bigote, Cecilia Hurtado (2013)</i>	224

Figura 211. Retrato de violinista, Cecilia Hurtado (2013)	224
Figura 212. Retrato de mujer vestida de blanco, Cecilia Hurtado (2013).....	224
Figura 213. Detalle del texto de páginas centrales, Cecilia Hurtado (2013)	224
Figura 214. Retrato de mujer con arete, Cecilia Hurtado (2013).....	225
Figura 215. Retrato en recorte con detalle de arete, Cecilia Hurtado (2013).....	225
Figura 216. Hilos y círculos de madera que se encuentran unidos al libro <i>Family lines</i> , Cecilia Hurtado (2013).....	225
Figura 217. Serie Pino, políptico, 100 fotografías en plata-gelatina. Cannon Bernáldez (2025).	232
Figura 218. Algunas imágenes de la serie Pino. Cannon Bernáldez (2025).....	233

ANEXOS

Anexo I. Relación de resultados de las Bienales de Fotografía

Hemos resaltado con asteriscos las participaciones que tuvieron un carácter experimental.

Primera Bial de Fotografía en México, 1980 Jurado: Enrique Bostelmann, Alfredo Joskowickz, Antonio Rodríguez y Carlos Jurado. Expuesta en la Galería del Auditorio Nacional, Ciudad de México.		
Premiados (Edición de libro) Aníbal Angulo Cosío * Victoria Blasco Juan Castañeda Raquel Angélica García Cepeda * Jorge Contreras Chacel Rogelio Cuéllar Ramírez Luis Delgado Qualtrough Carlos Eugenio García García Julieta Giménez Cacho Mariano González Pacheco Graciela Iturbide	Leticia Kalb. Israel Korenbrot Víctor León Díez. Arnulfo L'Gamiz Matuk * Pedro Meyer José Luis Neyra Pablo Ortiz Monasterio Juan Pinelo Leopoldo Soto Martínez Pedro Valtierra Manuel Zavala Alonso	Menciones honoríficas Jorge Acevedo Francisco Barriga Eduardo Enríquez Rocha Rigel García de la Cabada Javier Hinojosa * Maritza Alejanda López Castillo Pablo Mason Xavier Quirarte Rubén Vargas Basañez

Fuente: Catálogo de la Bial de Fotografía, México, INBA (1980)

Segunda Bial de Fotografía en México, 1982 Jurado: Gabriel Figueroa Mateos, Antonio Rodríguez, Rita Eder, Paulina Lavista y Alfredo Joskowicz. Expuesta en la Galería del Auditorio Nacional, Ciudad de México.	
Premio de adquisición (75 mil pesos cada uno) Gerardo Suter “Siempre en el tiempo” * Carlos Somonte González “Puntos de vista” Laura Magaña Newton “Sin título” Maria de Lourdes Grobet “Lucha de estrellas”	Menciones honoríficas León Rafael Pardo “Más antiguo que el silencio” Cristina Montoya Vélez “Cerca de los animales” Jan Hendrix “Sin título” y “Bardas de Mixcoac” Lourdes Almeida “Una Mirada hacia...” * Eduardo Enrique Rocha “Gulliver” Carlos Contreras de Oteyza “El circo” Catherine Carey “La boda”

Catálogo de la 2a Bial de Fotografía, México, INBA (1982) https://issuu.com/c_imagen/docs/bial_2

Tercera Bial de Fotografía en México, 1984 Jurado: Víctor Flores Olea, Graciela Iturbide, José Luis Neyra y José de Santiago Exposición en el marco del I Coloquio Nacional de fotografía, en Hidalgo.		
Premiados (150 mil pesos cada uno) Carlos Lamothe “Agua en México” Javier Hinojosa “Sin título” * Pedro Meyer “La terrena comedia”	Menciones honoríficas Francisco Barriga Victoria Blasco Adrián Bodek	Eduardo Enríquez Rocha Elías Jaber Ricardo Neira Antonio Turok

Pedro Valtierra “El Sahara”	Carlos Contreras	
-----------------------------	------------------	--

Catálogo de la XV Bienal de Fotografía, México, INBA (2014)

https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_15/20

Cuarta Bienal de Fotografía en México, 1986	
Jurado: Arnold Belkin, Lázaro Blanco, Juan Castañeda, Antonio Luque y Jesús Sánchez Uribe. Expuesta en la Galería del Auditorio Nacional, Ciudad de México.	
Premiados (250 mil pesos cada uno) Carlos Lamothe “Hecho en México” John O’Leary “La condenada felicidad” Sergio Toledano “Terremoto” César Vera “Rimas”	Menciones honoríficas Armando Arias Bernardo Fuchs Vicente Guijosa Becas de producción (350 mil pesos c/u) Yolanda Andrade Marco Antonio Cruz Laura González Heriberto Rodríguez

Catálogo de la XV Bienal de Fotografía, México, INBA (2014)

https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_15/20

Quinta Bienal de Fotografía en México, 1988	
Jurado: Luis Almeida, Armando Cristeto, Olivier Debroise, Felipe Ehremberg y Eugenia Rendón. Expuesta en el Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México y el Instituto Veracruzano de la Cultura.	
Premiados (250 mil pesos cada uno) Andrés Garay “Reportaje en China hoy” Fabrizio León “Aquí se inicia la atención” Francisco Mata “Balnearios, D.F.” Rogelio Rangel “Tauromaquia”	Becas de producción (350 mil pesos c/u) Oowena Fogarty Graciela Landgrave Eniac Martínez Everardo Rivera

Catálogo de la XV Bienal de Fotografía, México, INBA (2014)

https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_15/20

Sexta Bienal de Fotografía en México, 1993	
Jurado: Hermann Bellinghausen, Graciela Iturbide y Adolfo Patiño (Adolfotógrafo). Exposición con la que se inaugura el Centro de la Imagen, Ciudad de México.	
Premiados (10 mil pesos cada uno) Gilberto Chen “Testimonio Personal de una curación” * Marco Antonio Pacheco “Leyenda de origen” * Eugenio Vargas “Sin título” Premio del público (medalla de plata del INBA) Raúl Ortega “Víctor ‘El chiquillo’”	Menciones honoríficas Laura Anderson Marco Antonio Cruz Raúl Ortega José Raúl Pérez Ambra Polidori Gustavo Prado

	Vida Yovanovich
--	-----------------

Catálogo de la XV Bienal de Fotografía, México, INBA (2014)

https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_15/20

Séptima Bienal de Fotografía en México, 1995 Jurado: Gutierre Aceves Piña, Lourdes Almeida, Fabrizio León, Aristeo Jiménez y Marco Antonio Pacheco. Expuesta en el Centro de la Imagen, Ciudad de México. Itinerancia de seis meses.	
Premios de estímulo a la creación artística (15 mil pesos cada uno) Lorenzo Armendáriz “Identidades” José Raúl Pérez “Tarot Chilango” Adolfo Pérez Buitrón “Cuerpos distantes, deseos indetenibles” Premio del público (medalla de plata del INBA) Adolfo Pérez Buitrón “Cuerpos distantes, deseos indetenibles”	Menciones honoríficas Lorena Alcaraz Aurora Boreal (Gustavo Prado) Miguel Calderón Oweena Fogarty Rosalba Pego-Antonio Tirocchi * Eduardo Warnholtz * Vida Yovanovich Mención honorífica especial Moy Volcovich

Catálogo de la XV Bienal de Fotografía, México, INBA (2014)

https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_15/20

Octava Bienal de Fotografía en México, 1997 Jurado: Marco Antonio Cruz, Miguel Fematt, Osvaldo Sánchez, Gerardo Suter y Wendy Watriss. Expuesta en el Centro de la Imagen, Ciudad de México y en Oaxaca. Itinerancia de un año.	
Premios de estímulo a la creación artística (35 mil pesos cada uno) Laura Barrón “Paradeisos” * Edgar Ladrón de Guevara “El beso esencial” * Pedro Slim “De la calle al estudio”	Menciones honoríficas Dante Busquets Adriana Calatayud Hidelgart Oloarte * Premio del público (medalla de plata del INBA) Alejandro Guzmán “Juega a lo grande” (Ciudad de México) Julio Galindo “Curriculum Vitae” (Oaxaca)

Catálogo de la XV Bienal de Fotografía, México, INBA (2014)

https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_15/20

Novena Bienal Internacional de Fotografía en México, 1999 Jurado: Hou Hanru, José Antonio Navarrete y Guillermo Santamaria. Expuesta en el Centro de la Imagen, Ciudad de México. Se exponen imágenes electrónicas, en video y CD Rom, proyectos tridimensionales y programas interactivos.	
Premios de estímulo a la creación artística (35 mil pesos cada uno)	Menciones honoríficas Erik Beltrán Ximena Berecochea

Katia Brailosky “Sin título” Javier Dueñas “Límites de cobertura”	Pía Elizondo Jorge Peraza Premio del público (medalla de plata del INBA) Victoria Rios “Re-cuerdos”
--	---

Catálogo de la XV Bienal de Fotografía, México, INBA (2014)

https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_15/20

Décima Bienal Internacional de Fotografía en México, 2002 Jurado: Magali Arriola, Joel Montoya, Pablo Ortiz Monasterio, Cecilia Salcedo y Roberto Tejada. Expuesta en el Centro de la Imagen, Ciudad de México.	
Premios de estímulo a la creación artística (75 mil pesos cada uno) Federico Gama “Top Models, retratos de la vida loca” Yvonne Venegas “Las novias más hermosas de Baja California” Premio del público (medalla de plata del INBA) Federico Gama “Top Models, retratos de la vida loca”	Menciones honoríficas Tomás Canchola Saldaña Mauricio Limón de León Patricia Méndez Obregón Andrés Ocea Limón Giovanni Ramírez Luis Vicente Rodríguez

Catálogo de la XV Bienal de Fotografía, México, INBA (2014)

https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_15/20

Décimo Primer Bienal de Fotografía en México, 2004 Jurado: Carlos Ashida, Armando Cristeto, Laura González, Juan Rodrigo Llaguno y Rubén Ortiz Torres. Expuesta en el Centro de la Imagen, Ciudad de México.	
Premios de Adquisición (75 mil pesos cada uno) Rolando Martínez “Retratos de familia” * Gerardo Montiel Klint “Places” Premio Revelación 2003 en colaboración con el Festival Photoespaña Enrique Méndez de Hoyos (México) Lucía Arjona (España)	Menciones honoríficas Humberto Chávez Mayol Marco Antonio Cruz * Maya Goded Yuri Manrique Ricardo Trabulsi Premio del público Manuel Santos “Aliens somos un experimento del propio universo”

Catálogo de la XV Bienal de Fotografía, México, INBA (2014)

https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_15/20

Décimo segunda Bienal de Fotografía en México, 2006 Jurado: José Luis Barrios, Javier Hinojosa y Vida Yovanovich. Expuesta en el Centro de la Imagen, Ciudad de México.	
Premios de Adquisición	Menciones honoríficas

(75 mil pesos cada uno y equipo de impresión) Cannon Bernáldez “Miedos” * Dante Busquets “Sateluco”	Ilana Bolvitnik * Alejandra Laviada Fernando Montiel Klint Kenia Nárez Dulce Pinzón Mónica Ruzansky
Premio del público Dulce Pinzón “La verdadera historia de los superhéroes”	

Catálogo de la XV Bienal de Fotografía, México, INBA (2014)
https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_15/20

Décimo tercera Bienal de Fotografía en México, 2008 Jurado: Patrick Charpenel, Francisco Mata y Wendy Watriss. Expuesta en el Centro de la Imagen, Ciudad de México.	
Premios de Adquisición (75 mil pesos cada uno) Andrés Carretero “Fenotipos” Gerardo Montiel Klint “Volutas de humo” Premio del público Gerardo Montiel Klint “Volutas de humo”	Menciones honoríficas José Luis Cuevas Livia Corona Oswaldo Ruiz Sector Reforma

Catálogo de la XV Bienal de Fotografía, México, INBA (2014)
https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_15/20

Décimo cuarta Bienal de Fotografía en México, 2010 Jurado: Guillermo Fricke, Rod Slemmons, Maia Sutnik, Domingo Valdivieso e Yvonne Venegas. Expuesta en el Centro de la Imagen, Ciudad de México.	
Premios de Adquisición (75 mil pesos cada uno) Fernando Brito “Tus pasos se perdieron en el paisaje” Alejandra Laviada “Foto Esculturas” Premio del público Claudia Hans “Morido”	Menciones honoríficas José Luis Cuevas Aldo Guerra Claudia Hans Juan Carlos López Morales Mauricio Palos

Catálogo de la XV Bienal de Fotografía, México, INBA (2014)
https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_15/20

Décimo quinta Bienal de Fotografía en México, 2012 Jurado: Yolanda Andrade, Jesse Lerner y Marcela Quiroz. Expuesta en el Centro de la Imagen, Ciudad de México.	
Premios de Adquisición	Menciones honoríficas

(75 mil pesos cada uno)	Edson Caballero Alejandro Cartagena Natalia Fregoso Ramón Moctezuma Cecilia Monroy Cuevas Astrid Rodriguez
Luis Arturo Aguirre “Desvestidas” Paula Islas “28/14”	

Catálogo de la XV Bial de Fotografía, México, INBA (2014)
https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_15/20

Décimo sexta Bial de Fotografía en México, 2014	
Jurado: Mauricio Alejo Flores, Magnolia de la Garza Molina y Vedia, Maya Goded, Alvaro Eniac Martínez y Mireya Paniagua Vega. Expuesta en el Centro de la Imagen, Ciudad de México.	
Premios de Adquisición (75 mil pesos cada uno)	Menciones honoríficas
Maria Maria Acha Rodriguez “Womankind” Fabiola Menchelli Tejeda “Constructions”	Alejandro Almanza “The less Things Changem The Less They Stay the Same” Ramiro Chaves “xxxxxxxxxx” Fernando Montiel Klint “Doubernand”

Catálogo de la XVI Bial de Fotografía, México, INBA (2014) https://issuu.com/c_imagen/docs/bienalxvii-catalogomedia

Décimo séptima Bial de Fotografía en México, 2016		
Jurado: Noé Irving Domínguez Rodríguez, Amanda de la Garza Mata, Suluz Patricia Elena Mendoza Ramirez, Yoshua Okón Gurvich e Yvonne Venegas. Expuesta en el Centro de la Imagen, Ciudad de México.		
Premios de Adquisición (120 mil pesos cada uno)	Menciones honoríficas	
Ana Sofía Ayarzagotia Cantú “Every night temo ser la dinner” Diego Rómulo Berruecos Martínez “26 Used to be Gasoline Stations in Mexico”	José Manuel García Izquierdo (Jota Izquierdo) Bela Limenes Rosenfeld Aileen Abigail Lozano Marmolejo Nathan Emmanuel Navarro Félix Mauricio Palos Gutiérrez	Isolina Zulema Peralta de Fernández Adrián Regnier Chávez Marcela Maria Rico González Miguel Bruno Ruiz Nava Pavka Emilio Segura Morales * Victor Manuel Sulser López

Catálogo de la XVI Bial de Fotografía, México, INBA (2016)
<https://ci.cultura.gob.mx/publicaciones/catalogos/xix-bienal-de-fotografia/>

Décimo octava Bial de Fotografía en México, 2018	
Jurado: Silvia Gruner, Juan Antonio Molina, Ambra Polidori, Javier Ramírez Limón y Pedro Tzontémoc. Expuesta en el Centro de la Imagen, Ciudad de México.	
Premios de Adquisición	Mención honorífica

(70 mil pesos cada uno)	
Omar Martínez Gámez “Flores” Oswaldo Ruiz Chapa “Nos han dado la tierra”	Óscar Augusto Farfán González “Blanco sobre negro, 98 minutos”

Catálogo de la XVIII Biental de Fotografía, México, INBA (2018)
<https://ci.cultura.gob.mx/publicaciones/catalogos/xviii-biental-de-fotografia/>

Décimo novena Biental de Fotografía en México, 2021	
Jurado: Adriana Patricia Aridjis Perea, Maria Ximena Cuevas Riestra y Marianna Dalinda Dellekamp González Ulloa. Expuesta en el Centro de la Imagen, Ciudad de México.	
Premios de Adquisición (Artista menor de 30 años) Sergio Arriaga Pérez “Declives, pasos y otros muros” (Artista mayor de 30 años) Paola Dávila Pineda “Todos los días son lunes” *	Mención honorífica Luis Antonio Rojas Rubalcava “Notas de voz desde Tijuana” Pavka Emilio Segura Morales “Ciudad Pangolín” Luis Enrique Pérez Pérez “Obra de mi sangre”

Catálogo de la XVIII Biental de Fotografía, México, INBA (2021)
https://issuu.com/c_imagen/docs/ci_xixibf2021_catalogo_issuu

Vigésima Biental de Fotografía en México, 2023		
Jurado: Adela Goldbard, Gerardo Suter Latour, María Guadalupe Lara Rodríguez, José Luis Cuevas García y Juan de Dios Ernesto Ramírez Bautista.		
Premios de adquisición: Fernando Montiel Klint “El anfibio dorado” Rogelio Séptimo Campos “Exhumar la memor.IA” Seleccionados: Alejandra Rajal Alejandro Cossío Borboa Anaí Tirado Miranda	Arlette Ramos Alatorre Benjamín López Alcántara Bibian Trinidad Martínez Brenda Berenice Moreno Martinez Carol Espíndola Sánchez Carolina Fuentes Quezada Carolina Magis Weinberg Eduardo Jiménez Román Elizabeth Vinck Monroy Eunice Adorno Martínez Georgina Rodríguez Ayala	José Alejandro Morales Vázquez Karla Pamela Zeferino Diaz Manuel Fermín Hernández Márquez Marco Antonio López Valenzuela Maria Eugenia Ramirez Carrizosa Nancy Alejandra Chávez Galván Patrick Antonio López Jaimes Rigoberto Díaz Julián Rodrigo Hernández Fernández

Vigésima Biental de Fotografía en México. Fuente: Página web del Centro de la Imagen (2023), fuente:
<https://bienaldefotografia.cultura.gob.mx/actas/Acta-BientalXX.pdf>

Anexo II. Revista Luna Córnea, relación de números, fecha y temas.

Información recabada de la Web Memorica México:

<https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Temas?cId=ae67c04e69534d68a3a724e8eeb24c8b#:~:text=La%20revista%20Luna%20C%C3%B3rnea%20es,sus%20autores%20y%20sus%20estilos.>

Número y título	publicación	Temas que aborda
Luna córnea 1: Manuel Álvarez Bravo y sus contemporáneos	Invierno 1992-1993 128 pp	Manuel Álvarez Bravo, Arte mexicano 30's, retrato, Tina Mootti, Edward Weston, Paul Strand, Anton Bruehl, arte moderno, Martín Chambi, Archivo Enrique Díaz, Sebastião Salgado, Joseph Beuys, Erich Salomon, Martín Ortiz
2: Nuevas tecnologías	Primavera 1993 128 pp	Fotografía digital, Gerardo Suter, Pedro Meyer, Fred Ritchin, Claude Cahun, Agustín Jiménez, caballos, Frida Kahlo, Nahui Olin, Bauhaus, Werner Bischof, Lola Álvarez Bravo, Abbas, Convocatoria Quinta Bienal de Fotografía 1993, reseñas bibliográficas.
3: El retrato	1993 136 pp	Retrato, Julia Margaret Cameron, Brassai, Lewis Carroll, Manuel Álvarez Bravo, Félix Nadar, Cruces y Campa, Romualdo García, José Bustamante, Agustín Víctor Casasola, August Sander, Richard Avedon, fotografía de identificación, Fotografía antropológica, Mercedes Iturbe, autorretrato, Gilberto Chen, Rogelio Cuéllar, Allen Ginsberg
4: El cuerpo	1994 136 pp	Anatomía, el cuerpo, desnudo, modelo anatómico, Juan Crisostomo Ménde, muñecas, maquillaje, autorretrato, Jo Spence, cuerpo en movimiento, Irving Penn, Man Ray, Nahui Olin, Francisco Toledo, fotografía prostibularia, Antonio Reynoso, David Alfaro Siqueiros, reseñas.
5: Naturaleza quieta	1995 144 pp	Naturaleza muerta, Maruch Santiz Gómez, rosas, Karl Blossfeldt, Joan Fontcuberta, momias, estatua, Edward Weston, Josef Sudek, Irving Penn, Edmund Engelman, Jesús Sánchez Uribe, Agustín Estrada, Salvador Lutteroth, Laura Cohen, Gabriel Figueroa Flores, entrevistas, Centro de la Imagen, Fotoseptiembre.
6: Paisaje	1995 144 pp	Fotografía de paisaje, naturaleza, guerra, Josef Koudelka, Ansel Adams, Juan Rulfo, Hiroshi Sugimoto, Landart, Richard Long, Gabriel Orozco, Bill Hirst, Mario Giacomelli, Bernard Plossu, C.B. Waite.
7: Nuevo México	1995 176 pp	Frontera, Nuevo México, Estados Unidos, nativos americanos, Miguel Gandert, Pancho Villa, Columbus, Timothy O'Sullivan, Paul Strand, Farm Security Administration, Joel-Peter Witkin, armas atómicas, Laura Gilpin, Beaumont Newhall, Eliot Porter, navajo.
8: Ciudad de México	1995 168 pp	Ciudad de México, vistas arquitectónicas, Archivo Díaz Delgado y García, Bailes y balas, Manuel Ramos, Nacho López, Pablo Ortiz Monasterio, fotografía de estudio, Helen Levitt, Héctor García, Ricardo Salazar, fotocuento, Marco Antonio Cruz, ceguera, Agencia Magnum.
9: Minoría de edad	1996 172 pp	Infancia, niñez, El niño Fidencio, Graciela Iturbide, trabajo infantil, niños indígenas, Juan Diego, Los Olvidados, niñas prostitutas, Sally Mann, porfirato, juguetes, muñecas, J.H. Lartigue, Enrique Metinides, el niño Fernandito Bohigas, fotografía de "angelitos", memento mori, niño Dios, fotoescultura, niños en

		situación de calle, Kent Klich.
10: Fantasmas	Septiembre - diciembre 1996 192 pp	Fantasmas, fotografía de espíritus, Arthur Conan Doyle, escotografías, espiritismo, Francisco I. Madero, adivinación, ofrendas, objetos celestes, telequinesis, cometas, Tláloc, Museo de Antropología, Armando Salas Portugal, Tarot, Héctor Méndez Caratini, Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Dieter Appelt, angeles.
11: Intolerancia	Enero - abril 1997 192 pp	Intolerancia, Cambodia, crímenes de estado, desaparecidos, detenidos, intolerancia religiosa, fanatismo, guerra, Yugoslavia, Bosnia, Sarajevo, amputaciones, represión policiaca, Irlanda, jagunços, Brasil, cristeros, León Toral, Manuel Ramos, Museo de Arte Moderno, censura al arte, Rolando de la Rosa, publicaciones galantes, Luis Márquez.
12: La noche	Mayo - agosto 1997 192 pp	Rafael García Raflex, mineros, sueño, voyeurismo, Weegee, detención, evidencia, Masashisa Fukase, iluminación nocturna, Lecumberri, La Castañeda, Luna, Tlatelolco 1968, Enrique Metinides, Zapatismo, EZLN, vida nocturna.
13: Identidad y memoria	Septiembre - diciembre 1997 200 pp	Agustín Víctor Casasola, Fondo Casasola, Piedra del Sol, Fotografía antropológica, Revolución Mexicana, Charros, Chinas Poblanas, comunidades extranjeras en México, presidiarios, tarjetas de visita, invasión norteamericana a México, el ícono, caudillos mexicanos, restos mortales, opio en México, Tina Modotti, Simo, Simone Flechine
14: Secretos	Enero-abril 1998 184 pp	Secreto, voyerismo, Sophie Calle, Yvonne Venegas, censura histórica soviética, Joan Fontcuberta, Holocausto, cámara de gas, Lucha libre mexicana, fotonovela de luchadores, prostitución, exhibicionismo.
15: Trayectos	Mayo-agosto 1998 212 pp	Viajes, fotógrafos extranjeros en México, fotografía submarina, fotografía ambulante, Graciela Iturbide, India, Jan Hendrix, bitácora, cine ambulante, migrantes.
16: Deportes	Septiembre - diciembre 1998 252 pp	Deportes, acrobacia, ejercicio, fútbol, fútbol americano, boxeo, box, lucha libre, béisbol, atletismo, gimnasia, natación, desfile militar, deportes hípicas, desfile deportivo, olimpiadas, Leni Riefenstahl, Juan "El charro" Espinosa, cronofotografía, Marcel Duchamp, final de fotografía, calzado deportivo, Nike, Olimpiadas México 1968, el Halconazo 1971, guerra sucia, Joaquín Santamaría, Fidel Castro beisbolista.
17: La ceguera	Enero-abril 1999 216 pp	Ceguera, invidentes, sistema Braille, Evgen Bavcar, Gerardo Nigenda, Paco Grande, Flo Fox, Toun Ishii, fotógrafos invidentes, Marco Antonio Cruz.
18: La máquina de narrar	1999 236 pp	Fotografía narrativa, impostura, ficción, fotografía forense, fotografía de prensa, fotonovela, Nacho López, La Venus se fue de juerga por los barrios bajos, RES Raúl E. Stolkiner, fotomontaje historietístico, José Trinidad Romero, fotonovela, álbum familiar, Ana Casas Broda, Mariana Rosenberg, Luis Felipe Ortega.
19: Tiempo	2000 184 pp	Henri Cartier-Bresson, Hiroshima 1945, relojes, abandono, Japón, ficción, viajes al espacio, deterioro.
20: Zoografías	2000 256 pp	Hombre salvaje, aves, perros, osos, animales acuáticos, zoológico, insectos, road kill, matadero, rastro, feria agrícola, diorama, taxidermia, Museo de Historia Natural, Museo del Chopo, animales artistas, animales en el arte, animales en publicidad, fotografía de animales, Dolores del Río, cargadores, bestias de carga, pez diablo.
21 y 22: Del ågrström al infinito (número doble)	2001 352 pp	Fotografía científica, historia natural, Mariana Dellekamp, radiografía, ultrasonido, aerofotografía, vista aérea, observación de cuerpos celestes, eclipse, estrellas, fotografía del espacio, fotografía microscópica.

23: Museos	2002 272 pp	Museo, galería, Palacio de Cristal, aparador, vitrina, modelos anatómicos, museo de cera, Hiroshi Sugimoto, Museo de Historia Natural, ambientaciones, dioramas, Museo de los Enervantes, formol, erupción Vesubio, exposición "La familia del hombre" / The Family of Man, Edward Steichen, Museo de Arte Moderno Nueva York, MoMA, Feria mundial, pabellones, Quetzalcóatl, Santa Claus, Bonampak, petimento, restauración, Marcel Duchamp, Boîte-en-valise, archivos.
24: México cinema	2002 320 pp	Marilyn Monroe, linterna mágica, póster cinematográfico, cinefotógrafo, still de cine, Juanino Renau, Walter Reuter, Luis Márquez, C. Tinoco, Agustín Jiménez, Manuel Álvarez Bravo, Paul Strand, Jesús H. Abitia, Alex Phillips, Gabriel Figueroa, Emilio El indio Fernández, Rafael García Raflex, Enrique Díaz, "3 días de Rey de México", Nacho López, película "Hombres cultos", revista "Cine Mundial", María Félix, Pedro Infante, Marlon Brando, Juan Orol, Cantinflas, Silvia Pinal, Mauricio Garcés, Ramón Bravo, Toni Kuhn, Juan Rulfo, stillman, Daniel Daza.
25: Intimidad expuesta	2002 312 pp	Pornografía, intimidad, voyerismo, daguerrotipos eróticos, Raúl Estrada Discua, postales pornográficas, Revista "Vea", Paolo Pellegrín, nudismo, Mauricio Ortiz, anuncio espectacular, Víctor Ortega, video vigilancia, Boystown, Plaza de la Soledad, Maya Goded, prostíbulo, sexoservicio, Evy Norlund, Masoquismo, mistress, dominatrix, Robert Doisneau, webcam, Rol Galella, Paparazzi, Marlon Brando, Jackie Onassis, Elizabeth Taylor, Richard Burton, "Ricas y famosas", Daniela Rosell.
26: Héctor García y su tiempo	2003 392 pp	Héctor García, biografía, reportero gráfico, Ciudad de México, década 1950, niños en situación de calle, "Niño en el vientre de concreto", "Ojo, una revista que ve", censura, protestas 1958, represión policiaca, David Alfaro Siqueiros, Elena Poniatowska, Gloria Mestre, Diana Bordes Mangel, Lecumberri, muerte de Pedro Infante, Miroslava Stern, muerte de Frida Kahlo, muerte de Diego Rivera, muerte José Revueltas, muerte Francisco Goitia, Carrera Panamericana, revista "Reseña Cinematográfica", Teatro de Carpa, Barrio "La Candelaria de los Patos", indios Coras, "El Caballito", Carlos Monsiváis, henequén, exposición fotográfica, Día de muertos, Janitzio, Alberto Gironella, peregrinación, Basílica de Guadalupe, Festejos, Día de la Independencia, ceremonia de " El Grito", movimiento estudiantil 1968, Luis Echeverría, María García, China.
27: Lucha libre	2004 328 pp	Lucha libre, luchadores, ring, cuadrilátero, luchadores, máscaras, Black Shadow, Tonina Jackson, El Médico Asesino, El Santo, fotonovela El Santo, José G. Cruz, El murciélago, André El gigante, El Cavernario, Irma González, Lourdes Grobet "La lucha por la vida", Coliseo, John O'Leary, Blue Demon, Blue Panther, La parka.
28: Ilusión	2004 179 pp	Ilusión, cámara oscura, proyección, óptica, cronofotografía, fantasmagoría, efectos especiales, Georges Méliès, la Luna.
29: Maravilla	2005 423 pp	Circo, carpa, acróbatas, payasos, Paz Errázuriz, domadores, elefantes, leones, Circo Atayde, Ricardo Bell, trapevistas, Circo Unión, trapevistas, historia del circo en México, hombre bala, circo Bibis, el hombre mosca.
30: Esperpento	2005 283 pp	Malformación "fenómenos", teratología, Circo Barnum & Bailey, museo de "curiosidades humanas", atracciones Coney Island, Harry Houdini, mujer barbuda, Mujer tatuada, "Aunque usted no lo crea", Robert Ripley, Diane Arbus, deformaciones, reality show, freak, fakir, "Hermelinda Linda".
31: Nacho López	2007 512 pp	Nacho López, biografía, Ciudad de México, niños en situación de calle, trabajo infantil, cabaret, vida nocturna, pobreza extrema, foto de nota roja, Lecumberri, fotorreportaje, vagabundos, mexicanidad, día de muertos Janitzio, fotografía indigenista, Fotografía abstracta, fotografía moderna, La venus se fue de juerga por los barrios bajos, cinefotógrafo, docente.

32: Gabriel Figueroa: Travesías de una mirada	2008 616 pp	Retrato de estudio, stillman, cine, cinefotógrafo, cine documental, noticiario cinematográfico, Walt Disney, Hollywood, sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, Emilio el indio Fernández, Jorge Negrete, Mario Moreno Cantinflas, María Félix, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, pictorialismo, paisaje, Dolores del Río, Luis Marquez Romay, Janitzio, película "Salón México", Ciudad de México, foro de grabación, cámara cinematográfica, Luis Buñuel, "Los olvidados", "Simón en el desierto", Manuel Álvarez Bravo, José Luis Ibañez, Silvia Pinal, Rodrigo Moya, "Narda o el verano", "Coronación", " El monasterio de los tigres", "The Fugitive", "Tarzán", "El monstruo de la laguna negra", " "La noche de la iguana", John Huston, "Macario", Juan Rulfo, B. Traven.
33: Viajes al Centro de la Imagen I	2011 512 pp	Centro de la Imagen, exposiciones, la Ciudadela, La decena trágica, Escuela de Diseño y Artesanías, Centro Nacional Bibliotecario, Patricia Mendoza, Pablo Ortiz Monasterio, Biblioteca de México, Rubén Pax, Manuel Álvarez Bravo, zapatismo, Subcomandante Marcos, EZLN, fotografía etnográfica, Angel Cosmos, Fotozoom, fotografía de nota roja, Lázaro Blanco, Mauricio Alejo, Nacho López, arte digital, Ana Casas Broda, Maya Goded, Yvonne Venegas, Katya Brailovsky, seminario de fotografía.
34 Viajes al Centro de la Imagen II	2013 512 pp	Consejo Mexicano de Fotografía, Casa de la Fotografía, Pedro Meyer, Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía 1978, fotografía cubana, María Eugenia Haya "Marucha", Kati Horna, Ursula Bertnath, Reva Brooks, Lola Álvarez Bravo, Sandra Eleta, Hugo Cifuentes, fotografía argentina, fotografía brasileña, Boris Kossoy.
35: Viajes al Centro de la Imagen III	2014 432 pp	Fotoperiodismo mexicano, Imagen Latina, Cuartoscuro, La Jornada, Pedro Valtierra, Marco Antonio Cruz, Frida Hartz, Bienales de Fotoperiodismo, Francisco Mata, Miguel Dimayuga, Carlos Cisneros, Expofotoperiodismo, Proceso, Milenio Excelsior, El Universal, El Debate, Elsa Medina, Miguel Sierra, Fernando Brito, Marina García, Joaquín "El Chapo" Guzmán, nota roja, Diario de Juárez, Narciso Contreras, Siria, Palestina, Gregorio Jiménez.
36: Marco Antonio Cruz. Relatos y posicionamientos /1977 - 2017	2017 448 pp	Marco Antonio Cruz, Puebla, fotografía documental, fotoperiodismo, revista <i>Intervuí</i> , partidos comunista, temblor 1985, militancia, revista <i>así es</i> , Partido Socialista Unificado de México, Rosario Ibarra de Piedra, La Jornada, Ciudad de México, refugiados, campesinos, desaparecidos, Nicaragua, Centroamérica, Agencia Imagenlatina, Miguel Ángel Granados Chapa, niños en situación de calle, Héctor García, cafetaleros, zapatismo, Chiapas, EZLN, crímenes de estado, Pasión de Iztapalapa, pulquería "La hija de los apaches", Nacho López, Héctor García, CTM, Partido Revolucionario Institucional, Elba Esther Gordillo, Fidel Velázquez, Carlos Salinas de Gortari, Luis Donaldo Colosio, protestas, manifestantes, fraude electoral, ceguera.
37. La iconosfera Monsiváis	2021 380 pp	Carlos Monsiváis, cine, fotografía, cómic, caricatura, fotonovela, revistas y suplementos ilustrados, Días de guardar.
38. Lo invisible	2023 288 pp	La reflexión se ha planteado desde dos universos: la luz y la oscuridad, una dualidad que nos ha acercado al umbral de lo invisible desde el ámbito de lo económico, lo político y lo social. cuyo punto de convergencia se encuentra en las páginas centrales.
39. La sociedad como espectáculo	2024 s/d	Dedicado a explorar el impacto y la relevancia de Guy Debord y su obra La sociedad del espectáculo en el contexto actual. Publicada en 1967, la obra de Debord analiza cómo el capitalismo se manifiesta a través de anuncios, televisión, cine y celebridades, con el objetivo de manipular a las masas.

Anexo III: Listado de las publicaciones de la revista Alquimia

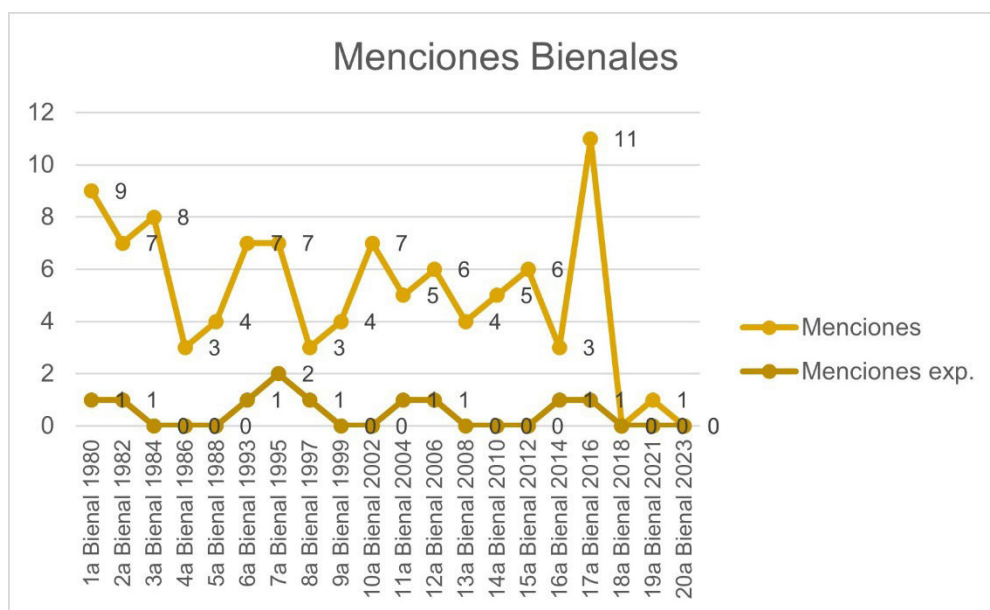
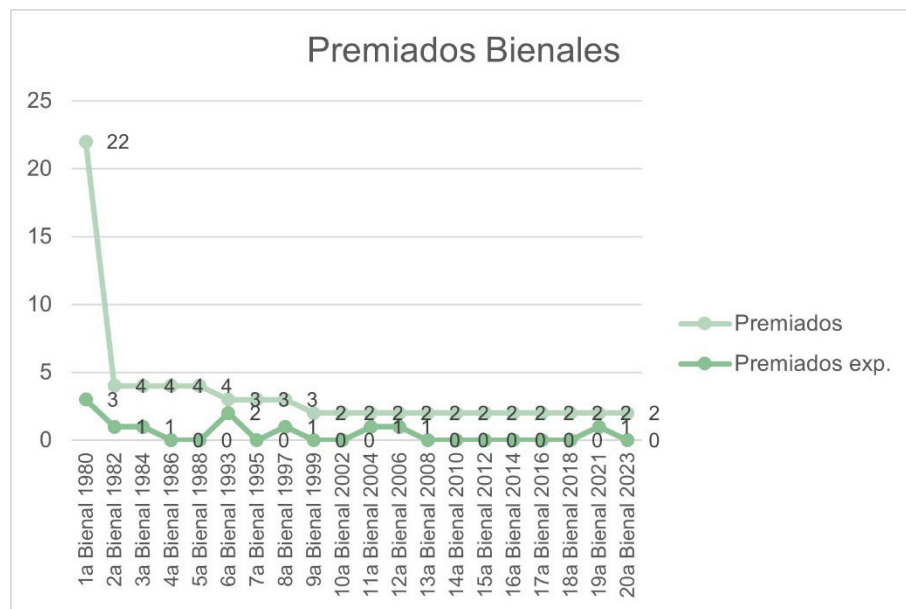
Fuente: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/issue/archive>

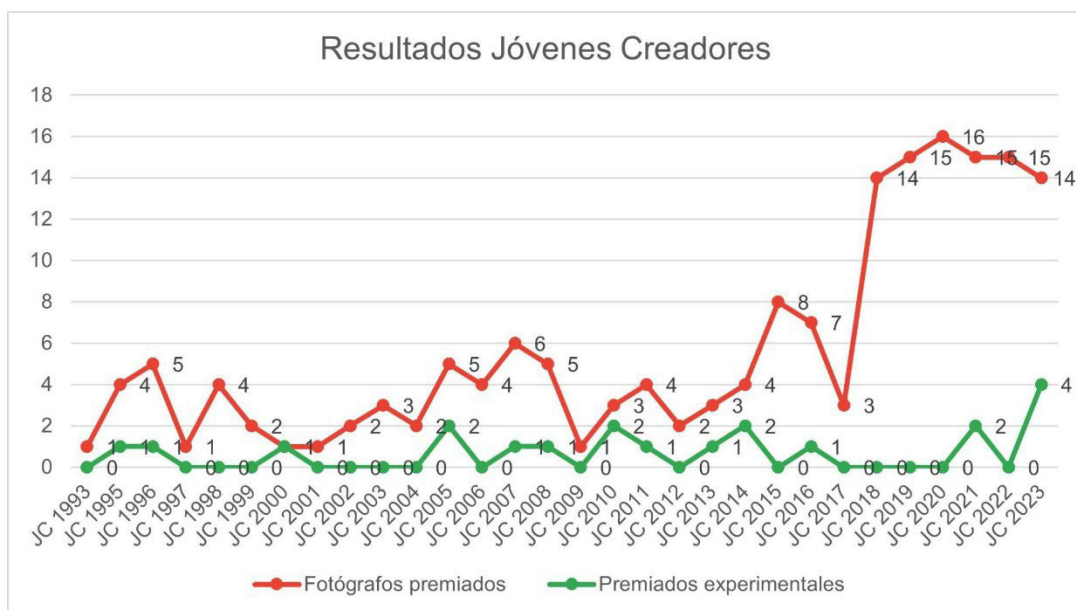
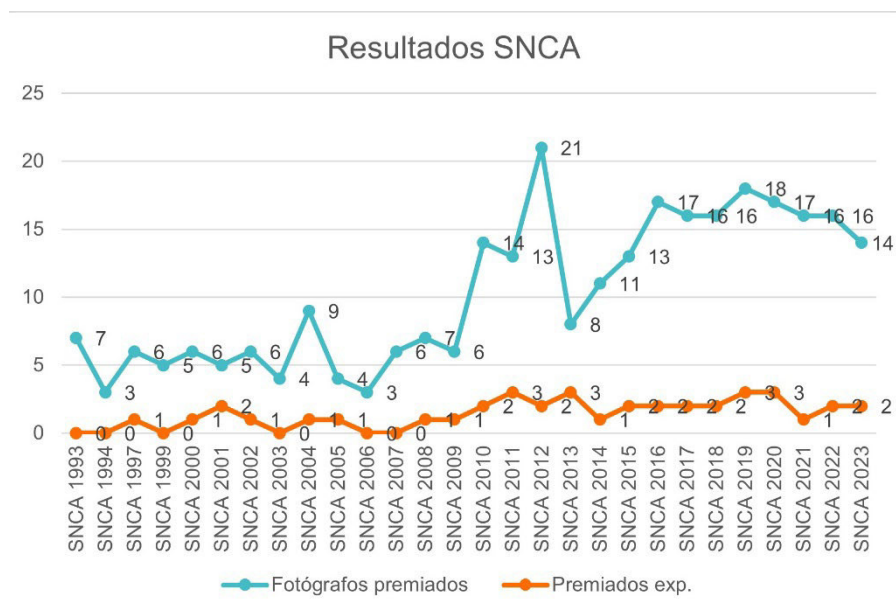
- | | |
|--|---|
| Núm. 1 (1997) Agustín Víctor Casasola | Núm. 25 (2005) Fondo Casasola: relecturas |
| Núm. 2 (1998) Nacho López | Núm. 26 (2006) Fotomontaje |
| Núm. 3 (1998) Tina Modotti. Vanguardia y razón | Núm. 27 (2006) Fototeca Nacional: treinta aniversario |
| Núm. 4 (1998) Romualdo García. La representación social | Núm. 28 (2006) Cinefotografía |
| Núm. 5 (1999) El viaje ilustrado. Fotógrafos extranjeros en México | Núm. 29 (2007) Fotolibros en México |
| Núm. 6 (1999) De plata, vidrio y fierro. Imágenes de cámara del siglo XIX | Núm. 30 (2007) Retratos |
| Núm. 7 (1999) Las construcciones visuales. Arquitectura y fotografía en México | Núm. 31 (2007) Acervo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia |
| Núm. 8 (2000) Fotografía en México 1880-1955 | Núm. 32 (2008) Acervos fotográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México |
| Núm. 9 (2000) Figuraciones y signos | Núm. 33 (2008) Revistas mexicanas ilustradas 1920-1960 |
| Núm. 10 (2000) El imaginario de Luis Márquez | Núm. 34 (2008) Migraciones: Francia/España/México |
| Núm. 11 (2001) Agustín Jiménez. La vanguardia | Núm. 35 (2009) Imaginarios potosinos |
| Núm. 12 (2001) El Museo Nacional en el imaginario mexicano | Núm. 36 (2009) Carlos Jurado y el arte de la aprehensión de las imágenes |
| Núm. 13 (2001) Fotografía Artística Guerra Escenarios | Núm. 37 (2009) Historias fotográficas en Puebla |
| Núm. 14 (2002) Fotografía y Ciencia | Núm. 38 (2010) Documentos para la historia de la fotografía en México |
| Núm. 15 (2002) Mariana Yampolsky 1925-2002 | Núm. 39 (2010) Revolución e imagen |
| Núm. 16 (2002) Hugo Brehme. Los prototipos mexicanistas | Núm. 40 (2010) Falsos, apropiaciones y otras tergiversaciones |
| Núm. 17 (2003) Ritos privados, mujeres públicas | Núm. 41 (2011) Del pictorialismo y otros olvidos |
| Núm. 18 (2003) Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos | Núm. 42 (2011) Nuevas miradas a la historia |
| Núm. 19 (2003) Manuel Álvarez Bravo | Núm. 43 (2011) Veracruz: hacia una historia de sus imágenes |
| Núm. 20 (2004) Fotografía y publicidad | Núm. 44 (2012) El objeto fotográfico: lo vernáculo |
| Núm. 21 (2004) François Aubert en México | Núm. 45 (2012) Interiores |
| Núm. 22 (2004) La fotografía en el noroeste de México | Núm. 46 (2012) 100 Fotógrafos Contemporáneos en México. Nuevas miradas al Acervo de Fototeca Nacional |
| Núm. 23 (2005) Las historias ocultas | Núm. 47 (2013) Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca |
| Núm. 24 (2005) Anónimos y Aficionados | Núm. 48 (2013) Nuevos alquimistas |

Núm. 49 (2013) Horizontes y territorios
Núm. 50 (2014) Tina Modotti, expediente inédito
Núm. 51 (2014) Tipologías
Núm. 52 (2014) Documentos sobre cine en la Fototeca Nacional
Núm. 53 (2015) Precursoras en la imagen fotográfica
Núm. 54 (2015) Nuevo León: Imágenes y memoria
Núm. 55 (2015) El estudio: estructuras visuales
Núm. 56 (2016) Máquinas
Núm. 57 (2016) Fototeca Nacional: memoria fotográfica de México. 40 años.
Núm. 58 (2016) La fotografía en color
Núm. 59 (2017) Unas historias de la noche
Núm. 60 (2017) Reconstrucciones desde lo visual: lo arqueológico
Núm. 61 (2017) Frente al espejo
Núm. 62 (2018) Imagen excluida
Núm. 63 (2018) Cuando la tierra se cimbra
Núm. 64 (2018) La puesta en escena
Núm. 65 (2019) Espacios y trayectos
Núm. 66 (2019) 180 años de fotografía
Núm. 67 (2019) La tarjeta postal
Núm. 68 (2020) Los felices años veinte
Núm. 69 (2021) Fotografía e infancia
Núm. 70 (2021) Imagen y sonido
Núm. 71 (2021) Patrimonio perdido
Núm. 72 (2022) Fauna y archivo
Núm. 73 (2022) Salud pública
Núm. 74 (2022): 46 aniversario Fototeca Nacional

Anexo IV. Gráficas de los resultados de los certámenes de fotografía revisados

Elaboración propia





Anexo V. Entrevistas

Entrevista con Lourdes Almeida

Realizada en el marco del Seminario de Fotografía del Doctorado en Teorías Estéticas, Universidad de Guanajuato

Moderan: Francisco Mata Rosas y Salvador Salas Zamudio

19 de febrero de 2025

Alejandra:

Buenos días, bienvenidos a esta plática especial. Hoy nos acompaña con una trayectoria profesional de más de 50 años, pionera en la fotografía experimental, maestra multidisciplinaria, autodidacta y con un amplio conocimiento de interés creativo y gran manejo de la materialidad fotográfica. Además, en el 2023 recibe el reconocimiento de la medalla de Bellas Artes en la disciplina de artes visuales por su contribución a la fotografía como legado histórico de nuestro país. Y además, con una amable y cálida personalidad, hoy nos acompaña con una gran participación la maestra Lourdes Almeida, la maestra nos va a platicar un poquito de lo que han sido sus procesos creativos en su trabajo, a lo largo de toda su trayectoria profesional y en los últimos trabajos que ha realizado.

Lourdes:

Pues muchísimas gracias, Mariana, muchísimas gracias a la Universidad y a Francisco Matar Rosas por esta invitación. voy a hacer una charla que quiero que sea muy coloquial sobre los procesos creativos, como ya explicó Mariana, tengo mucho tiempo de ser fotógrafa. He pasado por todas las plataformas, desde fotografía química, polaroid y formato grande hasta acabar con un celular y sin embargo, hay muchos autorretratos muy clásicos y sin embargo aquí vamos a hablar de procesos creativos. ¿Cómo se dan los procesos creativos? ¿Cómo uno puede buscar hacer cosas diferentes, ya sea a través del autorretrato o lo que queramos? Tener una Cámara no te hace ser un fotógrafo, solamente eres una persona con una Cámara. Y aquí les muestro mis inicios en la fotografía. Pues claro, con un maestro estilo Manuel Álvarez Bravo. Que le encantaba. Él nos invitaba a salir a la calle a hacer fotos. Sin embargo, nunca me sentí a gusto haciendo fotografía de calle porque mi intención siempre era otra. Yo quería usar la Cámara, pero para otras cosas y me aventuré a empezar a hacer esto. Y la verdad es que soy muy atrevida de mostrar estas fotos porque ya las pueden ver como cochinaditas, porque esto se ve mucho más formal, mejor hecho y claro. Bueno, pues uno se sentía, yo me sentía otra cosa y quería hacer otras cosas y empiezo con la polaroid por una invitación que me hace a trabajar con este formato. Juan

José Burrola que era un artista fabuloso y me encantó el formato por lo mismo y empezar a trabajar con ese formato. No saben la cantidad de críticas que yo recibí. Sin embargo, siento que ahí ya encontraba yo un lenguaje donde podía combinar mi mal utilización del dibujo, porque yo empecé en artes plásticas, estudié dibujos, siempre fui muy mala, muy tiececita, con la mano muy dura y encontré que a través de formato de una Cámara podían hacer algo más creativo y para mí, lúdico y divertido. El chiste de todo esto es contar historias.

Está es una pequeña muestra que ganó en una bienal de fotografía y por esos tiempos conozco a mis cuadernitos Javier Hinojosa y Gerardo Suter y formamos el taller de la luz. ¿Qué hacíamos en ese taller realmente? Discutir nuevas formas de mostrar la fotografía y tuvimos una exposición increíble y por ahí empecé con la vida de cuadritos. Yo ya había empezado a hacer estas cosas múltiples con polaroid.

Hay quien me criticaba porque decía que era la hijita de David Hockney, pero resulta que yo empecé al mismo tiempo que David Hockney. Inclusive hay un artículo en una revista italiana que habla de 3 fotógrafos en el mundo que hacen esto. Y acuérdense, cuando yo empecé esto no había redes, no era tan fácil, tenías que viajar.

Yo le debo el haber hecho estas fotografías o haber empezado de esta forma a un artista plástico que se llama Jan Hendrix. Él fue mi influencia y entonces cuando yo empiezo hacer portafolios, quiero aclarar también una cosa, al menos yo, fotógrafa de mi generación, que tengo 50 años en la fotografía. Cuando empecé en la fotografía no había este compromiso del storytelling o de contar historias. Trabajábamos de una forma más intuitiva. Trabajábamos con cosas, al menos yo siempre con cosas que me gustaban. Empiezo a trabajar con imágenes religiosas y curiosamente, mi primera exposición importante para mí fue en el Museo de la alhóndiga de Granaditas y expuse Santitos con Marcos de hoja de lata y Polaroid. Yo trabajaba por portafolios y ya me creía la gran cosa, la verdad. En ese momento, vean las fechas de las que estamos hablando, ¿Por qué trabajaba con imágenes religiosas? ¿Porque trabajaba con santitos? Porque eso tenía que ver con mi infancia. Yo soy agnóstica y una parte importante de mi familia es muy, muy religiosa y yo siempre fui una niña callejera, siempre andaba por la calle caminando y donde yo iba, en los puestos de los mercados, en la tiendita, siempre había un nichito religioso. ¿Y qué es lo que yo quería hacer con este trabajo? ¿Llevar la calle al museo? Fíjense qué pretenciosa. Bueno, uno siempre tiene ilusiones y a veces tiene pretensiones, pero era decir nuestra vida cotidiana, lo que somos, la idiosincrasia mexicana, llevarlo a otros ámbitos y darle valor, no al hacer todo esto de estas fueron de mis primeras imágenes, el jugar con estos retablitos del siglo 19, que los encapsulaban con marcos de hoja de lata y religiosos.

Y sin embargo, como eran polaroid, a mucha gente le empezaron a interesar porque era la representación con los cromos populares y nos daba un algo diferente. No, entonces de esa manera empiezo yo a interpretar toda esta parte religiosa de una forma muy peculiar, porque era importante, no por lo religioso en sí, sino por lo que representa.

Para mí como una niña y para lo que representa dentro de nuestra idiosincrasia. Pero entonces yo me empezaba a meter más en los marcos. Jugar, aquí, por ejemplo, los marcos de Jaime Godet, que es un artista mucho más importante que yo. Y luego a trabajar con otros artistas como Jorge Marín y a hacer intercambios de su obra con la mía. Y él jugaba con los Marcos de hojalata y yo jugaba con sus imágenes. Y todo esto es, por ejemplo, este es un perchero, llevar la fotografía a otros lenguajes. Y quiero aclarar que precisamente no es que yo experimente, porque el experimento es descubrir cosas nuevas. Juego con otros lenguajes. Me gusta estar buscando otras plataformas, otra forma de representación de todas lo que pueden ser las imágenes. Y bueno. Ya esto es una locura para mí, porque si hay huestes celestiales y siempre habían estado representadas por hombres, pues este juego de representar las huestes Celestiales con mujeres y bueno, aquí también, inclusive ya hay pininos de mis pininos en la computadora y miren cambié la imagen porque luego nos esto, si se va a transmitir por Facebook, nos los van a censurar Esto sí es un juego más experimental, cuando meto la emulsión de Polaroid 59 en agua destilada y hago arte objeto o de repente como la imagen que están viendo de la izquierda que le meto en frascos y ahí la dejo y ahí siguen a través de los años, porque estas piezas tienen ya 30 años y siguen perfectas en agua destilada. Para nada esa ya se hizo una babita y, se consumió el agua a pesar de que los frascos están sellados, pero eso es buscar otras, usar la fotografía y buscar otras formas de representación más creativas.

Y sin embargo también luego me atreví a meterme con este proyecto está hecho en plata gelatina, pero también con este juego lúdico de mi niñez que mi madre nos leía fragmentos de la Odisea y pues y la y la Iliada y los viajes de Ulises y bueno, esta es mi representación de esos viajes. He hecho en 2 sesiones muy grandes con un grupo de amigas y sigo aquí, como ven se utiliza la fotografía, pero en mi cabeza hay imágenes que quiero representar y me permito jugar con las modelos y me permito no importa que ahora con el Photoshop, que ya nos hemos acostumbrado a que todo se puede representar como si fuera real. Me gusta mucho este juego lúdico de la imaginación y que cuando tú lo veas, crees que estás viendo otra cosa. No precisamente todo tiene que ser perfectamente representado a veces, creo que el espectador tenemos que darnos permisos e ilusiones de que vemos cosas que no existen y que sí existen. En realidad, en mi trabajo me gusta jugar con la realidad y la no realidad. Eso es algo que creo que es muy importante dar permiso a que el espectador también meta algo de su imaginación, No dar todo perfectamente hecho.

Y bueno, de repente uno se encuentra ante situaciones muy difíciles en la vida y tu vida cambia totalmente. Y también puedes usar la fotografía como catarsis, no como lo hice en este proyecto que prácticamente bueno, no es muy conocido, aunque estas Fotografías están en el seguro social, expuestas y hablan de ese, del desencuentro del desamor, de la crítica de la sociedad y hablan de corazones rotos y a mí me sirvieron de catarsis cuando decido romper con mi vida tradicional de 33 años de casada e irme por otros lados y sigue la vida.

Y bueno, yo soy abuela y de repente empiezo a hacer otros proyectos. Estoy brincando de un lado a otro de años diferentes. Ustedes podrán ver los años si les interesa, pero todo esto es para decir que siempre hay cosas diferentes que representar este proyecto de Quinceañeras. Es un proyecto de largo aliento que hice durante 15 años. Entonces, ¿qué representa? Ustedes están viendo este pequeño video que va a durar 1 minuto de duración de 1 minuto y en ese minuto estamos viendo pasar los 15 años de mis nietas. Imagínense en este instante representar 15 años en la vida de un ser querido. Eso también puedes hacer a través de la fotografía. Para mí todo lo que tiene que ver con la familia es algo al que le doy mucha importancia. Inclusive yo lo llamo mi sentimiento madre. La familia es mi sentimiento. Madre se repite constantemente en mis proyectos.

Desde que sí hablo de mí, de cosas que yo viví en mi infancia, que sí hablo de hacer un proyecto documental que hoy no presento, que es retrato de familia, a trabajar precisamente con mi familia. Y este proyecto es un tendedero en donde cuelgo. Mis nietas son gemelas, ahora tienen 23 años. Cuando cumplieron 15 años les regalé los pasos de su vida. Pero en el ínterin que yo dije, nada más voy a trabajar con zapatos. ¿Qué iba a hacer? Pues obviamente a trabajar proyectos que tuvieran que ver con zapatos. Y esta es una pieza muy lúdica en la que interviene un texto precioso de un gran poeta uruguayo y de una gran ceramista de Xalapa. Y bueno, utilizo y estas cosas como para seguir jugando con la imagen. Me gustan mucho estas combinaciones y apropiaciones de piezas clásicas que no tienen derechos de autor, que podemos reutilizarlas para contar historias contemporáneas. Y estos fueron proyectos que yo hice durante esos 15 años en los que lo más importante son los zapatos. Eso es eso. Es lo que me interesaba. No hay representaciones de mujeres, hay representaciones de hombres.

Y como ven, aquí pongo un ejemplo de dónde saco una pieza y cómo la represento. Y claro, este es un proyecto lúdico, un trabajo ya muy digital, muy de estas de estos tiempos y como siempre, cuando tengo que mencionar algo que es muy importante cuando uno no está trabajando precisamente con algo documental o haciendo fotorreportaje, se preguntarán ¿de dónde salen las ideas? Cuando uno tiene disciplina y está trabajando con algo, algo pasa en tu cerebro, hay una conexión que te permite que solita las ideas surjan. Voy a decir algo muy chocante pero que es muy real, tanto al fotógrafo de calle el

fotorreportero lo tiene porque el fotorreportero le pagan, pagan por eso y es su chambita, no cuando uno tiene la disciplina de estar trabajando continuamente, las musas llegan, las musas no llegan por obra y arte de magia. Las musas solamente te pescan trabajando. Mientras más trabajes más constancia tengas más ideas se te van a ocurrir y en esto de la macrofotografía, ustedes verán que yo siempre sigo metiendo zapatitos de mujer, o sea este el están las preciosas imágenes de bichos, porque es algo que me bueno, me fascina hacerlo en foto. A mí me dan horror, por eso me puse a hacer bichos, Porque a mí los coleópteros y los escarabajos y sin embargo, cuando los veo a través de la Cámara me fascinan, Y este es un trabajo muy lúdico, que pueden ser fotografías que a lo mejor no interesen desde el punto de vista documental.

Pero en la vida hay de todo. Hay partes que tenemos que representar muy creativas y hay partes también que tenemos que denunciar y contar historias. Y yo me doy el permiso de hacer ambas y perdonen, pongo los lentes ahora no sé por estas plataformas y las trampas que nos hacen si vamos a tener permisos. Esta forma de contestarle preguntas, pero por eso aquí ustedes están viendo con qué cámaras hago estos proyectos y bueno, son proyectos bastante pensaditos, Porque por un lado hago el bicho, por otro lado, ya estoy trabajando. ¿Cómo voy a hacer en la espalda de la mujer? Es un juego en mi cabeza que es muy importante. Luego claro, de esto puedo pasar a esto y meterlo en otros mundos y a lo mejor no necesite hacer eso y de repente. También hay otras formas de contar la parte documental, no todo en la vida tiene que ser foto reportaje o documental tan poético como el que hace mi colega. A ver quién puede competir con la línea. El proyecto de Francisco Al menos yo no, pero sí puedo tratar de decir lo que pasa en la línea de otra manera. ¿Por qué? Como yo estaba trabajando con los zapatos, eso me remite a otra cosa, a trabajar con los zapatos. ¿Por qué los zapatos? Porque son los que cruzan a pie. Yo, nada más, me concentré en este proyecto de zapatos de migrantes con los migrantes que cruzan a pie. Y por qué me metí en el rollo de migrantes porque mis nietas migraron. Ahí va de nuevo la familia ¿quién más? En mi familia representa esto, mi abuelo migró a los 13 años solito, llegó a México solito a encontrarse con un tío como esto que nos horroriza ahora de niños que viajan solitos en busca de sus familias para encontrar una mejor vida o porque le persiguen a sus familias. Estos proyectos se hacen para comprender este proyecto como ustedes lo ven, estos son los zapatos que uno encuentra en el desierto. ¿qué quiero decir con esto? Vean a lo que se tienen que exponer los migrantes. Cuando cruzan a pie, ellos se exponen a los calores extremos que pueden deshacer estos zapatos que parecen indestructibles. vean lo que hace con estas botas que son indestructibles, las destruye, les queman sus pies, se exponen a la muerte. Eso es lo que a veces uno también quiere de otra manera representar es otra forma de decir a inmigrantes que están exponiendo su vida. Y cruzando a pie. Y pasa esto, estas fotos no están hechas en estudio, estas fotografías están hechas a 45° con un papel de estraza in situ. Yo no me traje a mi casa estos zapatos,

estos zapatos tienen energía, nos hablan cada quien vamos a entender lo que queramos, nos pueden hablar de muerte. ¿Por qué se quedaron abandonados? ¿Por qué están estos zapatos ahí? No lo sabemos, hay muchos, muchos y, la gente los recoge y hay muchos artistas. No soy la única que trabaja con esto y es otra forma como fotógrafa, porque eso sí, yo haré a tu objeto trataré de hacer cosas diferentes, pero siempre me considero fotógrafa.

Qué estoy haciendo con mis pequeñas instalaciones yo soy yo. Quisiera tener realmente la oportunidad de poder hacer esta instalación, como a mí me gusta, pero nunca he conseguido los medios. Es transformar la realidad. Al fondo pongo la realidad como está este cementerio con gente con todos los ladrillitos que dicen John Doe, que significa desconocido. Y, yo trato de transformar la realidad con los zapatos y cómo yo como persona cómo entiendo y parece que no, en algunas ocasiones hay gente que acaba entendiendo esto que queremos transmitir cuando expuse esto en San Luis Potosí. Hubo una niñita que se me acercó llorando y me dijo, Yo no había entendido por qué mi papá no regresó y después de ver su exposición y de ver sus imágenes. Estoy entendiendo muchas gracias y bueno, que una niñita te diga eso para mí ya es, Me doy por servida, pero también uno tiene sus ideas, estas piezas que uno ¿Qué son? ¿Un agujero negro que es eso? Es un agujero negro realizado con zapatos reales de migrantes, porque yo hice mi trabajo de campo, no nada más zapatos encontrados, sino Con zapatos reales que los tienes que poner blanquitos para poder hacer tu proyecto. Pues no importa, los haces blanquitos, que todos se vean iguales. Porque ahí me remito esto que decía Hopkins de que si entras en un agujero negro siempre habrá una salida. Esas son las metáforas que uno quiere a veces contar cuando hace estos proyectos uno no, nada más hace, lo hace como denuncia. Y voy a decir algo pretencioso, pero es mi granito de arena para darle voz a los que no tienen voz. Sí es pretencioso hacer estas cosas o decir esto porque habría otras formas, Pero cada quien, si yo tengo en mi vida, mi vida es la Cámara, pues con la Cámara a veces pretendo denunciar cosas. De otra manera, o acercarme a ellos y tratar de poner siempre un granito de arena, porque la migración es un problema mundial y pasa en todas partes. Y los zapatos representan cosas muy fuertes. desde Holocaustos y desde el Holocausto se ha hablado de que por los zapatos empieza la muerte. Como cuando empieza una infección. Y por eso pensé que era una buena forma de continuar mi proyecto de los zapatos de esta manera, hay muchas diferentes representaciones.

Actualmente, después de haber entrado a la manta de la curación, por invitación de Marietta Bernstoff, cumplí una ilusión, un sueño que tengo desde hace mucho. Yo soy costurera desde los 7 años y también, desde hace 50 años, soy fotógrafa. ¿O sea que mis habilidades malas o buenas ya tienen muchos años, no, pero qué? Cumplí una ilusión que yo tenía, que era combinar la fotografía con la tela y con la costura. Y ahora es lo que estoy usando y cómo lo y para qué lo hago o por qué lo hago tratando de hablar de La

violencia contra la mujer, también son temas muy difíciles. ¿Que por qué hago esto? Pues porque son cosas que también me competen. La violencia intrafamiliar, lo que han sufrido nuestras ancestras y con estos lenguajes trato de hacer. Bueno no trato. He hecho libros de tela de una forma muy lúdica que me dan mucho. ¿Por qué *Alias Vitas*? Este es un proyecto, o sea, en otros proyectos utilizamos juegos lúdicos, como decía Mariana, experimentaciones. Aquí el juego es con los archivos, la memoria. ¿Y por qué la memoria? Porque al menos yo quiero entender de dónde proviene la violencia. Las madres somos las que educamos en mi familia, como en todas las familias, ha habido violencia intrafamiliar de la que no se habla porque los trapos sucios se lavan en casa.

Eso no lo voy a hablar en línea, eso es muy sutil, es mi exposición actual y también estos rasgos físicos que se repiten, gentes con las que yo no me identificaba mismo, personas de mi familia con las que yo no me identificaba como esta abuela que nunca me abrazó. Bueno, después de bordarla, ya hasta la quiero, y después de tratar de entender de dónde ella se convirtió en esta mujer tan dura. Empieza uno a comprender cosas, no esta ilusión que nos hicieron creer durante mucho tiempo de que íbamos a ser las reinas del hogar, casarse de blanco, todo eso que ya ha pasado de moda, que ya no existe, que ya no es cómo cambian los tiempos. A través de la foto y de usar estas fotos de archivo he estado haciendo esas reflexiones. ¿Qué es importante ahora para mí? O sea, que la fotografía no nada más sirve para contar historias, para mostrar, para para mostrar realidades, para denunciar. También sirve para ver hacia adentro, sirve para mostrar sentimientos, para tratar de entender quiénes somos.

Y eso es lo que estoy tratando de hacer ahorita. Por ejemplo, con esta instalación que yo trabajé, estar interviniendo la ropa de mis abuelas son blusas originales de mis abuelas y cómo mis abuelas fueron tan diferentes. La de la izquierda es mi abuela materna. Las 2 tuvieron 12 hijos para que me entiendan, o sea, eran de poquitos hijos. Como verán, la izquierda tuvo 10 mujeres y su propósito fue casar a esas 10 mujeres y la de la derecha tuvo 6 mujeres vivas. Pero su propósito fue guardarlas en sus faldas. ¿Tuvo miedo? Es esta abuela que les digo que, a través de Bordarla, pues ya hasta aprendí a quererla. Mis tías fueron solteras, solamente se casó una, pero ellas tenían ilusión de casarse y no las dejaron. ¿De dónde provenía ese miedo? Y eso también es violencia. Eso que todo es pecado. También es una forma de violencia el usar estas varillas que la sangraban, como nuestro aquí, que no se alcanza a ver la sangre. También era violencia esa ropa. ¿Por qué las mujeres tenían que exponerse a eso? Son cosas que estoy tratando de comprender, porque ahora con estas. Maravillas de la ciencia y que hay la epigenética conductual. Dicen que también heredamos las emociones y lo que nuestras ancestras sufrieron. La mayoría de mis ancestras vivieron en haciendas, en ranchos, había agricultores. Aunque se vea esto tan elegante también. Luego ya emigraron a las ciudades. Pero toda esa violencia trato de transmitirla y por

eso tomé también la decisión de hacer. La genealogía de mi linaje femenino, en la que digo que un secreto oculto lastima y hiere a toda la familia, y es una genealogía que realizada con fotografía de archivo también inclusive hubo representaciones de mí, las madres, de mis tatarabuelas y de las abuelas de mis tatarabuelas. Realizadas en inteligencia artificial, las imprimí en tela, las bordé y en esta genealogía de mi linaje femenino hay cuatro siglos, lo que yo he encontrado durante una investigación de 30 años. Entonces, como verán, soy una gran acumuladora de trabajo de nunca.

Todos mis proyectos son muchísimas fotografías, hasta yo a veces me aburro y me canso y digo, ¿a quién le va a interesar ver tanto y saber tanto? Y esta genealogía, la única que la entiende soy yo, francamente, Porque es difícilísimo entender esto y perderte entre tantas abuelas. Y me considero muy afortunada que yo no heredé nada de dinero, pero sí heredé las imágenes de mi familia y las que no heredé. La he ido tras ellas y las he buscado. Ahora regreso algo muy básico. Los formatos y las cámaras son herramientas para hacer fotografías. Eso no nos hace fotógrafos, ni artistas ni nada. Usamos pinceles, usamos punzones, usamos de todo, las fotografías deben salir de tu cabeza, las ideas deben salir de tu cabeza y si quieres tener ideas y si quieres te sientes atorada, ponte a trabajar porque las ideas no salen sentadas. y de la pereza o yo digo. Pues si vas a a Pasarte el tiempo en Instagram viendo imágenes, pues sí, te pueden motivar, pero te motiva mucho más, o la mejor motivación es trabajando y bueno con esto concluyo y creo que a la mejor me vi muy, muy rápida porque no sé si ahora sin en fin no tendremos oportunidad de preguntas, pero bueno, se pueden hacer después.

Muchísimas gracias a todos. Si alguien nos ve muchísimas gracias por su atención, para mí es un honor que alguien escuche, pues lo que me gusta compartir. Porque no es que yo me considere ni más ni menos que nadie. Lo único que sí puedo aseverar es que soy una persona que trabaja mucho, que tiene mucha disciplina y como diría mi tocayita en paz. Descanse Lourdes Grobet. Mira, Tocayita. Todos los días hay grandes fotografías, grandes fotógrafos. Después de un tiempo, los que sigan a ver, a ver si es cierto que pueden con el compromiso, y en este caso, pues yo ya tengo 52 años, queridos. Entonces pues a lo mejor sé algo, pero por ruca, no, por otra cosa, no. Entonces no sé si haya preguntas y estoy a sus órdenes.

Salvador:

Pues este, si quieren empezamos Aquí hay algunos comentarios de Facebook. Te envían muchos saludos, Elveth, Aguilar, Citlalli Hernández, David Pérez, que son, te comentan que son muchas ideas, muchos conceptos fotográficos y una mirada de historias complejas, muchas felicidades y bueno, hay muchos saludos.

Lourdes:

Quiero comentar que en este proyecto el chiste era mostrar la parte creativa de la fotografía, que es la invitación que me hace Paco.

Salvador:

Muchas gracias. Primero por aceptar la invitación y por compartir con nosotros tu trabajo, tus ideas y tu tiempo sobre todo. Yo podría empezar con las preguntas, ¿qué importancia tiene las formas en las que materializas las ideas? Es decir, que trabajes con este instantáneas o plata sobre gelatina o digital o en este caso, foto, tela, costura, bordados. ¿Qué importancia tiene lo material?

Lourdes:

Toda, toda la importancia del mundo. Porque lo digital no existe, lo digital se puede perder en cualquier momento. Lo material con el tiempo puede perderse También puede destruirse la tela, puede haber inundaciones, se puede perder todo, pero materializar las cosas para mí es muy importante. Y jugar con las manos es importantísimo. Es como regresar a la magia del laboratorio. Ahora bordar es como regresar a esos momentos de introspección, cuando pasábamos horas en el laboratorio. Eso me lo ha permitido el bordado, pero cualquier tipo de materialización para mí como creadora de imágenes es importantísimo, verlas en realidad, verlas que existen, no nada más a través de una forma virtual.

Francisco:

Primero que nada, también me sumo a los agradecimientos, querida Lourdes, siempre es un placer escucharte y sobre todo en esta, en este formato que nos diste el día de hoy, que me parece súper transparente de lo que han sido tus procesos y que me lleva a varias conclusiones, que este que me gustaría compartir contigo. A ver qué opinas primero que lo que vimos es una especie de autobiografía.

Una especie de radiografías, una especie de diario. Entonces el conjunto de tus series fotográficas, el conjunto de tus proyectos. ¿A final de cuentas y según nos explicabas, están hablando de TI, están de repente, nos mostraste tus sentimientos, nos mostraste tu interior, por eso hablo de radiografías, nos mostraste en qué estás pensando, en lo que has sentido a lo largo de los años, cuáles han sido tus preocupaciones? ¿Cuáles han sido tus ilusiones? ¿Cuáles han sido tus sueños, cuáles han sido tus pesadillas, los momentos difíciles en tu vida? Todo esto quedó compendiado en estos, alrededor de 40 minutos y eso me parece que es algo que hay que agradecer el que nos hayas permitido entrar de esa manera, tu vida y al mismo tiempo y por tus propias palabras, pues nos damos cuenta de que eres un montón de cosas, no algunas que yo detecté y son las que las que subraye me gustaría mencionar, pues

eres investigadora, nos hablaste de tu proceso de 30 años de revisar tu linaje femenino, Eso es un proyecto de investigación enorme.

Eres editora que tiene que ver con la investigación de eso no nos hablaste hoy, pero nos gustaría que si hay oportunidad nos platiques de este libro que publicaste sobre las mujeres fotógrafas, que me parece que es un aporte fundamental a la historiografía de la fotografía. Eres historiadora, por lo tanto, también, pero también eres costurera. Pero también eres fotógrafa, pero también eres acumuladora que algunos le llamarían coleccionista. A mí me gusta más el término acumuladora. Entonces este pues eres. Eres una persona con muchas disciplinas, con muchas formas de dar salida a tus ideas, con muchas, muchas ganas de que la materialidad sea diversa y que ahí se centre tus procesos, no te gusta el término experimentación, pero tus procesos de búsqueda de mejores soportes para las imágenes. Pero para mí lo más, lo más, lo más importante es que en todas estas disciplinas, en todas estas búsquedas, en todas estas plataformas con las que tú trabajas, a mí me parece que tu estructura de pensamiento sigue siendo fotográfica La salida es otra cosa, la herramienta es otra cosa, pero la manera como tú piensas, la manera como tú explicas es desde una estructura de pensamiento fotográfico,

Lourdes:

Absolutamente Francisco, porque Fíjate que inclusive cuando uno no tiene Cámara, estás tomando foto siempre. Ya ves, ya es como una deformación en el cerebro, siempre estás haciendo fotos. Tengas Cámara o no. Y la verdad que hay fotógrafos que les gustan otras exploraciones y prefieren que les digan artistas visuales. Y yo estoy muy encariñada, muy asumida en ser fotógrafa, yo prefiero que me mencionen como fotógrafa Que busca otras formas de representar la imagen

Y bueno, no sé si haya más preguntas y no sé si te complementé tus observaciones.

Francisco:

No, con no contradecirlas creo que manifestaste estás de acuerdo Muchas gracias. Lourdes.

Lourdes:

Al contrario, muchas gracias. No sé si haya preguntas porque siempre existe la curiosidad, no de cómo se realizó una cosa u otra, por ejemplo, con la bueno, yo hasta la al horno las metía. Cuando yo empecé a hacer transferencias, nadie, o sea en México, nadie había hecho transferencias. Luego ya llegaba correctamente a las temperaturas y todo, pero para eso, yo ya había hecho bastantes. Éste ahí sí, experimentaciones, Mariana, es que mira, a veces es exploración y a veces es experimentación. Pero para mí el experimento es realmente mucho más profundo y partir de cero. Y nosotros, al menos yo, estoy

partiendo ya de plataformas que existen. Y ahora respecto no, no, plataformas, perdón, soportes que ya existen. Entonces nada más estoy jugando con los soportes de maneras diferentes, como hacíamos en el taller de la luz en 82. Ay, vamos a hacer virado por zonas y que le poníamos cemento iris a las fotos, Imagínate a las plata-gelatina, cemento iris y luego las virábamos y entonces luego ya le quitabas el cemento iris o en fin, pintarlas, como en el siglo XIX. Son soportes y son cosas que ya se habían hecho, pero tú querías seguir explorando esas formas.

Y nada más quiero hacer el comentario al que te referías de la investigación. Eso se dio con la pandemia Francisco Mira con Luis Beltrán, de la Escuela Activa de Querétaro, me invitó a dar algunos talleres y le dije, Oye Luis, Fíjate que pues ahorita que tengo tiempo quiero retomar una idea que tengo desde hace unos años Y es hablar de las fotografías borradas de la historia. Yo aprendí la fotografía a través de ver imágenes de hombres, tres o cuatro mujeres. Es todo lo que yo sabía, entonces Pues con tiempo y los libros que yo tenía, porque yo soy de librito. Ah, y también en los libritos salen todas las ideas. Yo soy de libritos, empecé a hacer mis listas y así empecé a hacer más que investigación. Es esta compilación y yo no compito definitivamente con los historiadores, porque yo agradezco a los historiadores todo lo que han encontrado y lo que me permitía hacer era compilar todas esas investigaciones En 2 volúmenes salió el primer volumen de Fotografías nacidas hasta 1920 y estamos por sacar el segundo volumen, tratan las mismas fechas, encontramos 700 fotografías de todo el mundo, pero yo misma me sorprendí de esas 3 que yo conocía encontrar 700 Claro que ya hacia, por ejemplo, el siglo principios del siglo 20, hay muchas muy famosas, pero de esas muy muchas muy famosas, pues no pasaban de 20 y del siglo 19 no pasaban de 5 o de 3. Entonces sí, es muy sorprendente saber al menos saber que encontré 700 y con unas imágenes, guau, guau, guau.

Francisco:

Esa es otra forma de explorar tu linaje también,

Lourdes:

Bueno, de ahí viene. ¿De dónde salió que un día Ana Casas me preguntó, Oye, ¿cuál es tu linaje fotográfico? Y me quedé con mis hermanitas mayores, Graciela, Lourdes y Graciela Iturbide, Lourdes Grobet y Paulina La Vista. Ah, mi mamá y mi tía, mi mamá Lola Álvarez Bravo, mi tía Mariana Yampolski y para atrás no existía nada nada. Entonces había un gran vacío. Tienes toda la razón

Francisco:

¿y quiénes serían tus hijas?

Lourdes:

Uy, esas un montón, un montón, porque mira si hay talento, mira ahí en el público. Ahorita nos saludó Elivet, hay mucho talento, en las hijas y hermanitas menores también, no, o hermanitas de la misma edad. Tengo montones porque claro, yo como mis abuelas, Mis abuelas tuvieron muchas hijas, pues yo también tengo muchas hermanas y mucho, muchas mujeres que admiro y sobre todo mis hijas y mis nietas me dan mucha ilusión que haya tantas mujeres tan entronas, tan buenas y otra de mis ilusiones o de mis propósitos, más bien es ayudarlas a que se conozcan poniendo un granito de arena, porque uno no sabe pedir para uno, pero yo sí sé pedir para los demás. A veces, no sé si a ti te pase, Paco, que, si lo haces con tus libros y esa forma de difundir, no a gentes que, a chicas, que a veces o chicos o llámese como se llame, que me cuesta mucho trabajo los lenguajes actuales Pues porque yo pertenezco otra generación. Pues difundir todo lo que se hace, porque a nosotros, al menos a mí, me dieron muchas oportunidades que nos costó mucho trabajo. Tú ya, aunque seas un sexenio más joven, creo que nos costó mucho trabajo hacer tener la oportunidad de hacer fotografía, que no fuera foto reportaje o documental, porque era lo único que se admitía. Y tú perfectamente lo sabes.

Francisco:

En ese sentido Lourdes, en lo que en lo que nos pasan ahorita otras preguntas, este a ti no te gusta, Según nos dijiste el día de hoy, mucho el calificativo de experimental, mucho menos el calificativo de artístico, pero hablando de la historia y de los linajes, pues está registrado o así, así lo hemos entendido todos, que el trabajo que hicieron Hinojosa Suter y tú Que inaugura de alguna manera, sobre todo por la bronca que sucedió en ese momento de la censura que hubo de nuestro querido maestro Lázaro blanco. Este de alguna manera es un parteaguas en la historia de la fotografía mexicana, porque se inaugura una etapa donde la fotografía busca justamente acabar con esta frase siquieriana de “no hay más ruta que la nuestra”. Que eso era la fotografía documental mexicana, No hay más ruta que la nuestra y ustedes inauguran una nueva ruta, entonces el trabajo que hicieron es históricamente marcado como un momento importante, pero si se le califica de fotografía artística y fotografía experimental, ¿qué piensas de eso?

Lourdes:

Eso a mí no me afecta, que me lo crea o no es otra cosa o que me guste o no, no me afecta, no, no hace que el trabajo sea mejor o peor o más importante o menos importante, Y te voy a decir algo que creo que sí es de considerarse. Yo hoy estoy desaprendiendo, Francisco, Salvador y Mariana, una joven historiadora y mucha gente en el público. Yo hoy estoy desaprendiendo porque hay nuevos formatos, nuevos lenguajes, nuevas formas de transmitir con la fotografía. Y luego tampoco aferrarme a lo que yo

sabía hacer, no, También hay que estar todos los días estudiando, considerando las nuevas plataformas, aprendiendo nuevas estilos, nuevas formas de hacer cosas. Creo que eso nos enriquece.

Salvador:

Aquí hay otra pregunta de este que nos envía David Pérez y Él nos pregunta que si puedes considerar a tu trabajo como fotografía alternativa y relacionado con lo que estabas comentando o ligando con el último comentario, él pregunta ¿hacia dónde va la fotografía? y yo agregaría ¿y hacia dónde va tu trabajo?

Lourdes:

Pues mira, sí, creo que David Pérez el que nos pregunta es un supercoleccionista. Él no es fotógrafo y él fue el que me invitó a tomarme esa radiografía que aparece junto con otra foto. Para un proyecto de él que habla de la muerte. Entonces, Fíjate, yo sí considero, por ejemplo, que sería correcto que en su colección pusiera fotografía alternativa, sí, o o fotografía construida, que también la llamamos de esa manera. ¿Esos son, cómo diríamos? Palabras que tienen que poner los historiadores. Los coleccionistas son definiciones, A mí las definiciones ¿por qué no me gustan? Porque siento que te encajonan y precisamente yo estoy hablando de una apertura y no me gusta Que te encajonen, Porque bueno, yo hice el proyecto de retrato de familia y es un proyecto documental, aunque posado y todo, pero es un proyecto documental y que se ha utilizado de forma documental y recorrido al país retratando familias. Y no las inventé. Son reales, por eso no me gustan los términos, porque a veces siento que encajona.

¿Qué otra pregunta me hacía David? ¿Perdón, hacia dónde va la fotografía? O Ay, bueno, no, nunca podemos saber, pero yo siento que con la inteligencia artificial se puede, es como todo, Cuando hay nuevas herramientas, pues uno hace muchas chusquerías. Y cosas que no tienen alma. Pero yo siento que la inteligencia artificial bien utilizada puede lograr cosas increíbles y que tienen que ver con la fotografía. Porque no, al menos yo cuando estaba trabajando con mis ancestras era el momento, Yo tenía que estar jugando con las herramientas de descripción, pero yo partía de fotos de sus nietos y todo. Y hasta que yo sentía que tenían alma y como que sí eran mis ancestros, pues a lo mejor es algo muy personal. A lo mejor este contándome cuentos, pero me encanta contarme cuentos. Siento que la imagen y la fotografía no va, no muere, no muere porque hay inteligencia artificial. Hay muchos fotógrafos que están haciendo documentalismo contando historias, el storytelling de forma increíble, con formas personales. Están muchos fotógrafos, fotógrafos, fotógrafas, están transmitiendo sentimientos y hablando de sus de algo que considero importantísimo que siempre nos como fotógrafos nos debemos hacer esta pregunta cuando haces documental o cuando quieres hacer un proyecto, ¿por qué yo soy la indicada para hacer este

proyecto? y estamos viendo con los premios que han recibido algunas fotografías, por ejemplo el Premio Leica de esta fotografía de Oaxaca, que si ella no se hizo esa pregunta pero que se ve clarito ¿Por qué es importante que ella platique de esa forma de personajes de Oaxaca? Porque son su familia, porque es su vida cotidiana, porque ella vivía ahí, porque los conoce de forma diferente. No es un fotógrafo que llegó a explorar, sin embargo, todo está permitido. Hay fotógrafos que llegan a explorar como lo hizo Graciela Iturbide y que se quedaba se quedaba 3 meses o un mes porque trabajaba en el INI. Y no se dedicó a registrar como hacían los antropólogos. No, ella puso su ojo poético para registrar de una manera diferente, la suya propia. Y por eso es que Graciela ha trascendido y por eso es que las jóvenes de ahora están trascendiendo, porque es importante que no sea. Llamada de petate diríamos no que no se. ¿Ah, es que yo pasé por ahí, oyes? ¿No? Ahora la gente está contando las historias desde su desde acá, desde adentro, no, ahora sí que como diría Bukowski, tengo que decirlo, porque si no se echa a perder en mis entrañas, no tengo que contar esto porque sino se va, me va a joder.

Francisco:

Nada más para que quede asentado. Hablabas de Lluvia Lazo.

Lourdes:

De Luvia Lazo, no es lluvia, es Luvia. Sí, exactamente y Greta Rico hace lo mismo, unas cosas que cuenta, pero la cuenta desde sus entrañas. El proyecto Greta Rico, que tiene este proyecto de las madres que quedan solteras por los feminicidios, porque ella lo vivió en su en carne propia, con su creo que su prima hermana o su hermana, no, es una prima y de repente hay madres que tienen que adoptar a los hijos que quedan de esas madres muertas por feminicidio, cuando hay mujeres que a lo mejor habían tomado la decisión de no tener hijos y de repente se ven en la necesidad de ser madres. Esos proyectos son muy profundos y hacia ese lado, para acabar de contestar a David, hay un gran trabajo que se está haciendo y creo que la fotografía está más viva que nunca.

Salvador:

Aquí tenemos otra pregunta que voy a tratar de englobar con esta última, porque también hay otra de Juan Carrot, él te pregunta aprovechando el desaprender. ¿Qué diferencia ves entre lo que se enseñaba en la fotografía y lo que se debería de enseñar ahora?

Lourdes:

Mira, cuando yo digo desaprender antes, por ejemplo, lo que hace falta ahora es historia. No hay mucho desconocimiento de la historia. Las herramientas son totalmente diferentes. Entonces, la fotografía

analógica se enseña de una forma, los fotógrafos de ahora, Muchos de los fotógrafos de ahora hacen Clic y sale la foto. El hecho de observar la luz y el hecho de poner diafragma y cerrar el diafragma, abrir el diafragma y poner un tiempo. Te permite pensar, te permite pensar qué foto vas a hacer. A ver, no se trata de poner ráfagas y a ver si me salió una foto. Eso les convendría a los fotógrafos de hoy desaprender de sus ráfagas y retomar eso.

A los fotógrafos de mi generación, en qué sentido ¿A qué me refiero con desaprender? Por ejemplo, lo que yo no entendía que era un fotolibro, yo no entendía que era un fotolibro. Ahora ya lo entiendo. Ahora entiendo que un fotolibro no tiene nada que ver con un libro de fotos, que un fotolibro no tiene nada que ver con un catálogo de fotos ni con un álbum de fotos. Un fotolibro te permite, tiene un lenguaje muy particular. Y te lleva de la mano a contar algo con toda la libertad del mundo, combinando diferentes maneras en lo que tal vez no sea tan importante la perfección de la imagen, sino lo que cuenta es la historia que estás contando y cómo la estás contando. Por ejemplo, ésa era una de las cosas a las que me refería. Luego otra que somos muy aferraditos. Por ejemplo, al estar utilizando la tela, pues no. Ahí, en, en la impresión en tela, no tiene que ser perfecta, es otro lenguaje, es diferente. Ahí es la materialidad, es diferente. Entonces uno tiene que tomar decisiones de forma diferente cuando utilizas lenguajes diferentes. Que muchas veces a la gente no les gusta, a otros sí les gusta. En fin, eso es a lo que me refiero. No hay muchos puntos. Son puntos muy sutiles que tanto los jóvenes como los no tan jóvenes como los adultos mayores tenemos que ir viendo y encontrar un justo medio porque tampoco nos podemos aferrar a tener exposiciones A muro perfectas, como quería Lázaro blanco. ¿Te acuerdas cuando Francisco, cuando estaba de moda, que sería, era el negativo completo? A mí siempre me valió madres. Eso entonces me encantaría eso porque los fotógrafos puristas se olviden del negativo completo, no ese tipo de pequeños detalles son a los que me refiero y son muy sutiles y son muchísimos. Entonces poco a poco nos vamos dando cuenta.

Salvador:

Yo creo que alcanzamos una pregunta más, no la hace María que es una estudiante de aquí de artes visuales Y te pregunta: La foto contiene una historia, al usar fotos en tus proyectos usas historias ¿Entonces reconstruyes la memoria o propones otra historia?

Lourdes:

Siempre se proponen historias nuevas y lecturas nuevas y a veces reconstruimos. Todo está, todo es posible. ¿Por qué limitarse? Todo es posible y mira, voy a decir otra cosa. No sé si se fijaron que yo cambio mucho constantemente, a ver si si yo me hubiera quedado en las polaroid, en las vírgenes de

Guadalupe A ver, todas las vírgenes de Guadalupe que yo hice, se vendieron todas y mira, aquí hice un montón, pero ya te repites. Entonces tomé una decisión de repente decir ni una virgen de Guadalupe más. Yo cuando me siento muy cómoda en un en un estilito que estoy haciendo, me pongo el pie y me salgo de mi De mi sitio de confort y empiezo algo nuevo y pues siempre al principio uno la riega y haces cochinadas y poco a poco te vas encontrando en ese lugar. Y cuando llegas al sitio de confort pues me vuelvo a poner el pie y cambio, porque ese es mi carácter, estar cambiando, estar cambiando, no quedarme en mi sitio de confort y repitiéndome. No sé si contesté la pregunta y también no que no se me olvide agradecer a todas las personas que están haciendo preguntas porque por mi mala educación no he dado las gracias a cada uno.

Salvador:

Al contrario, muchas gracias Lourdes, hay muchos saludos aquí que te mandan por este Facebook. Alejandra González del Bosque, Teresa González, Irene Aguilar, este bueno. H, David Pérez, ángeles te mandan muchos, muchos saludos y pues muchísimas gracias a todos, pues por tiempo vamos a terminar, esperamos que nos vuelvas a acompañar y pues en nombre de la Universidad de Guanajuato de la cátedra UNESCO Legislación, sociedad y patrimonio y de este seminario de fotografía que tenemos en el doctorado de teorías estéticas, pues te queremos agradecer mucho tu presencia, tu participación y pues esperemos que podamos contar con tu presencia más veces.

Entrevista Javier Hinojosa

Realizada el 8 de febrero de 2025

Una gran parte de tus inicios en la fotografía estuviste experimentando, ¿cuál es la intención de ir más allá de lo que la propia fotografía mostraba?

Yo empecé haciendo foto desde muy joven, estudié desde la secundaria fotografía, tomé talleres en casa del lago y demás en la prepa, empecé a hacer mis pininos tomando fotos de grupos, etcétera. O sea que aprendí o quizás mal aprendí, ya no lo sé, pero me fue gustando la foto y más o menos en 78 entré al CUEC, al Centro Universitario de Estudios cinematográficos de la UNAM a estudiar y en las mañanas trabajaba en un centro también de la UNAM, que se llamaba *Centro Universitario de Tecnología educativa para la Salud*. Y ahí tuve que aprender rapidísimamente, o sea, en un proceso de autodidacta muy fuerte, aunque también apoyado por mi maestro de foto en el CUEC, que era el maestro Mario Luna, mi muy querido amigo y maestro que acaba de fallecer recientemente, obviamente le preguntaba a él. Entonces empecé a tener una autoeducación y educación rápida en términos formales de sensitometría, óptica, cámaras, procesos fotográficos, etcétera. Pero a mí me gustaba la fotografía desde que la descubrí como medio de expresión. Entonces, no podía dejar de tratar de experimentar, yo veía en los libros viejos y demás, solarizaciones, virados, cosas así. Entonces, empecé a experimentar cuando quería romper con la parte más formal de las fórmulas del manejo fotográfico, pues hacía experimentos y hacía todo tipo de experimentos. Te decía, solarizaciones posterizaciones y cómo podía tener acceso, por ejemplo, a materiales como una fotomecánica, etcétera, empecé a hacer negativos. En fin, a jugar, diría yo que, a jugar, porque quizás antes de querer ser fotógrafo, aunque me di cuenta muy a tiempo, también me interesaba la pintura, pero decidí que lo mío era la fotografía.

Entonces ahí empecé a hacer algunos experimentos y en alguna ocasión coincidí con Gerardo Suter en casa de Juan Villoro, amigo de la prepa, y también Gerardo estudiaba con él en la UAM y yo le llevé de regalo a Juan una fotografía solarizada y medio virada, etcétera. Y le llamó la atención a Gerardo, nos volvimos amigos, me presentó con Lourdes Almeida, nos empezamos a reunir. Por otro lado, nos empezamos a reunir también con grupos de fotógrafos emergentes de aquel entonces y hacer nuestro propio movimiento de fotógrafos jóvenes que queríamos oportunidades. Eran Marco Antonio Cruz, Pedro Valtierra. Incluso revisando los libros estaba Magaly Lara, Francisco Barriga, en fin, mucha gente que a la larga luego ya no fue fotógrafo, pero Gerardo, Lourdes y yo decidimos trabajar juntos, vimos que a los tres nos interesaba experimentar con los materiales fotográficos. Entonces, por un lado, por ejemplo, Gerardo tenía fotocopias de los libros de Namias [1], que por ahí tengo, por cierto, la versión

que me regaló Carlos jurado, que para para él era un tesoro, y yo le agradezco infinitamente a Carlos que me haya regalado su libro, que también para mí fue fuente de inspiración.

Voy a regresar en el tiempo un poquito porque es importante. Yo tenía el libro del Unicornio que hizo Carlos jurado, la primera edición, e hice las cámaras que ahí venían con las maquetitas, etcétera. Eso te estoy hablando de la prepa y la secundaria. Entonces decía, yo me hice estenopeicas con cajas de cartón, con estos envases de avena cilíndricos de *Quaker*, los revelaba en la noche en mi cuarto, debajo de la cama para que no entrara la luz. Entonces esa una acotación porque desde entonces me gustaba experimentar, porque bueno, finalmente la fotografía estenopeica en los finales de los años 70 pusiera la parte experimental y muy, digamos promovida por la parte de Veracruz, de Xalapa, de Carlos jurado.

Bueno, entonces nos reunimos Lourdes, Gerardo, y yo, empezamos a hacer algunas pruebas de cianotipos, tratamos de hacer gomas bicromatadas, creo que nunca nos salieron bien. Empezamos, ya un poco a que nos valiera un poco las reglas, empezamos a hacer proyectos juntos en donde usábamos, por ejemplo, blanqueadores, ferricianuros, virados selectivos. En ese entonces era muy rústico, pero hacíamos los virados selectivos utilizando bloqueador como el cemento iris en las copias para que una parte se fijará otra, no. Oxidaciones que eso lo revisamos mucho con Gerardo, lo que le gustó mucho a Gerardo, que luego él lo aplicó de manera magistral, ya por ahí de la Bienal del 82, que era empezar a revelar y luego detener el revelado en el baño de paro, darle baños de luz, ponerle el fijador selectivamente, en fin, meterle mano a las fotografías de tal manera que se volvieran prácticamente copias únicas. Hicimos algunos proyectos juntos, colectivos, hicimos un proyecto colectivo sobre la Plaza de Toros. Lourdes empezó a trabajar mucho la Polaroid, empezó a intervenir sus polaroids y yo empecé a hacer fotogramas, luego mis fotogramas los coloreaba a mano o los viraba. Empecé a conseguir viradores que me traía de Estados Unidos o encontrando las fórmulas, o sea, no los viradores convencionales que vendía Kodak, que eran básicamente 3 o 4, el *Polycontrast*, el virador, el selenio y creo que ahí se acabó. Y con marcas comerciales había una que se llamaba Edward o Edwards, algo así que podías hacer virados. Y entonces yo combinaba eso y luego coloreaba o rasgaba las imágenes, las blanqueaba, las esgrafiaba con un punzón. Justamente en la Bienal de 1980 participo con una obra que hice en el 79, que es una imagen a partir de un *chromaline*, es decir, a partir de una imagen blanco y negro, la convertí en una imagen de color medio extraviado en color magenta y azules, y estaba impresa en un *chromaline*, que eran las pruebas que sacaban para la imprenta. Y ese como aún no me gustaba mucho, pues le metí un punzón, la rasgué y la esgrafié y me arriesgué y le dieron una mención honorífica a esa fotografía. Entonces ahí es donde empezamos a encontrar nuestros puntos de convergencia, en el *Taller de la luz* e hicimos la exposición de 1982 en el Museo Carrillo Hill, de la que prontamente se va

a hacer una muestra que es una exposición de exposiciones y nos pidieron algunas de nuestras obras que significaron. Como dato interesante en esa exposición del 82 que causó un poco de revuelo porque finalmente era fotografía intervenida, copias únicas, el que había sido mi maestro Lázaro blanco, en el año siguiente, si no mal recuerdo 1983 ganó el Premio Nacional de la crítica de arte, pues criticando fuertemente nuestra exposición, que éramos irreverentes con la materia fotográfica con la copia múltiple, que nos acercábamos más a la pintura que a la fotografía, etcétera. Cosas que el tiempo fue invalidando y que finalmente nos dimos cuenta de que tanto la pintura como la fotografía se complementan, se usan, se funden, se yuxtaponen. Hoy día yo creo que esas reglas ya no son válidas. Yo sí me sigo considerando fotógrafo, porque la fuente esencial de mi trabajo es la fotografía y a partir de ahí, la fotografía en todas sus modalidades, partiendo, digamos, de la definición más esencial, que es para mí que escribir con luz, o sea, es finalmente escribir con luz y evidentemente, con una reacción, una reacción, ya sea química o numérica, sea análoga o digital, vas a obtener resultados o los puedes combinar, etcétera. Lo digital con lo analógico, creo que ya no es momento, al menos para mí, de cuestionar lo digital, lo nuevo, etcétera. Yo creo que es parte de la evolución tecnológica de la fotografía y creo que con esto más o menos te respondo. Para mí la parte experimental era una forma de liberación más personal de empezarle a dar un, digamos, un toque más personal y autoral a mi obra. Y además es algo que me hacía sentir muy creativo porque quizás, si bien en algún momento, como casi todos los fotógrafos de esa época, evidentemente hacía algunos reportajes, hice algunos reportajes sobre el circo, sobre viajes, etcétera. La verdad, lo mío, lo mío no era lo documental como tal. O sea, la fotografía de calle, que llaman hoy día, no era lo mío, sino más el trabajo, más de búsqueda, más abstracciones. Ya luego fui evolucionando y así es la vida, es un rodeo en el que vamos encontrándonos. Pero sí, también tendría que decir que, si bien hacía fotografía experimental, estaba basada en, digamos, en conocimientos teóricos de la fotografía. No eran improvisadas, sino que sí me procuré, si bien no tuve oportunidad de acudir a una escuela de fotografía, más que como digo, la que sí, mi materia para mí sagrada de fotografía en el CUEC, con mi maestro Mario Luna. Y, además, aprendiendo de otros fotógrafos grandiosos, como el caso de Jesús Sánchez Uribe que también para mí fue de alguna manera un maestro, si bien no formal, sí, porque compartimos trabajos y demás. Pero sí traté de tener la formación fotográfica más completa que me podía dar yo a mí mismo.

¿Y actualmente te consideras fotógrafo experimental?

Sí, claro, sí sigo siendo experimental, totalmente, como te decía, para mí no hay reglas, puedo hacer la fotografía más formal, no las tengo aquí, pero ahorita justo vine a buscar cosas, sigo haciendo experimentaciones con acetatos, con pintura, estoy trabajando ahorita unas cajas objeto, unas bitácoras,

que son marcos que llevan objetos, pero siempre llevan una fotografía y lo que me interesa de este proyecto es que tiene muchas técnicas de fotografía. Tiene platino calotipo, cianotipo, cianotipo con hoja de oro, impresiones en acetato, impresiones digitales, impresiones intervenidas con lápices de color. O sea, sigo experimentando, pero también he sido capaz, sobre todo cuando tuve como un, digamos, lapso muy grande de crisis existencial en cuanto a mi posición de la fotografía, que fue más o menos del 85 al 96, que seguí trabajando experimentalmente, pero luego regresé muchísimo en la fotografía muy formal. Es decir, la primera exposición que hago entre 1985 y 1996 es una exposición de platinos en la galería de Andrés Siguel, con un tema totalmente clásico, que tenía que ver con la arquitectura religiosa, o sea, fue una exposición de se llamó del cielo y en la Tierra, de fachadas, de catedrales, de retablos, de escultura novohispana, de detalles de conventos, de iglesias, etcétera. Y en una técnica que bueno, que ya no era considerada como alternativa, más bien una técnica muy costosa de hacer, que es el platino, pero que está dentro del considerada dentro de los procesos históricos alternativos. Ya no sé el nombre que tenemos que usar, pero bueno, pueden ser procesos históricos antiguos o procesos del siglo XIX, porque básicamente casi todos esos procesos son del siglo XIX y los sigo utilizando. También fui capaz de hacer eso y otras exposiciones como la de *Silencios compartidos* en el Museo Soumaya, que también fueron puros platinos, o *Mayas, espacios de la memoria* que se inauguró en el 2001 en el *Centro de la imagen* y que luego esa exposición recorrió prácticamente los 5 continentes, por todo el mundo, me permitió viajar bastante, que tiene que ver con el mundo maya. Son 72 platinos de muy buen tamaño, grandes para hacer eso, porque el 96 también creo que es interesante marcarlo. En el 95 tomo un curso con *Julio Galindo* de Platinos, y en el 96 hago un proyecto para Coinversiones del Fonca, en donde lo que pretendo es hacer negativos digitales para procesos antiguos, es decir, elaborar negativos del tamaño final de la copia. Como lo sabes, para hacer este tipo de procesos, se necesitan negativos que sean del tamaño final de la copia. Entonces me metí en el mundo de lo digital más fuerte para poder elaborar estos negativos. Ahorita acabo de encontrar algunos de esos negativos que hice justamente en el 96 a partir de las máquinas que se usaban para offset con puntos estocásticos, esto también ha ido evolucionando; en la actualidad ya hacemos nuestros negativos en nuestras impresoras, en nuestros estudios, pero antes dependíamos de laboratorios importantes que se dedicaban a la pre prensa para la impresión que era un mundo. Entonces pues son los 2 mundos.

He sido capaz incluso la última exposición que hice que se llama *El mundo maravilloso que casi fue* que curó Michel Blancsubé que se inauguró en León, Guanajuato, ahí en el Museo de Historia de Guanajuato, en el Fórum que hicimos una carpa, ese es un muestrario justamente de técnicas. Hay fotografías hechas en platino, hay fotografías hechas en platino coloreado, hay cianotipias de un proyecto que se llama *La*

selva Azul, hay colodiones, hay platinos coloreados por inyección de tinta, cosa que inventé por ahí de los principios de los del 2001, 2002, empecé a colorear mis platinos con inyección de tinta. Hay impresiones digitales sobre papel japonés, luego coloreadas a mano. Entonces es un compendio de técnicas en donde no se pelea, digamos la imagen clásica, si bien aquí en esta exposición sí hay una parte que están en estas bitácoras que te comentaba hace un rato, de estas cajas que tienen objetos y llevan fotos, digamos, esa era la parte más experimental que rompería más, aunque no estoy del todo de acuerdo, con la fotografía más tradicional, incluso acudí al video, en esa exposición hay un video de a 3 pantallas con una musicalización que hizo mi sobrino Emilio Hinojosa Carrión, él es músico y justo esa exposición se hizo gracias a que él quería hacer una pieza conmigo, y de querer hacer una pieza audiovisual pasó a ser una exposición. Entonces creo que eso define bien mi trabajo, que no renuncio a lo clásico cuando no quiero renunciar. O sea, si hago digital, impresiones digitales, aspiro a hacer las mejores impresiones digitales.

Creo que fui el primer fotógrafo en México que empezó a usar la piezografía, es decir, por ahí también del principio de milenio, Jon Cone en Vermont, en Estados Unidos, lanza al mercado los pigmentos de carbón para modificar nuestras impresoras en lugar de tener cartuchos de color. Tiene cartuchos de distintas densidades de negro y grises y al ser con tintas de carbón, con pigmentos de carbón. Tenía mucho mayor permanencia en la imagen. Entonces esto empecé a hacerlo a partir de un recorte, conseguí todos los materiales y empecé a imprimir, y eso es lo que me hizo dejar un poco, por un tiempo, por algunos años, quizás 15 o 20, un poco, la fotografía analógica, porque esto lo que me convencía era la calidad que tenía y, sobre todo, que podía aspirar a que las impresiones tuvieran permanencia. Preocupación que tenía yo desde joven al procesar mis imágenes en blanco y negro en laboratorio. También acoto que tuve previo muchos años de entrenamiento y de trabajo en el laboratorio de blanco y negro, tuve oportunidad de hacer algunas impresiones, por ejemplo, con negativos originales de doña Lola Álvarez Bravo para algún facsimilar que se hizo, etcétera. Hice las reproducciones de la colección que hizo don Manuel Álvarez Bravo para Televisa, en ese entonces se tenían que mandar impresiones en papel, entonces me tocó refotografiar todo eso, imprimir las fotos en blanco y negro lo más parecido a como las hubieran hecho los autores; como Stieglitz, como Weston, como muchos otros, entonces tenía yo que acercarme lo más posible porque mis fotos eran las que se iban a mandar a la imprenta. Entonces sí, sí, le dediqué mucho. Y hoy, actualmente, al paso de los años, hace pocos meses, yo ya me había deshecho de mi ampliadora. Se la di al maestro Rodrigo Moya, al querido amigo Rodrigo Moya, porque pensé que ya no iba a hacer ampliaciones, plata-gelatina. Y ya tiene algunos meses que volví a poner en mi laboratorio. Independientemente de eso, desde el 2008 doy clases en la Escuela Nacional de

Restauración y como parte de nuestro programa, en la parte optativa de fotografía, pues siempre hacemos impresiones, plata-gelatina y la modificación, esto también me gustaría decirlo, que esta parte de experimentación también ha tenido una vuelta, mi trabajo después del 2001 por otras razones se convirtió mucho en un trabajo que tiene que ver con la naturaleza y su conservación. Mi proyecto *Estaciones* tiene 24 años y tiene que ver con las áreas naturales protegidas de América Latina y entonces los procesos a los que me he dedicado y he aprendido y he seguido estudiando hace varios algunos años, creo que fue en el 18, fui a España a tomar un curso de transferencia de carbón, técnica del siglo XIX, con mi maestro Calvin Grier, que hizo un proceso mucho más amigable y generoso con el medio ambiente, es decir, no contaminante. Y el año pasado o el antepasado estuve con él porque se dedicó a desarrollar lo que conocíamos como Goma bicromatada, que contenía un ingrediente, muy malo, que era el bicromato, cancerígeno, etcétera. Él lo sustituye por un ecopolímero y se usa la misma técnica, con algunas variantes. Entonces digamos que estoy haciendo procesos del siglo XIX actualizados para que no sean ni tóxicos ni dañinos al medio ambiente. Y lo mismo pasa con las impresiones plata-gelatina, tanto en la escuela de restauración como en el centro de las artes de San Agustín, que doy un taller una vez al año usamos reveladores, no tóxicos, ahora estamos revelando con vino, con vitamina C, con hierba mate, con cerveza y estamos haciendo procesos que no dañen al medio ambiente. Entonces eso también tiene una parte experimental. ¿Hasta dónde puede ser lo experimental? Yo creo que tampoco tiene una definición clásica, porque mezclas técnicas, de repente ahora empecé a hacer otro tipo de impresiones, calotipos, por ejemplo, este que es una especie de platino, pero a base de plata, pero virándolo al negativos digitales, entonces lo experimental va desde lo formal, desde lo técnico, digamos más bien, desde lo técnico a, evidentemente, a la búsqueda de contenidos. En retículas, he utilizado, por ejemplo, ya desde hace años, una pieza muy grande con 100 cajas que representaban a la naturaleza, dentro de las cajas puse *containers*, unas botellitas que tenían muestras de piedras, de arenas, de muestras vegetales de los viajes, etcétera. Entonces tampoco era una forma tradicional de mostrar fotografía. Entonces sigo siendo experimental y sigo siendo formal, no me etiqueto.

¿Cuál es el valor de la materialidad en tu producción fotográfica?

Bueno, para mí es muy importante, la materialidad para mí se expresa en que el resultado sea táctil, que lo pueda tocar, que lo pueda oler, que la gente lo pueda observar. Cada técnica tiene su propia alma, cada técnica te habla de manera distinta. No puedes juzgar una piezografía contra un platino, no son lo mismo ni llevan el mismo proceso o ver un cianotipo, yo tengo cianotipos hechos aquí, pero también tengo falsos cianotipos, o sea cianotipos que aparenta ser cianotipos, pero en realidad están hechos digitalmente. Entonces, cada técnica tiene su propia alma. Y para mí la mejor expresión es en lo material,

porque tienen muchas cosas que ver, el cómo escogiste un papel, si es más cálido o frío, si tiene un gramaje. No es lo mismo ver una transferencia de carbón, por ejemplo, en un papel fotográfico que hacerlo en un Fabriano de 640 gramos, que pesa, y hacerlo más mate o hacerlo más brillante porque le agregaste más gelatina o menos gelatina. Entonces ahí sí yo creo que el desarrollo de los sentidos para mí es importante, porque también uno como fotógrafo, ya llegó a los extremos en el laboratorio, desarrollas el olfato, incluso para oler los químicos, para oler si tú copia quedó con residuos de fijador. En el cuarto oscuro desarrollas el oído porque a veces haces cosas por oído o se te cayó algo y curiosamente sabes dónde cayó, pero es que eso ya es por años de estar metido, pero al final de cuentas lo material es lo que queda y no nada más la obra como tal. Es decir, yo puedo tener un bonito platino, pero también me gusta que quede publicada la obra, que se hagan libros, que se hagan catálogos, porque eso es lo que queda, lo que perdura, ahora que me que me pedían las obras del 82 de la exposición del Carrillo Gil, la verdad es que no tengo ni idea ni de dónde quedaron. O sea, no sabía y lo único que quedaba realmente fue el cataloguito, que era un políptico que se hizo y afortunadamente Lourdes guardó unas placas y pude hacer un facsimilar, pero eso es la materialidad expresada en la obra misma o en la publicación de la obra. Y yo le agrego uno más, que a mí me gusta mucho entre mis obras y que también es un trabajo experimental, hacer una serie de libros de artista, más que fotolibros, les llamo libros de artista que se llaman *Cuadernos del insomnio* y es una colección de libros que hago a partir también de muchas técnicas, de muchas experimentaciones de distintos formatos, etcétera. Entonces para mí es fundamental, yo la verdad, la parte fotográfica, amo la fotografía físicamente, o sea, no puedo evitar que pueda apreciar una fotografía en una computadora o en una pantalla, pero para mí esa es una proyección, no es la obra como tal, la diferencia entre la luz transmitida y la luz reflejada.

Estás realizando ahora ¿Alquimiogramas?

Bueno, ahorita los dejé de hacer y ese fue un proyecto que hice acompañando la exposición de Margot Kalach que curó a Ale De la Puente, decidimos hacer un trabajo que tuviera que ver con el azar, que no sabes qué va a suceder. Vi tu pregunta, si yo consideraba que esto seguía siendo parte de la fotografía, si nos regresamos al principio que te comenté que esas quimiografías no podrían existir si no hubiera luz, es pintar con luz y es una combinación de técnicas que no sabes qué va a suceder. O sea, nunca lo había hecho, pero parte de mi trabajo tiene que ver, y nunca lo ha dejado de ser, con lo lúdico, para mí el jugar, digamos el crear es un placer, no es una obligación. Entonces estar jugando constantemente a ver cómo reacciona entonces aquí en este lugar que ves, mi entorno, que está en mi estudio, pues yo le echaba de repente unos brochazos de cianotipo, y luego, ya que estaba reaccionando, le echaba nitrato de plata y entonces el efecto se lo iba dando la luz. Si eso lo hubiera hecho en la oscuridad no hubiera existido, si

lo hubiera fijado no hubiera existido. Entonces también me refiero a ManRay, creo que les llamaba rayografías, pero claro, él ponía objetos encima de un papel sensibilizado, bueno, pues aquí también había objetos o no había objetos, pero pues el objeto tal vez podría ser un brochazo. Entonces yo digo que eso sigue siendo parte de la experimentación fotográfica y que, sigue siendo y pertenece al campo de la fotografía, pero también podría pertenecer al campo de la pintura, porque no estar pintando, estar pintando brochazos con químicos. Hay un video que me pasaron después de estar haciéndolos, alguien me mandó un video muy interesante de Sugimoto, que lo debes de ubicar y lo conocemos por sus fotos de los cines o de los mares. Pero yo no había visto a Sugimoto en un cuarto oscuro echando brochazos con revelador, está increíble, ¿no? Entonces yo creo que él sigue haciendo fotografía o un tipo de fotografía o sigue pintando con luz.

[\[1\]](#) Rodolfo Namias (1919) Manual práctico y recetario de fotografía

Entrevista Cecilia Hurtado

Realizada el 10 de febrero de 2025

¿Consideras que tu trabajo es experimental? ¿Porque lo es o desde en qué enfoque lo es?

Para mí es un tema interesante para empezar porque, o sea, me da un poco de risa. Estas etiquetas sabes experimental o esto que es así como también muy medio pasado de moda decir foto-construida versus digamos documental, el documental también tiene miles de variaciones y de posibilidades. No es solamente algo así como de periódico, sino que tienen también vocaciones personales, no del autor.

Bueno, para mí, por ejemplo, la palabra experimental en sí o experimentar es como hablar de la vida misma, pues experimentar, cada día de tu vida estás experimentando cosas y bueno experimentar como pensando también como un proceso creativo, como si fuera un experimento científico. En ese sentido, también me interesa y creo que toda labor humana tiene mucho que ver con eso, o sea, incluso el cocinar, pues tiene una parte de experimentar, las cosas cotidianas, que uno va descubriendo o agarrándole la maña personal, si te gusta con más sal, menos sal, experimentamos.

Para mí tiene mucho que ver la vida en sí, es así, ahora yo entiendo además a la fotografía como un arte y como otro medio artístico, no es nada más un medio técnico o una evidencia de tecnología o para crear imágenes. O sea, para mí es también un medio para representar y para decir cosas, pues o poner temas sobre la mesa, y también puede servir como evidencia y también puede servir como otro montonal de cosas. Entonces para mí la fotografía o mi fascinación con la fotografía también tiene que ver con esta infinita cantidad de posibilidades creativas como la tiene la pintura, como la tiene el dibujo, como lo tienen otros medios visuales, entonces la fotografía simplemente además tiene esta parte de ser así un invento reciente y que utiliza, pues máquinas y artefactos, químicos, utiliza cosas diferentes, a lo mejor materiales distintos, pero en sí es un medio de representación, es un medio artístico también, es un medio de vocación, es un medio de creación. Entonces, en ese sentido, para mí no existe ninguna diferencia en el cómo experimenta un pintor a cómo experimento yo, como fotógrafa o como artista visual, o como la señora que cocina y que le pone a lo mejor más ajo, en vez de más cebolla. Yo no sé, es como que cada quien va encontrando ese punto de experimentación o de búsqueda.

También digamos que la experimentación es una búsqueda y es una búsqueda creativa. Es una búsqueda de cómo también las decisiones, la selección de ciertos materiales en encima de otros tiene que ver también con un posicionamiento sobre lo que quiero decir, hay algo ahí también, hay otra clave. Tengo también esta cosa dentro de mi proceso de experimentación, que es un poco como descubrir pistas, como ir armando un rompecabezas, como ir creando un posicionamiento personal sobre tal o cual tema, pero

sobre todo también como un posicionamiento personal sobre los materiales. En este sentido, también me pareció interesante la última pregunta sobre la materialidad. Para mí, la materialidad no se distingue entre lo digital y lo analógico, eso no tiene nada que ver. La materialidad tiene que ver más con una cuestión de memoria, por ejemplo, entonces va a ser muy diferente como, por ejemplo, como espectadora me voy a presentar ante una fotografía que tiene ciertas características, que reconozco como antiguas, a algo que es mucho más moderno, mi posicionamiento va a ser diferente, incluso mi expresión corporal va a ser diferente, mi, la posición de mis ojos va a ser diferente. Y en ese sentido, cómo trabaja la memoria y por eso me interesa trabajar con diferentes medios fotográficos o diferentes técnicas fotográficas o soluciones fotográficas con otros gestos como dibujar, pintar, rayar, quemar, no, etcétera. ¿Pero la cuestión está en qué botones de la memoria voy a apretar en el espectador haciendo eso? Y si es todo digital y súper moderno y tal, son otros botones de la memoria con los que estoy jugando. Entonces, en ese sentido, ahí está, digamos como mi experimentación. ¿Cómo la memoria puede ser activada de tantas maneras? Y la memoria como este archivo también, que tenemos cada quien, y vamos a reaccionar también diferente cada persona porque tenemos diferente memoria, diferentes historias, diferentes percepciones. Entonces sí, pero también considero muchísimas otras cosas, también, la onda de la experimentación tiene mucho que ver con juego, con descubrir cosas, con dejarte un poco llevar por el juego. Entonces también hay esta parte, digamos lúdica, donde el proceso creativo y los materiales y tal entran en así una especie orgía muy rica y muy productiva, digamos, donde muchas cosas suceden y eso es lo divertido. Ya luego entramos en otras cuestiones de problemas más de forma, sobre cómo y por qué y dónde los presentas y si lo presentas así lo presentas así, para mí ya son formalidades, pues que me preocupan después muchas veces.

¿Cuál es la importancia de la técnica en tu trabajo? ¿Desde qué enfoque evalúas la técnica?

Ya te medio te lo contesté hace un momento, pero creo que es importante ser específica aquí. La historia de la fotografía para mí es otro tema que me parece muy divertido y apasionante y es así como de las de las cosas que encuentro que siempre influyen en mi trabajo, siempre de alguna manera entran en mi trabajo, porque la historia moderna se puede contar a través de fotografías, la historia de sociedades, de culturas, se pueden hablar a través de fotografías, o sea, tenemos el texto y tenemos miles de libros, enciclopedias, pero también está la fotografía y las fotografías de todo tipo, a mí me interesan todas porque como fenómeno, como invento es algo realmente muy especial y muy único. Imagínate algo así como la imprenta, algo así es la fotografía. Entonces es alucinante, todo lo que hay de imágenes y tal. Entonces, cuando yo me meto a estudiar un poquito más de la historia de la foto, me doy cuenta de estas particularidades técnicas y cómo van avanzando y cómo cambian conforme el tiempo y con una rapidez

espectacular, apenas vamos a tener apenas todavía faltan 10-15 años para los 200 años de la foto y fíjate todo lo que ha pasado. Ahí también hay una cuestión con la memoria, o sea, también en ese sentido, las técnicas fotográficas tienen que ver, las podemos resolver también, o pensar como como estas formas en que la sociedad va haciéndolo más práctico, más suyo, más orgánico, pues es parte ya de la casa, es parte ya del trabajo, es parte ya de todo, y ahora con lo del celular, o sea ya es lo podemos vivir, entonces es como como cada vez más fuerte y de verdad siempre fue así, nada más que ahora se ha exponenciado, pero siempre la necesidad de tener una cámara, desde muy pronto siempre estaba, o sea, a lo mejor no la tenías en tu casa pero sabías de eso, te daba curiosidad, yo qué sé, era algo que todo mundo quería. Entonces ahí me interesa cómo eso ha cambiado y como sucedía por ejemplo las fotos de guerra, por algo fueron no, o sea la película 35mm tiene que ver con la guerra, con la violencia, en fin, como todos estos tiempos, cómo se van apresurando y cómo la foto se va adaptando ahí.

Entonces también me doy cuenta de que las técnicas nos están hablando de diferentes situaciones, o puede evocar diferentes aspectos históricos, o incluso estéticos, filosóficos, en fin, hay toda una como secuencia. Entonces en ese sentido me parece importante, por ejemplo, si voy a trabajar una cianotipia que de alguna manera haya una evocación a cómo fue pensada la cianotipia en su principio, ya sea por la época, ya sea por lo que las fotos que estoy sacando, ya sea porque quiero evocar las plantas, no quiero evocar el estudio científico, o quiero evocar la sutileza, yo qué sé, de las transparencias, o sea, hay muchas otras cosas que se pueden evocar o más que muchas otras cosas, se tiene que evocar. Para mí es importante evocar ese elemento histórico, digamos, de la historia de la foto, con lo que yo ahora estoy metiéndole al caldo, pues lo que yo le estoy agregando al caldo, entonces la historia por ahí va. Por ejemplo, para mí lo importante que pueda tener la técnica tiene mucho que ver con eso. Por otro lado, hay otro montón de cosas de la foto y de su materialidad que son muy interesantes y que hay que jugar con ellas. Entonces ahí es donde se mete uno a hacer cosas que no te dicen los libros, o que te dicen que no se tienen que hacer. Entonces pues hay que hacerlas y ves que pasa, entonces ahí es este, digamos como la técnica también me interesa, o sea, cómo la puedo hacer o, no destruir, sino sabes darle una vuelta de tuerca y que funcione de otra manera. Así también se inventó la solarización, todo tiene su hilo. Y eso es bien bonito, la parte histórica también de esa técnica es como parte de la necesidad de hacer esas cosas.

¿Por qué sientes la necesidad de intervenir la imagen?

Porque de alguna manera en esos gestos está la intención, está también digamos una sí, entiendo eso de cuando lo llamas necesidad, pero esa es la búsqueda, es ese juego. Es también entender que el material fotográfico tiene sus posibilidades, pero también si me salgo de esas posibilidades y busco otras no deja

de ser fotográfico, es simplemente otro gesto, es darle otra vuelta a este juego, a esta experimentación. Un poco por ahí va, pero no siempre es igual también, podría hablar sobre eso porque, aunque no use procesos estrictamente fotográficos, todo nace a partir de una foto, por lo menos o todo tiene que ver con una foto, con una imagen fotográfica o una idea fotográfica. Eso para mí sí es importante, porque continuamente es una pregunta que me hago, o sea, ¿por qué no hago, por decirte, una escultura? pues porque también lo puedo, o sea, no me preocupa, para mí el material fotográfico me es suficiente para crear cualquier cosa y todo empieza por ahí.

**¿Consideras que las técnicas alternativas son opuestas o complementarias a los procesos digitales?
¿en qué medida?**

No, todo es parte para mí, todo es como el universo del cómo es todo eso, el cómo puedes hacer lo que quieras o cómo puedes divertirte todo ese universo. Hay miles de posibilidades de mezclar, está el conjunto fotográfico y luego el conjunto como de otras que no sean fotográficas y pero luego también para mí también es importante la literatura, es importante el cine y todo eso también me influye. Y también hay, te digo también esta parte, como de la historia que tengo. Soy muy chismosa, entonces me gusta enterarme de detalles de cosas, y a eso le doy otro sentido, que luego se me olvida, pero tiene mucho que ver con esta cosa de como de armar el rompecabezas. Son como discursos o como digamos, respuestas que yo me estoy dando a preguntas que empezaban, ¿por qué la fotografía funciona así? o ¿por qué se usó la fotografía? y cómo puedo yo darle otro brinco, darle otro sentido también a veces, porque también se vale, o sea, las imágenes en sí tienen muchísimos sentidos, tienen muchísimos significados y se puede jugar con eso, se puede crear con eso, yo creo que por eso están ahí también las imágenes. O sea, tenemos que recuperar y revalorar también y aprender cómo ver las imágenes a partir de esa revisión y reflexión en torno a cómo funcionan, y cómo funcionaron, y entonces ahora cómo funcionan o cómo podrían funcionar de otra manera. O sea, también hay una cosa ahí interesante, pues, sobre el significado y uso de las imágenes.

¿Cuál es el valor de la materialidad en tu producción fotográfica?

La fotografía, como podemos verla de tantas maneras, la podemos ver en un libro, la podemos ver en la computadora, la podemos ver en posters, la podemos ver, en la publicidad en la calle, pensemos en ¿cómo sería la vida si no existiera la fotografía y cómo sería la calle?, ¿cómo sería tu casa? Pensemos en eso, luego pensemos en toda esta cantidad, este alud de imágenes con las que vivimos constantemente entonces, ¿cómo funciona cada una de esas imágenes? Va a tener que ver con como con nuestra memoria, nuestra cultura, nuestra forma de relacionarnos con el mundo. Entonces, en ese sentido es muy

importante esa materialidad. O sea, para mí funciona muy diferente una fotografía de edición, a una fotografía, de estas del siglo XIX con el cartón y tal, funciona diferente a una fotografía polaroid, va a funcionar diferente. En fin, entonces, en ese sentido, si la materialidad también nos da al espectador y al creador pautas para decir las cosas de otra manera y también hacer pensar en cómo este material va a funcionar diferente por estas cualidades, la polaroid tiene ciertas cualidades, por eso funciona de tal manera y no quiere decir que no puedas hacer de todo con una polaroid, sí, pero por su materialidad tienes ciertas ventajas o desventajas que tienes que tomar en cuenta. Entonces en ese sentido es interesante también, cuando la ves y cuando la haces, es como muy chistosa esa experiencia, y cómo lo transmites y luego sucede la otra parte, también cuando vas a una exposición y tienes diferentes materialidades. También entiendes que dentro de esas diferentes materialidades hay también sentidos diferentes. Entonces también eso es bien bonito, el poder ver una imagen enmarcada perfectamente su paspartú, y luego ves otra cosa, que está amarrada en un palo, rayoneada, me está hablando de cosas diferentes sí o sí.

¿Piensas mucho en tu espectador?

Pienso yo como espectadora, a mí me gusta mucho ver exposiciones y me gusta ver muchas cosas y ver cómo se cómo se presentan también es importante, cómo dialogan, como dialogamos con las cosas, entonces sí, sí pienso en ese sentido, aunque no soy como un DJ, o sea que está pensando -a ver si bailan les pongo esta-. Esta es más como una cosa de cómo me imagino yo que a mí me gustaría ver algo de lo que estoy hablando, un poco también es siempre uno tiene que hacer lo que uno quiere, aspira o desea y demás, que con lo que sueñas o sea cómo te alucinas algo. Pero sí pienso en el espectador en el sentido que yo soy una espectadora y como quiero ver las cosas.

A mí me saltó mucho que tú inicias en la fotografía porque unas compañeras tuyas estaban maltratando el medio fotográfico y después tú tomaste el mismo medio fotográfico, lo transformas, lo deformas y lo afectas

Pues sí, no, mira, nunca lo había pensado, pero me está haciendo mucha gracia, este no, yo lo vi, lo que pasaba es que yo no sabía que estaba pasando, pero sí sabía que una Cámara se había arruinado y que no es normal que traigas un rollo secándose así en el aire. O sea, no sabía, pero sí sabía, pero cuando entré al laboratorio lo único que sabía es que yo quería hacer eso. Eso fue lo que pasó ahí fue cambió todo y me la pasaba muy bien, cuidaba yo mucho mis materiales y trataba yo muy bien a mi Cámara, pero sí la manera como de te refieres que como que ahora altero y hago un montón de cosas, pero soy muy cuidadosa en sí con el material. O sea, hay un extremo decoro en el cuidado, en el manejo sí, parece que

soy una loca ahí rompiendo platos y tal, pero no, todo está muy cuidado. Sí, y sobre todo como saber jugar las reglas y romperlas, o sea, si las conoces ya las puedes manipular o bueno, no manipular, pero romper a veces un poco así.

Entrevista Patricia Lagarde

Realizada el 19 de febrero de 2025

¿Consideras que tu trabajo es experimental? ¿porque lo es o desde que enfoque lo es?

Mira, yo creo que todo trabajo es experimental. Es una de las características y de los fundamentos del arte, es el experimento, emprendemos caminos que no conocemos, todo es un trayecto que te lleva a probar a jugar, a experimentar, a intentar, a encontrar nuevos caminos. Y lo que tiene el arte, dedicarse de emocionante al arte es precisamente eso, que no sabes nunca exactamente a dónde vas ni por dónde vas y qué es lo que va a resultar del camino que has emprendido.

¿Cuál es la importancia de la técnica en tu trabajo?

La técnica yo creo que es una herramienta que, en cualquier oficio, como lo es la fotografía, tienes que tener cierto dominio de ella. Tienes que haberte empapado, conocerla, conocerla lo más a fondo posible en relación a lo que tú, a lo que vas a utilizar, eso no quiere decir que yo sea una experta en óptica, o sea, una experta en química. Simplemente tengo que manejar a cierto nivel las herramientas que me sirven para potenciar el trabajo o el discurso que quiero que quiero expresar, lo que quiero expresar, el discurso que quiero armar. Entonces sí, la técnica es importante porque le da voz al trabajo, le da forma al trabajo, es la parte matérica, es lo que se va a ver. Y muchas veces ahora yo veo que los fotógrafos acostumbrados, sobre todo los jóvenes a las pantallas, a la hora de traducir su trabajo a algo matérico les cuesta mucho, porque no conocen de impresión de papeles de técnicas y entonces muchas veces ahí se detienen y esa otra parte en la fotografía es tan importante como el clic mismo o quizá más importante para mi gusto.

¿En qué momento decides utilizar materiales alternativos en tu producción?

Pues fíjate que, desde siempre, yo desde muy, muy en los inicios empecé. Me gustan esas técnicas porque me interesa el accidente. Me interesan las calidades, los papeles, el trabajo manual. Entonces de muy al principio utilicé platino, Vandyke, cianotipia, el colodión llegó mucho más tarde, pero por ejemplo, la transferencia de polaroid siempre mi tendencia fue a la utilización de estas técnicas que muchas veces desdibujan o borran la imagen más que más que esclarecerla

¿Porque no son suficientes los medios fotográficos convencionales y recurres a estos otros materiales?

Porque bueno, ya estamos en un momento en el arte contemporáneo en el que precisamente estas definiciones o categorías de la fotografía se hace de esta manera la escultura de esta otra y la pintura ya

están obsoletas y se han desdibujado, todos trabajamos con diferentes medios, diversos medios y echamos mano de lo que hay para otra vez potenciar el discurso, no para para armar algo que realmente te satisfaga entonces quedarse en una disciplina me parece en estos tiempos muy limitado.

Has comentado que para alguna de tus piezas has contado con el apoyo de otros fotógrafos ¿En qué momento decides recurrir a estos apoyos?

Bueno, por ejemplo, el fotograbado yo no lo sé hacer y sé que Byron es un gran, gran impresor. Me interesa mucho, me gusta muchísimo el fotograbado. El resultado final heliograbado y entonces pues recurrí a Byron, que es el mejor en México, es un hombre muy, muy experimentado, con un ojo privilegiado y que además es un es un tipazo, es un dulce y lo mismo pasa con Arturo y Paty, con ellos tomé un taller cuando llegaron a la Ciudad de México de Colodión húmedo y me fascinó. O sea, dije, ésta técnica es algo que yo estaba buscando, que no conocía y pues he trabajado muchísimo con ellos, hemos hecho cosas juntos, ellos me han impreso otras cosas, en fin, he hecho también otras técnicas con Arturo y Paty siempre, porque al final son los mismos, los lenguajes y las herramientas que te digo que me interesa utilizar para para mi trabajo.

¿Me imagino que eso también implica el que uses un tipo de Cámara u otro, no?

Sí, así es el uso de las cámaras para mí es indistinto, yo no estoy casada con lo análogo. Yo creo que más bien se puede echar mano de todo. Este puedes hacer negativos digitales y partir de un negativo digital, en donde ya puedes hacer ciertas correcciones o intervenciones más fácilmente que de un negativo analógico dependiendo que quiera. Yo utilizo Cámara 4x5 Hasselblad, Holga, una canon 5D en fin, lo que necesite para dependiendo el trabajo, o cámaras estenopéicas, dependiendo qué quiero, uso determinada Cámara.

¿Consideras que las técnicas alternativas son opuestas o complementarias a los procesos digitales?

Complementarias. Definitivamente nada se opone. Yo creo que todo, todo puede estar interrelacionado y todo puede funcionar si lo sabes manejar, si te funciona, simplemente puedes utilizar lo que quieras, pueden complementar todas las técnicas. Esa es la maravilla de hoy, digamos. ¿Por qué limitarse? si puedes usar una impresión digital. Te digo, puedes echar mano de todo.

En las instalaciones que realizas, aparte de utilizar la fotografía íntegras mucho más elementos. ¿Cuál es el sentido de estas piezas?

Pues, por ejemplo, en el caso de, te voy a poner un ejemplo muy concreto, *Arts Combinatoria*, que es un trabajo basado en el tema de las colecciones y es una reflexión alrededor de cómo categorizamos, cómo

clasificamos las cosas, de qué manera y por qué. Y qué sucedería si nosotros abrimos esas categorías o las trastocamos. Entonces, para eso yo quería hacer una especie de arquetipos de objetos de la vida cotidiana. Para eso nos quedaba perfectamente una hacer, una especie de archivo en donde pudieras tener acceso a estos diferentes objetos y combinarlos y recombinarlos y clasificarlos y desclasificarlos como tú quisieras. Entonces para eso recurrí a las placas de Colodión, es decir, hicimos ferrotipos, ambrotipos y mandé hacer un archivo de madera numerado, ahí es donde guardo las placas y funciona como lo que quiero, como un archivo de cosas del mundo. Entonces por eso me sirve el mobiliario, en este caso la pieza archivo y para eso necesito una especie de tarjetas o de estampas que sean fáciles de mostrarse, de sacarse. Y así voy pensando qué utilizar para armar un universo que esté acorde con lo que yo, con lo que yo propongo.

Entonces, cuando tú estableces tus dinámicas de trabajo, ¿vas pensando en cómo va a salir todo, en qué material, qué Cámara, qué objetos, qué formas?

Claro, y a veces, por ejemplo, empezando a hacer un x trabajo, por ejemplo, un mapa. Me encuentro un mapa y empiezo a trabajar sobre él y el mapa me va dictando qué puedo hacer con él. Muchas veces el proceso es inverso y es el objeto encontrado el que te va a llevar a una un concepto y no el concepto al objeto, muchas veces el proceso, en mi caso es inverso. Yo, como trabajo mucho con objetos cuando los encuentro o con la literatura, cuando leo algo y me detona una idea, emprendo un camino.

¿Para ti este conjunto sigue siendo una pieza fotográfica?

Sí, pues, una pieza fotográfica, pero le puedes llamar como tú quieras. Pues instalación, le puedes llamar lo que quieras. En este asunto de las categorías yo soy más abierta que cerrada, más abrirme

En las entrevistas que he estado haciendo hay quien afirma, yo sigo siendo fotógrafo o yo soy artista visual ¿Cómo te defines tú?

Pues si me pidieran una definición diría más que soy artista visual porque hago utilizo muchos medios, pero mi base, mi centro porque es mi oficio, es la fotografía, vaya yo imagino las cosas siempre mediadas por la fotografía, por la imagen. Es un, sí quieres es un vicio o es un quehacer. Pero aunque arme una instalación, aunque la instalación pueda hacer una proyección o una caja o un universo de papel o un libro, no vas a encontrar o más bien siempre vas a encontrar imagen dentro del proyecto. Entonces pues soy una fotógrafa que utiliza diferentes medios o un artista visual como quieras llamarle

¿Cuál es el valor de la materialidad o la objetual en tu producción fotográfica?

Pues es enorme, porque, por ejemplo, la mayoría de mi trabajo está escrito en libros de artista y un libro de artista es precisamente materializar una idea en todos los sentidos. Y esa idea se va a concretar en un tipo de papel, en un formato específico, en una manera de abrir y cerrar, en una paginación, en un objeto que pesa, que huele, que mide. Entonces la materialidad de las cosas en mi trabajo es muy importante siempre

¿Estás considerando cada cosa para lo que tu espectador vea o es una cosa que tú seleccionas para ti misma?

Bueno, generalmente de inicio trabajas para ti mismo o yo trabajo para mí misma. De inicio es una especie de laboratorio, mi taller en para entender el mundo, para entender qué soy, para entender dónde estoy, para entender qué hay más allá de mí y a través de mi trabajo. Es como lo entiendo ya después, lo que muestre o no muestre es otra cosa, pasa a segundo plano.

Entrevista Cannon Bernáldez

Realizada el 20 de febrero de 2025

¿Consideras que tu trabajo es experimental?

Pues mi trabajo reciente si es experimental, pero en un principio andaba como por distintos brincando y coqueteando con distintos géneros fotográficos. Y bueno, he estado haciendo muchas cosas, desde la parte como de mi formación de fotoperiodística, foto documental hasta pasar como por todo el camino de los últimos 10 años que empecé como a experimentar con el medio y también, pues no necesariamente puedo pensar que todo el trabajo, sino sí los últimos 10 años.

¿Cuál es la importancia de la técnica en tu trabajo?

Pues más que la técnica es como pensar en la cuestión de la materialidad del medio. Entonces, o sea, hay una técnica, hay como cánones escritos de la técnica y entonces yo te podría decir que es importante, pero en realidad no me importa absolutamente para nada, ahorita, porque justamente es la parte, esa es la parte como de experimentación, o sea como que darle la vuelta a las normas y a lo que se debería de hacer, entonces no hay ahorita reglas en realidad y eso me ha permitido tener mucha libertad a la parte como de creación, ir rompiendo como esos cánones o esa estructura, entonces no es importante, ahorita

¿En qué momento decides utilizar materiales alternativos en tu producción?

En el momento en que la foto pues es la parte, pues hay como varios procesos, no solamente como el tema de utilizar los materiales, sino el proceso para llegar como a la copia final. Entonces, en ese camino de utilizar materiales, viene la parte de experimentación, que es justamente usar distintos materiales. Entonces lo decido cuando la foto me quedó corta, cuando de alguna manera es como la justamente regresando a la pregunta anterior, es la foto como del canon, la foto tradicional, la foto como debería de ser, entonces ir transgrediendo la imagen, irle faltando al respeto a esta solemnidad que tiene la imagen ha sido muy importante para mí en los últimos años y es lo último lo que he aprendido. Entonces sí era importante como utilizar materiales alternativos para poder comunicar y decir otra cosa que ya no me daba, que inclusive no me lo dio el laboratorio.

Y obviamente, yo sabía que tal vez la respuesta estaba en la parte digital. Pero no, no soy muy fan de utilizar el medio digital, soy más como de trabajar con las manos, con el aparato, en este caso la cámara, la ampliadora, pero, por ejemplo, hubo cosas que en laboratorio ya no me no las podía controlar, ya no me daban. Entonces tuve que jugar con otros elementos como la acuarela, la pintura, cuestiones químicas también.

En ese mismo sentido, ¿qué influye en tu decisión de utilizar un tipo de Cámara u otro?

No hay, no hay, eso no es cosa que tampoco le preste mucha atención. Depende, el tema es cómo le voy dando resolución al trabajo y hay cosas que luego no uso ni cámara, uso fotos de archivo, creo que está muy anticuado pensar en todas partes como cuál es tu cámara favorita. O que en realidad es me lo pide y me lo demanda el proyecto y la naturaleza del proyecto que esté trabajando. Eso podría ser como la influencia del del del qué tipo de equipo estoy utilizando. Pero este sí, pues sería eso, pero no creo que eso importe. En realidad, lo que importa es cómo lo resuelves, la manera en cómo vas resolviendo. Yo siempre le he dicho a mis estudiantes, la cámara no es el fotógrafo. Afortunadamente podemos hacer fotos sin cámara, vamos a trabajar con archivo, con hacer imágenes sin cámara, por ejemplo. Ahorita estoy experimentando mucho con fotogramas.

¿Consideras que las técnicas alternativas son opuestas o complementarias a los procesos digitales?

No, son híbridos, ahorita son híbridos. O sea, yo hago muchos híbridos, hago un negativo digital, lo hago con una técnica antigua, básicamente es eso, pero son híbridos. Es que ese es el lenguaje, yo ni siquiera me atrevería a decir fotográfico es el lenguaje de la imagen. Es que es también la manera en cómo nos encasillan, o sea, creamos imágenes, ya de verdad ya no importa si somos fotógrafos, artistas visuales y trabajamos análogo, digital, pues eso ya está más allá del bien y del mal. Es cómo lo vamos resolviendo visualmente. Y en mi caso, por ejemplo, es justamente cuestionar toda la materialidad y todo el concepto que conocemos como fotografía, lo que es el soporte y la emulsión, o sea, por ejemplo, Ahorita estoy transgrediendo muchísimo la emulsión, hago este trabajo directamente sobre ya las placas o los negativos, o la película, ya hasta me brinco la parte del papel, entonces este velo, el material a propósito lo intervengo químicamente o hay veces que lo intervengo con luz, con agua y luego lo proceso químicamente. Este me resulta fácil usar de repente cintas para bloquear este. A lo mejor acetatos con una impresión en una imagen digital. O sea, es un híbrido, mancho con pintura con acuarela, pero yo no sé pintar, ni tampoco sé dibujar. Entonces lo voy resolviendo, en el camino lo voy resolviendo No está peleado ningún medio con otro, al contrario, van de la manita.

En tu producción utilizas varias técnicas, pero no siempre la salida o la impresión final es sobre el material que elaboras la pieza. ¿Es así?

De hecho, hago muchos bocetos y los bocetos terminan siendo la pieza final. En el proceso, en el proceso de experimentación. O sea, trabajo con maquetas y hago muchos bocetos. Hago muchos ejercicios sólo para soltar. O sea, la parte de experimentación no es que un día amaneces y dices: -Ay, hoy voy a hacer foto experimental-. Es lo más difícil cuando eres un fotógrafo tradicional. La estructura visual de cómo

te han enseñado a hacer fotografía es lo más difícil, no tienes idea del trabajo que me ha costado, de verdad, tengo como 10 años desde que dije ahora sí, como dicen, por ahí -viva la libertad-. Desde que dije se acabó la foto tradicional, yo creo que tiene como 10 años, dije: -hasta aquí llegué de hacer cosas tradicionales-. Y fue a partir de muchos errores que empecé a tener, que justo no podía controlar la técnica. Entonces me frustraba muchísimo y un día dije yo al carajo, por eso también esto cómo pensar de la técnica, digo ahorita me pregunta y me hace corto circuito, ni me interesa, la verdad ni me interesa, si la necesito conocer, pero no la necesito controlar. Sí la necesito conocer para poderla transgredir, porque ese es el objetivo, ahorita el objetivo es transgredir, romper, faltar al respeto, o sea, hacerle a la fotografía de lo que nunca se le había hecho, o sea, hablar de materiales, de química, de luz, o sea, seguir cuestionando no solo la parte de representación visual, de la verosimilitud, sino cuestionar el medio, lo que entendemos por fotografía.

Pues hago maquetas, hago bocetos y justamente, por ejemplo, de esa maqueta de perder la cabeza, se hace ya la pieza final y justamente esa es la parte de experimentación. Ese es el punto clave de la experimentación, o sea, hacer pruebas, pruebas, pruebas, pruebas, pruebas, pruebas. Entonces si no es por aquí, es por acá, si no es por acá, es por acá, es por acá, entonces y parte del proceso de experimentación y para llegar a las piezas finales, justamente regresando al proceso, es estar haciendo cosas siempre. En el caso de los collages, los collages no son casuales, ni siquiera los collages me interesan para piezas, esos son sólo ejercicios que yo hago para soltarme, porque estoy tan rígida luego, o sea, siempre estoy así de: -Ay, no, no, la cortes-, -Ay, no, no le hagas-, -Ay, no, no, no, no-, y ahorita es así de: -Ahí te ves, nos vemos en la próxima vida-. Entonces, justamente los procesos de experimentación son procesos de práctica constante y diaria, es siempre, entonces no solamente es como decir: -Ay, voy a hacer foto, y voy a experimentar-. Es conocer de materiales, aunque no nos interesa la técnica nuevamente, pero a lo mejor el cómo funciona una acuarela, a lo mejor tomar clases de acuarela, a lo mejor el cómo funciona, o qué tipo de pintura acrílica hay para ciertas necesidades que tenemos. Cuando hice la de Perder la cabeza yo no la pude imprimir tan grande analógicamente, o sea, ese fue un híbrido. Entonces trabajé el formato análogo, luego lo escanéé y luego fui con un laboratorio que ha sido como parte fundamental también del proceso de creación, porque el laboratorio donde monto e imprimo son muy buenos y me entienden muy bien porque también son fotógrafos, son artistas. Y entonces concluimos que la foto tenía que parecer como papel fotográfico análogo y se trabajó la pieza en ese sentido. O sea, se trató de recrear lo que yo llevaba en una maqueta pequeña.

¿Cuál es el valor de la materialidad en tu producción fotográfica?

Es mucha, porque yo no puedo trabajar en un monitor, yo tengo un taller que, ni me gusta decirle taller porque no es estudio, porque pienso que, cuando digo estudio, la gente va a pensar que tengo ahí las lámparas y en realidad lo que tengo son mesas de trabajo y tengo un montón de cosas, por qué hago justamente las maquetas. Porque trabajo, o sea, me gusta trabajar la cuestión manual, con las manos sentir la foto, no sé yo sería feliz, a lo mejor, verla hasta con un microscopio, o sea, es como entender el objeto y justamente quitarle esa solemnidad a la imagen, entonces verla más como un objeto y un objeto que se puede mover transformar, que puede tener tridimensionalidad, no solamente es bidimensional. Si no que puede tener cierto volumen bajo ciertas condiciones de luz, puede tener ciertos brillos, cierta profundidad. Hay piezas que recién he hecho que, bajo cierta iluminación, parece que está saliendo una masa de pintura que coloqué. O sea, hay una cosa muy extraña que puedo intuir, pero hasta que no lo veo en el muro colgado supe que lo pude resolver. No hay una fórmula. Por eso son importantes las maquetas. No hay fórmula mágica, me refiero más que nada, a eso, no hay que -un día iba pasando y se me prendió el foco y yo que soy así, maravillosa, increíble-. Eso no existe. En realidad, hay todo un proceso de prueba y error, de sentir la materia, de sentir el objeto, de cuestionar también el medio y cómo lo conocemos, de transgredirlo y poderlo colocar en muro, que también eso es otra historia.

¿Cuándo tú elaboras tus piezas piensas en tu espectador o es un ejercicio solo para ti?

No, nunca, no existe el ejercicio solo para mí, porque es un sistema de comunicación, el 50% de la chamba lo hago yo, el 50% lo hace el espectador. Entonces, otra vez rompemos reglas para tener como la yo creo que vigencia y la trascendencia que uno puede tener en el trabajo, es siempre transgredir, no solo en el caso de la foto, sino también al espectador. Y a la hora de que lo estás también transgrediendo, pues le estás dando como no sé, una bofetada como diciéndole, lo que te estoy enseñando es probablemente no lo entiendas, pero te va a gustar, así funciona.