



Universidad Nacional Autónoma de México



Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Magos del silencio, alquimistas de la luz:

procesos alternativos en fotografía,

Ciudad de México-Xalapa

Reportaje que para obtener el título de
licenciada en Ciencias de la Comunicación

Presenta: Graciela Sánchez Silva

Asesora: Xóchitl Andrea Sen Santos

Ciudad Universitaria, 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 las personas que me han hecho sonreír

Índice

Introducción	9
Las otras ciudades luz: fotografía y procesos alternativos	17
Veracruz: el comienzo fotográfico mexicano	18
¿Quiénes son los hechiceros de la luz?	22
Juran que fue en Xalapa	24
Aproximaciones a la magia fotográfica en la actualidad	26
Trucos de luz: técnicas antiguas en fotografía	29
Una cajita que hace imágenes: cámara estenopeica	29
Atmósferas de ensueño	30
Los magos del estenopo	31
Del color del cielo sin nubes: cianotipia	34
El azul celeste que no cuesta	35
Hechiceros por años, hechiceros de añil	36
La ilusión de colores: goma bicromatada	39
La técnica más modificada	40

Alquimistas bicolores	43
La imperiosa rapidez: colodión húmedo	44
Maravillas únicas, el primer método que permitió copias	45
La técnica que no llegó a la academia	47
Territorios ignotos: fotografía experimental	49
El primer inventor y alquimista mexicano	49
Carlos Jurado: fotogramas del mar	50
Encantos académicos: las técnicas alternativas en universidades	57
Miguel Fematt Enríquez: xalapeños y magos ilustres	57
Luis Enrique Betancourt Santillán y el Xochimilco poco alternativo:	60
Hechiceros que cobran por enseñar su magia: talleres independientes	62
Arturo Talavera Negrete: la técnica de la imagen	63
Patricia García Banda: todos los caminos conducen a Veracruz	67
Cannon Bernáldez: en el nombre lleva la penitencia:	71
Gran angular: las otras vertientes de los procesos alternativos	75
Las artes hermanas	75
Doble exposición: pintura y fotografía en los procesos alternativos	78
Mezclas de luz: técnicas híbridas en fotografía	80
Hechiceros modernos: fotografía digital y procesos alternativos	82
Conclusiones	85

Aparato crítico	89
Fuentes metodológicas	89
Fuentes teóricas	90
Fuentes hemerográficas	92
Fuentes electrónicas	94
Fuentes vivas (entrevistas)	95
Conferencias	96

Introducción

El reportaje está sustentado en una amplia investigación que apela a hechos reales y de interés para quien lo lee. Lo anterior le permite mostrar el abanico de cualidades del periodismo, ya que puede incluir en su estructura al resto de los géneros e incluso hacerlos interactuar y dialogar.

Estos factores lo hacen ideal como el producto final de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación, debido a que permite profundizar en un tema de interés general o abordar uno especializado contado de tal manera que sus lectores se interesen él.

Un tópico como el que aquí se aborda, —que no es precisamente coyuntural, sino de investigación histórica— permite exponer al periodismo como un camino necesario para insertar en los debates de actualidad temas subyacentes a la agenda, acaso olvidados, y colocarlos en el centro del interés general.

Así, un reportaje con estas características tiene como meta contribuir al debate sobre el desarrollo de las artes en México —área más frecuentada académica que periodísticamente— situándose en una óptica que resulta tangencial a las voces especializadas: la del periodista como observador atento, pero externo.

Máximo Simpson menciona que el reportaje es una narración informativa que a partir de su estilo y estructura periodísticos proporciona los antecedentes y consecuencias de un tópico particular.¹

De acuerdo con Federico Campbell², el reportaje también parte de la experiencia del autor, pues se nutre de sus conocimientos previos y de sus intereses y esta es una de las razones por la cual las técnicas experimentales en fotografía han sido elegidas como objeto de la investigación.

Magos del silencio, alquimistas de la luz narra la historia y analiza la importancia de los procesos alternativos fotográficos en nuestro país: explica en qué consisten, quiénes los emplean y con qué finalidad; su evolución histórica; su relevancia estética; la impartición de materias relacionadas en escuelas de fotografía y arte; la aparición de talleres independientes, así como otros aspectos que se tejen en torno a estas técnicas.

Aunque este tema pueda ser estrictamente especializado, tiene como uno de sus objetivos el de interesar a las personas que no se han vinculado de manera directa con la fotografía o con estos procesos alternativos en específico. Con esta intención, se explican no solamente las técnicas, sino también las motivaciones de sus principales exponentes; la evolución de la fotografía en la historia y la utilización de los procesos con intenciones artísticas y creativas.

¹ Máximo Simpson en Federico Campbell, "El reportaje en la práctica", *Periodismo escrito*, en <http://periodismoimpreso.blogspot.com/2006/09/el-reportaje-en-la-prctica.html>

² *Idem.*

Como menciona Sonia F. Parrat en su libro *Introducción al reportaje*, este género no siempre discurre sobre un tema estrictamente noticioso: “No está sometido a la actualidad más reciente como la noticia, sino que puede versar acerca de cuestiones de actualidad prolongada y permanente”³.

Es por esto que temas como la fotografía son objeto de estudio permanente, pues se relacionan con un tópico fundamental de la actividad humana: las disciplinas creativas, como el arte, a través de la investigación documental. De esta manera, un reportaje que aborde un tema de esta naturaleza permite mostrar una vertiente del periodismo cultural.

Uno de los géneros que nutrieron en mayor medida al reportaje fue la entrevista. Los testimonios obtenidos apoyan la parte teórica, sobre todo porque se consultó a algunos de los mayores exponentes actuales de los procesos alternativos. He aquí una de las diferencias fundamentales entre el periodismo y la investigación académica: el periodista no aborda el tema desde el núcleo de ninguna disciplina, sino que se asume como observador externo y presenta un diálogo entre las voces vivas de sus protagonistas y los documentos históricos.

Las técnicas fotográficas alternativas (o experimentales) que se analizan son: la cámara estenopeica, la cianotipia, la goma bicromatada y el colodión húmedo. Estas cuatro se eligieron por ser las más empleadas y las que pudieran despertar un interés inmediato en el lector, aunque existan muchas otras.

Estos procesos han resurgido en los últimos años, algunos fotógrafos los han empleado como una alternativa a la fotografía digital y a la

³ Parrat, Sonia F. *Introducción al reportaje: antecedentes, actualidad y perspectivas*, p. 30.

saturación de imágenes que esta ha provocado. Además, sus características se oponen en diversos aspectos a las imágenes digitales:

- No son inmediatos, requieren mucho tiempo y no permiten visualizar la fotografía hasta después de todo el proceso.
- Por lo general ofrecen imágenes únicas, pues no se pueden reproducir o las copias no son iguales entre sí.
- Producen modificaciones y “errores” en las imágenes que muchos consideran atractivos.

Sin embargo, no fue únicamente en los años recientes que este tipo de procesos tomó importancia, por lo que es necesario partir también de los testimonios de quienes se han involucrado en la enseñanza y utilización de estos métodos experimentales desde la década de los setenta. Esto se acompañará de una investigación teórica e histórica que sustenta y complementa al reportaje.

Las aplicaciones de la fotografía han cambiado con el tiempo, al igual que las técnicas empleadas para producirla y reproducirla. Los métodos de impresión y captura de imágenes mejoraban continuamente desplazando a los anteriores una y otra vez. *Magos del silencio, alquimistas de la luz* pone énfasis en el hecho de que, a pesar de esta evolución de las técnicas, los procesos pioneros no siempre caen en el desuso, sino que en ocasiones ganan nuevas significaciones estéticas y abren posibilidades para su aplicación.

Así, veremos que los cambios y facilidades que permitieron popularizar la fotografía provocaron, posteriormente, que varios de sus exponentes recuperaran algunos procesos antiguos y dotaran así de un

toque más artesanal a su trabajo, el cual se convertiría en una obra única y con resultados muy diferentes a los obtenidos con las imágenes capturadas digitalmente.

Se pretende que esta investigación, escrita a manera de reportaje, sirva como referencia sobre la utilización de las técnicas de fotografía experimental. Si bien se centra en la situación actual, parte de una revisión histórica que abarca el uso de estos procesos con casos en la Ciudad de México y en Xalapa.

Para dar un contexto teórico se retoma también la historia de estos procesos a nivel mundial y la aplicación que se dio de estos en México posteriormente, con la finalidad de explicar cómo han subsistido a través del tiempo.

El reportaje tiene como intención servir de puente en la comprensión del vínculo que se ha creado entre la fotografía experimental y el arte, a partir del uso de estas técnicas, las cuales otorgan un carácter único a las imágenes que se relaciona con las artes plásticas.

De acuerdo con la clasificación propuesta por Asunción Escribano Hernández, este trabajo podría catalogarse como un reportaje interpretativo, pues se nutre del contexto histórico que tuvieron los procesos alternativos, profundiza en las características que tienen estos y en el papel que han desempeñado quienes se relacionan con ellas:

El reportaje interpretativo tiene muchos elementos en común con la crónica, pero se diferencia de ella en la distinta concepción del tiempo. Si la crónica es un texto muy pegado a la actualidad, el reportaje interpretativo permite tratar asuntos no tan actuales (...)

Igual que ocurriría en la crónica, o en la entrevista perfil, el reportaje interpretativo admite un tratamiento lingüístico valorativo. A esto se

suma el enfoque más profundo de los antecedentes y un mayor ejercicio de documentación en su elaboración.⁴

Escribano Hernández menciona también que este tipo de reportaje intenta reconstruir o recrear la realidad a partir de elementos que se encuentran en la investigación de este y que en su estructura no siempre se apega a la priorización de la información, sino a la estructura que sea más adecuada para el tema:

La estructura del reportaje interpretativo, a diferencia del informativo, permite una mayor creatividad y suele abandonarse el orden de interés decreciente o “pirámide invertida”, en función de un desarrollo más cercano al relato literario, aunque con todos los datos tomados de la realidad.⁵

Entre las características que este debe tener, menciona la reconstrucción de los hechos, pues indica que debe seguir un hilo temporal que permita al lector ubicar los distintos acontecimientos; también debe tener un punto de vista narrativo que pueda identificarse a lo largo del texto; debe matizar en los hechos, describirlos a partir de narraciones; y por último un buen uso lingüístico.

Por su parte, Luis Velázquez menciona sobre este tipo de reportaje que:

Plantea los antecedentes de cada hecho (el pasado, el presente y el futuro) y analiza las consecuencias (...) Como todos los demás, se interesa en las dos caras de la misma moneda: lo que dicen y hacen unos y otros, amigos y adversarios, tirtios y troyanos.⁶

⁴ Escribano Hernández, Asunción. *Comentario de textos periodísticos: informativos, interpretativos y de opinión*, p. 144

⁵ *Ibidem*, p. 149

⁶ Velázquez Rivera, Luis. *Técnica del reportaje*, p. 21

Es así como, a partir de entrevistas, fotógrafos y profesores explican y detallan la importancia de difundir o emplear estos procesos, cuál es la visión que tienen de ellos, etcétera. Además, se contrastan sus motivaciones y se busca presentar un panorama acerca de esta faceta de la fotografía que es desconocida por muchos y pocas veces analizada.

El presente trabajo se enriquece también con la crónica y, mediante esta, recrea de forma narrativa las atmósferas que rodean a los principales exponentes, los lugares en que nacen las imágenes de las que se habla.

El primer capítulo presenta un breve contexto de la fotografía en nuestro país, a partir de datos que explican por qué se retomaron Xalapa y la Ciudad de México como centros principales en el uso de los procesos alternativos. Además se explica cómo fue esa primera recuperación histórica y la importancia que tuvo.

A partir del segundo capítulo será posible comprender en qué consisten las cuatro técnicas de las que se habla, pues este tiene la intención de explicarlas a quienes no están familiarizados con ellas y al mismo tiempo busca causar un mayor interés en la fotografía. Para los especialistas en el tema puede representar un recorrido histórico a través de estas.

El capítulo 3 muestra las causas que motivaron a quienes emplean los procesos a utilizarlas en sus fotografías o a enseñarlas a otros alumnos para que ellos mismos las empleen, también busca brindar visiones distintas sobre el panorama actual de estos procesos y contrastar la importancia que tienen en las dos ciudades que se analizan. Presenta también una entrevista con el mayor exponente de estas técnicas: el fotógrafo Carlos

Jurado, quien tuvo una fuerte influencia histórica en la innovación de este tipo.

Por último, el capítulo 4 explica por qué las imágenes surgidas de estos procesos adquieren un sentido y un valor diferente frente a los especialistas y cuál es su vínculo con otras artes plásticas. También analiza los nexos que existen con la fotografía digital y que han permitido la creación de técnicas híbridas, o —en otros casos— han impulsado a los fotógrafos a buscar métodos alternativos que les brinden resultados distintos a los que obtienen con las cámaras digitales.

A través de las siguientes páginas inicia un breve viaje por la fotografía mexicana, por los nuevos procesos que la han inundado, un recorrido que permitirá conocer a esos fotógrafos que apostaron por el pasado, aquellos que encontraron en la nostalgia histórica una manera de producir imágenes que podía ser actual, aquellos que se atrevieron a regresar a ese camino ya recorrido, esos nuevos alquimistas, los magos de la luz.

Las otras ciudades luz: fotografía y procesos alternativos en México

Cualquiera que haya entrado a un cuarto oscuro y haya observado cómo aparece la imagen en un papel en blanco sumergido en revelador recuerda esa primera sensación.

Una habitación ahogada en negro, en la que apenas se perciben las siluetas que produce la pálida luz roja emanada de la lamparilla de seguridad. Sitio en el que el privilegiado sentido de la vista del fotógrafo es relegado y en donde toman importancia primordial el olfato y el tacto.

Nadie olvida ese impacto de sentir que, mágicamente, se hace visible lo que era invisible, el palpitar que se acelera, el olor penetrante de los químicos que nos hace recordar que la fotografía también huele a algo.

Los alquimistas de la imagen quieren que esa sensación sea cotidiana, viven para no estar seguros de que la imagen capturada con sus cámaras será como la imaginaron, tendrá una exposición y encuadre adecuados; ellos quieren sentir esa emoción que da tener en las manos una fotografía que, después de varias horas, por fin está ahí palpable.

Ellos no se conforman con la idea de ‘apretar un botón’ y observar la imagen —aunque a veces también lo hagan— quieren ser parte de todo el proceso y nunca estar seguros de lo que obtendrán, saber que las técnicas

son falibles y que un pequeño error puede cambiarlo todo. Una nube, un segundo, unos gramos de más o de menos en la preparación.

La historia se ha repetido desde los inicios de la fotografía, desde que pintores, físicos, químicos y personas de otras profesiones se dieron a la tarea de experimentar con eso que todavía no se llamaba “fotografía”.

Nicéphore Niépce, Herschell, Le Gray o Talbot, pioneros o creadores de las técnicas que abordaremos, sintieron alguna vez esa misma emoción multiplicada. Después de usar sustancias distintas y probar varias veces, lograron fijar imágenes en una superficie, inventaron procesos que ayudaron a la evolución de la fotografía. Con suerte, lograron cautivar también a generaciones actuales con la paciencia y trabajo que requieren esos procesos, que para muchos parecían ya obsoletos, pero que otros más se rehúsan a dejar en el olvido histórico en el que estuvieron por algunas décadas.

Veracruz: el comienzo fotográfico mexicano

Ese invento que revolucionó nuestra concepción de las imágenes, que modificó la ciencia, los medios de comunicación y el arte, esa novedad llamada fotografía llegó a México en diciembre de 1839, aproximadamente cuatro meses después de que la Cámara de Diputados de Francia comprara a Daguerre la patente del invento y la liberara al mundo en septiembre. Este hecho permitió que la fotografía llegara a otros lugares lejos de Francia e Inglaterra, lejos de los dos países pioneros en su experimentación.

De acuerdo con Olivier Debrouse en *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, el barco que llegó al puerto de Veracruz el 3 de

diciembre traía consigo dos máquinas para daguerrotipia pertenecientes a Louis Préliet, quien trabajaba como grabador en la calle de Plateros, en la Ciudad de México.

Apenas desembarca en Veracruz organiza —así como lo había hecho Daguerre unos meses antes— una demostración pública en el puerto (...) El acontecimiento es reseñado en la prensa de Veracruz y en la de la capital. El domingo 26 de enero Préliet repite la experiencia en la plaza mayor de la ciudad de México.

Debroise menciona también que dos años después de la llegada del invento creció el número de fotógrafos “profesionales”; a pesar de las dificultades, tanto técnicas como para conseguir los distintos químicos, que implicaba la profesión. Dos décadas después, los cronistas mencionan que las familias mexicanas tenían un fotógrafo familiar al igual que un médico de cabecera.

Después de la llegada de la fotografía a México comienzan a crearse en el país distintos talleres comerciales a semejanza de lo que sucede en el resto del mundo. Las personas se interesan por el nuevo invento y —principalmente las clases altas— acuden a retratarse. Es así como la fotografía se incorpora de manera paulatina a la sociedad.

La diferencia sustancial se encuentra en que, en nuestro país, miniaturistas, retratistas o pintores no se unen al oficio, pues eran muy pocos en comparación con los existentes en Europa. Muchos de los que toman el oficio de daguerrotipistas son personas que no tenían conocimiento de oficios similares y que —después de conseguir cámaras fotográficas— improvisan estudios al tiempo que viajan por las ciudades realizando fotografías de paisajes y retratos de las personas que pueden

pagarlos, puesto que la fotografía aún era lo suficientemente cara para limitarse a algunos pocos. Debroise puntualiza:

La daguerrotipia era un instrumento incompleto: sólo sacaba una copia; en el sentido más directo de la palabra: desdoblaba la realidad, permitía su conservación. Exceptuando el factor de fidelidad al original, se acercaba más al concepto tradicional de la pintura que al de la obra gráfica en continuo auge desde la invención de la litografía, a finales del siglo XVII.

Pero, de acuerdo con el especialista, la posibilidad de reproducir de manera múltiple las fotografías fue lo que otorgó mayor importancia a este oficio:

(...) hacia 1860 la fotografía se convirtió en algo más que un simple mecanismo de representación: en un medio en sentido moderno, en instrumento de la comunicación y el conocimiento. (...) La posibilidad de obtener múltiples copias, casi idénticas y poco costosas, influyó, no obstante, en la constitución de un fetichismo del original.

Todos estos cambios tuvieron un origen técnico: la creación de los negativos de cristal que permitían copias y la agilización de los procesos para la captura de imágenes fotográficas. Además del surgimiento de numerosas técnicas novedosas que disminuyeron los precios y culminaron en la “democratización de la fotografía”. Mientras que en 1856 existían siete estudios fotográficos en la Ciudad de México, para 1870 el número era diez veces mayor.

Así, inició el crecimiento exponencial de la fotografía. Después de estos avances, algunos exponentes comenzaron a tomar conciencia de la importancia del nuevo invento que tenían entre sus manos, por lo que — junto con el perfeccionamiento de la óptica y de los materiales

fotosensibles— la industria comenzó a evolucionar: el tamaño de las cámaras disminuyó, lo que facilitó su transportación.

Gisèle Freund en *La fotografía como documento social* y Beaumont Newhall en *Historia de la fotografía* mencionan que quizás el mayor aporte fue el de George Eastman, quien con su compañía Eastman Kodak encabezó el avance hacia la popularización de la fotografía.

Además del tamaño de las cámaras que dicha empresa sacó al mercado y del tipo de papel que incluían, su verdadera y mayor contribución radicó en que llevó la fotografía hacia a aquellos que no tenían ningún conocimiento de química y que difícilmente podían tener acceso a ella.

El slogan mismo lo indicaba: “usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto”. Por 25 dólares se podía adquirir una cámara y este precio ya incluía el procesamiento y montaje de las fotografías, lo que representó un gran éxito pues anteriormente no existían lugares en donde se procesaran las imágenes. Ése fue el momento decisivo: a partir de entonces los alquimistas de la luz comenzaron a desaparecer.

Poco a poco se popularizaron los laboratorios fotográficos y muchos de sus exponentes comenzaron a alejarse de todo el proceso. Quedó atrás la época en la que era necesario tener un laboratorio junto a la cámara para revelar instantáneamente, quedó atrás aquella época en la que el técnico de laboratorio y el fotógrafo debían ser la misma persona, quedaron atrás los días de la experimentación forzosa, de los avances pequeños y llegó la era de la industrialización, de la divulgación, ésa en la que cualquier persona podía sostener entre sus manos una cámara y hacer una imagen sin tantos conocimientos técnicos, llegaron tiempos grandiosos en los que no había tantos límites para quien quisiera dedicarse a la fotografía.

¿Quiénes son los hechiceros de la luz?

Olivier Debrouse incluye dentro del concepto “experimentación en fotografía” a procesos como el fotomontaje, las radiografías que producen fotogramas, y otros más. Este término se refiere a aquellas técnicas que no pretenden representar la realidad tal y como es, pues generalmente producen características que distorsionan el color, la proporción o los contrastes que se obtienen con otros procesos.

Estas técnicas han sido generalmente utilizadas por personas que están relacionadas con las artes plásticas y que han encontrado otra posibilidad creativa en la fotografía experimental.

Se encuentran aquí artistas como David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, Lola y Manuel Álvarez Bravo, Josep Renau, Emilio Amero, Man Ray entre otros; quienes en su momento realizaron procesos híbridos en los que mezclaban pintura y fotografía para producir obras con características diferentes e innovadoras.

Sin embargo, fue Carlos Jurado quien tuvo una visión diferente y retomó procesos como la cámara estenopeica, logrando reivindicarla como una técnica de creación fotográfica en nuestro país, sin saber que en otras partes del mundo también se estaba haciendo algo parecido. Claudia Negrete Álvarez retoma el tema en el artículo “Cuando la posmodernidad fotográfica llegó a Xalapa”, publicado por la revista *Cuartoscuro*:

Hacia 1970, Nobuo Yamanaka dirigió la mirada a los orígenes ópticos de la fotografía y comenzó a experimentar con cámara estenopeica desde la lejana geográfica e ideológica de Japón. Su intención al retomar el principio de la *camera oscura* era reflexionar sobre el fenómeno de la percepción y sobre el mismo acto de ver. De manera casi simultánea en la Ciudad de México, Carlos Jurado comenzaba a

trabajar hacia 1972 bajo el mismo principio, así como Eric Renner lo hacía desde 1968 en Estados Unidos.

Jurado tuvo, en sus inicios, una formación como pintor; estudió en La Esmeralda en donde fue discípulo de María Izquierdo (primera pintora mexicana que expuso fuera del país). Años después se convertiría también en fotógrafo y fundaría un taller experimental en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana (UV) en Xalapa.

Olivier Debroyse condensa en unas líneas la labor que se realizó en esa época:

Remontándose a los oscuros orígenes de la fotografía, a una etapa anterior a la de los «inventores» de 1820-1840, Jurado y sus discípulos volvieron a inventar los procedimientos de reproducción de imágenes, con o sin cámara, con o sin productos químicos industrializados, con o sin recursos mágicos (o así pareciera).

Uno de los objetivos de Jurado en Xalapa fue rescatar técnicas no usuales, ir a lo antiguo; pues eso le permitiría comprender las técnicas modernas, enseñarlas y obtener atmósferas distintas. Sin embargo, como él mismo ha mencionado en innumerables entrevistas, la manera en que comenzó a interesarse en estos procesos y en la fotografía fue más bien accidental.

Rebeca Monroy Nasr —quien es investigadora del Instituto Nacional de Antropología e Historia y ha escrito numerosos artículos sobre fotografía— describe en “Transtemporalidad y utopía: un maestro del arte vanguardista” (publicado en *Alquimia*) la manera en que Jurado se acercó a la fotografía estenopeica:

La primera cámara oscura que armó fue [hecha] con fines didácticos, para que su hija Zinzuni —producto de su relación con Chichai, su compañera de vida— pudiera hacer una tarea escolar. Se trató en realidad de la construcción de un disparador mágico que captó desde la torre de marfil de tintes medievales una tranquila calle asfaltada, con algunos árboles y un automóvil a medios tonos. Lo que no supo es que esa imagen tendría fuertes consecuencias para su vida y la de muchos más.

Fue esa primera fotografía la que lo cautivó, lo dejó embelesado y lo unió para siempre con el laboratorio fotográfico, con la experimentación y con esa sensación que otorga no saber los resultados de la imagen. Y fue así como decidió transmitir esa impresión a otros tantos...

Juran que fue en Xalapa...

La labor de Jurado no estuvo aislada, puesto que no sólo su obra tuvo una gran repercusión a nivel nacional y mundial, sino que creó toda una tendencia en el uso y recuperación de técnicas alternativas que sigue presente en la UV y que se ha extendido hacia otras partes del país.

El Taller de Artes Plásticas fundado por Jurado se convirtió posteriormente en Escuela de Artes Plásticas y, finalmente, en la Facultad de Artes Plásticas que continúa hasta nuestros días y que durante varios años estuvo dirigida por él.

Aquí, los alumnos aprendieron a utilizar técnicas diversas como la serigrafía, la goma bicromatada, la cianotipia y —por supuesto— la cámara estenopeica. Esta corriente experimental se extendió también hacia otros países, en donde comenzaron a probar técnicas antiguas como un método de expresión y trabajo.

Los discípulos de Jurado, esos alumnos que experimentaron junto a él, son ahora los profesores que siguen formando nuevas generaciones de fotógrafos en la ciudad de Xalapa. Actualmente son también algunos de los principales exponentes de diversas técnicas; muchos de ellos continúan trabajando con ellas y mostrándolas a otros alumnos que tienen interés en aprenderlas.

Todos ellos tuvieron —y aún tienen— una fuerte influencia en los caminos que ha tomado la fotografía en nuestro país. Además, situaron a la Universidad Veracruzana como la institución con mayor fuerza en el país en la enseñanza fotográfica, lo que provocó que muchos extranjeros acudieran ahí en la década de los setenta para conocer lo que se estaba realizando en México en materia de artes plásticas y de los procesos experimentales que este grupo promovía. Aquella época es descrita así por Claudia Negrete:

En el proceso de hibridación y uso de técnicas mixtas entre pintura, grabado, serigrafía y fotomecánica, estaba la fotografía como elemento protagónico. Así lo demuestran su propia producción, y la de alumnos suyos como Miguel Ángel Acosta, Antonio Galindo, Fernando Meza, Carlos Cano y Javier Pucheta, para quienes las tendencias del arte de los años sesenta y el arte Pop fueron referentes fundamentales.

Otra de las grandes aportaciones fue el hecho de que la experimentación los llevó a modificar los procesos en sus formas tradicionales y a buscar maneras más fáciles de realizarlos o de conseguir los materiales.

Trajeron las técnicas antiguas a un contexto actual sin permitir que estas perdieran su carácter tradicional y experimental, pero logrando que fueran más económicas y no implicaran riesgos innecesarios para la salud,

pues anteriormente se empleaban algunos químicos altamente tóxicos que eran un peligro inminente para los incipientes fotógrafos.

De otros estados de la República también viajaron los interesados en conocer nuevos procesos y en formarse como fotógrafos. Y fue en Xalapa que se conjuntaron los principales exponentes de las técnicas experimentales que comenzaban a resurgir: Antonio Galindo se trasladó desde Guanajuato y Fernando Meza desde Tamaulipas.

Sin embargo, una vez que adquirieron la formación que la UV les proporcionaba, comenzaron a dispersarse por el territorio y a formar pequeños colectivos en los que difundieron la importancia de estas técnicas.

Primero se dispersaron en el mismo estado de Veracruz, principalmente hacia el puerto, en donde se formaron talleres de fotografía que enseñaban los procesos a muy bajos costos. Posteriormente, los discípulos de Jurado y los discípulos de estos, comenzaron a desperdigarse por el país difundiendo la recuperación de estas técnicas y conformando nuevos grupos que las dieran a conocer a los interesados en el quehacer fotográfico.

Aproximaciones a la magia fotográfica en la actualidad

En nuestros días, los motivos que han llevado a innumerables personas a la recuperación de estas técnicas son diversos. Sin embargo, como menciona Antonio Galindo en “Posibilidad de los *procesos alternativos*” —publicado por *Cuartoscuro*— el uso de este tipo de procesos “no debe tener la finalidad de competir con los desarrollos comerciales, ya que no busca la

reproducción de alta calidad técnica, sino una interrelación entre las posibilidades y nuestra visión en el terreno de la comunicación”.

Galindo también recalca que lo anterior no quiere decir que el fotógrafo deba perder cuidado en la calidad de la impresión, sino que es una posibilidad creativa que se puede perfeccionar y que los métodos proporcionan características muy distintas a las que se consiguen con la fotografía tradicional, de lo cual deben estar conscientes tanto críticos como artistas.

Hoy en día, debido a la saturación de expresiones gráficas digitales y publicitarias en los medios y escenas urbanas, los procesos fotográficos alternativos han comenzado a ser revalorados por los creadores que buscan propuestas originales. Esta tendencia se ha venido incrementando en la última década tanto en México como en el extranjero, afianzando el florecimiento que Jurado inició años atrás.

Lo anterior es mencionado por Galindo en la *Memoria gráfica* del primer Encuentro Internacional de Procesos Fotográficos Alternativos, congreso convocado por la Universidad Veracruzana en 2009, el cual se organizó reconociendo la gran importancia que tomaron estas técnicas a nivel nacional.

En 2011 se llevó a cabo la segunda emisión; en ambas ediciones se buscó desentrañar la trascendencia actual de este tipo de procesos, la forma en que han crecido, las posibilidades que ofrecen a sus exponentes y las bondades que otorgan a quienes se inician en la fotografía.

A través de conferencias y talleres, los asistentes tuvieron la posibilidad de conocer la visión de expertos e investigadores, así como la obra de fotógrafos que se han destacado en la aplicación de los procesos y su visión sobre los mismos.

Las instituciones que organizan este congreso son: la Universidad Veracruzana —a través del Instituto de Artes Plásticas—, el Sistema Nacional de Fototecas (Sinafo), la Fototeca de Veracruz, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), y otras instancias relacionadas con el arte local.

A la segunda edición del encuentro acudieron especialistas de diferentes estados de la República, los cuales se concentran principalmente en la ciudad de Xalapa y en el Distrito Federal, aunque al final casi todos tienen nexos con la UV y con Carlos Jurado.

El encuentro se organizó a partir de la renovada importancia que hoy han adquirido estas técnicas. Algunos de sus objetivos son generar debates en torno al tema, que a su vez abran nuevos caminos para los procesos alternativos; analizar la importancia de estos como herramienta creativa, su trascendencia para las artes plásticas, el recorrido histórico por el que han atravesado y sus principales exponentes.

Los talleres realizados dentro del congreso tuvieron como tarea primordial revivir en sus cuartos oscuros esa sensación latente de caminar una región inexplorada, de acercarse por primera vez a un laboratorio para buscar la luz y encontrar la fotografía.

Trucos de luz: técnicas antiguas en fotografía

Una cajita que hace imágenes: cámara estenopeica

Una caja de cartón con un diminuto orificio por el que pasa la luz es suficiente para hacer una fotografía. La cámara estenopeica está basada en el principio de la cámara oscura, empleado desde el Renacimiento con fines muy distintos —en ese entonces para la pintura—.

Por este pequeño agujero, la luz pasa en línea recta y permite formar una imagen invertida en el interior de la caja. Cuando dentro de esta se coloca un material fotosensible, el resultado es una imagen latente que después de un proceso de revelado se convierte en un negativo fotográfico con características especiales y muy distintas a las que se obtendrían en cualquier cámara.

Sin necesidad de ningún tipo de objetivo o dispositivo, esta caja de cartón requiere de quien la emplea una mayor atención de la que requeriría una cámara de otro tipo. Es necesario que quien la usa observe adecuadamente la luz para calcular el tiempo de exposición que debe dar a la fotografía, también debe imaginar qué aparecerá dentro del encuadre para mover la cámara en el sentido que pueda resultar más favorable.

Atmósferas de ensueño

Entre las características que se obtienen con este tipo de dispositivo se pueden observar las siguientes: el cambio de proporción que otorga a las cosas, pues lo que está cerca parece tener tamaños descomunales; también la enorme profundidad de campo, pues lo que está muy lejos puede verse también en foco dentro de la imagen; además, este tipo de fotografías tienen una atmósfera especial que se aprecia difuminada en los bordes, producto del halo de luz circular que se hace menos nítido en cuanto se aleja más del centro.

José Antonio Rodríguez, quien es investigador sobre temas relacionados con la fotografía y actualmente es director del Sistema Nacional de Fototecas, escribe en *Carlos Jurado y el arte de la aprehensión de las imágenes* que los seres humanos descubrieron la existencia del principio desde tiempos inmemorables, sin embargo el primero que comenzó a estudiar el principio óptico de lo que sería conocido como *camera obscura* fue Aristóteles. Otro de los científicos que lo estudió fue el árabe Ibn al-Haitham o Alhazen —nombre con el que se le conoce en Occidente— y también Leonardo da Vinci se interesó en el fenómeno físico, pero explica que:

“(...) es el napolitano Giovanni Battista della Porta, en su *Magiae naturalis* (1558), quien sustancialmente realiza la más cuidadosa descripción del procedimiento de la *camera obscura*:

«Si no sabéis pintar, con este procedimiento podéis dibujar [el contorno de las figuras] con un lápiz. Entonces no tenéis más que aplicar los colores. Esto se consigue proyectando la imagen sobre una mesa de dibujo con un papel. Y para una persona que sea habilidosa la cosa resulta muy sencilla»”.

Este principio fue empleado principalmente por la pintura y el dibujo, muchos paisajistas se ayudaron de una cámara oscura para realizar bocetos que se convertirían en obras de arte, tal es el caso de Johannes Vermeer, Caravaggio, entre otros.



Carlos Jurado, *Paisaje de Nueva Zelanda*, 1998, fotografía con cámara estenopeica

Los magos del estenopo

Como se mencionó en el capítulo anterior, uno de los principales exponentes de la fotografía estenopeica a nivel mundial es Carlos Jurado. De sus experimentos con su hija, surgió una corriente en la fotografía que

fue pionera e innovadora en la década de los setenta y que aún se conserva hasta nuestros días.

Carlos Jurado transmitió en su legendario libro *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio*, un modelo para realizar cámaras estenopeicas de madera que actualmente muchos siguen tomando como guía. De los procesos que se abordarán, la cámara estenopeica es el que tiene más exponentes a nivel nacional y mundial.

Otros exponentes nacionales son Antonio Galindo, Daniel Mendoza Alafita, Sergio Maldonado Rosales, Orlando Montes, Adolfinia Paredes, Arturo Talavera, Patricia Banda, Enrique Favela, Antonio Hernández, Alberto Contreras, Néstor Andrade, Rubén Pax, Jorge Camarillo, Fernando Meza, Javier Pucheta y muchísimos más.

Actualmente esta técnica ha tomado mucho auge en las escuelas y talleres, pues se emplea como uno de los primeros recursos para acercar a los alumnos a la fotografía; los maestros manifiestan que de esta manera los estudiantes comprenden más rápidamente conceptos como profundidad de campo o longitud focal de los objetivos y ponen mayor atención en la calidad de la luz, lo que les ayuda posteriormente al usar cualquier otro tipo de cámara.

Dentro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM es utilizada en las materias de la carrera en Artes Visuales y también en la de Diseño y Comunicación Visual, posteriormente muchos alumnos siguen empleándola pues se identifican con las características que presenta, aunque la finalidad inicial es meramente didáctica.

Las cámaras utilizadas son casi siempre hechas con una caja de cartón de cualquier tamaño, la cual es adaptada con un trozo de lata. Generalmente se cargan con trozos de papel fotográfico en blanco y negro que después se positiván por contacto en la ampliadora.

El proceso es el siguiente: se sobrepone en el cuarto oscuro una fotografía impresa en papel, la cual es —por sus colores— un negativo a un trozo de papel sin exponer. Aunque el negativo se encuentre impreso en un papel opaco, la luz puede pasar a través de él, por lo que después se enciende la ampliadora unos segundos y después se revela el papel.

En la Universidad Veracruzana, la licenciatura en Fotografía sigue enseñando esta técnica también como uno de los primeros acercamientos a la fotografía. Sin embargo, aquí la técnica es más artesanal, puesto que las cámaras se realizan con el modelo propuesto por Carlos Jurado y se construyen con trozos de madera que se cortan a la medida. Además, casi siempre se cargan con placas de 4x5 (tamaño similar al de una fotografía Polaroid), por lo que se obtienen negativos de gran formato que posteriormente se mezclan con otro tipo de técnicas como la goma bicromatada o la cianotipia.

Además de estas universidades, también se imparten talleres de esta técnica en el estudio Photolinterna Mágica, en el Taller Panóptico y en el Estudio-Taller Selenium, todos ellos ubicados en la Ciudad de México.



Daniel Mendoza, *Proceso cruzado con estenopeica II*, 2010, fotografía con cámara estenopeica

Del color del cielo sin nubes: cianotipia

Una tela o un trozo de cartón —que tengan un gran porcentaje de algodón en su composición— son el soporte ideal para una cianotipia. La cianotipia es uno de los procesos experimentales más simples, pues la fórmula se encuentra más unificada que en otros métodos, sin embargo también requiere experimentar con el tiempo de exposición, por lo que generalmente es necesario hacer tiras de pruebas y observar la intensidad de la luz que recibe, así como sus variaciones.

Para la solución A se emplean citrato férrico amoniacal verde mezclado con agua destilada; mientras que en la B se diluye ferricianuro de potasio, también en agua destilada. En algunos casos se agrega un poco de ácido oxálico a ambas partes.

Este método se inventó en los inicios de la fotografía, fue perfeccionado por John Herschel desde 1842 y también se le conoce como

“proceso al ferropusiató”. Es un proceso de contacto en el que se sobrepone el negativo a la emulsión y se obtiene la imagen, de acuerdo con la definición propuesta por Gale Lynn Glynn en *Fotografía: manual de procesos alternativos*. Además de la cianotipia, también debemos a Herschel el invento de la palabra “fotografía”.

Otra fotógrafa que tuvo mucha influencia en el proceso fue Anna Atkins, quien por su amistad con Herschel comenzó a emplearlo para realizar fotogramas con elementos botánicos, profesión a la que se dedicaba, en 1843 publicó el primer libro de la historia ilustrado únicamente con fotografías. Eran fotogramas de algas y, como su nombre lo indica, el *British Algae: Cyanotype Impressions* estaba realizado con la técnica de la cianotipia.

El azul celeste que no cuesta

Basta con preparar dos soluciones y después juntarlas con muy poca luz o con luz de seguridad de un laboratorio; una vez mezcladas en partes iguales, se introduce una esponja o brocha y se aplica la solución sobre el soporte deseado. La tela o papel se pone a secar —también en la oscuridad— y una vez que está seco es posible hacer impresiones en un brillante color azul con sólo poner encima un negativo y exponer a la luz del sol.

El revelado es simple, sólo se necesita enjuagar con agua la superficie hasta observar que el exceso se ha caído y que la imagen se ve claramente; después el soporte se pone a secar de nuevo, esta vez sin necesidad de dejarse en la oscuridad. Si se agrega agua oxigenada, los

azules se harán más intensos al reaccionar con el químico y oxidar las partes que han sido expuestas, lo que provoca un contraste mayor.



Graciela S. Silva, *Clorofilia*, 2010, cianotipia sobre papel

Hechiceros por años, hechiceros de añil

Esta técnica causa intriga para quienes se inician en la fotografía dada su aparente cercanía con la auténtica magia. Sorprende ser capitán de la travesía que culmina en una fotografía positivada y azul. Además, por ser uno de los procesos experimentales que menos complejidad representa, la cianotipia está al alcance de cualquiera.

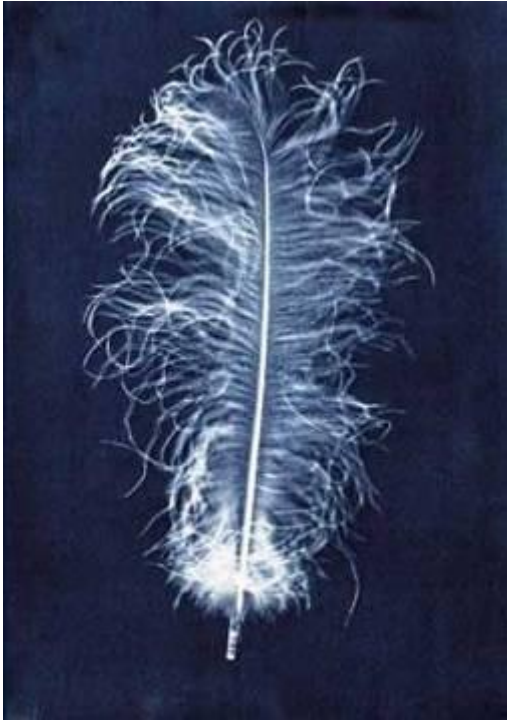
A pesar de todo esto, hay muy pocos exponentes de cianotipia en nuestro país, pues aunque muchos conocen la técnica, pocos se han atrevido a especializarse en ella y a emplearla como elemento expresivo.

A la manera de Anna Atkins, Patricia Lagarde López imprime libros sobre aves con la técnica de la cianotipia. En la muestra fotográfica *El jardín de Buffon*, la artista presentó fotogramas realizados con plumas de ave, sobre soportes de cianotipia emulsionados por ella misma. En el catálogo en línea de la misma, Eduardo Vázquez Martín —quien es director del Museo de Historia Natural y de Cultura Ambiental, lugar en donde se presentó esta exposición desde mayo de 2009, hasta mediados de 2010— menciona al respecto:

(...) en la cianotipia y en la forma en que Lagarde presenta taxidermias, plumas, huevos y huesos, y si nos detenemos en la presencia del ornitorrinco en esta sala (lo que nos remonta a un debate taxonómico de hace más de ciento cincuenta años), necesariamente tenemos que aceptar que la fotógrafa nos está invitando a volver al espíritu de los primeros naturalistas.

Además de Lagarde, Nirvana Paz es otra exponente de la técnica que da cursos sobre esta y muestra cómo realizar libros a partir de ella en el Centro Arte Diseño Multimedia (ADM), en la Ciudad de México, y recientemente en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).

El Taller Panóptico, el estudio Photolinterna Mágica y el Estudio-Taller Selenium también han impartido cursos sobre el proceso y sobre la creación de libros-objeto a partir de este.



Patricia Lagarde, *El jardín de Buffon*, 2008, fotograma en cianotipia sobre papel



Anna Atkins, *Asplenium Radicans*, 1850, fotograma en cianotipia sobre papel

Dentro de la ENAP, esta técnica es enseñada a los alumnos de Diseño y Comunicación Visual únicamente en materias optativas como *Fotografía Experimental I y II*, las cuales tienen una demanda baja con aproximadamente 5 alumnos por grupo, mientras que para los estudiantes de la licenciatura en Artes Visuales se imparte en materias de fotografía, por lo que el contacto con el proceso es más extendido.

En la Universidad Veracruzana también es conocida la cianotipia, la cual es enseñada como una de las primeras técnicas experimentales a la cual se acercan los alumnos, quienes combinan la parte teórica con la práctica y profundizan en el conocimiento de este proceso perfeccionado por sus profesores.

La ilusión de colores: goma bicromatada

Sobre un mosaico de cerámica o sobre un papel cualquiera es posible imprimir una fotografía con la goma bicromatada, incluso es viable imprimirla casi en sus colores originales, una cualidad que difícilmente alcanzan otras técnicas que son generalmente monocromáticas.

La goma bicromatada también fue un proceso antiguo que se recuperó con la corriente fundada por Carlos Jurado en la década de los setenta y que posicionó a México a nivel mundial como un país pionero en técnicas fotográficas alternativas.



Clara Tomasini, *Nuri*, 2011, goma bicromatada sobre papel

En esta se pueden ver mayormente las diferencias entre los procesos iniciales y la manera en que estos se han modificado para simplificarlos, debido a la facilidad que representa conseguir los materiales. Hoy es posible observar el modo en que el proceso se ha perfeccionado en Xalapa y cómo se ha expandido hacia el Distrito Federal gracias a que algunos exponentes lo enseñan en sus talleres.

La técnica más modificada

De acuerdo con las fórmulas propuestas por Gale Lynn Glynn en su *Manual de procesos alternativos* —muy similares a las que se emplean en la ENAP por quienes las enseñan— para realizar la goma bicromatada es necesario ocupar goma arábica, formol y agua destilada en la primera parte y bicromato de amonio mezclado con agua para la segunda.

Cuando John Puncy perfeccionó en 1856 la técnica, antes llamada impresión al carbono y elaborada por Alphonse Louis Poitevin basado en los principios descubiertos por Henry Fox Talbot, se llamó goma bicromatada debido a que se empleaba la goma arábica como componente principal de la fórmula, lo que le dio el nombre de goma y se llamó bicromatada debido a que se empleaban dos diferentes pigmentos para la zona de las luces y de las sombras.

La solución de trabajo que actualmente se utiliza en Xalapa por fotógrafos que se dedican a la técnica y que es también enseñada a los alumnos de la licenciatura de Fotografía en la Universidad Veracruzana, no emplea la goma arábica como excipiente, sino el mucílago y además no divide la solución en dos partes, sino en una sola que al aplicarse sobre el

papel crea una solución sensible a la luz que permite la impresión por contacto.

Esta última técnica otorga una mayor facilidad para los estudiantes, pues además de que los químicos se consiguen más fácilmente, la solución no se pega al papel del mismo modo que sucede con la goma arábica, lo que permite una mayor facilidad al trabajar con este proceso.

Sin embargo, Carlos Jurado menciona en entrevista que para realizar sus gomas bicromatadas, en muchas ocasiones empleó gelatina o grenetina en lugar de la goma arábica o del mucílago. Lo cual nos da una idea de las diferentes versiones que puede tener un mismo proceso, de acuerdo con la experimentación que le dé cada fotógrafo.



Carlos Jurado, *Naturaleza muerta*, 1984, goma bicromatada en tricromía sobre papel

Jurado también empleó esta técnica con la intención de realizar fotografías como la anterior, con la cual se realizan impresiones en cian, magenta y amarillo, con tres negativos distintos los cuáles fueron capturados utilizando filtros de los colores complementarios de la luz (verde, rojo y azul). De esta manera, la imagen otorga colores cercanos a la realidad, aunque la película con la que fueron tomados haya sido de blanco y negro.

El proceso para realizar la goma bicromatada consiste, a grandes rasgos, en los siguientes pasos: se realizan dos soluciones, en la primera se emplean goma arábica, formol y agua destilada (solución A) y bicromato de amonio mezclado con agua para la segunda (solución B).

Para la solución de trabajo (en el caso de la tricromía deberían hacerse tres soluciones diferentes, una con cada pigmento) se mezclan en la oscuridad dos partes iguales de la solución A y B, en la forma tradicional de la técnica. Después, se aplica sobre el papel y se espera a que se seque, del mismo modo que con la cianotipia. La solución incluye ya el pigmento deseado, que es generalmente acuarela en pasta y puede ser prácticamente de cualquier color, aunque hay algunos que dan mejores resultados.

Una vez que esté seco, se sobrepone el negativo del tamaño deseado y se expone a la luz solar. Sin embargo, en la UV algunos gomistas emplean cámaras de rayos ultravioleta que permiten agilizar el proceso. Una vez que ha transcurrido el tiempo calculado, es necesario lavar en una charola con agua corriente y dejar que se desprege la emulsión que no fue expuesta.

Aunque las cámaras de rayos ultravioleta agilizan en gran manera el proceso, también implican un enorme riesgo, pues la exposición con este

tipo de rayos es peligrosa, y las cámaras son construidas de manera artesanal, lo que puede implicar fallas en su elaboración.

En el caso de la goma bicromatada sobre cerámica, el proceso tiene algunas variaciones en cuanto al tratamiento previo de la cerámica, aunque en realidad es muy similar a la forma en que se realiza sobre el papel.

Alquimistas bicolores

Al igual que en la cianotipia, hay muchas personas que emplean la goma bicromatada y que incluso la enseñan en talleres. Sin embargo, son pocos los exponentes que se han destacado en la técnica y que han alcanzado resultados estéticos importantes.

Entre ellos se encuentra Carlos Jurado, quien experimentó ampliamente con esta técnica durante su etapa en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana.

Sin embargo, actualmente el mismo Jurado define a su ex alumno Miguel Ángel Acosta como “el mejor gomista del país y del mundo”. Además, Acosta tuvo como segundo mentor a Fernando Meza —también pupilo de Jurado—, quien le mostró la técnica y su aplicación sobre cerámica.

Acosta ha impartido varios talleres y se ha destacado por su producción como artista, ha tenido varias exposiciones dentro y fuera del estado de Veracruz, y sobre todo ha tenido una fuerte influencia en la modificación de esta técnica, pues ha experimentado con ella y la ha perfeccionado.

En la UV, la goma es otra de las primeras técnicas que se enseña, tanto por las variantes que permite a los alumnos, como por la posibilidad que otorga de realizar tricromías y aprender la separación de color.

Dentro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM son pocos los maestros que emplean esta técnica dentro de sus clases y además no lo hacen en todos los ciclos escolares, sino dependiendo de los intereses de los alumnos que se inscriben.

Sin embargo, los profesores mencionan que anteriormente era una técnica que se empleaba más, mientras que hoy en día a muchos de sus estudiantes no les interesa, incluso cuando son de la especialidad de Fotografía en la carrera de Diseño y Comunicación Visual.

Lo anterior es muy distinto al fenómeno que sucede en Xalapa, en donde generalmente los alumnos buscan acercarse a estos procesos y quieren aprender a realizarlos, hecho que no les resta interés por la fotografía digital.

Además de los cursos impartidos por Miguel Ángel Acosta y las materias impartidas en las universidades, este tipo de técnicas se imparten también en el estudio Photolinterna Mágica y en el Taller Panóptico.

La imperiosa rapidez: colodión húmedo

Fotografías realizadas con una placa de vidrio, acrílico o metal son posibles gracias a esta técnica. Un proceso en el que a veces se aprecian pequeñas manchas, huellas digitales o rayones que otorgan a la imagen características muy distintas a las que se obtendrían con otras técnicas.

Este proceso fue el primero que permitió la creación de un negativo y que hizo posible la impresión de varias reproducciones, fue impulsado por los avances de Gustave Le Gray, un pintor que se interesó en la fotografía por cuestiones económicas y que comenzó a experimentar con esta técnica.

Sin embargo, fue en 1851 cuando la fotografía tomó otro rumbo: Frederick Scott Archer —un escultor inglés— se interesó en la creación de un método que permitiera un mayor número de copias, que además tuvieran una definición superior, objetivos que alcanzó con el colodión sobre vidrio. Por la rapidez que requería, era necesario que el fotógrafo tomara medidas para llevar a cabo el proceso.

Beaumont Newhall, en *Historia de la fotografía*, describe de la siguiente manera las circunstancias en que debían trabajar los incipientes fotógrafos:

Así, el fotógrafo no podía estar muy lejos del cuarto oscuro, y si trabajaba en el campo, debía llevar consigo alguna suerte de cuarto oscuro —habitualmente un furgón o una tienda, con los elementos químicos y el equipo para el proceso—, así como la cámara, los soportes para placas y un trípode que era esencial, ya que los tiempos de exposición a la luz eran demasiado prologados para que la cámara pudiera sostenerse en mano.

Maravillas únicas, el primer método que permitió copias

Como su nombre lo indica, el colodión húmedo requiere que el material sensible que se vierte sobre la placa se conserve fresco durante todo el proceso: desde que se realiza la toma hasta que es revelada. Es por esto que demanda una gran rapidez por parte del fotógrafo y además requiere de un laboratorio próximo al lugar de la toma.

Una vez que está completamente limpia la superficie, es necesario pasar al laboratorio y dejar caer sobre la placa un poco de colodión, “una solución viscosa de nitrocelulosa en alcohol y éter. Se seca rápidamente, formando una película dura e impermeable”, define Newhall. Esta sustancia líquida debe quedar distribuida de manera uniforme sobre la placa.

La fórmula no es sensible a la luz hasta que se emulsiona: se introduce el vidrio con colodión en un recipiente con nitrato de plata. Después de tres minutos dentro de la solución, es necesario retirar la placa en completa oscuridad y ponerla en el chasis.

Inmediatamente después, se debe ir al lugar de la toma que debe estar ya montada. Generalmente este tipo de fotografías se realiza en cámaras de gran formato (4x5), y las placas empleadas tienen este tamaño.

Una vez que la toma está realizada es necesario regresar al laboratorio para revelar la fotografía antes de que el colodión se seque. Es una carrera contra reloj.

Existen diferentes reveladores para el colodión húmedo, los cuales otorgan a la imagen cualidades diferentes. Algunos proporcionan mayor contraste, mientras que otros dan un acabado metálico en lugar de blancuzco. Después del revelado se enjuaga la placa con una solución de agua y cianuro (la cual es sumamente peligrosa) y finalmente lavada sólo con agua.

Dependiendo del soporte, el colodión húmedo puede llamarse también ferrotipo (cuando la plancha sobre la que se realiza es de metal) o ambrotipo (cuando se realiza un falso positivo colocando una superficie negra, que puede ser terciopelo, cartón, papel, etcétera detrás del colodión),

originalmente los ambrotipos eran realizados sobre vidrio, pero actualmente también se hacen sobre acrílico, que en ocasiones ya es negro y no necesita otra superficie detrás de este.



Sergio B. Huidobro, *Que se cierre esa puerta*, 2010, colodión húmedo en ambrotipo sobre acrílico

La técnica que no llegó a la academia

El colodión húmedo no es no es enseñado actualmente en recintos académicos como la Universidad Veracruzana o la ENAP. Esto es debido a que requiere generalmente de una cámara de gran formato que esté adaptada para el proceso. Además, los químicos tienen una mayor peligrosidad y requieren de una gran rapidez en su manejo y revelado.

Sin embargo, los interesados en conocer el proceso pueden acudir — por ejemplo— al Taller Panóptico, que tiene cursos permanentes en el Colegio de las Vizcaínas de la Ciudad de México y se especializa en este proceso.



Patricia Banda, s. t., 2010, colodión húmedo en ferrotipo

Algunos de los exponentes más importantes de esta técnica en nuestro país son Waldemaro Concha, Patricia Banda, Arturo Talavera, Iván Piñón, Jorge Camarillo, Sergio Mayorga, Everardo Rivera y Ángela Arziniaga. Los cuatro primeros han participado de manera activa en las dos primeras ediciones del Encuentro Internacional de Procesos Fotográficos Alternativos, organizado en Xalapa por el Instituto de Artes Plásticas de la UV.

Territorios ignotos: fotografía experimental

El primer inventor y alquimista mexicano

Algunos disfrutaban enormemente de su obra, otros más consideran que no es realmente tan innovadora o que simplemente no les gusta; lo que nadie puede negar es la trascendencia que este personaje tuvo en su momento, la influencia que generó en un gran número de personas y el parteaguas que significó para la fotografía en la ciudad de Xalapa.

Carlos Jurado, el pintor chiapaneco convertido en fotógrafo y mayor exponente de la técnica estenopeica, comenzó a experimentar como parte de un juego que continúa hasta nuestros días y que lo ha llevado por caminos que nunca habría imaginado.

No sólo reinventó las cajas de cartón, también imaginó historias y las contó en el legendario libro *El arte de la aprehensión de las imágenes*, una versión personal de la historia de la fotografía que mezcla personajes reales con ficticios, la cual muchos tomaron como cierta, pues ahí Jurado cita bibliografía falsa que engañó a quien retomó el volumen como una fuente teórica más que como un ejercicio ficcional.

Carlos Jurado: fotogramas del mar

Con un departamento de la colonia Condesa como escenario —uno ya viejo, de gran tradición, guardián de historias ya casi perdidas— Carlos Jurado Delmar sigue experimentando, moliendo en morteros harina de arroz pintada, tal como un día Diego Rivera le enseñó a hacerlo con otros fines en La Esmeralda, cuando entró a estudiar pintura a pesar de la resistencia de su familia.

Aunque la pintura le apasionaba, Carlos Jurado decidió que su destino era ir al mar y haciendo honor a su segundo apellido se enlistó en la Marina, lugar en el que estuvo por diez años (de 1948 a 1958). Después de haber errado un poco y vivir sin una residencia fija, quiso pintar otra vez inspirado por el Océano Pacífico. Fue así como empezó a adquirir un mayor renombre en su estado natal: Chiapas, importancia que se extendió hacia todo nuestro país durante la década de los sesenta.

Pero ahora, él ya no pinta más que en fotografías, juega con cajas de cartón, con cámaras viejas, con objetivos antiguos adaptados a esas cajas. Obsesionado con el autocromo, inventó el adicromo, experimenta con técnicas de cine y las lleva a la fotografía. Le gusta ese pasado histórico de las imágenes. “Hay algo que yo sigo sosteniendo, a lo mejor de una manera hasta necia: hay resultados que no se pueden lograr con las técnicas modernas”, afirma en entrevista.

La luz escapa por los grandes ventanales —tapados por sus obras de gran formato— y se cuela hasta llegar al hombre de casi 80 años que a través de sus lentes observa y enseña a otros a observar.

Sentado en un sillón de su estudio —al lado de las paredes tapizadas con sus pinturas, serigrafías, gomas bicromatadas y fotografías— Jurado siente más orgullo por la pared en la que cuelgan los lienzos de su nieto Pablo, de nueve años, que aniquila sus reservas de pintura cuando llega de visita.

Pero su mayor legado no está en su obra actual, sino en ese periodo de los años setenta en que interesó a las nuevas generaciones en experimentar con la cámara estenopeica y con la goma bicromatada, ese lapso histórico en el que realizaron impresiones con serigrafía de tamaños monumentales sin necesidad de computadoras que hicieran los negativos, tal como recuerda en entrevista:

En esa época había una tendencia a no tomar en cuenta la estética ni la técnica fotográfica, estaba la fotografía documental, la fotografía de denuncia o lo que denominaban “fotografía comprometida”, y yo me preguntaba ¿comprometida con qué o con quién? (...) Yo recuerdo que causó una enorme polémica, porque nosotros no intentábamos hacer eso.

A pesar de eso, él no siente gran nostalgia por esos tiempos que algunos llamarían viejos, pues para él era lógico que un día llegaran a su final. Para Jurado, el presente es sinónimo de su obra actual y de los nuevos experimentos que sigue realizando día con día.

Ese pionero de la investigación —que se interesó en los fenómenos de la luz y regresó a esos procesos antiguos, los primeros— expresa que una de sus intenciones era reconstruir las técnicas del pasado. Y aunque todo empezó como una mera curiosidad, hoy opina lo siguiente:

Se ha perdido en muchos sentidos el interés por los procesos en los cuáles se invierte mucho tiempo, son muy contados los interesados, aunque en Xalapa se hizo mucho. (...) No me gustan mucho los

procesos ya establecidos [se refiere a la cianotipia y la goma bicromatada] A mí me gusta más inventar algo (...) me interesa mucho lograr de manera doméstica algo en procesos que son realmente complejos.

En 1973, Jurado fundó la licenciatura en Fotografía dentro de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, en donde permaneció hasta 1977, al respecto comenta:

Yo llegué ahí cuando el taller estaba en huelga y ya llevaba seis meses así. La propuesta que yo hice, sin tener una base o una meta muy claras, fue aceptada por las autoridades. Después empezamos a hacer experimentos y de ahí surgió la llamada “tecnología alternativa”. Fabricamos todo lo que necesitábamos.

Con la dirección del Taller de Artes Plásticas en sus manos, Jurado llevó —durante ese periodo— a la Universidad Veracruzana (UV) a un nuevo rumbo, con los escasos recursos que tenían construyeron cámaras estenopeicas y emplearon todos los elementos que tenían a su alcance para innovar en el campo de la impresión y la experimentación en las artes gráficas.

Sus logros rebasaron la ciudad de Xalapa, puesto que en el Concurso Anual para estudiantes de Artes Plásticas, en Aguascalientes, la UV ganó numerosos galardones. “Fue un aporte importante a nivel educativo y nacional, influyó incluso a San Carlos. Hubo deserciones de San Carlos para Xalapa, fue un momento muy rico, muy importante, pero ya pasó.”

Sin embargo, después de terminar su primer periodo no quiso reelegirse y renunció a la dirección de la ya convertida en Facultad. “A mí no me parece que haya que perpetuarse en ningún puesto. (...) Ya nunca más

me volví a parar ahí, ni siquiera de visita, porque esto influye de todos modos, afecta a los alumnos y a los maestros”.

Y a pesar de ese adiós, su trascendencia se conserva hasta hoy. Jurado dejó la dirección del planten 1977, pero no abandonó del todo a la Universidad, ni a Xalapa. Hasta hoy sigue teniendo contacto con varios de sus alumnos como Fernando Meza, Javier Pucheta y Adrián Mendieta, que ahora son maestros o directivos de la Facultad.

Su labor como fotógrafo continuó y un año después (en 1978) fue nombrado director del Instituto de Artes Plásticas de la misma Universidad, por lo que se mudó al puerto de Veracruz con su familia. En el mismo Instituto continuó con sus labores de investigador.

En el puerto de Veracruz su labor no fue menor, pues fundó los Talleres Libres de Artes Plásticas que interesaron a muchos en estos procesos antiguos y tuvieron una resonancia muy grande que rebotó hasta la Ciudad de México, a donde en 1983 Carlos Jurado regresaría después de renunciar al Instituto de Artes Plásticas que había dirigido por cinco años.

Después de este periodo, hablar de Jurado es como hablar de una leyenda para los xalapeños; las generaciones que entran a la licenciatura aprecian su influencia y estudian su obra. Mientras tanto, él se concentra en su obra personal y regresa a la experimentación desde su trinchera: su departamento de la colonia Condesa.

Estas mismas paredes lo han visto experimentar durante más de 40 años: muchas de sus icónicas fotografías están tomadas desde la azotea de este edificio, en el estudio y las habitaciones de su casa. Ninguna persona que entre podría negar que aquí vive un artista gráfico: pues las paredes —

llenas de lienzos y cuadros— lo evidencian mientras uno camina hacia la sala. Jurado, el alquimista del cabello blanco que cierra los ojos mientras intenta acordarse de esa época, se disculpa por no poder recordarlo todo y dice:

Me gustan mucho los procesos fotográficos que se refieren a la luz. Hay [técnicas] que están abandonadas y que ya no tienen ninguna función, pero que en sí son muy elegantes, yo las considero casi como mágicas y las sigo practicando. (...) Yo hago cosas que no sirven para nada y me da mucho gusto.

Señala que los procesos alternativos tienen muchas ventajas para quien los aprende, pues se dan pasos que uno no tenía previsto dar. Quienes se inmiscuyen en ellos tienen la posibilidad de aprender a resolver circunstancias adversas en la fotografía, se aprende de óptica, “enriquecen la imaginación, enseñan otras formas de hacer fotografía, se tienen resultados muy diferentes”.

Además de su labor como fotógrafo, tiene una pasión oculta: la de inventar historias sin que la gente se dé cuenta, la de elaborar libros con bibliografía que nunca existió, investigaciones sobre alquimistas del siglo XI que llevan su apellido invertido. Le gusta crear fantasías, pues dice que la Historia misma es una.

Desde la aparición de su libro *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio perdido*, muchos fueron engañados y varios siguen sin darse cuenta. Este legendario volumen tuvo su primer tiraje en 1974, editado por el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

Sin embargo, su autor menciona que tuvo varios problemas en su distribución y no podía encontrarse en ningún lado; algunos volúmenes

lograron llegar a manos de los interesados, pero posteriormente se quemaron casi todos los ejemplares con el incendio de la Cineteca Nacional en marzo de 1982.

Fue desde ese momento que los estudiantes e investigadores de fotografía, comenzaron a fotocopiar el libro, a difundirlo de boca en boca y a crear una leyenda en torno a él. Los investigadores nacionales y extranjeros saltaban de sus sillas al leer que en sus páginas existían testimonios de la historia de la fotografía que no se habían conocido nunca.

¿Cómo era posible que la primera fotografía no la hubiera hecho Niépce, sino el chiapaneco Enrique Martínez?, ¿qué había pasado con la herencia del árabe Adojuhr que construía cámaras mágicas desde siglos remotos y con papeles emulsionados lograba realizar grabados que eran muy cercanos a las fotografías?

Esos personajes, inventados por Jurado, provocaron confusiones entre los historiadores que leyeron como verdaderas las palabras del fotógrafo, que sólo buscaba divertirse y crear una historia alternativa de la fotografía, tan alternativa como sus procesos. Al tiempo que lanza una carcajada, menciona:

Me da mucha gracia, porque la Historia tal y como la conocemos es una mentira, en todos los sentidos; cada quien hace su versión. La historia de la fotografía es muy rica en datos y personajes, pero en realidad no se sabe lo que pasó, porque muchos inventos—que se atribuyen a determinadas personas— son el producto de la investigación de muchas otras que están anónimas. (...) Es un mito, así que se vale inventar otros mitos porque no hay nada que sea concreto. (...) Me da risa porque no le hago daño a nadie con ello. Adojuhr es una broma, es mi apellido al revés.

Y después del juego, no tuvo el valor para desmentir a quienes le llamaron para preguntarle qué era verdad y qué no lo era, como algunos historiadores de fotografía de la Universidad de Berkeley, en California, a quienes respondió que todo lo que se incluía en el libro era verídico cuando se lo preguntaron. Incluso en México, algunos afamados investigadores citaron partes ficcionales de su libro como verdaderas.

En la obra de este inventor de historias se encuentra quizás más cercano ese nexo entre la pintura y la fotografía, pues —como muchos otros artistas— él ha incursionado en ambas y su obra lo ha llevado por técnicas que permiten la hibridación de estas dos artes.

Como yo fui pintor, obviamente mi criterio subjetivo es el reflejo de esa actividad. Lo que yo hago en la fotografía resulta un trabajo pictórico. Aunque no siempre se relacionan, no tienen una liga muy visible. En mi obra más reciente se puede ver un poco más, en los autorretratos que muestran hibridación, que tienen elementos de pintura y fotografía.

En general, yo creo que hay un nexo entre fotografía y pintura en muchos sentidos y aspectos. Hay pintores que utilizaron la fotografía para hacer sus cuadros: Gauguin o Velázquez, por ejemplo, o pintores del Renacimiento que usaron la cámara oscura para realizar sus obras. Siempre ha habido una liga.

Una breve estancia en la escuela de La Esmeralda le dio las bases para continuar como pintor e impulsó su visión en las artes plásticas, pero fue la tarea escolar de su hija la que lo llevó a experimentar en la fotografía, actividad que continúa hasta hoy y que inspiró a varios más.

Su casa está ahora vacía, ayer se fueron su esposa Chichai, su hija Zinzuni y su nieto Pablo. Sin su familia cerca, Jurado se prepara para experimentar rodeado de esas paredes que lo han acompañado desde tiempo atrás. Todos los magos de la luz necesitan esa soledad cuando

están en un cuarto oscuro. Y así, el alquimista que inició todo este movimiento vuelve a su estudio a hacer esas cosas que según él no le sirven a nadie... pero que gustan a muchos.

Encantos académicos: las técnicas alternativas en universidades

Como hemos visto a lo largo del reportaje, las universidades han tenido una gran importancia en la divulgación de estas técnicas, que regresaron a los laboratorios de hoy gracias a la labor docente de Carlos Jurado en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana (UV).

Es por esto que la importancia que se da a este tipo de procesos tiene un gran peso en la educación de los alumnos que egresan de estas especialidades.

Se presentan aquí dos entrevistas: la primera, con el coordinador de la licenciatura en Fotografía en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana; la segunda, con un profesor de la licenciatura de Diseño y Comunicación Visual de la UNAM, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP).

Miguel Fematt Enríquez: xalapeños y magos ilustres

Con un abuelo veracruzano y el Enríquez de Xalapa como segundo apellido, Miguel Fematt ha trabajado por más de tres décadas en la Universidad Veracruzana y es actualmente el coordinador de la carrera que cada año acepta únicamente cerca de 30 estudiantes. A pesar de la alta demanda son varios factores los que impiden incrementar la matrícula de la

licenciatura, como los altos costos de la carrera y su reducida planta de profesores

Aunque estudió en San Carlos, en la Academia de Artes Visuales, decidió tempranamente que su destino estaba más cerca de Jurado, más cerca de Veracruz, pues como él mismo menciona en entrevista:

He tratado de conservar presente el espíritu de Carlos Jurado recordando la importancia que tuvo en ese momento la investigación técnica y la experimentación creativa a partir de la llamada tecnología alternativa en materias como Historia de la Fotografía, Teoría y práctica fotográfica y Técnicas especiales de Fotografía.

Fematt señala que esto se hace a partir de la creación de festivales, como el “Mes de la fotografía en Xalapa”, que se realiza desde 1990, así como los Encuentros de Procesos Fotográficos Alternativos que surgieron en 2009 por iniciativa del Instituto de Artes Plásticas.

Entre los alumnos no hay uno solo que no conozca a Miguel Fematt y prácticamente todos han cursado más de una materia con él. Entre los procesos que enseña están la goma bicromatada en las versiones de dos colores y de tricromía, a la que denomina “pluricromática”.

En la materia Técnicas especiales de fotografía construimos una cámara estenopeica con la fórmula del unicornio del maestro Carlos Jurado. Además, constantemente invitamos a maestros de otras técnicas —antiguas y modernas— a impartir talleres.

Destaca que existen numerosas ventajas derivadas de la enseñanza de estos procesos, entre las que señala la posibilidad de que los alumnos visualicen cuál puede ser la mejor fotografía para imprimir, al tiempo que aprenden a pensar en los colores que pueden resaltar una imagen. Lo

anterior se relaciona de manera directa con la tecnología digital, y además, señala: “ahora tenemos la ventaja de que se pueden realizar los negativos digitalmente, pues con ello logramos mejores resultados que con la película ortocromática”.

Fematt recalca que, incluso en la actualidad, es visible la importancia de Carlos Jurado tanto entre profesores como entre alumnos, pues fue quien permitió que la carrera y la Facultad crecieran. Sin embargo, las materias en las cuáles se imparten estas técnicas no son obligatorias, sino optativas por el “método flexible” al que están integradas. Aún así, la mayoría de los alumnos se interesa por conocerlas y aprenderlas.

En cuanto al nexo existente entre la pintura y la fotografía, dice:

Por supuesto que este tipo de técnicas te llevan forzosamente a realizar la fotografía con una mirada pictórica, la cual —por cierto— está siendo revalorada últimamente, después de que los puristas la desecharon en el siglo xx.

Las fotografías realizadas por él en procesos alternativos —con un toque que evoca a otras artes plásticas— le han permitido participar en varias exposiciones colectivas en el extranjero, en lugares tan lejanos como Hungría y Rumania o en países hispanoamericanos como Argentina, Cuba y Colombia; además de las cerca de 40 muestras individuales que ha tenido en México. Y es ese legado el que quiere dejar a sus alumnos como profesor y como coordinador, el que heredó de Jurado, ese que sigue transmitiéndose de boca en boca, como una leyenda que sigue viva y palpitante en los xalapeños (ilustres o no).

Luis Enrique Betancourt Santillán y el Xochimilco poco alternativo

En un gran contraste con lo que sucede en Xalapa, los salones de la ENAP en que se imparten materias relacionadas están prácticamente vacíos, los horarios no son los mejores, pues estas materias se imparten casi siempre los sábados en la mañana con grupos que van de uno a diez alumnos por clase, cuando la matrícula permitiría hasta 30.

El profesor Luis Enrique Betancourt Santillán imparte aquí las materias de Fotografía Experimental I y II, además de algunas otras que se alejan de este tipo de procesos. Él comenta en entrevista que, en su experiencia como docente, las asignaturas relacionadas con procesos alternativos ofrecen a los estudiantes la posibilidad de investigar sobre este tipo de procesos y aprender sobre historia de la fotografía.

Según menciona, otra de las ventajas es que los estudiantes se comprometen con todo el proceso, pues comprenden que para la aplicación de estas técnicas es necesario tener un control de todos los detalles debido a que son altamente falibles.

Asimismo, destaca que en ocasiones presentan desventajas pues no es fácil conseguir los químicos que se requieren para llevarlas a cabo, además de que hoy en día “son sustituibles por técnicas más contemporáneas”, recalca.

Betancourt afirma que una de las ventajas profesionales de estos métodos es que “pueden utilizarse como un medio expresivo y comercial. Tienen gran aceptación en el mercado de arte”, pues explica que una cianotipia de 4x5 pulgadas realizada por contacto de una placa del mismo tamaño, se valúa en el mercado en cerca de 300 pesos —si la exposición

es adecuada— aunque el fotógrafo no sea conocido. Y si este tiene renombre, su precio se multiplica.

En contraste podemos ver que el costo de los materiales para producir esa misma pieza es de tan solo 20 o 30 pesos que contempla: el costo de la placa, los químicos de revelado, el papel de algodón para la cianotipia, los químicos para preparar la emulsión y el agua oxigenada. Los factores que permiten incrementar su costo son la rareza de este, las dificultades que presenta su realización y las múltiples pruebas que deben hacerse para obtener resultados óptimos.

Lo anterior muestra que el renombre de quien ha realizado la imagen es menos importante que el proceso, a diferencia de lo que ocurriría con la misma fotografía impresa en papel normal, pues prácticamente carecería de valor si el autor no es conocido previamente en el medio artístico.

Quien también fuera alumno de la fotógrafa mexicana Kati Horna señala que, antes de que le fueran designadas las materias relacionadas con estos procesos, él consideró —desde un puesto administrativo— que las asignaturas debían ser retiradas del plan curricular, pues no aportaban mucho a la educación de los alumnos. Sin embargo, ahora ha encontrado algunas ventajas, aunque si existiera la posibilidad de retirarlas aún la apoyaría.

Luis Enrique Betancourt —profesor de la ENAP, así como fotógrafo comercial y de arte— indica que en los últimos años los procesos digitales se han mezclado con los procesos alternativos en fotografía, lo que ha desembocado en la “creación de tecnologías híbridas en donde se mezclan la química y los procesos digitales”.

También señala que los procesos alternativos estuvieron unidos con el arte desde que surgieron; como en el caso de la pintura renacentista que empleó la cámara lúcida, herramienta que mucho tiempo después permitió la creación de la cámara estenopeica. Sin embargo comenta que en los últimos años estas técnicas han resurgido y los nexos con las artes plásticas son claramente visibles.

A su grupo de 8 alumnos, Betancourt no sólo le enseña cómo hacer cianotipias, también le da secretos de la iluminación en estudio y lo instruye en el uso de las cámaras de gran formato.

Para algunos será una materia más, otros incluso desertarán, pero con suerte alguno se interesará y empezará a hacer experimentos propios para convertirse, quizá, en un destacado alquimista de la fotografía.

Hechiceros que cobran por enseñar su magia: talleres independientes

En el Distrito Federal, estas técnicas han adquirido en los talleres independientes una fuerza mayor que en los recintos universitarios. Por lo cual es interesante analizar algunos de los talleres más importantes que enseñan estos procesos.

Además, es importante mencionar que los costos que se dan a los talleres van de los 800 a los 1500 pesos aproximadamente, dependiendo del tipo de proceso y la duración del curso, con un promedio de 4 a 5 semanas y un total de 8 a 10 horas en total.

Arturo Talavera Negrete: la técnica de la imagen

El olor a éter inunda el pequeño taller que parece un espejismo de otro tiempo. Algunas fotografías cuelgan de paredes casi vacías, al tiempo que cámaras de gran formato llaman la atención de quien visita por vez primera el espacio ubicado en el Colegio de las Vizcaínas.

Afuera llueve, las gotas de agua imposibilitan hacer tomas afuera pues las exposiciones son largas y las cámaras podrían estropearse. Es necesario entonces realizar las fotografías en el pequeño tapanco de arriba, ahora adaptado como un estudio de donde han surgido algunas de las imágenes más conocidas de este grupo: el Taller Panóptico.

Arturo Talavera y Patricia Banda son los fundadores de este grupo, el cual empezó como un pequeño proyecto que ha crecido poco a poco. Visiblemente mayor, Talavera fue quien se interesó primero en la fotografía y posteriormente impartió talleres en el puerto de Veracruz, fue así como una de sus alumnas se interesó en las técnicas que mostraba, por lo que decidieron mudarse a la Ciudad de México e impartir estas técnicas aquí.

Con una formación como fotoperiodista y una trayectoria de diez años en el oficio, Arturo Talavera descubrió un día que quería hacer otro tipo de fotografía, que tenía más que decir y expresar. Él mismo comenta en entrevista que estas necesidades lo llevaron a incursionar en la fotografía documental y posteriormente comenzó a dar talleres sobre esta.

Fue en el Centro Cultural de las Atarazanas —en la ciudad de Veracruz— en donde se dio cuenta de que podía empezar a explicar la fotografía desde sus procesos más básicos. Sus alumnos aprendían a hacer imágenes con más naturalidad cuando experimentaban y conocían

conceptos básicos, y fue así como construyeron cámaras estenopeicas y experimentaron con otros procesos.

Él conocía a maestros de la Facultad de Artes Plásticas (en la Universidad Veracruzana) de la generación de Carlos Jurado, pero recalca que nunca fue una relación profesional ni académica, sino en un sentido de amistad. Sin embargo, él cree que muchos de esta generación “quedaron en el limbo durante 25 años (...) Muchos sabían aparentemente emplearlos [los procesos alternativos], pero en realidad no los conocían. Estaban mal aplicados”.

Arturo Talavera considera que estos procesos permiten la creación de atmósferas diferentes a las que se consiguen mediante otras técnicas. “En el Instituto de Artes Plásticas [también de la UV] se pasaban mucho tiempo investigando, pero no había mucha aportación creativa. Pocas personas le sacaban provecho a esas técnicas”, menciona. Sin embargo, considera que aunque estos procesos nunca dejaron de emplearse, cuando llegaron a México causaron cierta novedad y sorpresa.

Recuerda que cuando ellos empezaron a hacer encuentros de fotografía estenopeica en 2001, muchas personas se interesaron, entre ellos los alumnos de Jurado, pero “ellos mostraban lo que habían hecho cuando eran sus alumnos. Eran imágenes de un aprendiz, primeros planos, espacios vacíos...” Debido a esto, Talavera afirma que son pocos los fotógrafos que han explotado más la técnica y han logrado mejores propuestas. Es por esto que él pregunta de manera retórica: “¿qué pasó en estos 25 años?, ¿dónde está la calidad de sus imágenes?”

Aún así, no niega que estos procesos tienen una belleza intrínseca que está aunada a sus características: “los materiales son muy baratos y

accesibles, tienes control sobre los mismos y requieres pensar sobre ellos”. Indica que las propuestas visuales que nacen de estos, muchas veces terminan enriqueciéndose.

“La fototeca pasó por unas administraciones *raras* y ya no se hacía nada”, por lo que decidió dejar el Centro Cultural Atarazanas y mudarse a la Ciudad de México para fundar el Taller Panóptico.

Una de las partes que más fascina a este fotógrafo y tallerista es la experimentación, la mezcla de nuevas tecnologías con estos procesos y el abaratamiento de costos y requerimientos, como la adaptación de equipos Polaroids para no necesitar una cámara de 4x5 para la realización colodiones húmedos.

Talavera quedó cautivado por el proceso que no conoce a la perfección, aquel que no le da los resultados que busca, ese que lo mantiene por horas en el laboratorio intentando encontrar los matices y contrastes deseados, pues para un alquimista de la luz siempre es buen tiempo para desentrañar secretos, para conseguir nuevos y mejores resultados. Dice que eso lo mantiene vivo y este lugar es testigo de ello, ha sido el escenario de su travesía fotográfica y de quienes se han unido a ella.

“Damos vertientes, enseñamos cómo realizarlas... Ellos deciden, no creamos artistas, somos técnicos de estos conocimientos”, reitera, pues cree que es necesario no confundir que hay decisiones personales para el alumno y que ellos deben mostrar las posibilidades, brindar ayuda, pero no influir en la obra final.

También menciona que en el Taller Panóptico se brindan servicios técnicos, pues recuerda que en los inicios de la fotografía todos los

fotógrafos y talleres tenían patentes de los procesos y fórmulas personalizadas de acuerdo con lo que querían obtener. “Cada quién tiene su manera de trabajar los procesos, pero no todos los fotógrafos tienen necesidad de saberlo”, pues dice que hay algunos que llevan sus imágenes y piden que sean convertidas a otros procesos para exposiciones o ventas, por lo que ellos funcionan como la parte técnica que ayuda a llevar a cabo estas tareas, lo cual no desmerece la calidad de su trabajo.

Aunque también piensa que “si tú conoces los materiales, tienes posibilidades más amplias de cómo hacer una obra”; como un ejemplo está el colodión húmedo para el que existen diferentes tipos de reveladores que otorgan características distintas a las imágenes, dan acabados con tonos mayormente plateados, blancos, con mayor o menor contraste, etcétera. “No estamos peleados con las tecnologías, las mezclamos”, aclara.

Sin embargo, también reconoce que esta experimentación puede traer consigo mucha frustración y dinero gastado, pues es necesario saber que se pasará por muchos intentos antes de conseguir fotografías que estén realizadas de manera correcta. Además, hay algunos procesos que no son tan económicos, si se quiere experimentar con ellos se debe tener la posibilidad de invertir en los materiales con la conciencia de que son altamente falibles.

Sobre los cambios que han tenido estas técnicas, menciona por ejemplo que los vidrios para colodión húmedo se limpiaban anteriormente con Blanco de España, mientras que actualmente se hace con Windex. Las superficies emulsionadas eran, en un inicio, láminas de fierro untadas con Betún de Judea, mientras que actualmente pueden emplearse planchas de

polímero-acrílico, con lo que se obtienen resultados distintos debido a la reacción del cianuro que es diferente en ambos materiales.

Talavera cree que cada técnica fue poco experimentada, pues en los inicios de la fotografía, se cambiaba constantemente de una a otra, por lo que es necesario cuestionar a los grandes maestros y modificar los procesos de acuerdo con las necesidades de cada quien.

Menciona que estas técnicas dan una percepción del color completamente distinta a la que se adquiere con la tecnología digital. Además, una pieza realizada en estos procesos tiene un alto grado de dificultad y un largo periodo de preparación. Pero a fin de cuentas, “lo que importa es el producto y para llegar a él debes tener un soporte técnico”, concluye.

Respecto a su apreciación, él cree que en el mercado de arte son valoradas las piezas, pues curadores y valuadores saben qué durabilidad tienen y cuando una persona está interesada en invertir en una pieza conoce la importancia de estos procesos y la permanencia que dan a la obra, por lo que se vuelven más valiosas.

Patricia García Banda: todos los caminos conducen a Veracruz

Patricia Banda es cofundadora del Taller Panóptico al lado de Arturo Talavera, de quien fue alumna en el Centro Cultural Atarazanas. Ahí, en los talleres libres que se impartían, empezó a interesarse por la fotografía. Anteriormente había estudiado la carrera de Ciencias de la Comunicación en la Universidad Cristóbal Colón, también ubicada en el puerto de Veracruz.

Para García Banda —quien fue premiada con la beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) en la categoría de jóvenes creadores, edición 2006— las técnicas experimentales fueron siempre naturales: el cuarto oscuro, las imágenes latentes, los procesos alternativos conformaron “mi primer acercamiento a la fotografía. En el puerto había mucho movimiento fotográfico... Se hacían muchas exposiciones”, recuerda en entrevista.

Posteriormente estudió la maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos, en donde comprendió que, aunque es necesario pasar por la academia, “el aprendizaje está en los talleres libres, pues no ves tantas cosas al mismo tiempo”. Ella explica que, dentro de estos, el alumno tiene la posibilidad de enfocarse en una sola actividad y perfeccionarla hasta comprenderla mejor, pues todas implican gran libertad creativa.

Parece no guardar aprecio alguno por la educación que recibió en San Carlos. Por el contrario, recuerda entusiasta las numerosas actividades y talleres a los que acudió en la Fototeca del Instituto Veracruzano de la Cultura, muchos de los cuales eran gratuitos o muy baratos, pero que al finalizar uno de los periodos administrativos las cosas dejaron de ser así. Fue así como conoció a Talavera, a quien considera como una gran influencia, pues la instruyó en muchos de los procesos que ahora utiliza y que enseñan juntos en el Taller Panóptico.

Patricia Banda se rehúsa a considerarse como parte de esa influencia que tuvo la Universidad Veracruzana. Sin embargo, considera que muchos de los “pupilos de Jurado” —entre quienes menciona a Fernando Meza y a Antonio Galindo— “estuvieron en un lugar correcto y en el momento correcto. Pero yo no rescataría nada de ahí”, afirma. Explica que no los

considera como una influencia personal, ni como personas con aportaciones importantes para la fotografía experimental.

Estas técnicas “te dan otra atmósfera. Depende de qué estás haciendo, pues un proceso no funciona para todas las imágenes”. En cuanto al nombre, dice: “muchacha gente les llama procesos antiguos o alternativos, pues salen de la parte industrializada; pero son actuales, pues la gente los sigue buscando”.

Sin embargo entiende que estas técnicas despierten curiosidad, misma que surge de la magia química que permite realizar las imágenes, sin embargo cree que “a veces las personas se interesan más en la práctica y no piensan en la imagen. Sólo voltean a ver la técnica y la composición la dejan a un lado”.

Todos los días, el Taller Panóptico abre sus puertas a quien está interesado en los procesos, los talleres incluyen el uso de cámaras fotográficas, de equipo y químicos de laboratorio, placas y la asesoría necesaria para realizar colodión, cianotipia, goma bicromatada o Van Dyke (los que más enseñan). Aunque los precios de los talleres varían, estos oscilan entre los 2 mil 500 y los 2 mil 800 pesos, y cubren 20 horas divididas en tres o cinco sesiones; en ellas se enseña uno de los procesos de manera amplia, o impresiones en técnicas diferentes pero aprendiéndolas con menor profundidad.

También considera que muchas de las personas que se interesan en ellas, lo hacen como algo pasajero y las aprenden solamente de manera superficial, pues quieren conocer muchas, pero sin perfeccionarlas realmente, solamente tienen “un catálogo de técnicas sin obra”. Señala que

son pocas las personas que se interesan verdaderamente por dominar alguno de los procesos.

Cree que en ocasiones muchas imágenes son valoradas solamente por la técnica con la cual fueron hechas. “Es un fenómeno muy común en la estenopeica. La imagen puede no ser buena, pero el proceso parece serlo; pasa también con los otros, es un riesgo que puede correrse”.

Indica que, desde su punto de vista, la popularización en su uso no es necesariamente una respuesta a la fotografía digital, pues existen desde hace muchísimo tiempo. Sin embargo, recalca que actualmente hay combinaciones entre ambos métodos: se pueden realizar curvas de negativos para cianotipia o exposiciones digitales sobre soportes emulsionados. Es por eso que ella no cree que estén contrapuestos, sino que simplemente son cosas distintas.

Indica que una de las principales habilidades que intenta difundir en su taller es la de “observar la luz; si no sabes ver la luz, por más que repitas la fotografía puede que no llegues al resultado que deseas”.

A la manera de esos talleres en los que se aprendía el oficio, Patricia Banda y Arturo Talavera han encontrado nuevos aprendices, personas que se interesan por las técnicas que ellos llevan tiempo intentando perfeccionar. El Antiguo Colegio de las Vizcaínas ha visto pasar por este pequeño lugar tanto a quienes se interesaron de verdad como a aquellos para quienes fue un pasatiempo. A lo lejos, la Torre Latinoamericana ha estado presente como fondo de muchas de las imágenes que se han producido en este lugar, como vigía de los marineros que dejaron el puerto para navegar por esta ciudad.

Cannon Bernáldez: en el nombre lleva la penitencia

Por las paredes se adivina el oficio de quien vive y trabaja aquí, los papeles con proyectos pendientes, los marcos vacíos que decoran la parte superior del lugar, las fotografías en blanco y negro enmarcadas con níveas marialuisas que cuelgan de la pared. Pero su nombre la llevó a interesarse por la fotografía.

Cannon Bernáldez es una joven exponente de la fotografía en nuestro país que ha obtenido en dos ocasiones la beca del Fonca en la categoría de jóvenes creadores (2000 y 2005). Su formación como periodista la llevó a las páginas de la revista *Alquimia* y esta, a su vez, a pisar terrenos que hasta entonces desconocía.

Actualmente impulsa un reto personal: “La ruta estenopeica: en busca del unicornio perdido”, un proyecto enfocado a acercar a cualquier persona a las técnicas fotográficas tradicionales mediante la cámara estenopeica. Al respecto explica en entrevista: “ha funcionado porque con las nuevas tecnologías la gente ya no conoce el laboratorio, se va quedando más rezagado, a la gente nueva no le interesa aprender esto”.

Cannon cree que estos procesos han adquirido mayor fuerza con el auge de la fotografía digital, pues representan “una nostalgia, la posibilidad de regresar al pasado. Sin embargo, no todos tienen éxito”, recalca.

En “La ruta estenopeica”, la fotógrafa ha intentado mostrar las facetas ópticas de la fotografía. Uno de los ejemplos más recientes fue la construcción de una cámara oscura del tamaño de un cuarto en el Museo

Archivo de la Fotografía, como parte de los festejos por el día de la fotografía estenopeica, el 30 de abril de 2011.

A pesar de la difusión que ella misma da al uso de la cámara estenopeica, ha declarado en varias ocasiones que no le gusta el proceso, ni los resultados que se obtienen de él. Lo ha afirmado incluso frente a un auditorio conformado por muchas personas que emplean la técnica, en el 2º Encuentro de Procesos Fotográficos Alternativos en 2011.

“Sólo cuando se trata de un proyecto específico la uso [la fotografía estenopeica]. Me gusta porque es la manera en que puedes enseñar muchas cosas: cómo se forman las imágenes, la noción positivo-negativo”. Para Cannon la técnica es, ante todo, un recurso didáctico.

Ella manifiesta que sigue utilizando “procesos análogos” (fotografía química o tradicional), pero que no lo hace por una cuestión de resistencia, sino por los discursos y proyectos que emplea, directamente relacionados con la historia de la fotografía.

Señala que sus referencias visuales se encuentran en el siglo XIX, por lo que intenta que sus fotografías se parezcan a las producidas en esa época. Es así como ha incorporado técnicas como el colodión húmedo para la realización de ferrotipos, como los que expuso recientemente en la Galería Universitaria Ramón Alva de la Canal, en Xalapa.

Para Bernáldez estos métodos son, ante todo, recursos. Ella decide si los utiliza o no, pues siempre están en función del resultado que busca: “no es una cuestión de moda, ni mucho menos alternativa. Me importa el discurso fotográfico sobre lo que necesito hacer”.

También cree que estas técnicas deberían estar relacionadas con las imágenes, es decir que —al ser antiguas— las fotografías surgidas de ellas deberían imitar a las de esa época, tanto en temas como en tipos de iluminación y otros aspectos estéticos.

“Yo copio, no tengo ningún problema con eso. Yo copio, yo me robo, yo fusilo, yo pepeno. Porque ese es el arte”, enfatiza. Ella cree que es necesario retomar lo que han hecho otros antes: “el arte viene del arte”. El proceso mismo es un discurso, afirma, pues para ella la técnica debería ir de la mano con la serie que se realiza, acorde con la época en la cual el proceso surgió.

Entre sus influencias destaca a Eric Jervaise, Sanna Kannisto, Abelardo Morell (quien trabaja con cámaras oscuras) y a Barbara Ess (quien realiza fotografía estenopeica) aunque aclara que las influencias a las que se remite dependen del proyecto que realice en el momento.

Ella dice que quienes usan este tipo de procesos deben ser conscientes de que su recuperación es una moda y de que no necesariamente quienes los emplean son buenos. De acuerdo con su experiencia como tallerista y profesora —que abarca cerca de diez años— ha observado que a los alumnos les fascina encontrarse con estas técnicas, pues disfrutan de involucrarse como sólo lo permiten la cámara estenopeica o la cianotipia.

Sin embargo, destaca que quienes no conocen el proceso a fondo, no tienen una cultura visual adecuada, ni han estudiado la historia de la fotografía: “no producen discursos visuales nuevos, crean imágenes chatarra”. Señala que estos métodos “se ven bonitos, pero no están trascendiendo. Ése es el pecado de lo que puede suceder”.

Sus cursos varían de precio dependiendo de las técnicas, van de los 1200 a los 1800 pesos, dependiendo de la duración y profundidad de los temas. En ocasiones no imparte ella misma los talleres, sino otras personas que son especialistas en temas específicos. “La ruta estenoipeica” no tiene ningún costo, por lo cual ha congregado a un número mayor de asistentes.

Menciona finalmente que uno de los principales problemas de la fotografía es su limitado circuito comercial: “las personas no están acostumbradas a valorar la fotografía. La foto no se vende como la pintura o la escultura. Se debe tener toda una serie de circunstancias que te respalden para que cuando muestres tu obra a alguien puedas decirle que realmente tiene un valor”.

“Si estamos hablando de un *boom* de procesos, que se pongan a producir con responsabilidad, an imágenes intrascendentes”.

Cannon Bernáldez recalca que no existen públicos realmente educados para consumir la fotografía, para valorarla como debe ser apreciada y para apoyarla con la compra de imágenes. Es así como recalca que es en este punto en el cual debe recaer la búsqueda de los fotógrafos: en encontrar un público que sepa discriminar entre lo que tiene calidad y lo que no.

Sin embargo, los alquimistas de la luz no buscan que alguien valore monetariamente su trabajo ni que lo compre, trabajan por conservar las técnicas, mantenerlas vivas —cuando menos para ellos mismos—, difundirlas y utilizarlas con propósitos creativos: para hacer arte.

Gran angular: las otras vertientes de los procesos alternativos

Las artes hermanas

Parecería que en los métodos experimentales los nexos entre fotografía y pintura se hacen más claros, podríamos creer que son más visibles y notorios esos dos senderos del arte que parecen separados, pero que se han complementado desde siempre.

Los primeros fotógrafos de la historia fueron primero retratistas, miniaturistas o pintores que mudaron de oficio al ver que este nuevo invento les permitía reducir los costos y esfuerzos puestos en la pintura.

La cámara estenopeica está basada en el principio de la cámara oscura, que en un inicio sirvió para que dibujantes y pintores hicieran copias más fieles a la realidad que estaban observando. El pictorialismo como corriente fotográfica y el realismo como corriente pictórica son otro ejemplo obvio del nexo eterno que ha existido entre estas dos variantes del arte.

Sin embargo, hubo un momento —en los inicios de la fotografía— en que se afirmó que su única función era representar la realidad. Testimonios de esta postura son recopilados por Beaumont Newhall en *Historia de la fotografía*, quien rescata el siguiente fragmento de Cornelius Jabez Hughes,

uno de los pioneros en el uso de la entonces reciente actividad: “Hasta ahora la fotografía se ha contentado principalmente con representar a la Verdad. ¿No puede ampliarse su horizonte? ¿Y no puede aspirar también a delinear la Belleza?”

Sin embargo, aunque paulatinamente el enfoque de lo que podía significar la fotografía fue ampliándose, la transición no fue fácil. La palabra incluso fue utilizada como un adjetivo despectivo para las obras que —a la vista de algunos— no eran lo suficientemente creativas. Newhall lo relata así:

Los críticos de arte no aceptaron la fotografía con tanta diligencia como los artistas. A menudo usaron la palabra con un énfasis negativo, para condenar aquella pintura o escultura que, en su opinión, no trascendía de la verosimilitud y sólo registraba la apariencia externa del mundo.

Incluso intelectuales de gran importancia se opusieron por completo a esta nueva invención. Baudelaire fue uno de los más importantes, quien desde su posición como crítico de arte desdeñó en innumerables ocasiones a la fotografía, como describe Gisèle Freund en *La fotografía como documento social*: “Considerándose un aristócrata, se oponía a las tendencias democráticas de su tiempo, tendencias que pretendían poner al arte al alcance de todos. Le parecía que la fotografía favorecía esa evolución”.

Con la tradición de su padre como pintor, el reconocido poeta consideraba que la fotografía era fruto de la mediocridad de los artistas que la creaban únicamente para facilitar su trabajo, Freund describe:

Según él la fotografía ha de regresar a su sitio verdadero que es el de sirvienta de las artes y de los artistas, una simple herramienta; ni la

imprensa, ni la taquigrafía, por ejemplo, crearon o produjeron la literatura.

Poco a poco tanto críticos como fotógrafos empezaron a ver que la belleza y la estética también podían ser una finalidad de la fotografía, dos funciones que le permitirían abrirse un espacio en el arte.

Además, destacados fotógrafos tuvieron una formación como pintores y viceversa. Laura González Flores destaca en su libro *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, una frase de Sócrates: “¿No es el arte la producción de cosas visibles?” A pesar de los muchos siglos que caen sobre esta frase, es cierto que las artes visuales terminan siempre por unirse en algún punto, como apunta Newhall:

Si los fotógrafos encontraron inspiración en la pintura, también los pintores encontraron en la fotografía una útil aliada (...) Gustave Courbet utilizó la fotografía de una modelo desnuda para su cuadro *El estudio del artista*, en 1849, y Jean-François Millet manifestó a su alumno Edward Wheelwright que las fotografías son valiosas como estudio de cortinajes y de otros detalles.

La fotografía —considerada un arte menor— es una invención que requirió de muchos esfuerzos separados que se unieron en algún punto: físicos, químicos, pintores, grabadores... personas de muchos oficios aportaron avances que en conjunto fueron significativos. González Flores hace, de la siguiente forma, un análisis del nexo eterno entre las dos variantes del arte:

Muchos artistas vanguardistas además de Man Ray —Picasso, Dalí, Moholy-Nagy, El Lissitzky, por mencionar unos cuantos—, no trabajaron a partir de una disyuntiva de géneros (fotografía o pintura), sino a partir de la conjunción de éstos (fotografía y pintura).

Y es el mismo Moholy-Nagy quien menciona en los escritos que conforman el libro *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía* que esta última tiene su definición en el hecho de “escribir con luz”, lo que de ninguna manera significa que la fotografía deba ser la reproducción de la realidad. Por lo que menciona que lo más importante no es la cámara, sino la superficie sensible:

En la actualidad, la pintura y la fotografía se contraponen con frecuencia. Se afirma que, de ambas, sólo la pintura es expresión de una emoción interna, y que la fotografía no es más que una reproducción mecánica de la realidad que no debería aspirar a un puesto entre las artes.

Y del mismo modo en que por siglos estas dos vertientes han estado ligadas, también en los procesos alternativos encuentran puntos en común, se mezclan hasta confundirse y otorgan posibilidades creativas a quienes los usan.

Doble exposición: pintura y fotografía en los procesos alternativos

Tal como los lienzos en blanco han otorgado libertad a los pintores, los papeles y cerámicas emulsionados, así como los negativos han hecho lo mismo por los fotógrafos. Las cámaras producen las imágenes que se bocetaban a lápiz; la plata hace las veces de los pigmentos. Ellos tienen una visión del arte y la expresan por medio de fotografías.

Algunos dicen que la fotografía y la pintura están divididas por una línea clara y que esta no se borra con ningún tipo de técnica, ni siquiera en

los procesos alternativos; otros consideran que estas formas del arte están íntimamente ligadas.

Laura González Flores aterriza en entrevista las teorías planteadas en su libro y las relaciona con este tipo de técnicas. A ella le interesa el valor estético de las imágenes y por qué son consideradas artísticas, sin importar si son fotografías o pinturas.

“[Me intriga saber] por qué piensan que esto es fotografía, cuando a lo mejor están queriendo hacer pintura con su cámara. La pregunta es si lo alternativo no es en realidad un esfuerzo de doblar la técnica fotográfica para lograr algo que era pictórico o litográfico.”

Ella cree que dentro de este tipo de técnicas el nexo se hace más visible, más próximo: “Aquí lo veo muy claro, muy cercano, la referencia es la historia de la pintura o la historia del grabado, no otra, no la historia de la fotografía. Sí, está hecho con una cámara, pero la intención es la de la pintura”, afirma. También reflexiona acerca de la calidad artística de este tipo de técnicas, frente a la fotografía tradicional.

Yo lo que siento es que todo esto de lo ‘alternativo’ en realidad son procesos más artísticos que los fotográficos estándar. Y lo que están tratando de decir es que son fotógrafos que utilizan la fotografía con una intención artística.

Pero lo importante ni siquiera es si es fotografía o pintura, sino qué contenido —con relación a una determinada sociedad— tiene esa imagen: ¿es un contenido estético?, ¿es un contenido documental?, ¿con qué se asocia?, ¿qué quiere decir?

González Flores considera que este tipo de técnicas deben valorarse por las imágenes que producen, por las propuestas que

tienen detrás y no solamente porque las imágenes estén realizadas de ese modo.

En el segundo Encuentro Internacional de Procesos Fotográficos Alternativos —realizado en la ciudad de Xalapa— una de las temáticas recurrentes en las mesas de debate fue precisamente esta: la aportación de las imágenes surgidas de estas técnicas.

La conclusión general fue que estos métodos no producen fotografías estéticas ni artísticas *per se* y que ese es el riesgo principal que se corre: creer que la dificultad de obtener estas fotografías aumenta su valor estético. Los especialistas coincidieron en que las imágenes deberían conservar su valor plástico, sean obtenidas por un proceso industrial o uno alternativo, pues su impacto, relevancia estética y relación con el espectador están definidos por el momento en que este las observa, no por el camino que las produce.

Mezclas de luz: técnicas híbridas en fotografía

Desde la creación de la fotografía, esta comenzó a mezclarse con otro tipo de técnicas. Los positivos coloreados simulando fotografías en color son un ejemplo del principio de esta hibridación, que permitió que los nexos siguieran visibles.

Posteriormente, las fotografías sirvieron para otro tipo de expresiones artísticas como el *collage* o los fotomontajes, que tenían intenciones diversas y que sacaban imágenes de un contexto para moldearlas hasta lograr la intención original del artista.

En el caso de las técnicas experimentales —tomando como punto de partida su utilización actual— podemos observar que se han mezclado y modificado para facilitar estos procesos, creando formas híbridas que pueden partir incluso de procesos digitales.

Para la realización de gomas bicromatadas y de cianotipias se emplean en muchas ocasiones negativos digitales que son modificados de acuerdo con el contraste que se requiere para las gamas tonales. Una vez que están listos los negativos, se imprimen sobre un acetato y se realiza todo el proceso.

Para los más reacios a la tecnología, parecería que la hibridación de los procesos desmerita la calidad del proceso; sin embargo, como se ha recalcado a lo largo del trabajo, la validez está en los resultados.

En otras ocasiones, se realizan proyecciones con cañones digitales y de esta manera se realizan colodiones a gran tamaño, lo que permite disminuir los costos y la dificultad de conseguir una cámara de gran formato, que además tiene precios elevados.

Otra forma de hibridación es la propuesta por Miguel Ángel Acosta en su exposición *Fotografía a la goma bicromatada*, exhibida en la Galería Universitaria Ramón Alva de la Canal durante julio de 2011. En esta muestra, el artista presentó una serie de gomas bicromatadas que en ocasiones se encontraban intervenidas: coloreadas en su totalidad o con pequeños detalles pintados para ser resaltados.

Esta exposición fue criticada en la conferencia *Procesos fotográficos, ¿antiguos, históricos o alternativos?*, principalmente por dos de los ponentes, José Antonio Rodríguez y Juan Carlos Valdez, quienes

mencionaron que visualmente las imágenes no transmitían nada y eran una muestra de lo que se puede hacer con la técnica, sin tener un discurso detrás de ella.

Lejos de su validez estética y artística, esta exposición exhibía una forma clara de hibridación entre pintura y fotografía, la cual permitía observar la manera en la que se pueden mezclar ambos senderos.

En entrevista, Anasella Acosta —directora de la revista *Cuartoscuro*— menciona:

He pensado que estamos yendo por etapas, todavía seguimos en la de rescatar estos procesos y que nos fascinen. Estamos ante la fascinación de su recuperación. El estenopeico ya lo estamos evolucionando, ya se están haciendo cosas más profesionales y con más contenido; pero en procesos como el colodión húmedo, todavía necesitamos superar esa etapa. Hasta que no agotemos esa fase de fascinación, de recuperación, de sorpresa ante lo mágico, entonces no nos vamos a plantear el contenido.

Hechiceros modernos: fotografía digital y procesos alternativos

Aunque la fotografía digital no fue el factor que inició la recuperación de los procesos alternativos —pues esta inició desde la década de los setenta— sí es actualmente uno de los puntos que ha permitido la popularización de estas técnicas, principalmente en la propagación de talleres y en el interés hacia estos.

La mayoría de los entrevistados coinciden en que aunque estas técnicas tienen varias décadas de existencia, se han popularizado debido a que brindan un contacto con la fotografía muy distinto al que brindan los

métodos digitales: son mucho más sensoriales, quien las realiza puede percibir olores y sensaciones que no percibiría con una cámara digital. Por otra parte, la larga espera y los procesos minuciosos son otra característica apreciada por muchos.

De todas las técnicas, la de mayor auge ha sido la fotografía estenopeica, que actualmente cuenta con publicaciones a nivel mundial que se dedican exclusivamente a este fenómeno fotográfico y que dan consejos para mejorar las imágenes, además de presentar el trabajo de exponentes representativos.

Para Anasella Acosta, las imágenes que surgen tanto de la cianotipia, la goma bicromatada o el colodión húmedo causan impacto por la distancia histórica que se tiene con los procesos, por la simple idea de pensar que con estos métodos se hacían fotografías anteriormente, sin embargo, afirma que “como hay mucha producción y surgen tantas fotografías, llegará el momento en que se analice lo que está pasando, para tener más parámetros para analizarlas”.

También considera que tal vez una parte de quienes siguen esta moda sí lo hacen como una respuesta frente a la fotografía digital, mientras que para otros más representa una salida del estándar y la búsqueda de un estilo propio. Asimismo, cree que los procesos alternativos deben avanzar a la velocidad que lo hacen los digitales, pues deben evolucionar y proponer:

Recuperar estos procesos sí se está volviendo una moda, pero finalmente es un filtro, hay quienes se quedan en la moda, realizan una fotografía y hasta ahí llegan. Trascienden aquellos que, más allá de esto, tienen algo que contar, algo interno y profundo como creador o como fotógrafo y que así sea colodión, estenopeica, platino o heliograbado lo van a hacer.

Sin embargo, también existen personas que niegan que haya nexo alguno entre el auge de los procesos digitales y el crecimiento en el interés de las técnicas experimentales. Para ellos, son fenómenos separados que nada tienen que ver y aunque la inmediatez que permiten las cámaras más modernas no existiera, se habrían recuperado esos procesos empleados en los inicios de la fotografía.

Lo cierto es que, relacionados o no, mientras las cámaras aumentan en píxeles y resolución, la creación de talleres que imparten estas técnicas y la asistencia a ellos también van en aumento.

Mientras que, dentro de instancias académicas como la ENAP, los alumnos muestran cada vez menos interés en los procesos, pues tienen otros intereses artísticos; en la Universidad Veracruzana el interés se mantiene desde la década de los setenta y permanecerá quizá, hasta que la generación de Carlos Jurado acabe con sus labores docentes y quizás entonces todavía se conserve la leyenda del personaje y se mantenga la enseñanza de estos procesos hasta el fin de los tiempos, o hasta el fin de la fotografía, que es lo mismo.

Conclusiones

Los procesos alternativos representan una oportunidad de experimentar aún más de lo que permite la fotografía tradicional. Quienes los aplican en su trabajo reconocen las diferentes atmósferas creativas que estos les otorgan; sin embargo también afirman que es un arma de doble filo, pues muchos se interesan en ellos simplemente por la técnica y sin dar un valor a la composición de las imágenes, lo que puede 'devaluar' las obras producidas a partir de estos. Otros más creen que por el contrario, es una forma de que la técnica sea 'revaluada' nuevamente.

De acuerdo con los testimonios obtenidos, es posible atestiguar que estos procesos tienen una importancia muy grande en Xalapa debido a que fue la ciudad en la que se gestó este movimiento. Es por eso que muchas de las personas que emplean estos métodos hoy en día tienen una relación con esa ciudad, aunque hayan mudado su residencia.

En este reportaje se puede comprender que el mayor aporte que hizo Carlos Jurado a la fotografía no fue su obra, sino la posibilidad que brindó a otros tantos de emplear procesos antiguos y probar nuevas formas de hacer fotografía a partir de la curiosidad que fomentó en ellos.

Es a partir de la influencia de Jurado que se puede comprender la gran trascendencia de Xalapa para las artes plásticas en nuestro país,

puesto que lo sucedido allá en la década de los setenta influyó de diversas maneras a la creación de ese momento. Y aunque el *boom* haya disminuido paulatinamente, sería imposible negar la importancia del movimiento, puesto que su repercusión no se vio únicamente en el país, sino que traspasó fronteras. Prueba de ello es el número de premios, reconocimientos e invitaciones a eventos que tuvo Carlos Jurado, sus exposiciones en Suecia, España, Argentina y otras naciones.

Los entrevistados emplean estos cuatro procesos (cámara estenopeica, cianotipia, goma bicromatada y colodión húmedo) con la intención de que su trabajo sea distinto a lo que producen los demás, también porque les gusta experimentar y que sus imágenes sean falibles, les atrae la fragilidad de la fotografía.

En las universidades se siguen enseñando estas técnicas como un referente histórico a lo que estas representaron en los inicios de la fotografía. Sin embargo, en la Universidad Veracruzana es en donde se aprecian más, sobre todo como una forma de respeto hacia quien fundó la ahora Facultad de Artes Plásticas y promovió la creación de la licenciatura en Fotografía. En la UNAM, por el contrario, estos procesos no tienen un vínculo tan cercano con los alumnos.

Los talleres independientes se alimentan de estos procesos como una forma de enseñarlos a quienes se acercan a ellos; sobre todo por curiosidad, por la rareza que representan y no siempre con la intención de producir imágenes que tengan una trascendencia estética destacada, según los mismos talleristas.

Ninguno de los entrevistados señala que utilice estos métodos alternativos como una respuesta a la fotografía digital, aunque algunos

reconocen que este sí puede ser un factor determinante para que muchos otros se acerquen a ella.

Carlos Jurado es el único que manifiesta una oposición completa a la tecnología, una falta de interés hacia ella e incluso una cierta inferioridad con relación a la fotografía química. El resto de los entrevistados menciona que en ocasiones utiliza ambas y algunos incluso mezclan elementos digitales con los procesos antiguos para facilitar el trabajo o disminuir los costos.

En cuanto al nexo existente entre fotografía y pintura, hay opiniones encontradas: algunos manifiestan que sí es posible verlos más cercanos en este tipo de procesos, mientras que otros consideran que el vínculo que se pueda encontrar es exactamente igual al que habría con otras técnicas.

Aunque algunos de los alquimistas experimenten con los procesos como una moda y otros más no lo hagan con la suficiente calidad estética, la trascendencia de sus propuestas la dictará el futuro. Las obras de algunos seguirán cautivando y permanecerá en ellas esa atmósfera mágica, las de otros más se perderán en el tiempo, quien será su mejor crítico.

Realizar este trabajo en forma de reportaje permite una visión analítica sobre el tema, otorga la posibilidad de contrastar las opiniones rescatadas, revisar en qué coinciden y en qué no, discernir entre la trascendencia que puedan tener las declaraciones de los entrevistados y la importancia de sus testimonios como una forma de recreación histórica.

Presenta, además, el reto de discernir entre el cúmulo de información obtenida qué tiene mayor relevancia para los posibles lectores, también la dificultad de explicar las distintas técnicas de manera que resulten un poco

más comprensibles para quien únicamente tiene un acercamiento básico con la fotografía.

Magos del silencio, alquimistas de la luz ha mostrado en sus páginas cómo ven esos nuevos alquimistas a la fotografía: como una de las artes que huele a sustancias químicas, que intoxica, que se remonta a los principios ópticos más antiguos, que es falible y minuciosa, que es artesanal y requiere paciencia.

Una forma de producir imágenes que regresa hoy para enseñarnos lo difícil que podía ser obtener un retrato cuando no había otra forma de realizarlo, cuando la técnica no era la alternativa a elegir sino la única opción, cuando esos procesos no eran antiguos, sino novedosos. Esos tiempos —que ahora pueden parecernos remotos— en que los alquimistas de la luz eran más científicos que artistas.

Aparato crítico:

Fuentes metodológicas

Baena Paz, Guillermina, *El discurso periodístico: los géneros periodísticos hacia el nuevo milenio*, México, Trillas, 1999, 120 pp.

Cohen, Sandro, *Redacción sin dolor*, 14ª edición, México, Planeta, 2004, 384 pp.

Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, trad. Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez, España, Gedisa, 2005, 233 pp.

Escribano Hernández, Asunción, *Comentario de textos periodísticos: informativos, interpretativos y de opinión*, España, Universidad Salamanca, 2006, 220 pp.

Leñero, Vicente y Carlos Marín, *Manual de periodismo*, 4ª edición, México, Grijalbo, 1988, 315 pp.

López Ruiz, Miguel, *Normas técnicas y de estilo para el trabajo académico*, 5ª edición, México, UNAM (Biblioteca del editor), 2007, 165 pp.

Parrat, Sonia F., *Introducción al reportaje: antecedentes, actualidad y perspectivas*, España, Universidade de Santiago de Compostela, 2003, 163 pp.

Río Reynaga, Julio del, *Teoría y práctica de los géneros periodísticos informativos*, México, Diana, 1992, 234 pp.

Rodríguez, Pepe, *Periodismo de investigación: técnicas y estrategias*, España, Paidós (Papeles comunicación 7), 1994, 259 pp.

Rojas Avendaño, Mario, *Reportaje moderno (antología)*, México, FCPYS-UNAM (Serie lecturas 4), 1976, 228 pp.

Rojas Soriano, Raúl, *Guía para realizar investigaciones sociales*, 6ª edición, México, UNAM, 1981, 274 pp.

Santoro, Daniel, *Técnicas de investigación. Métodos desarrollados en diarios y revistas de América Latina*, México, FCE, 2004, 287 pp.

Velázquez Rivera, Luis, et. al., *Técnica del reportaje*, México, Universidad Veracruzana (Textos Universitarios), 2004, 334 pp.

Zavala Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas*, México, 2ª edición, México, UNAM (Biblioteca del editor), 1994, 397 pp.

Fuentes teóricas

Barthes, Roland, *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, 9ª edición, trad. Joaquim Sala-Sanahuja, España, Paidós (Comunicación), 2009, 188 pp.

Chevrier, Jean-François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, trad. Cristina Zelich y Elena Llorens, España, Gustavo Gili (Fotografía), 2006, 350 pp.

Chéroux, Clément, *Breve historia del error fotográfico*, México, Almadía/Conaculta/UNAM/Fundación Televisa/Embajada de Francia en México, 2009, 196 pp.

Debroise, Olivier, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, España, Gustavo Gili (Fotografía), 2005, 380 pp.

Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, 2ª edición, trad. Graziella Baravalle, España, Paidós (Comunicación), 1994, 191 pp.

Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, España, Gustavo Gili (Fotografía), 2004, 207 pp.

- Frizot, Michel, *El imaginario fotográfico*, Almadía/Conaculta/UNAM/Fundación Televisa/Embajada de Francia en México, México, 2009, 307 pp.
- González Flores, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, España, Gustavo Gili (Fotografía), 2005, 319 pp.
- Hedgecoe, John, *Manuales de fotografía. Técnica fotográfica*, [s.t.], España, Ceac, 1991, 191 pp.
- Hill, Paul y Thomas Cooper, *Diálogo con la fotografía*, 2ª edición, España, Gustavo Gili (Fotografía), 2007, 383 pp.
- Jurado, Carlos, *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio. Dos pequeñas historias acerca de la cámara fotográfica*, México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (Colección Artes de Chiapas), 2009, 110 pp.
- Krauss, Rosalind, *La fotografía. Por una teoría de los desplazamientos*, trad. Cristina Zelich, España, Gustavo Gili (Fotografía), 2002, 237 pp.
- Langford, Michael y Philip Andrews, *Manual de fotografía de Langford*, trad. Francesc Rosés, España, Omega, 2005, 294 pp.
- Langford, Michael y Efthiminia Bilissi, *Tratado de fotografía. Guía para fotógrafos*, trad. Francesc Rosés, España, Omega, 2008, 416 pp.
- Lynn Glynn, Gale Ann, *Fotografía: manual de procesos alternativos*, México, ENAP-UNAM (Manuales), 2007, 159 pp.
- Moholy-Nagy, László, *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*, trad. Gonzalo Vélez y Cristina Zelich, España, Gustavo Gili (Fotografía), 2005, 269 pp.
- Monroy Nasr, Rebeca. *Ases de la cámara. Textos sobre fotografía mexicana*, México, INAH, 2009, 635 pp.
- _____, *De luz y plata. Apuntes sobre tecnología alternativa en fotografía*, México, INAH (Colección Alquimia), 1997, 184 pp.
- Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía*, trad. Homero Alsina Thevenet, España, Gustavo Gili (Fotografía), 2003, 343 pp.
- Picaudé, Valérie y Philippe Arbaizar, *La confusión de los géneros en fotografía*, trad. Cristina Zelich, España, Gustavo Gili (Fotografía), 2004, p. 36-56.

Quiroz Luna, Marcela, *La ilusión de ser fotógrafo: Hacia una fenomenología de la fotografía estenopeica a partir de la obra de Carlos Jurado*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, 111 pp.

Rodríguez, José Antonio, et. al., *Carlos Jurado y el arte de la aprehensión de las imágenes*, México, Universidad Veracruzana, 2010, 207 pp.

Treviño, Estela, et. al., *160 años de fotografía en México*, Conaculta-Cenart/Centro de la Imagen/Océano/Fundación Televisa, 2004, 703 pp.

Valdez Marin, Juan Carlos, *Manual de conservación fotográfica*, México, INAH (Colección Alquimia), 1997, 147 pp.

Fuentes hemerográficas

Acosta, Anasella, “Procesos antiguos: ¿alternativos o heliografías contemporáneas?”, *Cuartoscuro*, México, año XVI, núm. 97, agosto-septiembre de 2009, p. 56.

Alonso, Yolanda, “Carlos Jurado: un alquimista en la época de los botones”, *Cuartoscuro*, México, año XIII, núm. 83, abril-mayo de 2007, p. 70-71.

Anza, Ana Luisa, “Carlos Jurado, premio Cámara de Plata”, *Cuartoscuro*, México, año XVI, núm. 97, agosto-septiembre de 2009, p. 59.

Bravo, José Luis, “Escanografías. Desde la ventana de Niépce”, *Cuartoscuro*, México, año XVI, núm. 97, agosto-septiembre de 2009, p. 42-45.

Castelán, Lolita, “Entrevista a Cannon Bernáldez. Construyendo ficciones”, *Cuartoscuro*, México, año XVI, núm. 99, diciembre 2009-enero 2010, p. 17-21.

- _____, “Entrevista a Arturo Fuentes. El arte de viajar en una fotografía”, *Cuartoscuro*, México, año XVI, núm. 99, diciembre 2009-enero 2010, p. 30-33.
- Castellanos, Rosario, “Carlos Jurado: amigo, compañero, prisionero”, *Alquimia*, México, año 12, núm. 36, mayo-agosto 2009, p. 43-45.
- Córdova, Carlos A., “«Veo mucha fotografía en la pintura». Conversación con Carlos Jurado”, *Alquimia*, México, año 12, núm. 36, mayo-agosto 2009, p. 65-77.
- Galindo, Antonio, “Posibilidad actual de los *Procesos Alternativos*”, *Cuartoscuro*, México, año XVIII, núm. 108, junio-julio de 2011, p. 66-68.
- Jiménez, Arturo, “Daguerre y Albornoz en el siglo XXI”, *Cuartoscuro*, México, año XIII, núm. 79, agosto-septiembre de 2006, p. 22-25.
- Lizardo, Gonzalo, “Camera obscura. A la casa (otra vez) del unicornio estenopeico”, *Cuartoscuro*, México, año XVII, núm. 103, agosto-septiembre de 2010, p. 40-42.
- Monroy Nasr, Rebeca, “Transtemporalidad y utopía: un maestro del arte vanguardista”, *Alquimia*, México, año 12, núm. 36, mayo-agosto 2009, p. 10-23.
- Montañez, Jimmy, “Waldemaro Concha: el tiempo en un cristal”, *Cuartoscuro*, México, año XV, núm. 95, abril-mayo de 2009, p. 8-12.
- Montiel Klint, Gerardo, “Tratado mínimo de Carlos Jurado. De cajas mágicas, espíritus malignos, estenopos, polvos de Taltor, alquimistas árabes, rinocerontes, vampiros, fusilamientos y cañones de fragatas”, *Alquimia*, México, año 12, núm. 36, mayo-agosto 2009, p. 26-37.
- Negrete Álvarez, Claudia, “Cuando la posmodernidad fotográfica llegó a Xalapa”, *Cuartoscuro*, México, año XVIII, núm. 108, junio-julio de 2011, p. 62-65.

Ramírez, Galo, “El goce de los procesos antiguos: Brauchli, poesía en heliograbado”, *Cuartoscuro*, México, año xv, núm. 92, octubre-noviembre de 2008, p. 22-27.

Rodríguez, José Antonio, “Carlos Jurado: renacentista moderno”, *Alquimia*, México, año 12, núm. 36, mayo-agosto 2009, p. 4-6.

_____, “Carlos Jurado: generar imágenes desde el pasado”, *Alquimia*, México, año 12, núm. 36, mayo-agosto 2009, p. 48-62.

_____, “Mirar el pasado desde el presente”, *Cuartoscuro*, México, año xviii, núm. 108, junio-julio de 2011, p. 69.

Fuentes electrónicas

Campbell, Federico, “El reportaje en la práctica”, *Periodismo escrito*, México, en <http://periodismoimpreso.blogspot.com/2006/09/el-reportaje-en-la-prctica.html> (16 de noviembre de 2011)

García, Ignacio, “La cámara estenopeica o la inversión de la mirada”, *Metapolítica*, México, en http://www.metapolitica.com.mx/index.php?option=com_aicontactsafe&view=message&layout=message&pf=1&Itemid=5 (23 de junio de 2011)

MacMasters, Merry, “Encuentro internacional de procesos fotográficos en Veracruz”, *La Jornada*, México, en <http://www.jornada.unam.mx/2011/07/08/cultura/a05n1cul> (12 de julio de 2011)

Melchor, Fernanda, “Artistas desdeñan la técnica: Miguel Ángel Acosta”, *Universo el periódico de los Universitarios (Universidad Veracruzana)*, México, en <http://www.uv.mx/universo/210/arte/arte08.htm> (14 de julio de 2011)

Sánchez, Maribel, “Anuncian Encuentro de Procesos Fotográficos Alternativos” *Diario de Xalapa*, México, en <http://www.oem.com.mx/diariodexalapa/notas/n2133082.htm> (9 de julio de 2011)

_____, “Carlos Jurado y los procesos fotográficos en Xalapa”, *Diario de Xalapa*, México, en <http://www.oem.com.mx/diariodexalapa/notas/n2139021.htm> (9 de julio de 2011)

Vázquez Martín, Eduardo, “El jardín de Buffon. Fotografías de Patricia Lagarde”, *Museo de Historia Natural*, México, en <http://www.sma.df.gob.mx/mhn/index.php?op=05notelopierdas&op01=36buffon> (18 de agosto de 2011)

Fuentes vivas (entrevistas)

- Anasella Acosta
- Arturo Talavera
- Cannon Bernáldez
- Carlos Jurado
- Laura González Flores
- Luis Enrique Betancourt
- Miguel Fematt
- Patricia Banda

Conferencias

Brauchli, Byron, et. al., “Nuevos espacios”, conferencia, México, Facultad de Artes Plásticas, UV, 8 de julio de 2011. (2º Encuentro Internacional de Procesos Fotográficos Alternativos).

Jurado, Carlos, “Reflexiones”, conferencia, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 2 de mayo de 2011. (Primer Festival de Fotografía Universitaria “Festín Fotográfico”).

Romero, Elizabeth, et. al., “Procesos fotográficos, ¿antiguos, históricos o alternativos?”, conferencia, México, Instituto de Artes Plásticas, UV, 8 de julio de 2011. (2º Encuentro Internacional de Procesos Fotográficos Alternativos).

Valdez, Juan Carlos, et. al., “Del pictorialismo y otros olvidos”, conferencia, México, Instituto de Artes Plásticas, UV, 8 de julio de 2011. (2º Encuentro Internacional de Procesos Fotográficos Alternativos).

Tovalín, Alberto, et. al., “Educación fotográfica en procesos alternativos”, conferencia, México, Facultad de Artes Plásticas, UV, 8 de julio de 2011. (2º Encuentro Internacional de Procesos Fotográficos Alternativos).