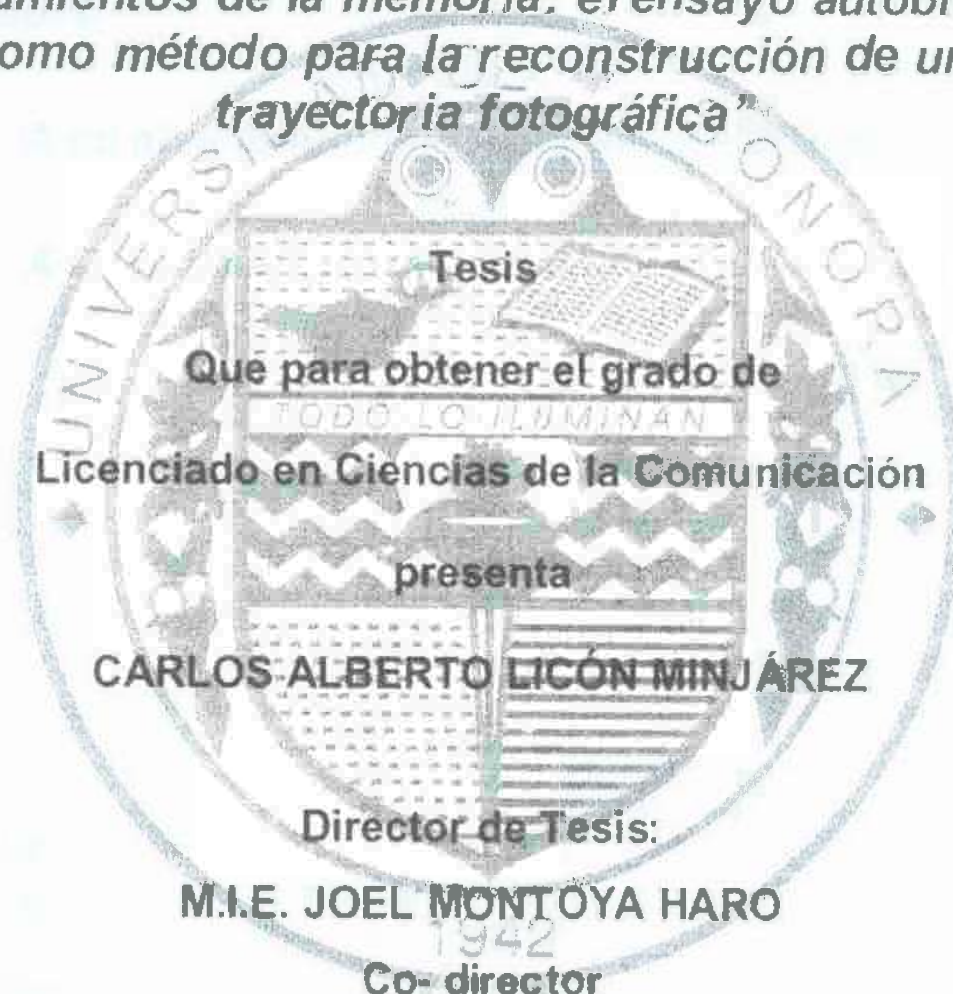


# UNIVERSIDAD DE SONORA

## DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA Y CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

*“Ordenamientos de la memoria: el ensayo autobiográfico como método para la reconstrucción de una trayectoria fotográfica”*



DR. JOEL ALFONSO VERDUGO CÓRDOVA

Asesores:

M.C. GASTÓN ROCHA ROMERO

M.C. IGNACIO CASTILLO ARVAYO

Hermosillo, Sonora

Junio de 2016

# Universidad de Sonora

Repositorio Institucional UNISON



**"El saber de mis hijos  
hará mi grandeza"**



Excepto si se señala otra cosa, la licencia del ítem se describe como openAccess

# **“Ordenamientos de la memoria: el ensayo autobiográfico como método para la reconstrucción de una trayectoria fotográfica”**

## **Índice General**

**Dedicatoria**

**Agradecimientos**

**Preliminar.....1**

### **CAPÍTULO I**

**La Fotografía vinculada a una trayectoria personal.....3**

**Introducción.....3**

**1.1. Referentes teóricos..... 5**

**1.2. De la cuna a la escuela. Una aproximación inicial al pensamiento visual.....13**

**1.3. La Universidad. De la calle al aula.....23**

**1.4. Primer acercamiento formal a la fotografía. ....39**

**1.5. Libertad deseada.....62**

**1.6. Del Aula al trabajo. Reflexiones sobre el ejercicio del fotógrafo de prensa en Hermosillo, Sonora. ....63**

### **CAPÍTULO II**

**El método autobiográfico en la investigación social cualitativa como instrumento para la reconstrucción de trayectorias fotográficas. ....83**

### **CAPÍTULO III**

<b>Portafolios.....</b>	<b>89</b>
<b>Postura frente a la fotografía.....</b>	<b>89</b>
<b>3.1. Kinopalloza (Año 2000).....</b>	<b>90</b>
<b>3.2. Dream / life (Año 2002 / 2003).....</b>	<b>94</b>
<b>3.3. Sin Asunto (Año 2003 / 2006). ....</b>	<b>97</b>
<b>3.4. Historias de Concreto (Año 2007 / 2008). ....</b>	<b>100</b>
<b>3.5. Lugares comunes (Año 2009 / 2010).....</b>	<b>102</b>
<b>3.6. Noches de perros (2009).....</b>	<b>104</b>
<b>3.7. Formas de la memoria (2010 / 2012).....</b>	<b>107</b>
<b>3.8. Anotaciones sobre vuelos en círculos (2014 / 2016). ....</b>	<b>109</b>

### **CAPÍTULO IV**

<b>A manera de Conclusión.....</b>	<b>114</b>
------------------------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>132</b>
--------------------------	------------

### **ANEXOS**

**Anexo 1. Semblanza del autor.**

**Anexo 2. Curriculum Vitae.**

**Anexo 3. Obra publicada: publicaciones, catálogos, exposiciones.**

## **Preliminar**

Provengo de una historia quizá no muy diferente a la de muchos sujetos que se han esforzado por mantenerse fieles a su pasión tras haber encontrado la vocación por un oficio. Aun cuando todo parece ir en contra de este hallazgo, me atrevo a decir que se trata de un oficio en definitivo generoso, que me ha dado la oportunidad de estrechar lazos con mis seres queridos, y descubrir personas y lugares que jamás hubiera imaginado conocer.

La fotografía me ha permitido experimentar conscientemente el acierto y el error, vivir una serie de procesos significativos que han sido determinantes en mi desarrollo personal. Me ha enfrentado a la posibilidad de reconocirme dentro de una colectividad más amplia que exige un acercamiento menos superficial.

La fotografía juega un papel clave en nuestras vidas, pues es experiencia, es memoria, es una acción que pudiera llegar a mostrarnos tanto como ocultarnos. Las imágenes nos pueden guiar hacia nociones más tangibles de eso que nos ocurre en la realidad, pero también, pueden confundirnos. Como lenguaje, posibilitan la deconstrucción de la realidad y, por lo tanto, una lectura más personal, una apropiación más significativa. Como medio de representación propician el reconocimiento de situaciones poco visibles que, en el mejor de los casos, devienen en acercamiento, conocimiento y experiencia, pero ¿Cómo descifrarlas? ¿Cómo descubrir el impulso que nos lleva a crearlas, a observarlas y conservarlas? ¿Por qué para unos son más importantes que

para otros? y ¿Por cuáles razones sería importante tratar de entender este hecho?

En mi caso, la fotografía se presentó como una posibilidad de auto reconocimiento que me permitió llegar a un punto de equilibrio, luego de llevar una vida de excesos y situaciones de violencia innecesaria. Significó una oportunidad de aferrarme a algo y entonces poder evolucionar. Se volvió una referencia para poner en perspectiva una forma menos violenta y agresiva, y poder aproximarme a una noción de realidad que entiendo como una esfera más mental que física y que considero debería ser menos impersonal y automática.

# CAPÍTULO I

## La Fotografía vinculada a una trayectoria personal

### Introducción

El presente trabajo tiene el propósito de reflexionar, a partir de la reconstrucción autobiográfica, el trayecto de mi vida ligado a la fotografía. En la forma de *ensayo* iré mostrando la producción fotográfica realizada durante diferentes etapas de mi formación, primero como estudiante y, más adelante, como fotógrafo, enfatizando en aquellas experiencias que a mi parecer han alimentado de manera significativa mi visión en torno a la fotografía.

El trabajo está dividido en cinco apartados: el primero refiere a la puesta en escena de las reflexiones que contribuyeron a formalizar este escrito. En este apartado, intento identificar cuáles han sido esos factores determinantes en mi desarrollo como fotógrafo. Igualmente procuro establecer su posible relación con el despertar de un pensamiento visual, que considero inicia desde una etapa muy temprana, que posteriormente evoluciona hacia una práctica más concreta y consciente.

Expongo este proceso en un orden cronológico que me permite establecer una dirección respecto a la manera de cómo estos eventos van aportando elementos para la configuración de una serie de nociones sobre la fotografía, la comunicación y la forma en cómo las imágenes operan que, hasta el momento, pienso que siguen presentándose como valiosos hallazgos que

han ido abriendo el camino a posturas menos ingenuas y automáticas frente a mi propia práctica fotográfica y las de otros autores.

A partir de la recuperación de la experiencia en el aula, así como en el campo laboral, intento caracterizar algunos de los factores sociales, ideológicos y políticos que considero han condicionado y determinado este proceso. Primero, desde una práctica intuitiva; más adelante desde una actitud más lúdica y experimental; posteriormente, desde una posición más formal y regulada; y, finalmente, desde una noción crítica y menos rígida.

Para tal efecto, en el segundo apartado, intento sustentar teóricamente la manera en cómo a través del método autobiográfico, es posible abordar la subjetividad de la memoria de manera objetiva, y recuperar conocimiento valioso que abone al propósito de reconstruir sistemáticamente una trayectoria fotográfica autoral vinculada a una experiencia de vida.

En la tercera parte expongo mi postura ante la fotografía, y mi obra a partir de los proyectos fotográficos en que me he implicado, es decir mi portafolio, con los siguientes títulos y por orden cronológico: 1. *“Kinopalloza”*, 2. *“Dream / life”*, 3. *“Sin Asunto”*, 4. *“Historias de Concreto”*, 5. *“Lugares comunes”*, 6. *“Noches de perros”*, 7. *“Formas de la memoria”*, 8. *“Anotaciones sobre vuelos en círculos”*.

El cuarto apartado, lo presento a manera de conclusiones, donde expongo brevemente mi trayectoria en la fotografía y las reflexiones que emanan de la misma.



# CAPÍTULO I

## La Fotografía vinculada a una trayectoria personal

### Introducción

El presente trabajo tiene el propósito de reflexionar, a partir de la reconstrucción autobiográfica, el trayecto de mi vida ligado a la fotografía. En la forma de *ensayo* iré mostrando la producción fotográfica realizada durante diferentes etapas de mi formación, primero como estudiante y, más adelante, como fotógrafo, enfatizando en aquellas experiencias que a mi parecer han alimentado de manera significativa mi visión en torno a la fotografía.

El trabajo está dividido en cinco apartados: el primero refiere a la puesta en escena de las reflexiones que contribuyeron a formalizar este escrito. En este apartado, intento identificar cuáles han sido esos factores determinantes en mi desarrollo como fotógrafo. Igualmente procuro establecer su posible relación con el despertar de un pensamiento visual, que considero inicia desde una etapa muy temprana, que posteriormente evoluciona hacia una práctica más concreta y consciente.

Expongo este proceso en un orden cronológico que me permite establecer una dirección respecto a la manera de cómo estos eventos van aportando elementos para la configuración de una serie de nociones sobre la fotografía, la comunicación y la forma en cómo las imágenes operan que, hasta el momento, pienso que siguen presentándose como valiosos hallazgos que

han ido abriendo el camino a posturas menos ingenuas y automáticas frente a mi propia práctica fotográfica y las de otros autores.

A partir de la recuperación de la experiencia en el aula, así como en el campo laboral, intento caracterizar algunos de los factores sociales, ideológicos y políticos que considero han condicionado y determinado este proceso. Primero, desde una práctica intuitiva; más adelante desde una actitud más lúdica y experimental; posteriormente, desde una posición más formal y regulada; y, finalmente, desde una noción crítica y menos rígida.

Para tal efecto, en el segundo apartado, intento sustentar teóricamente la manera en cómo a través del método autobiográfico, es posible abordar la subjetividad de la memoria de manera objetiva, y recuperar conocimiento valioso que abone al propósito de reconstruir sistemáticamente una trayectoria fotográfica autoral vinculada a una experiencia de vida.

En la tercera parte expongo mi postura ante la fotografía, y mi obra a partir de los proyectos fotográficos en que me he implicado, es decir mi portafolio, con los siguientes títulos y por orden cronológico: 1. *“Kinopallosa”*, 2. *“Dream / life”*, 3. *“Sin Asunto”*, 4. *“Historias de Concreto”*, 5. *“Lugares comunes”*, 6. *“Noches de perros”*, 7. *“Formas de la memoria”*, 8. *“Anotaciones sobre vuelos en círculos”*.

El cuarto apartado, lo presento a manera de conclusiones, donde expongo brevemente mi trayectoria en la fotografía y las reflexiones que emanan de la misma.

Finalmente presento, en anexos, evidencias referenciales sobre la manera en cómo mi trabajo fotográfico ha sido mostrado a través de libros, catálogos, revistas, notas y exposiciones. De igual manera, adjunto mi currículum y semblanza curricular antecedidos de una reflexión final a manera de conclusión.

### **1.1. Referentes Teóricos**

Constantemente nos aproximamos a las imágenes desde una actitud despectiva y de indiferencia. Son tantas las que circulan frente a nuestros ojos que difícilmente podríamos dedicar atención a cada una de ellas. Es imposible atender las exigencias que demanda cada aspecto visual de la vida diaria. Sólo nos detenemos a observar con atención cuando un fragmento de esa realidad se vuelve significativo a partir de su relación entre forma y significado. Guardamos en la memoria aquellas imágenes que nos interesan ¿Qué sucede con las demás, con esas imágenes que aparentemente no dejan huella en nosotros o que tienen una relación indirecta?

La fotografía vuelve visible esos fragmentos que nos son significativos, permite que se almacenen en la memoria a modo de recuerdos. A la vez, excluye al resto de los aspectos que conformaron esa experiencia. A la distancia de los acontecimientos, cuando regresamos a las imágenes que lo representan, casi de inmediato establecemos una relación con ellas, más ágil, más fluida y espontánea. Podemos leer la imagen en la fotografía pues

conocemos la historia detrás de ella, formamos parte de esa historia, tenemos los referentes para interpretarla. ¿Qué sucede cuando nos situamos frente a una imagen que no corresponde a nuestro imaginario? ¿Cuándo está lejana a la estética de nuestra práctica fotográfica?

Algo sucede cuando volteamos la mirada hacia otro tipo de imágenes, cuando nuestro ejercicio de mirada se sale del contexto personal de los recuerdos de familia, de la lógica de los periódicos, de la televisión, de la publicidad o la propaganda que nos confunde, que nos deja desarmados, que nos induce a tratar finalmente a las imágenes por igual. ¿Cómo revertir esta posición frente a la imagen? ¿Cómo atraer al espectador a un territorio de atención más crítico? ¿De qué posibles formas se puede involucrar al espectador de imágenes más allá de un acercamiento superficial? ¿Cómo iniciar un diálogo menos unidireccional? ¿Hasta dónde un tema abordado por el autor de imágenes y textos puede dilucidar mayor información sobre sus racionalizaciones? ¿Es posible establecer un diálogo más personal y significativo con la obra si se provee al espectador de mayores referentes sobre la historia personal del autor?

Después de dieciocho años de estar involucrado en el campo de la fotografía entiendo que las respuestas a estas preguntas no son sencillas. Me parece difícil pensar que las respuestas solo se encuentran en las imágenes. Ernest Gombrich (1995), señala que éstas sólo son prueba de que existió alguien que vio algo desde un punto de vista determinado. Pero no nos dicen,

por sí solas, porqué ese alguien decidió seleccionar, representar y mostrar esas imágenes. Es importante buscar las claves que nos permitan profundizar más en torno al origen de las decisiones tomadas en el proceso de creación de imágenes.

Existen diferentes formas de aproximación a las fotografías, así como a los autores que las producen. La más común se manifiesta a través de una actitud pasiva, parcial y contemplativa. Otra sería aquella que busca más allá de la racionalización del discurso del autor, descubrir esas capas de informaciones que a simple vista son poco perceptibles. Estas dos formas de aproximación a la fotografía y a sus autores será en el presente trabajo un motivo de reflexión recurrente.

Pero ¿Es deber del fotógrafo proveer de las claves sobre su obra a sus veedores? No lo sé, supongo que hacerlo dependerá de su interés y capacidad de introspección para escarbar en las profundidades de su propia historia, en sus habilidades comunicativas. Lo que sí me parece es que al hacerlo se vuelve posible ampliar los puntos de referencia que permitan situar su trabajo en un contexto personal y social más amplio, para volverse más accesible al diálogo y la interacción, por lo tanto, al proceso de comunicación.

Aunque las imágenes fotográficas pueden ofrecer testimonio de aquello que no se puede expresar ni en palabras ni en textos, es un lenguaje incapaz de condensar por sí solo todas esas partes que conforman la historia personal del autor que, en mayor o menor medida, entran en juego al momento de

concebir, producir y difundir la imagen. Existen una serie de informaciones latentes que se escapan de la intelectualización de su discurso que son determinantes en el proceso de configuración de su imagen.

Pierre Bourdieu (1979), señala que no basta con intelectualizar un tema, pues detrás de este ejercicio se encuentran una serie de capas ocultas de información que inevitablemente implican un contexto social, una ideología, experiencias personales e historias ocultas que intervienen al momento de la ejecución; además esta información no necesariamente se encuentra en la superficie del discurso que impulsa la razón de ser de la imagen. Existen pues varias historias ocultas detrás de ese fragmento que se nos presenta en primer plano, sobre el que regularmente se ofrecen justificaciones y argumentos acerca de la intención o práctica fotográfica.

Me identifico con esos autores que señalan que es desde estas primeras historias donde se concentran las intenciones de crear y aproximarse a la imagen fotográfica, y que estos acercamientos se establecen desde una práctica exógena, es decir, de una práctica alimentada por una serie de convencionalismos ideológicos y estéticos provistos desde afuera por sistemas utilitaristas que buscan promover la regulación y cooptación de la libertad de pensamiento del individuo en aras del sometimiento, control y regulación para beneficio de sus propios intereses.

Crear fotografías, observarlas y acumularlas en este supuesto, tiene más que ver con una actitud social impuesta, heredada, que según Bourdieu

(1979:31) nos genera satisfacción en cinco campos que serían: la protección contra el tiempo, la comunicación con los demás, la expresión de sentimientos, la realización de uno mismo, el prestigio social y la distracción o evasión.

¿Desarrollaríamos la misma preocupación si no hubiésemos llegado a la fotografía tal y como la entendemos desde hace al menos cincuenta años atrás? ¿La satisfacción se da en la imagen misma o en el acto de concebir la imagen? ¿Qué significa esta acción tanto en lo social cómo en lo individual?

Trato de establecer cuál es mi relación respecto a estas definiciones y rápidamente descubro que es posible identificarme al menos en cuatro de ellas. En diferentes etapas de mi desarrollo como fotógrafo cada uno de estos campos ha impulsado un cierto acercamiento con la imagen fotográfica. En algunos casos este impulso ha sido más intuitivo que consciente. Más íntimo, cuyo valor reside en la acción y no tanto en el resultado. La imagen es secundaria, pero no por eso menos importante.

Toda imagen fotográfica es un acto de intención. Toda imagen forma parte de un saber particular, por lo tanto, de un saber histórico de su hacedor. En ese sentido, toda imagen está regida por su tiempo, por una circunstancia que la determinó, por un impulso que la concretó. Entonces todas las imágenes fotográficas son acciones elaboradas, en donde una intención de hechura termina por asomarse, aunque también su tiempo. En palabras de Jean Paul Sartre *"la imagen es un acto y no una cosa; la imagen es conciencia de algo"* (González 2006). De ahí su acepción como sinónimo de memoria. De su

aceptación como testimonio de cierta realidad, una realidad que detrás de si guarda las intenciones.

Entonces, la intencionalidad es ese *poner en dirección una voluntad hacia un determinado fin*, lo que se presta naturalmente a preguntas como: ¿Quién estuvo detrás de esa imagen? ¿Bajo qué condiciones fue producida?, ¿Cómo se construyó? ¿Qué corriente la determinó? ¿Quién o quiénes la han hecho existir? ¿Por qué razones? ¿Qué factores la hacen circular? (Rodríguez 2004)

La posibilidad de desarrollar un ensayo autobiográfico más allá de sus implicaciones ególatras y autocomplacientes, la entiendo como un ejercicio que me permite recuperar esas informaciones que han sido coyunturales en mi proceso formativo. A su vez, como una oportunidad valiosa de aportar mayores elementos contextuales sobre mi historia personal a aquellos posibles interesados en establecer un diálogo menos superficial con mi trabajo fotográfico.

La autobiografía en forma de libro es un recurso poco frecuente antes y después de 1945. En ese tiempo, según Anne McCauley (2002:300), los fotógrafos profesionales y aficionados rara vez dedicaban espacio en sus publicaciones a este tipo de ejercicios, a discusiones estéticas o procedimentales. Señala que había poca mística entorno al hecho de hacer fotografías.

Sin embargo, en la actualidad se ha vuelto un recurso útil para la



recuperación de informaciones valiosas sobre el contexto en que se desarrolla la producción de los autores. La autobiografía en fotografía es un método de investigación que ha permitido tanto al público como a los fotógrafos centrar el análisis de sus imágenes en un abordaje más integral y amplio.

Esta es una intención que abre el acceso a diferentes niveles de información relacionados con el origen, crecimiento, formación y momento claves en la vida del fotógrafo. El ejercicio de autoexploración puede aportar referencias importantes que posibiliten una respuesta a las preguntas anteriormente planteadas.

En el presente trabajo trato de identificar cuáles han sido esos factores determinantes en mi desarrollo como fotógrafo. Procuro establecer su posible relación con el despertar de un pensamiento visual que considero inicia desde una etapa temprana y luego evoluciona hacia una práctica más concreta y consciente.

Intento situar este proceso en un orden cronológico que me permita establecer una dirección en torno a la manera en cómo estos eventos van aportando elementos para la configuración de una serie de nociones sobre la fotografía, la comunicación y la forma en cómo las imágenes operan, que hasta el momento, en mi opinión, siguen presentándose como valiosos hallazgos que han ido abriendo el camino a posturas menos ingenuas y automáticas frente a mi propia práctica fotográfica y las de otros autores.

A partir de la recuperación de la experiencia personal en el aula, así

como en el campo laboral, intento caracterizar algunos de los factores sociales, ideológicos y políticos que considero han condicionado y determinado este proceso. Primero desde una práctica intuitiva, más adelante desde una actitud más lúdica y experimental. Posteriormente, desde una posición más formal y regulada. Y, finalmente, desde una noción más crítica y menos rígida.

Este es un ensayo autobiográfico de naturaleza arbitraria y subjetiva pues, por su condición, está sujeto al recurso de la memoria como estrategia para la recuperación de la experiencia vivida. Del mismo modo, como operan las fotografías en nuestra memoria, hago uso de la imagen, entendida más como un recurso mental que como un elemento tangible análogo a la realidad.

Es un intento por reconstruir el pasado, por caracterizar el presente a partir de la escritura y la recuperación de imágenes. Los criterios de búsqueda parten de la experiencia significativa en torno a ciertos momentos de mi historia que ahora saltan del pasado para tratar de dar sentido a lo que sucede en el presente. Es este un juego de intersecciones mentales activado por la memoria que se vuelve tangible en este ensayo al descubrir la imagen detrás de la historia.

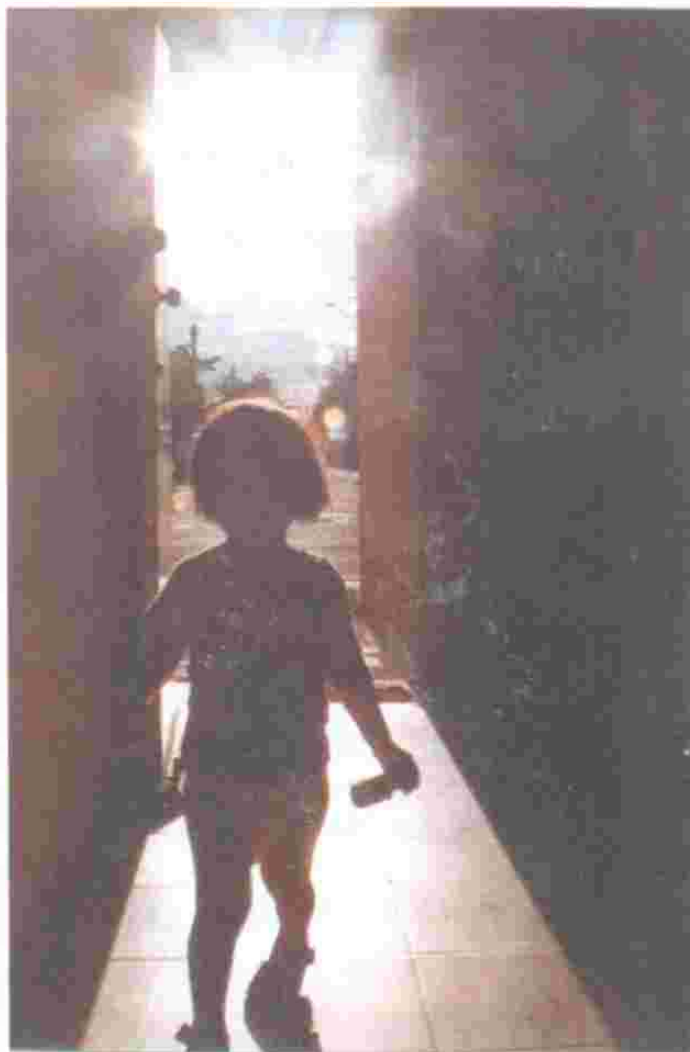
A su vez, es un ensayo que habla de ficciones pues la intencionalidad detrás de este ejercicio parte de la idea de alinear una serie de experiencias a partir de su descontextualización y reordenamiento hacia una dirección específica que no deja de ser una invención cuyo valor reposa en la voluntad por presentar una serie de informaciones, referentes biográficos y contextuales

un poco más amplios sobre las razones que se encuentran detrás de mi propio trabajo personal como fotógrafo, como comunicador visual.

## 1.2. De la cuna a la escuela: Una aproximación inicial al pensamiento visual

A los tres años comencé a vivir con mis abuelos. Mis padres eran muy jóvenes y aún buscaban encontrar su lugar en el mundo. Tiempo después este hecho los llevaría a la decisión de separarse y luego al autoexilio.

Por catorce años crecí a lado de la familia de mi madre. Recuerdo un ambiente cálido y acogedor rodeado por una atmósfera de aparente calma y tranquilidad. Por años fue así, pero supongo que la diferencia de edades respecto a los tíos y los abuelos en algún momento nos tendría que alcanzar.



2002. Libertad en contra luz.  
Serie diarios.

Cuando esto sucedió, una especie de barrera invisible se levantó entre nosotros afectando la comunicación y el contacto. La incompatibilidad me llevó

a la autoexclusión. A partir de ese momento lentamente mi mundo comenzó a configurarse en tiempos de interminables horas de juegos solitarios y contactos ficticios.

Las cartas que intercambié con mi madre ocupan un lugar particularmente especial en este intento por recuperar mi historia personal. A través de ellas establecimos cierta complicidad, al menos una vez cada mes durante ese período.

Las satisfacciones y las razones que ahora encuentro del porque estas cartas resultaron tan poderosamente afectivas las entiendo desde la explicación psicológica de las *motivaciones* que Pierre Bourdieu (1979), plantea en su libro de La Fotografía: Un Arte Intermedio, donde refiere una posible interpretación de lo que la práctica fotográfica genera en nosotros.

Bourdieu indica que la fotografía tiene la función de ayudar a sobrellevar la angustia suscitada por el paso del tiempo convirtiéndose en una especie de sustituto de aquello que éste ha destruido. De suplir las fallas de la



1979. Día de la boda de mis padres Betina y Carlos

memoria y servir de punto de apoyo para la evocación de los recuerdos. Asimismo, refiere la idea de que las fotografías favorecen el proceso de comunicación con los demás al permitir revivir en común los momentos pasados o mostrar a los otros el interés o afecto que se les tiene (Bourdieu 1979:31).

En este sentido, recuerdo que el intercambio de fotografías y textos con mi madre nos llevaba a esa sensación de estrechez y de cercanía. La abuela sería quien instrumentaría esta posibilidad de diálogo a partir de su interés por registrar con fotografías y algunas anotaciones las historias más relevantes de mi crecimiento.

A la distancia, me parece que el primer acercamiento relativamente consciente que tuve con la imagen se dio a partir de esas fotografías contenidas en esas cartas. Siempre había una cámara registrando nuestros encuentros, los paseos, sus regresos, las despedidas, los cumpleaños, los cumpleaños, los viajes y los momentos de ocio.

La fotografía era evidencia de que los encuentros sucedían, era confirmación, reivindicación de afecto, señal de importancia, alimento para la memoria o tal vez una señal de preocupación contra la implacabilidad del olvido. En



1994. Encuentro con mi madre en casa de abuelos.

ese tiempo se convirtió en testimonio de que la distancia pesaba igual para ambos lados.

Un segundo acercamiento con la imagen que considero importante mencionar, se sitúa entre esos momentos de aparente calma y tranquilidad que anteriormente mencioné. Estoy seguro que las prolongadas horas frente a la televisión de alguna manera han influido en mi desarrollo.

Me reconozco como parte de una generación que creció y se formó frente al televisor, y que tanto las imágenes y los sonidos como los contenidos a los que me vi expuesto durante ese tiempo seguramente han sido determinantes para la configuración del imaginario que ahora alimenta mi trabajo personal.

Digamos que, en ese contexto, la televisión fue algo así como la manera más fácil para todos de negociar la incompatibilidad y las ausencias. Susan Sontag (2006:15) en su libro *Sobre la Fotografía* refiere que las fotografías amplían nuestra noción de aquello que vale la pena mirar. De eso que tenemos derecho a observar. Que las fotografías son una especie de gramática y ética de la visión.

En un sentido similar, Joan Fontcuberta (2003:39), refiere que es durante el siglo XX en donde se establece una especie de consenso en la forma de contemplar a las imágenes, especialmente a las fotografías, más como una forma de ver y entender el mundo que como una forma de representarlo. Que las imágenes fotográficas durante este siglo llegarían a generar un nuevo

estadio de conciencia en el que se le concedería a la tecnología la misión de sancionar valores morales tales como la verdad y la memoria.

Los primeros acercamientos que tuve con las imágenes se dan dentro del marco que presuponen tales definiciones.

Y aunque ambos autores enfocan su



2009. Autorretrato. Primer día de clases de libertad en su escuela nueva.

valoración en cómo las imágenes fotográficas incidieron en el pensamiento social del siglo XX, me parece pertinente situar sus definiciones a modo de analogía frente a mi relación con la televisión pues considero que en la mayoría de los casos, una posible valoración de las imágenes televisivas que vi durante ese periodo, no sólo debería tomar en cuenta la exposición secuencial y continua de los contenidos, sino también, como una serie informaciones posibles de ser captadas de manera fragmentada, discontinua e individual.

Seguramente en ocasiones el impacto llegó a través de la imagen, en otras por medio del audio o la propia narrativa de la historia. No sabría precisar en qué medida esas imágenes afectaron o contribuyeron a mi desarrollo

personal. Lo que sí, como señala Sontag (2006), es que esas imágenes me hicieron creer en la idea de que eso que veía en la pantalla correspondía fielmente a la realidad de los lugares, de las personas, de las situaciones e historias que representaban. Que podía conocer el mundo al mirar televisión, en el caso de Sontag, a las fotografías.

A la distancia, me parece que la interpretación de Sontag da mucho sentido a mi experiencia pues recuerdo que durante mucho tiempo pensé que todo por lo que atravesaba en algún momento, casi por azares del destino, cambiaría. Ese pensamiento me generaba la sensación de esperanza, de tranquilidad y ¿por qué no? si todo eso que veía en la televisión, por más dramático y adverso que fuera siempre acababa con un final feliz. Y yo la pasaba esperando mi final feliz.

Al menos hasta el tercer grado de primaria mi interacción con los demás fue escasa o casi nula. Supongo que era a causa de ese sentimiento de inseguridad que recuerdo caracterizó esa etapa, y que ahora entiendo como una de las razones por las que no logré relacionarme con el resto de los chicos. En cambio, siempre me enamoraba de la maestra y prefería fantasear con ella recreando en mi imaginación interminables historias a su lado.

Cada vez se volvió más satisfactorio y seguro el aislamiento que tener que lidiar con las crueldades que implicaba interactuar con los demás. Recuerdo de ese tiempo que veía más de lo que hablaba. Se me facilitaba más observar que establecer contacto.



Optar por la burbuja, replegándome en ese mundo imaginario inventado, me permitía sentirme a salvo, tanto en casa como en la escuela. Y esa sería mi estrategia de sobrevivencia, al menos hasta ese momento en donde un pequeño prendedor en forma de lentes rosas con negro, fijado a la blusa de una niña, llamó tan fuerte mi atención que extrañamente se convirtió casi de inmediato en una especie de vínculo con el exterior.

A partir de ese momento disfrutaba ir a la escuela solo para verla y escribirle en una hoja arrancada del cuaderno, entre vueltas interminables por los patios de la escuela a la hora del recreo, profundas frases de amor. No tenía intención de que se enterara de lo que hacía, era demasiado cobarde. Sólo se trataba de palabras para mí, en donde encontraba satisfacción al descubrir nuevas formas de decirle que me gustaba mucho.

Un día el abusador del salón descubrió la carta y comenzó a leerla en voz alta frente al grupo. Recién salíamos al recreo y el aula aún estaba llena. Sólo recuerdo una sensación de ira y odio, una escena de la película *Comando* protagonizada por el actor de moda, Arnold Schwarzenegger, en donde aparece golpeando y asesinando a una decena o veintena de soldados sin obtener un solo rasguño, y después una fuerte explosión de energía.

Jamás hubiera imaginado que esa carta y vencer a este personaje tan temido me abriría las puertas a la consideración del resto de los chicos. A partir de ese momento las visitas a ese mundo imaginario y personal comenzarían a espaciarse. Ya no lo necesitaba, por fin había logrado encajar en sitio.

Años después, mis amigos se convertirán en mi primer tema fotográfico. Inicie retratándolos desde un abordaje muy intuitivo. Ahora que regreso a esas imágenes las descubro como un registro muy libre e íntimo que cuenta una variedad de historias personales que vivimos en relación a la vida, el amor, la calle, los viajes, los sueños, el alcohol, la drogas, la tristeza, los conciertos, las tocadas, la muerte...

Estas imágenes documentan nuestra evolución como individuos, como amigos y narran nuestra reacción tras ingresar al sistema universitario, a una vida laboral, a un mundo de adultos en el que no creíamos. Es un registro que ahora entiendo como el reflejo de una actitud obstinada, en cierto punto inocente, de resistencia hacia la idea de crecer y convertirse en eso que un día negamos y prometimos nunca ser.

Irónicamente, la intención por construir un documento que nos reafirmara, que nos recordara eso que éramos en caso de que lo olvidáramos iría diluyéndose en la medida en que nos fuimos involucrando de lleno en las experiencias que suponía la universidad: nuevos amigos, fiestas eternas, un régimen de estudio más demandante, parejas más libres, acceso a nuevos espacios, nuevos problemas, tener que trabajar para tener algo de dinero, serían algunos de los temas de los que hablan las últimas imágenes de este documento hasta antes de verse interrumpido.

Supongo que todos evolucionan, y nosotros no fuimos la excepción. Comencé a preocuparme por el futuro, por construir las bases para lograr una

### 1.3 La Universidad: De la calle al aula



**2000. Mi Amigo Falopio saliendo de la cárcel de Álamos.**

Aún recuerdo el primer día de clases. Esa excitación que suponía el primer acercamiento a la universidad. Jornada intensa de fiesta que no terminó bien. Algunos de mis amigos terminaron en la cárcel. No obstante, fue reconfortante no llegar solo el primer día de clases.

Más adelante el mismo ritmo de clases fue marcando una distancia sutil entre nosotros, aunque seguimos frecuentándonos pareciera como si se

hubiese activado un instinto que urgía la necesidad de establecer nuevas relaciones. Lentamente cada quien se fue involucrando de lleno en su respectiva carrera. Supongo más por sobrevivencia que por otra razón.

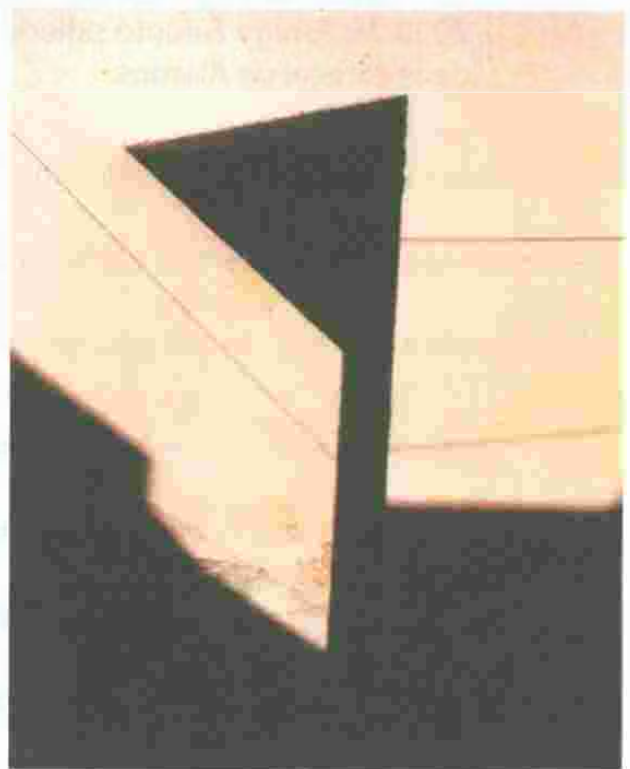
En mi caso, el proceso de adaptación a la dinámica de las clases, a los compañeros, al estilo de cada maestro y al ambiente, en general, de la escuela no fue fácil. Por un lado, no tenía muy claro cuál era mi expectativa de la carrera, no tenía una dirección u objetivo visualizado. Sólo recuerdo que había que estudiar. Y La Universidad era el nivel que seguía. La Licenciatura en Ciencias de la Comunicación era la carrera que más se me acomodaba. Algo

intuía respecto a mi interés por la comunicación, sólo que en ese momento no estaba muy claro.

Por otro lado, una ingenua idea que ahora reconozco como romántica que me hacía creer que de alguna manera al entrar a la universidad, todas las dudas, la incertidumbre, la vocación y el rumbo serían dilucidados. Y por qué no, si las referencias con las que había crecido así lo indicaban. Todos mis tíos habían pasado por la universidad y de alguna manera habían logrado cierta estabilidad laboral, económica, reconocimiento social y realización personal.

Posiblemente las razones que pueden dar explicación a esta serie de expectativas se encuentran en las propias exigencias de la clase social a la que pertenecía. Desde ahí las relaciones se establecían en torno a una intención de superación personal a partir de cierta expectativa en relación al estudio, al seguimiento de una carrera universitaria, a la búsqueda de cierto prestigio.

Bourdieu (1979:31) sitúa la posesión de la cámara al nivel de un bien inmueble, es decir, que la expectativa de poseer un aparato de este tipo no es muy diferente al de poseer un auto, una casa o una lavadora de tales características, pues en ese deseo, señala, que se



1998. Vista de pasillo de casa. Periodo de estudio de la obra Manuel Álvarez Bravo.

### 1.3 La Universidad: De la calle al aula



**2000. Mi Amigo Falopio saliendo de la cárcel de Álamos.**

Aún recuerdo el primer día de clases. Esa excitación que suponía el primer acercamiento a la universidad. Jornada intensa de fiesta que no terminó bien. Algunos de mis amigos terminaron en la cárcel. No obstante, fue reconfortante no llegar solo el primer día de clases.

Más adelante el mismo ritmo de clases fue marcando una distancia sutil entre nosotros, aunque seguimos frecuentándonos pareciera como si se

hubiese activado un instinto que urgía la necesidad de establecer nuevas relaciones. Lentamente cada quien se fue involucrando de lleno en su respectiva carrera. Supongo más por sobrevivencia que por otra razón.

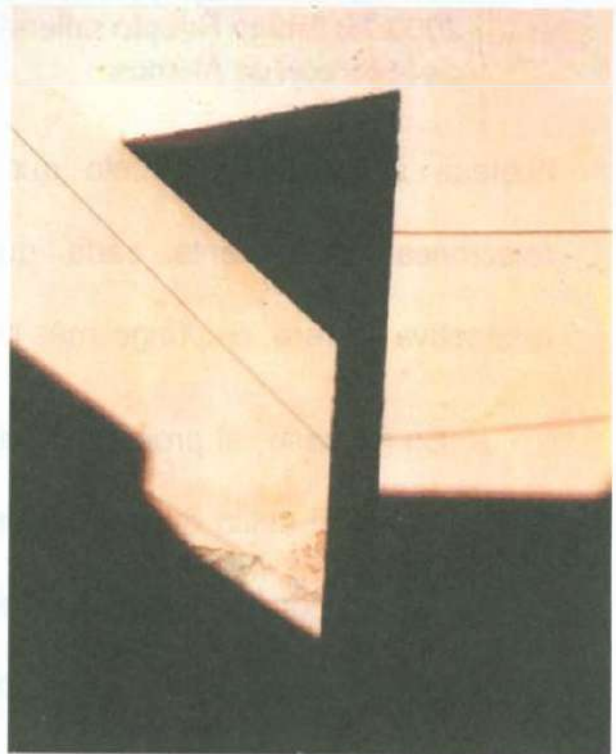
En mi caso, el proceso de adaptación a la dinámica de las clases, a los compañeros, al estilo de cada maestro y al ambiente, en general, de la escuela no fue fácil. Por un lado, no tenía muy claro cuál era mi expectativa de la carrera, no tenía una dirección u objetivo visualizado. Sólo recuerdo que había que estudiar. Y La Universidad era el nivel que seguía. La Licenciatura en Ciencias de la Comunicación era la carrera que más se me acomodaba. Algo

intuía respecto a mi interés por la comunicación, sólo que en ese momento no estaba muy claro.

Por otro lado, una ingenua idea que ahora reconozco como romántica que me hacía creer que de alguna manera al entrar a la universidad, todas las dudas, la incertidumbre, la vocación y el rumbo serían dilucidados. Y por qué no, si las referencias con las que había crecido así lo indicaban. Todos mis tíos habían pasado por la universidad y de alguna manera habían logrado cierta estabilidad laboral, económica, reconocimiento social y realización personal.

Posiblemente las razones que pueden dar explicación a esta serie de expectativas se encuentran en las propias exigencias de la clase social a la que pertenecía. Desde ahí las relaciones se establecían en torno a una intención de superación personal a partir de cierta expectativa en relación al estudio, al seguimiento de una carrera universitaria, a la búsqueda de cierto prestigio.

Bourdieu (1979:31) sitúa la posesión de la cámara al nivel de un bien inmueble, es decir, que la expectativa de poseer un aparato de este tipo no es muy diferente al de poseer un auto, una casa o una lavadora de tales características, pues en ese deseo, señala, que se



1998. Vista de pasillo de casa. Periodo de estudio de la obra Manuel Álvarez Bravo.

pueden inferir las aspiraciones y exigencias que definen la propia realidad de los sujetos, su propia condición de clase que establece lo que es posible y lo que no.

En un sentido análogo, la aspiración por seguir una carrera universitaria atendía a la propia naturaleza de mi clase. Pues desde ahí era posible establecer un punto de contacto unificador respecto a mi propia familia. Decían: *–ahora Carlos está en la universidad, ya se compuso–*.

Trato de regresar a esos momentos; y recupero fragmentos sobre mi expectativa de la universidad. Más allá de visualizar un contexto de prestigio y realización personal, recuerdo que creía fuertemente que la universidad era una especie de sinónimo de disciplina, de responsabilidad y certeza. Que al convertirme en universitario lograría



1999. Retrato de mi madre.

estabilizarme y reivindicarme ante mi familia, luego de hacerles vivir un pasado conflictivo y problemático. En realidad, en ese tiempo, reconciliarme con ellos era una de mis más fuertes preocupaciones.

Para 1998 ya tenía viviendo un año al lado de mi madre. Tenía 18 años y tiempo antes había sido expulsado por mis tíos de la casa de los abuelos. Yo acababa de descubrir de una manera más consciente la fotografía, y exploraba su capacidad de convertirse en un arma, en un instrumento que permitía tener cierto poder sobre los otros.

De igual forma comenzaba a intuir que las respuestas en la universidad no estaban tan a la mano como creía. En este sentido, puedo decir que uno reacciona a los estímulos que se generan alrededor. Y que el problema se da cuando no existe la noción de que esto con un poco de dirección puede capitalizarse hacia un proceso de aprendizaje más sustantivo.

Cuando se entra a la universidad, no siempre se tiene claro hacia dónde dirigirse para obtener los estímulos adecuados. Nuestras nociones son intuitivas. Ahí es en donde la figura del profesor cobra desde mi punto de vista un especial valor, pues estos actores pueden llegar a jugar un papel determinante en el proceso formativo del alumno si se disponen a acercarse un poco más y ampliar este proceso hacia una enseñanza interdisciplinaria.

Si estos sujetos se desentienden de esta posibilidad estarían dejando ir de lado una gran oportunidad de que el aprendizaje se vuelva significativo. De que derive en un perfil de sujetos más críticos, sensibles y conscientes sobre eso que sucede en su campo de trabajo, incluso a su alrededor.

Desde mi punto de vista, quienes están detrás del proceso formativo en el aula deben buscar un acercamiento más integral con los alumnos, tanto



sobre esas posibles rutas de acceso al conocimiento como a aquello que ocurre en el territorio de la comunicación y su campo laboral.

Tal vez planteando acercamientos más prácticos, a eso que sucede en el campo laboral, a los modos de producción en sus diferentes procesos, así como a través del fomento de un pensamiento menos focalizado a los medios de comunicación, y sí más vinculados hacia incursión en otros campos, como el de la investigación, la producción independiente, incluso al desarrollo de obra personal. Lo anterior, mediante la procuración de experiencias más personales y, sobre todo, con el seguimiento del desarrollo individual del estudiante.

Pepe Baeza (2001:13) señala, que existe un cierto estado de crisis en los medios de comunicación, especialmente en el campo de la prensa. Y refiere la idea de que, en parte, este hecho se debe a las renunciadas sucesivas que los profesionales han ido admitiendo frente a unos poderes mediáticos cada vez más concentrados y cada vez más instrumentados por los intereses de los grandes grupos financieros.

La importancia de atender problemáticas como las que refiere Baeza desde las aulas en la universidad, se vuelve necesaria bajo el fin de evitar que el desarrollo profesional y formativo no se convierta en una experiencia introspectiva, aislada, cíclica y desvinculada de su contexto laboral. De no atenderse esta señal, se corre el riesgo de egresar generaciones de sujetos incompetentes, negligentes, sin autonomía intelectual ni capacidad argumentativa para hacer frente a las diferentes problemáticas que se derivan

del ámbito de la comunicación y la práctica de la fotografía.

A mi parecer no se trata de fincar el proceso de enseñanza desde una posición paternalista. No sólo es responsabilidad del profesor o la institución hacer reaccionar al estudiante, de despertarlo, pues definitivamente existen una serie de factores externos que entran en juego en este proceso.

Pero sí lo es cuando se trata la establecer puentes tangibles que permitan un acercamiento más significativo, crítico, cognitivo y lúdico en lo referente al estado en que se encuentra el campo de la comunicación, al menos, ese que se sitúa en un contexto más inmediato durante la etapa formativa en la universidad.

Mi experiencia en el aula universitaria no está a salvo de negligencias por ambos bandos. Hay valiosos hallazgos e igual pérdidas de tiempo. En ocasiones, tanto a los maestros no les interesaba establecer una relación más cálida e interactiva con los alumnos como a nosotros no nos importaba que se plantaran al frente para emitir una serie de monólogos. Y aunque no sucedió



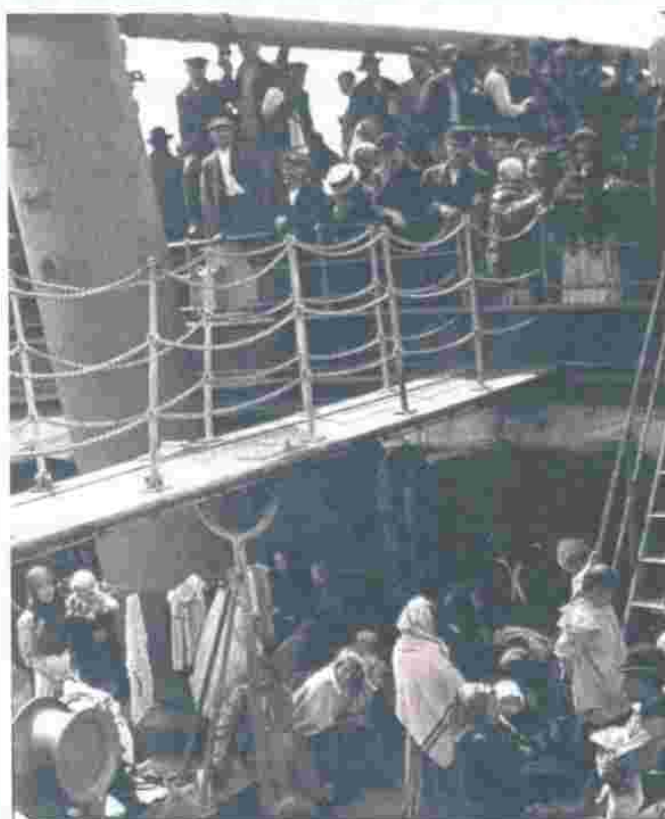
Agust Sander in spring. Autorretrato, (1876-1964)

en todas las materias, si fue una situación recurrente.

Comúnmente se presentaba una especie de separación entre alumno y maestro. El maestro tomaba distancia desde su investidura y desde ahí establecía los ritmos de la clase. Su poder no necesariamente se traducía en respeto. La única posibilidad de contacto se presentaba durante la clase y en pocas ocasiones la relación trascendía el aula.

Pienso en varias materias en donde la clase se fincó en dinámicas de lecturas en el aula, donde el profesor se sujetaba a explicar el tema desde un ejercicio unidireccional. Cargado de expresiones de un poder susceptible al gusto o a la predilección por unos cuantos.

De nuestra parte, una actitud condescendiente, introspectiva, acrítica, ingenua, romántica, pero sobre todo pasiva. Sin iniciativa en la mayoría de los casos para proponer, para exigir, para negociar una forma distinta de establecer esa relación. De mi parte, reconozco que pude haber obtenido un mejor provecho en esas materias de no haber condescendido frente al estilo del maestro. NO obstante, fueron más los



1907. Alfred Stieglitz. La tercera clase.

hallazgos a favor de un proceso formativo, más significativo, que lo que desde mi punto de vista pueda reprocharse.

Regresando al ámbito de la fotografía, una de las reflexiones que me resulta pertinente comentar, es la posible relación que encuentro entre el enfoque positivista aplicado a los estudios de la comunicación, respecto a la visión del *purismo* fotográfico, encabezado –desde sus diferentes momentos– por fotógrafos como William Henry Fox Talbot, Peter Henry Emerson, Auguste Sander, Charles Sheeler, Walker Evans, Albert Renger-Patzsch, Ansel Adams, Edward Weston, Paul Strand, Henry Cartier Bresson.

A mi punto de vista, existe una actitud equivalente entre este tipo de científico social y la de estos fotógrafos. Ya que ambos actores, cada uno desde su disciplina, asumen una postura de simple observador de los hechos, a una cuestionable neutralidad frente al abordaje de los acontecimientos. Este es un tema que se puede rastrear en la mayoría de la literatura generada en torno a la fotografía al menos hasta 1970.

Es interesante descubrir, por ejemplo, que los fundamentos del fotoperiodismo, así como los del fotodocumentalismo tradicional pueden conectarse con el enfoque *positivista*. Corriente científica que encarna los ideales del pensamiento moderno, etapa de la sociedad en donde se consolidan ambos géneros fotográficos.

Los fundamentos del *positivismo* refuerzan la creencia que desde la fotografía abordada desde una supuesta actitud objetiva pueden nombrarse

testimonios y evidencias irrefutables sobre los asuntos que representa. La verosimilitud de la fotografía se conecta con la visión naturalista y funcionalista que se desprenden de esta corriente.

En contrapunto al *purismo* fotográfico, se encuentran los fotógrafos *Pictorialistas* como Gustave Le Gray, David, Octavius Hill, Oscar Gustave Rejlander, Henry Peach Robinson, Julia Margaret Cameron, Lewis Carroll, Robert Demachy, Geroge Davison, Alfred Stieglitz, quienes desde una visión crítica se oponen a una práctica *Positivista de la fotografía* buscando explorar el potencial de la fotografía como un medio independiente a su naturaleza técnica.



1860. Henry Peach Robinson. *Fading away*. Imagen obtenida a partir de cinco negativos.

¿Es posible la conexión entre ambas corrientes establecidas en disciplinas aparentemente ajenas una de otra? -guardando las debidas proporciones- me parece que sí, si partimos del hecho de que la postura del *Pictorialista* aboga por la emancipación de la fotografía de su uso estrictamente funcional al servicio de la ciencia y la técnica, pues va en contra de su

concepción utilitarista proponiendo una práctica orientada hacia su exploración estética y expresiva más como un lenguaje independiente a las demás artes gráficas y funciones socialmente asignadas por el *establishment* artístico, histórico, científico, social, económico y político.

En cierta medida es posible asociarlos si partimos del principio de que el *enfoque crítico*, por una parte, busca evidenciar esa relación existente entre los medios de comunicación con el poder político y económico. Por el auto reconocimiento de quienes se identifican con esta corriente de su rol como posibles agentes de cambio social.

A los *pictorialistas* no les interesan los objetos que representan por sí mismos, no se conforman con las normas dadas de representación impuestas desde otros campos. Se permiten interpretar y experimentar haciendo uso del aparato con mayor libertad. Reflexionan en torno a las posibilidades que ofrece la fotografía a partir de su reconocimiento como lenguaje independiente más allá del



1860. Oscar Gustave Rejlander. Pensive young girl.

programa social y mecánico de la cámara.

Sin pretenderlo, se convierten en agentes de cambio social pues con sus prácticas amplían la noción de lo que está permitido hacer en fotografía; a partir de esa actitud generan cambios en la lógica de su uso. No son neutrales, ni mucho menos pasivos ante el contexto en cómo se ha regulado la creación y circulación de fotografías. Al contrario, cuestionan los criterios desde donde se han definido sus usos y prácticas. Aunque estas actitudes se centran más en discusiones estéticas y éticas, me parece que estas pueden ser algunas de las posibles conexiones entre ambos conceptos que valdría la pena profundizar.



1933. Alexander Rodchenko. Chauffeur

La *nueva visión*<sup>1</sup>, movimiento impulsado durante la primera mitad del siglo XX, principalmente por Lázlo Moholy Nagy, Man Ray, Alexander

---

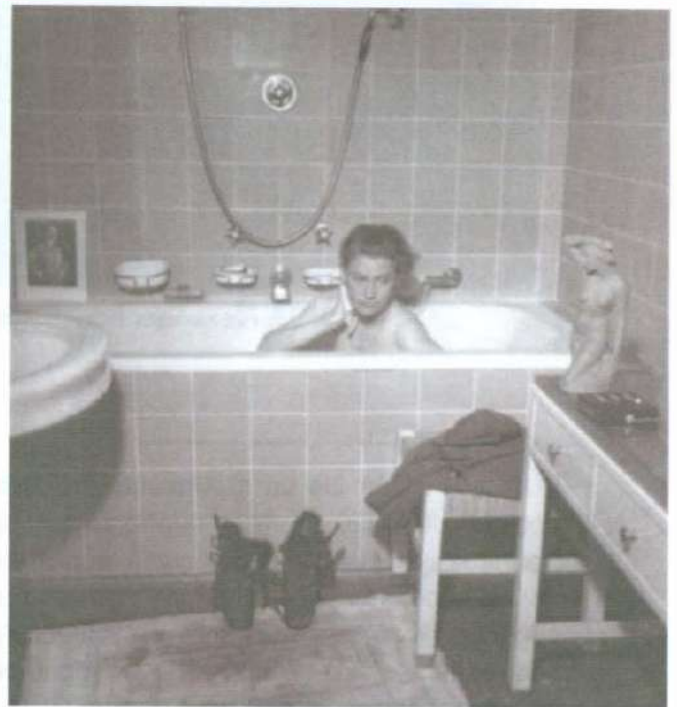
<sup>1</sup> Nueva visión fue un movimiento artístico no específico de la fotografía que se desarrolló en la década de 1920. Este movimiento se relaciona directamente con los planteamientos de la Bauhaus. Considera la fotografía como una práctica artística autónoma con sus propias leyes de composición e iluminación, de ese modo el objetivo de la cámara se convierte en un segundo ojo para poder mirar el mundo. Esta nueva mirada se basa en el empleo de encuadres sorprendentes, en la búsqueda del contraste en las formas y en la luz, en el uso de planos en picado y contrapicado, etc. Defiende la fotografía como un medio específico de expresión artística que acepta la experimentación y el uso de procedimientos técnicos alternativos.

Rodchenko, Alvin Langdon Coburn, Christian Shad, El Lissitzky, Herbert Bayer, Raquel Hausmann, Max Ernst, John Heartfield, es un concepto que precede al *Pictorialismo*, que es contemporáneo al *Enfoque Crítico* en el estudio de la comunicación y se genera en la *Bauhaus* escuela hermana a la de *Frankfurt*.

La nueva visión, al igual que el *pictorialismo*, puede situarse dentro de esta relación, pues desde una postura crítica, se yergue en contra de los fundamentos del *Purismo*, centrando su argumento en la idea de que la cámara es un instrumento que puede permitir ampliar la visión, a partir de la creación de imágenes basadas en la experimentación y la manipulación de la técnica fotográfica, aunque dentro de los límites de su propia naturaleza. En esencia, este concepto postula un argumento a favor de una práctica fotográfica desvinculada de su función referencial (Fontcuberta, 2003:39).

...“Yo no uso la cámara, uso el cerebro”,

Man Ray



1920-40. Man Ray. Fotografía armada.



El *Enfoque Crítico* sería como la esencia conceptual detrás de los autores identificados en la *Nueva Visión*. Mientras que el *Enfoque Positivista* es el sustento de la retórica desde donde los *Puristas* en fotografía estructuraron la mayoría de sus argumentos.

Otro aspecto que me parece relevante mencionar, es el descubrimiento de una serie de autores interesados en el abordaje histórico y sociológico de la fotografía, como Peter Burke, Boris Kossov, Pierre Bourdieu, Anne McCauley, Beaumont Newhall, Rebeca Monroy Nasr, José Antonio Rodríguez, Alejandro Castellanos y Gisèle Freund, quienes, desde una perspectiva crítica en sus diferentes campos de estudio, proponen un abordaje multidisciplinario tanto de la imagen como de la fotografía.

Estos investigadores coinciden en la idea de que las imágenes son una fuente valiosa de información para el estudio de los diferentes procesos de desarrollo que viven las sociedades, pero que habría que analizarlas necesariamente desde varias disciplinas como la sociología, la historia, la comunicación, la antropología o la psicología, pues la imagen en este sentido, puede aportar elementos valiosos en la intención de reconstruir el pasado. Más que simples ilustraciones, según estos autores, las imágenes permiten a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales del pasado de las sociedades.

Al respecto Burke (2003), señala que las imágenes son testigos mudos cuyo testimonio implícito necesita traducirse a palabras. Refiere la importancia

de situarlas en su contexto social, y desde ahí establecer el ejercicio de interpretación, ya que su creación no es libre de una serie de convencionalismos de representación que generalmente tienden a buscar un fin preciso.

En un orden diferente de ideas, Anne McCauley (2002), señala que la retórica de la fotografía se ha construido desde una visión *Eurocentrista*, así como *Occidental* en cuanto a su interpretación. Que antes de su validación habría que considerar la posibilidad de la creación de otras historias de la fotografía, pues los planteamientos existentes se han basado a partir de una interpretación lineal y cronológica de la fotografía, que sólo han contribuido a perpetuar modos de pensamiento anticuados y reduccionistas sobre su desarrollo.

De acuerdo con Martín Gasser, McCauley (2002:300-3005) refiere que las historias de la fotografía escritas, al menos durante sus primeros cien años de existencia, pueden dividirse en tres categorías: historias que en realidad fueron debates disfrazados que tratan sobre la prioridad que debería de tomar la nueva invención; historias en forma de manuales; e historias de la imagen fotográfica. Indica que la frecuente crítica posmoderna acostumbra a tildar las historias fotográficas del siglo XIX de meros listados cronológicos y repeticiones de avances técnicos.

Esta es la primera historia de la fotografía que conocí. Mi posición se basó en la idea de que la fotografía podía ser objetiva si no se manipulaba y se

abordaba con parcialidad. Que podría evidenciar injusticias y movilizar conciencias pues presentaba verdades. En este sentido, tanto las imágenes de los fotógrafos de la Farm Security Administration, en adelante FSA, como el de Henry Cartier Bresson serían algunos de mis referentes a seguir. Más adelante desarrollaré esta idea.

Continúo en este proceso de recuperación y me encuentro con el impacto de *El fin de la historia*, texto de Francis Fukuyama o *Hacia dónde va el mundo* de Noam Chomsky. Sigo y me asusta pensar en la idea de que no tengo muchos recuerdos de haber aprendido algo concreto en varias materias. O en como nunca fui capaz de concretar un protocolo de investigación ni en la materia de metodología ni en los seminarios de tesis.

Me sitúo frente a la experiencia en el taller de radio y encuentro como me ha sido útil ahora para visualizar y desarrollar mi trabajo personal. En cómo a partir del acercamiento a este lenguaje despertó mi interés en la posibilidad de utilizar sonidos para anclar las imágenes y con ello ampliar la posibilidad de generar



1932.Dorothea Lange. White Angel Bread Line

experiencias en el espectador a partir de la conjunción de audio, texto e imagen.

Esta es una práctica que iniciaría luego de ingresar al proyecto de difusión de la fotografía *Ventanas de Luz*, en el Laboratorio para la Producción de Materiales Didácticos y el Laboratorio para la Producción y Enseñanza de la imagen, creados por el profesor Joel Montoya Haro, de quien reconozco me mostró el camino al descubrimiento de una serie de autores y conocimiento formales sobre fotografía que hasta el momento han sido determinantes en mi proceso formativo.

#### 1.4. Primer acercamiento formal a la fotografía.

Hasta antes de entrar a la universidad mi experiencia en fotografía se limitaba al registro de situaciones personales al lado de mis amigos y familiares. A los ejercicios que nos dejaban en cursos básicos de fotografía extra universitarios cuyo enfoque principalmente se basaba en aspectos técnicos sobre el manejo de la cámara.

Luego, durante el primer curso de fotografía, ya en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, abordamos el origen de la fotografía, su desarrollo, así como la obra de varios fotógrafos importantes.

Comenzamos con la historia que Carlos Jurado (1974) cuenta en su libro *La Cámara Oscura y el Unicornio*. En un relato lúdico Jurado narra la historia del alquimista *Adojur*, quien siglos atrás de la invención de la fotografía debe pasar por una serie de aventuras para conseguir los componentes específicos para construir la cámara oscura.

El texto, rodeado de una atmósfera mágica, plantea desde la metáfora los principios químicos y técnicos que se necesitan para construir una cámara estenopeica. A nivel experiencia en el aula, ese texto se convierte en una manera menos fría de aproximarse a los principios técnicos de la fotografía en el aula. Una forma completamente distinta de aprender en el aula. El texto en esa clase evocaba el uso de la imaginación como instrumento para aprender, hecho que contrastaba con la forma en cómo se impartía la información en el resto de las materias

Con Vilém Flusser (1990), hicimos una pausa para reflexionar sobre la manera en cómo opera el programa de la cámara refiriendo la idea de que esa sensación de libertad que supone su práctica es engañosa pues el aparato opera regulado por los propios límites del programa, tanto en un plano moral como estético. Desde ahí es donde establecen los lineamientos que determinan aquello que se puede o no hacer con la cámara y con las fotografías las cuales identifica con el nombre de imágenes técnicas.

El texto de Flusser (1990:3) es importante porque se convirtió en el primer acercamiento a una postura crítica respecto a la práctica fotográfica. Desde una aproximación filosófica nos invitó a subvertir el programa de la cámara así como su función referencial para explorar e indagar en la visualización creativa de formas no análogas de lo real a partir del replanteamiento de sus procedimientos y conceptualizaciones pues refiere que las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo por lo que resultaría difícil establecer una práctica estrictamente objetiva y neutral.

En la misma dirección, descubrimos el libro de Joan Costa (1991) desde donde identificamos que existen dos tipos de imágenes: las sumisas y las subversivas.

Las imágenes *sumisas* serían aquellas que están al servicio de la ciencia, la historia, la comunicación, la memoria y el recuerdo, y que principalmente son entendidas a partir de su función referencial, es decir, por su función como documentos o testimonios de la realidad. Este tipo de imágenes a

su vez se insertan en un contexto social desde donde se exhiben como pruebas o evidencias de la verdad, de la realidad. Aquí es donde entra la fotografía de familia, de viajes, científica, policial, documental y periodística.

Las imágenes *subversivas* son las que buscan escapar de su función referencial para crear sentido en un nivel más amplio, no pretenden evocar formas análogas de la realidad sino la posibilidad de establecer un diálogo a partir de ideas y conceptos que no se encuentran contenidos en sí mismos o literalmente dentro de la imagen. En este tipo de imágenes encuentro una conexión con las estrategias que adopta el discurso ideológico al ocultarse detrás de otra cosa pues en este caso este tipo de imágenes tratan asuntos que no necesariamente se encuentran literalmente contenidos en la imagen. En cómo las imágenes también poseen cierta carga ideológica según los intereses de quién la crea y la

pone a circular pues también pueden ser utilizadas para persuadir, dominar, atacar, descifrar, convencer, evidenciar y someter. En este sentido, la fotografía, así como la ideología,



1942, Ansel Adams, 'Clearing Winter Storm, Yosemite National Park.'

adopta la forma de un discurso que se puede ocultar detrás de otra cosa: la historia, la ciencia, el sentido común, la naturaleza, el amor, etc.

Mientras las imágenes sumisas abogan por la forma, la neutralidad, la no intervención y la no manipulación, en ciertos casos, las imágenes subversivas operan como el vehículo o soporte a través del cual se puede acceder a un nivel más complejo de comunicación y que puede abrir nuevas rutas de acercamientos y conocimiento sobre los temas que trata.

El curso fue avanzando y luego nos encontramos con Pierre Bourdieu de quien reflexionamos ese texto donde trata una posible explicación a las razones del porque realizamos y observamos fotografías.

Bourdieu (1979) parte de que la cámara fotográfica, y por ende la fotografía, puede situarse al nivel de un bien inmueble al cual se tiene acceso según las posibilidades económicas, las cuales a su vez condicionan el tipo de práctica fotográfica que se realiza pues las aspiraciones en este campo se encuentran estrechamente vinculadas a la realidad social del sujeto, es decir, a su clase social.

Desde el enfoque psicológico de las *motivaciones* define cinco campos que pueden aportar satisfacciones en la toma de fotografías, conservación y contemplación: la protección contra el tiempo, la comunicación con los demás, la expresión de sentimientos, la realización de uno mismo, el prestigio social y la distracción o evasión (Bourdieu 1979:31).

El primero refiere que la fotografía tiene la función de ayudar a



sobrellevar la angustia suscitada por el paso del tiempo, proveyendo un sustituto de aquello que ha destruido, supliendo las fallas de la memoria sirviendo de punto de apoyo para la evocación de recuerdos. El segundo, favorecería la comunicación con los demás al permitir revivir en común los momentos pasados, o mostrar a los otros el interés o afecto que se les tiene. El tercero, representa para el fotógrafo el medio para realizarse ya sea haciéndolo sentir su propio poderío mediante la apropiación mágica o la recreación exaltadora o caricaturesca del objeto o sujeto representado, abriendo la posibilidad de experimentar más intensamente las emociones, intensión artística o dominio técnico, y el cuarto sería algo así como el procurar satisfacciones de prestigios, a título de proeza técnica, de testimonio de una realidad personal, (viaje, acontecimiento) o de gasto ostentador y el quinto, plantea a la fotografía como un medio de evasión o de simple distracción (Bourdieu 1979:31).

Al respecto, Bourdieu señala que este enfoque no permite descubrir cuáles son los verdaderos motivos sociales y efectos de eso que incita a los individuos a realizar fotografías, y que es desde la sociología en donde se puede encontrar la respuesta a esta interrogante. Pues se puede rebasar la superficie genérica de las racionalizaciones evocadas retóricas desde donde se suele justificar la práctica (Bourdieu 1979:31), en el entendido de que la práctica de la fotografía está sometida a ciertas funciones y reglas sociales, como generadora de vivencias y experiencias; así como impulsada por una necesidad de producir imágenes para preservar la experiencia vivida. En este sentido, la

fotografía es excluyente ya que no todas las clases sociales la abordan de igual manera, la expectativa de su práctica es diferente. Para unos es expresión, testimonio, memoria, mientras que para otros es arma, prestigio, denuncia y enunciación.

Para cada uso o expectativa existe un código de representación y lectura. En este caso, unos son más dominantes y recurrentes que otros. La actitud respecto a la fotografía se determina a partir de la relación que cada sujeto pueda establecer con estos sistemas de referencia conformados a partir de una serie de reglas, códigos, convenciones y estéticas de representación, pero a la vez con las posibilidades de su clase.

Bourdieu (1979) señala que la mayor parte de la práctica fotográfica se concentra en la realización de imágenes que pueden situarse dentro de su función referencial, que la mayoría de los sujetos, según la definición de Costa, ejercen un tipo de



Lewis W. Hine, American, 1874–1940 *An Industrial Design*, 1920, 1920

fotografía sumisa, sujeta al programa de la cámara que Flusser menciona y propone subvertir.



André Kertész. Displaced people. Budapest. 1916

La fotografía sumisa se manifiesta a través de una estética realista que determina su función y usos sociales. Este tipo de imágenes posee sus propios códigos de representación, mismos que han sido a lo largo de la historia de la fotografía reforzados desde varios ángulos como la ciencia, la industria de la publicidad, la propia industria de la fotografía, el poder político, la industria del espectáculo, la fotografía de aficionados, así como desde el campo de la contestación crítica de denuncia social.

Así, la fotografía se adapta a las necesidades de representación del momento, por ejemplo, al menos durante las tres cuartas partes del siglo XX

debió sujetarse a la ideología del progreso, de la modernidad. En este periodo existieron imágenes que idealizaron al trabajador, a los gobiernos, la belleza, los viajes, la familia, pero también aquellas que ocultaron tanto como mostraron la desgracia, la guerra y la inestabilidad del tejido social.

Al respecto, Gisèle Freund (2004:7) nos dice que cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. Que el gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución.

En este contexto, a partir de la masificación de la fotografía, el hombre, por primera vez en su historia, comienza a percibir los acontecimientos, incluso su propia noción de realidad de una forma distinta. Esto sucede a partir del estallido de guerras mundiales, de la aparición de pugnas



Lunch time by Lewis Hine, 1931. © George Eastman House.

revolucionarias en varios países, por la mayor depresión económica de la historia moderna y la detonación de una serie de conflictos sociales que terminan por convulsionar el globo. El hombre prefiere hablar de la realidad, de lo que ocurre a las sociedades.

La fotografía de compromiso social surge en un momento en donde el fotógrafo comienza a ver en este tipo de imagen la oportunidad de criticar, de opinar. La práctica de la fotografía social encuentra a sus mayores exponentes a inicio del siglo XX en la obra de los fotógrafos Jacob A. Riis y Lewis Hine, considerados como dos de los primeros fotodocumentalistas de la historia de la fotografía.

Jacob Riis lograría documentar la turbulencia social que vivía Norteamérica durante los primeros años del siglo XX a causa de la Guerra Civil y los efectos de la migración que esta ocasionaba al interior del país. Este fotógrafo sería uno de los primeros en utilizar la fotografía conscientemente como instrumento de crítica social para ilustrar sus artículos sobre las condiciones de miseria en las que vivían los inmigrantes de los barrios bajos de la ciudad de Nueva York.

Posteriormente, el sociólogo Lewis Hine, lo secundaría con el registro de las condiciones de explotación e insalubridad en las que trabajaban y vivían los niños y niñas en los campos y fábricas de esa ciudad. Su trabajo cobraría tanta fuerza que suscitaría cambios en la legislatura de Norteamérica, respecto al trabajo de los niños (Freund 2004:98).

Aunque según Gisèle Freund, Jacob Riis y Lewis Hine fueron fotógrafos aficionados que utilizaron la cámara para dar mayor fuerza a sus artículos, resulta evidente su intención en el manejo de la imagen fotográfica a partir de considerarla como un poderoso instrumento de denuncia y, sobre todo, para presentarla como verdades. Su trabajo se inserta dentro de la visión purista de la fotografía.

Ambos parten de un reconocimiento de la imagen a partir de su carácter índicial, es decir, de su naturaleza técnica. De la



Jacob Riis. Home of an Italian Ragpicker. 1888

idea de entenderla como un fragmento de realidad que permite presentar evidencias de los acontecimientos, de sucesos.

Estos fotógrafos encuentran la posibilidad de opinar, cuestionar y criticar a través de sus imágenes y escritos. Su trabajo se entiende dentro de la categoría del enfoque documental pues intentan describir los acontecimientos

desde un punto de vista neutral y directo.

Recuerdo que el acercamiento a estos autores se presenta en un momento en que trabajábamos en la revisión del portafolio de una serie de fotógrafos importantes en la historia de la fotografía. En algunos casos como parte de la investigación que realizábamos para la elaboración de audiovisuales con fines didácticos. En otros, a partir de una búsqueda un poco más personal.

De esta etapa recuerdo a Brassai, Eugene Atget, Ansel Adams, Edward Weston, Paul Strand, Henry Cartier Bresson, Wegge, Lewis Hine, Jacob Riis, Erich Salomon, Mariana Yampolsky, Pedro Meyer, Nacho López, Héctor García, Andrés Serrano, Robert Mapplethorpe, Misha Gordin, Joel Peter Witkin, Javier Hinojosa, Enrique Bostelmann, Lázaro Blanco, Gerardo Suter, Graciela Iturbide, Vicente Guijosa, Yolanda Andrade, Tony Kuhn, Laura Cohen, Lourdes Grobet, Lola Álvarez Bravo, Pablo Ortiz Monasterio, Francisco Mata Rosas, Tina Modotti, pero sobre todo a Manuel Álvarez Bravo.



Joel Peter Witkin. Woman once a bird. Los Angeles. 1990.

Dentro del proyecto de creación de materiales didácticos sobre autores de la fotografía implementado desde el Laboratorio de Producción y Estudios de la Imagen fue como descubrí el trabajo de Manuel Álvarez Bravo.

Para la creación de los materiales didácticos era necesario investigar sobre la obra del autor asignado. Había que recuperar la mayor cantidad de información relacionada con el fotógrafo, para posteriormente ensamblarla y darle salida a través de un formato audiovisual.

Se trataba de un ejercicio que implicaba resolver la producción en tres niveles: la edición de las imágenes, del audio como fondo y el texto como eje narrativo. El



Manuel Álvarez Bravo. Obrero en huelga asesinado. 1934

objetivo: acercar a un público no especializado al universo de la fotografía mientras desde una apreciación más personal íbamos profundizando más acerca del autor.

Considero que esta experiencia, a todos aquellos que participamos dentro del *Colectivo Ventanas de Luz* (nombre que tomo hacia el exterior este proyecto), nos enfrentó a una práctica más significativa, pues debimos aprender



a prueba y error, a relacionarnos con diferentes instituciones con las que colaboramos en la presentación de estos materiales. Descubrimos la importancia de



Manuel Álvarez Bravo. Los Agachados. 1

trabajar en equipo, de someternos a la presión de tener que resolver los problemas en el momento de tratar a la gente y desarrollar una actitud más profesional como comunicólogos.



Manuel Álvarez Bravo. Un Poco Alegre y Graciosa. 1942

En este sentido, la experiencia vivida en ese momento me ha servido para encarar los nuevos contactos con sujetos profesionales en el campo de la fotografía, así como aquellos que se encuentran al

frente de diferentes instituciones con las que hemos seguido alternando en esta convicción de promover la cultura de la fotografía en Sonora pues debimos aprender esos protocolos que rigen las relaciones interinstitucionales en el exterior de la universidad.

A pesar del acercamiento formal a la fotografía en el aula durante los dos cursos de fotografía anteriores, considero que el encuentro que marcó profundamente mi interés por la fotografía se dio a partir de la investigación sobre la obra de Álvarez Bravo.

A partir de este ejercicio el acercamiento fue más significativo. Recuerdo que en este proceso descubrí la importancia del discurso del autor, algunos de los fundamentos de la postura documental y su diferencia respecto al fotoperiodismo.

Al respecto, en el trabajo de Álvarez Bravo descubrí que las imágenes pueden contener una serie de informaciones relacionadas con la identidad, la auto referencialidad y la historia, que desde las imágenes de Álvarez Bravo nos hablan de cierto sentido de pertenencia a su cultura, la cultura mexicana, siendo sus imágenes un testimonio de la etapa de transición entre el México prehispánico y el México moderno.

En su obra aprendí cómo la imagen es complemento y no



Manuel Álvarez Bravo. Enseño. 1931

ilustración del texto. En el uso de la ironía, la crítica y los desplazamientos de sentido como un recurso que permite enunciar un tema sea desde la literalidad o desde la metáfora. En como la postura purista en fotografía que en ocasiones es absurda si se piensa como un recurso absoluto en el acto de crear e interpretar la imagen. Que es perfectamente válido y legítimo reconocer al accidente y el azar como un factor determinante en la creación de imágenes, en la sutileza de lo simple. En lo fugaz de lo espontáneo y en la importancia de conservar la capacidad de asombro para la búsqueda de imágenes.

El acercamiento al trabajo de ÁlvarezBravo me motivó a indagar en los fundamentos del fotoperiodismo y el documental. Así fue como descubrí el trabajo del primer fotoperiodista reconocido según la versión *Eurocentrista* de la historia de la fotografía, el doctor Erich Salomon.

Salomon fue uno de los primeros fotógrafos que comenzó a retratar a la gente sin que estos lo advirtieran. Sus imágenes eran reconocidas como vivas pues carecían de pose. Y desarrollaría su trabajo entre 1928 y 1933, pues sería asesinado en las cámaras de gas de Auschwitz de la Alemania de Hitler.

Según Gisèle Freund ya no sería la nitidez de la imagen la que marque el valor de la imagen, sino su tema y la emoción que éste puede suscitar. Refiere que la obra de Salomon marcaría el inicio del fotoperiodismo moderno (Freund 2004:103).

Señala que para pasar desapercibido el fotógrafo debería evitar ser visto y escuchado. Por consiguiente, debería prescindir del uso del flash. Salomon

señaló que para llegar a ser un buen reportero fotográfico y no un artesano, había que tener paciencia infinita, estar al corriente de los acontecimientos, enterarse a tiempo donde se desarrollan y recurrir a todo tipo de argucias, aunque no siempre salgan bien. Hay que luchar permanentemente por la imagen del mismo modo que el cazador vive obsesionado por su presa. Este debe aspirar por una foto única. Este hecho representará una batalla continua contra los prejuicios que existen contra los fotógrafos que trabajan con flashes, pelear contra la administración, los empleados, la policía, los guardianes, contra la luz deficiente y las grandes dificultades que surgen a la hora de hacer la foto. Hay que captarla al momento preciso. También hay que pelear contra el tiempo porque cada periódico tiene un *deadline* al que hay que anticiparse.

Stefant Lorant, para 1930 fue uno de los redactores en jefe de un periódico alemán que estimuló a los fotógrafos a contar historias a partir de una secuencia de imágenes. Bajo su influencia, los fotógrafos comienzan a realizar reportajes enfocados con temas que tienen que ver con la cotidianidad. Esta idea según Freund le valdría el éxito a la revista *Life* (Freund 2004:103).

Eugene Smith sería uno de los mejores exponentes de este género del fotoperiodismo tradicional y Erich Salomon de los primeros fotoperiodistas que no sólo sobresale por sus imágenes sino también porque escribe los textos que acompañan sus imágenes. Por su trabajo se le atribuye a la fotografía de imagen cándida. La primera fotografía que se publica en un periódico fue en el año de 1880. Pero hizo falta el descubrimiento de un nuevo procedimiento de

reproducción para que esto fuera posible, al que se le llamó procedimiento "medio tono", *halftone*.

Anteriormente ya se había intentado comunicar el acontecimiento a partir de imágenes fotográficas. En esta intención encontramos a los fotógrafos Roger Fenton, Mathew Brady y Timothy O. Sullivan. Ellos fueron de los primeros autores en documentar fotográficamente a partir de 1855 los aspectos de la guerra. Y aunque debieron conformarse con una serie de retratos posados y naturalezas muertas obtenidos después de la batalla, sus imágenes se convirtieron en las primeras referencias fotográficas que existieron sobre la guerra (Newhall 2002).

Hasta finales del siglo XIX los editores eran los exclusivos productores de los contenidos de las publicaciones. A partir de los años treinta surgen una serie de revistas ilustradas en donde una nueva generación de fotoperiodistas publica su trabajo.

Es la época del surgimiento de revistas ilustradas como *Vu*, *Paris Match*, *Life*, surge una nueva conciencia por la imagen a partir de la



Matthew Brady. The Dead of Antietam. 1862.

manera en cómo estos medios representan tanto los acontecimientos noticiosos como las escenas de la vida cotidiana. Esta información se presenta a través de textos y secuencias de imágenes a modo de reportajes.

La imagen se vuelve más familiar y educa la mirada. Su éxito reside en el hecho de que se convierte en un medio que alcanza a penetrar en las grandes masas. Para el hombre no avisado, la fotografía no puede mentir pues es reproducción exacta de la vida. Son pocos los que advierten que se puede alterar totalmente su sentido a través del texto que la acompaña o por su yuxtaposición con otra imagen, a eso se le añade una estética realista que termina por abonar al mito de veracidad a la imagen de prensa.

En la medida en que las publicaciones se abren a la publicidad y al desarrollo de la sociedad de consumo, las funciones de las publicaciones cambian, se transforman. La publicidad se convierte en la única fuente de ingresos y dejan de interesarse por el lector como lector, y comienzan a pensar en él como lector de anuncios. Los anunciantes pagan el espacio en función a su tiraje. La preocupación de los editores es la de aumentar los beneficios y terminan por convertirse en vendedores. Hay que lograr que la presentación de las revistas sea atractiva por lo que la imagen debe ser atractiva. La visión y presentación exótica se convierte en el mejor vehículo para esta encomienda.

Andrei Friedmann, mejor conocido por Robert Capa, alcanza su reconocimiento internacional por sus coberturas de guerra. Félix Man, Alfred Eisenstaedt, Margaret Bourke White, Thomas Mc Avoy, Carl Mayden, John

Morris y Peter Stackpole son algunos de los fotoperiodistas destacados de la época.

Capa funda en 1947 la agencia de fotógrafos *Magnum*, que hasta la fecha es una de las agencias independientes que representa la máxima expresión del fotoperiodismo contemporáneo.

En los años treinta también se consolida el género documental según la historia cronológica de la fotografía. La designación surge a partir de la postura de los fotógrafos que integran el equipo de la FSA, dirigido por Roy Striker.<sup>2</sup>



Robert Capa. *La muerte de un miliciano*.1936

---

<sup>2</sup> La **Farm Security Administration (FSA)**, se desprende como proyecto fotográfico de la administración de reasentamiento, dependencia a cargo del departamento de agricultura del gobierno de Estado Unidos, en donde durante la Gran Depresión causada por la crisis de 1929, se buscó luchar contra la pobreza rural de América del norte. La FSA reunió a un equipo de fotógrafos para documentar la realidad que vivían los pobladores de esas áreas rurales con el fin de generar una serie de documentos que le permitiera al gobierno hablar de la problemática que azotaba a esas regiones marginadas y evidenciar con ello los gestos de apoyo y solidaridad a las clases menos favorecidas del país. En términos fotográficos, la FSA reunió a un grupo de fotógrafos considerados en la actualidad como grandes maestros de la fotografía tanto por su aportación en imágenes como por su posición discursiva ante el lenguaje fotográfico. Principalmente su postura defendió la práctica de una fotografía documental purista cuyo principio se basaba en la no intervención, en la no manipulación de las escenas a retratar.

Proyecto cuyo fin era realizar una serie de fotografías testimoniales sobre las condiciones en las que se encontraba esa parte de la población norteamericana que habitaba lejos de las grandes ciudades.

El proyecto fue orquestado por el gobierno norteamericano para realizar una campaña propagandística que hablara de la manera en como los menos favorecidos eran atendidos por su gobierno. Aunque años después sería cancelado por considerar que las imágenes de individuos desalineados y desprotegidos no contribuían al afán de proyectar una imagen tanto al interior como al exterior de un país saludable, fuerte y joven.

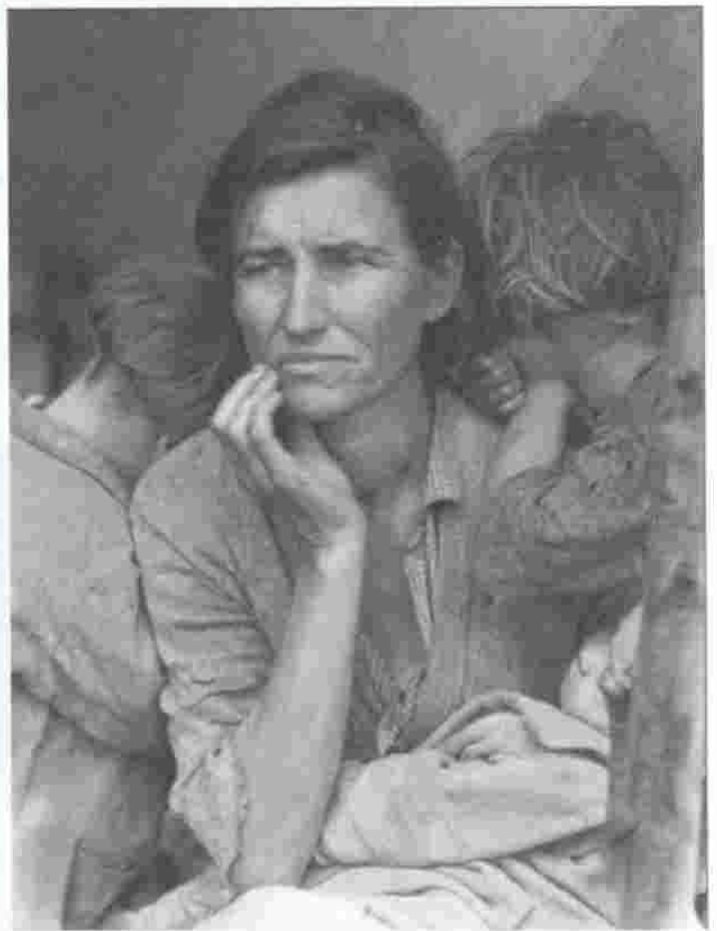
Algunos de los fotógrafos de este equipo son Dorothea Lange, Walker Evans, Arthur Rothstein, Jack Delano. Según estos fotógrafos es a través de un máximo de respeto por el tema a retratar como se podría conseguir dar fuerza a la imagen. Desde esta postura definen la práctica de la fotografía documental y señalan que este enfoque es una práctica que afirma y no niega. Que la actitud documentalista no menosprecia los elementos plásticos, al contrario, indican que deben de ser criterios esenciales en cualquier trabajo, sólo que hay que dotarlos de cierta limitación y dirección, de tal modo que la composición devenga en énfasis, la nitidez de líneas, formas, filtraje, tono, incluyendo el vago concepto de calidad, deben de aparecer para servir a un fin: el de hablar de lo descrito mediante el lenguaje de las imágenes.

El trabajo entonces, según este grupo de fotógrafos, consiste en saber lo bastante sobre el tema, averiguar su significado propio y saber cuál es la



relación con su entorno, tiempo y función. Este sería el punto de vista que distinguiría al fotodocumentalismo del fotoperiodismo pues mientras el primero cuenta con el tiempo suficiente para desarrollar los temas que trata, las imágenes periodísticas al estar ligadas a la actualidad y a la noticia deben sacrificar los valores estéticos por los informativos (Fontcuberta 2003:41).

Desde un principio, la fotografía documental se vincula a la cotidianidad pues permite describir y proporcionar evidencia física sobre aquello que ocurre en las calles. La cámara registra, documenta y vuelve visible lugares y sujetos que difícilmente serían conocidos por mayoría de las personas. La fotografía documental entra en el campo de una visión objetiva basada en una estética realista y funcional.



Dorothea Lange. Migrant Mother (1936)

Luego de la importante aportación al fotoperiodismo de Erich Salomon surgiría otro fotógrafo quien quizás ha sido uno de los autores que ha ejercido una gran influencia en las siguientes generaciones de fotoperiodistas y cuyos argumentos aún siguen siendo considerados. Su nombre es Henry Cartier Bresson, otro de los miembros fundadores de *Magnum*.

Cartier Bresson fue contemporáneo de Álvarez Bravo y uno de los autores que más me han marcado, después de Álvarez Bravo. El postulado de Bresson evoca al igual que Salomon la figura del fotógrafo como una especie de cazador furtivo al acecho de la imagen a través de su teoría del *instante decisivo*.

En este postulado Bresson señala que su intención es atrapar la esencia de la vida misma a partir de la alineación de cerebro, ojo y corazón. Plantea la posibilidad de condensar esa esencia en una fracción de segundo, en una sola



Henry Cartier Bresson. Detrás de la estación de Saint Lazare. 1932

imagen. Coincide con los fotógrafos de la FSA cuando refiere la necesidad de un acercamiento menos superficial a los lugares, a su cultura, para así poder conocerlo mejor (Fontcuberta 2003: 221-236).

Cartier Bresson defiende la posibilidad de contar una historia a partir de una sola imagen. Pero esos elementos que le dan fuerza a esa imagen única deben de revelarse ante el fotógrafo y no ser forzados, es

decir manipulados. El asunto consiste en representar el contenido de un hecho que está en proceso de desenvolverse y con ellos comunicar una impresión. Es importante estar alerta pues como fotógrafo se debe enfrentar al ritmo de los acontecimientos que están en trance de esfumarse frente a sus ojos. Los momentos son irrepetibles. La tarea del fotógrafo es percibir la realidad y casi simultáneamente registrarla con la cámara. Hay que ser invisibles. No se debe utilizar la luz del flash. El detalle humano es lo importante. El fotógrafo debe intentar alcanzar un reflejo real de lo que constituye el mundo de esa persona hay que respetar el ambiente que rodea a esa persona (Fontcuberta 2003: 221-236).

Los argumentos de Bresson en realidad fueron motivo de inspiración para salir a la calle y retratar la vida. Ante tales postulados las imágenes que hacía de las historias al lado de mis amigos lamentablemente dejaron de tener sentido pues en ese momento me parecía que carecían de elementos relevantes para ser contadas. Ahora quería hacer fotografías de calle, objetivas espontáneas al estilo de Cartier Bresson pero con el tono profundo e irónico de Álvarez Bravo.

## 1.5. Libertad deseada



Retrato con Elizabeth. Alamos, 2000

En ese contexto, Elizabeth, -mi esposa durante catorce años- y yo salimos embarazados. Y las implicaciones que supone un de esa naturaleza nos

llevarían a la necesidad de tener que conseguir un empleo para poder hacerle frente a esta responsabilidad.

Las fiestas y la dispersión que antes caracterizaban nuestras actividades necesariamente tendrían que ajustarse. Elizabeth conseguiría empleo como reportera en un semanario de línea política de nombre *Nuevo Sonora*, y yo, como fotógrafo, en un semanario enfocado a un mercado de empresarios de nombre *El Inversionista*. Este empleo sería una forma amable de entrar al medio periodístico pues los ritmos de trabajo eran relajados y las asignaturas consistían en cubrir una serie de entrevistas a empresarios, políticos y eventos sociales. Así sería como retrataría por primera vez a Eduardo Bours Castelo, en ese tiempo candidato por el Partido de la Revolución Institucional PRI a la

Gubernatura del Estado, que más adelante se convertiría en Gobernador.

Pasados cuatro meses surgiría la oportunidad de ocupar una plaza en un periódico local, de nombre *Cambio Sonora*, como reportero gráfico, donde trabajaría hasta finales del 2007, momentos antes de su cierre a causa de dos atentados con granadas.



. Carlos Licón. El día de mi boda. 2001

### **1.6. Del Aula al Trabajo: Reflexiones sobre el ejercicio del fotógrafo de prensa en Hermosillo, Sonora.**

Tras recibir la invitación de un amigo reportero gráfico que laboraba desde hacía tiempo en ese medio, acudí a mi primera entrevista con la gente del periódico. En esa ocasión me recibió el director Don Rodolfo Barraza. Lo primero que hizo al verme fue solicitarme mi portafolio que en ese tiempo ingenuamente lo había estructurado a partir de esas imágenes que había

logrado durante el periodo de la escuela y al lado de mis amigos, de tal modo que al hojearlo lo único que refirió al respecto fue que no veía imágenes periodísticas, rápido le repliqué enfatizando que lo que veía eran imágenes documentales, a lo que contestó *–mejor tómate un mes, y regresa cuando logres un buen portafolio de imágenes periodísticas–*. Sólo me restó darle las gracias y retirarme desilusionado. Sorprendentemente a la semana siguiente me llamarían de vuelta para cubrir las vacaciones del fotógrafo titular del área de sociales.

A la distancia, me parece fascinante haber apostado a la idea de presentar una fotografía en mi solicitud de empleo en donde aparecía



Pidiendo aventón con amigos, en salida sur ciudad de Hermosillo. 2000

con un gesto intenso de carcajada, pues además de que rompía con el protocolo de ese tipo de imágenes, como estrategia, me valdría el agrado del director administrativo dándome la oportunidad de entrar al periódico. Y más adelante, la titularidad como fotógrafo del área de noticias.

Inicié en el fotoperiodismo creando imágenes desde una actitud más o menos objetiva. Respetaba sus códigos de no manipulación e intervención en la

escena. Buscaba fotografiar desde los parámetros que había leído de Bresson. En el periódico, los fotógrafos con más antigüedad se quedaban con las asignaturas que pudieran representar temas más relevantes por lo tanto susceptibles de irse a la portada. A mí me tocaba la mayor parte del tiempo hacer fotografías desde un estilo más libre; como ruedas de prensa organizadas por dependencias municipales y estatales secundarias. Las fuentes oficiales como los eventos del alcalde, Francisco Búrquez Valenzuela, (PAN), los diputados del congreso, o el Gobernador, en ese entonces Armando López Nogales (PRI), se les asignaba a los elementos de mayor confianza. De mayor experiencia en el oficio.

Este hecho, me liberaba de la presión de tener que estar disponible y atento de lo que pudiera suceder, para así recorrer la ciudad con calma y meterme de lleno en las colonias, en sus historias

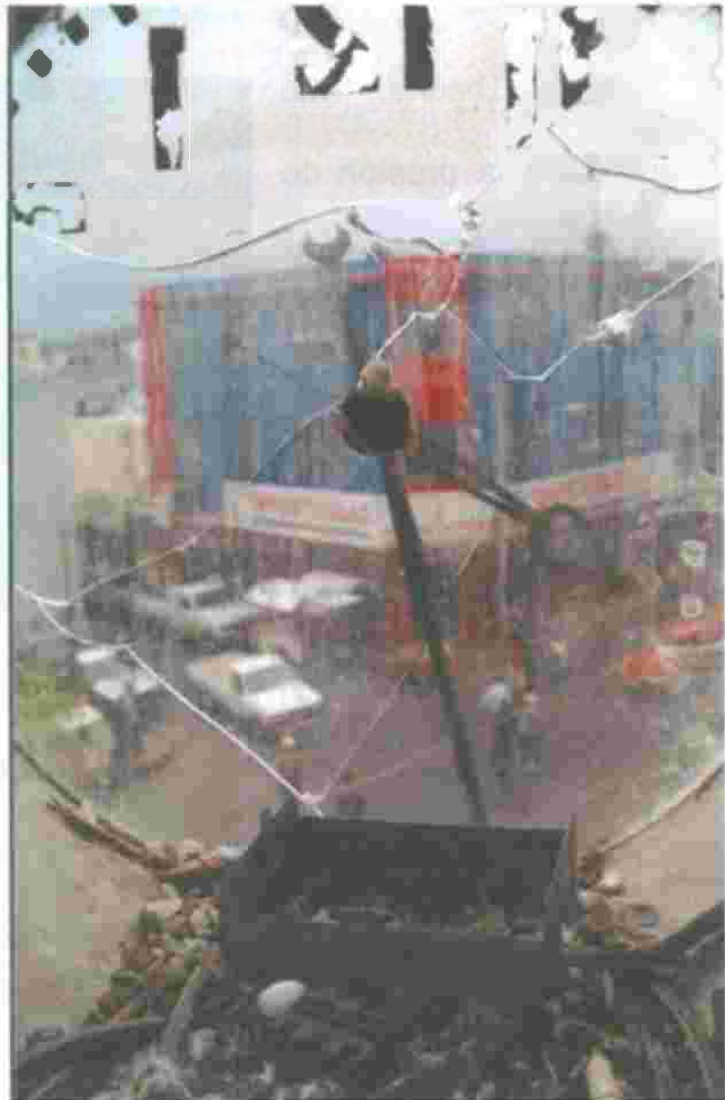


Prueba de embarazo, texto en trozo de papel periódico y ropa de bebe con fondo de libro de Historia del Arte. 2000.

que reconozco quizás nunca hubiera descubierto de no ser por la investidura que suponía este empleo. Ser reportero representaba algo así como tener el poder de observar a los demás impunemente desde donde se podía señalar, criticar, juzgar o reconocer ciertos aspectos de la vida de los demás, para luego desaparecer y brincar a otro caso.

Ahora reconozco que esas dinámicas me enseñaron a tratar a la gente, a negociar la foto, a entender un contexto social hasta ese entonces desconocido. Mi trabajo durante los dos primeros años se centró en la vida cotidiana. Y desde ahí, considero que aprendí mucho de composición, de manejo de la luz, pero sobre todo a observar antes de fotografiar.

Al menos hasta finales de 2003 trabajamos con película, mientras que otros medios como El Imparcial y algunos fotógrafos de comunicación social de entidades de gobierno ya trabajaban con cámaras digitales. Sólo nos daban seis rollos a la semana. Uno para cada día. Contábamos con treinta y seis placas para presentar un mínimo de cuatro temas por día. No había mucho margen de error. Había que tener una técnica muy precisa incluso cuando la luz era precaria. Esta situación a la distancia me deja una gran satisfacción pues de alguna manera fue resolver con los recursos mínimos la fotografía. Casi siempre terminaba comprando rollos con mi dinero pues siempre me





entusiasmaba y me los acababa antes de tiempo por hacer mis fotos.

En la posibilidad de realizar fotografías de vida diaria me encontré con la necesidad de aprender a estructurar reportajes, buscar esa foto al estilo Cartier Bresson que condensara un momento de la vida diaria en un solo cuadro. Aprendí a contar historias a partir de seis, siete y hasta diez imágenes. Estas historias comúnmente abordaban casos de gente sencilla y afectada que, en el mejor de los casos, posibilitaban un registro más libre, menos automático, más humano, incluso con mayor posibilidad estética. En las ruedas de prensa, por ejemplo, la función estética se veía desplazada por el registro de la pura información, en este caso caracterizada por la cara del o los sujetos que la presentaban, que no tenían en cuanto a relación de formas nada que ver con la esencia del tema.

En la medida en que el tiempo fue pasando y me fui familiarizando con los diferentes procesos en la publicación de la imagen; comencé a darme cuenta de la facilidad con la que se cambiaba el sentido a la imagen. Con la arbitrariedad con la que una foto se descontextualiza de su propósito original para ilustrar la nota. De la forma en cómo su ubicación en las páginas, así como su tamaño eran determinados por el editor, director, diseñador, diagramador, a partir de juicios superficiales de orden práctico y no conceptual. El espacio de la imagen lo determina la extensión del texto, no su calidad. Aunque no siempre ocurría así, constantemente discutíamos sobre ello.

Recuerdo haber desarrollado la sensación de empezar a ciclar la misma

imagen. Los eventos parecían ser siempre los mismos: ceremonias oficiales, ruedas de prensa, semana santa, las vacaciones, el día de la virgen, el grito, los desfiles, los fariseos, el día de muertos, navidad, el día de las madres, del padre, del niño, del amor y la amistad, de los derechos humanos, de la tierra; los choques, los baches, los asaltos, en ocasiones manifestaciones civiles y ocasionalmente situaciones extraordinarias que provocaban exaltación.



Carlos Licón. De la serie *Historias de Concreto. Tiempo*. 2008

Había pocas facilidades para de desarrollar investigaciones a profundidad. El jefe de redacción no estaba dispuesto a prescindir de uno de sus fotógrafos para que éste se concentrara en un tema específico. Generalmente esta intención dependía más del interés individual del fotógrafo por abordar un tema y, si sucedía, lo desarrollaba en su tiempo libre.

De esta forma fue posible conectar el trabajo personal que había desarrollado anteriormente al lado de mis amigos, cuando el tema era el alcoholismo, la juventud descontrolada, la drogadicción, las fiestas o los embarazos prematuros, la vida de los universitarios foráneos, incluso la familia, pues las imágenes que se producían en contraste, se elaboraban a partir de una serie de clisés y estereotipos visuales, resueltos apresuradamente en el rango del horario de trabajo que más que proponer visualmente un acercamiento sustantivo al tema lo ilustraban de una manera muy elemental.

Básicamente, en vez de hacer fotoperiodismo hacíamos diarismo. Periodismo de oficina. Comúnmente resolvíamos la imagen a partir de una serie de situaciones que tenían que ver más con escenarios previamente dispuestos por quienes invitaban a la cobertura, lugares desde donde se nos indicaba donde situarnos para hacer nuestro trabajo. Había que cumplir las órdenes y casi nunca las encarábamos abiertamente para manifestar nuestra opinión al respecto. Éramos en cierta medida condescendientes.

De mis compañeros aprendí bastante. Tanto en cuestiones técnicas como estratégicas para conseguir la foto. Ellos aparentemente tenían medido lo anterior y se daban el espacio para subvertir esa serie de condiciones dadas. Preferían evitar el enfrentamiento directo por una actitud más cínica. Siempre me pareció admirable el espíritu con el que asumían su trabajo. Siempre dispuestos a dar la batalla, a intentar conseguir la imagen.



Carlos Licón. De la serie *Historias de Concreto. Tiempo*. 2008

Aunque gran parte de mis imágenes no se publicaban por carecer de ese impacto noticioso que se requería, yo prefería situarme en un espacio de creación más libre de esa carrera por conseguir la primera foto del accidente, del motín. Era necesario hacerla, llegar con ella; a lo que me refiero es que en mi ejercicio se volvió importante la observación antes de la toma.

Ya comenzaba a intuir que esa ética del periodismo, esos códigos que lo regulan e indican la intervención y la manipulación no eran válidos, no necesariamente se aplicaban en nuestros procedimientos. Mis reflexiones giraban en torno a la susceptibilidad con la que un hecho o acontecimiento podía ser manipulado. Si no se daba al momento de su registro inevitablemente sucedería en la siguiente parte de su proceso de publicación con el redireccionamiento de la cabeza de la nota que acompaña la imagen; con el pie

de foto, susceptible de modificación; con su puesta en página, con el tamaño que se le asignaba; la decisión de publicarla en color o en blanco y negro, o por su posible relación con otras fotografías. Esto, por un lado, mientras que por el otro, la sospecha de una posible dirección en la creación de imágenes escenificadas, presentadas como verdades.

Mi observación sobre la práctica fotográfica en nuestros diarios fue más consciente. Me parecía muy interesante hacer la comparación entre los hallazgos de los autores que estaba leyendo y mi observación respecto a la práctica. La actitud, las creencias, las motivaciones fueron tema de registro. Es así como descubro que defendían con mucho rigor el estatuto de veracidad y objetividad de sus registros y difícilmente aceptaban que la escenificación era una práctica de todos los días en el ejercicio fotográfico de los medios. No era



Carlos Licón. 2008

difícil confirmar, al verlos trabajar que en mayor o menor medida esto ocurría con nosotros en el periódico Cambio, en el Periódico El Imparcial y otros medios impresos. Digamos que era una práctica real disfrazada de una supuesta objetividad en el abordaje de los hechos. Es importante mencionar que este no es un tema del que se discuta y reflexione frontalmente en el ámbito del periodismo local.

Muchos de los reporteros gráficos son sujetos que tienen una larga trayectoria en el periodismo local. Que se van desplazando de un medio a otro, y de regreso. Muchos se han formado de manera autodidacta. Otros son egresados de las carreras de periodismo o ciencias de la comunicación. Mayormente se trata de sujetos que prefieren argumentar su trabajo a partir de sus imágenes, ellas hablan por ellos, consideran que no es necesario desarrollar un ejercicio textual sobre su trabajo. Son de la idea de que sus imágenes hablan por ellos.

Hasta el momento lo que he observado es que no han tenido interés de organizarse para luchar por mejorar la formación y condiciones laborales.



Carlos Licón. De la serie *Historias de Concreto*. *Tiempo*. 2008

Reconocen que es importante capacitarse y actualizarse, pero no se preocupan por generar las condiciones para que esto suceda. En su mayoría están inconformes con el trato que se le da a su trabajo y los beneficios que perciben por este, aunque estén satisfechos con su empleo y disfruten hacerlo. Son pocos los que tienen la ambición de proyectar su trabajo en otros medios. Aunque hay una nueva generación que es consciente de la importancia de hacerlo.

A muchos no les interesa desarrollar otro tipo de fotografía diferente al periodismo. Son un gremio duro, excluyente, que desacredita con débiles argumentos otro tipo de práctica fotográfica, como la que realizan quienes exploran otros usos del lenguaje fotográfico, desde la fotografía comercial hasta la experimentación en el arte.

Aunque su experiencia es amplia y compleja, no es de su interés transmitir su conocimiento en foros y espacios relacionados con la enseñanza del periodismo visual y tampoco son activos en la difusión de su trabajo más allá de la publicación diaria.

Quizá la marca que define al gremio es su falta de conciencia respecto a la connotación histórica de su trabajo, al no reconocer y valorar su desempeño como autores de la memoria visual de su entorno. Son pocos los que se preocupan por sistematizar, preservar y proteger sus registros.

Para ingresar a un periódico, no es necesario poseer un conocimiento especializado en fotoperiodismo. Solo basta contar con nociones sobre el

funcionamiento de la cámara y disponibilidad de horario. El resto es algo que se aprende en la marcha. Nadie es imprescindible.

Para el 2003 decidí participar en el Premio Estatal de Periodismo que otorga el Congreso del Estado con una imagen de vida cotidiana titulada

*Tiempo* que resultó ganadora. Fue

muy cuestionada por el gremio, pues

la imagen muestra uno de los cuatro

relojes del mercado municipal visto

desde la parte de atrás en

perspectiva hacia la calle, el día era

nublado y la luz difusa. Más que

fotonoticia, es una fotografía que puede leerse desde una perspectiva más

amplia a la temporalidad que supone el abordaje de los acontecimientos desde

el diarismo. La imagen representa una expresión más atemporal y simbólica de

lo que ocurría en esa época, se aleja de la literalidad. Esa fotografía es un

descubrimiento por accidente que encuentro cuando buscaba tema

completamente diferente a ella. Se

publicó en un espacio pequeñito en

una de las páginas de la sección

local en donde se colocaban las

fotos más destacadas del día.

Finalmente, era diferente al resto.



Carlos Licón. 2003

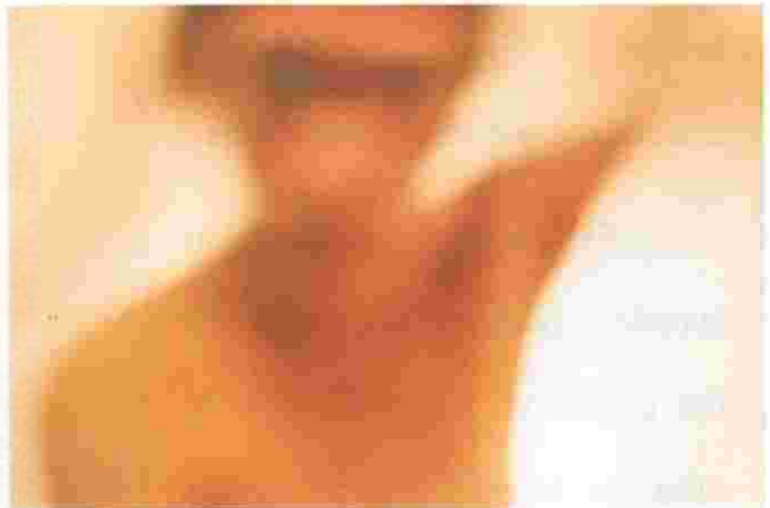


Carlos Licón. 2003



Recuerdo que esa fue una de las primeras imágenes que peleé para que se publicaran. Meses después *Tiempo* (2003) ganó el segundo lugar del Primer premio de la Revista Fahrenheit a nivel nacional.

Consciente de la complejidad de este escenario opté por reflexionar sobre mi proceso creativo desde una actitud intuitiva, misma que se volvió más concreta en la medida en que continué investigando y descubriendo más autores.



Carlos Licón. De la serie *Dream Life*. 2003

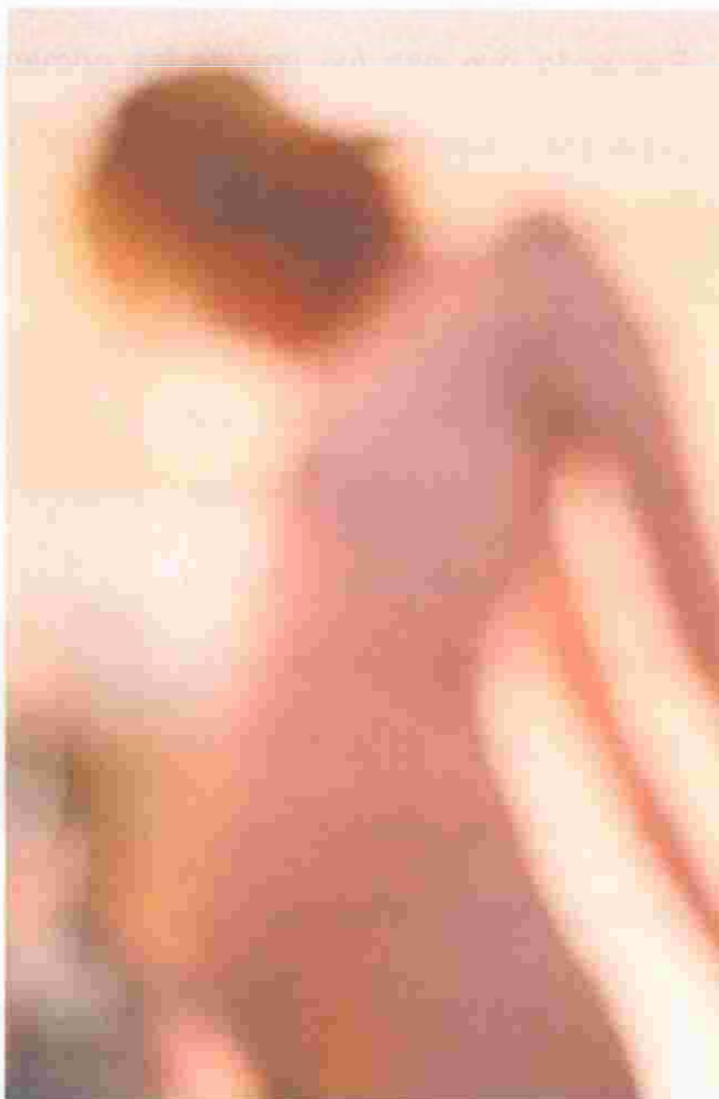
Hasta antes de entrar al periódico, entendía la fotografía desde una posición más flexible, la utilizaba como una especie de libreta de anotaciones que me permitían explorar mis propias experiencias y documentarlas. Ahora regreso a esos registros y descubro cierta actitud desinteresada por la forma, donde lo analógico deja de ser el criterio para interpretar la realidad y adquiere significados disímboles.

Experimentaba en el laboratorio de blanco y negro. Construía la imagen a partir de la recreación de situaciones simbólicas sobre situaciones específicas. No tenía problema en transferir una serie de valores a objetos y luego fotografiarlos. La finalidad era generar un testimonio, aunque éste solo tuviera sentido para los involucrados en la historia.

Algunos de esos trabajos ganaron premios. Después de diez años, otros encontraron la luz en publicaciones como la revista *Tierra Adentro*, *Ensamblés* y diversos catálogos.

El cambio de posición sucede a partir de la experiencia del periódico. El estudio de la obra de Manuel *Álvarez Bravo* me había dado las bases de la fotografía documental y algunas nociones sobre fotoperiodismo.

La posibilidad de acercarse y



Carlos Licón. De la serie *Dream Life*. 2003

descubrir las implicaciones de una práctica completamente diferente marcó un desplazamiento hacia una concepción más funcional de la fotografía: *“El fin precede a la forma”*. Quería hacer imágenes de acontecimientos.

Recuerdo la pieza *Obrero en huelga asesinado*, metáfora universal de la lucha social de los trabajadores contra el patrón. *Instrumental*, abstracción cuyo significado se ve desplazado hacia una asociación de ideas más independientes a su forma. *El señor Presidente Municipal*, imagen que satiriza la investidura que se supone debería proyectar un funcionario de tal nivel. *Un poco alegre y graciosa*, imagen osada que rompe con la formalidad compositiva

para enfatizar un gesto casi imperceptible y que solo el autor fue capaz de ver y, por último, *El ensueño*, pieza que considero por su atmósfera, gesto y ambigüedad de significado, que marcó profundamente mi trabajo personal.

Álvarez Bravo me enseñó que los títulos pueden llegar a anclar la intención detrás de la toma para situarla en un significado universal y concreto, que en su trabajo, según Octavio Paz, son señales encendidas que indican el verdadero motivo de la imagen que generalmente rebasa su significado icónico al hacer referencia a una cultura más compleja. Que las imágenes pueden operar en varios niveles por lo que resulta indispensable poseer un conocimiento profundo sobre el tema si la intención es comunicarlo eficazmente; pero que a la vez tanto la creación de imágenes como su conceptualización no es un asunto sencillo.

Este proceso abrió el camino a indagar en la obra de otros fotógrafos mexicanos. Y así fue como encontré el trabajo de Nacho López, Héctor García, Mariana Yampolsky, Pedro Meyer, Graciela Iturbide, Francisco Mata Rosas, Raúl ortega, Pedro Valtierra, Frabrizio León. Sus imágenes me llevaron a indagar en la retórica del fotoperiodismo así como del fotodocumentalismo, a descubrir su postura personal frente a sus imágenes y temas. Ellos habían sido de alguna manera influenciados por la obra de Álvarez Bravo por lo que se volvió indispensable en esta búsqueda rastrear el posible impacto y ramificaciones de su obra en el trabajo de otros autores más jóvenes.

Álvarez Bravo no presentaba sus imágenes desde el fotoperiodismo sino

más bien desde el documentalismo. No obstante, su obra aporta elementos informativos importantes sobre la cultura mexicana pues su obra abarca tanto el campo documentando paisajes, rituales y costumbres de los indígenas como la ciudad, fotografiando escenas de la vida cotidiana.

Su postura ante la fotografía se sitúa dentro del enfoque purista desde donde se defiende una práctica fotográfica objetiva que aboga por una fotografía directa, espontánea y cándida, negada a la manipulación e intervención en la escena a retratar.

En cambio, Nacho López uno de mis autores claves, es de los fotoperiodistas más importantes en la historia del fotoperiodismo mexicano perteneciente a una generación; después de Álvarez Bravo, dirige, interviene y manipula las situaciones que fotografía. Y aunque no todo su trabajo es manipulado, López ejerce una práctica fotográfica desde una conceptualización

menos ceñida a la postura purista. Nacho López me permitió observar de manera diferente la dinámica del



Nacho López. La Venus se fue de juerga por los barrios bajos. 1953

periodismo fotográfico.

Cuando logro descubrir que los periódicos finalmente son empresas que buscan generar sus propias condiciones de estabilidad, que se encuentran estrechamente ligados a los intereses políticos y económicos, cuando veo como se desmitifica el mito de objetividad, cuando descubro una actitud pasiva de los colegas frente a la relación con la empresa, cuando te das cuenta que bien el universo de los medios, de la prensa, puede tratarse de una gran simulación, de un gran montaje, encuentro una gran oportunidad de explorar eso que el fotoperiodismo deja de lado por no corresponder a los códigos de una información regulada, automatizada. Ahí es donde se refuerza ese interés por indagar en las posibles formas de re conceptualizar el acontecimiento. ¿Qué es un acontecimiento? ¿A qué códigos de representación pertenece? ¿Quiénes son los que lo definen? y ¿cuáles son sus intereses?

En este sentido es como logré recuperar una serie de fotografías que escasamente fueron publicadas pero que, sin embargo, hubo una necesidad de hacerlas, de abordarlas. El proceso de recuperación se dio después. El primer intento derivó en una exposición de nombre Sin Asunto que se presentó en las instalaciones de El Colegio de Sonora y que, más adelante, me permitió obtener una beca del Fondo Estatal de Cultura y las Artes del Estado de Sonora.

Estas imágenes fueron producto de una serie de desplazamientos de la mirada en donde inconscientemente buscaba acercarme desde un punto de vista más personal a los acontecimientos que inevitablemente había que cubrir. Estos desplazamientos me permitieron experimentar una serie de experiencias visuales diferentes a las que había conocido hasta ese entonces en los ritmos

del periódico.

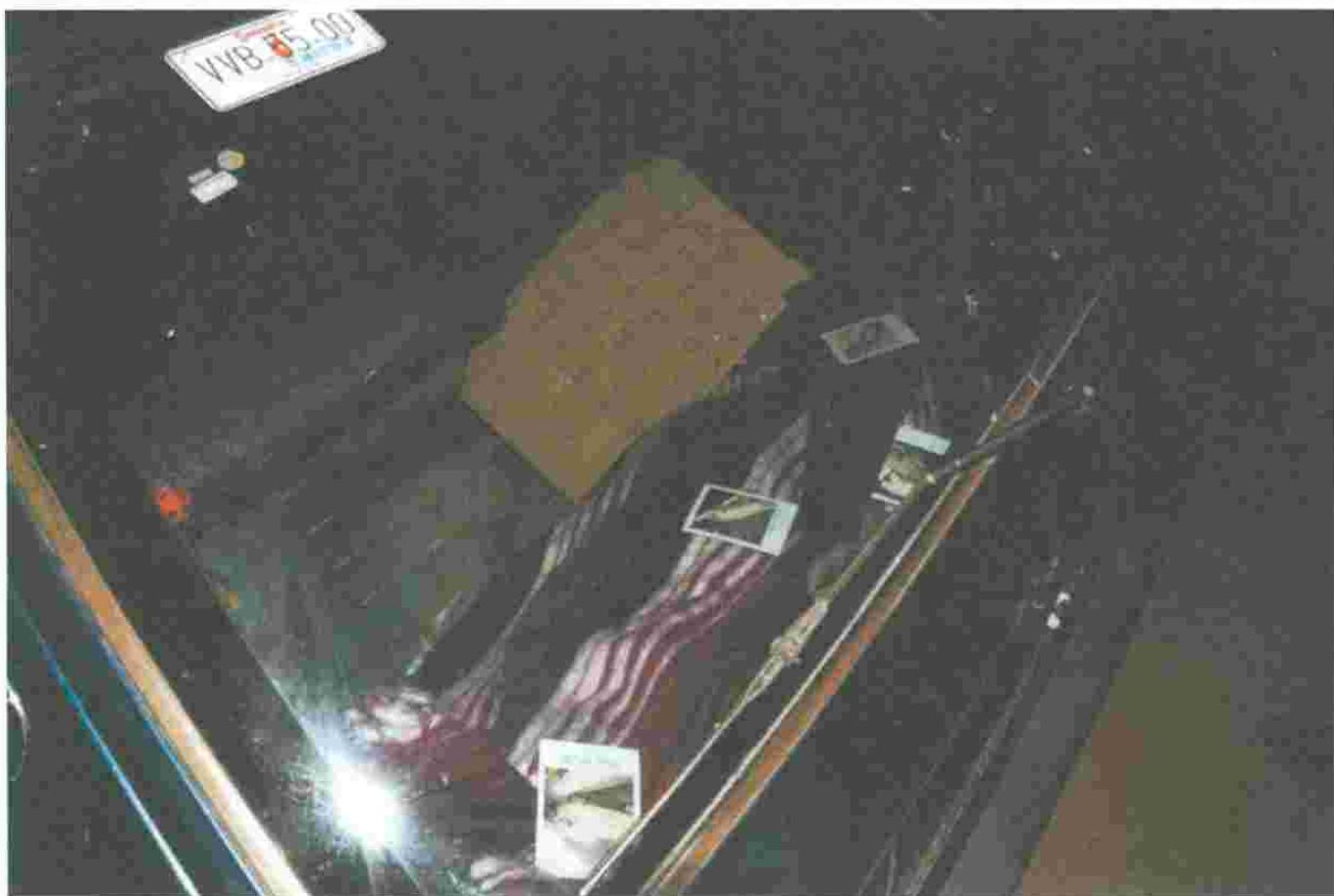
La siguiente forma que adoptaron estos desplazamientos fue a través de la articulación de imagen, sonido y texto. Intención seguramente alimentada por la experiencia universitaria de la creación de audiovisuales. En este proyecto, consciente de que las imágenes son ambiguas, busque fijar su lectura a significados específicos que tenían que ver con la experiencia de la vida cotidiana.

Estas exploraciones me llevaron a obtener uno de los premios de adquisición del concurso estatal de fotografía creativa del estado, dentro del marco de Fotoseptiembre 2007, año en el que *El Colectivo Ventanas de Luz* presentó el primer festival de audiovisuales y organizó un Foro de Fotografía dedicado al fotoperiodismo.



Para finales del 2007, Hermosillo comenzó a figurar en el plano nacional del crimen organizado tras la llegada de una ola de violencia a causa de una serie de ajustes de cuentas entre narcotraficantes que terminaría por replantear todo ese viejo estilo de hacer periodismo; policías aparecían asesinados con mensajes clavados al pecho, lluvias de balas rociaban la camioneta de algún mafioso en la esquina menos pensada, colegas reporteros eran levantados y desaparecidos y los mensajes de los hombres que aparecían asesinados no dejaban de implicar a altos mandos policiacos.

Dos granadas de fragmentación, en menos de un mes, fueron contundentes para determinar el cierre del periódico en el que trabajé durante cinco años. Ser periodista en Sonora se había vuelto un oficio de alto riesgo.



Hombre encobijado con *Polaroids* y mensaje (2007)

que regula y codifica la manera en cómo nos aproximamos a la información y en la forma en cómo nos presenta su versión del acontecimiento. En cómo un gran número de personas no se sienten identificadas con este tipo de representaciones y en cómo, desde el punto de vista del fotoperiodismo, más allá de un acercamiento superficial, las historias clandestinas que se encuentran de tras de estos sujetos podrían significar un tema complejo por explorar.

De ahí surge mi interés por encontrar una nueva forma de entender a la fotografía. De renunciar a ese guion, aparentemente tan codificado de la imagen de prensa, y tratar de conceptualizar de nuevo el acontecimiento, que desde mi punto de vista, debería ofrecer muchas más caras que las que plantea el fotoperiodismo.



## Capítulo II

### **El método autobiográfico en la investigación social cualitativa como instrumento para la reconstrucción de trayectorias fotográficas.**

Hablar de la historia de la fotografía, implica abordar las múltiples historias que se encuentran detrás de sus actores. Reconstruir la historia de la fotografía, nos obliga a delimitar el espacio donde éstas se producen (Rodríguez, 2004). Si la condición cultural informa y arroja datos importantes sobre el acto fotográfico, entonces, para leer imágenes fotográficas, se vuelve necesario descifrar las condiciones culturales internas detrás de la producción de cada fotógrafo y no sólo aquellas contenidas en el fin mismo de sus imágenes. La lectura debe surgir a partir del conocimiento de la cultura donde se producen; son experiencia y forman (y por lo tanto también documentan) ideas, actitudes y mentalidades propias de las diferentes culturas y épocas (Burke, 2005).

Es en este sentido que los métodos cualitativos desde finales del siglo pasado y principios de este, comienzan a ser considerados por los investigadores sociales como instrumentos de gran utilidad para la reconstrucción de diversos aspectos de la realidad social y para la investigación en ciencias sociales, pues son una forma de indagar la realidad donde los "datos", a diferencia de la metodología cuantitativa, no son números, ni enunciados mensurables a partir de escalas numéricas, sino palabras,

actitudes, comportamientos; es decir, la subjetividad con la que mujeres y hombres reconstruyen su propio entorno (Verdugo, 2011).

Pujadas (2000) señala que los métodos cualitativos suponen una posición *rupturista / humanista* en rechazo al enfoque positivista de la realidad, y señala que tal rechazo se da en cuando menos tres diferentes niveles: epistemológico, metodológico y teórico.

En el orden epistemológico, nos dice que la crítica se centra en la concepción positivista de una ciencia social a imagen y semejanza de las ciencias naturales, donde la visión empírico-analítica del positivismo empaña la apuesta interpretativa de la corriente *humanista*; de igual forma, menciona que la desavenencia se centra en el énfasis dinámico-temporal; mientras la tendencia humanista se aboca a comprender los procesos de cambio social, la positivista se muestra incapaz para manejar la variable temporal (Pujadas, 2000).

En el ámbito metodológico, la discrepancia *humanista* enfila sus argumentos hacia los procedimientos centrados fundamentalmente en la cuantificación y en la elaboración de variables abstractas. Por último, en el ámbito de la teoría, el positivismo ha tendido a rechazar los planteamientos teóricos generales, restringiéndose a la formulación de *teorías de alcance medio*. (Pujadas, 2000)

El objetivo de la investigación cualitativa es la comprensión, centrando la indagación en los hechos; mientras que la investigación cuantitativa fundamenta

su búsqueda en las causas, persiguiendo el control y la explicación. Desde la investigación cualitativa se pretende la comprensión de complejas interrelaciones que se dan en la realidad. En este sentido, la investigación cualitativa es una descripción densa, una comprensión experiencial y múltiples realidades. El investigador no descubre, sino que construye el conocimiento. (Stake, 1995)

Algunos de los métodos de la investigación cualitativa, señala LeCompe (1995), son la observación participante, la investigación naturalista, la entrevista sociológica y la biografía, refiere que son métodos que deben ser considerados a la luz de la investigación etnográfica. Así mismo, la fenomenología es otro de los métodos de la investigación cualitativa que pone énfasis en lo individual y la experiencia subjetiva. En este sentido, la fenomenología es la investigación sistemática de la subjetividad (Rodríguez 1999).

Rodríguez (1999) señala que la investigación fenomenológica se puede resumir en 1. El estudio de la experiencia vital, del mundo de la vida, de la cotidianidad, donde lo cotidiano en sentido fenomenológico es la experiencia no conceptualizada o categorizada. 2. Es la explicación dada a los fenómenos de la conciencia. Ser consciente implica una transitividad, una intencionalidad. Toda conciencia es conciencia de algo 3. Es el estudio de las esencias. La fenomenología se cuestiona por la verdadera naturaleza de los fenómenos. La esencia de un fenómeno es un universal, es un intento sistemático de desvelar las estructuras significativas internas del mundo de la vida, 4. Es una

descripción de los significados vividos, existenciales. La fenomenología procura explicar los significados en los que estamos inmersos en nuestra vida cotidiana y no las relaciones estadísticas a partir de una serie de variables, el predominio de tales o cuales opiniones sociales o la frecuencia de algunos comportamientos.

Así mismo, en relación al método etnográfico refiere que éste aborda cuestiones descriptivas, interpretativas, de valores, ideas y prácticas de grupos culturales. Indica que sus fuentes son antropológicas y que sus técnicas o instrumentos se basan en entrevistas no estructuradas, en la observación participante, notas de campo, en documentos y registros de fotografías.

La teoría fundamentada es otro de los medio para hacer investigación cualitativa ya que aborda cuestiones de proceso: experiencia a lo largo del tiempo o el cambio, la cual indica puede tener varias etapas y fases. La teoría fundamentada se identifica con la sociología, con el interaccionismo simbólico, con cuestiones subjetivas; la biografía: con la antropología y la sociología.

Verdugo (2011) señala que el método biográfico pone el acento en la posibilidad que tiene el individuo de escribir (o "contar") o permitir que otro lo haga, en este caso el investigador social, la totalidad o una parte de su experiencia vital. Traspasar a un documento, en forma de escritura, imagen o sonido, sus vivencias totales o parciales; la manera en que simboliza, rememora y experimenta su contexto vital.

Pujadas (2000) señala, que a través del método biográfico, se pretende mostrar el testimonio subjetivo de una persona en la que se recojan tanto los acontecimientos como las valoraciones que dicha persona hace de su propia existencia, lo cual se materializa en una historia de vida, es decir, en un relato autobiográfico, obtenido por el investigador mediante entrevistas sucesivas que permitan la reconstrucción más o menos objetiva de una historia de vida.

Igualmente, Pujadas (2000) se esfuerza en delimitar los términos relativos a las distintas formas de lograr lo anterior definiendo la *autobiografía*, -Método que utilizo en el presente trabajo- como la narración de la vida propia, contada por su propio protagonista, para diferenciarla de *biografía*, definida como una elaboración externa al protagonista. De igual manera, diferencia "relato de vida" (*life story, récit de vie*) de "historia de vida" (*life history, historie de vie*), y define la primera como "la historia de una vida tal como la persona que la ha vivido la cuenta"; y la segunda, como "el estudio de un caso referido de una persona dada, comprendiendo no sólo su *historia de vida*, sino cualquier otro tipo de información o documentación adicional que permita la reconstrucción de dicha biografía de la forma más exhaustiva y objetiva posible".

Las historias de vida y los relatos personales, en general, nos permiten averiguar desde la subjetividad del individuo, esa compleja fragosidad que conforma la realidad social y, de acuerdo con Pujadas, es el método biográfico el que puede, y tal vez debe, constituirse en un método nuclear dentro de las aproximaciones cualitativas en las ciencias sociales (Verdugo 2011).

La biografía es, sin duda, el método más genérico y polisémico de los términos aquí citados. Tenemos que distinguir «lo biográfico» como el dominio general de cualquier trabajo humanístico o científico-social orientado al establecimiento de trayectorias personales, sea en base a fuentes orales o escritas (Pujadas 2000). Cuando de lo que se trata es de descifrar la manera en cómo indagar hechos acontecidos en un pasado reciente desde la óptica cualitativa, el *método autobiográfico* será pertinente como instrumento para la reconstrucción de historias fotográficas.

Recurrir al uso del método biográfico en su doble dimensión de recopilación de historias de vida de algunos miembros característicos de un grupo social y de autobiografías de las trayectorias de los etnógrafos, consideramos que constituye una clave metodológica digna de ser tomada en cuenta, tanto para mejorar el establecimiento de la validez y la fiabilidad de nuestras informaciones, como para servir de herramienta didáctica para los lectores de etnografías. Además, claro está, del valor testimonial y del interés humanístico intrínsecos de tal tipo de documentos (Pujadas 1992).

Después de este recorrido metodológico, el cual inicia de una manera intuitiva, originó en mí y en mis tutores una serie de reflexiones en relación al método pertinente a utilizar en mi trabajo, coincidiendo en que es el *método autobiográfico* el adecuado, ya que representa una importante propuesta para estudiar las historias personales ligadas a las trayectorias fotográficas, con base en la recuperación de sus experiencias subjetivas que conforman su cotidianidad, así como sus procesos formativos.

## CAPÍTULO III

### PORTAFOLIOS

#### 3.1. Postura frente a la Fotografía

Entiendo la fotografía como un espacio de resistencia y libertad pues posee el potencial para sublimar y reivindicar la experiencia diaria. Pienso que la fotografía es un acto que nos permite participar y ser parte de la vida, y no sólo aproximarnos a ella. Crear fotografías es una forma de respuesta contra la hegemonía de la información y la profusión de imágenes.

En mi trabajo busco conectarme con el espectador desde una mirada simple y humanista. El gesto de fotografiar parte de un impulso por documentar situaciones pendulares que se desplazan entre lo artificioso y lo espontáneo, donde exploro las posibilidades que se desprenden de las relaciones interpersonales, el espacio y el territorio; las imágenes terminan convirtiéndose en un extraño juego donde la emoción me permite entrar en aquello que por su aparente banalidad pasa inadvertido.

### 3.1. “Kinopalooza”

La serie fotográfica “*Kinopalooza*” hace alusión a un viaje, al amor y la amistad. Lentamente el relato va narrando cómo la sensación de libertad se pierde entre el descontrol, el juego y el caos.

La cámara fotográfica pasa aleatoriamente de mano en mano para documentar una historia de complicidades y diversos momentos de intensidad que se descubren a través de sucesivos puntos de vista.

Proyecto realizado en el año 2000.

Carlos Alberto Licón Minjárez

Bahía de Kino, Sonora, México.











### 3.2. "Dream / life"

En esta serie fotográfica registro la experiencia de una intervención quirúrgica a la que fui sometido.

Inicialmente soy yo quien realiza los disparos de la cámara, posteriormente es el personal médico del hospital quienes lo continúan. El adiestramiento sobre cómo utilizar la cámara es breve, y duró lo que tardó en surtir efecto la anestesia. El permiso estaba previamente negociado pues la cirugía implicaba la esterilidad asunto que me tomé muy en serio.

Solo recuerdo que al despertar en la sala de cuidados intensivos la cámara se encontraba entre mis piernas; semanas después mi pareja y yo nos enteramos que seríamos padres.

Hermosillo. Sonora, México.

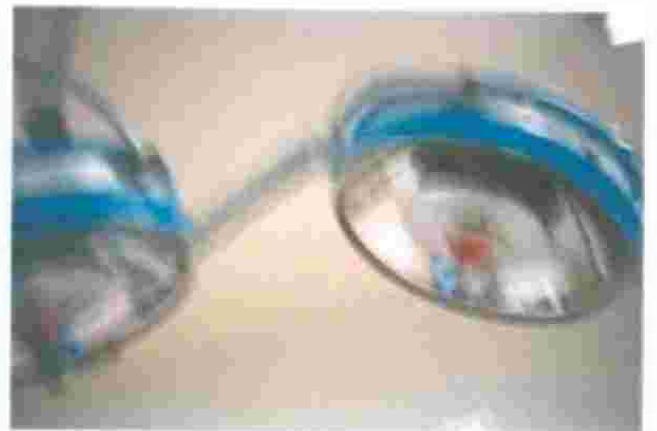
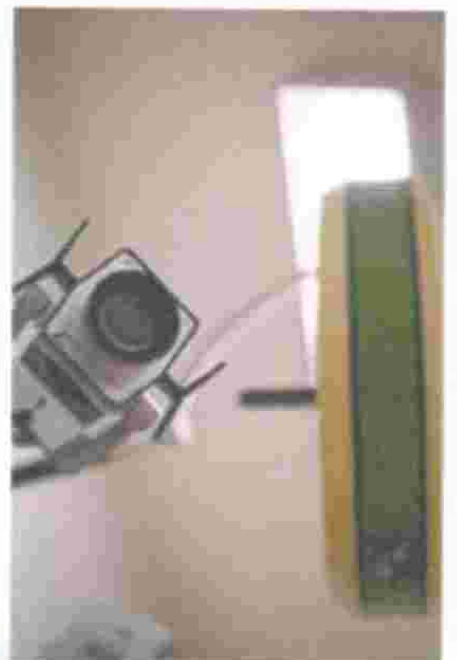
Carlos Alberto Licón Minjárez

2002 / 2003.

*Serie fotográfica "Dream / Life". Publicado en Revista Tierra Adentro. OCT /NOV.*

*Año 2009. Lenguajes de la enfermedad. México. D.F.*







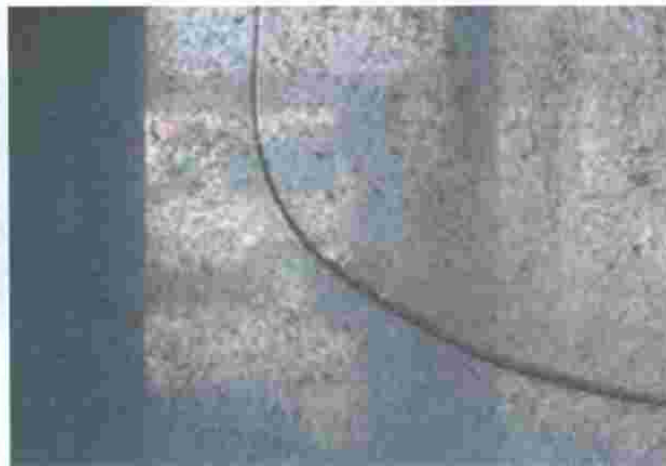
### 3.3. “Sin Asunto”

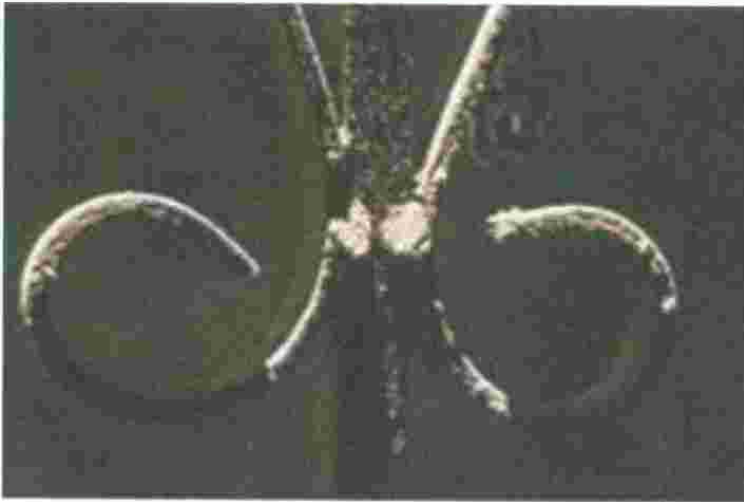
“*Sin Asunto*”, es una compilación de fotografías documentales que surgen de constantes recorridos por la ciudad, mientras trabajaba por asignación en el periódico. La mayor parte de estas fotografías nunca vieron la luz de la publicación por carecer de fuerza informativa según los criterios editoriales. Sin embargo, desde mi punto de vista, su valor se encuentra en el potencial de su posible interpretación como testimonio y documentos de la cultura diaria de la ciudad.

*En el año 2003, obtiene El Premio Estatal de Periodismo. Otorgado por el H. Congreso del Estado de Sonora. Categoría. Fotografía. Hermosillo. Sonora.*

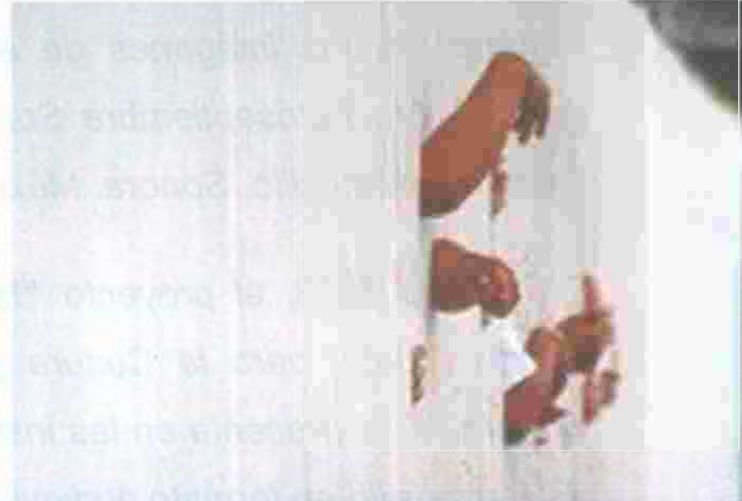
*Una de las imágenes de esta serie fotográfica en el año del 2005 obtiene el Segundo Lugar en el Concurso Nacional de Fotografía Contemporánea. Revista Fahrenheit. México D.F.*

*En el año del 2006, esta serie fotográfica se expone en las instalaciones del Colegio de Sonora en el marco de. Fotoseptiembre Sonora. Hermosillo.*









### 3.4. “Historias de Concreto”

*“Historias de concreto”* es una enunciación en torno al clima que se experimenta en la ciudad de Hermosillo, Sonora durante los meses más calurosos del año, donde la temperatura alcanza los 45° centígrados a la sombra. Por meses recorrí la ciudad registrando aspectos de la vida cotidiana con fotografías y audios que finalmente se presentaron en formato audiovisual en el mercado Municipal.

Año de realización 2007 / 2008.

*Algunas de las imágenes de esta serie fotográfica obtienen el Premio de Adquisición. Fotoseptiembre Sonora, en el año 2007. Instituto Sonorense de Cultura. Hermosillo. Sonora. México.*

*En el año 2008, el proyecto “**Historias de Concreto**” obtiene la Beca del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes en Sonora. FECAS. Hermosillo. Sonora. Y se presenta en las instalaciones del Mercado Municipal de la ciudad de Hermosillo en formato audiovisual.*

*En el año 2009, las imágenes de este proyecto se publican en la Revista de investigación “Ensamblés”. El Siglo XIX en Sonora: Temas y perspectivas. Universidad de Sonora. Hermosillo.*



### 3.5. "Lugares comunes".

En esta serie de fotografías me interesa la forma en cómo la luz puede ocultar o hacer visible ciertos aspectos de la realidad. Persigo situaciones en donde la luz y los objetos generan cierta tensión en la imagen.

En esta exploración, descubro una serie de espacios cotidianos que cobran un sentido en una dimensión que entiendo como un espacio más mental que físico. Desde mi punto de vista, es la luz la que da pie a la creación de los espacios.

El observador es quien los reconstruye al momento de representarlos. Esta representación necesariamente parte de la mirada y del reconocimiento emocional con ciertos ambientes que en el mejor de los casos nos permiten redescubrir con nuevos ojos esos lugares comunes que nos rodean.

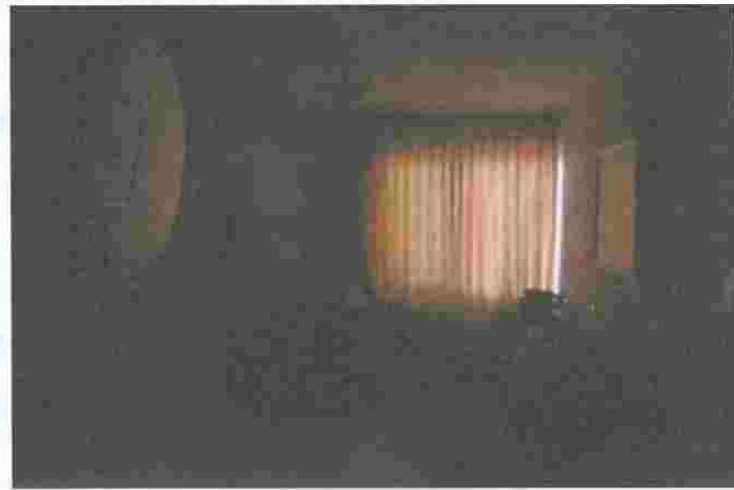
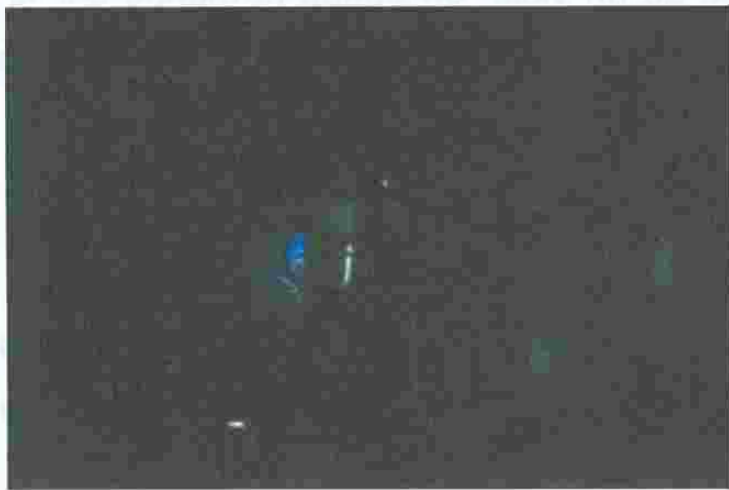
Carlos Licón Minjárez. Año de realización 2009 / 2010.

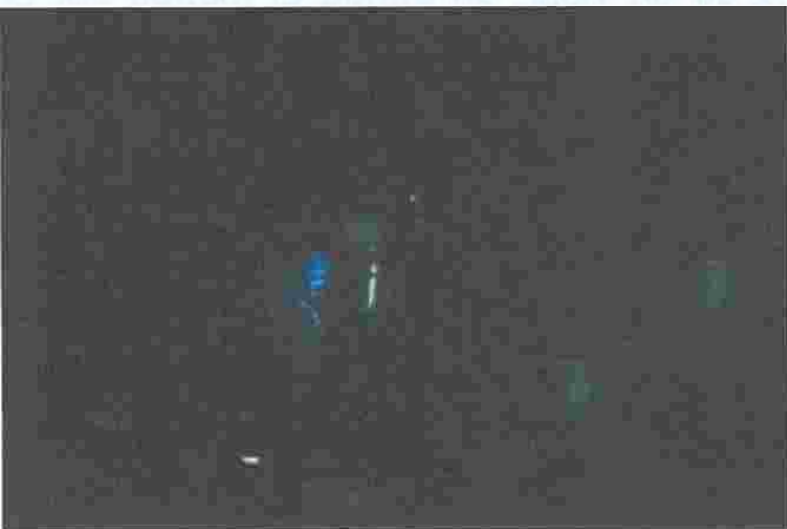
Hermosillo, Sonora, México.

*La serie fotográfica "Lugares Comunes" se expone en el año 2006 en una muestra colectiva de nombre "Suite 16" en las instalaciones del Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad de Nogales, Sonora.*

*En el año 2010 en la Exposición Colectiva. 4ta Bienal "Miradas". Tijuana. Baja California Norte. Y se publica en el catálogo "MIRADAS" 4ta Bienal Nacional de Artes Visuales. Tijuana. Baja California. México*







### 3.6. “Noche de Perros”.

*“Noche de Perros”* explora el descontrol, la improvisación, esa parte irracional que nos conduce al desprendimiento del personaje que opera en la racionalidad del día. La Ciudad de México se convierte en un espacio de rompimiento en donde la noche metafóricamente se contrapone a eso que ocurre durante la cotidianidad.

En la noche viajo solo, me pierdo en el juego de la improvisación. En el día, el peso de la moral y el orden social determina los pasos de la razón. La noche representa entonces esa posibilidad de un rumbo sin dirección, de una fuga mental.

Esta serie de fotografías habla de un viaje, en donde al menos por un instante, la mirada se aleja de una búsqueda formal dando paso a la experiencia más que a su construcción.

México. Distrito Federal. 2009.

Carlos Licón Minjárez

*En el año 2003 la serie “**Noches de Perros**” forma parte de la exposición colectiva en el Festival de Proyecciones “ZULUZ” con Norte. Centro de la Imagen.*

*Laboratorio de Arte la Alameda. CONACULTA. México D.F.*

*En el año 2009, la serie adquiere el Premio de Adquisición. Fotoseptiembre Sonora, y se publica en el Catálogo “Fotoseptiembre” Sonora. Hermosillo, Sonora. Instituto Sonorense de Cultura.*

*En el año 2012, es portafolio seleccionado para participar en PHOTO España TRASÁTLANTICA. Visionado La Paz Bolivia. Portafolio seleccionado “**Noches de Perros**”.*







### 3.7. "Formas de la Memoria"

Entre los años 2010 y 2012 recorrí y visité las ciudades del Estado de Sonora que se encuentran en la franja fronteriza con Estado Unidos, con el propósito de ver y percibir el espacio de manera diferente. Me interesó explorar nuevas formas de hacer registros fotográficos y tomar cierta distancia respecto a la retórica que supone el fotoperiodismo. Las fotografías que conforman este proyecto, surgen a partir de la interacción y la complicidad donde los sujetos forman parte directa en la construcción de la imagen. Son representaciones subjetivas que hablan de la prostitución, el desempleo, la drogadicción, la deportación, la enfermedad, la migración y la locura, temas complejos de la cultura marginal que se experimenta en la cotidianidad fronteriza.

(2011). Beca Fundación Tierney Fellowship. N.Y. USA. Norte. México. Proyecto "Formas de la Memoria".

(2011). *Publicación libro "Quiénes fuimos, quiénes somos". Los Sonorenses de 1910 / 2010. Instituto Sonorense de Cultura. CONACULTA.*

(2012). *Exposición Colectiva. Festival Internacional de Fotografía "Photoville". N.Y. USA. Becario Fundación Tierney Fellowship.*

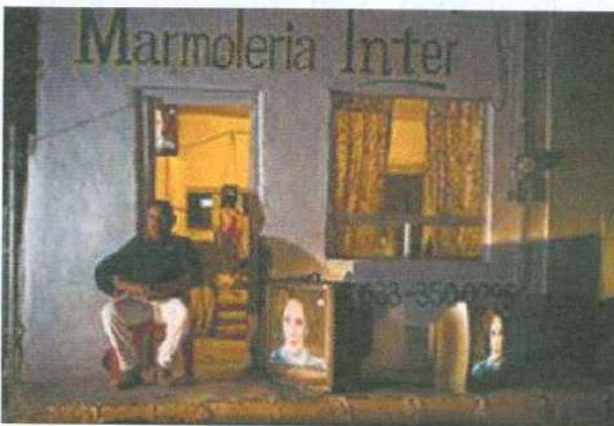
(2012). *Catálogo Tierney Fellowship México 2008-2012. Academia de Artes Visuales. México. D.F.*

(2013). *Segundo lugar/ Mención de Honor Categoría Libro de Autor. PX3 "Prix de la Photographie, París Francia". Serie "Formas de la Memoria".*

(2013). *Exposición Colectiva. Seleccionado. Primer Concurso Fotografía Contemporánea de México. Fundación Mexicana de Cine y Arte. Coahuila. México.*

(2013). *Publicación Pez Banana Revista Cultural. No 4. Mayo. Hermosillo. Sonora. México.*

(2014). *Exposición Colectiva Itinerante. Proyecto "Interfaz" Comisario, Luis Felipe Ortega. Programa de difusión cultural ISSSTE. México.*



### 3.8. Anotaciones sobre vuelos en círculos (2014/2016)

En este proyecto pretendo hacer visible las formas más simples y elementales de mi condición humana: como la fragilidad, la desolación, el abandono y desamor. Deseo conectarme con el espectador desde una mirada simple y humanista.

Estas imágenes surgen de una serie de recorridos por caminos y ciudades sonorenses bajo la intención de crear nuevas formas de ver y percibir el espacio. En ellas, presento una visión diferente de lo que se tiene sobre nuestro Estado. Desde una mirada lúdica y reflexiva la narrativa se vuelve inductiva para crear un discurso que se regenera con cada imagen sin complicaciones y razonamientos complejos.

*(2014). Exposición Colectiva. Museo de Arte de Sonora. MUSAS. PFC. Programa de Fotografía Contemporánea. Instituto Sonorense de Cultura. CONACULTA.*

*Hermosillo. Sonora.*

*(2014). Catálogo PFC. Programa de fotografía contemporánea. Hermosillo, Sonora, México. CONACULTA. Instituto Sonorense de Cultura.*

*(2016). Proyecto seleccionado en la XVII Bienal de fotografía en México. Centro de la Imagen. Ciudad de México.*



### Políptico # 1

5 fotografías a color en 4 x 6 pulgadas Impresas en papel MOAB 100 algodón 300g  
Con separación de 1/2 pulgada entre cada imagen.



### Políptico # 2

5 fotografías a color en 4 x 6 pulgadas impresas en papel MOAB 100 algodón 300g  
Con separación de 1/2 pulgada entre cada imagen



**Políptico # 3**

5 fotografías a color en 4 x 6 pulgadas impresas en papel MOAB 100 algodón 300g  
Con separación de 1/2 pulgada entre cada imagen



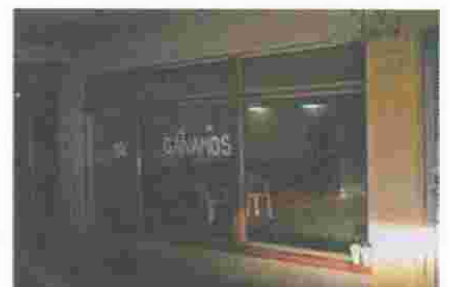
**Políptico # 4**

5 fotografías a color en 4 x 6 pulgadas impresas en papel MOAB 100 algodón 300g  
Con separación de 1/2 pulgada entre cada imagen



#### Políptico # 5

5 fotografías a color en 4 x 6 pulgadas impresas en papel MOAB 100 algodón 300g  
Con separación de 1/2 pulgada entre cada imagen



#### Políptico # 6

5 fotografías a color en 4 x 6 pulgadas impresas en papel MOAB 100 algodón 300g  
Con separación de 1/2 pulgada entre cada imagen



Políptico # 7

5 fotografías a color en 4 x 6 pulgadas impresas en papel MOAB 100 algodón 300g  
Con separación de 1/2 pulgada entre cada imagen



Políptico # 8

5 fotografías a color en 4 x 6 pulgadas impresas en papel MOAB 100 algodón 300g  
Con separación de 1/2 pulgada entre cada imagen



## CAPÍTULO IV

### A MANERA DE CONCLUSIÓN

A lo largo de este ensayo, me he propuesto evocar el trayecto de un proceso evolutivo en la forma de aprendizajes visuales y discursivos. Me interesó establecer la manera en como a partir del método autobiográfico es posible reconstruir, a partir de la recuperación de la subjetividad de la memoria, las experiencias que han determinado mi práctica fotográfica, así como la manera en como estas experiencias han modelado la visión que me he formulado en torno a la fotografía.

En el trabajo describo, de manera general el recorrido teórico y metodológico que da sustento a la intención de plantear el ensayo autobiográfico como instrumento para la reconstrucción de una trayectoria fotográfica. Seguido, elaboro un relato a través del cual voy describiendo cómo se entrelaza mi vida personal con los aprendizajes adquiridos en el aula en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, particularmente, a raíz de la experiencia de cursar el taller de Fotografía I y II, y posteriormente, a través de la participación en el Laboratorio de Producción y Estudios de la Imagen, ambos dirigidos por el MIE Joel Montoya Haro.

Del mismo modo, intento establecer la influencia que han tenido en mi proceso formativo diferentes autores de la fotografía mostrando la forma en

cómo su influencia se va filtrando en mi manera de hacer registros fotográficos. Por una parte, a través de la participación en Foros de fotografía, proyectos de difusión de autores de la fotografía, realización de cursos y talleres promovidos por el Laboratorio de Producción y Estudios de la Imagen (año 1998 / 2006). Y por otra, a través de la investigación teórica en torno a la problemática de la imagen y la fotografía dentro de los medios de comunicación.

En la puesta en escena del ensayo autobiográfico, abordo el tema del campo profesional como fotógrafo al momento de ingresar al periódico Cambio Sonora (año 2002 / 2007) en el cual trabajé como reportero gráfico alrededor de siete años. En esta etapa, describo la manera en cómo la retórica de la fotografía, particularmente la que argumenta los fundamentos del fotoperiodismo y documentalismo clásico, se encuentra alejada de las verdaderas prácticas que se desarrollan dentro de las redacciones de los periódicos locales reduciendo la fotografía a complementos de los textos y notas informativas en la mayoría de los casos. De tal forma, que caracterizo, desde un punto de vista personal, los factores que determinan la producción, circulación y consumo de la fotografía en la prensa local.

Posteriormente, presento siete portafolios que representan mi cuerpo de trabajo como autor, así como las evidencias de los proyectos editoriales, concursos, becas y exposiciones en los que he participado. Comienzo compartiendo dos historias que desde un enfoque documental narran el principio de dos temas recurrentes en mi trabajo fotográfico: el amor y la amistad.

El primer abordaje fotográfico que consideré importante dentro de mi cuerpo de trabajo lleva el nombre de "Kinopallosa" (año, 2000) En esta serie fotográfica, son la complicidad y el juego los detonantes de la motivación. Se trata del registro de un viaje, donde sucesivos momentos de intensidad se descubren de manera inductiva a partir del punto de vista de los participantes. La cámara pasa de mano en mano y capta el desarrollo de la experiencia del primer viaje universitario al lado de buenos amigos.

En "Dream/life" (año 2002 / 2003), es la preocupación por la memoria la razón que activa el motivo del documento fotográfico. Aun cuando la conciencia desvanece durante el acto de fotografiar la intervención quirúrgica a la que fui sometido, el registro continúa en manos del personal médico. La dimensión personal del acontecimiento y la función testimonial de estas imágenes se vinculan a través de la experiencia compartida para conformar un espacio colectivo en la memoria.

Los siguientes portafolios sugieren un acercamiento formal con el lenguaje fotográfico. Si ha sido la intuición y el accidente el factor desde donde estos primeros proyectos emergen en la forma de series fotográficas, ahora son los autores y las influencias derivadas de los aprendizajes en la Licenciatura las que abren caminos a la experimentación y la producción.

En este marco, mi producción fotográfica es influenciada por el realismo mágico de Manuel ÁlvarezBravo, la tenacidad documental de Enrique Díaz, los Casasola y Romualdo García. *La obscuridad de la noche* con Brassai, el activismo de Eisenstein, Brand y Rodchenco, el lirismo de Kertész y Doisneau,

el purismo de Renger-Patzsch, Weston, Stieglitz y Adams, el anarquismo de Man Ray y Lazlo Moholy Nagy, así como la fuerza del movimiento y libertad de Muybridge y Lartigue.

Las imágenes de estos autores alimentan mis primeras formulaciones sobre la práctica fotográfica. Estudiar en torno a sus propósitos, motivaciones y preocupaciones fue de gran utilidad en mi formación, ya que cada uno de ellos, volcados en sus temáticas, aportó importantes reflexiones respecto a la retórica de la fotografía durante los siglos XIX y XX. Analizar sus obras me permitió introducirme en problematizaciones del lenguaje fotográfico situadas principalmente en el periodo moderno y su tránsito a las discusiones contemporáneas.

En el periodo moderno, los argumentos sobre los que se defendía y desacreditaba a la fotografía tienen relación directa con la obra de estos autores. Por ejemplo: la discusión sobre si la fotografía debía servir a la ciencia o al arte, la eterna disputa entre la visión pictorialista y purista, la cuestión si la fotografía debe estar al servicio de la objetividad o al arte, o si debiera ser entendida como un lenguaje autónomo o no. Y posteriormente, por su relación interdisciplinaria con otros medios como la imagen puesta en página relacionada con textos en revistas, libros y periódicos, o su circulación como imagen en movimiento, ambas al servicio de la ideología por medio de la propaganda y la publicidad; al capital privado a través del mercado de las galerías, el coleccionismo privado, museístico y actualmente virtual.

En este proceso encuentro que algunas de las reflexiones en relación a la fotografía y la imagen, no sólo provienen de los autores fotógrafos, -pues se refería cierta reticencia de parte de los fotógrafos de la época por reflexionar en torno a sus propios procesos creativos-. De tal modo que comienzo a relacionarme con textos que teorizan y reflexionan desde otros campos del conocimiento sobre la fotografía. Descubro: a Bourdieu, Freund, Newhall, Gombrich, Burke, Flusser, Fulchignoni, Fontcuberta, Costa, Bartra, Calvino, Benjamin, Sontag, Debroise, Tiból, Kossoy, Montoya y Verdugo, entre otros.

La influencia de estos textos, así como la de los fotógrafos anteriormente estudiados, enmarcan mi percepción sobre la fotografía al momento de ir a la práctica. Entrar al campo profesional no fue sencillo. Sin embargo, la oportunidad se dio por medio de un periódico local de nombre "Cambio Sonora" (año 2002 / 2007) como reportero gráfico, experiencia que duró alrededor de seis años.

En esta etapa comienzo a estudiar la obra de fotógrafos como Cartier-Bresson, Eugene Smith, Gerda Taro, Robert Capa, la FSA, Erich Salomon, Elliot Erwit, Manuel Álvarez Bravo, Nacho López, Héctor García, Marco Antonio Cruz, Francisco Mata Rosas, Pedro Meyer, Mariana Yampolky, Graciela Iturbide y Sebastiao Salgado.

La forma en cómo estos autores observaron la realidad, en un principio la entendí desde un punto de vista objetivo, desde una práctica donde no se estaba permitido intervenir ni manipular lo que se fotografiaba, pues los registros deberían ser directos, espontáneos. Desde esta visión se evaluaba la

capacidad del fotógrafo para observar, interpretar y capturar la realidad sin artilugios. Su discurso hacía énfasis en la idea de que la realidad ya era lo suficientemente compleja como para manipularla. No obstante, estos autores, por medio del reconocimiento y trascendencia de su obra, marcaron los fundamentos del documentalismo y fotoperiodismo tradicional sustentado en el principio de objetividad moderna.

La experiencia en el diarismo gráfico gradualmente me llevó a contrastar la realidad de la situación de la fotografía de prensa en Sonora, en relación a los fundamentos que regían la posición de estos autores frente a la fotografía y la industria editorial, pues en la práctica local comencé a observar que el principio de objetividad era relativo a los intereses subjetivos de cada fotógrafo y la casa editorial para la que se trabajaba, a entender la complejidad de la fotografía de prensa y documental cuando se relaciona con otros lenguajes y formas de circulación, donde el fotógrafo difícilmente tiene injerencia en la manera como se presentan sus imágenes.

Durante esta etapa, comprendí que las fotografías documentales difícilmente salían a la luz de la publicación si no se trataba de rellenar las páginas del diario en el caso de no contar con información suficiente. Que las imágenes de registro de actividades oficiales contaban con un espacio seguro en la publicación, y que si no se trataba de fotografías sobre acontecimientos de impacto, deportivas o de nota roja, el resto de los acontecimientos capturados y presentados en la redacción eran excluidos.

Poco a poco, comienzo a interpretar la luz como un elemento discursivo, donde el énfasis no sólo se encuentra en lo retratado, sino más bien en una relación subjetiva e introspectiva respecto a la experimentación de los espacios y sus formas. Busqué crear composiciones donde no existieran tantos elementos visuales con el fin de concentrar la lectura de las imágenes en los puntos de luz y la tensión que se genera en relación a los objetos fotografiados. Aprendí el comportamiento de la luz en función a las posibilidades técnicas de la cámara fotográfica de tal modo que, por primera vez, sentí tener el control respecto a lo que retrataba y quería expresar.

Este hecho, me llevó al problema de cómo argumentar las imágenes con textos. Si anteriormente el argumento de los proyectos se anclaba a la enunciación de algo exterior, ahora se volvía necesario comenzar a nombrar lo que estaba ocurriendo al interior. De esta forma me encuentro con la complejidad de nombrar la subjetividad de las emociones, asunto que hasta el momento continúa siendo un reto resbaladizo y sumamente lúdico.

La escritura como recurso lingüístico es una herramienta que siempre cambia, se modifica y se tropieza en mi desarrollo como fotógrafo. Los argumentos que acompañan a cada uno de los proyectos siempre están cambiando cada vez que regreso a ellos; no obstante, este proceso es enriquecedor porque siempre se aprende al regresar a ellos, sobre todo porque pienso que el proceso de producción es abierto y siempre está en movimiento y continuo cambio.

La siguiente parada refiere una exploración de “la noche” entendida como un espacio personal y de exaltación del presente. Ya no sólo es la luz del día la atmósfera que rige mis imágenes. Aparece la saturación del color, el movimiento, el desenfoque, la puesta en escena y la subjetividad alimentada por sucesos de mi vida personal que se transfieren a las imágenes. El registro se activa a partir de las formas externas a las que voy reaccionando a partir de ambientes e iluminaciones confusas.

“Noches de perros” (año 2009) es el primer proyecto que desarrollé fuera de Sonora. Se presenta en el marco de una residencia de verano en la Ciudad de México a la que tuve la oportunidad de asistir y que, a mi punto de vista, en mi trabajo simboliza la culminación de un proceso de desprendimiento de la retórica del fotoperiodismo para adentrarme en un proceso diferente de crear fotografías. El resultado es una serie de imágenes que se desplazan entre lo artificial y lo espontáneo. La estrategia no solo consiste en observar y registrar, ahora intervengo, dirijo y manipulo las situaciones para construir la imagen como recurso para tener mayor control del discurso.

“Noches de perros” (año 2009) aborda el amor, el descontrol y la sensación de libertad. Durante trece años permanecí al lado de mi esposa e hija, el desarrollo del proyecto supone la primera vez que me alejé de ellas por un lapso prolongado de tiempo, y una entrega total a la experiencia de conectar situaciones para crear la imagen sin tener que regresar a casa. Las imágenes surgen al vuelo, donde las situaciones se van conectando de un momento a



otro entre extraños, luego amigos, siempre en movimiento de un lugar a otro todo, ese tiempo al azar, sólo fluyendo.

Entre los autores que marcaron mi trabajo fotográfico durante ese periodo se encuentran: Nan Goldin, Anoiné D'Agata, Jim Goldberg, Trent Perk, Eathan Levitas, Candida Hofer, Andreas Gursky, Philip Lorca Di Corcia, Jeff Wall, Gregory Creedson, Gerardo Montiel Klint, Luis Felipe Ortega, Francis Alys, Josep Boeys, Ives Klein, Gilbert Garcin.

A mi regreso a la ciudad de Hermosillo no tenía empleo, y recuerdo una sensación de profunda confusión que contrastaba con la experiencia de entrega total a las emociones y la sensación de libertad frente a las obligaciones que implicaba regresar a mi vida "normal" con mi esposa Elizabeth y mi hija Libertad. En ese momento es cuando surge la oportunidad de trabajar como fotógrafo en la Secretaría de Desarrollo Social del Gobierno del Estado de Sonora (año 2009 / 2012).

El empleo significaba realizar registros directos de las zonas marginales y en condiciones de pobreza en el estado, para luego, desde un punto de vista propagandístico, colocar en la imagen la aparición del gobierno como posible solución a esos problemas.

Viajábamos todo el tiempo por las carreteras y caminos de Sonora visitando sus pueblos y ciudades. Así es como conocí el estado. Recuerdo que en mi mente siempre estuvo presente la idea de generar registros paralelos a los requerimientos del puesto, de tal forma que logré crear un cuerpo de trabajo personal donde aparecen paisajes, personajes, infraestructura, etc., en

situaciones que nunca antes había logrado apreciar. Sin embargo, al igual que en el periodo en el periódico siempre andábamos a prisas y no había espacio para permanecer mucho tiempo en un mismo lugar.

El proyecto "Formas de la memoria" (año 2010 / 2012) se deriva de la intención de regresar a esos lugares del estado que de alguna u otra manera dejaron huella en mí y, por otro lado, de la oportunidad de asistir un proyecto fotográfico que pretendía documentar el estado de la familia contemporánea en Sonora.

Gracias a la obtención de la beca que ofrece la fundación Tierney Fellowship de New York, USA, (año 2011) conté con recursos para realizar de nuevo una serie de recorridos por el estado, ahora con el tiempo que antes no tuve. La dinámica fue intensa, recuerdo que durante los viajes de trabajo para la SEDESOL si concluíamos la actividad en alguna ciudad fuera de Hermosillo me bajaba del pool de prensa y abandonaba al equipo de trabajo para dirigirme a la ciudad más cercana y continuar con la idea de fotografiar, ahora desde el punto de vista propuesto en el proyecto "Formas de la memoria" (año 2010 / 2012).

Las imágenes de este proyecto representan en muchos sentidos un giro en mi trabajo; a mi parecer, son el resultado de las experiencias anteriores, pues en ellas incorporo la estética documental tradicional, solo que a partir de estrategias de registro diferentes. Comencé a elegir las locaciones, a negociar con los sujetos, a pagarles, a emborracharme con ellos, a comer, a dirigirlos para escenificar, disponiendo de todos los recursos posibles para iluminar y poder crear la imagen.

“Formas de la memoria” (año 2010 / 2012) cuestiona el principio de no intervención y objetividad del enfoque de la fotografía documental y periodística. Explora las diferentes capas en cómo puede operar la memoria en función a un registro fotográfico. Parte de la pregunta de: ¿a quién le pertenece la memoria cuando se dispara la cámara a la distancia? al fotógrafo, al sujeto retratado o a quien observa la imagen? Y, a su vez, se vuelve un intento por socializar la memoria a través de la experiencia compartida creando un vínculo para la complicidad, donde a través de la intervención y participación conjunta se construye la imagen.

Pronto el escenario cambia y marca el final de los viajes. Ya no son los caminos y ciudades del Estado las imágenes que activan los registros. De hecho, el viaje se vuelve introspectivo. El trabajo dentro de la Secretaría de Desarrollo Social se desplaza hacia las instalaciones del H. Congreso del Estado de Sonora (año 2012 / 2015) y me convierto en el fotógrafo oficial de los diputados de la fracción del PAN en el Estado. Es la tribuna, los pasillos, las oficinas, los burócratas y los protagonistas de la escena política en turno los que conforman el nuevo escenario. Es un momento donde sistemáticamente la fotografía, mi vida profesional, personal y social convulsionan hasta estallar.

Ingreso al Programa de Fotografía Contemporánea “PFC” (año 2014) como un gesto de dar continuidad al único lugar que sé que permite sublimar todo aquello cuando la vida marcha mal. Lentamente, mi forma de hacer registros vuelve a cambiar. Ya no son las situaciones, las escenificaciones, las

historias, las complicidades, las celebraciones ni los viajes los que aparecen en las fotografías.

Ahora se trata de formas y líneas abstractas. Son juegos de luces y sombras que enmarcan profundos estados de contemplación. Momentos de enajenamiento y largas caminatas en silencio observando, de manera obsesiva, los detalles del suelo, las paredes o la inmensidad de absurdos a los que solo yo les encuentro sentido.

Las historias ahora ocurren en mi cabeza. Las imágenes hablan de estados emocionales con los que tuve que lidiar durante ese momento en el cual pensé no estaba ocurriendo nada. Nunca advertí que se trataba de un proceso de transformación que se filtraba nuevamente en las imágenes a modo de diálogos silenciosos, con mi tiempo y espacio.

“Anotaciones sobre vuelos en círculos” (año 2014 / 2016) es la culminación de un largo proceso de desprendimientos, de encuentros y pérdidas, de desamor, fragilidad y tristeza. En este proyecto enuncié la incertidumbre que implica comenzar de nuevo en la vida. Concluirlo por medio de la edición de fotografías y escribir sobre su significado me ayudó a entender lo que viví durante los últimos cuatro años. Me permitió identificar que cada proyecto implica un cierto grado de entrega y aprendizaje en el que siempre dejamos una parte de nosotros, pero también nos llevamos algo de él hasta el siguiente viaje.

Después de este ir yendo, pienso que la fotografía puede ser un espacio de resistencia y libertad, pues posee el potencial para sublimar y reivindicar la

experiencia diaria. Su práctica no debería limitarnos a la mera observación, sino incitarnos a la participación a la vida. Creo que tomar fotografías es una forma de respuesta contra la hegemonía de la información y la profusión de imágenes que existen en la actualidad.

En mi trabajo, actualmente me interesa la idea de conectarme con el espectador desde una mirada simple y humanista. Sé que en mi proceso de producción, el gesto de fotografiar surge de un impulso por documentar situaciones que interpreto como pendulares, que se desplazan entre lo artificioso y lo espontáneo. Tengo claro que en mis proyectos he trabajado con la exploración de las posibilidades que se desprenden de las relaciones interpersonales, el espacio y el territorio.

Me gusta la idea de ver mis imágenes como el resultado de un extraño juego donde la emoción me permite entrar en aquello que por su aparente banalidad pasa inadvertido, como un proceso de aprendizaje que me ha llevado a entender las formas de la comunicación más como un espacio desde donde es posible participar y no sólo contemplar la vida.

Recapitulando, considero que el paso por la licenciatura en ciencias de la comunicación de la Universidad de Sonora estimuló de manera integral mi desarrollo personal en el ámbito académico y profesional.

La experiencia de formar parte del equipo del Laboratorio de Producción y Estudios de la Imagen, a mi parecer, es una etapa de mi formación que sentó las bases para desarrollarme con conciencia y objetivos claros en torno al uso del lenguaje fotográfico en el ámbito profesional, inicialmente en el ámbito del

fotoperiodismo en medios locales (2002 / 2007) y posteriormente como fotógrafo documental en el área de comunicación social de Secretaría de Desarrollo Social del Gobierno del Estado de Sonora (2009 /2012) y el H. Congreso del Estado de Sonora (2012/2015)..

Refiero el hecho de un trayecto formativo y de práctica que inicia en el año 1998, y que hasta el momento continúa. Se trata de un periodo donde, de manera paralela a las actividades académicas y profesionales, me he adentrado en diferentes formas de hacer registros fotográficos, inicialmente desde una práctica intuitiva y lúdica, más adelante, apegado a la retórica que supone la imagen periodística y documental clásica. Y posteriormente, a través de la exploración del lenguaje fotográfico desde diferentes ángulos menos rígidos, que a mi punto de vista, me han llevado a concretar proyectos visuales a partir de nuevas estrategias discursivas, de investigación y de registro a través del abordaje de temas como la memoria, las relaciones interpersonales, el espacio y el territorio sonoreense.

Durante este proceso de producción, he logrado conformar un cuerpo de trabajo que he logrado socializar tanto en el estado, el país, así como en diferentes países. Los proyectos en los que me he involucrado me han permitido participar en diversos foros, espacios de reflexión, investigación y crítica del lenguaje fotográfico. Así mismo, cada uno de estos proyectos ha encontrado salidas a través de publicaciones, exposiciones y estímulos por medio de becas y premios, estatales, nacionales e internacionales.

Considero valioso y pertinente nombrar el hecho de que gracias a las discusiones y reflexiones derivadas del Programa de Fotografía Contemporánea PFC (año 2014) coordinado por Javier Ramírez Limón, y los tutores que impartieron cada uno de los módulos, me acercaron a la posibilidad de incorporar un conocimiento más formal y sistemático a mi trabajo textual y fotográfico.

De igual forma, debo mencionar, que ha sido sumamente valioso el hecho de entrar en contacto con los directores del presente trabajo: el MIE Joel Montoya Haro y el Dr. Joel Verdugo Córdova, quienes me introdujeron con sus reflexiones y aportaciones, a la posibilidad de formalizar y teorizar el estudio de mi propia práctica fotográfica.

A partir de sus comentarios y sugerencias fue posible derivar en el conocimiento del método autobiográfico, -instrumento que en el presente trabajo vuelve tangible cierto nivel de conocimiento subjetivo- para trabajar con la experiencia y la memoria como fuente de información para recuperar y reconstruir de manera objetiva mi trayectoria de vida vinculada a la fotografía.

Me parece que una formación integral interdisciplinaria arrojaría al campo profesional a fotógrafos mejor preparados para defender sus prácticas, sus imágenes; sobre todo, permitiría desarrollar discursos textuales y visuales más fundamentados en torno a lo que está ocurriendo con la imagen fotográfica en la actualidad y, específicamente, en la manera en cómo estas imágenes impactan en la conformación de la opinión pública de la sociedad sonoreense.

Al respecto, se podría decir, que al momento son escasos los estudios que abordan el tema de la fotografía en Sonora. Son pocos los que se han aventurado a investigar de manera formal sobre este asunto, entre ellos encontramos al Dr. Joel Verdugo C. al MIE Joel Montoya Haro y al Historiador José Antonio Rodríguez.

Considero que nos encontramos en un buen momento para retomar el entusiasmo por utilizar los instrumentos que ofrece la investigación social para realizar estudios más formales en torno al tema de la fotografía y sus autores en Sonora.

Es en este sentido, que la propuesta del presente trabajo propone como forma de lectura de las imágenes, el método autobiográfico de la investigación social como un instrumento que nos permita desde la recuperación de la memoria reconstruir, las historias de vida, así como las trayectorias fotográficas de los autores fotógrafos.

Estoy convencido de que este método, nos permitiría profundizar de manera científica en el estudio de la imagen fotográfica en Sonora, así como identificar cuáles son los procesos que determinan su producción, la manera en como circulan y, sobre todo, en detectar la manera en cómo este tipo de imágenes están siendo consumidas dentro y fuera del ámbito de la comunicación.



## Bibliografía consultada

- Baeza, P. (2001) *Hacia una función crítica de la fotografía de prensa. El escenario general de la imagen en la prensa*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- Bourdieu, P. (1979) *La fotografía: un arte intermedio. Culto a la unidad y diferencias cultivadas*. México: Nueva Imagen.
- Burke, P. (2005) *Lo visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. 2005. Barcelona: Crítica.
- Cartier Bresson, H. (2003) El instante decisivo. En Fontcuberta, J. Ed. *Estética fotográfica*. Cap. 18, pp. 221-236. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- Costa J. (1991) *La fotografía entre la sumisión y la subversión*. México: Trillas / Sigma.
- Debroise O. (2002) *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. México: Gustavo Gili, S.A.
- Ewen, S. (1988) *Todas las Imágenes del Consumismo*. México: CONACULTA/Grijalbo.
- Flusser V. (1990) *Hacia una Filosofía de la Fotografía*. México: Trillas/ Sigma.
- Fontcuberta, J. (2003) Introducción. En Fontcuberta, J. Ed. *Estética fotográfica*. Introducción, pp. 15-47. Barcelona: Gustavo Gili, S.A
- Freund, G. (2004) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- Fulchignoni, E. (1991) *La Imagen en la Era Cósmica*. México: Trillas / Sigma.
- Gombrich, E. (1995) *La Historia del Arte. México*. CONACULTA/ Diana.

González, H. et al. (2006) *Jean Paul Sartre, actualidad de un pensamiento*. Buenos Aires: Universidad Colihue

Hernández Sampieri R. (1996) *Metodología de la Investigación*. México: Mc Graw Hill.

Jurado, C. (1998) *El arte de la aprehensión de las imágenes y el Unicornio*. México: Ed. Leñateros.

Kossoy, B. (1989) *Fotografía e Historia*. Sao Paulo: Atica.

LeCompte, M. (1995) Un matrimonio conveniente: diseño de investigación cualitativa y estándares para la evaluación de programa. *Revista electrónica de la investigación y evaluación cualitativa*. I (1).

Miles, M. B. y Huberman, M. (1984) *Qualitative data Analysis*. Newbury Park, CA: Sage.

McCauley, A. (2002). Apéndice: escribir la historia de la fotografía antes de Newhall. En Newhall, B. *Historia de la fotografía*. pp. 300-314. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Montoya, J. (1997) *La fotografía en Sonora. Fundamentos teóricos para un movimiento fotográfico*. Hermosillo, Sonora. Reporte profesional para la obtención de grado de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Sonora.

Newhall, B. (2002) Una nueva forma de comunicación. En Newhall, B. *Historia de la fotografía*. Pp. 85-116. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Prieto, D. (1984) *Discurso Autoritario y Comunicación*. México: Alternativa.

Pujadas, J. (2000) El método biográfico y los géneros de la memoria. *Revista de Antropología Social*. Universidad de Rovira i Virgili. 9, 127-158.

Rodríguez Gómez, G. et al. (1999) *Metodología de la investigación cualitativa*. Granada: Ediciones Aljibe.

Rodríguez, J. A. (2004) *Práctica de la fotografía en el noroeste mexicano*. En *Alquimia*, sep-dic, 8, 22. Pp. 7-15.

Rodríguez, J. A. (2004) *Realidad, ficción, construcción: las formas de la intención*. En Centro de la Imagen de CONACULTA, 160 años de fotografía en México. México: Editorial Océano.

Sontag, S. (2006) *Sobre la Fotografía. La Caverna de Platón*. México: Alfaguara

Sontag, S. (2006). *Sobre La Fotografía*. México: Alfaguara.

Tibol R. (1989) *Episodios fotográficos*. México: Proceso.

Verdugo J. (2011) *Los documentos personales como herramientas analíticas en el estudio de los movimientos sociales. El caso dela Universidad de Sonora*. Tesis doctoral, Tarragona: Univesitat de Rovira i Virgili.

## **ANEXO 1**

### **SEMBLANZA DEL AUTOR**

en el PX3 "Prix de la Photographie Paris, Francia" así como Mención Honorífica en la categoría de libro de autor.

En el 2016 el proyecto "Anotaciones sobre vuelos en círculos" es seleccionado en la XVII Bienal de fotografía del Centro de la Imagen. Ciudad de México. En el año 2015 la Galería Arte Oscura localizada en la Cruces Nuevo México USA adquiere imágenes del proyecto "Formas de la memoria para su colección". En el año 2014 cursa el Programa de Fotografía Contemporánea "PFC" Sonora. El mismo año, su trabajo es incluido en el Proyecto "Interfaz" Comisariado por el Artista Visual Luis Felipe Ortega como parte del programa de difusión cultural. ISSSTE en México. Con el proyecto "Otac" es seleccionado por la fundación Bancomer MACM y su trabajo pasa a formar parte del archivo de artistas emergentes D.F. 2014. Durante el 2013 participa en el Festival de Proyecciones Audiovisuales "ZULUZ" con Norte. Laboratorio de Arte la Alameda. Centro de la imagen. CONACULTA. D.F. y es seleccionado en el Primer Concurso de Fotografía Contemporánea de México. Fundación Mexicana de Cine y Arte. Coahuila. D.F. En el 2012 participó en el Festival Internacional de Fotografía *Photoville*, N.Y. USA. Y en el 2010 en la 4ta Bienal Artes Visuales. *Miradas*. Tijuana B.C.N.

## **ANEXO 2**

### **CURRICULUM VITAE**

- 1. DATOS GENERALES**
- 2. EXPERIENCIA PROFESIONAL**
- 3. FORMACIÓN**
- 4. PREMIOS Y ESTÍMULOS**
- 5. EXPOSICIONES**
- 6. PUBLICACIONES Y CATÁLOGOS.**
- 7. LINKS PUBLICACIONES,  
EXPOSICIONES Y NOTAS DE  
PRENSA.**

## **CURRICULUMVITAE**

### **1. DATOS GENERALES**

Carlos Alberto Licón Minjárez.

Fecha de nacimiento: 11.07. 1979.

Hermosillo, Sonora, México.

Dirección/ Address: Fidel Velázquez # 45. Col Revolución 1.

C.P. 83078. Hermosillo, Sonora. México.

Teléfono / Phone Number: 55 36497996 en México.

0115-55 36497996 USA-

Email: [me\\_libertat@hotmail.com](mailto:me_libertat@hotmail.com) / [carlos.licon.m@gmail.com](mailto:carlos.licon.m@gmail.com)

### **2. EXPERIENCIA PROFESIONAL.**

(2012 / 2015). H. Congreso del Estado de Sonora. Comunicación Social. Fotografía.

(2009 / 2012). Secretaría de Desarrollo Social. Gobierno del Estado de Sonora. Comunicación Social. Fotografía.

(2002 / 2008). Diario la Expresión. Cambio Sonora. Reportero Gráfico.

### 3. FORMACIÓN

- (2014). PFC. Programa de Fotografía Contemporánea. Instituto Sonorense de Cultura. CONACULTA.
- (2009). Residencia de Fotografía. Academia de Artes Visuales. AAVI. Distrito Federal. México.
- (2008). Desarrollo de Proyectos Fotográficos. Instructor Javier Ramírez Limón. ISC. Hermosillo. Sonora.
- (2007). Desarrollo de Habilidades Docentes para la Fotografía. Instructor Joel Montoya Haro. ISC. Hermosillo. Sonora.
- (2007). Historias de la Fotografía. Fotografía Contemporánea. Instructor José Antonio Rodríguez. ISC. Hermosillo. Sonora.
- (2007). Desarrollo de Proyectos Documentales. Instructor José Hernández Claire. UNISON. ISC. Hermosillo. Sonora.
- (2004). Desarrollo de Proyectos Documentales. Instructor Marco Antonio Cruz. UNISON. ISC. Hermosillo. Sonora.
- (2001). Fotoperiodismo. Instructor Ulises Castellanos. UNISON. ISC. Hermosillo. Sonora.
- (2001). Museografía. Instructor. Gustavo Prado. UNISON. ISC. Hermosillo. Sonora.
- (2001). Fotografía Construida y sus Géneros. Instructor Gerardo Montiel Klint. UNISON. ISC. Hermosillo. Sonora.
- (2001). Crítica y Análisis Fotográfico. Instructor Iván Correa So. UNISON Hermosillo. Sonora.



- (2001). Investigación Fotográfica. Instructor Alejandro Castellanos. UNISON. ISC. Hermosillo. Sonora.
- (2001). Tendencias Predominantes en el Arte y Fotografía Contemporánea. Instructor Abraham Cruz Villegas. UNISON. ISC. Hermosillo. Sonora.
- (2000). Tipografía y Narrativa Visual. Instructor Mathew Sanabria Stenger. UNISON. ISC. Hermosillo. Sonora.
- (1999). Revelado e Impresión Fina. Instructor Iván Correa So. UNISON. Hermosillo. Sonora.
- (1999). Hacia una Expresión del Interior. Instructor Alejandra Platt. Corredor fotográfico fronterizo. Hermosillo. Sonora.
- (1998). Fotografía Creativa. Instructor Guillermo Moreno. ISC. Hermosillo. Sonora.
- (1998 / 2004). Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Universidad de Sonora. Hermosillo, Sonora. México.

#### 4. PREMIOS Y ESTÍMULOS.

- (2013). Segundo lugar/ Mención de Honor Categoría Libro de Autor. PX3 "Prix de la Photographie, París Francia". Serie "Formas de la Memoria".
- (2012). PHOTO España TRASÁTLANTICA. Visionado La Paz Bolivia. Portafolio seleccionado "Noches de Perros".
- (2011). Beca Fundación Tierney Fellowship. N.Y. USA. Norte. México. Proyecto "Formas de la Memoria".
- (2009). Premio de Adquisición. Fotoseptiembre Sonora. Instituto Sonorense de Cultura. Hermosillo. Sonora. México.
- (2008). Beca Fondo Estatal para la Cultura y las Artes en Sonora. FECAS. Hermosillo. Sonora.
- (2007). Premio de Adquisición. Fotoseptiembre Sonora. Instituto Sonorense de Cultura. Hermosillo. Sonora. México.
- (2005). Segundo Lugar. Concurso Nacional de Fotografía Contemporánea. Revista Fahrenheit.
- (2004). Segundo Lugar. II Concurso Universitario de Fotografía. Universidad de Sonora. Hermosillo. Sonora.
- (2003). Premio Estatal de Periodismo. H. Congreso del Estado de Sonora. Fotografía. Hermosillo. Sonora.
- (1999). Primer Lugar. Concurso Fotográfico Periodístico Internacional Kodak. Categoría Blanco y Negro. Hermosillo. Sonora. Periódico El Imparcial. Hermosillo Sonora.
- (1999). Primer Lugar. Concurso de Fotografía "La Mujer". Universidad de Sonora. Hermosillo. Sonora.

## 5. EXPOSICIONES

- (2016). Exposición colectiva "Suite 16" Museo de Arte Contemporáneo de Nogales. Sonora.
- (2014). Exposición Colectiva. Museo de Arte de Sonora. MUSAS. PFC. Programa de Fotografía Contemporánea. Instituto Sonorense de Cultura. CONACULTA. Hermosillo. Sonora.
- (2014). Exposición Colectiva Itinerante. Proyecto "Interfaz" Comisario, Luis Felipe Ortega. Programa de difusión cultural ISSSTE. México.
- (2013). Exposición Colectiva. Festival de Proyecciones "ZULUZ" con Norte. Centro de la Imagen. Laboratorio de Arte la Alameda. CONACULTA. México D.F.
- (2013). Exposición Colectiva. Seleccionado. Primer Concurso Fotografía Contemporánea de México. Fundación Mexicana de Cine y Arte. Coahuila. México.
- (2012). Exposición Colectiva. Festival Internacional de Fotografía "Photoville". N.Y. USA. Becario Fundación Tierney Fellowship.
- (2010). Exposición Colectiva. Audiovisual. Festival Internacional "World Visions" Photo Fest. N.Y. USA.
- (2010). Exposición Colectiva. 4ta Bienal "Miradas". Tijuana. Baja California Norte.
- (2010). Exposición Colectiva. 7ma Bienal de Artes Visuales de Sonora.
- (2010). Exposición Individual. "NYX". Fotoseptiembre. Sonora. Instituto Sonorense de Cultura. Hermosillo.
- (2008). Exposición Individual. Audiovisual "Historias de Concreto". FECAS. Fotoseptiembre. Sonora. Hermosillo.

(2006). Exposición Individual. "Sin Asunto". El Colegio de Sonora. FECAS. Fotoseptiembre. Sonora. Hermosillo.

(2004). Exposición Colectiva. Fotoperiodistas. Periódico Cambio Sonora. Fotoseptiembre. El Colegio de Sonora. Hermosillo.

## 6. PUBLICACIONES Y CATÁLOGOS.

(2014). Archivo de Artistas Emergentes Fundación Bancomer. MACM. Distrito Federal. México.

(2014). Catálogo PFC. Programa de fotografía contemporánea. Hermosillo, Sonora, México. CONACULTA. Instituto Sonorense de Cultura.

(2013). Publicación Pez Banana Revista Cultural. No 4. Mayo. Hermosillo. Sonora. México.

(2012). Catálogo Tierney Fellowship México 2008-2012. Academia de Artes Visuales. México. D.F.

(2011). Publicación libro "Quiénes fuimos, quiénes somos". Los Sonorenses de 1910 / 2010. Instituto Sonorense de Cultura. CONACULTA.

(2010). Catálogo "MIRADAS" 4ta Bienal Nacional de Artes Visuales. Tijuana. Baja California. México.

(2009). Catálogo "Fotoseptiembre" Sonora. Hermosillo, Sonora. Instituto Sonorense de Cultura.

(2009). Publicación Revista de investigación "Ensamblés". El Siglo XIX en Sonora: Temas y perspectivas. Universidad de Sonora. Hermosillo.

(2009). Publicación Revista Tierra Adentro. OCT / NOV. Lenguajes de la enfermedad. Serie fotográfica "Dream / Life". México. D.F.

(2006). Publicación. Revista Fahrenheit. Arte Contemporáneo. FEB/ MAR. México. D.F.

(2005). Publicación. Revista Fahrenheit. Arte Contemporáneo. AGO/ SEP. México. D.F.

## 7. LINKS PUBLICACIONES, EXPOSICIONES Y NOTAS DE PRENSA.

(2016). Exposición colectiva "Suite 16" Museo de Arte Contemporáneo de Nogales. Sonora.

<http://www.isc.gob.mx/prensa.php?id=4755>

(2014). Selección de Artistas Emergentes Fundación Bancomer. MACM. Distrito Federal. México.

<http://latempesta.com.mx/artistas-para-el-bancomer-macm-museo-arte-carrillo-gil-arte-actual-artistas-programas-israel-martinez-nuria-montiel-victor-hugo-rodriguez>

(2014). Catálogo PFC. Programa de fotografía contemporánea. Hermosillo, Sonora, México. CONACULTA. Instituto Sonorense de Cultura.

<http://isc.gob.mx/prensa.php?id=4080>

<http://h.canalsonora.com/seleccionados-al-pfc-2014-noroeste-de-mexico/>

(2014). Exposición. Proyecto "Interfaz" Comisario, Luis Felipe Ortega. Programa de difusión cultural ISSSTE. México.

<http://www.issste.gob.mx/images/downloads/derechohabientes/culturales/interfaz/cs/progeral.pdf>

<http://www.radiouas.org/2014/03/inauguracion-interfaz-cuerpo-comunidad-y-emocion/>

(2013). Exposición Audiovisual. Festival de Proyecciones "ZULUZ". Centro de la Imagen. Laboratorio de Arte la Alameda. Norte. CONACULTA. D.F.

<https://centrodelaimagen.wordpress.com/tag/carlos-licon/>

(2013). PX3 "Prix de la Photographie, París Francia". Serie "Formas de la Memoria".

<http://www.px3.fr/wi nners/winners .php?compName=PX3+2013>

<http://www.px3.fr/wi nners/zoom2 .php?eid=1-37450-13>

(2013). Exposición Primer Concurso Fotografía Contemporánea de México. Fundación Mexicana de Cine y Arte. Coahuila. México.

<http://issuu.com/laberintomilenio/docs/laberinto-508>

<http://www.eldiariodecoahuila.com.mx/includes/modulos/imprimir.asp?id=318149&tipo=noticia>

(2012). PHOTO España TRASÁTLANTICA. Visionado La Paz Bolivia. Portafolio seleccionado "Noches de Perros".

<http://www.sdpmnoticias.com/notas/2011/11/15/presente-mexico-en-porfolios-de-fotografos-de-iberoamericanos>

<http://www.multimagen.com/notas/nota.php?id=9440>

<http://cuartoscuro.com.mx/2011/11/9664/>

(2012). Exposición Festival Internacional de Fotografía "Photoville". N.Y. USA. Fundación Tierney Fellowship.

<http://2012.photoville nyc.org/containers-tierney-fellows hip.html>

<http://www.leonardoturri n.com/2012/06/k ristoffer-axen-at-icp-photoville/>

(2011). Beca Fundación Tierney Fellowship. N.Y. USA. Norte. México. Proyecto "Formas de la Memoria".

<http://www.tierneyfellows hip.org/thumbnails.php?recipient=107>

(2011). Publicación libro "Quiénes fuimos, quiénes somos". Los Sonorenses de 1910 / 2010. Instituto Sonorense de Cultura. CONACULTA.

<http://www.isc.gob.mx/prensa.php?id=1810>

(2009). Publicación Revista Tierra Adentro. OCT / NOV. Lenguajes de la enfermedad. Serie fotográfica "Dream / Life". México. D.F.

<http://www.cultura.gob.mx/noticias/libros-revistas-y-literatura/2465-los-lenguajes-de-la-enfermedad-tema-central-del-numero-160-de-la-revista-tierra-adentro.html>

<http://ntrzacatecas.com/2009/11/11/lenguajes-de-la-enfermedad-tema-central-de-tierra-adentro/>

(2009). Premio de Adquisición. Fotoseptiembre Sonora. Instituto Sonorense de Cultura. Hermosillo. Sonora. México.

<http://policiaodesonora.blogspot.mx/2009/09/inicia-fotoseptiembre-sonora-2009.html>

<http://www.isc.gob.mx/prensa.php?id=517>



## **Anexo 3**

**Obra Publicada:**

**Publicaciones, catálogos, exposiciones.**

**Evidencias**

Serie Fotográfica: "*Dream / life*".

Año de realización: 2002 / 2003.

Imágenes publicadas por la Revista Tierra Adentro. Ejemplar OCT / NOV. Año 2009. Título de edición "*Lenguajes de la enfermedad*". México. D.F

Texto de la serie:

En esta serie fotográfica registro la experiencia de una intervención quirúrgica a la que fui sometido.

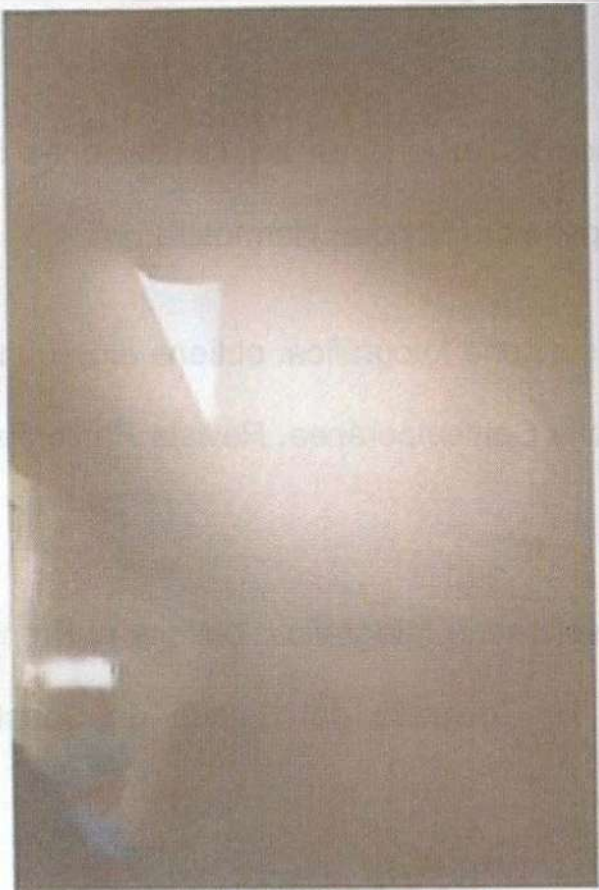
Inicialmente soy yo quien realiza los disparos de la cámara, posteriormente es el personal médico del hospital quienes lo continúan. El adiestramiento sobre cómo utilizar la cámara es breve, y duró lo que tardo en surtir efecto la anestesia. El permiso estaba previamente negociado pues la cirugía implicaba la esterilidad asunto que me tomé muy en serio.

Solo recuerdo que al despertar en la sala de cuidados intensivos la cámara se encontraba entre mis piernas; semanas después mi pareja y yo nos enteramos que seríamos padres.

Hermosillo. Sonora, México.

Carlos Alberto Licón Minjárez





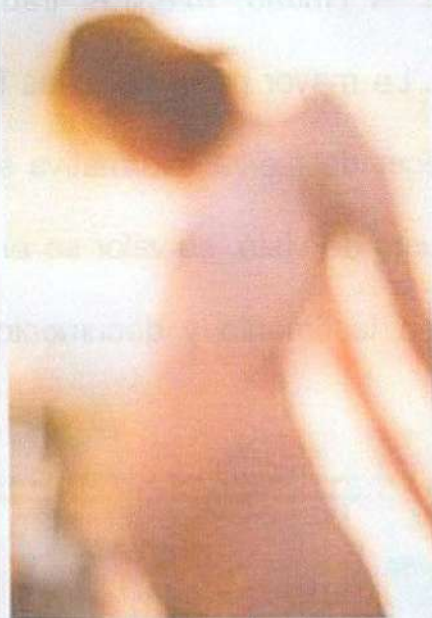
Da li je osoba zdrav, ili ima neku vrstu bolesti, možda zaraznu.



Da li osoba zdrav, ili ima neku vrstu bolesti, možda zaraznu.



Da li je osoba zdrav, ili ima neku vrstu bolesti, možda zaraznu.



Da li je osoba zdrav, ili ima neku vrstu bolesti, možda zaraznu.

Opisivanje i u o mlu osoba i to najprije. Svakog ima i kao osobe i kao...  
Sve to je...  
Sve to je...  
Sve to je...

Serie fotográfica: **"Sin Asunto"**.

Año de realización: 2003 / 2006.

En el año del 2006, esta serie fotográfica se expone en las instalaciones del Colegio de Sonora en el marco de. Fotoseptiembre Sonora. Hermosillo.

En el año 2005, una de las imágenes de esta serie fotográfica, obtiene el Segundo Lugar en el Concurso Nacional de Fotografía Contemporánea. Revista Fahrenheit. México D.F.

En el año 2003, una de las imágenes de esta serie fotográfica, obtiene el Premio Estatal de Periodismo. Otorgado por el H. Congreso del Estado de Sonora. Categoría. Fotografía. Hermosillo. Sonora.

*Descripción de la serie:*

**"Sin Asunto"**, es una compilación de fotografías documentales que surgen de constantes recorridos por la ciudad, mientras trabajaba por asignación en el periódico Cambio Sonora. La mayor parte de estas fotografías nunca vieron la luz de la publicación por carecer de fuerza informativa según los criterios editoriales. Sin embargo, desde mi punto de vista, su valor se encuentra en el potencial de su posible interpretación como testimonio y documentos de la cultura diaria de la ciudad.



# FAHRENHEIT

Arte contemporanea



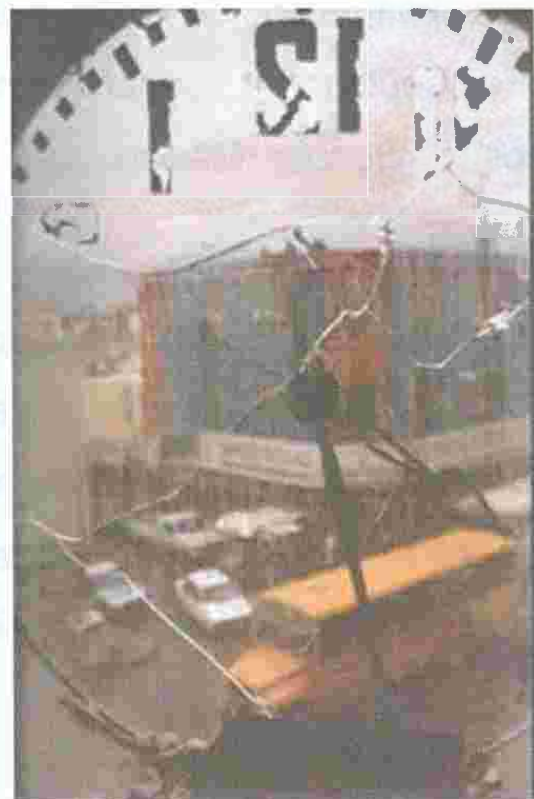
Numero 10 - 2008  
Autunno  
L'arte contemporanea  
L'arte contemporanea  
L'arte contemporanea

# FAHRENHEIT

Arte contemporanea



Numero 10 - 2008  
Autunno  
L'arte contemporanea  
L'arte contemporanea  
L'arte contemporanea



**PREMIO FOTOGRAFIA contemporanea FAHRENHEIT**

La ricerca artistica di un'arte contemporanea non si ferma al campo dell'immagine ma si estende a tutto il campo dell'esperienza, dell'azione e dell'interazione. L'arte contemporanea è un campo di ricerca che si estende a tutto il campo dell'esperienza, dell'azione e dell'interazione.

Il premio è riservato a un solo artista o a un gruppo di artisti che abbiano presentato un'opera di arte contemporanea nel campo dell'immagine, dell'azione e dell'interazione.

Il premio è riservato a un solo artista o a un gruppo di artisti che abbiano presentato un'opera di arte contemporanea nel campo dell'immagine, dell'azione e dell'interazione.

Il premio è riservato a un solo artista o a un gruppo di artisti che abbiano presentato un'opera di arte contemporanea nel campo dell'immagine, dell'azione e dell'interazione.

**FAHRENHEIT** **50/50**

www.fahrenheit.it

**FAHRENHEIT**

**AIR FRANCE**

Partecipazione di Air France al Premio FOTOGRAFIA contemporanea FAHRENHEIT

Serie fotográfica: **"Historias de Concreto"**

Año de realización 2007 / 2008.

En el año 2009, las imágenes de este proyecto se publican en la Revista de investigación **"Ensamblés"**. El Siglo XIX en Sonora: Temas y perspectivas. Universidad de Sonora. Hermosillo.

En el año 2008, el proyecto **"Historias de Concreto"** obtiene la Beca del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes en Sonora. FECAS. Hermosillo. Sonora. En el mismo año, se presenta en las instalaciones del Mercado Municipal de la ciudad de Hermosillo en formato audiovisual.

Algunas de las imágenes de esta serie fotográfica obtienen el Premio de Adquisición. Fotoseptiembre Sonora, en el año 2007. Instituto Sonorense de Cultura. Hermosillo. Sonora. México.

*Descripción de la serie.*

**"Historias de Concreto"** es una enunciación entorno al clima que se experimenta en la ciudad de Hermosillo, Sonora durante los meses más calurosos del año, donde la temperatura alcanza los 45° centígrados a la sombra. Por meses recorrí la ciudad registrando aspectos de la vida cotidiana con fotografías y audios que finalmente se presentaron en formato audiovisual en el mercado Municipal.







SONORA




SONORA

SONORA




SONORA

SONORA



SONORA

SONORA



SONORA

Presentación de proyecto audiovisual

Viernes 26 de Septiembre  
Andar del Mercado Municipal sobre Elías Calles  
7:30 pm

# Historias de Concreto

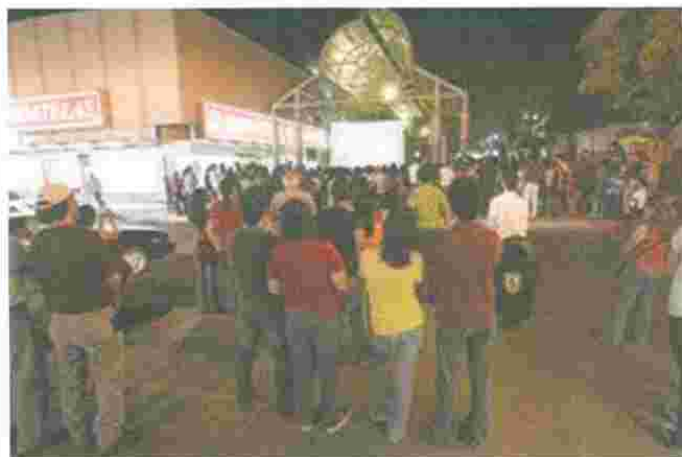
por Carlos Licón Minjárez

# Historias de Concreto

por Carlos Licón Minjárez

Lugares comunes  
Personas desconocidas

Presentación del proyecto audiovisual de Carlos Licón Minjárez  
Hermosillo, Sonora, México. Viernes 26 de septiembre de 2008





Serie fotográfica: **"Lugares comunes"**.

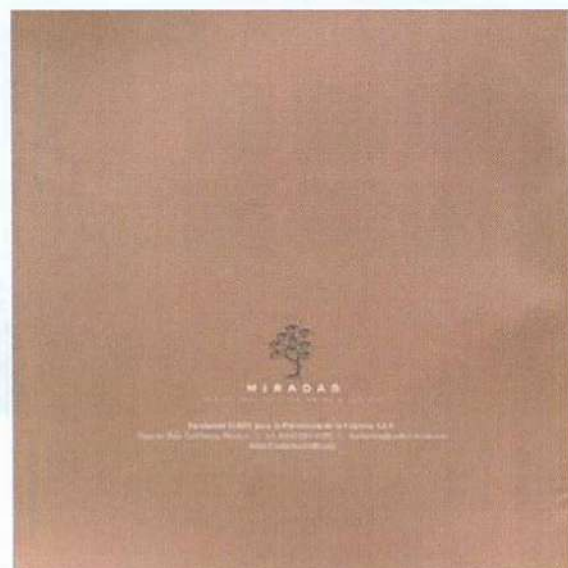
Serie realizada en el año 2009 / 2010.

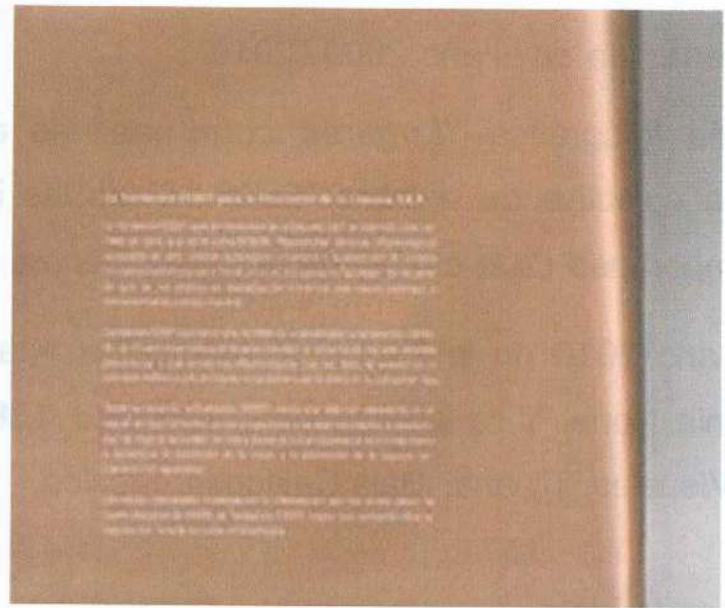
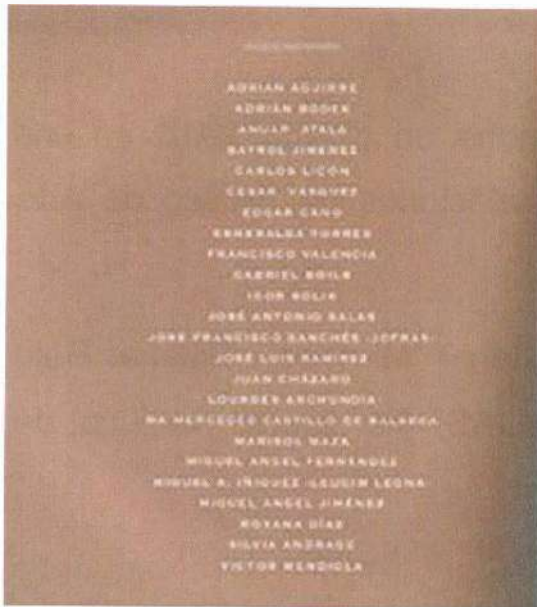
La serie fotográfica **"Lugares comunes"** se expone en el año 2016 en una muestra colectiva de nombre "Suite 16" en las instalaciones del Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad de Nogales. Sonora.

En el año 2010 en la Exposición Colectiva. 4ta Bienal "Miradas". Tijuana. Baja California Norte. Y se publica en el catálogo "MIRADAS" 4ta. Bienal Nacional de Artes Visuales. Tijuana. Baja California. México.

#### *Descripción de la serie.*

En esta serie de fotografías me interesa la forma cómo la luz puede ocultar o hacer visible ciertos aspectos de la realidad. Persigo situaciones en donde la luz y los objetos generan cierta tensión en la imagen. En esta exploración, descubro una serie de espacios cotidianos que cobran un sentido en una dimensión que entiendo como un espacio más mental que físico. Desde mi punto de vista, es la luz la que da pie a la creación de los espacios. El observador es quien los reconstruye al momento de representarlos. Esta representación necesariamente parte de la mirada y del reconocimiento emocional con ciertos ambientes que en el mejor de los casos nos permiten redescubrir con nuevos ojos esos lugares comunes que nos rodean.





Serie fotográfica: **“Noches de Perros”**.

Año de realización: 2009.

En el año 2003 la serie **“Noches de Perros”** forma parte de la exposición colectiva en el Festival de Proyecciones “ZULUZ” con Norte. Centro de la Imagen.

Laboratorio de Arte la Alameda. CONACULTA. México D.F.

En el año 2012, es portafolio seleccionado para participar en PHOTO España TRASÁTLANTICA. Visionado La Paz Bolivia. Portafolio seleccionado **“Noches de Perros”**.

En el año 2009, la serie adquiere el Premio de Adquisición. Fotoseptiembre Sonora, y se publica en el Catálogo “Fotoseptiembre” Sonora. Hermosillo, Sonora. Instituto Sonorense de Cultura.

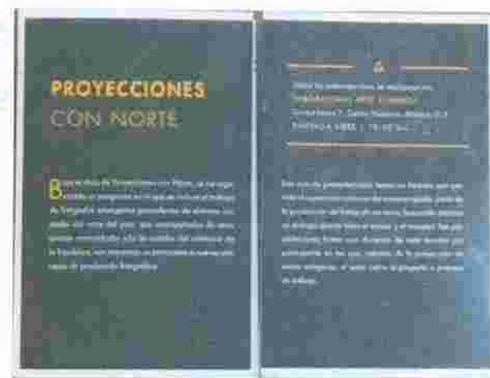
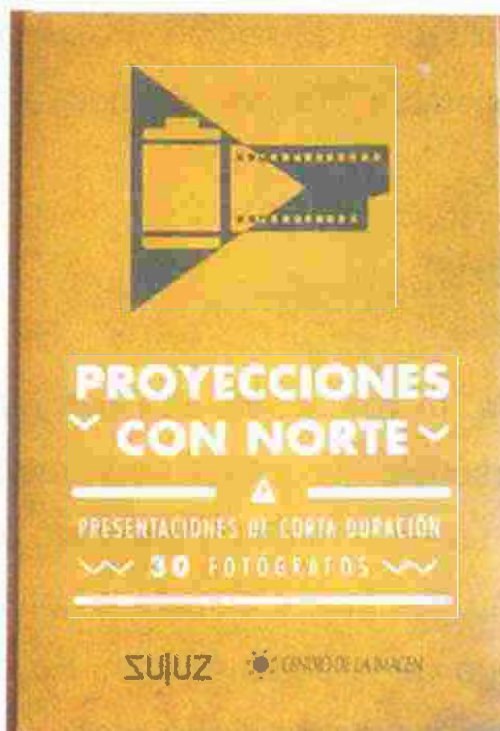
#### *Descripción de la serie.*

**“Noche de Perros”** explora el descontrol, la improvisación, esa parte irracional que nos conduce al desprendimiento del personaje que opera en la racionalidad del día. La Ciudad de México se convierte en un espacio de rompimiento en donde la noche metafóricamente se contrapone a eso que ocurre durante la cotidianidad. En la noche viajo solo, me pierdo en el juego de la improvisación. En el día, el peso de la moral y el orden social determina los pasos de la razón. La noche representa entonces esa posibilidad de un rumbo sin dirección, de una fuga mental.

Esta serie de fotografías habla de un viaje, en donde al menos por un instante, la mirada se aleja de una búsqueda formal dando paso a la experiencia más que a su construcción.

México. Distrito Federal. 2009.

Carlos Licón Minjárez



## Trasatlántica PHotoEspaña organiza un visionado de portfolios en La Paz

25 y 26 de noviembre



El visionado se realizará el 25 y 26 de noviembre en el Centro Cultural de España en La Paz.

Trasatlántica PHotoEspaña, el foro de fotografía y artes visuales en Iberoamérica, organiza en La Paz junto a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) un visionado de portfolios con la participación de 20 fotógrafos profesionales de México, Costa Rica, Bolivia, Argentina, Chile, Japón, Brasil y Venezuela.

Todos los fotógrafos participantes en La Paz, junto a los seleccionados en Santo Domingo y Madrid - donde también se llevan a cabo visionados-, optarán al Premio Descubrimientos, que consiste en la concesión de una exposición en solitario que se incluirá en la programación PHotoEspaña 2013 (junio/julio 2013).

Los fotógrafos participantes en La Paz son Melba Arellano (México), Adrián Arias (Costa Rica), Gabriela Carrera Marquis (Venezuela), José Luis Cuevas (México), José Díaz (Costa Rica), Sergio Daniel Estrada López (Bolivia), Erika Ewel (Bolivia), Claudia Guadarrama (México), Leo Liberman (Venezuela), Carlos Licón (México), Mayra Martell (México), Juan Pablo Molina Lira (Chile), Karina Muench (México), Tatewaki Nio (Japón), Marcelo Pérez del Carpio (Bolivia), Lucía Albertina Quieto (Argentina), Inés Tanokra (Argentina), Juan Tiro Díaz (Venezuela), Tiuca Vierla (Brasil) y Nicolás Wormull (Chile).

### Visionadores

Los especialistas que participarán como visionadores en La Paz son Roxana Moyano, directora del Centro Cultural Simón I. Patiño y directora Editorial de la revista Latinoamericana de Fotografía Sueño de la Razón de Santa Cruz, Bolivia; José María Díaz-Maroto, comisario y conservador de la Colección Alcobendas en Madrid, España; Javier Ramírez Limón, fotógrafo y comisario, México; Carlos Acero Ruiz, director del Centro de la Imagen de Santo Domingo y profesor universitario, República Dominicana; Luisa Michelsen Kilgour, directora de FOLJ Museo de la Fotografía de Lima, Perú, e Irina Leyva-Pérez, comisaria del PanAmerican ArtProjects de Miami.





## IMAGO MUNDI

Imago mundi es un concepto que se refiere a la imagen que tenemos del mundo. Esta imagen puede ser influenciada por muchos factores, como la cultura, la educación, la experiencia, etc. En este artículo, vamos a explorar cómo se forma esta imagen y cómo podemos mejorarla.

La imagen que tenemos del mundo puede ser muy diferente de la realidad. Esto se debe a que nosotros mismos somos parte del mundo y nuestra perspectiva está limitada por nuestros sentidos y nuestra mente. Además, la información que recibimos a través de los medios de comunicación y la educación puede ser sesgada o incompleta.

Para mejorar nuestra imagen del mundo, debemos estar abiertos a nuevas experiencias y perspectivas. Debemos estar dispuestos a cuestionar nuestras creencias y a aprender de los demás. También es importante tener una buena comunicación y ser capaces de escuchar y entender a los demás.

En conclusión, la imagen que tenemos del mundo es algo que podemos controlar y mejorar. Debemos estar dispuestos a salir de nuestra zona de confort y a explorar el mundo con una mente abierta y curiosa.

## ACTA DE JURADO

El jurado ha deliberado y ha llegado a un veredicto en el caso de [Nombre del acusado]. El veredicto es el siguiente:

[Nombre del acusado] es culpable de [Crimen].

El jurado ha considerado la evidencia presentada y ha concluido que el acusado es culpable de los delitos de que se trata. El jurado también ha considerado las circunstancias atenuantes y ha impuesto una pena de [Pena].

El jurado ha decidido que el acusado debe ser condenado a [Pena].



Este collage de imágenes muestra escenas de un proyecto audiovisual. Las imágenes capturan momentos clave, personajes en interacción y ambientes creativos. El diseño utiliza un formato de cuadrícula para presentar una variedad de perspectivas visuales.

Serie fotográfica: **"Formas de la Memoria"**.

Año de realización: 2010 / 2012.

2014. Exposición Colectiva Itinerante. Proyecto "Interfaz" Comisario, Luis Felipe Ortega. Programa de difusión cultural ISSSTE. México.

2013. Segundo lugar / Mención de Honor Categoría Libro de Autor. PX3 "Prix de la Photographie, París Francia". Serie **"Formas de la Memoria"**.

2013. Exposición Colectiva. Seleccionado. Primer Concurso Fotografía Contemporánea de México. Fundación Mexicana de Cine y Arte. Coahuila. México.

2013. Publicación Pez Banana Revista Cultural. No 4. Mayo. Hermosillo. Sonora. México.

2012. Exposición Colectiva. Festival Internacional de Fotografía "Photoville". N.Y. USA. Becario Fundación Tierney Fellowship.

2012. Catálogo Tierney Fellowship México 2008-2012. Academia de Artes Visuales. México. D.F.

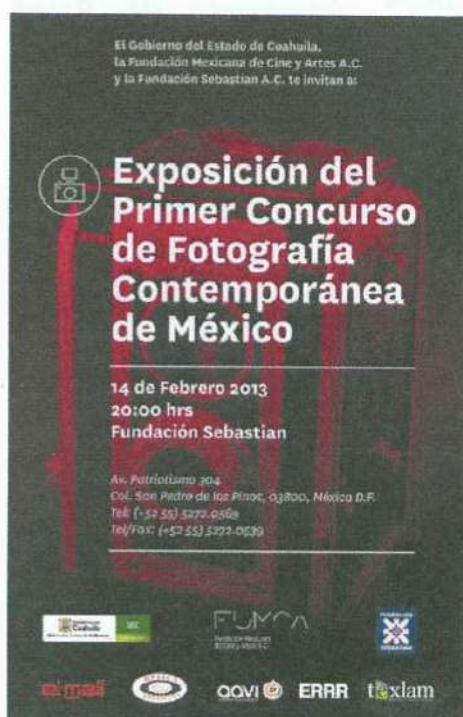
2011. Beca Fundación Tierney Fellowship. N.Y. USA. Norte. México. Proyecto **"Formas de la Memoria"**.

2011. Publicación libro "Quiénes fuimos, quiénes somos". Los Sonorenses de 1910 / 2010. Instituto Sonorense de Cultura. CONACULTA

### Descripción de serie.

Entre los años 2010 y 2012 recorrí y visité las ciudades del Estado de Sonora que se encuentran en la franja fronteriza con Estado Unidos, con el propósito de ver y percibir el espacio de manera diferente. Me interesó explorar nuevas formas de hacer registros fotográficos, y tomar cierta distancia respecto a la retórica que supone el fotoperiodismo.

Las fotografías que conforman este proyecto, surgen a partir de la interacción y la complicidad donde los sujetos forman parte directa en la construcción de la imagen. Son representaciones subjetivas que hablan de la prostitución, el desempleo, la drogadicción, la deportación, la enfermedad, la migración y la locura, temas complejos de la cultura marginal que se experimenta en la cotidianidad fronteriza.



**ARTISTAS Y FOTÓGRAFOS DEL NOROESTE DE MÉXICO EN EL  
NEWYORK PHOTO FESTIVAL 2012 (12-16 DE MAYO, NUEVA YORK)**

En el marco del New York Photo Festival (<http://www.nypfphotofestival.com>), este sábado 15 de mayo a las 8 p.m. serán proyectados en una megapantalla los trabajos fotográficos de 15 artistas y fotógrafos del noroeste de México. El *slide show* se presentará en Brooklyn Bridge Plaza, áreas de la ciudad que año con año es sede del festival. *Outdoor projections: World Visions: Emerging photographers* es un proyecto curado por Michelle Bogre, e incluye la participación del International Center of Photography, Parsons The New School for Design, Bard College, School of Visual Arts (Nueva York), Michael's School of Fine Art (Sudáfrica) y Tercer Motor (Tijuana).

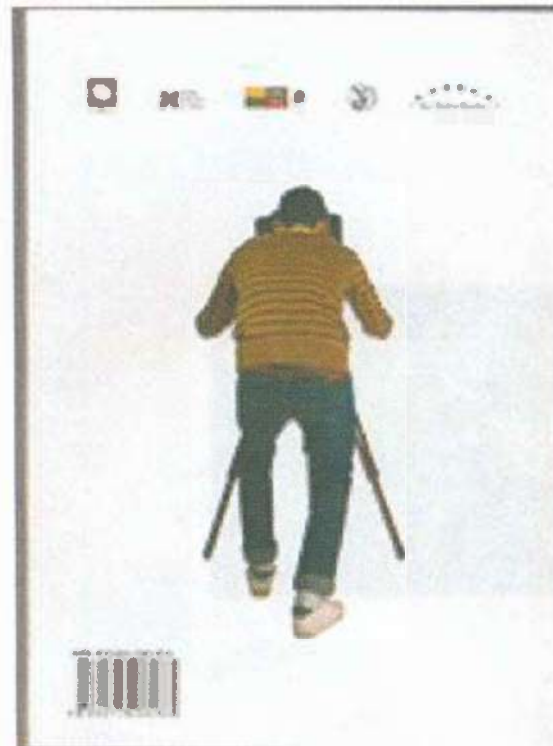
En este novedoso proyecto de Michelle Bogre –quien forma parte del departamento de fotografía de Parsons The New School for Design– colaboró, desde Tijuana, Javier Ramírez León, responsable del colectivo TERCER MOTOR, un nuevo espacio de trabajo sobre fotografía contemporánea en la ciudad de Tijuana, B. C.

Almo Guerra, artista tijuense y beneficiario de la *Beca Terney* correspondiente al 2009, estará también mostrando su trabajo en Tobacco Warehouse, espacio que albergará *The Terney fellowship show* este año.

Artistas y fotógrafos participantes en *World Visions: Emerging Photographers*: Fernando Briño (Culiacán); Alicia Tsuchiya y Laura Jiménez (Ensenada); Abraham Palfox, Alfredo Karam, Carlos Licón, Elsa Díaz y Esperanza Barrón (Hermosillo); Alina Kossio, Gabriel Boís, Ingrid Hernández, Jorge Sánchez, Mónica Arreola, Sandra Bello y Yun Marique (Tijuana).

tercer.motor

www.tercer.motor.com



**QUIÉNES FUIMOS.  
QUIÉNES SOMOS**

Una exposición de 1973-2012



© Artistas  
Bogre y Tercer Motor 2012





Il 100° anniversario della nascita di Giuseppe Garibaldi è stato celebrato con una manifestazione a Livorno.



Una festa natalizia in un centro di accoglienza per rifugiati politici.



Una vetrina di un negozio di calzature a Livorno.



Un assistente sociale che parla con un rifugiato politico in un centro di accoglienza.



Children in a rural area of Mexico.



Children in front of a mural in Mexico.

Tierney Fellowship  
 México  
 2008-2012

El propósito de esta revista  
 es mostrar a los lectores  
 el trabajo que se está haciendo  
 en México y el impacto que  
 está teniendo en la vida de  
 los niños y niñas.

Publicación de la  
 Fundación Tierney  
 en colaboración con  
 el Centro de Estudios  
 y Promoción Social  
 de la Universidad  
 de la Ciudad de México

The Tierney Fellowship 

## Tierney Fellowship México 2008-2012

Este catálogo muestra la obra de los artistas mexicanos que se beneficiaron de la Fundación Tierney y de parte de sus socios aliados en la República Mexicana.

Nota  
Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo  
Academia de Artes Visuales

## La Beca AAVI-Tierney

El propósito de esta beca es proporcionar apoyo financiero a los artistas mexicanos que se beneficiaron de la Fundación Tierney y de parte de sus socios aliados en la República Mexicana.

La Fundación Tierney Fellowship (AAVI) es un programa de becas que ofrece apoyo financiero a los artistas mexicanos que se beneficiaron de la Fundación Tierney y de parte de sus socios aliados en la República Mexicana.

El propósito de esta beca es proporcionar apoyo financiero a los artistas mexicanos que se beneficiaron de la Fundación Tierney y de parte de sus socios aliados en la República Mexicana.

El propósito de esta beca es proporcionar apoyo financiero a los artistas mexicanos que se beneficiaron de la Fundación Tierney y de parte de sus socios aliados en la República Mexicana.

El propósito de esta beca es proporcionar apoyo financiero a los artistas mexicanos que se beneficiaron de la Fundación Tierney y de parte de sus socios aliados en la República Mexicana.

Producción de la Fundación Tierney  
2012



104

# PEZ BANANA



Una foto de un hombre en un restaurante y una mujer sentada a una mesa. El hombre está de pie en el fondo, y la mujer está sentada en primer plano a la derecha. Hay una barra de desayuno en primer plano a la izquierda.

## Editorial

**S**obre el tema de la contaminación ambiental, los datos estadísticos demuestran que el planeta se está calentando y que el nivel del mar está subiendo. Esto es una consecuencia directa de la actividad humana y es necesario tomar medidas urgentes para evitar un colapso ambiental que afectaría a toda la humanidad.

El mundo está cambiando y debemos estar preparados para los desafíos que nos plantea el futuro. Debemos actuar con responsabilidad y solidaridad para construir un mundo mejor.



### Los retos de la educación en el siglo XXI

La educación es el pilar fundamental para el desarrollo de una sociedad. En el siglo XXI, los retos de la educación son enormes. Debemos preparar a los estudiantes para un mundo que cambia rápidamente, donde la tecnología juega un papel crucial. Debemos fomentar el pensamiento crítico, la creatividad y el trabajo en equipo. Además, es importante garantizar el acceso a la educación de calidad para todos, sin distinción de género, raza o condición socioeconómica.

10

## Carlos Licón: El paciente cazado de la fortuna

El actor y productor de cine y televisión ha sido el protagonista de una vida llena de aventuras y desafíos. Su carrera ha sido una constante búsqueda de nuevos horizontes y oportunidades.





Serie fotográfica: ***“Anotaciones sobre vuelos en círculos”***.

Año de realización: 2014/2016.

2016. Proyecto seleccionado en la XVII Bienal de fotografía en México. Centro de la Imagen. Ciudad de México.

2014. Catálogo PFC. Programa de fotografía contemporánea. Hermosillo, Sonora, México. CONACULTA. Instituto Sonorense de Cultura.

2014. Exposición Colectiva. Museo de Arte de Sonora. MUSAS. PFC. Programa de Fotografía Contemporánea. Instituto Sonorense de Cultura. CONACULTA. Hermosillo. Sonora.

*Descripción de la serie.*

En este proyecto pretendo hacer visible las formas más simples y elementales de mi condición humana: como la fragilidad, la desolación, el abandono y desamor. Deseo conectarme con el espectador desde una mirada simple y humanista.

Estas imágenes surgen de una serie de recorridos por caminos y ciudades sonorenses bajo la intención de crear nuevas formas de ver y percibir el espacio. En ellas, presento una visión diferente de lo que se tiene sobre nuestro Estado.

Desde una mirada lúdica y reflexiva la narrativa se vuelve inductiva para crear un discurso que se regenera con cada imagen sin complicaciones y razonamientos complejos.



**ARTÍCULO**  
**DE INVESTIGACIÓN**  
**DE INVESTIGACIÓN, DE**  
**INVESTIGACIÓN, DE**  
**INVESTIGACIÓN**

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

**CARLOS LICÓN**

1972, BAHÍA



Abstracción sobre viento en tormenta

Carlos Licón es un poeta que  
 a través de sus poemas  
 describe la vida y la muerte  
 en la "tormenta" y "tormenta".  
 En su trabajo muestra la posibilidad  
 que la descripción de las relaciones  
 humanas, las relaciones humanas  
 orientadas en un sentido que  
 permite entender el mundo  
 que por su esencia cambia cada  
 momento.

Una de las fotografías en blanco y negro



