



Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Artes y Diseño

La semejanza, apuntes sobre la fotografía a partir de la  
XVII Bienal 2016 del Centro de la Imagen

Tesina  
en la modalidad de ensayo

Que para obtener el Título de  
Licenciado en Diseño y Comunicación Visual

Presenta: Juan Carlos Mejía Rosas  
Directora de tesina: Doctora Adriana Raggi Lucio

Ciudad de México, 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.







A Guadalupe por la vida.  
A Gabriela, Rafael y Niza por el tiempo juntos y el apoyo incondicional.  
A Carolina y Wendy porque, además de lo anterior,  
cada una a su manera fueron parte del motor que inició e impulsó esto.  
A mis Profesores (todos), especialmente a Noé Sánchez,  
Arturo Rosales y Daniel Montero.  
A María del Carmen Rossette y Benjamín Martínez  
por ayudarme a encontrar esos detalles que suelen esconderse  
cuando uno cree que ha "terminado".  
A Adriana Raggi por su tiempo, apoyo e invaluable aportaciones.  
A mi Universidad, a mi Facultad...

Gracias.



La semejanza,  
apuntes sobre la fotografía a partir de la  
XVII Bienal 2016 del Centro de la Imagen

Juan Carlos Mejía Rosas



## TABLA DE CONTENIDO

Preámbulo .....	7
Nudos y semejanzas.....	7
Fotografía, propiedades e identidad.....	10
Exponiendo a las altas luces (la muestra) .....	16
Un par de apuntes respecto a la convocatoria.....	16
Otro par, respecto a la selección .....	18
Referente, verdad y memoria.....	19
Memoria y tiempo .....	23
Evidencia .....	25
El Error.....	27
Revelando a las sombras (la polémica) .....	30
El origen de la discusión y la importancia del Centro de la Imagen ..	30
Continuidad versus ruptura .....	34
Una Bienal necesaria .....	38
Fijado, enjuague y secado (a modo de conclusiones).....	41
Positivo versus negativo.....	41
Algún día, quizá, seremos <i>viejos</i> .....	45
Anexo: Convocatoria a la XVII Bienal 2016 del Centro de la Imagen. ..	51
BIBLIOGRAFÍA.....	61







# PREÁMBULO

## Nudos y semejanzas

La Bienal de Fotografía ha sido una pieza importante dentro de las actividades realizadas en el Centro de la Imagen. Se trata quizá del certamen de mayor trascendencia, organizado por el lugar más importante que, con fondos públicos, cuenta la fotografía en México. En buena parte por ello nunca está exenta de polémica.

Estar entre los seleccionados no es un logro menor, menos aún si se es uno de los ganadores. Es el tipo de eventos (por supuesto, no el único, pero sí uno de los más importantes en México) que ayudan a abrir puertas, tan escasas y saturadas como lo son en un país en que el arte y la cultura no son prioridades, es un impulso que si se aprovecha sabiamente puede llevar lejos.

La semilla de este texto se sembró a principios de 2017, cuando asistí a la exposición correspondiente a la XVII Bienal en el Centro de la Imagen. Recuerdo que en ese momento sentí desconcierto, y cierto malestar, aunque sin lograr identificar plenamente la razón de ello. Días después, a raíz de un artículo escrito por Ulises Castellanos del cual se hablará más adelante, se desató una fuerte polémica alrededor del certamen. Comentarios a favor y en contra de los seleccionados, sus obras, el jurado y del mismo Centro de la Imagen se multiplicaron en diversos medios de comunicación, denotando la existencia de *algo* que, por la dividida manera en que ese conjunto particular de trabajos fue recibido, debía ser contemplado con más detalle.

Ahora bien, ¿qué componía ese *algo*? Impulsado por la curiosidad y necesidad que en mí se generó por encontrar respuesta es que comencé la escritura de estas líneas. De inicio es posible vislumbrar un problema complejo, estructurado por varias capas anidadas. En la externa se encuentra el choque entre visiones tan *diferentes* como *complementarias* de una misma cosa llamada *Arte*, bajo la cual se sitúa otra capa muy similar en cuanto características, pero respecto a otro ente llamado *Fotografía*. Los choques combinados entre las diferentes visiones de

ambas cosas (como sucede cotidianamente cuando formas de pensar se enfrentan), detonaron no uno, sino varios conflictos. La relación entre dos de ellos, derivados de las vertientes en que se encauzó la polémica, llamó más mi atención: el territorial (¿cuál es el lugar para qué tipo de obra?), y el ontológico (¿qué hace a una fotografía ser fotografía?). Manejo así mismo la idea de que creencias tan perseverantes como inexactas de que una imagen obtenida con el medio fotográfico es registro detallado y fiel de la realidad, o que sólo las imágenes digitales son plenamente alterables, coexisten en la actualidad, a pesar de ser contradictorias entre sí.

Acorde la investigación fue avanzando el concepto “semejanza” se fue tornando una suerte de común denominador, dada su presencia en varios niveles de las capas mencionadas. Por ejemplo, la percibida semejanza con lo visible que cautivó a los pioneros de la invención fotográfica y sigue generando adeptos al medio. En otro aspecto, independientemente de los acuerdos y desacuerdos, así como el nivel de los trabajos seleccionados, y sin meterme a fondo en la historia de la Bienal ni en polémicas anteriores (lo cual queda fuera del propósito de este trabajo), pareciera que, hasta antes de la XVII edición, al asistir a la exposición correspondiente del certamen, los trabajos seleccionados eran fotografías obtenidas de manera más o menos “tradicional” que, colgadas en las paredes lucían igualmente de manera más o menos “tradicional”, es decir, las fotografías eran semejantes a un particular estereotipo acuñado hace tanto tiempo, proveniente de la tradición pictórica: imágenes encerradas en su pulcro marco. Podría haber algo que se saliera un poco de ello, videos o alguna instalación sencilla, pero nunca se percibía nada que fuese demasiado lejos, nunca nada demasiado ajeno a cierta concepción particular de lo que *debe ser* una fotografía ni a la manera en que es obtenida. La pérdida de semejanza entre lo que se esperaba hallar y lo encontrado, el sentimiento ante la expectativa no satisfecha, fue parte detonante del conflicto.

Justo sucedió en la Bienal a la que hago mención, y que es uno de los motivos de este ensayo, que muchas de las piezas ahí colgadas se alejaban de la tradición, no guardaban semejanza con lo que algunos sectores esperaban encontrar ahí. Las marcadas expresiones de rechazo se realizaron como si buena parte de lo expuesto no encajara con lo que se espera sea una “fotografía”, o yendo más lejos, una “buena fotografía” (a pesar de lo fotográficas que eran como ya veremos más adelante).

Incluso una de las obras de la muestra no es siquiera producto de proceso fotográfico alguno, sino que podemos asociarla más con la instalación o la escultura. Un análisis más detallado de las obras seleccionadas lleva a pensar que, más que una Bienal *de* fotografía, se trató de una Bienal *sobre* la fotografía, donde lo que se ha privilegiado es lo fotográfico, las características del medio, así como las consecuencias de la producción y distribución desmedida que vivimos en la actualidad.<sup>1</sup>

Tal encono se generó alrededor de la también llamada *Bienal de la ruptura*,<sup>2</sup> que (a diferencia de ediciones anteriores) el Centro de la Imagen organizó una serie de pláticas abiertas al público en general que incluyeron a los curadores de la muestra, artistas seleccionados, fotógrafos, académicos e historiadores de arte. Muchas preguntas se plantearon y buena parte del debate quedó en puntos suspensivos. Estas líneas buscan recuperar algunos de esos hilos, no con la soberbia idea de encontrar respuestas, pero sí de al menos ayudar a aflojar un par de nudos. Así, el presente texto, aunque parte de la XVII Bienal, más pretende marcarla como un inicio, un pretexto para reflexionar sobre la fotografía en el marco de nuestra cotidianidad. Por tanto, la pregunta inicial es ¿cuáles son las características esenciales de lo que llamamos *fotografía*?

---

<sup>1</sup> Irving Domínguez, curador de la XVII Bienal, menciona: *Hay una decisión de romper con la idea de que las bienales son un certamen que se preocupa por la fotografía para hablar sobre lo fotográfico*. Tomado de: Melissa Mota, “Las inquietudes de la imagen en la Bienal de Fotografía”, *Gatopardo*, el 10 de febrero de 2017, <https://gatopardo.com/cultura/arte/xvii-bienal-de-fotografia/>

<sup>2</sup> Centro de la Imagen, “Mesas de diálogo: La Bienal de la ruptura”, Facebook, 2017, <https://www.facebook.com/events/1443270999039648>.

## Fotografía, propiedades e identidad.

¿Sabes cuál es el significado de ‘SMS’? ¿Los envías todo el día y no sabes lo que las siglas significan? ¿‘Short Message’ y qué más? No, yo sé lo que significa. Significa “Save My Soul”. La gente envía SMS como quien envía un SOS porque están solos, porque quieren estar con alguien.<sup>3</sup>

Aún si hoy día hacemos el experimento de construir una cámara oscura y observar esa imagen tenue, inmaterial, pero sobre todo fugaz que se genera en el fondo del artefacto, nos maravilla. Siglos pasaron desde que se descubrió ese fenómeno para que se lograra fijar (por no decir atrapar) la fugaz aparición, para conservar en un soporte físico lo que la luz había pintado, volver material lo inmaterial, darle cierta pausa a lo perenne.

La invención de la fotografía no fue un hecho aislado, ni labor de una sola persona. Obedeció a una cadena de descubrimientos, a cierto momento histórico donde ideología, expectativas, forma de ver el mundo, tecnología, entre otros factores, coincidieron y se complementaron para crear un medio mecánico, automático de generar imágenes.<sup>4</sup> Aquel conglomerado de experimentos y experiencias dieron origen no a un proceso, sino a varios que con mayor o menor practicidad y precisión, conseguían una imagen material a partir de la luz. Si bien históricamente en su momento el daguerrotipo se impuso y adoptó rápidamente, no hizo que desaparecieran todos los demás procedimientos. A su vez, cuando se logró crear otro proceso que permitía menor tiempo de exposición, entre otras “mejoras”, la hasta entonces hegemónica invención de Daguerre dejó de ser utilizada masivamente y dio su paso a otras cosas; si bien no

---

<sup>3</sup> Canon Europe, “Jean-Luc Godard. Exclusive Interview with the Legend (Part 1) Cannes 2014”, Canal de Youtube, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=Bou1w4LaqMo&feature=youtu.be> - 00:39.

<sup>4</sup> Geoffrey Batchen en su libro *Arder en deseos, la concepción de la fotografía* hace un muy completo estudio histórico del cúmulo de vertientes que se fueron complementando para que fuera posible llegar a lo que hoy conocemos como “fotografía”. Su análisis es uno de los pilares de esta sección.

ocupa un sitio relevante dentro de la producción cultural de nuestros días, no ha desaparecido.<sup>5</sup>

La fotografía fue invención de una época en que los campos de estudio no se encontraban segmentados como en la actualidad:

Henry Talbot, por ejemplo, era una autoridad mundial en lo que ahora dividiríamos en botánica, matemáticas, filología, lingüística, química y óptica, además de ser poeta y artista aficionado, inventor y político.<sup>6</sup>

Muestra de este modo de pensamiento está en que, si bien el primer libro ilustrado con imágenes fotográficas (elaboradas, dicho de paso, sin cámara alguna ya que se trata de impresiones hechas por contacto) fue material perfectamente catalogable como científico,<sup>7</sup> el cuidado que puso Atkins en la disposición de sus especímenes al realizar la composición de cada página le han abierto espacio en el terreno artístico.

La fotografía nació como tecnología.<sup>8</sup> En las inquietudes de aquellos pioneros de la fotografía, arte y ciencia departían por igual; la utilidad de la fotografía se extendió a las más diversas áreas de conocimiento.

Así, cada uno de los métodos fotográficos químicos logra lo mismo de manera diferente, proporcionándole a la imagen final características únicas, inherentes a cada proceso. Sin embargo, en la actualidad, entre la subsistencia de varios de estos procesos químicos (incluidos los más comerciales) y los diferentes acabados que proporcionan, hasta la aparición de los medios digitales, nos había sido posible distinguir cuando nos encontrábamos ante una imagen obtenida por algún medio netamente fotográfico, es decir, producto de la luz incidida sobre un

---

<sup>5</sup> En la Ciudad de México, el *Taller Panóptico* desde 2010 imparte cursos de diferentes técnicas “antiguas”. Colodión húmedo, platino/paladio, daguerrotipo, entre otros, suelen formar parte de su oferta académica. Ejemplos similares pueden encontrarse en otras latitudes.

<sup>6</sup> Geoffrey Batchen, *Arder en deseos, la concepción de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 61.

<sup>7</sup> Hablo de *fotografías de algas británicas: impresiones en cianotipia*, de Anna Atkins, publicado originalmente en 1843, un año antes que *El lápiz de la naturaleza*, de Fox Talbot. Puede consultarse una versión electrónica en la web de la biblioteca pública de Nueva York; link en la bibliografía.

<sup>8</sup> “Disciplina cuya etimología, significativamente, contiene arte, *tecné*, y ciencia, *logos*.” Noé Sánchez Ventura, “Arte y Ciencia”, en *Arte y diseño, experiencia, creación y método* (Ciudad de México: Facultad de Artes y Diseño - UNAM, 2010), 13.

soporte físico sensibilizado con alguna sustancia química debidamente procesada *a posteriori*.

Cuando se inventó un dispositivo capaz de generar imágenes fijas a partir de un sensor electrónico, se creó otro método que logró, tras cierto periodo de perfeccionamiento, generar a partir de él impresiones bastante parecidas a una fotografía, como se le empezó a nombrar a raíz de esto, *análoga* o *química*. Si bien los productos de esta tecnología a la que se llamó *fotografía digital* no dejan de estar inscritos dentro de las imágenes técnicas y por tanto operan como tales, sus características físicas son distintas.

La imagen obtenida por medio de una cámara digital no está ligada a la materia, no como lo está una foto química. Apenas y permanece el tiempo que dura la exposición sobre el sensor, el cual a partir de ella genera información que es interpretada y ordenada por un procesador, codificándose en binario, y posteriormente almacenada en algún medio a la par de que puede opcionalmente visualizarse en una pantalla para darnos una idea de lo que se acaba de captar. Su *huella* no es material, en el sentido de que su almacenamiento y registro no es tangible, es pura luz traducida a unos y ceros.

Estamos pues, ante dos métodos de generar imágenes que si bien se intersecan en algunos puntos y comparten principios tecnológicos, son tan iguales como distintos. A partir de las posibilidades y propiedades de las imágenes químicas o análogas se generó todo un sistema de producción, distribución y consumo de material visual que se fue potencializado exponencialmente conforme surgieron las imágenes electrónicas (como el video) hasta llegar a los medios digitales. La inmaterialidad del código binario permite actualmente la transmisión de caudales cada vez más anchos de datos a través de cables y del aire. Imágenes y todo tipo de información están dispersas, son invisibles formas de onda en nuestro derredor.

Ni lo digital ni lo análogo precisan de una cámara para generar imágenes, pese a esto, la asociación *cámara-foto* pareciera en el imaginario colectivo una relación de tipo *causa-efecto* no sólo indisoluble sino también bidireccional. Lo análogo necesita que la luz incida sobre un soporte debidamente emulsionado y de cierto proceso de revelado/fijado para permanecer. Una cámara análoga es un artefacto que permite la

exposición selectiva y controlada del soporte sensible a la luz; la imagen resultante es el *registro material* de dicha luz sobre el soporte emulsionado, la cual tiene un aspecto más orgánico debido a que los granos de la emulsión ni son exactamente del mismo tamaño, ni están dispuestos de manera rígida y ordenada sobre la superficie. Obedece a una sociedad bajo la efervescente revolución industrial; donde la producción de bienes se va mecanizando, se crea una manera de generar imágenes automáticamente.<sup>9</sup>

Lo digital por su parte, si bien precisa igualmente del uso combinado de software/hardware (en el sentido en que los usa Flusser<sup>10</sup>), este es de distinta esencia, aunque con sus intersecciones, al empleado en el proceso químico. La imagen puede ser realizada de cero directamente en una pantalla mediante programas informáticos, así como provenir de un escáner. Una cámara digital es un instrumento de medición. El sensor que posee elabora un mapa de bits a partir de la *intensidad* de luz que cada fotocelda (punto) que lo compone recibe durante la exposición generando un *registro inmaterial*. Dichos puntos (píxeles) se encuentran dispuestos en una retícula ordenada y poseen un tamaño regular, dándole a la imagen (que puede ser vista inmediatamente después de la toma) un aspecto rígido, inorgánico. Obedece a una sociedad pos-industrial, donde la eterna insatisfacción inducida orilla siempre a buscar algo con qué llenar el vacío (consumismo).<sup>11</sup> Cada invención es producto de las necesidades, aspiraciones y reflejo de la manera de pensar de su tiempo. Hoy compartimos imágenes como lanzando un SOS, como esperando que cada *like* salve nuestra alma.

---

<sup>9</sup> Walter Benjamín en su Pequeña historia de la fotografía menciona: “Quizá en el caso de la fotografía fuera más obvio que había llegado el momento de inventarla, y así lo presintieron varios hombres que perseguían por separado el mismo objetivo: fijar las imágenes de la *camera obscura*” Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, ed. José Muñoz Millanes (Valencia: Pre-textos, 2013), 21. Batchen por su lado expone que, aunque la cámara oscura y las sustancias sensibles a la luz se conocían desde mucho tiempo antes de la invención de la fotografía, fue hasta finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX que los cambios ideológicos, tecnológicos, científicos, políticos, sociológicos entre otros, hicieron surgir el *deseo* por lo que hoy llamamos fotografiar. Ver Batchen, *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*, 59-103.

<sup>10</sup> Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía* (Ciudad de México: Trillas, 1998), 30.

<sup>11</sup> José Pablo Concha L., *La Desmaterialización Fotográfica* (Santiago de Chile: Metales Pesados Ediciones, 2011), 172-198.

Así, ambos procesos descritos, químico y digital, pueden mezclarse en cualquier sentido, y, a la fecha, ninguno de ellos genera imágenes espontáneamente. En el caso del procedimiento químico la denominación *fotografía*, si bien tiene sus imprecisiones, intenta establecer un principio ontológico. En cambio, al aparecer el método digital, se adoptará esa misma nomenclatura por extensión, es decir, por el parecido existente entre los resultados y los métodos para obtener imágenes con uno u otro proceso, más que por los mecanismos que cada una emplea para generar estas.

Cuando la fotografía análoga surgió se hablaba de la muerte de la pintura, cuando se inventa la fotografía digital se decía que la análoga desaparecería. Hoy se sigue haciendo pintura, y hace apenas pocos meses de que se escriben estas líneas que la película instantánea bajo la marca Polaroid ha sido lanzada al mercado nuevamente.<sup>12</sup> Por si esto fuera poco, desde hace tiempo lo más común es que un mismo artefacto nos permita realizar tanto fotografía como video. El surgimiento de nuevos procedimientos no ha significado la desaparición definitiva, aunque sí el relego en cuanto importancia, del resto. Muchos métodos ahora llamados “antiguos” o “alternativos” se siguen practicando, así sea en muy baja escala; la coexistencia temporal de técnicas y medios permite su libre fusión. Debemos ver este entramado como ramas que crecen y se diversifican, pero no dejan de ser parte del mismo árbol. Hoy día no sólo se producen más imágenes que en ningún otro momento de la historia, existen más medios y facilidad para crearlas y difundirlas, pero... ¿para qué necesitamos tantas imágenes? ¿Por qué esta producción y circulación desbordada? Las imágenes se consumen en un doble sentido: satisfacen necesidades, deseos, substituyen experiencias, objetos, personas, a la par que se extinguen, digeridas por el olvido, diluyéndose en el limbo de un timeline o desintegradas a las 24 horas de ser publicadas. Las pantallas

---

<sup>12</sup> Michael Zhang, “Polaroid Originals Launches with New OneStep 2 Camera and i-Type Film”, PetaPixel, el 13 de septiembre de 2017, <https://petapixel.com/2017/09/13/polaroid-originals-launches-new-onestep-2-camera-type-film/>

funcionan como vitrinas-contenedores, de los que vamos alternando entre el estar dentro o fuera.

Postfotografía, o fotografía 2.0 son algunos de los términos que se han acuñado para nominar aquello que la práctica fotográfica actual implica, nomenclaturas que pretenden marcar que estamos en más de un sentido ante otra cosa muy distinta de lo que la fotografía química era. No se trata sólo de la manera en que la imagen se genera, sino de la facilidad y rapidez con que es accesible y difundida; estamos ante un nuevo ecosistema visual.<sup>13</sup>

Si a todo lo expuesto anteriormente agregamos la turbulencia en que se encuentra nuestro país, los eternos problemas económicos, la desigualdad social, una violencia e inseguridad crecientes; las catástrofes naturales y humanas de todos los días. Los tiempos que corren no sólo son de profundos cambios, están marcados por la abundancia de lo efímero, la falta de tiempo, lo frenético, la violencia persistente, un descanso que no llega, un hambre que nunca se satisface, recuerdos que no son nuestros, la prisa por llegar a ninguna parte, el miedo, la duda, la urgencia, el olvido, la soledad y la falta de un sentido crítico, o más aún, autocrítico. Pareciera que nos encontramos en un continuo mirar hacia atrás, porque para adelante sólo se vislumbra el vacío. Este es el esbozo, en cuanto a la situación del medio, del marco en que se realiza la XVII Bienal de fotografía del Centro de la Imagen.

---

<sup>13</sup> Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016), cap. La condición postfotográfica.

## EXPONIENDO A LAS ALTAS LUCES (LA MUESTRA)

Los límites de la fotografía no se pueden predecir. En este campo todo es tan nuevo que hasta la búsqueda ya conduce a resultados creativos. La técnica es, obviamente, la que va abriendo el camino para ello. El analfabeto del futuro no será el inexperto en la escritura sino el desconocedor de la fotografía.<sup>14</sup>

### Un par de apuntes respecto a la convocatoria

Se puede apreciar en la convocatoria de la XVII Bienal el interés por la imagen en su contexto actual, resaltando la importancia que el desarrollo de la fotografía ha tenido en la proliferación de imágenes. Ciertamente no es un texto de este tipo donde se esperaría encontrar argumentaciones profundas con algún sentido o conciencia crítica, pero el intento por contextualizar y definir el tipo de trabajos que se buscaba recibir terminó en algo rebuscado, a la par que vacilante, y redundante. Por ejemplo, al inicio del segundo párrafo se lee:

La evolución tecnológica que ha acompañado el desarrollo de la fotografía nos ha llevado a una era donde la imagen ocupa un lugar central; lo que en términos de creación ha derivado en que este medio se haya convertido en uno de los lenguajes más importantes del arte contemporáneo.<sup>15</sup>

No es así, sino al contrario, el persistente uso de la imagen, así como los cambios ideológicos y tecnológicos que han determinado la manera en que estas han sido creadas dentro de la cultura occidental, ha dado pie a

---

<sup>14</sup> Moholy-Nagy citado por Walter Benjamin en un ensayo de 1928. Benjamin, *Sobre la fotografía*, 12.

<sup>15</sup> La citada convocatoria ya no se encuentra disponible en línea ni se incluyó en el catálogo correspondiente, por tanto he decidido anexar el texto íntegro de la misma al final de este trabajo para su consulta.

la evolución tecnológica de la fotografía y de muchas otras cosas alrededor. Como mencionaba anteriormente, son las características de la sociedad toda las que nos han llevado al momento actual. El desarrollo de la fotografía forma parte de un todo mucho más grande y amplio. Además, no queda claro si para quien escribió la convocatoria la fotografía es medio o lenguaje, o bajo qué criterio la está tomando como uno u otro. Quizá estoy siendo muy quisquilloso con los términos, pero siendo estrictos, hay a mi parecer un uso incorrecto de los mismos al emplearlos de una forma que los hace sentir como equivalentes. Ese mismo párrafo cierra así:

Uno de los ejes centrales de esta Bienal será también la reflexión sobre la conectividad y circulación de la imagen, en referencia a la teoría de W. J. T. Mitchell sobre el vórtice incontrolable de las imágenes desbordantes, que genera una cultura cada día más voraz por y codependiente de lo icónico.

Se nos habla de la teoría de un autor sin dar referencia de en qué consiste o en dónde se puede consultar al respecto. Tras revisar textos de Mitchell, así como diversas conferencias disponibles en internet, no me ha sido posible ubicar ni la fuente, ni el desarrollo de tal “teoría del vórtice incontrolable”. De entre las varias veces que dicho autor hace uso de la palabra “vórtice” a lo largo de su obra, lo más cercano que he encontrado a lo expresado en la convocatoria es la analogía que hace durante la ponencia titulada “Método, locura y montaje”<sup>16</sup> entre el proyecto *T\_Visionarium*,<sup>17</sup> desarrollado en la *University of New South Wales*, y la manera en que hoy día nos exponemos a las imágenes; como tal no se trata de una teoría en sí misma sino de la apreciación sobre un hecho. Aún si yo hubiese cometido el error de que la referencia precisa exista y

---

<sup>16</sup> Esta conferencia la ha brindado Mitchell en diversas partes del mundo. En México la impartió durante el *Coloquio internacional las tres eras de la imagen* organizado por el *Centro de la Imagen* y *Instituto de Estudios Críticos* celebrado del 15 al 17 de enero de 2015 en la Biblioteca Vasconcelos en la Ciudad de México. Ver: Centro de la Imagen, “5. Conversación Método, Locura y Montaje // Coloquio Las Tres Eras de la Imagen”, Canal de Youtube, 2015,

<https://www.youtube.com/watch?v=RtvKbgaLXxs&feature=youtu.be>.

<sup>17</sup> El proyecto consiste en una pantalla circular que rodea al espectador en la cual se proyectan alrededor de 250 videos simultáneamente. En el centro se ubica un podio de control mediante el cual se puede priorizar la vista de un video en particular sin dejar de ver el resto. Ha presentado varias revisiones de 2004 a 2017. Ver: University of New South Wales iCinema Centre, “T\_Visionarium on Vimeo”, Canal de Vimeo, 2008, <https://vimeo.com/2832411>.

no hubiera dado con ella, me parece igualmente un desacierto dar como referencia a un autor de manera tan ligera y descuidada. Así, percibo en lo general una convocatoria que si bien pretende ser inclusiva, consciente de la problemática actual de la imagen y en particular de la fotografía, hace uso poco serio de cierta terminología y metodología esenciales.

## Otro par, respecto a la selección

Siguiendo el orden cronológico del proceso, la selección de trabajos para la exposición y la determinación de los ganadores corrió a cargo de un jurado compuesto por Amanda de la Garza Mata (curadora), Noé Irving Domínguez Rodríguez (curador), Patricia Elena Mendoza Ramírez (directora de Suluz), Yoshua Okón Gurvich (Artista) e Yvonne Venegas Percevault (fotógrafa).<sup>18</sup> Esta configuración pareció privilegió el discurso curatorial sobre cualquier otro aspecto, además de marcar la intención de generar una Bienal amplia, con un concepto más amplio de lo fotográfico. Lo anterior se desprende de ciertas constantes tanto formales como temáticas presentes en los trabajos seleccionados.

Lo que deja entrever la selección del jurado es que, para aspirar a ser parte del conjunto final, la obra debía estar, en cuanto a forma, inscrita dentro de dos criterios principales: 1. Piezas en donde es clave el uso de las nuevas tecnologías, lo cual comprende desde la apropiación de material que circula en internet, pasando por el uso de lo virtual como un espacio más en el cual fotografiar, hasta cuestionar la manera en que se produce, usa y circula la imagen. 2. Piezas que presentan la imagen en formatos y soportes poco comunes, que recurren al uso de técnicas mixtas, mezclando en cualquier sentido materialidad química e inmaterialidad digital. Respecto a la parte temática hay una presencia constante de la violencia y sus consecuencias, la intimidad, los cambios del entorno, la memoria, el paso del tiempo... este conjunto de aspectos se mezcla libremente en las piezas, siendo posible encontrar en ellas percepciones que históricamente están relacionadas con las propiedades y funciones de

---

<sup>18</sup> (Centro de la Imagen, Catálogo XVII Bienal de fotografía 2016, 23)

la fotografía. Partiré de una modesta muestra de estas para después abordar conjuntos de obra, de entre la selección realizada para la Bienal, que considero ejemplifican las vertientes de cada caso, ya que uno de mis intereses es marcar el origen y persistencia de mencionadas percepciones, y otro es discernir que tan fotográficas son las obras, esto a partir de numerosos comentarios que descalificaban las piezas por no ser “fotografías”.

## Referente, verdad y memoria

Parte del carácter que marcó a la fotografía en sus inicios es la idea de que lo que aparece en la imagen tiene su referente en la realidad. Ver una imagen fotográfica implica, siguiendo esta idea, que lo que apreciamos en ella existió y sucedió en un espacio tiempo determinado, y había en el lugar alguien con una cámara para registrarlo. Esto genera a su vez otras implicaciones como es el empleo del medio como memoria o evidencia, y el carácter de verdad del registro fotográfico. No hay que olvidar que la vista es un sentido preponderante dentro de la cultura occidental, que con el devenir de la historia, al ir descubriendo su gran capacidad de influjo y eficacia, las imágenes (venciendo toda iconoclasia) fueron depósito de funciones cada vez más importantes en las más diversas áreas de conocimiento hasta que, a mediados del siglo XIX, se conjugan los factores tecnológicos, culturales e ideológicos que dieron origen a la invención de la fotografía. Tratemos de ver una imagen creada con esta técnica con ojos de aquella época. ¿Qué estertor, fascinación, misterio, extrañeza causaría ese invento capaz de generar (por si fuera poco, con aparente espontaneidad) una imagen tan parecida a lo que vemos, con tanto detalle? Desde esta perspectiva es fácil entender el origen de los atributos mencionados, mas ¿qué podemos decir acerca de su persistencia y validez hasta hoy? Veamos las siguientes citas, cada párrafo está tomado de una página diferente del texto original.

Y esto es lo primero que encontré. Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.

[...]Quizá tengamos una resistencia invencible a creer en el pasado, en la Historia, como no sea en forma de mito. La Fotografía, por vez primera, hace cesar tal resistencia: el pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca.

[...]La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí.

[...]Llamo «referente fotográfico» no a la cosa *facultativamente* real a 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.<sup>19</sup>

Lo anterior fue escrito por Roland Barthes, semiólogo francés, quizá uno de los autores que mejor ha condensado, a la par que minuciosamente desmenuzado, la esencia y razón de ser de los valores atribuidos al medio fotográfico que tratamos en este momento: referente, verdad y memoria. En *La Cámara lúcida, nota sobre la fotografía*, a partir de analizar diversas imágenes va hilando un discurso donde, el encuentro con una fotografía en la que se plasma un pasaje de la infancia de su madre (muerta recientemente al momento de escribir sus notas, suceso que pareciese es la verdadera inspiración de estas), desencadena la vehemente afirmación de que, al estar ante una foto podemos decir “esto ha sido”. La firme convicción de Barthes en este sentido es clara a lo largo del texto, mientras la vigencia y permanencia de sus ideas queda patente en la gran demanda que su escrito ha tenido. Aparecido en francés en 1980, *La cámara lúcida* ha experimentado múltiples ediciones y reimpressiones. Tan sólo en lengua hispana aparece en 1989, y desde entonces no han cesado de realizarse tirajes con cierta constancia. Para este trabajo las referencias se hicieron considerando la primera edición impresa en México, datada en 2018.

---

<sup>19</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Ciudad de México: Paidós, 2018), 26, 100, 94, 90.

Tres años después de publicarse las apreciaciones de Barthes,<sup>20</sup> Philippe Dubois señala que si bien “Considerada en lo que tiene de más elemental, la foto-huella no implica obligatoriamente la idea de semejanza”<sup>21</sup>, sí es (aplicando la terminología de Peirce) un *index*, es decir, como “huella luminosa” posee una necesaria conexión física con su referente aunque este no necesariamente pueda identificarse en la foto. Estas ideas apuntan en la misma dirección que ya el mismo Peirce había establecido en su ensayo *¿Qué es un signo?* el cual se estima data de 1894:

[...]Las fotografías, especialmente las fotografías instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que en ciertos aspectos son exactamente como los objetos que representan. Pero esta semejanza se debe a que las fotografías fueron físicamente forzadas a corresponder, punto por punto, a la naturaleza. En ese sentido, entonces, pertenecen a la segunda clase de signos, aquellos que se dan a través de la conexión física.<sup>22</sup>

Es interesante resaltar como estas apreciaciones de la “realidad” y lo “mimético” en fotografía permanecieron prácticamente inalteradas durante más de 100 años, siendo aún temas presentes en los inicios de la década de los 80 del siglo XX, a más de un siglo de la invención del medio; magia, arte y técnica conjugados.

Sería imposible sostener muchas de las ideas plasmadas en estos textos si partiéramos de imágenes digitales dada su inmaterialidad. Sin embargo la manera en que estas operan promueven no sólo que sigan apreciándose igual, sino que fotografía química y electrónica puedan mezclarse libremente; son ramales de un mismo río desembocando en el mar.

Como mencioné en el preámbulo, el primer libro ilustrado con fotografías es obra de Anna Atkins, quien recolectó diversos especímenes

---

<sup>20</sup> Tomando el año de las ediciones en su lengua original, 1980 para Barthes, 1983 para Dubois.

<sup>21</sup> Philippe Dubois, *El acto fotográfico: De la representación a la recepción* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1986), 63.

<sup>22</sup> Charles Sanders Peirce, *Obra filosófica reunida*, ed. Nathan Houser y Christian Kloesel, 1a ed., vol. II (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012), cap. ¿Qué es un signo?

de algas y realizó impresiones por contacto de estas mediante cianotipia. Pancho Westendarp<sup>23</sup> retoma el trabajo de Atkins y lo lleva al plano virtual engendrando un personaje homónimo de Anna en Second Life, para posteriormente sumergirse en mares virtuales, recolectar algas virtuales y a partir de ellas realizar sus propias cianotipias. Las imágenes finales, totalmente análogas, son la materialización de un código, han sido elaboradas a partir de un referente artificial, tomadas de un mundo que no existe, ¿o sí?

La conversión de información análoga (física, tangible) a digital (virtual, inmaterial) o viceversa se ha ido volviendo como un pase entre la vigilia y el sueño donde todo puede mezclarse; lo que *es* y lo que *parece ser* intercambian posiciones. El mundo virtual coexiste con la realidad física, por lo que se abre como un motivo más por explorar fotográficamente; *Sungazing* de Rodrigo Alcocer<sup>24</sup> es otro ejemplo de este tipo. Su referente son videos de amaneceres y atardeceres disponibles en internet, los cuales proyecta y fotografía químicamente mediante largas exposiciones. El resultado son manchas de tonos magenta, amarillo, naranja, azul, morado, verde... y aunque en algunas imágenes queda insinuado el horizonte, lo único que permanece bien definido en las fotografías es la ordenada retícula de pixeles, evidencia del inmaterial origen digital.

Regresando a *La furia de las imágenes*, Joan Fontuberta menciona que hoy, ante la aglomeración de imágenes hay quienes buscan cierta “ecología”, estrategias que permiten o evitan la producción desmedida, desechar los excesos o reciclar imágenes, tanto las generadas automáticamente mediante cámaras de vigilancia o radares de velocidad, como de las que otros toman y son accesibles en internet;<sup>25</sup> *Mario*, de

---

<sup>23</sup> Centro de la Imagen, *Catálogo XVII Bienal de fotografía*, ed. Alejandra Pérez Zamudio (Ciudad de México: Secretaría de Cultura, 2016), 110.

<sup>24</sup> Centro de la Imagen, 185.

<sup>25</sup> Fontuberta, *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*, cap. Imágenes de segunda mano [y de segundo ojo].

Gladys Serrano<sup>26</sup> es un ejemplo. Para su proyecto no necesitó realizar un sólo *click* con cámara alguna, sino descargar las fotografías de Mario López, en ese entonces gobernador del estado de Sinaloa, subidas a su cuenta oficial en Flickr. Por ende, se trata de la mejor cara del político; se le puede apreciar bailando y sonriendo en diversos actos públicos. Son imágenes que, aunque pretenden tener carácter documental, definitivamente sólo muestran una parte muy maquillada de la historia.

Otra recopilación es la de Daniela Bojórquez,<sup>27</sup> se trata de *selfies* que los visitantes del David de Miguel Ángel se realizan. Es claro en esta compilación que lo menos importante para los turistas es la escultura renacentista, la tendencia actual es demostrar que se está en tal lugar, que se asistió a tal evento, que la vida del *selfista* es plácida, impactante, divertida, llena de acción, amigos y placeres. Cada foto un SOS, una búsqueda por llenar los espacios vacíos. Bojórquez complementa su colección con otras representaciones de representaciones del David, entre ellas una foto (desenfocada al grado de apenas reconocer la creación de Miguel Ángel), que tomó apresuradamente con cámara réflex (lo cual está prohibido en la galería). Su punto es que nunca es posible apreciar totalmente la escultura. Agregaría que tampoco es el interés ni la intención de la mayoría de los visitantes. Tanto en el caso de Serrano, como en el de Bojórquez, la memoria en forma de archivo es reconfigurada para enunciar una verdad que no está presente en las imágenes, sino que se conforma a partir de la manera en que son presentadas.

## Memoria y tiempo

En *Memento*, película de Christopher Nolan<sup>28</sup>, el protagonista Leonard Shelby se encuentra afectado por un trastorno que le impide generar recuerdos nuevos. Dentro de la trama Shelby encuentra en la fotografía instantánea una solución a su problema: cuando conoce a alguien o está ante una situación que intuye necesita recordar, saca su Polaroid y toma

---

<sup>26</sup> Centro de la Imagen, *Catálogo XVII Bienal de fotografía*, 50.

<sup>27</sup> Centro de la Imagen, 169.

<sup>28</sup> Christopher Nolan, *Memento* (Estados Unidos: Summit Entertainment, 2000).

una fotografía. El uso de las fotografías como memoria es uno de los más extendidos desde su invención, desprendiéndose de todo lo ya mencionado acerca de la representación mimética y del *esto ha sido* de Barthes. ¿Qué mejor manera de recordar que obtener una “copia” de lo que hay ante nosotros? Pero la memoria no viene sola, está asociada con el tiempo, y este es inherente a toda imagen fotográfica.

Y es que, una de las variables fundamentales presentes al momento de realizar cualquier fotografía, por el medio que sea, es justamente el tiempo de exposición, entendiéndolo como el lapso durante el cual la emulsión fotosensible o el sensor son expuestos a la luz. A pesar de que puede ser extremadamente variable desde ínfimas fracciones de segundo hasta años, otra arraigada creencia es ver en la fotografía la capacidad de atrapar o captar un instante. Sabemos en nuestra vida que cada momento es efímero, y que no regresa nunca, mas en la fotografía se ha encontrado la maldición o bendición de poner una ilusoria pausa al devenir de la existencia.

Se ha encontrado en las fotografías puertas abiertas al pasado. La posibilidad de observar en una imagen el aparente tiempo suspendido, las cosas, la gente, los lugares, las situaciones como eran, es algo tan adictivo como irresistible. Muchas veces necesitamos aferrarnos a lo que *fue* para soportar lo que *es*, y aspirar a un *será*. La conciencia de que nos vamos desvaneciendo conforme pasan los años, nos hace encontrar una esperanza en las fotos. Sin embargo, también ellas se van desvaneciendo.

Isolina Peralta,<sup>29</sup> mujer de más de 100 años al momento de la muestra, percibe toda esta situación, pues la vive en carne propia. Su memoria falla, y al recorrer el álbum familiar ve en esas imágenes el eco de sus recuerdos fallidos: manchas, dedos sobre la lente, la degradación sufrida por la acción del tiempo. Las fotografías que deberían ayudarle a recordar son en realidad un *Punto ciego*. Peralta es consciente de que en su memoria hay manchas, obstrucciones que le impiden recordar.

Pavka Segura y Pablo Navajas,<sup>30</sup> por su parte, apelan a la memoria colectiva registrando vestigios de los cambios urbanos. Mientras el

---

<sup>29</sup> Centro de la Imagen, *Catálogo XVII Bienal de fotografía*, 98.

<sup>30</sup> Centro de la Imagen, 86 y 122.

primero se interesa por el proceso de gentrificación en que la ciudad de México está envuelta, el cual conlleva destruir para construir, el segundo fotografía algunos de los árboles que han crecido a lo largo del Viaducto, como suerte de eco de lo que antes era un río.

Sin embargo, y volviendo a *Memento*, el mismo Shelby Leonard está consciente de que la imagen por sí sola no es suficiente, así que, tan pronto la foto es visible, escribe al margen de sus polaroids desde el nombre de la persona, si esta es confiable, o si lo registrado corresponde al motel en que se hospeda, por poner ejemplos. Basta con que en un arranque decida modificar una de estas notas para que el destino de sus acciones se altere dramáticamente. Nuestra actitud social ante la imagen es muy parecida a la de Shelby ante la vida, sus acciones y la gente con la que se desenvuelve: no importa cuántas veces se encuentre ante una situación, o le haya contado lo mismo a una misma persona, para él en algún momento todo encuentro parecerá el primero, y nunca recordará (ni tendrá la voluntad para ello) si ha logrado su objetivo o no. De la misma manera, sin importar si cierta imagen ya se haya captado, sin importar cuantas veces la misma fotografía ya haya sido realizada, siempre será como la primera vez. Ninguna evidencia es definitiva, siempre será necesaria una más; este es justamente nuestro siguiente punto.

## Evidencia

Una huella cualquiera nunca es aquello que la ha dejado, pero es una evidencia de su existencia. Si bien, como ya lo mencionamos, podemos hacer una distinción entre la materialidad de la fotografía química y la inmaterialidad del registro digital, el sustento de la cualidad de evidencia atribuida a las fotografías reside mayormente en la capacidad de generar imágenes que fácilmente se mimetizan con lo que nuestros ojos captan. Esto ha generado la ilusión de que al mirar una fotografía esta se perciba como una suerte de ventana a otro espacio tiempo.

En el trabajo de Azahara Gómez,<sup>31</sup> *La Playa*, lo que vemos son las ruinas del hotel homónimo, en otro momento cuartel de operaciones de la Policía Federal. El inmueble localizado en Ciudad Juárez es en sí mismo, al momento de realizar las fotografías, albergue de huellas que son evidencia de una época trágica y violenta. Las imágenes presentadas en mosaicos de cuatro fotos, cada uno correspondiente a alguna habitación del hotel, no son en sí la evidencia, pero nos permiten apreciar los espacios abandonados, derruidos, los huecos en las paredes, las marcas de muebles ahora inexistentes, entre otros elementos, ahora restos de lo acontecido.

Adriana Calatayud,<sup>32</sup> sin cámara de por medio, presenta la serie *Entorno a la piel. Ejercicio #1: Rastros*. Las veintiún imágenes, obtenidas con un escáner, son, según el catálogo, fragmentos de piel, indicios, evidencia de un cuerpo, corresponden a los puntos donde se concentra la rigidez cadavérica. La piel muerta es evidencia de la vida misma, y las marcas que esta deja.

Un caso extremo es *Linde* de Carlos Iván Hernández Álvarez,<sup>33</sup> una de las obras más polémicas de la muestra. De inicio no se trata de fotografía alguna, sino de una pieza compuesta por alambre de púa y pelos de vaca. Ya el trabajo plenamente fotográfico de Bernd y Hilla Becher había recibido un premio de escultura en la Bienal de Venecia de 1990.<sup>34</sup> 26 años después, en México, una escultura/instalación forma parte de una bienal de fotografía. Desde mi perspectiva la inclusión de esta pieza está dada por la palabra *evidencia* en la justificación de la obra; para Hernández los pelos de vaca son “evidencia de una propiedad allanada”. Sin embargo, ¿es suficiente con esto para incluir una instalación compuesta exclusivamente con alambre de púas y pelos de vaca, en una bienal de fotografía? De acuerdo con el discurso curatorial,

---

<sup>31</sup> Centro de la Imagen, 142.

<sup>32</sup> Centro de la Imagen, 126.

<sup>33</sup> Centro de la Imagen, 150.

<sup>34</sup> Laura González Flores, *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* (Ciudad de México: Herder/Desiertas ediciones, 2018), 67.

sí, pues es coherente y consecuente con él, demostrando a su vez el peso que la directriz marcada por la curaduría tuvo en la elección de las piezas. Esta obra es de las que mejor ejemplifica el que la XVII Bienal más que *de* fotografía, es *sobre* fotografía, intentando con el conjunto de piezas seleccionadas, con mayor o menor fortuna, abarcar las consideraciones (acertadas o no) que se han generado alrededor de ella y los medios derivados. Podría tomarse así mismo señal de las aspiraciones por hacer del certamen algo más próximo a una *Bienal de la imagen*.<sup>35</sup>

## El Error

La inquietud por reproducir miméticamente la realidad visible no surge con la fotografía, más bien es parte de la amalgama que da pie a su invención. Una de las primeras y más fuertes impresiones que causó el nuevo medio, incluso desde los albores de la experimentación con sustancias sensibles a la luz, es la posibilidad de generar imágenes con gran precisión en los detalles, al grado de ver en estas más un duplicado que una representación. Fox Talbot, por ejemplo, se refería a las imágenes que generaba como “copias”<sup>36</sup> (dando idea del parecido que encontraba entre lo que veía y la imagen que generaba), a su vez muchos de los testimonios de la época resaltan justamente el detalle y precisión de aquellas primeras imágenes.<sup>37</sup> Llama la atención que la falta de color era hasta cierto punto “pasada por alto” en beneficio de la precisión del también llamado “Espejo con memoria”, no implicando ello que no se buscara el cromatismo, primero coloreando la imagen a mano, después con un juego de emulsiones capaces de registrar el color.

Perfeccionamiento óptico, grano más fino en el caso de la fotografía química, incremento en la cantidad de píxeles y disminución del nivel de ruido en altos ISO en cuanto a la fotografía digital... buena parte del

---

<sup>35</sup> Mota, “Las inquietudes de la imagen en la Bienal de Fotografía”.

<sup>36</sup> Batchen, *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*, 70.

<sup>37</sup> Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 23.

desarrollo técnico del medio ha sido impulsado por la búsqueda de un ideal que se desprende de preceptos desarrollados desde su origen: obtener una imagen precisa, que reproduce fielmente los detalles de la escena fotografiada, buscado sortear en el camino aquello considerado indeseable.

Otro motor importante del desarrollo de la técnica fotográfica es la facilidad con que se opera la cámara y se llega a la imagen final. Entre: a) encerrarse en un lugar oscuro para, con la técnica adecuada, emulsionar una placa, manejar esta con el cuidado necesario tanto para no velarla como para no romperla, realizar todas las mediciones y ajustes necesarios en la cámara para exponer correctamente, revelar adecuadamente la placa ya expuesta, obtener el positivo, y b) ejercer ligera presión sobre algún punto de una diminuta pantalla, y fracciones de segundo después observar en ella la imagen captada, hay un cambio inmenso. Todos los automatismos incorporados en las cámaras fotográficas tienen, además de facilitar el uso, el claro objetivo de evitar *el error*, entendiendo este como cualquier resultado alejado de los ideales de la ventana y una vista perfecta: Enfoque y exposición automáticos, colores “reales”, sistemas de carga de película más sencillos, latitudes de exposición sumamente amplias, detección de rostros, sonrisas, animales, iluminación artificial, y un largo etcétera. El programa del que hablaba Vilém Flusser<sup>38</sup> se vuelve cada vez más preciso en la obtención de sus objetivos, a la vez que acota fuerte y plácidamente a quien usa la cámara.

Esto ha tenido y tiene sus limitantes, de entrada porque el desarrollo tecnológico es gradual, y la obtención del ideal depende plenamente de él. Ya mencionamos la ausencia de color en las primeras imágenes, ¿qué decir de las primeras cámaras incorporadas a los teléfonos celulares? Las fotografías generadas con estos dispositivos eran burdas, poco definidas, con alrededor de un megapixel,<sup>39</sup> muchas veces con altos niveles de ruido aún con ISO bajo, pero la practicidad de contar con una cámara tan a la mano, tan fácilmente operable, hacía que todos esos “defectos” se pasaran por alto. Hoy esos diminutos artefactos están

---

<sup>38</sup> Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*.

<sup>39</sup> GSM Arena, “Siemens C65 - Full phone specifications”, GSM Arena, consultado el 19 de mayo de 2018, [https://www.gsmarena.com/siemens\\_c65-702.php](https://www.gsmarena.com/siemens_c65-702.php).

mucho más cerca del ideal, su definición ha mejorado notablemente, sin no sólo no perder, sino incrementar la facilidad en el manejo.

Las cámaras por su parte están programadas para obtener ciertos resultados, y nosotros estamos "programados" para, no sólo esperar esos resultados, sino operar en su búsqueda. Si esto no sucede veremos el resultado (la imagen) como un error. Eso parecieran las imágenes que conforman *Every night temo ser la dinner* de Sofía Ayarzagoitia,<sup>40</sup> un catálogo de errores de exposición, de enfoque, de encuadre, de uso del flash... Pero no, Sofía sólo hizo a un lado el programa, la idea de lo que es una "buena foto" para actuar en favor del azar, prefiriendo el registro accidentado de sus acciones performativas, como fuese, a un *no registro*. El "error fotográfico", empleando el término que explora Chéroux,<sup>41</sup> es un recurso que complementa el texto explicativo escrito en *spanGLISH* en el que Ayarzagoitia, muy honestamente, confiesa "Todo seems disconnected y todavía no sé qué es lo que busco."

Cierro aquí esta sección consciente de que aún quedan muchas sendas que transitar y piezas por mencionar. He querido mostrar con esta modesta exploración que, sin necesidad de profundizar, en general las obras seleccionadas están dentro de lo fotográfico por lo que con lo ya abarcado es suficiente para elaborar otros planteamientos que me parecen importantes.

---

<sup>40</sup> Centro de la Imagen, *Catálogo XVII Bienal de fotografía*, 138.

<sup>41</sup> Clément Chéroux, *Breve historia del error fotográfico* (Ciudad de México: Ediciones Ve, 2009).

## REVELANDO A LAS SOMBRAS (LA POLÉMICA)

### El origen de la discusión y la importancia del Centro de la Imagen

Con todo lo que se puede hablar a favor o en contra, o precisamente por ello, me parece era necesaria una Bienal con estas características, porque sin duda agitó agua que llevaba tiempo estancada (con sus naturales consecuencias). Salió a la luz el anquilosamiento de una manera de ver la fotografía, la práctica artística contemporánea, y en general la manera de relacionarse con el medio que nos ocupa por parte de quienes se encuentran más estrechamente vinculados con él.

Las aguas comenzaron a agitarse con la publicación en diciembre de 2016, de *Amarga Navidad*,<sup>42</sup> artículo donde Ulises Castellanos, fotógrafo vinculado principalmente a la labor documental, realiza una crítica, o más exactamente una queja de la exposición correspondiente a la Bienal. Sin ningún fundamento académico, sin análisis real de las obras, descalificando piezas y personas, su artículo puede resumirse en un “todo y todos están mal”. De aquí se desprendieron muchas cosas, entre ellas una serie de ataques, dimes y diretes personales acompañados de incendiarios juicios de valor hacia las obras.

El que se haya desatado polémica alrededor de la Bienal, es indicio de que esta no es un suceso aislado, sin trascendencia ni consecuencias. Centrándonos en por qué es importante este certamen y lo que de él resulte, comienzo citando las palabras de Rafael Tovar y de Teresa, Secretario de Cultura en 2016, plasmadas en la presentación del catálogo de la XVII Bienal:

Con los años, este concurso se ha convertido en una plataforma central para comprender la constante evolución del medio. Aquí los creadores

---

<sup>42</sup> Ulises Castellanos, “Amarga Navidad”, *El Universal*, el 17 de diciembre de 2016, <http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/ulises-castellanos/2016/12/17/amarga-navidad>

se observan de manera crítica e impulsan una forma artística en perpetua expansión.

La fotografía es uno de los lenguajes con mayor vigencia en el contexto contemporáneo y uno de los más incluyentes con gran capacidad plástica, narrativa y documental. Su relevancia artística y social es incuestionable; por ello la Bienal de fotografía es un espacio propicio para atestiguar su vitalidad y riqueza, un foro creativo en plena madurez y de gran importancia para la cultura en México.<sup>43</sup>

Lo que se desprende de las palabras de Tovar y de Teresa, es la conciencia de la importancia de la fotografía en la contemporaneidad, y la necesidad de que exista un espacio como el Centro de la Imagen donde esta pueda ser pensada de manera crítica. Históricamente el Centro, desde su creación en 1994, ha tenido entre sus misiones la educación, investigación, conservación y difusión inicial y principalmente en el área de fotografía, pero, como su nombre lo exige, también han tenido cabida el resto de las imágenes, principalmente las técnicas. El espíritu con que es creado el Centro se manifiesta en las siguientes líneas escritas por mismo Tovar y de Teresa, esta vez tomadas del catálogo de la VI edición de la Bienal:

[...]se inaugura el Centro de la Imagen, espacio de exposiciones y documentación en torno a la imagen fotográfica único en su tipo.

El Centro de la Imagen, instalado en un área del edificio de La Ciudadela de acuerdo con el proyecto de los arquitectos Abraham Zabludovsky e Isaac Broid, fue concebido por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes como una respuesta inaplazable a las necesidades de difusión, investigación, y promoción de la fotografía, disciplina a la que hasta hace pocos años no se le había brindado en nuestro país el reconocimiento y el apoyo que merece.

---

<sup>43</sup> Centro de la Imagen, *Catálogo XVII Bienal de fotografía*, 5.

Con amplias salas de exposición, una biblioteca especializada, una fototeca que albergará numerosas colecciones y archivos, una sala de video, un área de talleres didácticos y un área de servicios, el Centro de la Imagen desarrollará un programa permanente de difusión de la fotografía, particularmente la que actualmente se desarrolla en el país, y de apoyo a la práctica, la experimentación, la investigación, la discusión y el análisis del lenguaje fotográfico. Aspira a convertirse, de esta manera, en punto de encuentro de la comunidad de fotógrafos del país, los estudiosos e investigadores de la fotografía y el público interesado en las manifestaciones de este importante lenguaje.<sup>44</sup>

Así, desde sus inicios, figuras clave de la fotografía nacional e internacional han impartido en el Centro de la Imagen una extensa gama de talleres de gran nivel, llegando la actividad académica a ser bastante nutrida. El programa de 1999<sup>45</sup>, por ejemplo, es una publicación de 80 páginas con una oferta de alrededor de 50 talleres que comprenden teoría, práctica y técnica. El programa educativo, todavía en el segundo semestre de 2003,<sup>46</sup> era muy similar en cantidad y temas.<sup>47</sup>

Además de su acervo y biblioteca, no podemos dejar de lado como parte de las actividades del Centro la organización del festival Fotoseptiembre (ahora Fotoméxico)<sup>48</sup> y la publicación de *Luna córnea*<sup>49</sup>, en cuyas páginas se han tratado temáticas que abarcan desde la historia

---

<sup>44</sup> Centro de la Imagen, *VI Biental de fotografía*, ed. Patricia Gala y Pablo O. Monasterio (Ciudad de México: Esquilo, 1994), 4.

<sup>45</sup> Centro de la Imagen, *Programa de talleres*, ed. Javier Ramírez Limón y Jorge García Azaloe (Ciudad de México: CONACULTA, 1999).

<sup>46</sup> Centro de la Imagen, *Programa educativo segundo semestre* (Ciudad de México: CONACULTA, 2003).

<sup>47</sup> Las técnicas digitales se encontraban por estas fechas en una etapa precaria de desarrollo, por lo que su presencia en los talleres ofrecidos era escasa. Durante la transición de un siglo a otro las cámaras digitales existentes en el mercado, además de ser costosas, rondaban apenas los 3 megapíxeles. Ver: Canon, “1997-2000 The leader in the new imaging era”, Canon Camera Museum, 2018, <https://global.canon/en/c-museum/history/story09.html>

<sup>48</sup> Centro de la Imagen, “FotoMéxico”, 2017, <http://fotomexicofestival.com.mx/>

<sup>49</sup> Centro de la Imagen, “Centro de la Imagen | Luna Córnea”, 2018, <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/publicaciones/luna-cornea.html>

de la fotografía, pasando por los géneros fotográficos, hasta la revisión del trabajo de fotógrafos mexicanos y extranjeros. A la par, como espacio de exposición, el inmueble de la Ciudadela es uno de los de mayor tradición y se encuentra identificado como uno de los más importantes para la fotografía en nuestro país.

En resumen, aunque su oferta académica haya disminuido notablemente (quedando prácticamente en la impartición de un Seminario anual y algunos talleres esporádicos, pero sin alcanzar nunca la oferta de principios de siglo<sup>50</sup>). el Centro de la Imagen es un espacio público, de trascendencia nacional, en el que docencia, investigación, conservación y difusión tienen cabida. Justo como parte de estas labores es que se organiza la Bienal, y es por lo que no se trata de un concurso más, es una de las vitrinas más importantes en nuestro país, y que más proyección proporciona a quienes son incluidos en ella.

---

<sup>50</sup> Centro de la Imagen, “Centro de la Imagen | Talleres y seminarios”, 2018, <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/educacion/talleres-y-seminarios.html>

## Continuidad versus ruptura

[...]las imágenes no son conjuntos de símbolos *denotativos* como los números, sino conjuntos de símbolos *connotativos*: las imágenes son susceptibles de interpretación.<sup>51</sup>

¿Realmente se trató de la “Bienal de la ruptura”? Primero habría que definir ¿ruptura con respecto a qué? En cuanto al medio, desde el punto de vista técnico quizá es la que ha reunido la mayor diversidad de procesos fotográficos, químicos y digitales, en donde hasta la invisible imagen latente estuvo presente;<sup>52</sup> se hicieron evidentes muchas de las posibilidades plásticas de las imágenes técnicas, por lo que es una Bienal apegada al medio como ya se mencionó. ¿Podríamos hablar de ruptura respecto a la manera de elaborar la exposición con base en un marcado eje curatorial o alguna temática específica? Lo más cercano pareciera ser la edición IX, realizada en 1999, que llevaba en su nombre la ambiciosa palabra “internacional”, existiendo, a la par del concurso, un salón con invitados provenientes de diversas latitudes del globo. En aquella ocasión, tomando como punto de partida el cambio de siglo, se estableció que las obras debían girar en torno a la idea de “Frontera”.<sup>53</sup> Son interesantes las ideas surgidas de la promesa tecnológica del internet, la realidad virtual y la digitalización que se plasmaron en el catálogo correspondiente:

Guillermo Santamarina: La selección se ha realizado desde dos criterios específicos: la comprensión de que la fotografía va más allá de la fotografía, y la necesidad de experimentación fotográfica como creación artística.

---

<sup>51</sup> Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, 11.

<sup>52</sup> Centro de la Imagen, *Catálogo XVII Bienal de fotografía*, 173.

<sup>53</sup> CONACULTA, *9 Bienal internacional de fotografía Frontera* (Ciudad de México: CONACULTA-INBA, 1999), 3.

Hou Hanru: Partimos del punto de que la fotografía, así como los demás medios del arte -la pintura, la escultura o el video incluso- requieren de una redefinición de sus fronteras. Y principalmente queremos enfatizar que la intención, el resultado de todo esto, es que la expresión vaya más allá del medio, cualquiera que este sea.<sup>54</sup>

Las palabras de Santamarina y Hanru bien podrían formar parte del texto curatorial de la XVII Bienal. Que sean de 1999 las coloca como un antecedente, la experimentación fotográfica continúa, y ocho ediciones después, las fronteras de los medios se siguen definiendo (aunque creo que cualquier frontera es una limitante artificial, ilusoria), definitivamente la fotografía va más allá de la fotografía, la expresión va más allá del medio. Siendo así, pareciera existir más continuidad en la edición XVII respecto a ediciones anteriores que ruptura.

¿Entonces por qué surgió esa sensación? ¿Por qué pareciera que nos enfrentábamos ante algo distinto, nunca visto en ese espacio? Parte de la respuesta viene de lo ya mencionado en el apartado *El error*. Hay una serie de valores y características que se esperan de una imagen fotográfica: nitidez, detalle, belleza, concordancia con lo visible... cuando se rompe la semejanza con este ideal se tiene la impresión de que existe un error, de que la foto “está mal”. Si bien evaluar la imagen fotográfica con base en estos fundamentos es totalmente decimonónico, hay que reconocer la vigencia y peso que esta manera de pensar tiene en la actualidad. Otra parte de la respuesta está en el largo y por momentos crítico texto curatorial,<sup>55</sup> escrito a ratos con la sofisticación de quienes pretenden convencernos de algo, o para hacernos ver lo que no existe. Desarrollaré un poco más este punto.

¿Quién hace fotografía en México? O dicho de otra forma, ¿le pertenece a alguien la fotografía en México? Es imposible anclar la fotografía a una sola esfera del pensamiento cuando tantas ramas del

---

<sup>54</sup> CONACULTA, 4.

<sup>55</sup> Centro de la Imagen, *Catálogo XVII Bienal de fotografía*, 13.

conocimiento humano se han apoyado en mayor o menor medida en las propiedades de la técnica. La historia nos ha demostrado también que no basta, ni es necesario realizar las cosas teniendo en la mira alcanzar el estatuto de “Arte” para que cierta obra o conjunto de obra sea considerado como tal (pienso en los casos bastante documentados de los pictorialistas<sup>56</sup> y de Karl Blossfeldt<sup>57</sup>). La gran mayoría de los seleccionados de la Bienal que participaron en las pláticas que se ofrecieron una vez desatada la polémica (cerca de la mitad del total de expositores), se presentaron como “artistas visuales”,<sup>58</sup> prácticamente nadie se asumió como “fotógrafo” a secas. Esto marca una postura y habla de una estrategia de trabajo a suerte de manifiesto: ser partícipe de un particular tipo de prácticas artísticas dentro del llamado *Arte Contemporáneo*, donde (haciendo ejercicio extremo de síntesis) la obra casi nunca es un objeto aurático que *se crea* a partir de la destreza y el dominio de ciertos materiales, sino que, o se genera por medios técnicos, o suele partir de algo ya existente que, mediante cualquier estrategia imaginable, se altera y/o sitúa en otro contexto, otorgando nuevos significados. Muchas veces son obras efímeras, y las ideas llegan a tener más peso que la pieza misma. Parte de los problemas y quejas derivados de recorrer la XVII Bienal, *Amarga Navidad* incluida, se provocaron justamente porque un importante número de obras se encontraban dentro de este tipo de quehacer artístico, y es aquí, donde sí existe una marcada ruptura, no por la ausencia en ediciones anteriores de piezas que encajaran en la contemporaneidad, sino porque *nunca se había percibido* su presencia tan marcada al grado de ser la base de la exposición.

¿Cuál es el problema con el Arte Contemporáneo? Primeramente se trata de algo reciente, pero en lo más mínimo nuevo. Implica un cambio

---

<sup>56</sup> Newhall, *Historia de la fotografía*, 141.

<sup>57</sup> Hans Christian Adam, *Karl Blossfeldt The complete published work* (Colonia: Taschen, 2008), 15.

<sup>58</sup> Véase Centro de la Imagen, “Los tiempos de la imagen: Fotografía y anacronismo”, Canal de YouTube, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=E0WmAHk4Xr4&feature=youtu.be> y Centro de la Imagen, “La mirada subjetiva. Género e intimidad”, Canal de YouTube, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=X3UlhfUbtFE&feature=youtu.be>

de paradigma cuyo inicio suele históricamente ubicarse en 1917, cuando Marcel Duchamp presenta lo que hoy se conoce como “La fuente”. A partir de ahí se abrió un camino en donde la obra de arte no se crea, *se decreta*. Fue el paso inicial en una ruta que desde entonces muchos han seguido.<sup>59</sup>

Entre las consecuencias que esto ha traído se sitúa la transformación de la relación sensible del público con el objeto llamado “obra de arte”. La tradición que asocia el arte con la belleza y la verdad se trastoca completamente en el arte contemporáneo. Si en un momento de la historia, aún sin saber que es lo que se representaba en una pieza, había espacio para el regocijo en admirar la técnica y el dominio de los materiales que el artista dejaba patente en su creación, en la práctica contemporánea todo eso queda de lado. La belleza si bien puede existir no es algo inherente o al menos evidente. Para quien busca y espera al asistir a una exposición encontrar valores de belleza y verdad en las obras que la componen, asistir a una muestra de arte contemporáneo tiene altas probabilidades de quedar lejos de la mejor experiencia. Si a esto le agregamos el arraigado ideal de lo que debe ser una fotografía, y el que no era lo habitual encontrarse en el Centro de la Imagen con este tipo de expresiones, habremos encontrado una de las fuentes del malestar: el choque entre distintas maneras de pensar y apreciar un medio en particular, la práctica artística y el arte en sí mismo.

---

<sup>59</sup> Arthur C. Danto, *¿Qué es el arte?* (Barcelona: Espasa Libros, 2013), cap. Sueños despiertos.

## Una Bienal necesaria

La situación del Centro de la Imagen en 2013, año en que Itala Schmelz es nombrada directora, era complicada. El año anterior se había iniciado la remodelación conjunta de la Biblioteca México y del mismo Centro para unificarlos en lo que sería La Ciudad de los libros y de la imagen, sin embargo el proceso se estancó. Desacuerdos entre Consuelo Salazar (entonces titular de CONACULTA) e Issac Broid (arquitecto encargado del proyecto) aunado a la falta de presupuesto, tenían semiparalizado el espacio.<sup>60</sup> En 2014 el Centro celebró su aniversario 20 cerrado, con un evento en el que se vuelve a presentar el proyecto de *La Ciudadela* (como también se le conoció), reabriéndose al público hasta octubre de 2015 con el festival *FotoMéxico*, sin concluir la totalidad de las obras proyectadas; todo quedó en un remozamiento.<sup>61</sup>

A esta acotada renovación del espacio físico tenía que seguir el refresco de lo realizado en el interior, como el programa de exposiciones venideras y la inminente organización de la Bienal en 2016. A este respecto, la edición 2014, precedente inmediato, dejó entrever la intención de hacer cambios en el formato, denotando la búsqueda no sólo de formas nuevas de organizar el certamen, sino de incluir el mayor número de manifestaciones fotográficas y extra fotográficas. En la

---

<sup>60</sup> Véase: Sonia Ávila, “Centro de la Imagen, nueva remodelación”, *Excelsior*, el 28 de mayo de 2014, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/05/28/961848>; Columba Vértiz de la Fuente, “El Centro de la Imagen, para luego”, *Proceso*, el 7 de diciembre de 2012, <https://www.proceso.com.mx/327311/327311-el-centro-de-la-imagen-para-luego>

<sup>61</sup> Véase: Merry MacMasters, “Cerrado, el Centro de la Imagen festeja 20 años; retomarán etapa de excelencia”, *La Jornada*, el 30 de mayo de 2014, <http://www.jornada.com.mx/2014/05/30/cultura/a06n1cul>; Leticia Sánchez Medel, “El proyecto del Centro de la Imagen duplica su costo”, *Milenio*, el 29 de mayo de 2014, <http://www.milenio.com/cultura/el-proyecto-del-centro-de-la-imagen-duplica-su-costo>; Sonia Sierra, “El Centro de la Imagen presenta remodelación”, *El Universal*, el 21 de octubre de 2015, <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2015/10/21/el-centro-de-la-imagen-presenta-remodelacion>

introducción del catálogo correspondiente, escrita por Itala Schmelz, se lee respecto a la foto:

La evolución tecnológica que ha acompañado su desarrollo, nos invita a explorar formatos, impresiones y soportes de exhibición muy variados, por lo que la convocatoria de este año ha querido dejar en claro que en el Centro de la Imagen estamos muy interesados en explorar estas iniciativas, incluyendo piezas audiovisuales, obras intervenidas digitalmente, apropiación de imágenes, instalaciones, fotolibros, etcétera.

Esta Bienal muestra la riqueza de la fotografía, no sólo en su capacidad plástica y escultórica, sino en su sentido narrativo y documental, y revela a los creadores que utilizan este medio, originalmente delimitado a su facultad de “mímesis de lo real”, como hábiles constructores de universos subjetivos, oníricos, líricos y/o abstractos.<sup>62</sup>

Así, la XVII Bienal puede verse como continuación en la búsqueda de los objetivos e intereses manifestados en 2014, un siguiente paso concordante a una manera de entender la fotografía y su alcance. La polarizada discusión que despertó, parte del tono en que se vivió esta y las temáticas que se tocaron, son un conjunto que demuestra la existencia de interés en los aspectos tratados, pero también marca la necesidad de hacer, por parte de quienes estamos relacionados de una u otra forma con la fotografía y la imagen en México, un nuevo planteamiento de la manera en que venimos trabajando.

---

<sup>62</sup> Centro de la Imagen, *Catálogo de la XVI Bienal de fotografía* (Ciudad de México: CONACULTA / Centro de la Imagen, 2014), 9.



# FIJADO, ENJUAGUE Y SECADO (A MODO DE CONCLUSIONES)

## Positivo versus negativo

Las nociones de evolución, progreso y decadencia artísticas se han utilizado por parte de los historiadores del arte de manera recurrente desde finales de la Edad Media, en todos los géneros de escritos sobre arte y a propósito de cualquier época.<sup>63</sup>

No podemos evaluar la práctica artística en términos de “mejoría” respecto al tiempo. No es la pintura del Renacimiento un “progreso” respecto a la del Románico o cualquier otra época anterior. Análogamente, el que, como menciono en un apartado anterior, parte de la polémica desatada por la Bienal haya sido producto del encuentro entre diferentes maneras de ver, no implica que alguna de ellas sea correcta y el resto estén equivocadas, o que las visiones más *nuevas* aventajen o signifiquen un progreso respecto a las más *viejas*.<sup>64</sup> Todas estas perspectivas del medio fotográfico no sólo coexisten, sino que se tocan en algunos puntos, reaccionando unas respecto a las otras, la polémica fue producto del choque entre estas fuerzas.

Aunado a esto se encuentra la complejidad que el medio encierra dentro de sí. Respecto a la fotografía, tenemos una manera de generar imágenes ampliamente diversificada, con aplicaciones en múltiples campos. Se trata de una técnica sofisticada en sí misma que no ha cesado en su desarrollo. Si esto fuera poco, y nada complicado (tenemos claro que no lo es), están también las técnicas derivadas como el cine, que, con toda

---

<sup>63</sup> Olga Hazan, *El mito del progreso artístico* (Madrid: Akal, 2010), cap. 23.

<sup>64</sup> Uso los términos *nuevo* y *viejo* en cursiva otorgándoles el sentido más amplio y abierto posible, englobando cada uno de ellos lo que el lector considere como tal en ambos casos. *Nuevo* podría ser, pero no exclusivamente, lo digital, contemporáneo o abstracto. *Viejo* en contraparte, y tampoco exclusivamente, lo análogo o mimético. Mi planteamiento es que *viejo* y *nuevo*, dada su relatividad, son cola y boca de serpiente devorándose a sí misma, un uróboros.

su complejidad, cada vez se funde más con el video (¿o es al revés?). Añadiendo a lo anterior la posibilidad de mezclar fotografía, cine y video entre sí, y con cualquier otra cosa, concluiremos que no existen las cosas puras, nunca han existido. Todas nuestras técnicas de representación son susceptibles de fusionarse, y lo hacen. La digitalización creó un ambiente que ha facilitado, catalizado y propiciado las fusiones consolidando medios. Todo lo que se digitaliza, sea visual, sonoro, tangible o intangible, se vuelve un mismo código procesable, maleable, portable, transmisible, almacenable. El mundo es complejo, y nunca se encuentra estático; la fotografía es parte del mundo, el resultado de una forma de ver el mundo.

Usamos el término “fotografía” como si hablásemos de una sola cosa, para en realidad referirnos no a una técnica, sino a un conjunto de técnicas que, basadas en los mismos principios, operan de manera más o menos similar para generar lo que llamamos “fotografías”.<sup>65</sup> Estas (si bien tienen propiedades muy particulares, propias del medio y el método empleado para formarse) son, ante todo, imágenes.

La manera *vieja*, de hacer fotografía es tan efectiva como la *nueva*, pero ambas tienen niveles distintos de operación y lectura. Lo digital pareciera más asociado con la alteración, el truco, la trampa, la simulación. El proceso químico, que en algún momento se consideró mecánico e impersonal, ahora se percibe artesanal, por tanto más artístico y cercano a la verdad.<sup>66</sup> Así mismo las imágenes que

---

<sup>65</sup> González Flores, *La fotografía ha muerto, viva la fotografía!*, cap. 9.

<sup>66</sup> Nunca en la historia de la fotografía durante los más de cien años en que los procesos fotográficos químicos fueron los únicos existentes, se había planteado el que por ley, fuera obligatorio añadir una leyenda que advirtiera el que una fotografía estaba alterada (aunque esta práctica sea tan antigua como la misma fotografía). Recién en octubre de 2017 entró en Francia una legislación, aprobada desde 2015, que obliga a tal cosa como una medida para combatir la anorexia. Legislaciones similares existen o se preparan en otras partes del mundo. En México, una aparentemente abandonada iniciativa de ley para tal efecto, impulsada por el diputado Gustavo González Hernández del Partido Acción Nacional, con fecha 24 de febrero de 2011, puede ser consultada en la página del Sistema de Información Legislativa. Véase: Alejandro Tovar, “Francia obliga (por ley) a que las revistas adviertan de que han retocado las fotos de sus modelos”, *Cosmopolitan*, el 4 de octubre de 2017, <https://www.cosmopolitan.com/es/moda/a12771615/francia-obliga-por-ley-a-que-las-revistas-adviertan-de-que-han-retocado-las-fotos-de-sus-modelos/>; Gustavo González Hernández, “Iniciativa de decreto con objeto de adicionar un cuarto párrafo al artículo 32 de la Ley Federal del Consumidor” (Ciudad de México, el 24 de febrero de 2011), [http://sil.gobernacion.gob.mx/Archivos/Documentos/2011/03/asun\\_2742674\\_20110302\\_1298563482.pdf](http://sil.gobernacion.gob.mx/Archivos/Documentos/2011/03/asun_2742674_20110302_1298563482.pdf)

denominamos “fotografías” se leen de manera muy particular a las producidas con otras técnicas. Lo más interesante es que todas estas percepciones que asocian lo *nuevo* como una mejoría sobre lo *viejo*, lo *artístico* por encima y disociado de lo *mecánico*, lo *falso* con el *mal*, la *fealdad* y lo *verdadero* con el *bien*, lo *bello*, entre otras similares, parecieran pocas veces ser cuestionadas y se dan como un hecho así, sin más. Cito a Noé Sánchez:

Todas las sociedades poseen un sistema de ideas sobre las que están fundadas todas sus acciones y obras, tales ideas son aceptadas o asumidas como naturales y universales, sin nunca ser puestas en tela de juicio por los miembros del mismo grupo social, esto último debido a que los individuos que están inscritos en una determinada sociedad les resulta casi imposible ver la estructura, “las líneas de fuerza” -como las llama McLuhan- sobre las que está fundada su sociedad, y no es sino hasta el momento en que estas comienzan a cambiar que se pueden hacer conscientes.<sup>67</sup>

Justo al estar inmersos en el cambio es más factible que aparezcan descalificaciones, y ataques, porque algo no encaja, no es semejante a los esquemas que tenemos preestablecidos. Olvidamos que los cambios no se dan de manera inmediata, tienen inercia, son graduales. Del negativo se obtiene el positivo.

Al centrarnos en las estrategias artísticas de los seleccionados en la XVII Bienal, notaremos que entre estas se encuentran la apropiación, el *remake*, la intervención, el collage... todos ellos recursos que los artistas han empleado por décadas. Menciono esto porque me parece muy destacable el por qué, la aplicación de estas estrategias ya probadas y empleadas desde tiempo atrás provocó tanto alboroto. Más aún, se vieron como novedosas por unos y se sintieron ajenas para los otros. Pero, lo que en el entorno particular del Centro de la Imagen resultó nuevo, no lo era tanto en realidad. La reacción ante esto lleva a pensar que formas de ver la fotografía que se acuñaron desde su origen siguen teniendo adeptos.

---

<sup>67</sup> Sánchez Ventura, “Arte y Ciencia”, 16.

Otro aspecto que alimentó el conflicto está en lo enormemente arraigado, siglos antes de que la fotografía se inventara, de la *actitud natural*, la búsqueda de la *copia esencial*, como lo expone Norman Bryson.

Tal como la actitud natural, que es la de Plinio, Villani, Vasari, Berenson, y Francastel, concibe la imagen; ésta se autoelimina en la representación o reduplicación de las cosas. La meta que persigue es la réplica perfecta de una realidad que se encuentra existiendo ya “ahí”, y todo su esfuerzo se consume en la eliminación de esos obstáculos que impiden la reproducción perfecta de esa realidad previa: la intransigencia de los materiales; las deficiencias de la técnica manual; la inercia de las fórmulas que, con su rigidez, impiden la exactitud de la réplica. En consecuencia, la historia de la imagen se ha escrito en términos negativos. Cada “avance” consiste en la supresión de un obstáculo más entre la pintura y la Copia Esencial, cuyo estado definitivo se conoce de antemano, pues está prefigurado en la Experiencia Visual Universal.<sup>68</sup>

Si bien lo anterior se refiere a la pintura, es sobre la fotografía donde terminaría recayendo tras su invención la “responsabilidad” de la reproducción mimética.<sup>69</sup> Más aún, *se espera* que una fotografía nos proporcione eso, que se autoelimine y sea manifestación de la *Experiencia Visual Universal*. Estamos en un error si pensamos que estas intenciones de *representación o reduplicación* se han detenido, por el contrario, hemos inventado el cine 3D, el 4DX, la realidad virtual... queda claro que se trata de una búsqueda, una inquietud generada siglos atrás para la cual la fotografía es un recurso activo. La ramificación del quehacer fotográfico donde la foto sale del marco, se sumerge en otros terrenos como la abstracción de formas y texturas, explora los referentes de realidades virtuales y demás, se está dando sin que se renuncie al registro *fiel y detallado*. Quiero ser muy claro en que lo que estoy diciendo es que la práctica fotográfica en la actualidad comprende tanto la intención de obtener un registro fiel y detallado como la exploración de las posibilidades plásticas del medio, esto es, la maleabilidad de la imagen y la posibilidad de depositarla en cualquier soporte que lo permita.

---

<sup>68</sup> Norman Bryson, *Visión y pintura: La lógica de la mirada* (Madrid: Alianza Editorial, 1991), 23.

<sup>69</sup> Laura González Flores, *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 51–69.

## Algún día, quizá, seremos *viejos*

Ya atisbadas las posibilidades de la técnica fotográfica, la complejidad de las variantes que implica su práctica, la otra gran problemática por enfrentar es ¿qué hacer con tanto potencial? ¿Qué tanto se explota este en las obras que componen la XVII Bienal? Me vienen a la mente las palabras de Blanca Gutiérrez Galindo durante la plática celebrada en el Centro de la Imagen el 11 de marzo de 2017, y con las cuales coincido plenamente: “creo que el problema de esta bienal no es si es foto o no es foto, sino que las obras son bastante medianas”;<sup>70</sup> por supuesto esto no hace a un lado que, como también mencionó Gutiérrez Galindo más adelante en su intervención, hay obras interesantes aunque añadiría que también hay piezas cuya ausencia no sería notoria en absoluto. En algunos casos, el acabado (uso de técnicas *antiguas* o soportes atípicos) se percibe más como intento por darle substancia a imágenes que por sí mismas no ofrecen gran cosa. En otros, por más que el texto curatorial o la cédula hablen de reflexión, no se percibe en la obra tal ejercicio. Queda la sensación de que fijar una línea curatorial llevó a incluir lo que encajaba en el discurso, dejando de lado lo substancial del trabajo, que si bien teóricamente es justificable y sigue una línea coherente, deja vacíos perceptibles, incluso manifiestos, en el texto curatorial, donde pareciera la mención de ciertos trabajos es meramente un trámite, o se agudiza la retórica al hablar de ciertas piezas como tratando de sostener lo insostenible. ¿Qué hacer para que, tanto el discurso que traen a colación las piezas sea más rico, y la crítica sea una retroalimentación reflexiva? Ambos asuntos son parte de un problema con raíces profundas.

El vertiginoso y complejo ciclo de descomposición-recomposición en todos los ámbitos que se está llevando a cabo globalmente devora, desborda y exhibe nuestra (in)capacidad de reacción, adaptabilidad y asimilación. El torrente, ya no hablemos sólo de imágenes, sino de todo tipo de datos circulando, es agobiante y desmedido. Los datos in-forman, los in-formados a partir de ello seleccionan, sintetizan, priorizan,

---

<sup>70</sup> Centro de la Imagen, “Preguntas y debates sobre lo fotográfico”, YouTube, 2017, pt. 27:23, [https://www.youtube.com/watch?v=89xG9KR\\_X3U&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=89xG9KR_X3U&feature=youtu.be)

conforman y generan nuevo contenido que es puesto en circulación reiniciando el ciclo; parte del resultado está en internet. Las redes sociales no son un mundo aparte, son lente de aumento y espejo que permite observar a detalle la paradoja del individuo disuelto en su monólogo,<sup>71</sup> las características de nuestra sociedad en conjunto: intereses, costumbres, modos de expresarse, etcétera.<sup>72</sup>

Llegamos a lo que considero cuna de casi todos los males y casi todos los bienes: *la educación*, entendida no sólo como la impartida en las escuelas, sino a la que voluntaria e involuntariamente damos y recibimos todo el tiempo en nuestra interacción social.

Parte de lo observable bajo el microscopio de las redes sociales, es lo que acusa Adriana Raggi en su práctica académica, y que expone en *De cómo la educación nos falló o de cómo le fallamos a la educación: en torno a la XVII Bienal de Fotografía*,<sup>73</sup> que herramientas básicas para la actividad cognitiva, claves porque su práctica permite estructurar, enriquecer y depurar el pensamiento, como lo son leer y escribir, están seriamente diezmadas, trátase de estudiantes universitarios, columnistas o público en general. ¿Cómo aspirar a un diálogo verdadero cuando no es posible expresarse adecuadamente y la capacidad de comprender lo que se lee y escucha es pobre?

Parto de una premisa: *El conocimiento no se transmite, se construye, por tanto es un proceso bidireccional*. Toda experiencia es formativa, mas también se aprende a aprender, y lo que deja la XVII Bienal es que,

---

<sup>71</sup> En general se hace referencia a las *redes sociales* como si se tratase de entes autónomos, capaces de opinar y actuar en un sentido u otro. El individuo desaparece, y en muchos casos asume activamente la pasividad de ser masa.

<sup>72</sup> Prueba de lo sensible y poderosa que es la información depositada en redes sociales, es el escándalo suscitado en Estados Unidos respecto al mal uso de datos personales de millones de usuarios de Facebook por parte de la empresa Cambridge Analytics, durante el proceso electoral de 2016, en el cual resultó electo Donald Trump. Véase: Arturo Balderas Rodríguez, “La encrucijada de Facebook”, *La Jornada*, el 16 de abril de 2018, <http://www.jornada.com.mx/2018/04/16/opinion/016a1pol>; AP, “Yo creé Facebook y soy responsable del mal uso de datos: Zuckerberg”, *La Jornada*, el 10 de abril de 2018, <http://www.jornada.com.mx/2018/04/10/mundo/024n1mun>. (Balderas Rodríguez 2018) y (AP 2018)

<sup>73</sup> Adriana Raggi, “De cómo la educación nos falló o de cómo le fallamos a la educación: en torno a la XVII Bienal de Fotografía”, [adrianaraggi.com](http://adrianaraggi.com/de-cómo-la-educación-nos-fallo-o-de-cómo-le-fallamos-a-la-educación-en-torno-a-la-xvii-bienal-de-fotografía/), el 14 de marzo de 2017, <http://adrianaraggi.com/de-cómo-la-educación-nos-fallo-o-de-cómo-le-fallamos-a-la-educación-en-torno-a-la-xvii-bienal-de-fotografía/>

concentrándonos en la fotografía, tenemos mucho que aprender y mucho conocimiento por construir. Como también acertadamente menciona Raggi, es totalmente necesario que nuestros estudiantes lean, que conozcan los diferentes enfoques, fundamentos y puntos de vista que encierra su práctica, que escriban sobre ello, sobre su obra y sus procesos. Cualquier persona que se capacita para generar imágenes con base en la fotografía, debería poseer al menos la teoría elemental respecto al funcionamiento del aparato “cámara”, de su medio, la interacción e influencia que este tiene con otros medios, y cierto marco histórico (no una simple y llana cronología) para permitirle ubicar a la fotografía como parte de una cultura y sistema de pensamiento que se extiende siglos antes de su invención, todo ello vinculado con la praxis. El estudio de la fotografía debería abarcar desde etapa temprana más allá de la mimesis, para que los estudiantes conozcan la plasticidad del medio fotográfico y vean en ello algo lúdico con posibilidades infinitas por explorar; las fotos no se corrigen, se *moldean* en pos de una intención. Las cámaras son máquinas de mirar, nos permiten apreciar cosas que sería imposible ver con nuestros ojos desnudos, pero en un principio son ciegas al igual que nosotros. Su uso es una de las maneras en que podemos aprender a ver, a ampliar nuestra capacidad perceptiva aprehendiendo el entorno, abriendo las puertas a la contemplación. Nos corresponde desde la docencia dar a nuestros estudiantes las herramientas para apreciar todo esto, ampliar nuestro panorama constantemente para poder ayudarles a ampliar el suyo. A los alumnos, por su parte, les compete ser conscientes de que no basta con asistir a clase, escuchar y tomar notas para no volver a involucrarse con los contenidos hasta la siguiente sesión. La educación es una responsabilidad compartida donde no caben los actores pasivos.

Es totalmente inadecuado exigir a quienes practican la fotografía o cualquier otra práctica artística una solución a los problemas del mundo, pero sí creo que debe haber mayor responsabilidad de su parte en lo que se conforma y transmite. Creo en la necesidad de una práctica (auto)crítica, no (auto)complaciente, y activa por parte de todos los actores involucrados (creadores, académicos, estudiantes, investigadores, críticos, público, etcétera), donde exista una conciencia del alcance de lo que se produce, la manera y los espacios en que se consume.

Alejándonos de aburridos dimes y diretes, hay, en todo lo que desató la XVII Bial, la oportunidad de reflexionar acerca de la actividad fotográfica en México. Toca interrogarnos sobre las propiedades del

medio, la manera en que se emplea, sus alcances, la manera en que las imágenes son distribuidas, cómo se forman los nuevos fotógrafos, hasta llegar al manejo, funcionamiento y responsabilidades de los espacios de difusión tanto públicos como privados. Quiero creer y trabajar para que el punto ortográfico a continuación no sea final, sino de partida.





**ANEXO: CONVOCATORIA A LA XVII BIENAL  
2016 DEL CENTRO DE LA IMAGEN.**



## LA SECRETARIA DE CULTURA A TRAVÉS DEL CENTRO DE LA IMAGEN PRESENTA LA EDICIÓN XVII DE LA BIENAL DE FOTOGRAFÍA.

La Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen es una oportunidad única para revisar el escenario actual de la fotografía en México. La masiva respuesta a la convocatoria en la edición anterior alcanzó los 629 aspirantes provenientes de diversos puntos geográficos del país, lo que nos habla de una efervescencia del gremio.

La evolución tecnológica que ha acompañado el desarrollo de la fotografía nos ha llevado a una era donde la imagen ocupa un lugar central; lo que en términos de creación ha derivado en que este medio se haya convertido en uno de los lenguajes más importantes del arte contemporáneo. En este contexto, la presente convocatoria propone motivar a una reflexión acerca de la producción de imágenes desde formatos audiovisuales e impresos que hayan sido generados por distintas áreas de pensamiento: desde la era digital, la antropología visual, la sociología, el archivo, los medios masivos de comunicación, hasta las artes visuales. Uno de los ejes centrales de esta Bienal será también la reflexión sobre la conectividad y circulación de la imagen, en referencia a la teoría de W. J. T. Mitchell sobre el vórtice incontrolable de las imágenes desbordantes, que genera una cultura cada día más voraz por y codependiente de lo icónico.

Para la XVII edición de la Bienal de Fotografía, convocamos a los aspirantes a participar con proyectos que aborden la imagen a partir de su lectura en la era contemporánea desde diferentes aproximaciones y de la omnipresencia de ésta en el siglo XXI. Si bien para la Bienal anterior invitamos a dos curadores a proponer dos muestras que dialogaran a partir de la fotografía desde diferentes enfoques, en esta ocasión hemos cambiado nuevamente las reglas del juego, invitando a dos curadores que formarán parte del jurado, para articular una sola exposición. Además actualizamos las bases y las reglas de participación para que los procesos de inscripción y evaluación de los trabajos concursantes sean más sencillos y expeditos, por medio de una plataforma en línea. Ampliamos también los Premios de Adquisición de \$75,000 (setenta y cinco mil pesos 00/100 m.n.) a \$120,000 (ciento veinte mil pesos 00/100 m.n.). Otra novedad es que el Centro de la Imagen, en colaboración con **LMI Producciones**, se encargará de la producción e impresión de las obras seleccionadas. Y por último, reforzamos nuestras alianzas con **Arca**, un espacio que impulsa y abre las puertas al talento emergente, potenciando y difundiendo proyectos y plataformas, como la Bienal de Fotografía, con



b. No podrán registrarse obras que hayan participado en ediciones anteriores de la Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen.

c. Los trabajos deberán mantener congruencia temática y conceptual, tanto en el tratamiento técnico como en la edición y presentación de las imágenes; esto deberá dar lugar a una pieza articulada y sin redundancias.

2.3. Cualquier obra que no respete las especificaciones antes mencionadas será automáticamente descalificada.

### **3. REGISTRO**

3.1. Los aspirantes deberán de darse de alta con un correo y contraseña en: **[bienaldefotografia.mx](http://bienaldefotografia.mx)** donde se encuentra el formato de registro.

3.2. Los aspirantes deberán de llenar debidamente el formulario de registro.

3.3. Únicamente se deberán de incluir las imágenes participantes del proyecto o serie en el formato de registro.

3.4. Las imágenes deberán estar en formato .jpg, .gif y .png. En el caso de los videos, incluir los links con contraseña de acceso.

3.5. Una vez completado el formato de registro y aceptado los términos y condiciones, se les asignará a los aspirantes un número de folio de manera automática. Éste se confirmará vía correo electrónico.

3.6. La fecha límite para el envío de la documentación es el domingo 13 de marzo de 2016 a las 23:59 h (hora de la ciudad de México). Después de esta fecha y hora el sistema quedará bloqueado. No se aceptarán prórrogas ni modificaciones al registro de cada aspirante.

3.7. En caso de proporcionar información falsa o registrar obra plagiada, el o los autores quedarán automáticamente descalificados y no podrán volver a aplicar en futuros certámenes de la Bienal de Fotografía.

### **4. SELECCIÓN DE OBRA**

4.1. El jurado estará integrado por reconocidos fotógrafos, estudiosos de la imagen y artistas visuales, además de dos curadores cuyos nombres serán dados a conocer al momento de la publicación de los resultados de la Bienal. Éste se complementará con la participación de un comité interno del Centro de la Imagen que tendrá derecho a voz más no a voto en las deliberaciones.

4.2. El jurado se reunirá por primera vez posterior al cierre de la convocatoria para determinar los proyectos seleccionados.

**4.3.** El anuncio de los seleccionados se dará a conocer por medio de los folios asignados en la página web del Centro de la Imagen, el lunes 4 de abril del 2016. Cada participante seleccionado recibirá la notificación por correo electrónico y vía telefónica.

**4.4.** Los curadores que forman parte del jurado estarán a cargo de seleccionar junto con el artista el método más adecuado de la presentación de sus piezas. Esto determinará la impresión y montaje de la obra de acuerdo a la información enviada en el registro en línea.

**4.5.** La obra final deberá de cumplir con las condiciones propuestas por el autor y los curadores.

**4.6.** La obra seleccionada formará parte del catálogo de la XVII Bial de Fotografía.

**4.7.** La decisión del jurado es única e inapelable.

**4.8.** Al quedar seleccionado se da por entendido que el autor accede y autoriza a que sus imágenes e información personal enviadas sean utilizadas para fines de comunicación y difusión en cualquier medio que el Centro de la Imagen considere necesario. Se entiende también que todo uso será sin fines de lucro.

**4.9.** Tanto las obras ganadoras como las menciones honoríficas pasarán a formar parte del acervo del Centro de la Imagen.

## **5. EXPOSICIÓN**

**5.1.** Una vez hecho el dictamen del jurado y a partir de la obra seleccionada, se llevará a cabo una exposición en el Centro de la Imagen que tendrá itinerancia por la República Mexicana. Las sedes se confirmarán en su debido tiempo.

**5.2.** Se deja a discreción de los curadores, con autorización del autor, la modificación de las piezas y los croquis en pro de la integración de la muestra.

**5.3.** Para la muestra los curadores podrán solicitar a los autores seleccionados obra no presentada en esta convocatoria con la intención de enriquecer la propuesta curatorial de la Bial.

**5.4.** Los curadores tienen derecho a escoger obras de otros autores invitados a la exposición para complementar la muestra.

**5.5.** Con base en la selección del jurado, el Centro de la Imagen bajo la asesoría de los curadores de la muestra se hará cargo de la impresión, montaje y suministro de elementos para las piezas seleccionadas en conjunto con LMI Producciones.

**5.6.** La entrega de imágenes para impresión se realizará según los requerimientos específicos determinados por el autor junto con los

curadores, y LMI Producciones. A los seleccionados se les convocará previamente para definir las características técnicas de los archivos digitales en tiempo y forma de acuerdo a las fechas de entrega. La decisión final de impresión y montaje de la obra será determinada por los curadores según las posibilidades de producción del Centro de la Imagen para la XVII Bienal de Fotografía.

**5.7.** En caso de contar con la pieza original o no desear imprimirla en **LMI Producciones**, el aspirante deberá aclararlo en la ficha de registro, además de anexar el avalúo de la pieza. Los autores serán responsables de entregar la(s) pieza(s) en tiempo y forma en las instalaciones del Centro de la Imagen, y al final de la itinerancia y exhibición de recogerla(s).

**5.8.** Si la(s) pieza(s) propuesta(s) requiere(n) de elementos específicos no contemplados y que no puedan ser producidos por LMI Producciones o el Centro de la Imagen, los autores serán responsables de entregar los elementos y piezas en tiempo y forma en las instalaciones del Centro de la Imagen, así como de recuperarlos al final de la itinerancia y exhibición.

**5.9.** El Centro de la Imagen cubrirá el seguro de las obras, más no será responsable de la(s) pieza(s), una vez concluidos los periodos de exposición y devolución de piezas originales.

**5.10.** Los materiales impresos por el Centro de la Imagen y LMI Producciones tienen como único fin el de su exhibición.

**5.11.** Al final de la exposición e itinerancia de la Bienal todas las copias de exhibición producidas por el Centro de la Imagen para este certamen, procederán a su destrucción.

## **6. PREMIOS**

**6.1.** Los trabajos ganadores serán anunciados en la ceremonia de inauguración de la XVII Bienal de Fotografía y en la página web del Centro de la Imagen, el 17 de noviembre del 2016.

**6.2.** Se otorgarán un total de doce premios, los cuales consistirán en:

**a. Primer Premio:** Premio de Adquisición **Arca** consistente en \$120,000\* (ciento veinte mil pesos 00/100 m.n.), revisión de portafolio en el marco de FotoFest 2018 Meeting Place, en Houston, Texas (todo incluido, excepto boletos de avión), premio equivalente a \$20,000 (veinte mil pesos 00/100 m.n.) canjeable por equipo del sistema EOS con Canon Mexicana, y presentación pública del proyecto con el que participó en la XVII Bienal de







## BIBLIOGRAFÍA

- Adam, Hans Christian. *Karl Blossfeldt The complete published work*. Colonia: Taschen, 2008.
- AP. “Yo creé Facebook y soy responsable del mal uso de datos: Zuckerberg”. *La Jornada*, el 10 de abril de 2018.  
<http://www.jornada.com.mx/2018/04/10/mundo/024n1mun>.
- Atkins, Anna. “Photographs of British algae: cyanotype impressions”. New York Public Librar Digital Collections. Consultado el 19 de noviembre de 2017.  
<https://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions#/?tab=navigation>.
- Ávila, Sonia. “Centro de la Imagen, nueva remodelación”. *Excélsior*, el 28 de mayo de 2014.  
<https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/05/28/961848>.
- Balderas Rodríguez, Arturo. “La encrucijada de Facebook”. *La Jornada*, el 16 de abril de 2018.  
<http://www.jornada.com.mx/2018/04/16/opinion/016a1pol>.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Ciudad de México: Paidós, 2018.
- Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Editado por José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-textos, 2013.
- Bryson, Norman. *Visión y pintura : La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Canon. “1997-2000 The leader in the new imaging era”. Canon Camera Museum, 2018. <https://global.canon/en/c-museum/history/story09.html>.
- Canon Europe. “Jean-Luc Godard. Exclusive Interview with the Legend (Part 1) Cannes 2014”. Canal de Youtube, 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=Bou1w4LaqMo&feature=youtu.be>.

Castellanos, Ulises. “Amarga Navidad”. *El Universal*, el 17 de diciembre de 2016. <http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/ulises-castellanos/2016/12/17/amarga-navidad>.

Centro de la Imagen. “5. Conversación Método, Locura y Montaje // Coloquio Las Tres Eras de la Imagen”. Canal de Youtube, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=RtvKbgaLXxs&feature=youtu.be>.

———. *Catálogo de la XVI Bienal de fotografía*. Ciudad de México: CONACULTA / Centro de la Imagen, 2014.

———. *Catálogo XVII Bienal de fotografía*. Editado por Alejandra Pérez Zamudio. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, 2016.

———. “Centro de la Imagen | Luna Córnea”, 2018. <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/publicaciones/luna-cornea.html>.

———. “Centro de la Imagen | Talleres y seminarios”, 2018. <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/educacion/talleres-y-seminarios.html>.

———. “FotoMéxico”, 2017. <http://fotomexicofestival.com.mx/>.

———. “La mirada subjetiva. Género e intimidad”. Canal de YouTube, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=X3UlhfUbtFE&feature=youtu.be>.

———. “Los tiempos de la imagen: Fotografía y anacronismo”. Canal de YouTube, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=EOWmAHk4Xr4&feature=youtu.be>.

———. “Mesas de diálogo: La Bienal de la ruptura”. Facebook, 2017. <https://www.facebook.com/events/1443270999039648>.

- . “Preguntas y debates sobre lo fotográfico”. YouTube, 2017.  
[https://www.youtube.com/watch?v=89xG9KR\\_X3U&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=89xG9KR_X3U&feature=youtu.be).
- . *Programa de talleres*. Editado por Javier Ramírez Limón y Jorge García Azaloe. Ciudad de México: CONACULTA, 1999.
- . *Programa educativo segundo semestre*. Ciudad de México: CONACULTA, 2003.
- . *VI Bienal de fotografía*. Editado por Patricia Gala y Pablo O. Monasterio. Ciudad de México: Esquilo, 1994.
- Chéroux, Clément. *Breve historia del error fotográfico*. Ciudad de México: Ediciones Ve, 2009.
- Colorado, Oscar, y Ulises Castellanos. “Imagen Líquida. 2a Temporada #20 con Yvonne Venegas by Imagen Líquida”. Imagen Líquida - Radio Universidad Panamericana, 2017.  
<https://www.mixcloud.com/imagenliquida/imagen-liquida-2a-temporada-20-con-yvonne-venegas/>.
- CONACULTA. *9 Bienal internacional de fotografía Frontera*. Ciudad de México: CONACULTA-INBA, 1999.
- Concha L., José Pablo. *La desmaterialización fotográfica*. Santiago de Chile: Metales Pesados Ediciones, 2011.
- Danto, Arthur C. *¿Qué es el arte?* Barcelona: Espasa Libros, 2013.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico : De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1986.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México: Trillas, 1998.
- Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes : Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- González Flores, Laura. *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- . *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* Ciudad de México: Herder/Desiertas ediciones, 2018.

- González Hernández, Gustavo. “Iniciativa de decreto con objeto de adicionar un cuarto párrafo al artículo 32 de la Ley Federal del Consumidor”. Ciudad de México, el 24 de febrero de 2011. [http://sil.gobernacion.gob.mx/Archivos/Documentos/2011/03/asun\\_2742674\\_20110302\\_1298563482.pdf](http://sil.gobernacion.gob.mx/Archivos/Documentos/2011/03/asun_2742674_20110302_1298563482.pdf).
- GSM Arena. “Siemens C65 - Full phone specifications”. GSM Arena. Consultado el 19 de mayo de 2018. [https://www.gsmarena.com/siemens\\_c65-702.php](https://www.gsmarena.com/siemens_c65-702.php).
- Hazan, Olga. *El mito del progreso artístico*. Madrid: Akal, 2010.
- MacMasters, Merry. “Cerrado, el Centro de la Imagen festeja 20 años; retomarán etapa de excelencia”. *La Jornada*, el 30 de mayo de 2014. <http://www.jornada.com.mx/2014/05/30/cultura/a06n1cul>.
- Mota, Melissa. “Las inquietudes de la imagen en la Bienal de Fotografía”. *Gatopardo*, el 10 de febrero de 2017. <https://gatopardo.com/cultura/arte/xvii-bienal-de-fotografia/>.
- Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Nolan, Christopher. *Memento*. Estados Unidos: Summit Entertainment, 2000.
- Peirce, Charles Sanders. *Obra filosófica reunida*. Editado por Nathan Houser y Christian Kloesel. 1a ed. Vol. II. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Raggi, Adriana. “De cómo la educación nos falló o de cómo le fallamos a la educación: en torno a la XVII Bienal de Fotografía”. [adrianaraggi.com](http://adrianaraggi.com), el 14 de marzo de 2017. <http://adrianaraggi.com/de-como-la-educacion-nos-fallo-o-de-como-le-fallamos-a-la-educacion-en-torno-a-la-xvii-bienal-de-fotografia/>.
- Sánchez Medel, Leticia. “El proyecto del Centro de la Imagen duplica su costo”. *Milenio*, el 29 de mayo de 2014. <http://www.milenio.com/cultura/el-proyecto-del-centro-de-la-imagen-duplica-su-costo>.
- Sánchez Ventura, Noé. “Arte y Ciencia”. En *Arte y diseño, experiencia, creación y método*, 9–37. Ciudad de México: Facultad de Artes y

Diseño - UNAM, 2010.

- Sierra, Sonia. “El Centro de la Imagen presenta remodelación”. *El Universal*, el 21 de octubre de 2015.  
<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2015/10/21/el-centro-de-la-imagen-presenta-remodelacion>.
- Talbot, Wiliam Henry Fox. *El lápiz de la naturaleza*. Madrid: Casimiro Libros, 2014.
- Tovar, Alejandro. “Francia obliga (por ley) a que las revistas adviertan de que han retocado las fotos de sus modelos”. *Cosmopolitan*, el 4 de octubre de 2017.  
<https://www.cosmopolitan.com/es/moda/a12771615/francia-obliga-por-ley-a-que-las-revistas-adviertan-de-que-han-retocado-las-fotos-de-sus-modelos/>.
- University of New South Wales iCinema Centre. “T\_Visionarium on Vimeo”. Canal de Vimeo, 2008. <https://vimeo.com/2832411>.
- Vértiz de la Fuente, Columba. “El Centro de la Imagen, para luego”. *Proceso*, el 7 de diciembre de 2012.  
<https://www.proceso.com.mx/327311/327311-el-centro-de-la-imagen-para-luego>.
- Zhang, Michael. “Polaroid Originals Launches with New OneStep 2 Camera and i-Type Film”. *PetaPixel*, el 13 de septiembre de 2017.  
<https://petapixel.com/2017/09/13/polaroid-originals-launches-new-onestep-2-camera-type-film/>.