



Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Facultad de Artes
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

Maestría en Estudios de Arte y Literatura

**Del *Álbum* familiar al fotolibro: herramientas discursivas sobre la identidad femenina,
el cuerpo y la memoria en el espacio de Ana Casas Broda**

TESIS

que para obtener el grado de

Maestra en Estudios de Arte y Literatura

Presenta:

Alejandra Flores Aguilón

Directora

Dra. María Eugenia Núñez Delgado

Cuernavaca, Morelos, 3 de junio de 2026

Agradecimientos

Terminar esta tesis significa cerrar una etapa profundamente importante para mí. Entre lecturas, fotografías, dudas y reescrituras, este trabajo también se convirtió en una forma de acompañarme y entenderme. De él derivó aún más mi exploración en la fotografía y en el libro, dos espacios a los que siempre he recurrido con fascinación, creatividad y preguntas, y que también se han convertido en formas de intentar sentir el suelo firme de las cosas.

Este proceso también me permitió construir amistades y acercarme a figuras de la fotografía, el fotolibro y el libro de artista que admiro profundamente; encuentros que enriquecieron no solo esta investigación, sino también mi manera de mirar y pensar las imágenes.

Esto, sin duda, no hubiera sido posible sin el apoyo de mi directora de tesis, la Dra. María Eugenia Núñez, a quien agradezco profundamente su escucha atenta, la confianza, las recomendaciones, la lectura cuidadosa, el acompañamiento constante y el haber valorado siempre mi entusiasmo y emoción por el tema y por cada uno de mis hallazgos, pero sobre todo su gran sensibilidad hacia mi persona y hacia esta investigación.

También agradezco las observaciones y reuniones con mi comité tutorial. A la Mtra. Saraí Ojeda, quien me ayudó a entender el corazón del fotolibro; fue una luz importante en medio de un mar de preguntas. Al Dr. Ángel Francisco Miquel, por su lectura atenta, sus recomendaciones, observaciones y enorme amabilidad.

A mis lectoras, la Dra. Yunuen Díaz y la Dra. Laksmi de Mora, a quienes admiro profundamente y cuya trayectoria representa para mí una inspiración y un camino a seguir.

A la Maestría en Estudios de Arte y Literatura (MEAL), por haberme dado la oportunidad de explorar este hermoso camino de las artes.

A Ana Casas Broda, por su amabilidad, sencillez y gracia. Por crear una obra que me trastocó profundamente y en la que siempre voy a identificarme.

A mi amiga, compañera y colega Estrella Matus, por su valiosa amistad, las charlas y todo el apoyo durante el proceso de tesis y más allá de él.

A Bladi, por sostenerme en los momentos de mayor confusión, por escuchar mis ideas, por admirar mis proyectos, por apoyar mi creatividad, por las palabras de aliento, los abrazos cálidos, la compañía y el amor con el que has estado presente en este camino.

A mi familia: a mi papá Alejandro, mi mamá Liliana, mis hermanas Fernanda y Sofía, y mis sobrinos Victoria y Rafael. Por su amor, por su resiliencia durante todo este proyecto, por motivarme siempre, por las porras y las palabras de apoyo, incluso pese a la distancia. Por ser mi familia... por ser aventureros.

Dedicatoria

*A mis abuelas, por resistirlo todo.
A mi madre, por su fuerza y su amor.*



Índice

Introducción

Capítulo 1. Rumbo a Ana Casas Broda: genealogía de una mirada femenina en la fotografía mexicana	19
La mujer en las artes visuales: de musa a sujeto de su propio estudio	20
El papel de las fotógrafas en México: un breve recorrido histórico.....	32
Hacia <i>Álbum</i> de Ana Casas: las propuestas artísticas con perspectiva de género en México	48
Ana Casas y sus conceptos clave en la fotografía contemporánea: objetos archivos-álbum familiar	60
Capítulo 2. Antecedentes de libro y el libro de artista.....	82
El libro.....	83
Los libros y las imágenes (libro ilustrado)	90
Libro de artista.....	99
Antecedentes del libro de artista	100
Edward Ruscha <i>Twentysix Gasoline Stations</i>: el punto de partida del libro de artista contemporáneo	102
Clive Phillpot y su <i>Ensalada de frutas</i>. Entender las intersecciones del libro de artista.....	104
Ulises Carrión y <i>El arte nuevo de hacer libros</i>	105
El libro de artista en México: espacio íntimo, político y femenino	106
Martha Hellion	107
Magali Lara	110
Yani Pecanins	112
El libro de artista hoy... ..	113
Capítulo 3. El Fotolibro.....	115
Entender el fotolibro: aproximación a una definición.....	119
¿Qué es?	124
Historia del fotolibro.....	128
Fotolibro en México	136
Fotolibros, literatura y cine.....	143
Tipos de fotolibros.....	145
Consulta de fotolibros ¿Dónde se encuentran?	153

La materialidad del fotolibro	156
Ana Casas e Hydra+fotografía	157
Capítulo 4. <i>Álbum</i>	160
El proceso creativo: elementos preliminares.....	162
Aproximación contextual	174
Propuesta estética.....	184
Elementos expresivos	184
Puesta en página	191
Puesta en serie o secuenciación.	193
Reflexiones de Álbum en torno a la identidad femenina, el cuerpo y la memoria: enunciación.....	195
Conclusiones.....	211
Bibliografía.....	215

Índice de figuras

Figura 1 Félix Trutat. Nude Girl on a Panther Skin. 1845.

https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:F%C3%A9lix_Trutat_Nude_girl_on_a_panther_skin.jpg 21

Figura 2 Cindy Sherman. Untitled Film Still #16. 1978.

<https://www.moma.org/artists/5392-cindy-sherman> 22

Figura 3 Cindy Sherman. Untitled Film Still #2. 1977. [https://www.moma.org/artists/5392-](https://www.moma.org/artists/5392-cindy-sherman)

cindy-sherman 22

Figura 4 María Gimeno. Queridas viejas. Museo Nacional del Prado, Madrid 2019. ©

Pedro Martínez de Albornoz..... 26

Figura 5 María Gimeno. Queridas Viejas. introduciendo una de las páginas que faltan,

Plautilla Nelli 1524.Introducing the missing pages. 2017.Tomada de

<https://www.mariagimeno.com/>..... 26

Figura 6 © 1985-2025 GUERRILLA GIRLS - Do women have to be naked to get into the

met. Museum? 28

Figura 7 Judy Chicago, Menstruation Bathroom from Womanhouse, 1972, mixed media. ©

Judy Chicago, Foto cortesía de Through the Flower Archives, alojado en los Archivos de la

Universidad Estatal de Pensilvania..... 30

Figura 8 Sandra Orgel, Linen Closet de Womanhouse, 1972. Fotografía cortesía de Though

the Flower Archives, alojada en los Archivos de la Universidad Estatal de Pensilvania. 30

Figura 9 Mónica Mayer y Maris Bustamante ¡Madres! Performance. 1983-1987 Polvo de

gallina negra. Tomado de Pinto mi raya [https://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-](https://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/12-polvo-de-gallina-negra)

obra/feminismo-y-formacion/item/12-polvo-de-gallina-negra 31

Figura 10 Alice Dixon y Augustus Le Plongeon. Grinding corn or chocolate, Izamala, 187-Colodión. Tomado de: The Getty Research Institute.....	35
Figura 11 María Santibañez. Retrato femenino. Ciudad de México, 1915, Plata gelatina. Tomado del sitio web Colección Carlos Monsiváis/Museo del Estanquillo	39
Figura 12 María Amparo Hernández. "Artistas en la intimidad" en Revista México al Día, 15 de octubre de 1933. Tomada de libro Fotógrafas Mexicanas 1872-1960.....	40
Figura 13 Tina Modotti. "Manos lavando". Ciudad de México, 1926. Tomado de: Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).....	41
Figura 14 Lola Álvarez Bravo. La visitación. Tehuantepec, Mex. 1934. Tomado de: Página web del Museo de Brooklyn.....	44
Figura 15 Lola Álvarez Bravo. Universidad femenina. Ciudad de México, 1943. Tomado de: Página web Fotográfica Mx.....	44
Figura 16 Graciela Iturbide. Juchitán. 1984. Oaxaca, Mex, 1984. Tomada de: página web de Graciela Iturbide.	47
Figura 17 Graciela Iturbide. XV años. Oaxaca, Mex, 1984. Tomada de: página web de Graciela Iturbide.	47
Figura 18 Mónica Mayer y Maris Bustamante. Madre por un día. Performance, 1987, Ciudad de México. Tomada de Secretaría de Cultura. Polvo de Gallina Negra, agrupación pionera del arte feminista en México.	55
Figura 19 Lourdes Grobet. Hora y media, 1975. Casa del Lago, Mex. Tomada de la página HAMMER-Archivo digital. Mujeres radicales: Arte latinoamericano, 1960-1985. https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/hora-y-media-hour-and-a-half	56

Figura 20 Víctor Lerma. Obra de Mónica Mayer, El Tendedero, 1978. Museo de Arte Moderno, México. Tomada de la página: Mujeres mirando mujeres. https://mujeresmirandomujeres.com/monica-mayer-montana-hurtado/	57
Figura 21 Ana Victoria Jiménez. Las tareas de Mercedes. 2024. Miau Ediciones. Imagen tomada de la cuenta de Instagram https://www.instagram.com/p/DC4wh2YSt7c/?igsh=MTIzYmtxdm4wNTNrMw==	58
Figura 22 Magalí Lara. Ventanas, 1978. Tomado de la página HAMMER-Archivo digital. Mujeres radicales: Arte latinoamericano, 1960-1985. https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/ventanas-windows	59
Figura 23 Frans Francken. Cámara de arte y curiosidades, cuadro pintando por el artista flamenco, 1636. Museo de Historia del Arte, Viena.....	63
Figura 24 Isa von Freytag-Loringhoven, God ,1917. Tomado de Artsy https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-elsa-von-freytag-loringhoven-dada-baroness-invented-readymade	65
Figura 25 Hannah Höch. Cut with the Kitchen Knife through the Last Epoch of Weimar Beer-Belly Culture in Germany. 1919.Berlin.	67
Figura 26 Aby Warburg. Bilderatlas Mnemosyne, Panel 5. 1929, Hamburgo. Tomado de The Warburg Institute https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne	68
Figura 27 Christian Boltanski. The Storehouse. 1988. Tomado de The Museum of Modern Art (MoMA) https://www.moma.org/collection/works/80857	70
Figura 28 Ana Casas Broda. Álbum, 2000. Tomadas de la página oficial de Ana Casas Broda.	73

Figura 29 Ana Casas Broda. Kinderwunsch, 2013. Tomado de la página oficial de Ana Casas Broda https://www.anacasabroda.com/36	73
Figura 30 Jo Spence, Beyond the Family Album, 1978 - 1979. Tomada de MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelon.	78
Figura 31 Saraí Ojeda. De la serie Donde no puedas verme/Juguetero. 2018. Tomada de Foto-Femina.com https://foto-feminas.com/portfolio/sarai-ojeda/	79
Figura 32 Saraí Ojeda, de la serie Donde no puedas verme/Junio del 62. 2018. tomada de Foto-Femina.com https://foto-feminas.com/portfolio/sarai-ojeda/	80
Figura 33 Sumerios de raciones de cerveza en Mesopotamia, 3100-3000 a. C. (Museo Británico, Londres). Tomado de: World History Encyclopedia. www.worldhistory.org/image/4849/mesopotamian-beer-rations-tablet/	85
Figura 34 El papiro Ferrofé (papiro de Ani) 1280 a. C. Tomado de: Museo de Kurdingburgo. Ciudad del arte y la cultura. https://museodekurdingburgo.wordpress.com/2013/10/17/papiro-ferrofe/	86
Figura 35 Liber Chronicarum. Alemán. 1493 (Biblioteca Nacional de España). Tomado de: página web de la Biblioteca Nacional de España. www.bne.es/es/colecciones/incunables/incunables-grabados/liber-chronicarum	87
Figura 36 The Gutenberg Bible (copia), 1454-1456, Maguncia, Alemania. Hanrry Ransom Center. www.hrc.utexas.edu/gutenberg-bible	89
Figura 37 Papyrus of Hunefer. The judgement of the dead in the presence of Osiris. 1275 a. C. Tomado de: World History Encyclopedia www.worldhistory.org/image/504/the-judgement-of-the-dead-by-osiris/	91
Figura 38 Libro de horas Gulbenkian, S. XV. 1450-1465. Tomado de: Orbis Mediaevalis. https://orbismedievalis.com/libros/libro-de-horas-gulbenkian/	92

Figura 39 Libro de Kells. Folio 114°. 800 d.C. Imagen tomada de: Wikipedia	
https://es.wikipedia.org/wiki/Libro_de_Kells	93
Figura 40 Evangeliario de Godescalco. 783 d.C. La fuente de la vida (izquierda), conmemorando el bautismo del hijo de Carlomagno, Pipino frente a la Página inicial a la Vigilia de Navidad (a la derecha). Imagen tomada de: Wikipedia	
https://es.wikipedia.org/wiki/E	94
Figura 41 Primera línea del Sutra del Diamante. Impreso en el año 9, Biblioteca Británica, Londres. Tomado de Wikipedia https://es.wikipedia.org/wiki/Sutra_del_diamante	95
Figura 42 Libro de horas de Besançon. Francia, 1494-1496. Biblioteca Nacional de España. Tomado de Orbis Mediaevalis https://orbismedievalis.com/libros/libro-de-horas-de-besanco	96
Figura 43 Biblia Pauperum (Biblia de los pobres). Países Bajos: Harlem, 1440-1450. Tomado de Biblioteca Digital Hispánica	
https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000047481	97
Figura 44 Sonia Delaunay. La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France (Prose of the Trans-Siberian and of Little Joan of France). 1913 tomada de	
https://www.moma.org/collection/works/273447	101
Figura 45 Edwar Ruscha. Twentysix Gasoline Station. 1963. 17,9 × 14 cm. Tomado de	
https://www.pixartprinting.es/blog/libros-de-artista/	103
Figura 46 Clive Phillpot's Artists' Books "Fruit Salad" Diagram, 1982. Tomado de	
https://www.researchgate.net/figure/Fruit-Salad-diagram-by-Clive-Phillpot_fig12_35337128	104

Figura 47 Martha Hellion: cada una de mis obras es como un personaje Fotos Carlos Mora. Tomado de razon.com.mx/cultura/2025/02/12/martha-hellion-cada-una-de-mis-obras-es-como-un-personaje/	110
Figura 48 Magali Lara y Lourdes Grobet. Se escoge en tiempo. 1983. Tomado de magalilara.com.mx	111
Figura 49 Yani Pecanis. Un viaje en zeppelin. 1988. Tomado de https://blog.lib.utah.edu/book-of-the-week-un-viaje-en-zeppelin/	113
Figura 50 William Henry Fox Talbot. The Pencil of Nature, 1844, Dorset, Inglaterra. Tomado de Apuntes de fotografía Fosune Dorronsoro. http://apuntesdefotografia.culturetas.es/calotipos-primeras-fotografias-papel/	120
Figura 51 El tipo más antiguo de álbum de acordeón, ca. 1860, 13.5 x 11 cm. Retratos de Disdéri, París. Tomada de Foto-Álbum de Ellen Maas. Impreso.	120
Figura 52 Julia Margaret Cameron (Vivien and Merlin) en Idylls of the King, Alfred Lord Tennyson, 1874. Londres, Inglaterra. Tomada de Getty. Museum Collection. https://www.getty.edu/art/collection/object/104GCY	129
Figura 53 Alexander Rodchenko y Vladimir Mayakovsky. Pro eto. Ei i me (Sobre esto. A ella y a mí), 1923. Moscú. Tomado de Instituto Valenciano de Arte Moderno. https://www.ivam.es/catalogospdfs/0664/pubData/source/Rodchenko.pdf	130
Figura 54 Gyula Halászi. Paris de Niut, 1933. París. Tomado de https://www.marninart.net/product/96/Paris-de-Nuit	130
Figura 55 Robert Frank. The Americans, 1958. Tomado de https://moom.cat/en/item/the-americans	131
Figura 56 Kikuji Kawada, The Ma, 1965, Japón. Tomado de www.akionagasawa.com/en/shop/books/akionagasawa/chizu-reprint/	132

Figura 57 Barbara Brandli. Sistema Nervioso, 1975, Caracas, Venezuela. Tomado de https://elarchivo.org/sistema-nervioso-reflexiones-de-horacio-fernandez-sobre-el-fotolibro-latinoamericano/	133
Figura 58 Agustín Casasola. Álbum histórico gráfico, Tomo 2, 1921, México.	136
Figura 59 Manuel Álvarez Bravo. Fotografías, 1945, México.	137
Figura 60 Ana Casas Broda. Kinderwunsch, 2013, México.	138
Figura 61 Maya Goded. Plaza de la soledad, 2002, México.	139
Figura 62 Lourdes Grobet. Espectacular de lucha libre, 2005, México.	139
Figura 63 Yael Martínez. La casa que sangra, 2024, México.....	141
Figura 64 Diego Moreno. En mi mente nunca hay silencio, 2019, México.....	141
Figura 65 Paola Bragado. The mexicanas, 2015, México.	142
Figura 66 Arturo Hernández. Piedras, 2019, México.....	142
Figura 67 Isabel Moreno. Ángel Miguel, 2024, México.	143
Figura 68 Anna Atkins. Photographs of British algae: cyanotype impressions Part I, 1843. Tomado de The New York Public Library. Digital Collections. https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b3e-a3d9-e040-e00a18064a	146
Figura 69 Claudia Andujar y George Love, Amazonia, 1978, Brasil. Tomada de Base de dados, Livros de Fotografia. https://livrosdefotografia.org/publicacao/@id/12914	147
Figura 70 Gretta Sarfaty. Auto-Photos, 1975, Brasil. Tomada de GRETTA. https://www.gretta.info/photography.html	147
Figura 71 Robert Capa. Death in the Making, 1938, Nueva York. Tomada de MOOM. https://moom.cat/en/item/death-in-the-making	148
Figura 72 Graciela Iturbide. Naturata, 2004, Oaxaca, México. Tomada de Toluca Éditions. https://www.tolucaeditions.com/?portfolio=1112	148

Figura 73 Ana Casas Broda. Cuadernos de dieta. 1986-1994.	167
Figura 74 Ana Casas Broda. Contenido de Cuadernos de dieta 1986-1994. Tomado de la página oficial de Ana Casas Broda.	168
Figura 75 Hilda Broda. Álbum familiar. En Álbum de Ana Casas Broda. 2000, España., https://www.anacasabroda.com/album-8	169
Figura 76 Hilda Broda y Ana Casas Broda. Foto de las cuatro generaciones, en Álbum, 2000. https://www.anacasabroda.com/album-8	172
Figura 77 José Antonio Rodríguez. El álbum de Ana Casas Broda. El financiero. https://www.anacasabroda.com/_files/ugd/8f29ba_a20607b1bbd042679fbd3d84fccc40a7.p df.....	179
Figura 78 Cubierta de fotolibro Álbum de Ana Casas. Imagen tomada de Hydra+fotografía.	183
Figura 79 Contraportada de fotolibro Álbum de Ana Casas Broda. Imagen tomada de Hydra+fotografía.	183
Figura 80 Interiores de fotolibro Álbum de Ana Casas. Imagen tomada de la página Hydra+fotografía	184
Figura 81 Hilda Broda y Ana Casas Broda. Serie fotográfica de Álbum. https://www.anacasabroda.com/album-2	187
Figura 82 Ana Casas Broda. Álbum (2000). Tomado de la página oficial de Ana Casas Broda. https://www.anacasabroda.com/album-2	190
Figura 83 Ana Casas Broda. Cuadernos de dieta, 1989. México.	199
Figura 84 Ana Casas Broda. Álbum. 2000.....	200
Figura 88 Ana Casas Broda. Álbum, La casa, 2000.....	202
Figura 87 Ana Casas Broda. Álbum 2000.....	202

Figura 86 Hilda Broda. Álbum. Ana Casas Broda. 2000.	202
Figura 85 Ana Casas Broda. Álbum 5. 2000	202
Figura 89 Ana Casas Broda. Archivo familiar. Álbum, 2000.....	203
Figura 90 Ana Casas Broda, Autorretratos de mi abuela, Álbum, 2000	205
Figura 91 Ana Casas Broda. Ana Casas y Hilda Broda. Álbum. 2000.....	206
Figura 92 Ana casas Broda. Álbum, 2000	207
Figura 93 Ana Casas Broda. Mi abuela, mi madre, mi hermana y yo. Álbum. 2000.....	209
Figura 94 Ana Casas Broda. Abuela Hilda Broda. Álbum. 2000.	210

Introducción

El fotolibro se ha consolidado en las últimas décadas como un espacio de convergencia entre la fotografía, la narrativa visual y la materialidad editorial, permitiendo que la imagen fotográfica trascienda su función documental para convertirse en una experiencia de lectura y construcción de sentido. Por lo que, lejos de ser únicamente un soporte de imágenes, el fotolibro funciona como un dispositivo discursivo en el que la secuenciación, la puesta en página, el diseño y la materialidad del objeto participan activamente en la producción de significado.

Dentro de este panorama, la obra *Álbum* (2000) de Ana Casas Broda constituye una referencia fundamental para el estudio del fotolibro autobiográfico en México, al articular una reflexión íntima sobre la memoria, la identidad femenina, el cuerpo y los vínculos familiares. A través de fotografías personales, autorretratos y archivos familiares, la autora construye una narrativa visual donde lo privado se transforma en discurso artístico, problematizando la experiencia femenina desde una perspectiva autobiográfica y afectiva.

La presente investigación tiene como objetivo analizar *Álbum* de Ana Casas Broda como un dispositivo discursivo que combina archivo familiar, prácticas fotográficas y materialidad del fotolibro para problematizar la construcción de la identidad y la memoria femenina. A partir de esta perspectiva, se busca reconocer cómo la autora utiliza la secuenciación de imágenes, la puesta en página y la dimensión material del libro para generar una experiencia de lectura que trasciende lo visual y se inscribe también en lo corporal, lo emocional y lo simbólico.

El interés por esta investigación surge de la necesidad de ampliar los estudios sobre el fotolibro en México desde una mirada que no solo contemple su dimensión estética, sino también su capacidad de producir discursos sobre la subjetividad, la memoria y la representación del cuerpo femenino. Es así que, *Álbum* se presenta como una obra crucial para comprender cómo el fotolibro autobiográfico puede convertirse en un espacio de enunciación donde convergen archivo, experiencia personal y construcción identitaria.

Aunque el fotolibro ha adquirido mayor relevancia dentro de los estudios visuales y editoriales contemporáneos, en México aún persisten vacíos en torno a su análisis como objeto discursivo y material, particularmente cuando se trata de obras autobiográficas construidas desde una perspectiva femenina. En muchos casos, el estudio de la fotografía se ha centrado en la imagen aislada, dejando en segundo plano la importancia de la secuenciación, la puesta en página y la materialidad del libro como elementos productores de sentido.

En el caso de *Álbum* (2000), de Ana Casas, existe un especial interés por comprender cómo el archivo familiar, los autorretratos y la construcción editorial del fotolibro permiten problematizar la memoria, el cuerpo y la identidad femenina. Sin embargo, gran parte de los acercamientos a su obra se han concentrado en la fotografía autobiográfica, sin profundizar suficientemente en el fotolibro como dispositivo material y narrativo.

Por ello, esta investigación busca responder de qué manera *Álbum* articula la relación entre archivo familiar, prácticas fotográficas y materialidad editorial, a las que llamo herramientas discursivas, para construir una narrativa visual sobre la memoria y la identidad femenina.

El estudio de *Álbum* resulta relevante porque permite ampliar la comprensión del fotolibro como un medio artístico autónomo dentro de la fotografía contemporánea mexicana. Analizar esta obra desde su dimensión material y narrativa contribuye no solo al estudio de la producción de Ana Casas, sino también a la reflexión sobre las formas en que las artistas mujeres han utilizado la imagen y el archivo como estrategias de enunciación personal y política.

Asimismo, esta investigación aporta al campo de los estudios visuales y editoriales al considerar el fotolibro no únicamente como soporte de imágenes, sino como una estructura compleja donde el diseño, la secuencia y la materialidad construyen significado. En este sentido, *Álbum* constituye un caso fundamental para pensar la memoria femenina y la autobiografía visual dentro del contexto mexicano.

Por lo anterior, la pregunta de investigación es la siguiente: ¿De qué manera *Álbum* de Ana Casas Broda utiliza el archivo familiar, la secuenciación fotográfica y la materialidad del fotolibro para construir una narrativa sobre la memoria, el cuerpo y la identidad femenina?

Como hipótesis de esta investigación, se plantea que el fotolibro *Álbum* de Ana Casas configura un dispositivo discursivo en el que la materialidad editorial, la secuenciación de imágenes y el uso del archivo familiar permiten transformar la experiencia íntima en una narrativa autobiográfica que problematiza la construcción de la memoria y la identidad femenina. Desde esta perspectiva, el libro no funciona únicamente como un contenedor de fotografías, sino como una estructura narrativa donde la disposición de las imágenes, la puesta en página y la relación entre archivo y autorrepresentación construyen un discurso visual que articula cuerpo, memoria y subjetividad femenina.

El objetivo general se concentra en analizar *Álbum* de Ana Casas como un dispositivo discursivo que combina archivo familiar, prácticas fotográficas y materialidad del fotolibro para problematizar la construcción de la identidad y la memoria femenina.

En tanto los objetivos específicos, la investigación se propone analizar el uso del archivo —fotografías, objetos y documentos familiares— en *Álbum* como un recurso narrativo fundamental en la construcción de la memoria y la identidad femenina. Asimismo, busca identificar las estrategias visuales y narrativas presentes en la obra, como el retrato, el autorretrato y la secuenciación fotográfica, para comprender su función dentro de la construcción autobiográfica. Del mismo modo, se examina la edición y la materialidad del fotolibro —diseño, formato, puesta en página y orden secuencial— como elementos que participan activamente en la producción de sentido y en la circulación pública del discurso íntimo. Finalmente, se sitúa *Álbum* dentro del contexto del fotolibro en México y en los debates teóricos sobre género, memoria, autobiografía y archivo, a fin de reconocer su relevancia dentro de la fotografía contemporánea.

El primer capítulo, “Rumbo a Ana Casas Broda: genealogía de una mirada femenina en la fotografía mexicana”, establece un recorrido histórico y crítico sobre la presencia de la mujer en las artes visuales, desde su papel como objeto de representación hasta su consolidación como sujeto productor de discurso visual. Asimismo, se revisa el papel de las fotografías en México y las propuestas artísticas con perspectiva de género que permiten contextualizar la obra de Ana Casas y su interés por el archivo familiar y la memoria visual.

El segundo capítulo aborda el libro como objeto cultural y su transformación hacia el libro de artista, permitiendo comprender cómo la materialidad del soporte editorial se convierte en un elemento fundamental dentro de la producción artística contemporánea. Esta

revisión resulta necesaria para entender posteriormente las particularidades del fotolibro como forma de expresión autónoma.

En el tercer capítulo se desarrolla el estudio específico del fotolibro, revisando su historia, sus principales características y su consolidación dentro del contexto mexicano. Asimismo, se analiza la relación entre Ana Casas e Hydra+fotografía, espacio fundamental para la producción, reflexión y circulación del fotolibro contemporáneo.

Finalmente, el cuarto capítulo se centra en el análisis de *Álbum*, considerando su proceso creativo, su estructura material, su propuesta estética y la construcción de sentido a través de la puesta en página y la secuenciación de imágenes. A partir de ello, se reflexiona sobre la manera en que la obra articula el cuerpo, la memoria y la identidad femenina como ejes fundamentales de su enunciación visual.

De esta manera, la presente investigación propone una lectura de *Álbum* no solo como un fotolibro autobiográfico, sino como una obra que transforma el archivo íntimo en un discurso visual complejo, donde la experiencia femenina encuentra una forma de representación que vincula memoria, cuerpo e identidad dentro del espacio material del libro.

Capítulo 1. Rumbo a Ana Casas Broda: genealogía de una mirada femenina en la fotografía mexicana

Este primer capítulo propone un recorrido genealógico por la presencia y la representación de la mujer en las artes visuales, con el fin de situar la obra de Ana Casas Broda dentro de una tradición crítica y autorreflexiva de la fotografía mexicana contemporánea. El punto de partida se encuentra en la figura de la mujer como musa, modelo o inspiración —una posición históricamente pasiva dentro del campo artístico— para avanzar hacia su transformación en sujeto creador y protagonista de su propio discurso visual.

A lo largo del capítulo se examinan los procesos mediante los cuales las fotógrafas mexicanas han intervenido y reconfigurado los modos de mirar y de narrar lo femenino, desafiando las convenciones estéticas y sociales que por siglos definieron su lugar en la imagen. Este recorrido incluye una revisión de los antecedentes históricos del trabajo de mujeres fotógrafas en México, así como de las prácticas artísticas que, desde la segunda mitad del siglo XX, incorporaron perspectivas de género y discursos autobiográficos.

En este contexto, la figura de Ana Casas se presenta como una heredera y a la vez como una renovadora de esas búsquedas. Su obra, especialmente *Álbum* (2000), integra objetos, archivos y memorias familiares en un lenguaje visual que reflexiona sobre la identidad y la construcción del yo a través de la imagen. De este modo, el capítulo busca trazar los vínculos y tensiones que conducen “rumbo a Ana Casas Broda”: un camino donde la mirada femenina en la fotografía mexicana se vuelve consciente de sí misma, de su historia y de su poder representativo.

La mujer en las artes visuales: de musa a sujeto de su propio estudio

La transformación, sorprendente aunque muy común, de la mujer artista, que de productora por derecho propio pasa a sujeto de representación, constituye un leitmotiv en la historia del arte. Al confundir sujeto con objeto, socava la posición hablante de la mujer artista individual, generalizándola. Al serle denegada su individualidad, queda desplazada de su condición de productora, y pasa a mero signo de la creatividad masculina.¹

A lo largo de la historia del arte, la representación de la mujer desde la mirada masculina ha configurado una serie de conceptos que, en mayor o menor medida, han intentado responder a la pregunta **¿quiénes somos?** Dichas representaciones han generado ideologías, estereotipos y formas de esencializar nuestra manera de vivir y de estar en el mundo. De este modo, en la actualidad seguimos habitando los resabios de esa imaginería social. Como señala John Berger:

“En los desnudos europeos encontramos algunos criterios y convenciones que han llevado a ver y juzgar a las mujeres como visiones. Y que en otras tradiciones no europeas —el arte hindú, el arte persa, el arte africano, el arte precolombino— la desnudez nunca se supina de este modo. Y si el tema de alguna obra es la atracción sexual, lo más probable es que muestre un amor sexual activo entre dos personas, la mujer tan activa como el hombre, las acciones de uno absorbiendo al otro”.²

Este señalamiento de Berger pone en evidencia cómo, en el arte occidental, la desnudez femenina se convirtió en un recurso visual que reducía a la mujer a una visión pasiva y contemplada. Con la secularización del arte y su progresiva sexualización, las mujeres fueron despojadas de sus cualidades para ser investidas de significados múltiples:

¹ Whitney Chadwick, analiza la figura de Marietta Robusti en “La historia del arte y la mujer artista”. *Mujer, Arte Y Sociedad*. Ediciones Destino, 1999, p. 19.

²John Berger. "Ensayo 3". *Modos de ver*, 7ª ed., Gustavo Gili, 2007, págs. 53–74.

brujas, prostitutas, vírgenes, madres, ángeles, diosas.³(fig.1) Todas ellas reducidas a un papel común: ser contempladas.

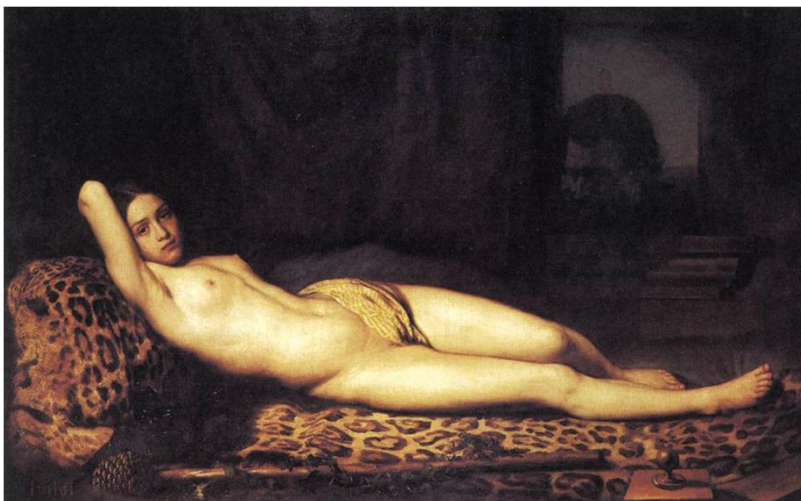


Figura 1 Félix Trutat. *Nude Girl on a Panther Skin*. 1845.
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:F%C3%A9lix_Trutat_Nude_girl_on_a_panther_skin.jpg

Esta lógica no se limitó a la pintura, sino que se trasladó posteriormente a otras disciplinas artísticas como la fotografía, el cine, la publicidad o la literatura. En este punto resulta pertinente la reflexión de Laura Mulvey en *El placer visual y el cine narrativo*, donde expone cómo el cine clásico de Hollywood reproduce una mirada masculina (*male gaze*) que convierte a la mujer en objeto de deseo y contemplación, mientras el hombre asume el rol activo de sujeto que observa y controla. Desde el psicoanálisis, Mulvey plantea que el placer visual se construye a partir de la escopofilia y la identificación narcisista, reforzando así las estructuras patriarcales que organizan tanto la narrativa como la representación cinematográfica.⁴

³ Gisela Cázares Cerda. "El ícono femenino en el arte contemporáneo, el estereotipo de la virgen-madre, la prostituta-femme fatale y el concepto de víctima". *Magotzi. Boletín científico de la IA*, vol. 1, n.º 2, julio de 2013, doi:10.29057/ia.v1i2.607.

⁴ Laura Mulvey. "El placer visual y el cine narrativo". *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, CONACULTA-FONCA, 2007, págs. 81–94.

Esta crítica encuentra un eco en la obra fotográfica *Untitled Film Still* (1977-1980) de Cindy Sherman, por ejemplo, quien problematiza la construcción de la identidad femenina y la objetivación de la mujer mediante la puesta en escena y la apropiación de estereotipos visuales, subvirtiendo la mirada masculina y cuestionando los códigos de representación establecidos. (fig. 2 y 3)



Figura 2 Cindy Sherman. *Untitled Film Still #16*. 1978.
<https://www.moma.org/artists/5392-cindy-sherman>



Figura 3 Cindy Sherman. *Untitled Film Still #2*. 1977.
<https://www.moma.org/artists/5392-cindy-sherman>

Frente a esta herencia visual masculina eurocentrista, que dicta cómo debe mirarse y qué debe verse, las mujeres han continuado trabajando por reivindicar su lugar en el ámbito público y privado desde distintos espacios y disciplinas. El arte, con todos sus cambios y revoluciones, se ha convertido también en un terreno de resistencia: así como se nos atribuyeron significados, muchas artistas lograron, con una sacudida contundente, cimbrar los cimientos patriarcales de las instituciones y de “las artes con letras mayúsculas”, logrando algo fundamental: reflejar el arte desde la mirada femenina, desde lo personal y lo político.

No obstante, antes de reconocer a estas creadoras que irrumpen y transforman, es necesario detenerse en una figura recurrente: la de la musa, presente en prácticamente todas las corrientes artísticas. Esta etiqueta, que a primera vista parece un homenaje, en realidad reduce y silencia, pues implica negar agencia creadora y perpetuar la idea de la mujer como objeto de inspiración, nunca de producción.

Lo anterior es significativo porque no solo configuró la mirada masculina, sino también la femenina. Es decir, los lugares desde donde observamos, nos auto-percibimos y construimos nuestro universo han sido delineados por estructuras masculinas. Berger lo explica al señalar que la mujer no solo es observada desde afuera, sino que interioriza esa mirada hasta convertirla en parte de sí misma. Vive bajo una constante supervisión que reproduce internamente, evaluándose con parámetros impuestos. Así, se coloca en un papel doble: sujeto y objeto, quien mira y quien es mirada. De ahí que su relación consigo misma esté atravesada por una auto-vigilancia permanente que la transforma en una “visión”, en una imagen que responde a expectativas ajenas antes que a su propio deseo o experiencia. Tal como escribe Berger:

*Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión.*⁵

En este sentido, no se trata únicamente de cómo las mujeres se perciben a sí mismas bajo esa mirada, sino también de cómo la aparente igualdad dentro de los espacios de

⁵ J. Berger, *Óp., Cit.*, p. 55

formación artística reproduce el mismo sesgo. Como señala Griselda Pollock, la utopía sexual neutral no elimina las jerarquías, sino que fortalece la definición del varón como norma de la humanidad, relegando a la mujer a un lugar de desventaja cuya libertad radica en parecerse al hombre

Este diagnóstico ayuda a comprender y abona a por qué, como se preguntaba Linda Nochlin en 1971, *¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?*⁶, y, plantea, que la ausencia de mujeres en la narrativa oficial del arte no responde a una supuesta falta de talento, sino a las estructuras sociales, institucionales y educativas que históricamente les negaron el acceso a la formación, los espacios de exhibición y el reconocimiento. Con ello desmonta la idea esencialista de que la genialidad es innata y muestra que es, en realidad, el resultado de condiciones históricas y culturales desiguales. La historia del arte ha operado con mecanismos de exclusión (que incluyen la manera en la que percibimos nuestros propios procesos creativos y producciones artísticas) que relegaron a las creadoras a la sombra de algún hombre. Así, aunque muchas fueron etiquetadas como musas, en realidad desarrollaron obra propia con voz, técnica y visión singulares.

En México, Tina Modotti, quien es recordada por su controversial relación con el fotógrafo Edward Westonn que por su propia obra de gran carga social y estética; Nahui Olin (Carmen Mondragón) transformó su papel de modelo en una producción pictórica y poética transgresora; María Izquierdo, muralista y poeta, enfrentó directamente al machismo institucional que intentó excluirla; y Lola Álvarez Bravo, forjó una carrera fotográfica independiente que documentó con agudeza el México del siglo XX. En Latinoamérica,

⁶ Linda Nochlin. "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?" *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, CONACULTA-FONCA, 2001, págs. 17–44.

Tarsila do Amaral revolucionó el modernismo brasileño con un lenguaje visual propio; y Delia del Carril, en Argentina, destacó como grabadora y artista plástica con una producción constante más allá de su vínculo con Pablo Neruda.

En Estados Unidos, Georgia O’Keeffe, asociada al círculo de Alfred Stiglitz, se convirtió en referente indiscutible de la pintura moderna; Lee Krasner, opacada por la figura de Jackson Pollock, aportó una sensibilidad única al expresionismo abstracto; y Berenice Abbott, de asistente de Man Ray, pasó a ser una fotógrafa clave en la modernidad urbana y la divulgación científica. En Europa, Camille Claudel rompió con las formas escultóricas de su época pese a quedar a la sombra de Rodin; Lee Miller pasó de modelo a fotógrafa de guerra y surrealista; y Dora Maar, más allá de su relación con Picasso, construyó un lenguaje visual cargado de experimentación y crítica política.

Estos ejemplos, de entre muchos otros, muestran cómo, pese a los intentos de reducirlas al papel de musas o acompañantes, las mujeres han ocupado un lugar fundamental en la construcción del arte moderno y contemporáneo. Sin embargo, la persistente apropiación de su autoría y voz no solo afecta cómo recordamos el arte, sino también cómo narramos y asumimos su historia.

Este es precisamente el punto que María Gimeno desentraña, literalmente, al enfrentarse a *La historia del arte* (**fig.4 y 5**) compilada por E. H. Gombrich, un libro que durante generaciones ha funcionado como canon. Su performance *Queridas viejas*⁷ constituye un gesto radical: intervenir físicamente el libro con cortes de cuchillo para abrir

⁷ Para ver la performance *Queridas viejas* de María Gimeno, disponible en el sitio web Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB): <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/queridas-viejas-de-maria-gimeno/233602>.

espacio a las artistas omitidas. En esas páginas añadidas, confeccionadas con rigurosa investigación y diseño fiel al original, Gimeno reincorpora a las creadoras invisibilizadas, revelando así las fracturas y exclusiones sobre las que se ha construido la historia del arte.⁸



Figura 4 María Gimeno. *Queridas viejas*. Museo Nacional del Prado, Madrid 2019. © Pedro Martínez de Albornoz.



Figura 5 María Gimeno. *Queridas Viejas*. introduciendo una de las páginas que faltan, Plautilla Nelli 1524. *Introducing the missing pages*. 2017. Tomada de <https://www.mariagimeno.com/>

Sin embargo, aun cuando se ha logrado visibilizar la obra de muchas mujeres artistas, en la actualidad persisten ciertas distinciones que evidencian la permanencia de estructuras patriarcales en la legitimación del arte. Por ejemplo, en una investigación realizada en 2017 por la investigadora Martha Ferreyra Beltrán, titulada *¿Quiénes exponen en los museos de la UNAM?*, se muestra que en el MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo) el 64% de las obras corresponde a artistas hombres, el 14% a mujeres, otro 14% a colectivos y un 8% carece de autoría. En el MUCA (Museo Universitario de Ciencias y Arte), el 63% de las obras pertenece a artistas hombres, mientras que el 37% corresponde a artistas mujeres. Finalmente, en el Museo Universitario del Chopo, el 66% de las obras es de artistas hombres,

⁸ María Gimeno. "Queridas Viejas Project". María Gimeno, www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROJECT. Accedido el 9 de septiembre de 2024.

el 25% de mujeres y el 9% no cuenta con autoría. Sobre los resultados la investigadora responde lo siguiente:

¿Qué significa esto? Que, si bien han aumentado las aspiraciones de las mujeres para volverse artistas, la lógica de los recintos artísticos sigue estando configurada para reconocer primordialmente el trabajo de los hombres. La paradoja es ésta: hay mujeres artistas, pero sus obras siguen siendo menos expuestas que las de los varones.

Si observamos la distribución porcentual por sexo de la FAD (Facultad de Artes y Diseño), notamos que, de 1960 a 2015, la presencia de mujeres ha pasado de 10.6% a 68.4%. Ese aumento de más de 50% tiene que ver, en parte, con los cambios en los planes de estudio que dieron lugar a la carrera de Diseño desde los años setenta, pero también con un aumento real en el número de mujeres que optaron por el campo de las artes visuales. Así, la FAD es una de las entidades académicas donde, con el paso de los años, la asimetría de género se ha invertido: hoy está compuesta en su mayoría por estudiantes mujeres.⁹

Una investigación más reciente, realizada en 2023 por Amanda de la Garza, directora de Artes Visuales de la UNAM, sobre la representación de las mujeres en distintos museos de la Ciudad de México, arrojó resultados que no difieren significativamente de los porcentajes presentados por Martha Ferreyra en 2017. Los datos de presencia de obra de autoría femenina son los siguientes: 25% en el MUAC (Museo de Arte Contemporáneo), 20% en el Museo Jumex, 16.65% en el MAM (Museo de Arte Moderno), 15.12% en el Museo Kaluz, 14.6% en el Museo Tamayo, 11.95% en el Museo de Arte Carrillo Gil, 9.7% en el MUNAL (Museo Nacional de Arte) y apenas 1.7% en el Museo Nacional de San Carlos.¹⁰ Estas cifras confirman que, a pesar de los avances en el reconocimiento de las mujeres en el

⁹ Martha Ferreyra Beltrán. "¿Quiénes exponen en los museos de la UNAM? - Boletín". *Tendencias de género*, 2017, tendencias.cieg.unam.mx/boletin-14.html.

¹⁰ Leonardo Frías Cienfuegos. "Requieren los museos tener una política activa de equidad de género - Gaceta UNAM". *Gaceta UNAM*, 25 de mayo de 2023, www.gaceta.unam.mx/requieren-los-museos-tener-una-politica-activa-de-equidad-de-genero.

campo artístico, su presencia en las instituciones museísticas sigue siendo marginal y desproporcionada frente a la de los hombres, lo que refleja la persistencia de dinámicas de exclusión y desigualdad en la conformación de las colecciones y en la programación expositiva.

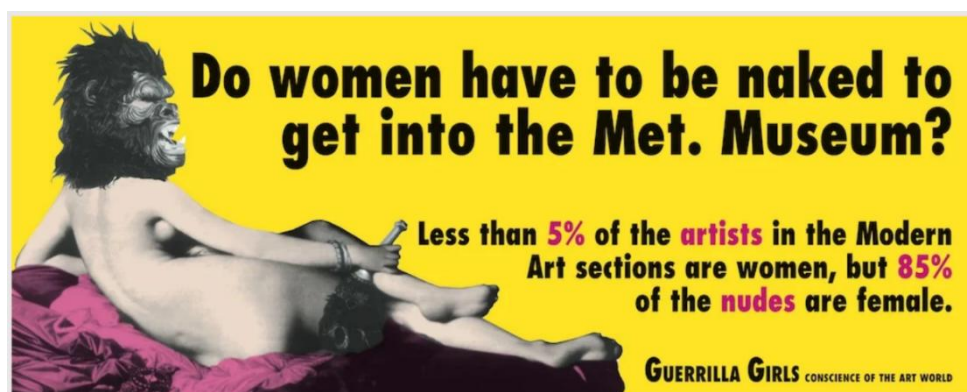


Figura 6 © 1985-2025 GUERRILLA GIRLS - *Do women have to be naked to get into the met. Museum?*

Lo que evidencian las cifras anteriores es el poco cambio que se ha producido desde las acciones emprendidas por el colectivo feminista *Guerrilla Girls* en Nueva York en 1985, cuando comenzaron su activismo denunciando la discriminación y la desigual representación de las mujeres en el arte a través de afiches, intervenciones públicas, libros, conferencias, videos, *stickers*, exposiciones con humor (**fig. 6**). A casi cuatro décadas de distancia, los porcentajes muestran que la crítica formulada por este colectivo sigue teniendo plena vigencia, pues la presencia de las mujeres en los espacios institucionales continúa siendo minoritaria.

Respecto a lo anterior, Mira Schor ha reflexionado sobre la representación y la validez del arte producido por mujeres, señalando cómo, incluso en los procesos de reconocimiento, sigue operando lo que denomina un *linaje paterno*: la tendencia a legitimar la obra femenina

únicamente en la medida en que se vincula con la influencia, el aprendizaje o la cercanía de un maestro o figura masculina. Esta dinámica produce lo que Schor llama el mito del *mega-padre*, una figura simbólica que actúa como garante del valor artístico. De este modo, aunque las artistas crean con plena autonomía, su reconocimiento continúa mediado por la necesidad de validación a través de un referente masculino.

Sin embargo, frente a estas dinámicas, muchas creadoras han desplazado su atención hacia lo íntimo y lo privado como lugares de exploración que, al trasladarse al terreno artístico, adquieren también una dimensión política. Esta fue una de las consignas centrales de la segunda ola del feminismo en la década de 1970: cuestionar lo que ocurría en el espacio privado, lugar al que históricamente se había confinado a las mujeres, para problematizarlo en términos políticos. Un ejemplo paradigmático de esta postura fue la instalación *Womanhouse*¹¹ (1972), concebida por Judy Chicago, Miriam Schapiro y un grupo de estudiantes, que transformó una casa doméstica en un espacio de experimentación artística y crítica feminista, visibilizando cómo las dinámicas del hogar estaban atravesadas por el poder y la desigualdad de género (**fig. 7 y 8**).

¹¹*Womanhouse* abrió sus puertas en Los Ángeles como parte del primer Programa de Arte Feminista, originalmente establecido por Judy Chicago en la Universidad Estatal de California, Fresno, y posteriormente ampliado a CalArts. Chicago, junto con su coeducadora, la artista Miriam Schapiro, trabajó con un grupo de estudiantes y artistas locales para transformar una casa en ruinas de Los Ángeles en el escenario de una serie de instalaciones imaginativas.



Figura 7 Judy Chicago, *Menstruation Bathroom* from *Womanhouse*, 1972, mixed media. © Judy Chicago, Foto cortesía de Through the Flower Archives, alojado en los Archivos de la Universidad Estatal de Pensilvania.



Figura 8 Sandra Orgel, *Linen Closet* de *Womanhouse*, 1972. Fotografía cortesía de Through the Flower Archives, alojada en los Archivos de la Universidad Estatal de Pensilvania.

El ejemplo de *Womanhouse* evidencia cómo lo privado, tradicionalmente asociado a la vida doméstica de las mujeres, podía convertirse en un espacio de reflexión crítica y acción política. Estas mismas dinámica y movimientos tuvieron gran eco en distintos países del mundo, en México, *Polvo de gallina negra* (**fig.9**), primer grupo de arte feminista conformado por Mónica Mayer y Maris Bustamante, planteaban algo similar hacia 1983-1987 con una serie de performance que ponían en cuestión la representación de la mujer en diferentes medios de comunicación y el rol de la mujer en la sociedad, pero con un toque diferente, el del humor, el sarcasmo y la ironía.

Los objetivos de Polvo de Gallina Negra fueron:

1. *Analizar la imagen de la mujer en el arte y los medios de comunicación.*
2. *Estudiar y promover la participación de la mujer en el arte.*

3. *Crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal, basadas en una perspectiva feminista y con miras a transformar el mundo visual y así alterar la realidad.*¹²



Figura 9 Mónica Mayer y Maris Bustamante *¡Madres! Performance. 1983-1987 Polvo de gallina negra. Tomado de Pinto mi raya <https://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/12-polvo-de-gallina-negra>*

A partir de estos primeros gestos de la década de 1970, hacia los años 90 muchas artistas comenzaron a trasladar esta lógica de exploración hacia sus experiencias más personales, recuperando el cuerpo, la memoria, la vida cotidiana y la identidad como fuentes legítimas de producción simbólica. Este giro permitió que la mujer fuera comprendida no solo como objeto de representación, sino como sujeto activo de su obra. Así, las propuestas artísticas se orientaron hacia lo íntimo y lo personal, proyectando problemáticas sociales y políticas desde la perspectiva más cercana y subjetiva. De este modo, lo privado dejó de ser un ámbito de silencio y se transformó en un territorio de expresión crítica, donde lo personal

¹² Mónica Mayer. "Polvo de gallina negra". *Pinto mi raya*, 16 de enero de 2016, pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/12-polvo-de-gallina-negra.

adquirió valor político y estético, convirtiéndose en una forma de resistencia y enunciación propia.

Este recorrido apunta a comprender el lugar que han ocupado las mujeres en la historia del arte y cómo, en todas sus etapas, han mostrado un interés constante por representarse a sí mismas. Sin embargo, en cada periodo sus obras han sido opacadas o escasamente difundidas, lo que responde a una violencia estructural que ha bloqueado el reconocimiento del arte hecho por mujeres. El problema no radica únicamente en cómo se representó a la mujer desde el Renacimiento, sino en cómo ese imaginario masculino fue permeando en cada ámbito y consolidando jerarquías que han mantenido en desventaja a las creadoras. De ahí que las estadísticas actuales sobre obras realizadas por mujeres exhibidas en museos apenas hayan variado en un 10–15%. Por ello, resulta necesario insistir en el problema de la representación femenina en el arte, hoy más que nunca, pues todavía persisten dinámicas que relegan las producciones de las mujeres o las catalogan como de “menor valor” o como manifestaciones de “arte bajo”, aun cuando las mujeres son autoras y sujetos de su propia obra artística y eso suponga llevar cierta “ventaja” respecto a otros periodos históricos en el arte.

El papel de las fotografías en México: un breve recorrido histórico.

El lugar que ocuparon las mujeres en la producción fotográfica en México no difiere de lo que la historia del arte ha mostrado respecto a su participación: una presencia constante pero muchas veces relegada, invisibilizada o subordinada. Sin embargo, a lo largo del tiempo las fotografías lograron abrirse paso en un oficio dominado por hombres, primero como asistentes, aprendices, y más tarde como creadoras con voz propia.

La práctica fotográfica de las mujeres en México supuso, poco a poco, un proceso de independencia: apropiarse no solo de la herramienta técnica, sino también del discurso visual, hasta convertirse ellas mismas en sujeto y objeto de su propio arte. Este recorrido incluye tanto a fotógrafas mexicanas como a viajeras que trabajaron en el país, cuyas aportaciones fueron decisivas al introducir nuevas técnicas, estilos y miradas que marcaron la historia de la fotografía en México.

Aunque muchos de sus nombres permanecen poco reconocidos, es posible rastrear la existencia de estudios fotográficos dirigidos por mujeres desde principios del siglo XX. Sus imágenes no solo muestran avances técnicos, sino que también permiten comprender el contexto histórico y los movimientos políticos y sociales de la época. Así, trazar este breve recorrido es indispensable para entender cómo se configuró la fotografía en México y cuál fue el lugar que las mujeres ocuparon en dicho proceso.

Muchas de las figuras pioneras en la fotografía mexicana procedían de otros países, mientras que otras eran de origen nacional. Algunas eran cónyuges de fotógrafos reconocidos que establecieron negocios fotográficos con un grado notable de renombre. Estas mujeres desempeñaban roles como asistentes, administradoras del negocio e incluso fotógrafas, aunque por lo general permanecían a la sombra del trabajo de los hombres. José Antonio Rodríguez¹³, historiador de imágenes y fotografía mexicana, hace una investigación al respecto en su libro *Fotógrafas en México 1872-1960*¹⁴, en el cual inicia su investigación con la viajera, fotógrafa y ensayista inglesa Alice Dixon quien fuera esposa de Augustus Le

¹³ José Antonio Rodríguez, es un historiador de las imágenes especializado en fotografía mexicana histórica y contemporánea. A lo largo de su carrera ha dado a conocer a diversos fotógrafos que se encontraban relegados en la cultura visual de este país. Durante dos décadas ejerció la crítica fotográfica en el diario *El financiero* y ha publicado ensayos en revistas nacionales e internacionales. Fue editor de la revista *Alquimia* del Sistema Nacional de Fototecas de México y fue docente en análisis de la fotografía en diversas universidades.

¹⁴ José Antonio Rodríguez. «Pioneras 1872-1911». *Fotógrafas en México 1872-1960*. México: Turner, 2012.

Plongeon un veterano fotógrafo con cerca de veinte años de oficio¹⁵, el matrimonio llega en 1874 a Yucatán para realizar estudios en Chichen Itzá, tomar fotografías de la gente, los paisajes, las tradiciones y zonas arqueológicas de las ciudades Mayas.

Alice Dixon, por otro lado, durante sus expediciones, llevaba un cuidadoso registro en sus diarios personales sobre su trabajo y su estadía en Yucatán, relatando sus experiencias con el espacio, los objetos, las personas y las dificultades que suponía una expedición. Vanesa Miseres profesora de la Universidad de Notre Dame, hace una investigación al respecto en su artículo *Materiales de viaje: La función de los objetos en las fotografías, ensayos y diario personal de Alice Dixon LePlongeon en Yucatán*, publicado en la revista *Latin American Research Review*, donde comenta sobre el diario de Alice Dixon, que:

Hay que entender su diario como parte integrante de una materialidad en la que Dixon se refugia en su viaje y que la sobrevive, un análisis de la presencia, circulación y reflexión de y sobre los objetos contribuye al estudio de la compleja relación de la mujer con su propia identidad de viajera y con el territorio visitado, en donde se destaca el rol de la cultura material en la definición de lo femenino en el siglo XIX, y propone nuevos modos para aproximarse a la construcción del conocimiento científico y etnográfico en la escritura de las mujeres viajeras.¹⁶

No podemos manifestar que el papel de Alice Dixon era solo el de asistir a su esposo. Por ello, es importante resaltar que su colaboración fue sumamente significativa, ya que era bien recibida en los círculos femeninos. Esto se refleja claramente en su labor de realizar retratos de mujeres de las comunidades de Yucatán (**fig.10**) y el revelado de todas las fotos hechas ya sea por ella o por su esposo Augustus.

¹⁵*Ibid.*, p. 14.

¹⁶ Vanesa Miseres. "Materiales de viaje: La función de los objetos en las fotografías, ensayos y diario personal de Alice Dixon Le Plongeon en Yucatán". *Latin American Research Review*, vol. 56, n.º 1, junio de 2022, págs. 126–41, <https://doi.org/10.25222/larr.866>.

La viajera rememora el momento cuando, obligado por las circunstancias, Augustus Le Plongeon inventa una caja oscura que les permitiera empacar cada artículo por separado y proteger los químicos requeridos para el procedimiento del colodión (Alice es quien se ocupa siempre del revelado). Debía, además, tener todos los instrumentos a mano para poder armar este cuarto oscuro portátil en pocos minutos. En la reasignación de sentidos y utilidad de los instrumentos fotográficos, Alice Dixon destaca el valor de la experiencia y la experimentación. Es decir, se enfoca nuevamente en la relación directa entre el sujeto y los objetos.¹⁷

Los diarios, ensayos y fotografías de Alice Dixon, dieron como resultado la creación de un archivo importante que registra no solo la historia, cultura y sociedad de México, sino que deja un registro importante de las mujeres fotógrafas.



Figura 10 Alice Dixon y Augustus Le Plongeon. *Grinding corn or chocolate, Izamala, 187- Colodión.* Tomado de: The Getty Research Institute

¹⁷ *Ibidem*, p. 130.

A continuación, mencionaré a algunas mujeres fotógrafas pioneras del siglo XIX, quienes más allá de trabajar en conjunto con sus esposos dejaron un legado significativo por su propia cuenta. Entre ellas se destacan nombres como, María Guadalupe Suárez¹⁸ (1882), Rosario C. de Bañuelos¹⁹ (1892), Ángela B. de Díaz de León²⁰ (1891), Claudia H. de González²¹ (1900), Concepción Muñoz²² (1879-1900), Natalia Baquedano²³ (1890), María M. Alatríste²⁴ (1890). Es esencial reconocer su labor y su legado, que a menudo ha sido subestimado o pasado por alto en la historia del arte y la fotografía.

En los albores del siglo XX, las fotógrafas modernas eran visionarias con una sofisticación incomparable. Había un interés por mostrar un México cosmopolita, el equilibrio económico, la prosperidad y una esencia afrancesada muy característica de régimen porfirista. La sociedad veía la galería fotográfica como un vasto escenario teatral,

¹⁸ En 1882 su estudio se ubicaba en la calle Chiconautla 3, en la Ciudad de México. Fue editora, propietaria y autora del *Álbum fotográfico de México. Edición económica*, con vistas impresas en albúmina sobre la capital de la República. *Ibid.*, p. 169.

¹⁹ En febrero de 1892 estableció una agencia en el Portal Hidalgo, Hotel La Concha, en la Ciudad de Guadalajara, en la que se encargaba de realizar “Retratos al Foto-crayón”. *Ibidem*, p. 140.

²⁰ En 1891 participó en la Exposición de Bellas Artes de Aguascalientes, en la que aparece como “fotógrafa y pintora” de esa ciudad. *Ibid.*, p. 135.

²¹ Desde finales del siglo XIX mantuvo un estudio fotográfico en la calle del muelle en el puerto de Guaymas, en Sonora. En 1904 participó en la Exposición Internacional de San Luis, Misuri, con “fotografías al carbón y en celuloide”, además de “14 cuadros”. En el puerto donde trabajaba, documentó en exilio de los indios yaquis hacia Yucatán en 1900. *Ibid.*, p. 150.

²² De ella se conocen algunas imágenes de paisajes estereoscópicos realizados en Taxco, Guerrero, entre 1879 y 1900. En 1996 una parte de su obra fue incluida en la exposición histórica *Mexican Landscapes (1858-1910)*, expuesta en las galerías del Houston Community College, dentro de la bienal de FotoFest, en Houston, Texas. *Ibid.*, p. 161.

²³ Nació en la ciudad de Querétaro en 1872. Fue hija de Francisco Baquedano, dueño de una empacadora de alimentos, y de Isabel Hurtado. Hacia 1895-1897 estudió en la antigua Academia de San Carlos, en donde estudio dibujo, pintura y escultura en bajorrelieve. A principios de 1898, instaló, junto a su socia A. Rico, un gabinete denominado Fotografía Nacional en las calles de 5 de mayo y de la Alcaicería. Su fotografía sobre flores naturales le valió la popularidad. Murió en 1936 a la edad de sesenta y cuatro años. No se conoce su labor fotográfica al final de su vida. *Ibid.*, p. 135.

²⁴ Fotógrafa de la ciudad de Puebla. Su padre, Rafael A. Alatríste, se inició en la fotografía hacia 1866-1870. Posteriormente, a finales de la década de los años setenta del siglo XIX comenzó a insertar junto a su nombre el agregado “e hija” con la dirección del taller. “Puebla. Calle de Ovando N.º 9”. Después, con la misma dirección María M. Alatríste firmará sus vistas estereoscópicas como “Señorita María M. Alatríste. Puebla, Mex. Hacia 1880-1890 se instalará en la calle de Tecali 10, en la misma ciudad. *Ibid.*, p. 133.

donde cada imagen era una actuación cuidadosamente elaborada. *A partir de este siglo y con la aparición, a mediados de 1899, de la revista especializada El fotógrafo mexicano, muchas mujeres aficionadas a la fotografía se acercaron a estas publicaciones para consultar dudas técnicas*²⁵.

Sin embargo, estas mujeres seguían publicando su trabajo bajo el apellido de casada o bajo la denominación social de la compañía fotográfica familiar. A partir de la década de 1900, las mujeres comenzaron a hacer su presencia notar en el ámbito de la fotografía, aunque de manera menos notable. Algunas de ellas lograron ser reconocidas de manera independiente, mediante publicaciones en la revista *El fotógrafo mexicano*, como es el caso de Sara Contreras²⁶. También destacaron al ganar concursos de fotografía, como la madre e hija, Luisa C. de Duran y María Luisa Duran, quienes obtuvieron un premio en septiembre de 1900 por su destacado trabajo de iluminación en el Concurso Fotográfico de Oaxaca²⁷.

A pesar de estos logros, el género femenino seguía careciendo de un espacio significativo y de mención en eventos importantes como el Salón Fotográfico de 1905, organizado por la Sociedad Fotográfica Mexicana, y en la primera Exposición de Arte Fotográfico en México, celebrada en 1911. A pesar del poco reconocimiento que se hace a las mujeres durante esta década, se destaca, por otro lado, la apertura de talleres fotográficos liderados por mujeres en la Ciudad de México, como son los casos de Gabriela Manterola de Figueroa, que establece su estudio en 1909 conocido como Dallmeyer, María Maya inicia su estudio en 1910 en la calle Zarco 143, Ascensión Cobos instala su taller en 1912 en la avenida Republica de Argentina 76, María Luisa González en 1913, en la calle republica de Brasil,

²⁵ *Ibid.*, p. 38

²⁶ Aficionada a la fotografía en la Ciudad de México. En noviembre de 1899, *El fotógrafo mexicano* le publicó una fotografía suya, especificando los recursos técnicos que había utilizado para realizarla. *Ibidem*, p. 142.

²⁷ *Ibid.*, p. 39.

Catalina Guzmán establece su estudio Foto Chic en 1914 en la calle Monte de Piedad 5, Margarita Aguirre en 1918 instala su estudio Foto Aguirre, después conocido como Foto Imperio, ubicado en San Juan de Letrán 60 y Sara Castrejón²⁸ instala en 1911 en Teloloapan, Guerrero, su estudio fotográfico.

Estos estudios o talleres jugaron un papel de suma importancia durante esta era moderna, tanto en términos sociales como culturales, ya que funcionaban como la carta de presentación de un México moderno tanto a nivel local, nacional e internacional y también era importante en términos de representaciones estéticas, sobre este tema, cabe destacar la labor de María Santibañez, quien se inició en la fotografía a la edad de doce años. En 1919 estableció su estudio en la calle Bolívar 22 en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Desarrolló con gran destreza, atención al detalle y cuidado la fotografía pictorialista, publicando sus obras en *Jueves de Excélsior*. Para 1926, fue reconocida como "la artista fotógrafa de moda", ya que sus imágenes destacaban por la combinación de arte y belleza²⁹ **(fig.11)**. Rebeca Monroy Nasr, en su artículo titulado *Preciosismo fotográfico. María Santibañez*, para la revista *Alquimia*, comenta que:

Sus trabajos tienen una sutileza de gran energía y una presencia que, a casi cien años de distancia, podemos sentirnos envueltos en otros hallazgos propios de un discurso fotográfico creado desde la perspectiva de la sensibilidad y la expresividad de una artista de la lente que procuraba hacerse de un lugar en un medio eminentemente masculinizado, como era la fotografía en general. Aunado a ello se propuso crear una obra expresiva y profundamente honesta, lejos de los cartabones

²⁸ Fotógrafa originaria de Teloloapan, en Guerrero, en donde nació el 16 de agosto de 1888. Allí fundó un estudio fotográfico. Es conocida porque en abril de 1911 registró la entrada de las tropas revolucionarias a Teloloapan. Convirtiéndose así en una de las primeras fotógrafas que registraron la revolución mexicana. En su taller retrató también a líderes de este movimiento en el sur de México y también a toda la sociedad de su ciudad natal. Murió el 4 de noviembre de 1962. *Ibid.*, p. 140.

²⁹ *Ibid.*, p. 55.

de la época con una clara propuesta de tintes pictorialistas, que muestra un fuerte sentido plástico y estético, muy personalizado.³⁰



Figura 11 María Santibañez. Retrato femenino. Ciudad de México, 1915, Plata gelatina. Tomado del sitio web Colección Carlos Monsiváis/Museo del Estanquillo

En otro contexto, María Amparo Hernández enfocó su trabajo en la captura de imágenes de mujeres del mundo del entretenimiento y reinas de belleza que eran destacadas en publicaciones como *México al día*, *Todo* y *Revista de Revistas*³¹. Su estilo se distingue por una perspectiva sensual del cuerpo femenino, lo que la posiciona como una fotógrafa en el ámbito del espectáculo (**fig.12**), un terreno generalmente dominado por la visión masculina.

³⁰ Rebeca Monroy Nasr. "Preciosismo fotográfico: María Santibañez". *Alquimia*, vol. 53, 2017, págs. 38–49, revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/10475.

³¹ *Ibid.*, p. 56.



Figura 12 María Amparo Hernández. "Artistas en la intimidad" en Revista México al Día, 15 de octubre de 1933. Tomada de libro *Fotógrafas Mexicanas 1872-1960*.

Durante las décadas de 1930 y 1940, el movimiento vanguardista encontró un liderazgo destacado en la figura de Tina Modotti, quien llegó a México en 1923. Su llegada marcó una nueva dirección en la producción fotográfica, al centrarse en la reconfiguración de objetos y exploraciones visuales innovadoras sobre la identidad mexicana y es reconocida por sus fotografías que capturan la vida cotidiana, los paisajes y los retratos, así como por su compromiso con las causas sociales y políticas de su tiempo.

Su trabajo fotográfico refleja una sensibilidad única y una profunda conexión con las personas y los lugares que retrata. Además de sus habilidades técnicas, sus fotografías a menudo transmiten un sentido de intimidad y humanidad. Es importante destacar que, aunque su trabajo fotográfico comparte similitudes y refleja una fuerte influencia estética de su pareja y mentor, Edward Weston, en la obra de esta artista se observa una representación única de mujeres indígenas, la maternidad, la infancia, el retrato y la condición social de las mujeres. Un ejemplo destacado es *Manos lavando* (1926) (**fig.13**), donde las expresivas manos de la

*mujer indígena, con todas sus huellas, cicatrices y arrugas dejadas por los largos años de trabajo duro, mostrarían a su vez un poder y una resistencia de género*³².

Desde su perspectiva femenina, la artista logra trascender los estereotipos tradicionales asociados a los creadores masculinos, explorando aspectos más íntimos y complejos de la experiencia femenina. En este caso, se aleja del ideal tradicional de la madre mexicana, fecunda, afligida y abnegada, a menudo utilizado como metáfora nacional, para adentrarse en los aspectos más íntimos y elaborados de la vivencia femenina de la maternidad. Esto abarca desde el embarazo hasta la lactancia y el cuidado inicial de los niños.

A pesar del trabajo fotográfico de tipo costumbrista que Tina propone con una visión de lucha y compromiso social, por otro lado, también retrato a muchas mujeres artistas e intelectuales destacadas de la época que formaban parte de su círculo social, *Cuidando las posturas de sus destacadas modelos, los encuadres y los ambientes naturales que le permitían expresar sus verdaderas personalidades, más allá de las apariencias físicas*.³³



Figura 13 Tina Modotti. "Manos lavando". Ciudad de México, 1926. Tomado de: Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

³² Lucas E. Lourdy Osés "Fotógrafas mexicanas; imágenes de disidencia y empoderamiento". *Espacio tiempo y forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, n.º 5, 2017, págs. 333–52, <https://doi.org/10.5944/etfvii.5.2017>.

³³ Dina Comisarenko Mirkin. "La representación femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo". *La ventana. Revista de Estudios de Género*, vol. 3, n.º 28, febrero de 2017, págs. 148–190, <https://doi.org/10.32870/lv.v3i28.975>.

Hacia esa misma dirección nos encontramos a la fotógrafa humanista Lola Álvarez Bravo quien conoce a Tina Modotti en 1930 y quien para entonces ya tenía una amistad con Manuel Álvarez Bravo.

Las historias personales de Tina y de Lola se encuentran en febrero de 1930, cuando la italiana, poco tiempo después del intenso dolor y de la difamación, sufridos a raíz del asesinato de su pareja de entonces, el líder estudiantil cubano Julio Antonio Mella (1903-1929), fue rudamente expulsada del país por cuestiones políticas. Con muy pocos recursos económicos disponibles, Tina vendió su cámara Graflex a Lola, la esposa de su amigo Manuel.³⁴

Este encuentro supone para Lola el inicio de una actividad fotográfica independiente de su esposo Manuel Álvarez Bravo, a quien asistía en su estudio, ayudando con distintas tareas “menores” relacionadas con el oficio, tales como mezclar los químicos, revelar, copiar e imprimir, *Se dice que por aquel entonces Lola debía luchar para poder usar la cámara para realizar sus propias fotografías, pero que frecuentemente lograba sugerir escenas y temas a Manuel³⁵* Sobre lo anterior Oliver Debroise en su libro *Fuga mexicana. Un recorrido sobre la fotografía en México* cita el papel de Lola Álvarez Bravo en sus inicios en la fotografía a lado de su esposo:

Yo de repente le decía “ay, déjame tomar una fotito”. Y ya tomaba una foto, pero mucho tiempo viví yo despersonalizada; entonces tomaba una foto, la revelaba y no la volvía a tomar en cuenta; después volvía a sacar otra foto, y era lo mismo. Yo me ocupaba más de revelar, de lavarle las negativas y de hacer las cosas que teníamos ahí en común, de chicharo digamos y lo que yo hacía lo hacía con ganas, pero

³⁴ *Ibid.*, p. 157

³⁵ *Ibid.*, p. 156.

*inconsciente sin propio interés de guardarlo ni de archivarlo; como que estaba más convencida de lo que él hacía que de lo que yo hacía.*³⁶

Es de esta manera que la obra fotográfica de Lola Álvarez Bravo se encontraría inmersa en el movimiento artístico que dominó una gran parte del periodo posrevolucionario en México, y que se extendió a lo largo de buena parte del siglo veinte³⁷, pero en el caso de Lola Álvarez Bravo, con un perfil marcado por notables matices de género y en búsqueda de una identidad y un sello fotográfico propio (que podemos interpretar de la cita anterior). Con esa visión sumamente humanista Lola capturaba la esencia de mujeres indígenas y del pueblo, así como de niñas y niños de su entorno, utilizando simbolismos para ilustrar sus roles sociales.

De esta manera, creaba una representación visual que se convertía en una memoria e identidad de lo femenino en ese contexto histórico y geográfico. Su fotografía *La visitación* (**fig. 14**) es un ejemplo de esta representación de los espacios y vínculos femeninos, fotografía que tomaría durante un viaje en compañía de su esposo Manuel Álvarez Bravo y Henri Cartier-Bresson al istmo de Tehuantepec. Es esta *presenta a dos mujeres abrazándose en el zaguán de una casa; esta imagen se presenta como metáfora de la solidaridad entre mujeres, una de las claves de la singular idiosincrasia de esa sociedad.*³⁸

En otro aspecto, Lola se dedicaría a destacar la importancia del trabajo femenino a través de una extensa colección de retratos de mujeres: desde estudiantes, como se observa en el fotomontaje *Universidad Femenina* (**fig.15**), hasta mujeres pertenecientes al ámbito

³⁶ Lola Álvarez Bravo en Debroise, Olivier. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. México: CONACULTA, 1998. P. 262.

³⁷ Lucas E. Lorduy Osés *Fotógrafas... Óp. Cit.*, p. 341.

³⁸ *Ídem.*, p. 342.

cultural y artístico, como Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Anita Brenner, Guadalupe Amor, Isabel Villaseñor, Cordelia Urueta, Olga Costa, Lilia Carrillo.³⁹



Figura 14 Lola Álvarez Bravo. *La visitación*. Tehuantepec, Mex. 1934. Tomado de: Página web del Museo de Brooklyn.



Figura 15 Lola Álvarez Bravo. *Universidad femenina*. Ciudad de México, 1943. Tomado de: Página web Fotográfica Mx.

Las corrientes vanguardistas y humanistas jugaron un papel fundamental en México, introduciendo una nueva objetividad y una forma distinta de narrar o testimoniar lo cotidiano. En este sentido, se ampliaron los horizontes para el foto-documentalismo y el fotoperiodismo, destacando la importancia vital de salir a las calles y retratar la vida cotidiana. Simultáneamente, los objetos y la experimentación con la fotografía posibilitaron una nueva manera de manifestar las ideas y el conceptualismo comienza a adquirir relevancia para la construcción de ideologías y simbolismos.

³⁹ *Ídem*

En este contexto, el vasto y enriquecedor conjunto de obras fotográficas creadas por mujeres mexicanas posee un valor archivístico y cultural significativo, susceptible de ser analizadas desde una perspectiva de género, ya que cada una de estas fotografías estaba interesada en representar la condición de las mujeres en su espacio y tiempo, adaptándose y explorando los movimientos artísticos de la época, lo que contribuyó a la reflexión sobre las identidades de género y su representación en la sociedad.

A continuación, mencionaré a algunas de las fotografías de mediados del siglo XX pertenecientes a la corriente Humanista, cuyas obras contribuyeron significativamente a la construcción de la historia de las mujeres en México a través de la fotografía: Aurora Eugenia Latapi, Miriam Dillfman, Josefina Niggli, Anita Brenner, Mariana Yampolsky, Kati Horna, Bernice Kolko y Ruth Lechuga, entre otras destacadas fotografías que merecen igual reconocimiento.

Hacia las décadas de 1960 a 1980, Graciela Iturbide nos muestra como desde sus inicios asume la fotografía como medio de expresión artístico y dedicándose a ello en exclusiva. *Su obra se basaría en unos valores artísticos vinculados al arte moderno y sobre todo a la diversidad de la cultura mexicana.*⁴⁰

En su obra de 1979 *Juchitán de las Mujeres* (**fig.16 y 17**), Iturbide *se integraría en la vida de Juchitán de la mano de las mujeres. Se implicó en su vida cotidiana, preparando fiestas y celebraciones, y compartiendo sus experiencias; describiría a estas mujeres como “fuertes, independientes y politizadas.”*⁴¹ El trabajo fotográfico de Graciela Iturbide, aunque aún influenciado por la corriente humanista, hace guiños a la fotografía contemporánea, abordando temas tan relevantes como la homosexualidad, la marginalidad, las tradiciones y

⁴⁰ *Idem.*, p. 346.

⁴¹ *Idem.*, p. 348.

ritos, lo indígena, y los espacios matriarcales, expresando un nuevo orden cultural que se aleja de la idea convencional de la mexicanidad.

*Juchitán de las mujeres cuestionaría la supuesta modernidad de México, uniéndose a la corriente del feminismo naciente que ponía en tela de juicio los paradigmas patriarcales, aunando feminismo y posmodernidad como dos caras de la misma moneda; un feminismo que cuestiona la virilidad y el machismo mexicanos y propone un nuevo posicionamiento de la mujer en México; así Juchitán induciría a una nueva mirada de la sociedad mexicana que se aleja mucho de los esquemas patriarcales, presentando posicionamientos de género y sexualidad muy diferentes.*⁴²

El trabajo de Graciela Iturbide abre un camino a la exploración de lo colectivo desde su interior, desde un acercamiento personal con la otra/otro, y a partir de una exploración horizontal. *Así mismo cuestionaría la supuesta modernidad de México –elogiada por la mexicanidad– y se uniría a la corriente del feminismo naciente que ponía en tela de juicio los paradigmas patriarcales, cuestionando no solo la virilidad y el machismo mexicanos sino también rasgos de la mexicanidad como la idea de «ser mujer» en México.*⁴³

⁴² *Ídem.*, p. 349.

⁴³ *Ídem.*, p 350.



Figura 16 Graciela Iturbide. Juchitán. 1984. Oaxaca, Mex, 1984. Tomada de: página web de Graciela Iturbide.



Figura 17 Graciela Iturbide. XV años. Oaxaca, Mex, 1984. Tomada de: página web de Graciela Iturbide.

Este recorrido histórico no solo traza una línea de tiempo, sino que también permite reconocer y nombrar el trabajo de las fotógrafas mexicanas en las distintas etapas de la evolución de la fotografía en el país. Muchas de ellas aún permanecen sin el debido reconocimiento, en gran medida porque la historiografía tiende a privilegiar ciertas figuras sobre otras. Poner en evidencia estas omisiones implica cuestionar jerarquías, visibilizar aportaciones olvidadas y reconocer de manera horizontal a todas las creadoras.

El proceso de otorgarles un lugar justo en la historia continúa abierto, y su consolidación resulta fundamental para comprender cómo las artistas visuales con perspectiva de género en México han encontrado un terreno abonado por estas pioneras.

Gracias a su trabajo, se abrió el camino hacia nuevas propuestas que han hecho de la fotografía un espacio de reflexión crítica y de reivindicación del arte producido por mujeres.

Hacia *Álbum* de Ana Casas: las propuestas artísticas con perspectiva de género en México

Trazar líneas históricas que permitan ubicar las obras contemporáneas resulta esencial para comprender la red de procesos que hicieron posible la solidez de la escena artística producida por mujeres en México. Este ejercicio no solo reconoce a quienes abrieron camino, sino que también visibiliza las continuidades y rupturas que han configurado su práctica.

En este contexto, el fotolibro *Álbum* de Ana Casas Broda se sitúa en el umbral de transformaciones decisivas que no habrían sido posibles sin las manifestaciones artísticas con carga política de la segunda y tercera ola del feminismo en México, cuyo impacto fue determinante al introducir propuestas centradas en el ámbito privado como espacio de reflexión y resistencia.

De modo que, podemos decir que la obra de Ana Casas se destaca como un referente significativo en la exploración de la identidad femenina, el cuerpo y la memoria a través del medio del fotolibro, situado en un contexto posmoderno que empezaba a reflejar las dudas desde el lugar individual y a generar otros posibles escenarios donde se plantearan nuevas dudas, luchas y propuestas artísticas.⁴⁴

⁴⁴ En los años noventa, la globalización, la crisis ambiental (incluido el calentamiento global) y la mayor conciencia sobre los derechos de los animales y el respeto a la naturaleza, junto con aportaciones de los movimientos ecologistas, de derechos humanos y LGTBI y la creciente sensibilidad ante la violencia de género, impulsaron corrientes como el ecofeminismo, la teoría queer y el ciberfeminismo, que problematizan la universalidad femenina, las categorías de género y sexualidad y la heteronormatividad. (Mª Jesús

Nacida en 1965 en Granada, España, Ana Casas experimentó constantes cambios de residencia durante su infancia, acompañando a sus padres en traslados entre Austria, España, Estados Unidos y, finalmente, en 1974, llega a México junto a su madre. Estos cambios no solo marcaron su experiencia personal, sino que también se convirtieron en un elemento sumamente crucial para la construcción de su obra artística.

En 1983, inició su carrera fotográfica como asistente de Manuel Álvarez Bravo, a partir de este año a 1985 estudió Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), al mismo tiempo que realizaba estudios de fotografía. Desde 1985 hasta 1989, dedicó tiempo a sus estudios de Fotografía en la Escuela Activa de Fotografía y durante ese período, fue miembro del Taller de los Lunes, una iniciativa dirigida a jóvenes fotógrafos y coordinada por Pedro Meyer en la Casa de la Fotografía, ahora conocido como Centro de la Imagen.

Entre 1989 y 1993, vivió intermitentemente en Viena para cuidar de su abuela, quien experimentaba complicaciones de salud debido a su avanzada edad. Un poco antes de su llegada, Ana Casas ya había comenzado un trabajo fotográfico titulado *Diarios de Dieta* (1988), donde su principal intención era tomar el control sobre su cuerpo y comprobar el cuerpo a través de imágenes. Registraba, a través de fotografías y textos, lo que consumía, su peso, el lugar donde se encontraba y ocasionalmente sus emociones.

Este primer proyecto marcó un punto de inflexión en el viaje hacia la construcción de su identidad. Durante sus visitas a Viena para cuidar y acompañar a su abuela, Hilda Broda

Rosado Millán. "El feminismo posmoderno: la tercera ola del movimiento feminista". *Historia del feminismo*, 23 de junio de 2023, isdfundacion.org/2023/06/09/el-feminismo-posmoderno-la-tercera-ola-del-movimiento-feminista.

(a quien amó y cuidó hasta su muerte), Ana Casas encontró inspiración en el trabajo que ya había trazado su abuela como fotógrafa aficionada quien se dedicaba a organizar álbumes familiares con su archivo personal y los momentos fotográficos que había capturado.

Es relevante destacar que Hilda Broda también poseía habilidad e interés por la fotografía, reflejándose en sus autorretratos constantes y en su búsqueda por capturar el tiempo, desdibujar ausencias y estar presente a través de la imagen. Fue a partir de este legado que Ana Casas dio forma a su propio proyecto, el cual fue evolucionando en paralelo con sus diarios. Es importante mencionar la estrecha relación que la fotógrafa desarrolló con su abuela, a quien cariñosamente llamaba "Omama". Esta relación fue la fuente de inspiración que impulsó a Ana Casas a adentrarse en la fotografía, explorando a través de ella los lazos afectivos que la unían a su abuela.⁴⁵

Fue a partir de este legado que Ana dio forma a su propio proyecto, el cual fue evolucionando en paralelo con sus diarios. Durante catorce años, se dedicó a la creación de *Álbum*, donde recopiló fotografías del archivo familiar, así como objetos e imágenes de su autoría. También incluyó videgrabaciones de su infancia y de su abuela, junto con textos y cartas que condensan la memoria familiar. Esta compilación de textos y fotografías reflexionan sobre la historia familiar, el cuerpo femenino, los espacios vivenciales, las ausencias, las relaciones que se gestan dentro de los espacios compartidos, la configuración de la identidad dentro y fuera de las relaciones familiares y de pareja, así como los vestigios que estas relaciones dejan en el cuerpo y en la memoria.

⁴⁵ Información biográfica consultada en la página web oficial de la autora. Ana Casas Broda. "Biografía breve". *Ana Casas Broda*, www.anacasabroda.com/biografia. Accedido el 18 de septiembre de 2025.

Ana Casas nos deja entrar en su mundo para mostrarnos cómo la cámara ya no es simplemente un instrumento de poder, sino un aliado que permite narrar desde diferentes espacios y sensibilidades la experiencia vital femenina, proponiéndose a sí misma como objeto de su propio estudio, con una mirada fina y analítica que observa tanto desde dentro como desde fuera.

El proyecto *Álbum* eventualmente se materializa en un fotolibro narrado en primera persona, publicado en el año 2000 como testimonio de los constantes movimientos entre ciudades y emociones de la autora. Es el espacio y el formato que Ana Casas elige para revelar su mundo más íntimo, permitiéndose ser vulnerable ante el impacto de la fotografía, tanto en lo íntimo como en lo público. A través de él, cuestiona su cuerpo, sus relaciones y cómo estas influyen en la reconfiguración de su identidad, convirtiendo el libro en sí mismo en un proceso de transformación constante.

Ana Casas apuesta por el formato del fotolibro en su obra *Álbum* con la misma intención que subyace en un libro convencional y con la nostalgia que caracteriza a un álbum familiar: construir una narrativa que entrelaza imagen y texto, estableciendo una conexión de causa y efecto, resultado de la emotividad y los lazos afectivos. Este formato representa también una puerta abierta a los proyectos autorales. Ana Casas nos invita a reflexionar y analizar el fotolibro como un proyecto y objeto en el que se evidencia el compromiso y cuidado del autor en aspectos como la gestión, curaduría, edición, diseño e impresión, entre otros, que permiten exponer un objeto artístico como lo es el fotolibro.

Esta atención meticulosa nos permite apreciar la habilidad y sensibilidad necesarias para concebir, desarrollar y materializar un proyecto tan personal como un fotolibro, que no

solo es un objeto tangible, sino también una obra capaz de impactar en el espacio público.

Respecto a su obra Ana Casas comenta qué:

Este trabajo es el resultado de mi necesidad de buscar raíces, una identidad. El proceso del libro se convirtió en una exploración en muchos sentidos. Me sumí en mis propios diarios, así como en los de mi abuela, y descubrí, una vez más, que nos une una profunda necesidad de capturar el tiempo en palabras, fotos, grabaciones, películas, videos. Estos objetos dejan ver el ciclo de nuestras vidas.⁴⁶

Ana Casas otorga distintos significados a su obra, utilizando diversas herramientas discursivas. En última instancia, esta obra se convierte en un obsequio para su abuela, quien comenzaba a perder la memoria debido a su edad y es a través de mirar el *Álbum* que ella vuelve a recordar a sus amigos y a su familia.

Como apuntamos anteriormente, Ana Casas nace en la segunda mitad de los años sesenta, justo en un momento en el que la modernidad se arraigó profundamente en las urbes, trayendo consigo sus ideologías, avances tecnológicos y nuevas formas de existencia, *los fotógrafos de la década de los sesenta seguían retratando de manera franca a los grupos indígenas, el campo, la metrópoli, la arquitectura y prácticamente todas las manifestaciones sociales del país⁴⁷*, esta exploración y experiencia social dio origen a prácticas fotográficas y artísticas mucho más abiertas. Hacia el contexto de la década de los setenta, las expresiones artísticas toman direcciones estimulantes, manifestándose de manera enriquecedora tanto en términos estéticos, como vitales y políticos.

⁴⁶ Ana Casas Broda. "Álbum". *EXIT - Álbum I. Relatos propios.*, n.º 90, abril de 2023, págs. 24–26, issuu.com/home/read/ckns7afxm5d.

⁴⁷ Karla Hernández Lara. "Preparando el terreno. La fotografía mexicana contemporánea". *El cuerpo, la vida, la fotografía*, México, CONACULTA, 2013, pág. 30.

La generación de los años setenta entiende la práctica artística en un sentido más amplio. No solo trabaja en el estudio sino también en la calle, lo que trae aparejado la desmitificación de la figura del artista que se traduce en una pluralidad de posibilidades para hacer público el trabajo artístico. La fotografía se convierte en una herramienta indispensable para el quehacer del arte, sobre todo para los artistas conceptuales y de performance, cuyo trabajo efímero o inmaterial es difundido a través de la fotografía entendida como testimonio.⁴⁸

Con respecto a lo anterior podríamos partir con el movimiento feminista en México, de la segunda ola, que venían también sucintándose de manera internacional y que es un parteaguas para proponer desde la experiencia femenina, otra forma de hacer arte. A consecuencia de ello, la iniciativa de la renovada perspectiva femenina en las artes visuales, de la década de los setenta significó y sigue significando un logro histórico y artístico por parte de las mujeres artistas, tanto de manera directa como indirecta, en el ámbito del arte feminista. Por primera vez en la plástica realizada por mujeres, las artistas emplearon el arte como instrumento de sensibilización para exponer y cuestionar la situación de las mujeres.

Mediante la narrativa y discurso visual cuestionaban frontalmente los valores de género de la cultura dominante, abordando temas sumamente controvertidos para sus tiempos como la sexualidad sin fines reproductivos, el erotismo femenino, la despenalización del aborto, la cosificación y representación de la mujer objeto⁴⁹.

De esa manera transformaron el esquema de la representación de la cultura dominante y, al mismo tiempo, iniciaron el gradual proceso de reivindicación del derecho de

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Araceli Barbosa. "La cultura feminista y las artes visuales en México". *Inventio*, vol. 1, n.º 2, 2005, págs. 77–83, inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/817.

las mujeres artistas a la autorrepresentación. Esto se logró mediante una perspectiva propia de su alteridad subjetiva expresada en el arte.

Mediante un discurso visual que cuestionaba frontalmente los valores de género de la cultura dominante, las artistas abordaron temas sumamente controvertidos, de franca subversión para la época, como el erotismo femenino, el derecho a la sexualidad sin fines reproductivos, la despenalización del aborto, la violación, la pornografía, la alienación del trabajo doméstico, la doble jornada de trabajo, los estereotipos femeninos difundidos en los medios de comunicación masiva, la cosificación y representación de la mujer objeto, la teoría freudiana de la envidia del pene, la desacralización de los iconos religiosos, la violencia urbana hacia las mujeres y los diferentes momentos que marcan su identidad genérica dentro de la sociedad patriarcal, como la maternidad o la fiesta de quince años, por citar algunos.⁵⁰

Obras como *Hora y media* de Lourdes Grobet. *El tendedero* de Mónica Mayer, *Ventanas o Tijeras* de Magalí Lara, *Ciudad, mujer, ciudad* y *Somos mujeres* de Pola Weiss, *Cuaderno de tareas* de Ana Victoria Jiménez⁵¹ que se exhibieron de manera simultánea en el *Salón 77/78: Nuevas Tendencias* de 1977 en el Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México y el trabajo de Maris Bustamante junto a Mónica Mayer, con el performance *Madre por un día*⁵² (**fig. 18**), presentado en el programa de Guillermo Ochoa en 1987⁵³, entre otras obras de mujeres artistas que tuvieron un gran impacto disruptivo, aportaron y

⁵⁰Araceli Barbosa. "Introducción". *Arte feminista en los ochenta en México Una perspectiva de género*, Juan Pablos, 2008, pág. 12, riaa.uaem.mx/handle/20.500.12055/132.

⁵¹Andrea Giunta. "Feminismos artísticos en México. Manifiestos, conferencias, exposiciones y activismo". *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Siglo XXI, 2019, págs. 137–80.

⁵²Mónica Mayer. "Polvo de gallina negra". *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*. CONACULTA-FONCA, 2004. págs. 38-41.

⁵³"Madre por un día" YouTube, subido por Mónica Mayer y Víctor Lerma, 28 de diciembre de 2016, www.youtube.com/watch?v=abaDXr3HKck.

revolucionaron las técnicas artísticas en un momento muy singular del arte mexicano creado por mujeres.



Figura 18 Mónica Mayer y Maris Bustamante. *Madre por un día. Performance, 1987, Ciudad de México. Tomada de Secretaría de Cultura. Polvo de Gallina Negra, agrupación pionera del arte feminista en México.*

Las propuestas hechas por estas artistas iban desde la foto performance, el collage, dibujo, videoarte o arte digital, pintura, entre otras técnicas. La propuesta y acción de Lourdes Grobet en su obra *Hora y media* (**fig. 19**) consistió en tres fotografías tomadas por Marcos Kurtzycz, que la capturaban atravesando, vestida, un marco o mampara cubierto con papel aluminio. Las fotografías fueron reveladas en la misma sala de exposición y no fueron fijadas. Una vez impresas, Grobet las colgó en la pared, encendió la luz, y las imágenes

desaparecieron. Es interesante cómo las técnicas artísticas comienzan a fusionarse y acoexistir, lo que representa otra forma de emanciparse o de desafiar la idea del arte puro, elevado y tradicional.



Figura 19 Lourdes Grobet. *Hora y media*, 1975. Casa del Lago, Mex. Tomada de la página HAMMER-Archivo digital. *Mujeres radicales: Arte latinoamericano, 1960-1985*. <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/hora-y-media-hour-and-a-half>

Por otro lado, *El tendedero* (**fig. 20**) de Mónica Mayer propone una dinámica social replicando la estructura de líneas para colgar ropa, es decir, un tendedero, asociado a las tareas de limpieza doméstica. La obra presentaba las respuestas a una encuesta dirigida a las mujeres de la Ciudad de México con la oración a completar: *Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es...*⁵⁴. En el tendedero rosado colgaban ochocientos papeles del mismo color que contenían las respuestas de mujeres de diversas edades, profesiones y clases sociales. La mayoría de estas respuestas denunciaban la violencia sexual que experimentaban las mujeres en las calles de la ciudad.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 136



Figura 20 Víctor Lerma. Obra de Mónica Mayer, *El Tendedero*, 1978. Museo de Arte Moderno, México. Tomada de la página: *Mujeres mirando mujeres*. <https://mujeresmirandomujeres.com/monica-mayer-montana-hurtado/>

Asimismo, en torno a esta misma temática, destaca la figura de Ana Victoria Jiménez, quien ocupa un lugar igualmente relevante dentro del panorama artístico de este periodo. Jiménez no provenía propiamente del campo de las artes plásticas, sino que su formación y práctica inicial estuvieron ligadas a la edición y a la militancia feminista. Hacia 1964 comenzó a conformar un archivo sobre el feminismo en México, el cual actualmente resguarda más de tres mil fotografías análogas y más de quinientos documentos, constituyéndose como un acervo fundamental para la memoria de los movimientos feministas en el país, este se encuentra actualmente en la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, de la Universidad Iberoamericana. Durante la década de los sesenta, Jiménez tomó cursos de fotografía que le permitieron desarrollar un ensayo visual en torno al trabajo doméstico. En estas imágenes, la cámara se centra en las manos de las mujeres mientras realizan tareas del hogar, subrayando la invisibilidad y la naturalización de dichas labores en

la vida cotidiana.⁵⁵ Actualmente ese ensayo fotográfico se convirtió en un fotolibro titulado *Las tareas de Mercedes* (**fig.21**), editado por Miau Ediciones y publicado en 2024.

*Las tareas de Mercedes es un fotolibro de Ana Victoria Jiménez que visibiliza el trabajo de cuidados a través de una mirada íntima y crítica. A partir de un ensayo fotográfico, Jiménez retrata las manos de su amiga Mercedes en plena labor, convirtiéndolas en narradoras de una realidad muchas veces invisibilizada: la doble jornada que enfrentan tantas mujeres.*⁵⁶



Figura 21 Ana Victoria Jiménez. *Las tareas de Mercedes*. 2024. Miau Ediciones. Imagen tomada de la cuenta de Instagram <https://www.instagram.com/p/DC4wh2YSt7c/?igsh=MTlzYmtxdm4wNTNrMw==>

⁵⁵ INBAL. "El libro *Las tareas de Mercedes*, de Ana Victoria Jiménez, se presentará en el Museo de Arte Carrillo Gil". Dirección de Difusión y Relaciones Públicas. 28 de marzo de 2025. *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura* (INBAL), inba.gob.mx/prensa/21948/el-libro-las-tareas-de-mercedes-de-ana-victoria-jimenez-se-presentara-en-el-museo-de-arte-carrillo-gil. Comunicado de prensa.

⁵⁶ Miau Ediciones [@miauediciones]. *Las tareas de Mercedes* es un fotolibro de Ana Victoria Jiménez que visibiliza el trabajo de cuidados a través de una mirada íntima y... *Instagram*, 27 de noviembre de 2024, www.instagram.com/p/DC4wh2YSt7c/?igsh=MTlzYmtxdm4wNTNrMw==.

Magalí Lara presentó en el mismo salón de 1978 su obra, *Ventanas* (**fig.22**) que consiste en una colección de collages que fusionan fotocopias de radiografías del cuerpo de la artista, textos, transparencias, ilustraciones y recortes. En esta exposición Magalí Lara nos revela fragmentos de su historia personal y su vida emocional. Unidas, las diminutas piezas de la serie actúan como ventanas de un edificio, que crean la idea de entrar a la intimidad, a la privacidad que conlleva cada espacio que es el departamento o la casa. Uno de estos collages incluye una imagen de masturbación, lo cual genera un comentario crítico sobre un tema tabú en las representaciones artísticas de la época.



Figura 22 Magalí Lara. *Ventanas*, 1978. Tomado de la página HAMMER-Archivo digital. *Mujeres radicales: Arte latinoamericano, 1960-1985*. <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/ventanas-windows>

Esta breve mención de obras realizadas por mujeres y colectivos con perspectiva de género en México nos muestra las transiciones respecto a la voz de las autoras y la manera en que se politizaron temas fundamentales para reconfigurar la imagen de la mujer en la sociedad, situando al cuerpo en el centro de la experiencia artística y de la lucha social.

Los trabajos producidos entre las décadas de 1960 y 1990 resultan cruciales no solo para comprender cómo se gestaban discontinuidades⁵⁷ artísticas en el país, sino también para reconocer la persistencia de una pregunta que sigue vigente: ¿cómo representar y habitar el cuerpo de las mujeres fuera de los marcos impuestos por el patriarcado? Las propuestas de aquellas pioneras feministas no solo enriquecieron el arte conceptual, sino que desbordaron los límites de la práctica artística para convertirse en actos de resistencia y de reescritura de la historia. Hoy, sus huellas nos recuerdan que la construcción de nuevos lenguajes visuales y políticos dependen de seguir dialogando con esos cimientos y a la vez cuestionar las estructuras que aún buscan silenciar esas voces.

Ana Casas y sus conceptos clave en la fotografía contemporánea: objetos archivos-álbum familiar

Para comprender mejor la importancia de la obra de Ana Casas en el espacio femenino, es esencial entender el contexto en el que se inscribe su obra fotográfica en México. Este contexto se encuentra marcado por el legado dejado por las fotógrafas pioneras, quienes allanaron el camino para reflexionar sobre el papel de las mujeres en la fotografía para

⁵⁷ El término “discontinuidad artística” puede entenderse como la ruptura o interrupción de la coherencia en una obra de arte —ya sea en lo físico, narrativo o conceptual— con el fin de producir un efecto estético o expresar una idea. Asimismo, alude a la fractura de una continuidad tradicional en el estilo, el tema o la forma de presentación, mediante la introducción de elementos imprevistos o incongruentes que buscan provocar una reacción en el espectador.

posteriormente plantear otras narrativas, otros discursos y otros modos de ver que pronto iniciarían un diálogo con otras disciplinas, explorando territorios personales e íntimos.

Al hacerlo, se convirtieron en objeto de su propio estudio, dando forma a la consigna de que *lo personal es político*. En esta misma línea, las artistas mexicanas establecen un sólido fundamento, ampliando el horizonte de la representación femenina y contribuyendo a la construcción de un discurso artístico que abarca dimensiones sociales, políticas y personales que posibilitó a las mujeres enunciarse y emanciparse desde sus experiencias vitales y desde el cuerpo como primer territorio de lucha y de denuncia.

Dicho lo anterior, Ana Casas propone en su obra *Álbum* una forma particular de narrar visualmente las experiencias personales e íntimas, apoyándose en conceptos clave que potencian su discurso, como los objetos y el archivo-álbum familiar⁵⁸, que son conceptos que se encuentran en exploración durante su obra y en el mismo objeto libro. Ahora bien, para comprender las prácticas artísticas contemporáneas relacionadas con el uso e integración de la imagen en tercera dimensión —es decir, el objeto— es necesario situarse en el contexto y las figuras que sentaron las bases de lo que hoy se conoce como arte objeto o, en su origen, *ready-made* o *objets trouvés* (objetos encontrados).⁵⁹ Este concepto ayuda a entender la evolución de arte contemporáneo y su estado de “subjetividad”, que en mayor o menor medida desafían al espectador y que, en todo caso, es el fenómeno que resurge en la lectura de fotolibros que, de entre otras características, son objetos artísticos con una gran carga conceptual.

⁵⁸ Ana Casas integra cartas, diarios, fotografía de archivo y fotografías de objetos como ropas o una cámara que le son heredados por su abuela.

⁵⁹ "El lugar de los objetos en el arte contemporáneo". *YouTube*, subido por Museo Amparo, 5 de junio de 2017, www.youtube.com/watch?v=U7tgPmizrh4.

Sin embargo, un poco antes de abordarlo habría que mencionar el coleccionismo, la acumulación y los gabinetes de curiosidades que anteceden, por supuesto, a lo que hoy conocemos como el *ready-made* de Marcel Duchamp. Cabe mencionar que la acumulación de objetos nunca le ha sido ajena al ser humano; por el contrario, constituye una práctica vital tanto para la conservación de la memoria como para expresar su mundo o una determinada perspectiva de él. De este modo, podemos reconocer dos vertientes: por un lado, la acumulación de objetos cargados de afecto, como ocurre con los álbumes familiares que llegan a resguardar cabello, cordones umbilicales, dientes, entre otros; y, por otro, la acumulación con fines de investigación, donde los objetos son reunidos para observar, documentar o estudiar determinados fenómenos, o simplemente para salvar.⁶⁰

Por lo cual, podemos decir que el coleccionismo, la acumulación y los gabinetes de curiosidades, son antecedentes que permiten comprender mejor el surgimiento del arte objeto. Desde la Biblioteca de Alejandría, concebida como museo y centro de investigación, hasta las colecciones romanas de César Augusto, que reunían manuscritos y objetos extraños, la acumulación ha acompañado al ser humano como una forma de conservar y explicar el mundo. En la Edad Media se centró en reliquias sagradas, mientras que en el Renacimiento los *studiolos* de los nobles humanistas dieron paso a los gabinetes de curiosidades (**fig.23**): espacios dedicados a clasificar maravillas naturales y objetos singulares. Estos gabinetes,

⁶⁰ Lo que diferencia a cualquier persona de un coleccionista es que los primeros cogen aprecio a algún objeto de su entorno o espacio otorgándole un valor superior por encima del resto debido a una unión afectiva, normalmente derivada de los recuerdos que puedan relacionarse con ello.

El segundo grupo, el de los coleccionistas, sufre de una manía o una rutina de recolectar objetos pudiendo alcanzar niveles muy significativos, éstos son colocados en orden o no. Los objetos invaden poco a poco los espacios hasta que éste es insuficiente, ya que estas personas se convierten en “salvadores” de objetos particulares para convertirlos en parte de una colección (un mundo). Carmen Alvar Beltrán. *Arqueología del objeto encontrado*. 2017. Universidad Politécnica de Valencia, Tesis doctoral, dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=156549.

considerados los primeros gérmenes de la investigación científica, muestran cómo el reunir y resignificar objetos es una práctica con larga historia.⁶¹



Figura 23 Frans Francken. *Cámara de arte y curiosidades*, cuadro pintado por el artista flamenco, 1636. Museo de Historia del Arte, Viena.

Con esas raíces históricas podemos decir que el *ready-made* u *objet trouvé* (objeto encontrado): *se trata de un objeto ordinario elevado a la dignidad de obra de arte por la simple elección del artista*⁶². En este sentido, la acción de seleccionar y descontextualizar el objeto es suficiente para conferirle un nuevo estatus estético, sin que sea necesaria ninguna transformación material.

⁶¹ Isaac Becerra Ramírez. "Indicios y presencias de gabinetes de curiosidades en bibliotecas novohispanas". *Investigación bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e información*, vol. 37, n.º 95, abril de 2023, págs. 105–20, <https://doi.org/10.22201/iibi.24488321xe.2023.95.58745>.

⁶² Albeiro Arias. "Álvaro Barrios recíproco: Los ReadyMade de Duchamp como objetos re-encontrados". *Estudios Artísticos*, vol. 5, n.º 7, junio de 2019, págs. 193–207, <https://doi.org/10.14483/25009311.14988>.

Este término fue introducido por Marcel Duchamp en 1915, dos años después de presentar obras como *Rueda de bicicleta* (1913) y *Secador de botellas* (1914). Sin embargo, fue con *La fuente* (1917) que se produjo una verdadera conmoción, la pieza generó un fuerte impacto en el público y marcó una transformación radical en la manera en que se concebía y percibía el arte en el ámbito académico. El urinario, firmado con el seudónimo R. Mutt, no puede entenderse únicamente como un objeto encontrado, sino como un gesto de ruptura frente a las ideas establecidas sobre el arte. Su presentación desencadenó rechazo y debate en torno a la naturaleza del arte, la intención del artista y el papel del espectador. Con ello, se consolidó como una de las obras más influyentes del siglo XX, capaz de revolucionar tanto la mirada del artista como la del público y que, finalmente, es a partir de aquel acto del que se parte para entender el arte contemporáneo.

Esta fuerte transformación artística que propone Duchamp se gesta en lo que se conoce como Dadaísmo que fue un movimiento artístico y literario de carácter internacional, surgido en 1916 en el Cabaret Voltaire de Zúrich, en plena Primera Guerra Mundial. Se caracterizó por su espíritu antiartístico, irreverente y provocador, que buscaba cuestionar las normas estéticas establecidas y denunciar la irracionalidad de una sociedad que había conducido a la guerra. Desde la poesía absurda hasta los collages, los ready-mades y los performances, elementos que se observan en el trabajo de la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, conocida como la Baronesa Dadá, quien convirtió su propio cuerpo y su vida cotidiana en un manifiesto artístico, creando ensamblajes con objetos encontrados y performances callejeros que desafiaban tanto la moral como la estética de su tiempo.⁶³ Una

⁶³Joan Casellas. "La baronesa Dadá Elsa von Freytag-Loringhoven (1874/1927) vanguardista protoperformer". *Efímera*, vol. 2, n.º 2, 2011, págs. 21–25, www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/1marca/articulistas/articulo-jcasellas.pdf.

de sus piezas más conocidas es *God* (1917), realizada junto a Morton Schamberg (**fig.24**), donde un sifón de hierro fundido es presentado como escultura, cuestionando con ironía los límites del arte y anticipando el gesto de los ready-mades duchampianos.



Figura 24 Elsa von Freytag-Loringhoven, *God*, 1917. Tomado de Artsy <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-elsa-von-freytag-loringhoven-dada-baroness-invented-readymade>

Como parte de las vanguardias artísticas de la segunda década del siglo XX, el Dadaísmo se configuró en el contexto de una sociedad convulsa, marcada por los conflictos bélicos y las transformaciones económicas, sociales y políticas que estos trajeron consigo. No sorprende, entonces, que en el ámbito cultural los y las artistas adoptaran un posicionamiento crítico y político frente a la realidad, reflejándolo en sus obras.

Así pues, el Dadaísmo no solo cuestionó los valores estéticos tradicionales, sino también el propio concepto de arte. Se produjo un cambio profundo en cuanto a la técnica y la materialidad, los artistas comenzaron a experimentar con materiales industriales, a introducir objetos cotidianos en la escultura y a transformar de manera radical los trazos y colores en la pintura. De este modo, se abrió camino a nuevas formas de expresión que rompían con la idea académica del arte como mera representación.

Es importante señalar que esta transformación no surgió de la nada: movimientos como el cubismo, el futurismo o incluso las primeras búsquedas del surrealismo ya habían sembrado las semillas que germinarían en las vanguardias.

Así, los desechos industriales comenzaron a reutilizarse en el campo artístico, dando lugar a los *objets trouvés* (objetos encontrados). Con ellos se ponían en duda las reglas y el material impuesto por la Academia de Bellas Artes. Sin embargo, conviene destacar la participación de mujeres artistas que, desde sus propias prácticas, radicalizaron estas propuestas: Un ejemplo significativo es el trabajo de Hannah Höch, quien, con sus fotomontajes, como *Corte con el cuchillo de cocina dadaísta a través de la última época cultural de vientre de cerveza de Weimar, Alemania* (1919) (**fig.25**), cuestionó los estereotipos de género y satirizó la política de su tiempo.⁶⁴

⁶⁴ "Hannah Höch". *The Museum of Modern Art*, www.moma.org/artists/2675-hannah-hoch#fnref:2. Accedido el 10 de septiembre de 2025.



Figura 25 Hannah Höch. *Cut with the Kitchen Knife through the Last Epoch of Weimar Beer-Belly Culture in Germany*. 1919. Berlin.

La acumulación de objetos encontrados y colección de imágenes como medio para activar la memoria tiene antecedentes significativos en la historia del arte y la cultura visual. A inicios del siglo XX, Aby Warburg elaboró su célebre *Atlas Mnemosyne* (1924–1929)⁶⁵, que también recuerda mucho a los Gabinetes de curiosidades, aunque este fue un proyecto inacabado en el que reunió cientos de reproducciones de obras de arte, documentos e imágenes populares sobre paneles de tela negra (**fig.26**).⁶⁶ Este atlas proponía un modo de

⁶⁵ "Bilderatlas Mnemosyne". *The Warburg Institute. School Of Advanced Study University Of London*, warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne. Accedido el 1 de octubre de 2025.

⁶⁶ Luis Eugenio Campos. "Conociendo a Aby Warburg". *TransformaÇão. Revista de filosofia da Unesp*, vol. 37, n.º 1, enero de 2014, págs. 151–61, www.redalyc.org/articulo.oa?id=384273590012.

lectura en constelación, donde las asociaciones entre imágenes revelaban la persistencia de gestos y símbolos a través del tiempo. En este sentido, Warburg inauguró una forma de archivo visual que trascendía lo erudito y lo clasificatorio para abrirse a lo afectivo y lo cultural.



Figura 26 Aby Warburg. Bilderatlas Mnemosyne, Panel 5. 1929, Hamburgo. Tomado de The Warburg Institute <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne>

Así, las expresiones artísticas se fueron manifestando en distintos soportes, volviéndose mucho más críticas y desafiantes para el receptor. Las obras empezaban a contener conceptos que denunciaban o relataban situaciones sociales, adquiriendo fuerza después de las guerras y de los profundos cambios sociales y políticos. Una de las estrategias fue la de generar archivos que permitieran salvaguardar la memoria, gesto que también se trasladó al campo del libro de artista, la instalación o el collage los cuales ofrecía la

posibilidad de experimentar con múltiples técnicas, entre ellas la incorporación de objetos encontrados.

Décadas más tarde, en los años sesenta y setenta del siglo XX, Christian Boltanski retomó esta sensibilidad hacia el archivo y la memoria desde una perspectiva profundamente personal. Sus instalaciones y esculturas, realizadas con fotografías anónimas, prendas de vestir y objetos cotidianos, funcionan como huellas de lo efímero y monumentos a la ausencia.

En su obra el gesto de la acumulación no solo responde a un gesto estético, sino que se convierte en una estrategia para materializar el olvido, el duelo y la fragilidad del recuerdo como en su obra *The Storehouse* (1988) que evoca a la tragedia del holocausto, Boltanski nuevamente hace uso del objeto descontextualizado para resignificar: las fotografías, de niñas anónimas, fueron seleccionadas de revistas y periódicos (**fig.27**). Las cajas no son realmente antiguas, y la tela que contienen es genérica y no tiene un origen especial⁶⁷. Boltanski crea una atmósfera de duelo general e indefinido mediante medios —fotografías, reliquias— tradicionalmente valorados por su prerrogativa privilegiada de especificidad, singularidad y autenticidad. Un vocabulario de signos documentales se utiliza de forma conmovedora, pero engañosa, para lograr un efecto simbólico.

⁶⁷"Christian Boltanski. The Storehouse, 1988". *The Museum of Modern Art (MoMA)*, www.moma.org/collection/works/80857. Accedido el 2 de octubre de 2025.



Figura 27 Christian Boltanski. *The Storehouse*. 1988. Tomado de *The Museum of Modern Art (MoMA)* <https://www.moma.org/collection/works/80857>

En este punto, resulta pertinente detenerse en la noción de archivo y su papel en la configuración de la memoria colectiva y personal. Como plantea Jacques Derrida en *Mal de archivo* (1995), el archivo no es un simple depósito de documentos o recuerdos, sino una estructura que determina qué puede ser recordado y qué será olvidado. El archivo, en su dimensión política y psíquica, siempre implica una tensión entre la conservación y la pérdida, entre el deseo de guardar y el impulso destructivo que anida en todo acto de memoria. Derrida advierte que todo archivo nace de una falta: se archiva porque algo se teme perder, y ese mismo gesto que busca preservar, produce simultáneamente la distancia y el olvido.⁶⁸

Desde esta perspectiva, el trabajo de artistas como Boltanski puede leerse como una respuesta poética a ese *mal de archivo*: una pulsión por recuperar lo que ya no está, aun sabiendo que toda reconstrucción será fragmentaria. Las fotografías anónimas y los objetos

⁶⁸Jacques Derrida. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. 3ª ed., Trotta, 1997.

sin origen específico funcionan como vestigios que invocan lo ausente, y que al ser reunidos adquieren una potencia afectiva que supera la función documental del archivo tradicional.

Respecto a ello, Ariella Azoulay, en su texto *Historia potencial y otros ensayos* (2014), propone pensar el archivo no como un espacio cerrado de propiedad institucional, sino como un campo relacional, donde las imágenes, los documentos y los cuerpos mantienen una historia compartida. En este sentido, los archivos no son solo repositorios del pasado, sino escenarios de disputa donde se negocia la memoria y se cuestionan los regímenes de visibilidad. El archivo, dice Azoulay, puede ser “potencial”, es decir, capaz de generar nuevas formas de lectura, afecto y comunidad.⁶⁹

Por otro lado, Anna María Guasch lo va a denominar *Arte archivo*, una práctica artística que, desde la segunda mitad del siglo XX, utiliza procedimientos de recopilación, clasificación y relectura de materiales visuales y documentales para problematizar la relación entre historia, memoria y representación. Según Guasch, el arte archivo no busca la veracidad histórica, sino la posibilidad de reconfigurar los relatos mediante la apropiación y la recontextualización de los restos visuales.⁷⁰

Así, la acumulación de objetos e imágenes en obras de artistas de mediados del siglo XX deja de ser un gesto solo estético para convertirse en un ejercicio de resistencia frente al olvido: un archivo afectivo y fragmentario que no pretende restaurar una memoria total, sino señalar sus ausencias.

⁶⁹ Ariella Azoulay. "Historia potencial: Pensar a través de la violencia". *Historia potencial y otros ensayos*, CONACULTA, 2014, págs. 37–70, t-e-e.org/files/t-e-e-oria-2014/Azoulay-Historia-potencial.pdf.

⁷⁰ Anna María Guasch. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal, 2011.

Un rasgo particularmente significativo que también se muestra en la obra de Ana Casas, *Álbum* (2000), donde la autora recurre al archivo familiar (**fig.28**) y a objetos encontrados como dispositivos de activación de la memoria. A través de estos elementos, la artista no solo aborda cuestiones íntimas y personales, sino también temáticas de carácter social e histórico que evidencian heridas colectivas. Casas Broda rinde homenaje a su linaje y a la memoria familiar al incluir, por ejemplo, fotografías de los amigos de su abuela, Hilda Broda, con las cuales alude a la persecución sufrida a las comunidades judías durante la Segunda Guerra Mundial.

Posteriormente esta práctica de reunir y conservar se amplía en *Kinderwunsch* (2013), donde la acumulación de materiales (**fig.29**) —como cordones umbilicales, dientes, uñas o cabellos⁷¹— ya no responde a una intención de revelar o conocer el mundo, sino que se configura como un acto de resguardo de la memoria, una tentativa por preservar aquello que tiende a desaparecer y por detener el tiempo, condición inherente a la fotografía.

Ese es el vestido que te regalé, me dijo mi abuela. Supe entonces que he usado durante años el vestido de Grete.

*Mi abuela cree que Grete y su hija murieron en el campo de concentración de Theresienstadt.*⁷²

⁷¹ Ana Casas Broda. *Kinderwunsch*. La fábrica, 2013.

⁷² Ana Casas Broda. *Álbum*. Mestizo, 2000. s.n.



Figura 28 Ana Casas Broda. *Álbum*, 2000. Tomadas de la página oficial de Ana Casas Broda.



Figura 29 Ana Casas Broda. *Kinderwunsch*, 2013. Tomado de la página oficial de Ana Casas Broda
<https://www.anacasabroda.com/36>

Cabe mencionar, que estos gestos propuestos por Ana Casas recuerdan a un álbum familiar fotográfico tradicional, mismo que ha funcionado para construir relatos visuales que muestran su experiencia personal y que se inscribe en una reflexión más amplia sobre la memoria y el archivo. En este sentido, su práctica se vincula con una genealogía de artistas que han recurrido al álbum familiar y al archivo doméstico como medios para explorar las relaciones entre imagen, identidad y memoria.

Rasgos rastreables desde la invención del álbum fotográfico familiar, surgido a mediados del siglo XIX tras la popularización del retrato y del formato *carte de visite*⁷³, que se consolidó como un objeto doméstico de gran valor simbólico. En él se organizaba la memoria afectiva y se representaban los lazos de parentesco, los rituales cotidianos y las aspiraciones sociales de la época. Con el paso del tiempo, este dispositivo se transformó en un archivo íntimo que, más allá de su función documental, participa en la construcción de genealogías visuales y en la transmisión intergeneracional de la memoria.

Diversos autores han señalado que el álbum constituye una forma de archivo afectivo donde la memoria se articula visualmente, y a su vez, es capaz de detonar o evidenciar aspectos de tipos casi “secretos” del núcleo familiar. Susan Sontag señala que:

*Mediante las fotografías cada familiar construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos. Poco importa qué actividades de fotografían siempre que las fotos se hagan y aprecien. La fotografía se transforma en rito de la vida familiar.*⁷⁴

Sontag, subraya el papel de la fotografía como un elemento fundamental en la construcción simbólica de la familia. Las imágenes no solo registran momentos compartidos, sino que actúan como una forma de narración visual en la que cada miembro se representa a sí mismo dentro del relato común. Al hablar de una *crónica-retrato*, Sontag alude a cómo el acto de fotografiar y conservar imágenes funciona como una práctica que reafirma identidades y lazos afectivos. Algo similar propone John Mraz sobre la fotografía y la familia:

⁷³ Ellen Maas. "Los primeros álbumes de fotos". *Foto-álbum. Sus años dorados: 1858-1920*, Gustavo Gili, 1982, págs. 8–10.

⁷⁴ Susan Sontag. "En la caverna de Platón". *Sobre la fotografía*, Penguin Random House, 2020, págs. 13–33.

*Empotrada en los ritos fundamentales de la vida familiar; la fotografía es cronista y, asimismo, es una actividad central de estos rituales que, además, solemniza.*⁷⁵

En este sentido, ambos autores coinciden en que la fotografía se convierte en un rito social que mantiene viva la idea de familia. Hacer y mirar fotografías equivale a participar en una ceremonia de pertenencia, donde la cámara opera como mediadora entre la memoria y la identidad.

Así, el álbum familiar puede entenderse, siguiendo a Sontag, como un dispositivo ritual y afectivo, más que como un archivo objetivo. Las fotografías no documentan la verdad de los hechos, sino que construyen una representación idealizada de la vida familiar: un relato visual que consolida vínculos y, al mismo tiempo, oculta tensiones, pérdidas o ausencias.

Por lo cual, la señalización de Sontag es interesante para entender la función del álbum familiar como un dispositivo que crea en el individuo la noción de familia (familia feliz) y cómo este articula su identidad social, pero, por otro lado, es la misma fotografía la que detona, casi como flashazos, la memoria, el recuerdo, el trauma. Una memoria moldeada por una estructura visual que *sitúa sujetos humanos en la ideología, la mitología, de la familia como institución y proyecta una pantalla de mitos familiares entre la cámara y el sujeto.*⁷⁶

En ese sentido, las fotografías familiares no solo funcionan como testimonio de una unidad social, sino que también se convierten en depositarias de una memoria que trasciende

⁷⁵ John Mraz. "Fotografía y familia". *Desacatos*, n.º 2, 1999, págs. 143–46, www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X1999000200010.

⁷⁶ Marianne Hirsch. "Introducción. Marcos familiares". *Marcos familiares, fotografía, narrativa y posmemoria*, Prometeo libros, 2021, pág. 34.

a quienes aparecen en ellas. Las imágenes condensan gestos, ausencias y afectos que se transmiten más allá de la experiencia directa, configurando una forma de memoria heredada.

Tema que Marianne Hirsch desarrolla con el concepto de *posmemoria* con el que reflexiona cómo las generaciones posteriores se relacionan con los recuerdos y traumas que no vivieron directamente, pero que les son transmitidos de manera afectiva y simbólica a través de las imágenes familiares⁷⁷. La *posmemoria*, más que un simple recuerdo heredado, se construye en el espacio de la imaginación, la emoción y la representación, donde fotografías, álbumes o archivos personales actúan como mediadores entre el pasado y el presente. Estas imágenes, al ser reinterpretadas, permiten reactivar la memoria y resignificar las experiencias que permanecían silenciadas o fragmentadas.

Desde esta perspectiva, el álbum familiar se ha convertido en un espacio de exploración para muchos artistas en diferentes disciplinas como, el cine, el libro de artista y fotolibros y por supuesto la fotografía. Hacia esa dirección, un trabajo notable y fuertemente rompedor respecto al álbum familiar y su estructura visual de poder es el de Jo Spence, quien realizó *Beyond the Family Album* entre 1979 y 1981, y la presentó por primera vez en el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres, dentro de la exposición *Three Perspectives on Photography: Feminism and Photography* (**fig.30**). En esta instalación, la artista cuestiona las representaciones idealizadas de la vida familiar que suelen construirse a través de la fotografía doméstica.⁷⁸

⁷⁷ Hirsch, *op. cit.*, 41.

⁷⁸ "Beyond the Family Album, 1978 - 1979 | Jo Spence | MACBA". *MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona*, www.macba.cat/es/obra/r2825-beyond-the-family-album. Accedido el 21 de octubre de 2025.

A partir de imágenes personales, retratos familiares y fotografías de archivo, Spence reconstruye su propia historia para evidenciar cómo los álbumes familiares actúan como dispositivos de poder que ocultan conflictos, desigualdades y tensiones de clase y género. Su propuesta combina texto e imagen para revelar los mecanismos sociales y culturales que moldean la identidad y la memoria visual. Más allá de la nostalgia o la celebración del ámbito privado, Spence convierte el álbum en un espacio de crítica y autoconciencia, donde la fotografía deja de ser testimonio de lo “feliz” para convertirse en una herramienta de análisis político y personal.⁷⁹

Este interés por la reconstrucción personal llevó a Jo Spence a desarrollar, junto con Rosy Martin, el concepto de *fototerapia*, un método que utiliza la fotografía como herramienta de exploración psicológica y empoderamiento. A través de la reescenificación de escenas de su propia vida y del uso del autorretrato, Jo Spence buscaba confrontar las representaciones impuestas por la cultura visual dominante, especialmente aquellas que definen el rol de la mujer, la familia y la enfermedad.⁸⁰ La cámara se convierte, así, en un instrumento de autoconocimiento y resistencia: un medio para dismantelar las narrativas hegemónicas y construir nuevas formas de representación de sí. En este proceso, la fotografía deja de ser un documento pasivo del pasado para transformarse en una práctica activa de recuperación, reflexión y sanación.

⁷⁹ Gabriela Barragán Campos. "La importancia del trabajo con el álbum familiar desde una perspectiva feminista". *Arte, imagen y sonido*, vol. 2, n.º 3, enero de 2022, págs. 4–5, <https://doi.org/10.33064/3ais3506>.

⁸⁰ Nuria Enguita Mayo. "Narrativas domésticas: Más allá del álbum de familia". *Álbum de familia. (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares.*, La oficina, 2013, págs. 134–135.

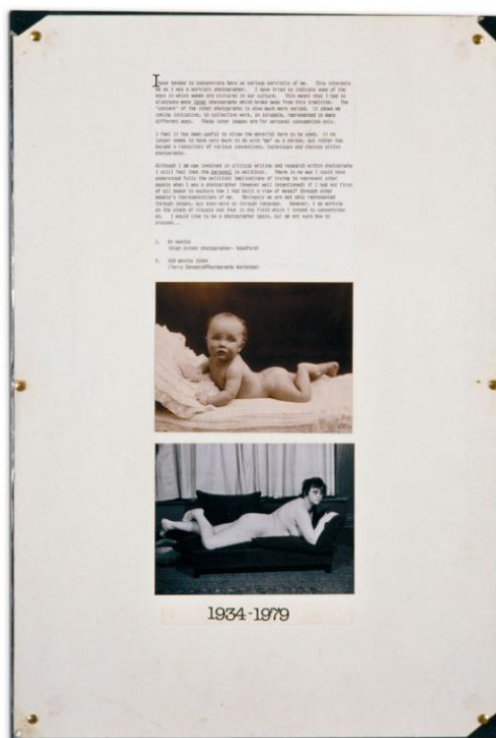


Figura 30 Jo Spence, *Beyond the Family Album*, 1978 - 1979. Tomada de MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelon.

En México, por ejemplo, el trabajo de Saraí Ojeda, *Donde no puedas verme* (2018), resulta particularmente interesante y enriquecedor, pues recurre a su archivo familiar para explorar los lugares no felices de su historia personal. Lo que leemos y vemos en su obra trasciende hacia otros espacios donde podemos reconocernos, de los que luego tomamos distancia, pero que, de algún modo, también hemos habitado.

Lo interesante nuevamente en esta obra es la acumulación de objetos, el uso de archivo y su intervención (**fig.31 y 32**). Ojeda nos muestra estos objetos como zonas asfixiantes, una metáfora visual de lo opresivas que pueden llegar a ser las relaciones familiares o en todo caso nos muestra el mundo imaginario y en todo caso de fantasía que es la casa y la familia, como ya apuntamos anteriormente, mediante los mitos y ritos familiares

propuestos por Sontag y Mraz. Igualmente observamos la intervención de imágenes de archivo: la acción de tachar⁸¹ los rostros revelan el poder que la imagen ejerce sobre la sensibilidad humana, como si al hacerlo se intentara borrar todo rastro emocional de aquello que quedó inmortalizado en el papel fotosensible. Sobre este gesto, Joan Fontcuberta señala: *“hay que castigar a la fotografía para consumir el duelo.”*⁸²



Figura 31 Sarai Ojeda. De la serie *Donde no puedas verme/Juguetero*. 2018. Tomada de Foto-Femina.com <https://foto-feminas.com/portfolio/sarai-ojeda/>

⁸¹ Un trabajo igual de interesante, aunque en formato audiovisual, es el de Roberto Duarte, quien en *Los tachados* (2014) aborda la manipulación del archivo familiar a través del gesto de eliminar o cubrir rostros en fotografías encontradas. Esta acción simbólica de tachar opera como un acto de violencia y de liberación simultáneos: suprime la identidad, pero también reescribe el recuerdo, otorgándole un nuevo sentido. Su obra se inscribe dentro de las prácticas del arte archivo, al problematizar la memoria, el duelo y la representación. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=zn6b-lwe8-8>

⁸² Joan Fontcuberta. *“La fotografía como práctica archivológica.”* Hydra+Fotografía, <https://hydra.lat/pages/la-fotografia-como-practica-archivologica-en-linea>. Consultado el 20 de octubre de 2025.



Figura 32 Sarai Ojeda, de la serie *Donde no puedas verme/Junio del 62*. 2018. tomada de Foto-Femina.com <https://foto-feminas.com/portfolio/sarai-ojeda/>

Este tipo de prácticas visuales evidencian cómo el archivo familiar puede transformarse en un territorio de exploración artística, un espacio donde se enfrentan el afecto, el dolor y la memoria. A través de la manipulación de las imágenes, las artistas contemporáneas no solo revisan su historia personal, sino que también interrogan la función de la fotografía como portadora de verdad y testimonio, pero por otro lado como un espacio revelador y terapéutico.

Este recorrido permitió observar cómo la figura de la mujer, históricamente construida desde miradas masculinas y heteropatriarcales, transitó de ser un objeto de representación hacia convertirse en sujeto de su propio estudio y narración. Las imágenes que la mostraron como musa, bruja o mujer fatal no solo configuraron su lugar simbólico dentro del arte, sino que también condicionaron su forma de mirar y de crear, perpetuando estructuras de validación sustentadas en cánones masculinos.

No obstante, la revisión de las prácticas artísticas con perspectiva de género demuestra que las creadoras han reclamado sus espacios, proponiendo nuevas formas de expresión donde lo íntimo, lo cotidiano y lo político se entrelazan. En este sentido, la fotografía se ha consolidado como un medio privilegiado para visibilizar procesos personales y colectivos, así como para construir archivos que cuestionan los relatos dominantes sobre la historia del arte y del feminismo.

El breve recorrido por las fotografías mexicanas revela tanto la necesidad de rescatar las miradas de aquellas pioneras poco reconocidas, como la importancia de continuar ampliando los espacios de exhibición y reflexión sobre las prácticas contemporáneas de mujeres artistas.

Finalmente, los ejemplos revisados, desde las acciones de Mónica Mayer y Maris Bustamante, hasta los trabajos de Ana Victoria Jiménez, Magalí Lara, Jo Spence, Ana Casas Broda o Saraí Ojeda, evidencian cómo las mujeres han articulado estrategias visuales que desplazan el canon y resignifican el archivo, el objeto y el álbum familiar como dispositivos de memoria, autoconocimiento y resistencia. Este camino permitirá, en el siguiente capítulo, profundizar en el fenómeno del fotolibro, que actualmente se ha posicionado como una de las estrategias más recurrentes entre fotógrafos y artistas visuales para abordar temas personales que, al mismo tiempo, trascienden hacia lo político

Capítulo 2. Antecedentes de libro y el libro de artista

A lo largo de la historia, el libro ha sido mucho más que un simple contenedor de texto o imagen: ha funcionado como un dispositivo de pensamiento, un medio de transmisión de conocimiento y, en muchos casos, un objeto de contemplación estética. Su evolución, desde los manuscritos iluminados hasta las ediciones contemporáneas, ha estado íntimamente ligada a los avances técnicos, las transformaciones culturales y los modos de lectura que cada época ha desarrollado. En este sentido, el libro no solo refleja las ideas de su tiempo, sino también las materializa a través de su forma, su estructura y su modo de circular.

El libro de artista surge precisamente de esta conciencia del libro como objeto y sistema. A partir de las vanguardias del siglo XX, los artistas comenzaron a cuestionar el soporte tradicional de la obra, apropiándose del formato editorial para experimentar con nuevas maneras de producir y distribuir arte. En estos proyectos, el libro deja de ser solo un vehículo de reproducción para convertirse en una obra en sí misma, un espacio donde confluyen el gesto artístico, la narrativa visual y la reflexión sobre la materialidad.

Este capítulo explora, por un lado, la dimensión histórica y conceptual del libro como artefacto cultural, y por otro, el surgimiento del libro de artista como práctica estética que desdibuja los límites entre el arte, el diseño y la edición. A partir de diversos ejemplos y antecedentes, se propone reconocer cómo el libro, en tanto objeto artístico, se transforma en un espacio de pensamiento visual y en un medio de expresión autónomo, resaltando la mirada femenina.

El libro

*Del latín, Liber: término que designa la capa de un árbol, situada entre la corteza exterior y la madera propiamente dicha, lo que constituía un primer soporte de la escritura.*⁸³

Los distintos soportes de escritura, desde las tablillas de arcilla y el papiro hasta el papel y los formatos digitales actuales, han marcado hitos en la historia de la humanidad, cada uno reflejando e influyendo en su tiempo. La evolución de estos soportes permitió registrar información y desarrollar complejos sistemas de administración,⁸⁴ y de adaptación cultural y tecnológica para satisfacer las demandas de memoria y preservación del conocimiento.

Según el diccionario de la Real Academia Española, un libro es una compilación de hojas de papel o cualquier otro material, las cuales ya encuadernadas crean un tomo.⁸⁶ Por otro lado Frédéric Barbier señala que un libro es: *un objeto constituido por un conjunto de hojas que contienen o no un texto y reunidas bajo una encuadernación o atadura.*⁸⁷ Es interesante la semejanza entre ambos conceptos; un punto a resaltar que propone Barbier: *conjunto de hojas **que contienen o no un texto**.*

Y sobre esto último, Ulises Carrión amplía este concepto al describir el libro como:

⁸³ Frédéric Barbier. “Introducción”. *Historia del libro*. Alianza Editorial, 2005, pp.9-14.

⁸⁴ Roger Chartier. “De la historia del libro a la historia de la lectura”. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Alianza, 1994, pp. 13-39.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 16.

⁸⁶ Real Academia Española. Libro. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea]. <https://dle.rae.es/libro> [22 de octubre de 2024].

⁸⁷ F. Barbier, *op.cit.*, p. 9

*Una secuencia de espacios. Cada uno de estos es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos... Un libro no es una caja de palabras, ni una bolsa de palabras, ni un portador de palabras.*⁸⁸

Esto implica que el libro no se reduce a los textos que contiene, sino que se trata de un conjunto de experiencias visuales, temporales, sensitivas y cognitivas. Cada "espacio" alude a la página como un escenario único, en el que no solo se leen palabras, sino que también se percibe el tiempo y el ritmo de lectura. Por lo tanto, estos conceptos proponen pensar el libro como un espacio flexible en el cual la experiencia se encuentra -además del contenido-, en la estética del libro, el olor, la temporalidad, la compaginación; es decir, en su materialidad y composición, características que luego tendrán los libros contemporáneos, sin embargo, estas consideraciones tampoco les fueron ajenas a civilizaciones antiguas.

Dicho lo anterior, podemos decir que la materialidad del libro fue una cuestión fundamental que las civilizaciones antiguas intentaron resolver y perfeccionar. Para comprenderlo, retrocederé brevemente en el tiempo para explorar los primeros indicios de la creación de soportes y de la escritura.

El sistema de escritura cuneiforme desarrollado por los sumerios en el sur de Mesopotamia hace más de 5,000 años fue crucial para el avance de la comunicación en las primeras civilizaciones. Esta escritura se inscribía, con una especie de punzón, en tablillas de arcilla⁸⁹ que, una vez secas, resultaban resistentes y portátiles, facilitando el registro y transporte de información (**fig.33**). A diferencia de los pictogramas del Paleolítico y Neolítico, que solían representar de manera más directa figuras de objetos, los pictogramas

⁸⁸ Ulises Carrión. "¿qué es un libro?". *El arte nuevo de hacer libros*. Tumbona Ediciones. 2012. pp. 37-39

⁸⁹ Ver imagen en: www.worldhistory.org/uploads/images/4856.jpg?v=1600758004-0

sumerios evolucionaron hacia símbolos que representaban unidades fonéticas con ideas y conceptos mucho más complejos. Con el tiempo, estos caracteres se fueron simplificando lo que los acerca a la idea de alfabetos y letras que conocemos en la actualidad. En cuanto al contenido de estas tablillas, este era fundamentalmente administrativo, empleándose para llevar registros de comercio, contabilidad y recursos⁹⁰.



Figura 33 Sumerios de raciones de cerveza en Mesopotamia, 3100-3000 a. C. (Museo Británico, Londres). Tomado de: World History Encyclopedia. www.worldhistory.org/image/4849/mesopotamian-beer-rations-tablet/

Posteriormente en el Antiguo Egipto el papiro fue utilizado desde el tercer milenio A.C. hasta el período grecorromano. Se producía a partir de la planta *Cyperus papyrus*, originaria de las zonas húmedas del Nilo. Para fabricar el papiro, se cortaban finas tiras del tallo de la planta, las cuales se disponían en capas perpendiculares y se prensaban hasta formar una lámina compacta (**fig.34**).⁹¹ Estas hojas eran pegadas entre sí para crear rollos,

⁹⁰ Steven Roger Fischer. "From notches to tablets". A History Of Writing. Reaktion Book, 2001, pp. 11-33.

⁹¹ Irene Vallejo. "La ciudad de los placeres y los libros". *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Siruela, 2021, pp. 25-29.

para lo cual se necesitaba de agua y un mazo para golpear la lámina, y que esta misma soltara resinas y lograra unirse con la otra lámina de papiro.⁹²

En cuanto a sus usos del papiro, no comenzó a ser universal hasta la época de Alejandro Magno, periodo donde se crearon grandes bibliotecas. Su uso fue progresivamente sustituido como soporte de escritura por el pergamino.



Figura 34 El papiro Ferrofé (papiro de Ani) 1280 a. C. Tomado de: Museo de Kurdingburgo. Ciudad del arte y la cultura. <https://museodekurdingburgo.wordpress.com/2013/10/17/papir-o-ferrofe/>

El pergamino surgió como respuesta a la escasez de papiro en el siglo II a.C., especialmente en Pérgamo (de ahí su nombre), una ciudad de la antigua Asia Menor. A diferencia del papiro, que se hacía a partir de plantas, el pergamino se producía con pieles de animales como ovejas, cabras o terneros. Estas pieles se limpiaban, estiraban y raspaban para obtener una superficie lisa y resistente. Este soporte era duradero, lo que permitía la escritura

⁹² Universidad Complutense de Madrid. "El papiro". *Quid est liber: proyecto de innovación para la docencia en libro antiguo y patrimonio bibliográfico*, www.ucm.es/quidestliber/papiro-1. Accedido el 29 de octubre de 2024.

en ambas caras y podía doblarse para formar códices, lo que facilitó el desarrollo del libro como lo conocemos hoy.

Durante la Edad Media, el pergamino se convirtió en el soporte principal para manuscritos religiosos, científicos y literarios en Europa. Este material mantuvo su popularidad hasta el siglo XIII, cuando el papel, importado de China a través del mundo islámico, comenzó a ganar aceptación en Occidente, reemplazando gradualmente al pergamino (**fig.35**).

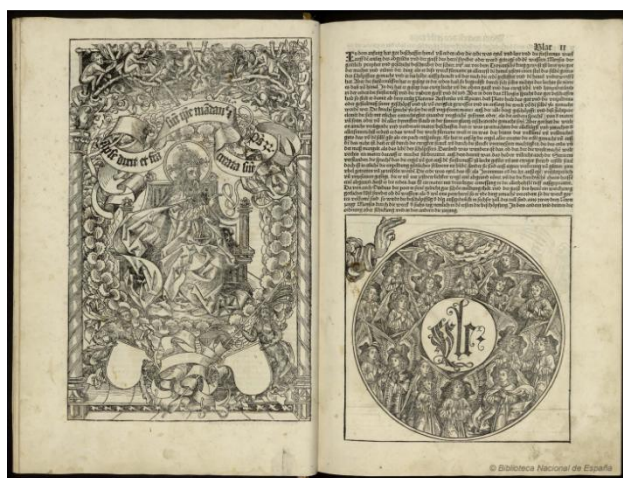


Figura 35 *Liber Chronicarum*. Alemán. 1493 (Biblioteca Nacional de España). Tomado de: página web de la Biblioteca Nacional de España. www.bne.es/es/colecciones/incunables/incunables-grabados/liber-chronicarum

El papel tiene sus orígenes en China, donde fue inventado alrededor del año 105 d.C. por Cai Lun, un funcionario de la dinastía Han. Aunque también mucho antes utilizaban el papel de seda, que posteriormente fue sustituido por el papel a excepción de algunos manuscritos lujosos de pequeñas dimensiones.⁹³ Cai Lun desarrolló una técnica para producir

⁹³ Lucien Febvre y Henri-Jean Martin. “El precedente chino”. *La aparición del libro*. Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 63-70.

papel a partir de fibras vegetales como corteza de árbol, restos de tela y redes de pesca, creando un material ligero, resistente y mucho más práctico que otros soportes de escritura. Desde China, el conocimiento del papel se extendió por Asia Central, alcanzando a los árabes en el siglo VIII. Los musulmanes perfeccionaron su fabricación y lo llevaron al norte de África y España en el siglo XII, donde su producción se integró en la cultura europea.

Hacia el siglo XV, con la invención de la imprenta de tipos móviles por Gutenberg, en 1440 en Maguncia, Alemania, el papel se convirtió en el soporte ideal para la producción masiva de libros. Antes de su invención, los libros eran copiados a mano, siendo un proceso lento y costoso. Gutenberg desarrolló una prensa de tipos móviles de metal, ya que su oficio de orfebre le permitió desarrollar una matriz de forma rectangular de cobre en la que se percutía un punzón grabado con un caracter.⁹⁴ Esto facilitó la reproducción de tipos móviles, lo que permitió cubrir la demanda de libros que se estaba generando gracias a las universidades y a un público cada vez más lector. Su primera gran obra impresa fue la Biblia de 42 líneas (1455), conocida como la Biblia de Gutenberg (**fig.36**).

⁹⁴ Albert Corbeto y Marina Garone. “La antigua tecnología tipográfica y los primeros diseños de letra”. *Historia de la tipografía. La evolución de la letra desde Gutenberg hasta las fundiciones digitales*. Editorial Milenio, 2014, pp. 17-25.

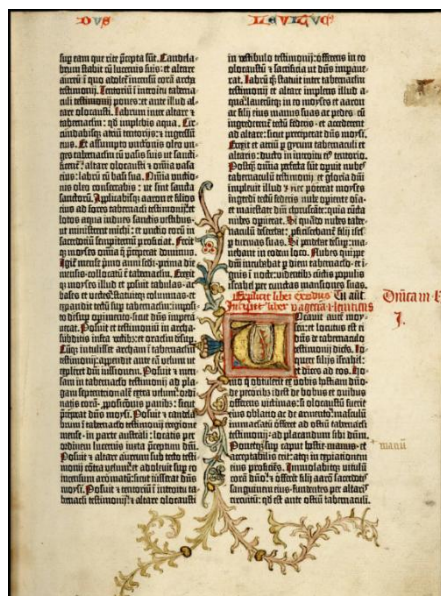


Figura 36 The Gutenberg Bible (copia), 1454-1456, Maguncia, Alemania. Hanrry Ransom Center. www.hrc.utexas.edu/gutenberg-bible

Así, la imprenta permitió la producción en masa de libros, reduciendo drásticamente sus costos y democratizando el acceso a la información. Esta innovación fue clave para la difusión de ideas científicas y literarias en toda Europa y, eventualmente, en el mundo. La tecnología de la imprenta evolucionó con el tiempo, pero la invención de Gutenberg sentó las bases de la industria editorial moderna.

La cultura del impreso generó cambios sociales, culturales, económicos y políticos, que hasta en la actualidad seguimos viviendo y desarrollando en conjunto con la aparición de la era digital, que posibilitó aún más la democratización de los textos con la emergencia del libro digital, o *e-book*, que surge a finales del siglo XX con el avance de la tecnología informática y el acceso masivo a internet.

Por lo tanto, la flexibilidad que ha desarrollado el libro, en conjunto con la digitalización ha posibilitado que diversos espacios narrativos, tanto visuales como textuales, alcancen una difusión social más amplia, con recursos enriquecedores y una variedad de opciones para artistas, escritores, fotógrafos, entre otros. En el caso del libro como objeto físico y su historia, nos permite reconocer las transformaciones tecnológicas, que hoy nos llevan a debatir la posible desaparición del libro impreso frente a la era digital lo que ha generado una dialéctica entre ambos soportes.

No obstante, esta confrontación ha permitido aclarar dudas y disipar las especulaciones sobre el fin del libro físico, abriendo al mismo tiempo el concepto de "libro" a nuevas técnicas y prácticas que pueden coexistir, como lo es el libro de artista, fanzines, revistas de propaganda, fotozine⁹⁵, fotolibro etc. En este contexto, las diferentes disciplinas de las artes visuales, como la fotografía, han encontrado en el libro un espacio que puede expandir su alcance como exposición artística.

Los libros y las imágenes (libro ilustrado)

La imagen gráfica ha acompañado a la humanidad desde tiempos remotos; es decir, la imagen nunca ha sido ajena a nosotros, en ese sentido, la convivencia de la imagen y el libro, o en todo caso, de los diferentes soportes de escritura, nunca han estado separados. De hecho, durante algunos periodos históricos la imagen fue de vital importancia para diferentes motivos, uno de ellos fue el adoctrinamiento religioso, cuya contundencia construyó ideologías que hasta nuestros tiempos seguimos reproduciendo y apreciando.

⁹⁵ Ver ¿qué es un fotozine? en: www.monmagan.com/fanzines/fotozine/

Sin embargo, en dicha actualidad, el uso de la imagen de todo tipo ha escalado de manera potencial por todas partes, y en todas sus formas, las cuales ahora podemos moldear, cambiar, transformar, compartir, superponer etc. Es decir, la importancia de la imagen en pleno siglo XXI también ha logrado transformar la forma en la que miramos y pensamos. Y el libro, a pesar de los rumores de su desaparición, actualmente, es capaz de mutar las veces que se desee, y sigue siendo el lugar ideal para narrar con imágenes.

Ahora bien, la inquietud de las culturas antiguas por preservar su memoria histórica, mediante distintos soportes y la construcción de sus propios lenguajes, por lo que existía el deseo de forjar una identidad visual y cultural compartida. Un ejemplo de esto es el Libro *de los Muertos* (**fig.37**), entre el 1310 y 1275 a. C., que contenía ilustraciones y textos cuyo propósito era guiar al difunto en su viaje hacia el más allá.



Figura 37 Papyrus of Hunefer. The judgement of the dead in the presence of Osiris. 1275 a. C. Tomado de: World History Encyclopedia www.worldhistory.org/image/504/the-judgement-of-the-dead-by-osiris/

Sin embargo, el manuscrito ilustrado aparece durante la Antigüedad Tardía hacia el siglo III-IV d.C. Especialmente en el Imperio Bizantino donde tuvo gran éxito la producción de estos, cuyo contenido eran textos cristianos. Estos manuscritos eran pintados a mano y la función de la imagen no solo era estética, sino que servían como complemento visual al texto.

En muchos casos, ayudaban a los lectores a entender la historia, especialmente en un tiempo en que el analfabetismo era común.

Por otro lado, también tenía una función simbólica y de prestigio, pues estos normalmente se elaboraban por encargo. En cuanto a su materialidad, los manuscritos solían elaborarse en pergamino o vitela (piel de animales finamente preparada), y las ilustraciones eran creadas con pigmentos naturales mezclados con aglutinantes, como la clara de huevo. Los colores vivos y el uso de hojas de oro y plata aportaban un brillo especial, dando la impresión de que el manuscrito estaba “iluminado” (fig.38).



Figura 38 Libro de horas Gulbenkian, S. XV. 1450-1465. Tomado de: *Orbis Mediaevalis*. <https://orbismedievalis.com/libros/libro-de-horas-gulbenkian/>

Las “miniaturas” y letras capitulares se decoraban de una forma muy bella y rica, a modo de enriquecer y dar idea del inicio del texto. Dichas características del manuscrito se usaron por varios siglos extendiéndose luego por Europa occidental, durante la Edad Media, un ejemplo de ello es el *Libro de Kells* (fig.39), creado en la Irlanda celta y las islas británicas (siglos VI-VII), con cuatro evangelios del Nuevo Testamento cristiano, se crearon

manuscritos con un estilo insular o celta, caracterizado por su diseño de nudos y patrones geométricos; de hecho se piensa que este ejemplar fue confeccionado como una pieza de arte para el altar, es por lo que el uso del texto es mínimo en comparación con las ilustraciones, ornamentos y miniaturas tan bien elaborados y de una alta belleza.

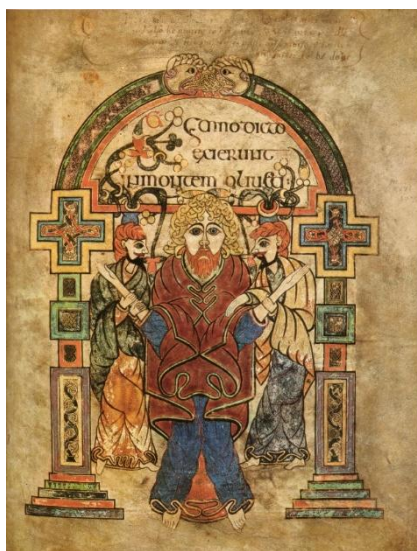


Figura 39 Libro de Kells. Folio 114°. 800 d.C. Imagen tomada de: Wikipedia https://es.wikipedia.org/wiki/Libro_de_Kells

Durante el siglo IX, el imperio Carolingio impulsó la creación de manuscritos ilustrados que revivían el arte y la cultura clásica, como el *Evangelario de Godescalco* (hacia el año 783 d.C) (**fig.40**). Su estilo es de gran importancia pues influenció varios siglos a Europa Occidental.



Figura 40 Evangelario de Godescalco. 783 d.C. La fuente de la vida (izquierda), conmemorando el bautismo del hijo de Carlomagno, Pipino frente a la Página inicial a la Vigilia de Navidad (a la derecha). Imagen tomada de: Wikipedia <https://es.wikipedia.org/wiki/E>

Cabe resaltar que durante el siglo IX el libro más antiguo que emplea imágenes y texto mediante impresión, mucho antes de la famosa Biblia de Gutenberg, es el *Sutra del diamante*. Libro budista, impreso en el año 869 d.C., de la era Xiantong de la dinastía Tang, con técnica xilográfica, representa uno de los primeros ejemplos de impresión gráfica a gran escala, pues su creación fue con fines de distribución gratuita (**fig.41**).

Está hecho en pergamino y mide aproximadamente cinco metros de largo. Para su realización, se utilizó la técnica de impresión en madera (xilografía), en la cual cada página fue cuidadosamente tallada en bloques de madera.⁹⁶ Posteriormente, estos bloques fueron entintados y presionados sobre una hoja de papel o tela, obteniendo así una impresión clara y duradera.

⁹⁶ Ediciones Profesionales de la Información. "El libro más antiguo". *EPI*, 24 de junio de 2024, www.scimagoepi.com/el-libro-mas-antiguo. Accedido el 1 de noviembre de 2024.



Figura 41 Primera línea del Sutra del Diamante. Impreso en el año 9, Biblioteca Británica, Londres. Tomado de Wikipedia https://es.wikipedia.org/wiki/Sutra_del_diamante

Hacia el siglo XI - siglo XII, durante la Época románica la ilustración de manuscritos se caracterizó por sus figuras estilizadas y esquemática y durante la Época Gótica, siglo XIII y XV los manuscritos se hicieron más detallados y complejos, con un estilo más realista y naturalista. Se crearon textos seculares, como tratados de ciencia y literatura. Los *Libros de Horas* (libros de oraciones) (**fig.42**) se popularizaron en este periodo, especialmente en Francia y los Países Bajos.



Figura 42 Libro de horas de Besançon. Francia, 1494-1496. Biblioteca Nacional de España. Tomado de Orbis Mediaevalis <https://orbismedievalis.com/libros/libro-de-horas-de-besanco>

Hacia el Renacimiento (siglo XV - siglo XVI), la invención de la imprenta produjo una disminución de manuscritos ilustrados, aunque algunos libros impresos se continuaron iluminando de forma manual, aunque antes de la imprenta de tipos móviles, las imágenes tanto en manuscritos e impresos se realizaban con la técnica xilográfica que fue fundamental para la historia de la reproducción de imágenes en el libro. Su importancia radica en que esta técnica permitió por primera vez una forma práctica y sistemática de reproducir imágenes junto con el texto.

En sus inicios el grabado xilográfico se usaba principalmente para crear estampas religiosas, cartas de juego y, más adelante, libros ilustrados. En este periodo, las imágenes religiosas eran especialmente populares, ya que permitían a las personas sin conocimientos de lectura acceder a los conceptos bíblicos y espirituales. Uno de los primeros usos documentados de la xilografía en Europa es el de la *Biblia Pauperum* (**fig.43**), un libro producido en la Baja Edad Media, con imágenes pensadas y dirigidas a quienes no podían acceder a una Biblia completa ni leerla.

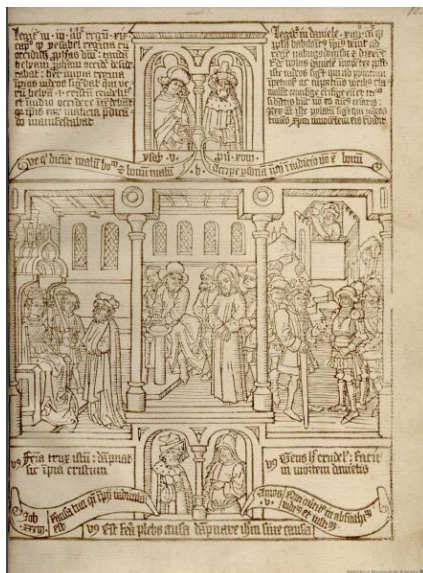


Figura 43 *Biblia Pauperum* (Biblia de los pobres). Países Bajos: Harlem, 1440-1450. Tomado de Biblioteca Digital Hispánica <https://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000047481>

Este breve recorrido nos muestra, en términos generales, la convivencia de los libros con la imagen y los textos, que a veces solemos pensarlos de manera individual, aunque como mencionamos anteriormente ambos soportes se complementan y se vuelven muy poderosos en términos narrativos, tanto visuales como textuales. Por supuesto, estos antecedentes continuaron desarrollándose en diferentes etapas, lo cual posibilitó el surgimiento de técnicas novedosas que ofrecieron nuevas formas de plasmar imágenes, como la fotografía. La cual debido a su capacidad para capturar la “realidad” con gran fidelidad, la fotografía se convirtió en la mejor aliada del formato libro, integrándose en enciclopedias, revistas, y periódicos, donde enriqueció el contenido textual y amplió la experiencia visual del lector.

Además, el uso de la fotografía dentro de estos formatos no solo sirve como un complemento ilustrativo, sino también como un medio de comunicación autónomo que narra historias, documenta eventos y facilita la transmisión de información compleja de manera accesible. La integración de imágenes fotográficas consolidó el libro como un medio versátil

y poderoso, que podía educar, informar y hasta persuadir al lector, con un impacto que iba más allá de lo puramente textual. Esta sinergia entre imagen y texto ha influido profundamente en la forma en que entendemos y consumimos la información impresa, destacando la importancia de la fotografía en el desarrollo de una cultura visual moderna.

En ese sentido esta convivencia entre el libro y la fotografía ha resultado en la creación de ejemplares que no solo enriquecen nuestras experiencias visuales y sensoriales, sino que también ofrecen una nueva forma de entender el arte. Es de esta manera que el fotolibro se integra como otro medio de las artes visuales presentándose como un objeto híbrido entre lo literario y lo visual, desafiando los límites tradicionales de ambos campos y creando una obra que demanda ser vista, leída e interpretada de manera simultánea.

Esto convierte al fotolibro en un medio polifónico, donde imagen y texto dialogan en múltiples niveles, generando nuevas lecturas y perspectivas. Además, el fotolibro abre nuevas puertas tanto para artistas consagrados como para aquellos emergentes, ya que les permite experimentar con formatos narrativos no lineales, con secuencias visuales y con el propio objeto libro como parte integral de su obra. Así, el libro no solo es un contenedor de imágenes, sino que se convierte en una pieza artística por derecho propio. Este formato permite a los creadores expandir su arte más allá de las paredes del museo o la galería, alcanzando una audiencia más amplia y democratizando el acceso al arte fotográfico y haciendo de la *biblioteca personal, el museo*⁹⁷.

En este sentido, la relación entre la fotografía y el libro no radica solo en su convivencia, sino en la expansión mutua que ambas generan. El fotolibro no solo transforma

⁹⁷ Horacio Fernández. “La biblioteca es el museo”. *Fenómeno fotolibro*. RM, 2017. n. pág.

la manera en que vemos la fotografía, sino también cómo entendemos el acto de leer y el significado del objeto libro en el contexto contemporáneo

Libro de artista

*El libro es como una caja mágica, que cuando la abres se desenvuelve, explota de ideas, y de miles de conocimientos.*⁹⁸

Como revisamos, el libro ha sido, desde sus orígenes, un espacio donde convergen imagen, palabra y pensamiento. Sin embargo, a lo largo del siglo XX comenzó a transformarse en un medio de experimentación artística. El libro de artista surgió como una práctica que rompió con la idea del libro elemental, contenedor de texto o imagen, para concebirlo como una obra en sí misma. Como señala Johanna Drucker, se trata de una *forma en la que el pensamiento visual y el pensamiento textual se entrelazan en una estructura material*.⁹⁹

Por otro lado, Lucy Lippard lo define como:

*El libro de artista es una obra de arte en sí misma, concebida específicamente para la forma libro y a menudo publicada por el artista mismo. Puede ser visual, verbal, o visual/verbal. Con pocas excepciones, todo es una pieza, consistente en una serie de obras o una serie de ideas próximas y/o imágenes -una exposición portátil.*¹⁰⁰

⁹⁸Martha Hellion. Fragmento tomado de entrevista hecha por la Unión de Universidades de América Latina y el Caribe (UDUALC)

⁹⁹Johanna Drucker. "Conceptualizing the Book: Precedents, Poetics and Philosophy". *The Century of Artists' Books*, Granary Books, 2004, págs. 45–67.

¹⁰⁰ Lucy. R. Lippard en Salvador Haro González. "Edward Ruscha y el libro de artista. El nacimiento de un nuevo paradigma." *Estudios sobre arte actual*, n.º 1, julio de 2013, pág. 3, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5192351.

Ambas definiciones cubren a grandes rasgos lo que es un Libro de artista, sin embargo, justo durante la segunda mitad del siglo XX vamos a notar una “mutación” contundente del libro de artista que generó intersecciones y tipologías de este arte que actualmente crea dificultades para determinar qué es un libro de artista. Sin embargo, para este apartado el enfoque estará en antecedentes que tengas como formato primordial el del tipo del libro tradicional o sus adaptaciones y la intervención de este por cualquier tipo de técnica artística, es decir la pintura, fotografía, dibujo, tipografía, grabado etc., y sus distintas encuadernaciones. Esto traza una línea de antecedentes que posibilita situarnos posteriormente en el Fotolibro y su propio sistema de lectura, como sucede con el Libro de artista.

Antecedentes del libro de artista

Dicho lo anterior, hay que situarnos en las primeras manifestaciones del Libro de Artista, que pueden rastrearse en libros iluminados de William Blake, en los experimentos tipográficos de Stéphane Mallarmé con *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897). También en el libro de artista de Sonia Delaunay y Cendrars (**fig.44**), *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913), en la que, mediante la creación de un libro de encuadernación tipo acordeón, llamado el “primer libro simultaneo”, pintura, poesía, tipografía y encuadernación:

*Delaunay y Cendrars transformaron el formato tradicional del libro, de un volumen portátil que se lee secuencialmente página por página, en un objeto que se despliega como un acordeón: una hoja deslumbrantemente colorida de casi dos metros de largo en la que se pueden comprender texto e ilustración a la vez. Mientras que el poema de Cendrars aparece a la derecha, en diversas tipografías y colores, las geometrías de Delaunay se extienden en cascada hacia la izquierda, y los espacios en blanco alrededor del texto también han sido pintados con plantilla.*¹⁰¹

¹⁰¹ "Sonia delaunay la prose du transiberien et de la petite jehanne de france (prosa del transiberiano y de la pequeña juana de francia) 1913". *The Museum of Modern Art (MoMA)*,



Figura 44 Sonia Delaunay. *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (*Prose of the Trans-Siberian and of Little Joan of France*). 1913 tomada de <https://www.moma.org/collection/works/273447>

Más adelante en las propuestas de las vanguardias históricas, futurismo, dadaísmo, constructivismo ruso y surrealismo, es que se inicia una exploración sobre la disposición visual del texto, el collage y el montaje como estrategias plásticas¹⁰². En la Bauhaus, por ejemplo, artistas como László Moholy-Nagy o Herbert Bayer utilizaron el libro como laboratorio visual donde la tipografía, la fotografía y el diseño dialogaban con el pensamiento moderno.

La pasión de Moholy-Nagy por la tipografía y la fotografía inspiraron el interés de la Bauhaus en la comunicación visual y la condujeron a realizar experimentos importantes en la unidad de la tipografía y la fotografía. A esta integración objetiva de la palabra y la imagen, para comunicar un mensaje con independencia absoluta, la llamo “nueva literatura visual”.

Estas experiencias sentaron las bases para una noción expandida del libro, entendida no como soporte del texto literario, también como un espacio de experimentación sensorial y conceptual.

*Con esta experimentación, el libro aborda una escritura que ya no es propia o solamente literaria, es plástica. Nuevos soportes, formatos y materiales y un interés diferente por el soporte **libro**, se comienza a utilizar este medio, tradicional vehículo de textos literarios o teóricos, para otro uso: el de la experimentación plástica, iniciándose la era del libro de artista, como medio autónomo de expresión plástica,*

www.moma.org/collection/works/273447. Accedido el 14 de agosto de 2024.

¹⁰² Catherine Coleman Mchugh. "El libro de artista de vanguardia". *Boletín de la ANABAD*, vol. 30, n.º 2, 1980, págs. 235–38, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=967397.

al margen de la tradición libresca o del arte convencional y por lo tanto la introducción de un nuevo género artístico.

En el libro de artista se añade, al mismo tiempo, el componente sensitivo: táctil, olfativo, de los materiales empleados y manipulados al hojear las páginas. Adopta, también, otras cualidades propias de los libros comunes: fácil manejo y portabilidad y en el caso de ediciones amplias o abiertas, la gran capacidad difusora que ha llevado históricamente al libro a ser la pieza fundamental en la difusión cultural.¹⁰³

Edward Ruscha *Twentysix Gasoline Stations*: el punto de partida del libro de artista contemporáneo

En los años sesenta, artistas como Ed Ruscha con *Twentysix Gasoline Stations* (1963) y Dieter Roth con *Daily Mirror* (1970), inician el género. Junto a ellos las primeras publicaciones del movimiento *Fluxus*. Por su parte Ruscha radicalizó la idea del libro al publicar *Twentysix Gasoline Stations*, un conjunto de fotografías “insustanciales” presentadas en un formato industrial y reproducible. Con la que argumentó que su libro era una obra de arte en sí misma, esta declaración iniciaría lo que hoy entendemos como libro de artista. Sobre ello Anne Moeglin-Delcroix una de las primeras investigadoras en hacer estudios sobre el Libro de artista, en su libro *Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980 de 1997*, determina que la obra de Ruscha inicia lo que hoy conocemos como libro de artista.¹⁰⁴

¹⁰³ José Emilio Antón. "Libro de artista. Visión de un género artístico". *MERZ-MAIL*, www.merzmail.net/librodeartista.htm. Accedido el 3 de septiembre de 2024.

¹⁰⁴ Anne Moeglin-Delcroix en Victor Argüelles Ángeles. *Libbrido: Origen y desarrollo del libro de artista en México (1968-2020)*. 2020. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Maestría. Repositorio Institucional de Acceso Abierto (RIAA), riaa.uaem.mx/handle/20.500.12055/1463.

Ruscha concebía el libro como un objeto democrático, es decir, una obra de arte múltiple, económica y portátil, que podía circular fuera de las instituciones tradicionales del arte:

Este género parte de la idea de democratización del arte, elaborando un producto artístico anti-elitista, barato, a menudo autoeditado, que generalmente en sus orígenes no iba ni firmado ni numerado, en un territorio que apostaba por la desmaterialización y conceptualización del hecho artístico.¹⁰⁵

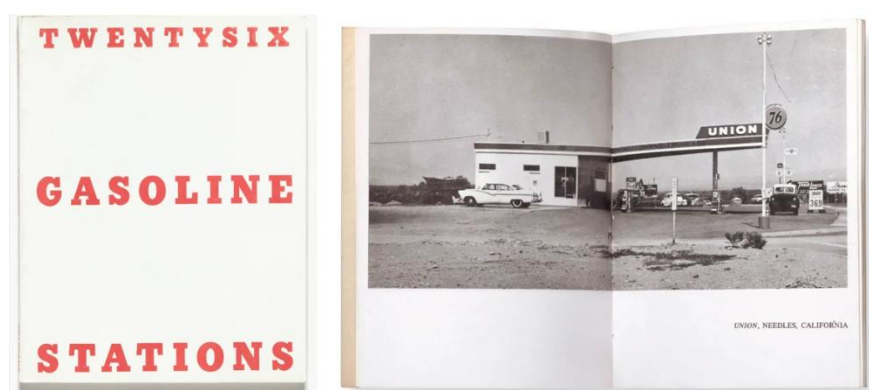


Figura 45 Edwar Ruscha. *Twentysix Gasoline Station*. 1963. 17,9 × 14 cm. Tomado de <https://www.pixartprinting.es/blog/libros-de-artista/>

Dicho argumento marcó el inicio de la “democratización del arte” y la aparición de circuitos de distribución alternativos —ferias, librerías independientes y redes postales— que permitieron al libro de artista escapar de los límites del museo.¹⁰⁶

¹⁰⁵Salvador Haro González. "Edward Ruscha y el libro de artista. El nacimiento de un nuevo paradigma." *Estudios sobre arte actual*, n.º 1, julio de 2013, pág. 3, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5192351.

¹⁰⁶ Clive Phillpot. *Booktrek: Selected Essays on Artists' Books (1972-2010)*. JRP | Ringier Kunstverlag AG, 2013.

Clive Phillpot y su *Ensalada de frutas*. Entender las intersecciones del libro de artista

Estas mismas innovaciones artísticas dieron pauta para explorar, desde otras disciplinas, nuevas maneras de hacer arte y, con ello, surgieron cuestionamientos teóricos en torno a estas propuestas. En el caso del libro de artista, los debates se centraban en qué es realmente un libro de artista. Sobre ello, el comisario de exposiciones, escritor y bibliotecario inglés Clive Phillpot propone, mediante un esquema, mostrar el lugar que ocupa el libro de artista y su interconexión con el libro en tanto concepto y materialidad.

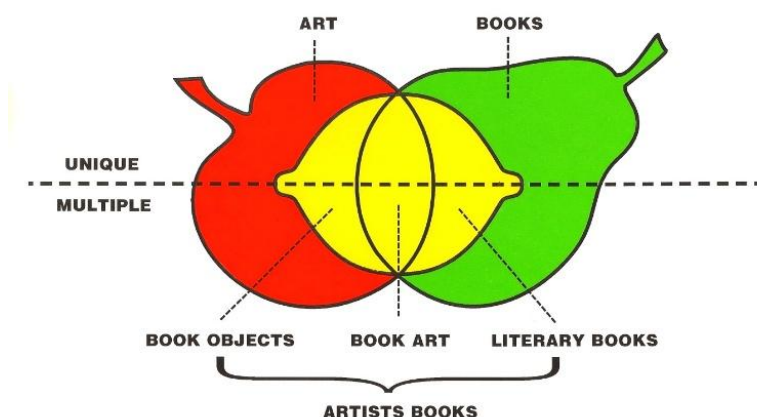


Figura 46 Clive Phillpot's Artists' Books "Fruit Salad" Diagram, 1982. Tomado de https://www.researchgate.net/figure/Fruit-Salad-diagram-by-Clive-Phillpot_fig12_35337128

En el llamado “esquema de ensalada de frutas”, Phillpot propone visualizar el lugar que ocupa el libro de artista dentro de la propia idea polisémica del término. En él se observan las líneas que comparte con otras manifestaciones vinculadas al uso del libro; sin embargo,

lo interesante no es definir el concepto de manera purista, sino atender al comportamiento del libro expandido, sus características híbridas y sus múltiples posibilidades.

Este esquema revela un universo abierto a todo artista que desee explorar el formato, sin que necesariamente deba encasillar su pieza de forma específica, pero con la consigna de otorgarle siempre el valor que merece. De este modo, el diagrama funciona como una cartografía visual que permite comprender las zonas de intersección y los límites difusos entre las distintas formas que puede adoptar el libro de artista.

Ulises Carrión y *El arte nuevo de hacer libros*

Sobre esto mismo, el artista mexicano Ulises Carrión llevó sus reflexiones a un nuevo nivel conceptual con su manifiesto *El arte nuevo de hacer libros* (1975), donde propuso entender el libro no como un contenedor de texto, sino como una secuencia de espacios y tiempos. Carrión, con este manifiesto quería dar claridad del lugar del libro de artista, inicialmente en el contexto del quehacer del libro y también del artista creador.

Carrión define el libro de artista como: *Un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente, un libro es también una secuencia de momentos.*¹⁰⁷ Para Carrión, la estructura del libro —su ritmo, su materialidad, su disposición— era el verdadero campo de creación artística. Con su proyecto *Other Books and So* (Ámsterdam, 1975), fundó una librería y galería dedicada a la circulación de libros de artista y ediciones experimentales, abriendo un espacio autónomo para la producción y distribución del arte impreso.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Ulises Carrión., *Op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁸ Heriberto Yépez. "Los cuatro periodos de Ulises Carrión". *El arte nuevo de hacer libros*, Tumbona, 2012, págs. 17–28.

Este enfoque situó al libro en una dimensión performativa, donde la lectura se convierte en experiencia visual y corporal. Carrión también transformó la noción de autoría: el artista debía controlar todas las fases del proceso editorial, del diseño a la distribución. Su influencia se extendió ampliamente y consolidó una tradición experimental mexicana que encontraría eco en artistas y colectivos posteriores.

El libro de artista en México: espacio íntimo, político y femenino

En México, la práctica del libro de artista se desarrolló a partir de los años setenta, en diálogo con las redes internacionales de edición independiente. Uno de los núcleos más relevantes fue la Beau Geste Press, fundada en Inglaterra por Felipe Ehrenberg, Martha Hellion y David Mayor, donde se publicaron libros experimentales, serigrafías y objetos editoriales que circulaban por correo o en espacios alternativos, de lo que derivó la creación de varios libros de artista ¹⁰⁹

Este taller y comunidad de impresores no convencional se volvió rápidamente influyente al publicar y producir objetos impresos con una estética novedosa, radical y heterogénea que a menudo se involucraba con la contracultura y borraba las fronteras disciplinarias. BGP señalaba con orgullo su autonomía e independencia en los prefacios de sus revistas, libros y otras publicaciones promocionales. No era responsable ante nadie, se negaba a adherirse a las convenciones de la producción artística de la época y refutaba los mecanismos de validación cultural.¹¹⁰

¹⁰⁹ Magali Lara. *Libros de artista en México*. 24 de julio de 1993. Magali Lara. Textos, artículos y ensayos, Ciudad de México, México, Exp. colectivas lecturas de grupo, www.magalilara.com.mx/index.php?mod=textos_c.archivo&clave=71.

¹¹⁰ Alejandra Villasmil. "Cuando editar no es un negocio sino un modo de vida. la historia de Beau geste press". *ARTISHOCK. Revista de arte contemporáneo*, 8 de mayo de 2017, artishockrevista.com/2017/05/08/cuando-editar-no-negocio-sino-modo-vida-la-historia-beau-geste-press.

Durante esas décadas setenta y ochenta, el libro de artista también se consolidó como un medio de exploración estética y conceptual, especialmente para *Los grupos* de artistas y entre mujeres creadoras que encontraron en este formato un espacio para articular experiencias personales y reflexiones sobre el cuerpo, la memoria y la identidad. Sobre ello Eva Mayo, comenta lo siguiente:

*El territorio cotidiano de la feminidad es una construcción ideológica e histórica que condicionan la forma de ver y ser vista de las mujeres. Y con el foco en este aspecto, las creadoras integran en sus obras la idea de cuerpo, no solo como representación, sino vinculado a tareas y objetos con los que se identifica la condición de mujer en los Libros de Artista.*¹¹¹

Martha Hellion

Los aportes de Martha Hellion (Ciudad de México, 1937), como arquitecta, diseñadora de vestuarios, editora, museógrafa y curadora, son imprescindibles para comprender el impacto del libro de artista que, desde México, continuó esa labor experimental iniciada en Europa, convirtiéndose en una de las principales promotoras del género en América Latina. Al mismo tiempo, su obra personal refleja los mismos valores que impulsó desde la gestión y la enseñanza en la producción artesanal, la experimentación material y la intimidad como propuestas para sus libros que en su mayoría fueron ediciones limitadas o piezas únicas intervenidas a mano, la artista en diversas entrevistas habla del objeto libro como un lugar imprescindible para su formación y como un concepto que no solo se lee, sino que se explora y experimenta. Sobre esto Hellion, ante su manera de hacer su arte, se piensa ella misma

¹¹¹ Eva Mayo. "La condición femenina en el arte: El Libro de Artista como agente de reflexión feminista". *Arte, individuo y sociedad*, vol. 37, n.º 3, mayo de 2025, pág. 481, <https://doi.org/10.5209/aris.99230>.

como una edición limitada, en una entrevista realizada por la UDUALC, Hellion comenta lo siguiente:

*Empezamos a hacer hojas sueltas, con poesías, experimentábamos con el estencil para dibujar, y así fuimos armando revistas y pequeños libritos que, luego, si querer, se les fueron llamando libros de artista. Fuimos los precursores, así sin proponérselo, de las residencias de arte, y del concepto de artista editor. De ahí surgió la política de, dándole la espalda a la industria editorial que nos daba la espalda por no ser rentables, hacíamos publicaciones autosuficientes. Yo, que siempre me público a mí misma, soy una edición limitada.*¹¹²

Sobre esto último podemos decir que el trabajo de Hellion, es un trabajo muy experimental casi llevado a las últimas consecuencias que permite la materialidad, es interesante como una artista multidisciplinaria logra plasmar todos sus intereses en objetos que antes de ser arte para ella son lugares que ayudan a desfogar su curiosidad y a mantener las manos ocupadas como menciona la misma Martha Hellion, pues para ella *la hoja en blanco es un espacio performativo*.¹¹³

Podríamos hablar de una pieza en especial, sobre todo si es sobre libro de artista, ya que por supuesto, trabajo performance, instalaciones, libro-objeto etc., ha herencia de lo que el movimiento Fluxus y con Ulises Carrión, había hecho en la década de los setenta y que ella conoció muy de cerca, es decir la disciplina de la indisciplina¹¹⁴, idea que ayudó a romper con las estructuras establecidas por el arte clásico y que permitió enriquecer su propuesta

¹¹²UDUALC (Unión de Universidades de América Latina y el Caribe). "Martha Hellion, edición limitada". *Universidades*, vol. 76, n.º 103, enero de 2025, págs. 66–71, www.udualerreu.org/index.php/universidades/article/view/811.

¹¹³ "Voces: Martha Hellion". *YouTube*, subido por Udualc Tv, 3 de abril de 2025, www.youtube.com/watch?v=WCcWpKVGT8g&t=185s.

¹¹⁴ "El arte del libro, una mirada femenina. las letras como transgresoras de fronteras. Martha Hellion." *YouTube*, subido por TV UNAM VINDICTAS, 15 de julio de 2020, www.youtube.com/watch?v=da_9xfUUzI4&t=1140s.

artística. Esta “indisciplina” posibilitó a Hellion experimentar particularmente con la naturaleza en sus obras, sobre esto mismo la artista hace una reflexión respecto a la naturaleza y el libro que vale la pena citar aquí:

Un libro es como un árbol. Las hojas caen del árbol y vuelven a compaginarse para transmitirnos algo. Siempre he estado fascinada por las estructuras de la naturaleza. Entiendo más las estructuras naturales y el comportamiento de los animales que, muchas veces, al humano.”

Vivo en un mundo en el que he recopilado cosas de la naturaleza que me interesan: hojas secas, semillas, hilos... tengo un almacén de cajas lleno de material de trabajo. Siempre puedo formar un algo, y ese algo nunca sé qué llegará a ser.¹¹⁵

Esta multidisciplinariedad de Hellion, la llevo del mimeógrafo al quehacer textil y otras formas de impresión que enriquecieron su obra.

Y en esa labor, al imprimir todas las matrices en metal y todo aquello que era el quehacer textil, me fui conociendo otras técnicas de impresión, y me di cuenta de que el papel y la tela eran lo mismo. Y otra vez el árbol.¹¹⁶

Lo hecho por Martha Hellion, nos permite ver a grandes rasgos y con una sola persona la evolución del mismo libro de artista, su concepto, su materialidad, coleccionismo, impresión y producción, su lugar en temas de edición y autoría, pero por otro lado la sensibilidad, la curiosidad y la experimentación con casi todo lo que nos rodea. Hellion es ella misma un libro de artista.

¹¹⁵ *Ibidem*

¹¹⁶ *Ibidem*



Figura 47 Martha Hellion: cada una de mis obras es como un personaje Fotos\Carlos Mora. Tomado de razon.com.mx/cultura/2025/02/12/martha-hellion-cada-una-de-mis-obras-es-como-un-personaje/

Magali Lara

Magali Lara fue una de las primeras artistas en trasladar al libro la estructura del diario íntimo. Sus obras combinan dibujo, escritura y pintura en secuencias que desbordan lo narrativo, situando la emoción y el cuerpo en el centro de su creatividad:

El cuerpo y la intimidad, la negociación entre lo público y lo privado, domesticidad y violencia son tratados en su obra. Más recientemente, se incorpora el medio ambiente en un sentido ecológico y considerado como un bien frágil y colectivo ligado también al feminismo. Transitando entre la figuración y la abstracción, con la poesía visual como punto de referencia, los objetos cotidianos, las naturalezas muertas y las atmósferas oníricas serán aludidos en su creación. Empleando en su representación un tratamiento multidisciplinar, Lara recurrirá al dibujo, la cerámica, la escritura, la pintura y el textil. Estas particularidades mencionadas se encuentran en sus libros de artista.¹¹⁷

Una pieza que es interesante por su técnica y discurso, la comparte con la fotógrafa Lourdes Grobet, titulada *Se escoge el tiempo* (1983), la propuesta de este libro de artista de

¹¹⁷ *Ibidem*

formato pequeño es un conjunto de fotografías de baños que las artistas intervienen con escritura (**fig.48**).¹¹⁸ El discurso de la pieza se centra en la experiencia de ambas artistas durante un encuentro en el Museo de Medellín, donde los baños eran mixtos, situación que les resultó extraña.

Entendiendo el baño como un espacio donde la idea de cuerpo está presente de forma permanente, deciden explorar los baños públicos y privados. Cuerpo, mujer y violencia, tres aspectos que se representan en un solo espacio. Desde el punto de vista de las mujeres, la experiencia femenina en los baños públicos es especialmente violenta. Magali Lara recuerda ese espacio como algo sórdido, como un espacio de sucesos violentos para las mujeres. En algunos casos prohibitivos, por antihigiénicos o por el riesgo para la seguridad para las usuarias. En este libro de artista se representa el cuerpo sin estar presente, y muestra una lectura de la condición femenina íntima y colectiva.



Figura 48 Magali Lara y Lourdes Grobet. *Se escoge en tiempo*. 1983. Tomado de magalilara.com.mx

¹¹⁸ Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. "Magali Lara: La artista-heroína". *La era de la discrepancia. arte y cultura visual en México 1968-1997*, 2ª ed., Turner, 2014, págs. 184-85.

Yani Pecanins

Por otro lado, la obra de Yani Pecanins (1957–2019) ocupa un lugar fundamental en el desarrollo del libro de artista en México, al articular la producción editorial, la experimentación material y la memoria íntima. En 1977 fundó, junto con Walter Doehner y Gabriel Macotela, la editorial independiente *Cocina Ediciones*, un espacio pionero dedicado a la publicación de libros de artista, revistas experimentales y portafolios.¹¹⁹ Posteriormente, en 1985, cofundó *El Archivero*, una librería y galería dedicada a la difusión, exhibición y circulación de libros de artista, que operó hasta inicios de la década de 1990.¹²⁰ Este proyecto se convirtió en un punto de encuentro entre artistas, editores y coleccionistas, consolidando una red de producción y pensamiento en torno al libro como objeto artístico.

Su práctica artística combina el libro-objeto, la instalación y el arte objeto, integrando materiales domésticos, vajillas, ropa, frascos, zapatos, con caligrafía, collage y costura, en obras donde lo íntimo y lo cotidiano se transforman en lenguaje poético y político.¹²¹ Sus temas recurrentes como la memoria, el exilio, la identidad, la domesticidad y el tiempo se materializan en piezas como *Un viaje en Zeppelin* (1998) donde los objetos se convierten en archivos sensibles del recuerdo **(fig.49)**.¹²²

¹¹⁹ V. Argüelles, *op. cit.*, p. 187.

¹²⁰ M. Lara, *op. cit.*, s.p.

¹²¹ Museo de Arte Carrillo Gil. "Yani Pecanins. Las cosas sencillas". *MACG*, 5 de julio de 2025, museodeartecarrillogil.inba.gob.mx/wp-content/uploads/2025/07/HDS_Pecanins-Vo.pdf.

¹²² Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. "Presentaron la reedición del complejo y significativo universo gráfico de Un viaje en Zeppelin". *INBAL*, 9 de noviembre de 2018, inba.gob.mx/prensa/10942/presentaron-la-reedici-oacuten-del-complejo-y-significativo-universo-gr-aacutefico-de-nbspun-viaje-en-zeppelin.



Figura 49 Yani Pecanis. *Un viaje en zeppelin*. 1988. Tomado de <https://blog.lib.utah.edu/book-of-the-week-un-viaje-en-zeppelin/>

Pecanins no sólo produjo libros de artista, sino que también creó las condiciones para que este arte lograra establecerse en México, al vincular edición, gestión cultural y práctica artística. Su trabajo amplía los límites del formato libro al situarlo como objeto de experiencia sensorial y narrativa, donde la memoria personal se enlaza con la historia colectiva.

El libro de artista hoy...

Hoy, el libro de artista en México continúa siendo un campo fértil para la experimentación visual y material. Espacios como Taller Ditoria, Ediciones Acapulco, o el propio taller de Hydra+Fotografía han impulsado nuevas generaciones de creadores que conciben el libro como una forma de pensamiento expandido, donde conviven la gráfica, la poesía visual, la fotografía y las prácticas performáticas. El libro de artista se ha desplazado del ámbito del objeto único al de la edición independiente, manteniendo su carácter crítico y sensorial, pero abriéndose también a diálogos con lo editorial, lo colaborativo y lo político.

En este sentido, me permito agregar aquí el fotolibro contemporáneo que puede entenderse como una derivación natural de esta tradición: hereda del libro de artista su libertad formal, su atención al proceso y su apuesta por la experiencia táctil y afectiva del

lector. Tal como señala Horacio Fernández en *El fotolibro latinoamericano* (2011), el fotolibro *hereda la libertad formal y conceptual del artista para apropiarse del formato editorial y hacerlo vehículo de pensamiento visual*”¹²³

Así, el paso del libro de artista al fotolibro no implica una ruptura, sino una continuidad en la búsqueda de un lenguaje visual autónomo, donde el libro sigue siendo un espacio para pensar con las manos, mirar con el cuerpo y narrar desde la experiencia. Sobre ello ahondaremos en el siguiente capítulo a manera de entender su alumbramiento, su propuesta, hechura y concepto.

¹²³ Fernández, Horacio. *El fotolibro latinoamericano*. RM, 2016.

Capítulo 3. El Fotolibro

*Muy pocas fotografías han sido realizadas para ser expuestas en galerías y museos y en cierta medida su museización constituye un acto a contranatura.*¹²⁴

La historia del fotolibro se ha construido recientemente, a partir del creciente interés por el tema. En la actualidad, este formato, de gran atractivo y proyección, ha funcionado tanto para fotógrafos consagrados como emergentes, así como para artistas que experimentan con diferentes técnicas, dada la condición híbrida del formato. Asimismo, constituye un soporte alternativo a la exposición en museos y ofrece mayores posibilidades de expansión internacional. Como señala Horacio Fernández, “la biblioteca es el museo”, es decir, todos podemos tener el museo en la biblioteca personal o, en todo caso, acceder a él desde las bibliotecas públicas.

Así pues, hablar del fotolibro es hablar de un espacio de multidisciplinariedad que, al contener temas variados e interesantes, ha logrado reencantar y desmentir a quienes han anunciado la desaparición del objeto libro ante la creciente migración hacia lo digital. Asimismo, contribuye a apaciguar lo que Joan Fontcuberta denomina la “furia de las imágenes”, al propiciar una pausa frente a la sobreproducción y el consumo acelerado de imágenes digitales que caracteriza a la actualidad.

De este modo, el fotolibro demuestra que el formato del libro “tradicional” continúa en constante mutación, expandiéndose como si de un bicho raro se tratara, y apostando por

¹²⁴ Joan Fontcuberta. "El hechizo del fotolibro". *El país*, 17 de diciembre de 2011, elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084335_850215.html.

una secuencia narrativa capaz de proponer otro espacio-tiempo de apreciación, acompañado de la experiencia sensorial del tacto e incluso del olfato, según su grado de materialidad.

Sin embargo, como todo bicho raro que requiere ser observado de cerca, cabe señalar que los estudios en torno al fenómeno del fotolibro aún son escasos o, en todo caso, su democratización —a través de libros o artículos— sigue siendo limitada y de difícil acceso. No obstante, en este capítulo se procura abarcar todo lo posible del formato para trazar una línea que permita comprender la historia de este soporte artístico, su función, construcción, divulgación y análisis. Para ello, recurrí a diversos hallazgos, incluyendo materiales disponibles en la red, con la intención de aportar un grano de arena al entendimiento del fenómeno del fotolibro.

Asimismo, como se ha venido planteando desde el primer capítulo, en este apartado me interesa poner especial atención en obras realizadas desde la mirada femenina. Sin embargo, varios fotolibros producidos por hombres resultan imprescindibles tanto para comprender la evolución histórica como por la singularidad material del formato. Aun así, se hará énfasis en obras producidas por mujeres, pues esta perspectiva permite dar cauce al análisis de la obra *Álbum* de Ana Casas Broda y, al mismo tiempo, pone en evidencia la persistente invisibilización del arte realizado por mujeres, quienes, incluso en investigaciones recientes, continúan siendo omitidas o poco consideradas.

Un ejemplo de ello se encuentra en el primer volumen de *The Photobook: A History. Volume I* (2004), de Martin Parr y Gerry Badger —el único de los tres volúmenes al que tuve acceso—. En este tomo, los autores proponen mostrar libros que, en un inicio, fueron catalogados únicamente como libros de fotografía; sin embargo, a partir de una exploración

en diversas bibliotecas de artistas visuales y escritores, ambos investigadores determinaron que dichos ejemplares debían considerarse *fotolibros* debido a su narrativa, su construcción material y, sobre todo, a su carácter de rareza.

Al revisar este primer volumen fue posible advertir un marcado desequilibrio en la citación de obras realizadas por hombres y mujeres: se registran 189 trabajos de autores masculinos frente a solo 16 obras realizadas por mujeres. Si bien esta disparidad podría considerarse habitual en producciones correspondientes a finales del siglo XVIII y principios del XIX —pues, aun existiendo participación femenina, muchas obras fueron firmadas bajo seudónimos, con el apellido del esposo o atribuidas directamente al marido en casos de colaboración—, dicha lógica resulta problemática cuando se observa la producción de mediados y finales del siglo XX. En este periodo, la realización de libros de fotografía experimentó una notable efervescencia, particularmente a partir de la consolidación del libro de artista, práctica que ya había comenzado a desarrollarse desde las vanguardias históricas.

En ese mismo sentido, otro aspecto relevante de este primer volumen es la prácticamente nula presencia de fotolibros producidos en Latinoamérica. Esta ausencia fue posteriormente retomada por Horacio Fernández, quien en 2016 publicó, bajo el sello editorial RM, su investigación titulada *El fotolibro latinoamericano*. Este proyecto surge del interés de Fernández por la propaganda chilena y por los circuitos de circulación del fotolibro en la región. En dicha investigación se incluyen (número de obras de hombres) y (número de obras de mujeres), entre las que destacan títulos como *Naturata* de Graciela Iturbide, *Plaza de la soledad* de Maya Goded y *Lucha libre* de Lourdes Grobet, por mencionar algunas figuras femeninas fundamentales en el quehacer fotográfico y en el desarrollo del fotolibro en México.

Actualmente, el Centro de la Imagen de la Ciudad de México alberga más de 750 ejemplares de distintos países y autores, tanto consagrados como emergentes. Un registro del Fondo Folio¹²⁵ me permitió observar a partir de qué año existe una mayor divulgación de fotolibros en México, además de realizar un conteo de aquellos producidos por fotógrafas. De 826 fotolibros registrados, 233 pertenecen a autoras mujeres y, aunque algunos permanecen sin autor identificado, considero que esta cifra continúa siendo reducida en relación con los producidos por fotógrafos hombres.¹²⁶

Otro aspecto relevante derivado de estos datos es el creciente interés por el formato a partir de 2010 y hasta la actualidad. Aunque existen registros desde finales de los años noventa, se observa un incremento significativo en el nuevo siglo, lo que ha dado lugar a ejemplares innovadores tanto en materialidad como en narrativa, ofreciendo, sobre todo, una forma distinta de mirar y comprender el libro.

A partir de estas consideraciones, el presente capítulo propone un recorrido que permita comprender el fotolibro desde distintas aristas. En primer lugar, se aborda su definición, su relación con otras disciplinas como la literatura y el cine, así como los distintos tipos existentes. Posteriormente, se traza una breve historia del fotolibro, desde una línea internacional hasta su desarrollo en México. Asimismo, se examinan los procesos de producción y circulación, incluyendo incubadoras, talleres, editoriales y festivales, así como espacios de consulta y archivo. Finalmente, se analiza la materialidad del fotolibro y se pone

¹²⁵ Para hacer el estimado recurría al archivo del Fondo Folio. Acceder a: <https://repositorio.ci.cultura.gob.mx/>

¹²⁶ Las consideraciones que he venido realizando de manera puntual sobre los fotolibros en términos de perspectiva de género y la revisión de fotolibros latinoamericanos se incluyen como un dato que consideré importante no pasar por alto, ya que contribuyen a comprender cómo se ha manifestado el fenómeno del fotolibro en la actualidad. Sin embargo, este no es un tema que se desarrolle de manera central a lo largo de la tesis, aunque el análisis general se ha realizado bajo una perspectiva de género. Considero que estos aspectos podrían dar lugar a una investigación futura más amplia y específica sobre el tema.

especial atención en el trabajo de Ana Casas Broda y el taller Hydra+fotografía, elementos fundamentales para el desarrollo de esta investigación.

Entender el fotolibro: aproximación a una definición

*En el arte viejo, todos los libros se leen de la misma manera.
En el arte nuevo, cada libro requiere una lectura diferente.*¹²⁷

El término *fotolibro* (en inglés, *photobook*), aunque algo ambiguo y con apenas algunos años de popularidad, se utiliza para describir un formato editorial que combina la fotografía y el libro como un medio autónomo de expresión artística. Aunque el concepto tiene raíces en el desarrollo de la fotografía y la publicación desde finales del siglo XIX, su definición y consolidación como término específico ocurrieron más recientemente, en el siglo XX.

Sin embargo, las primeras aproximaciones antes de que el término *fotolibro* existiera, se referían a estas publicaciones como "libros ilustrados con fotografías" o simplemente "álbumes fotográficos". Dada la novedad tecnológica que supuso la aparición de la fotografía convirtieron pronto el nuevo medio en uno de los sistemas idóneos para la ilustración de libros (**Fig. 50 y 51**).

¹²⁷ Ulises Carrión...*Óp. cit.*, 49-50

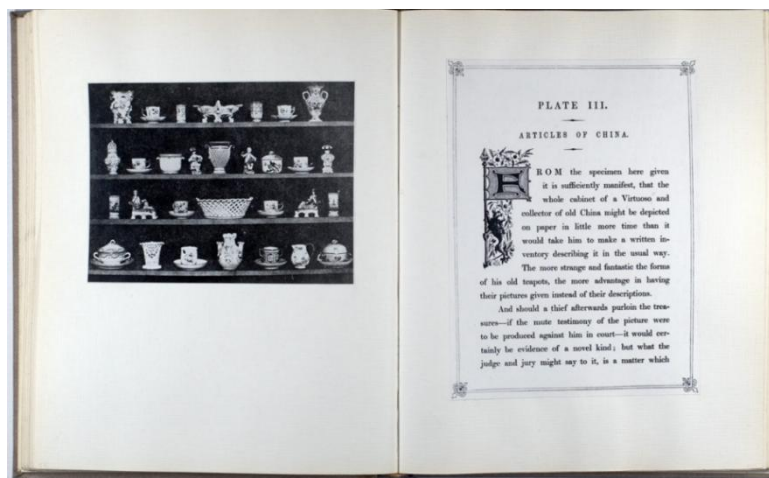


Figura 50 William Henry Fox Talbot. *The Pencil of Nature*, 1844, Dorset, Inglaterra. Tomado de Apuntes de fotografía Fosune Dorronsoro. <http://apuntesdefotografia.culturetas.es/calotipos-primeras-fotografias-papel/>

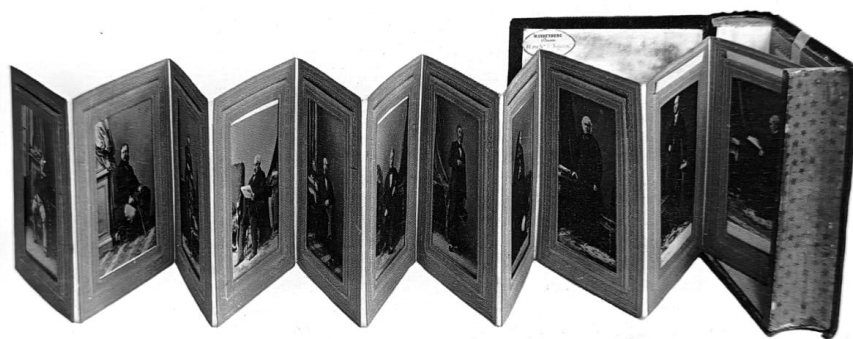


Figura 51 El tipo más antiguo de álbum de acordeón, ca. 1860, 13.5 x 11 cm. Retratos de Disdéri, París. Tomada de Foto-Álbum de Ellen Maas. Impreso.

En las primeras décadas del siglo XX, los ejemplares que hoy podemos llamar como fotolibro comenzaron a consolidarse como un medio autónomo, gracias a publicaciones icónicas como *Die Welt ist schön* (1928) de Albert Renger-Patzsch o *Paris de Nuit* (1933) de Brassai. Durante este período, se valoró especialmente la secuencia fotográfica y el diseño como elementos narrativos, evolucionando desde la tradición de los libros ilustrados con fotografía.

Paralelamente, artistas, teóricos y académicos empezaron a reflexionar sobre las preguntas planteadas inicialmente por el surgimiento del libro de artista, una de las raíces fundamentales para comprender el fotolibro tanto en términos conceptuales como de contenido. Aunque cada uno tiene características distintivas, su estrecha relación ha sido reconocida como una “hermandad” creativa. Con el auge de estas nuevas expresiones artísticas vanguardistas y la experimentación con el formato libro, no surgió de inmediato un término que definiera con precisión esta práctica. Esto dio lugar a un debate terminológico que se intensificó a lo largo del siglo XX.¹²⁸

A principios de la década de 1980, figuras como Ulises Carrión y Clive Phillpot contribuyeron significativamente a este diálogo, dada su inconformidad con el término libro de artista (en inglés *artists' book*) para proponer términos alternos como *bookwork* y *artists' bookwork*, finalmente ninguno de ellos se consolidó realmente.

Estos antecedentes son clave para manifestar que el término *fotolibro* se va a construir bajo las mismas circunstancias, incluso con menos popularidad pues, por otro lado, la fotografía estaba haciéndose de un espacio como producto artístico. Y, por otro lado, el término da pie a distintas maneras de entender que es un fotolibro, es un término tan ambiguo que como señala Celia Vega en su investigación doctoral:

La palabra fotolibro, resultado de la unión de los términos fotografía y libro, puede llevar a la asunción equivocada de que cualquier libro de/con fotografía(s) es, de hecho, un fotolibro. A esta indefinición contribuye el uso indiscriminado que se hace del término, aplicado a publicaciones de diversa naturaleza, desde libros ilustrados hasta folletos propagandísticos. [...] Esto da lugar, a una homogeneización engañosa de libros concebidos con propósitos muy distintos y publicados en contextos muy diferentes, que únicamente tienen en común una construcción

¹²⁸ Celia Vega Pérez. *Transformaciones en la edición de fotolibros en España (2008-2018)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019. Docta Complutense, <https://hdl.handle.net/20.500.14352/11173>

*consciente del discurso basada en la secuenciación de una serie de imágenes fotográficas.*¹²⁹

Siguiendo con lo anterior, aunque estos libros existían, el término *fotolibro* no se usó de manera generalizada hasta la segunda mitad del siglo XX, y como mencionamos anteriormente, su popularidad aumentó con la llegada de teóricos y coleccionistas que se dedicaron a estudiar este medio.

El reconocido historiador de la fotografía Horacio Fernández ha realizado importantes aportaciones al estudio del fotolibro. En 1999 publicó *Fotografía Pública. Photography in Print 1919-1939*, seguido por *Fotos y libros. España 1905-1977* en 2014, y *El fotolibro latinoamericano* en 2016, uno de los grandes aportes investigativos para entender el fotolibro producido en Latinoamérica, lo que también abrió una puerta a investigadores y académicos latinoamericanos a interesarse por el tema, aunque no con tanta fuerza como en Europa y Estados Unidos. Sin embargo, en México, por ejemplo, se ha ido desarrollando paso a paso y tomando gran popularidad entre fotógrafos emergentes, profesionales y editoriales. Estas obras consolidan a Horacio Fernández como una figura clave en el análisis de este campo emergente.

En 1999, Fernández fue comisario de la exposición *Fotografía Pública. Photography in Print 1919-1939* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Entre los asistentes se encontraba Martin Parr, quien más tarde desempeñaría un papel crucial en la promoción del estudio del fotolibro.

¹²⁹ *Idem.*

Este evento marcó un punto de inflexión en la investigación sobre libros de fotografía, que, debido a sus características particulares, comenzaron a denominarse *fotolibros*.

La historia se remonta al verano de 1999, cuando Martin Parr visitó la exposición comisariada por Horacio Fernández, Fotografía pública. Photography in Print 1919 – 1939, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. En un momento en el que la fotografía luchaba por consolidar su estatus como arte y por tener presencia en los museos en forma de copias lo más grandes posible, con enormes marcos, ahí estaba esa exposición de panfletos sueltos, revistas usadas y libros de fotografía envejecidos; supuso un verdadero «cambio de paradigma».¹³⁰

De esta manera, Martin Parr y Gerry Badger se interesaron en ejemplares que posteriormente fueron seleccionados e investigados para conformar la serie *The Photobook: A History* (2004, 2006, 2014). Esta obra contribuyó significativamente a formalizar y dar visibilidad al término *fotolibro*. Por otro lado, en 2017, Moritz Neumüller, Martin Parr, Gerry Badger, Horacio Fernández, Ryuichi Kaneko y Markus Schaden publicaron *Fenómeno Fotolibro*. Este proyecto consta de ocho cuadernillos dedicados al fotolibro y rinde homenaje a los artistas que optan por el formato libro como medio para la creación y difusión de sus obras fotográficas. Más recientemente, investigadoras como Russet Lederman y Olga Yatskevich han enriquecido el campo con la exposición *What They Saw: Historical Photobooks by Women, 1843–1999* (2021), una muestra itinerante de gran relevancia que permite valorar los fotolibros realizados por mujeres a lo largo de la historia.

¹³⁰ Collin Pantall et al. "Vídeo - Relevancia del fotolibro en el panorama actual // Fenómeno fotolibro". San Telmo Museoa, 12 de mayo de 2018, www.santelmomuseoa.eus/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=39:video&id=12403:the-americanization-of-europes-bankrupt-dialogos-europeos&lang=es.

Podemos afirmar que el fotolibro no es un objeto estático, sino un medio dinámico que evoluciona constantemente en función de las necesidades narrativas, estéticas y culturales de su tiempo. Esta transformación no solo responde a la búsqueda de nuevas formas de expresión visual, sino también a la intención de establecer un diálogo más profundo con el espectador, invitándolo a interactuar con la obra desde múltiples perspectivas sensoriales e interpretativas. Este carácter mutable y experimental asegura que el fotolibro continuará siendo un campo fértil para la investigación y la creación artística en el futuro.

¿Qué es?

Definir qué es un fotolibro puede resultar un tanto complicado, ya que el término en sí es algo ambiguo. Para algunos, puede evocar una compilación de fotografías que conforman un catálogo de exposición, donde las imágenes se organizan de forma más o menos cronológica. Para otros, podría asociarse con revistas especializadas en fotografía, fanzines, libros de artista, o incluso con los álbumes familiares que guardamos en casa. Aunque entre estas tipologías existe una línea fina de similitudes, es importante recordar que, al igual que la fotografía ha luchado por encontrar su propio espacio en el arte, el formato que la contiene es igualmente variado y, por lo tanto, su materialidad enriquece la manera en cómo vemos y leemos la fotografía. Esta diversidad refleja la naturaleza polifacética de la fotografía y su capacidad de adaptarse a distintos contextos y soportes, y a su vez la flexibilidad del soporte de libro tradicional para alojar distintas expresiones artísticas.

Pero iniciemos una aproximación a una definición de qué es un fotolibro. Martin Parr y Gerry Badger, en *The Photobook: A History Volume I*¹³¹, lo definen como:

*What is a photobook? This may seem a redundant question with an obvious answer. A photobook is a book — with or without text — where the work's primary message is carried by photographs. It is a book authored by a photographer or by someone editing and sequencing the work of a photographer, or even a number of photographers. [...] However, while this might serve as a basic definition, it is not that simple.*¹³²

¿Qué es un fotolibro? Puede parecer una pregunta redundante con una respuesta obvia. Un fotolibro es un libro -con o sin texto- en el que el mensaje principal de la obra lo transmiten las fotografías. Es un libro escrito por un fotógrafo o por alguien que edita y secuencia el trabajo de un fotógrafo, o incluso de varios fotógrafos. [...] Sin embargo, aunque esto pueda servir como definición básica, no es tan sencillo.

Es decir, el fotolibro es un libro, con o sin texto, cuyo objetivo principal es narrar una historia a través de fotografías. Si bien puede ser creado por un fotógrafo, también puede ser concebido por editores o un grupo de fotógrafos. Lo que distingue al fotolibro de una simple impresión fotográfica es su especificidad como objeto narrativo: no se trata solo de una colección de imágenes, sino de una obra donde las fotografías se organizan de manera que generan un discurso visual. Además, el fotolibro puede presentarse como un medio para exhibir un trabajo fotográfico o como una pieza de arte en sí misma.

Por otro lado, es interesante como inician la definición ambos fotógrafos, *This may seem a redundant question with an obvious answer* (Esto puede parecer una pregunta redundante con una respuesta obvia.) y finalizan “*However, while this might serve as a basic definition, it is not that simple* (Sin embargo, aunque esto podría servir como una definición

¹³¹ Martin Parr y Gerry Badger. “Introduction. The Photobook: Between the Novel and Film.” *The Photobook: A History Volume I*. Phaidon Press Limited, 2004. pp. 6-11. PDF.

¹³² *Ibid.*, pp. 6-7

básica, no es tan simple)¹³³. Claro, hay una obviedad dada por la naturaleza de los fotolibros que a primera vista pueden parecer simplemente una colección de imágenes. Sin embargo, la complejidad surge cuando comenzamos a explorar los matices que ofrece el fotolibro.

En este sentido, Horacio Fernández, en *El fotolibro latinoamericano (Revista de inauguración)*¹³⁴, define el fotolibro como *una publicación compuesta por fotografías organizadas en conjuntos de imágenes con argumentos y significados complejos*.¹³⁵ Esta definición pone de manifiesto que el fotolibro no es solo un objeto visual, sino un artefacto narrativo, en el cual las imágenes no son autónomas, sino que dialogan entre sí para construir un significado mayor, que se despliega a medida que el lector las observa en su secuencia.

Una última definición¹³⁶ es elaborada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el cual se describe a los fotolibro como un espacio con selección de fotografías que en su agrupación obtienen un ritmo y concordancia que se le va a acercar al tipo de narración de la literatura y el cine, que ya en su conjunto se enlazan y transmiten un mensaje activo, sin embargo, apunta que, para que todo ese conjunto visual tenga mucha más contundencia, el ojo de la editorial es paso importante.

Se trata de publicaciones que contienen un conjunto de imágenes fotográficas ordenadas con una coherencia interna, un ritmo visual y un sentido de la narración cercano a la literatura y al cine. Detrás del fotolibro hay una idea, una intención, un mensaje que se transmite a través del juego de las imágenes, dispuestas de tal manera que se potencian unas a otras, se relacionan y generan una obra unitaria abierta a múltiples lecturas. En los fotolibros el contenido fotográfico es

¹³³ Las traducciones a lo largo del texto son mías.

¹³⁴ Horacio Fernández, “El fotolibro”, *El Fotolibro Latinoamérica-Revista de inauguración en Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA)*, 2014. PDF. proa.org/documents/El_Fotolibro_Latinoamericano.pdf

¹³⁵ *Ibid.*, p. 4

¹³⁶ Se decidió citar cuatro definiciones sobre qué es un fotolibro, con el propósito de analizar los matices presentes en cada una de ellas.

*fundamental pero también el diseño, el texto si lo hay, el grafismo, la tipografía o la impresión.*¹³⁷

La fotógrafa y artista visual Mariela Sancari propone al menos tres momentos para comprender el fotolibro: *el sistema o lógica del libro, el objeto y la experiencia*. El sistema o lógica del libro se refiere al orden narrativo de la secuencia de imágenes y su función como un todo; es decir, el libro se configura como un universo en sí mismo, con sus propias lógicas de encuentro y desencuentro. El objeto alude a la materialidad del libro, la cual permite el funcionamiento de la narrativa visual; así, lo exterior se encuentra siempre en relación con lo interior. Finalmente, la experiencia surge de la suma del concepto del libro y su materialidad, generando diversas formas de interacción para el lector.¹³⁸

En relación con eso, estas definiciones permiten explorar los matices que caracterizan al fotolibro. Si bien todas coinciden en que se trata de una publicación que utiliza el formato del libro para compilar imágenes con el fin de construir una narrativa, también es necesario considerar elementos fundamentales para comprender plenamente este formato. En este punto, la propuesta de Mariela Sancari resulta especialmente útil, pues desde una mirada contemporánea plantea, de manera clara, aspectos clave para entender el fotolibro, su funcionalidad y su lectura.

¹³⁷ “Fotolibros”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/colecciones/fotolibros>. Accedido el 9 de septiembre de 2024.

¹³⁸ Mariela Sancari. "Fotolibros: Conceptualización y materialidad". *Online courses for creative professionals* | Domestika, 1 de abril de 2019, www.domestika.org/es/courses/754-fotolibros-conceptualizacion-y-materialidad/units/3500-fotolibros-universo.

Historia del fotolibro

La historia del fotolibro se ha construido muy recientemente con el creciente interés por el tema. Grupos de investigadores, historiadores y fotógrafos expertos en imagen y fotografía, se dieron a la tarea de hacer una selección, investigación y catalogación de libros de fotografía, álbumes fotográficos, fanzines, panfletos, revistas, fotolibros y otros tipos de publicaciones que en su contenido estuviera como actor principal la fotografía.

Estas investigaciones de campo en su mayoría se llevaron a cabo en las bibliotecas de artistas y escritores como lo es la biblioteca de Archivo Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, la biblioteca personal de Gabriel Cualladó y de Martin Parr (por mencionar algunos), cuyos acervos incluyen títulos icónicos y rarezas.

Por lo tanto, estos profesionales de la fotografía y la investigación se dedicaron, por otro lado, a trazar la historia de lo que hoy conocemos como Fotolibro. Siguiendo esa cronología nos permitimos hacer un recorrido breve con las obras más destacadas de fotolibros que pueden trazar la historia del fotolibro a grandes rasgos siguiendo los acontecimientos y cambios culturales, sociales y políticos.

A finales del siglo XIX, Julia Margaret Cameron una de las principales representantes del pictorialismo, utilizó la fotografía para ilustrar la obra de Alfred Lord Tennyson, *Idylls of the King* (1874). Con una estética onírica y evocadora, el trabajo de Cameron marcó el comienzo de la fotografía como un medio artístico en publicaciones, influenciado por las tradiciones pictóricas y la literatura romántica, las cuales se reflejan

excelentemente en esta obra. Este libro surge en un contexto victoriano, en el que el interés por la poesía y la narrativa épica dialogaba con los avances en la técnica fotográfica (**fig.52**).



Figura 52 Julia Margaret Cameron (*Vivien and Merlin*) en *Idylls of the King*, Alfred Lord Tennyson, 1874. Londres, Inglaterra. Tomada de Getty. Museum Collection. <https://www.getty.edu/art/collection/object/104GCY>

Hacia el siglo XX en el periodo modernista y de vanguardias, durante la década de 1920. Alexander Rodchenko y Vladimir Mayakovsky (Moscú) en 1923 compilan la obra *Pro eto. Ei i mne* (*Sobre esto. A ella y a mí*). Un fotolibro creado en el marco de la Revolución Rusa, este libro combina fotografía y poesía en un diseño constructivista.

Rodchenko experimentó con el fotomontaje para reforzar las ideas revolucionarias de Mayakovsky, integrando texto e imagen. Este fotolibro ejemplifica la ruptura con las formas tradicionales de representación, haciendo eco de las tensiones políticas y sociales de la época y estableciendo las bases para los libros fotográficos modernos en el contexto de la vanguardia soviética (**fig.53**).



Figura 53 Alexander Rodchenko y Vladimir Mayakovsky. *Pro eto. Ei i me (Sobre esto. A ella y a mí)*, 1923. Moscú. Tomado de Instituto Valenciano de Arte Moderno. <https://www.ivam.es/catalogospdfs/0664/pubData/source/Rodchenko.pdf>

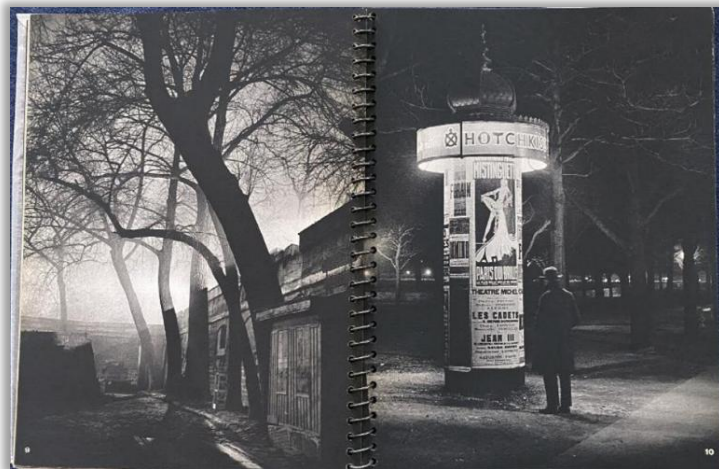


Figura 54 Gyula Halászi. *Paris de Nuit*, 1933. París. Tomado de <https://www.marninart.net/product/96/Paris-de-Nuit>

Paris de Nuit (1933) de Gyula Halász fotógrafo húngaro, considerado como un fotolibro de exploración urbana. También es una de la obra que consolidó la idea del fotolibro como una narrativa visual autónoma. Publicado en el período de entre guerras, este fotolibro captura la vida nocturna de París, destacando los contrastes entre la alta sociedad y los sectores marginados. Con secuencias en el claroscuro de las cuales se crea una atmósfera cinematográfica (**Fig.54**).

Hacia la década de 1950 el fotógrafo Robert Frank durante un viaje por Estados Unidos, retrata un país marcado por desigualdades sociales y raciales en plena Guerra Fría. Lo que derivó en la obra *The Americans* (1958) (**fig.55**), la cual revoluciono el fotolibro al romper con la narrativa tradicional y adoptar una estética fragmentada y subjetiva. Influenciado por la generación beat, este libro definió el fotolibro como medio crítico y personal, abriendo paso a un lenguaje fotográfico más íntimo y expresivo.

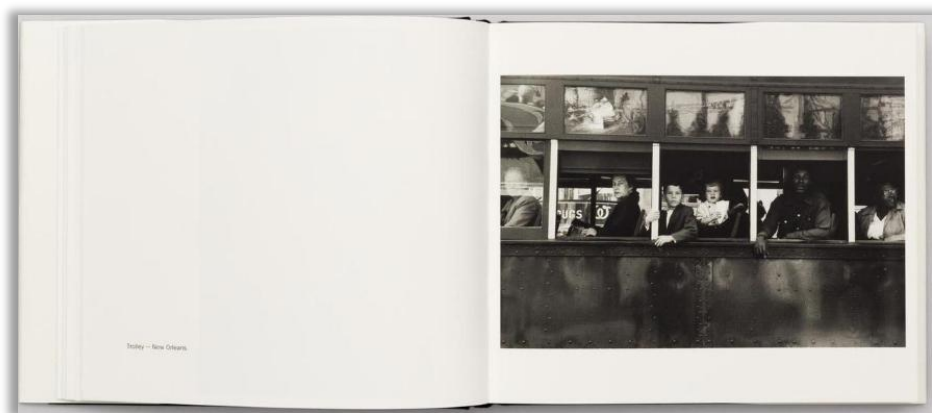


Figura 55 Robert Frank. *The Americans*, 1958. Tomado de <https://moom.cat/en/item/the-americans>

Durante la década de 1960, La fotografía se va a posicionar como medio simbólico y experimental. Con *The Americans* (1958), de Robert Frank, del cual ya se veían las primeras expresiones hacia lugares más subjetivos e íntimos. Sin embargo, la experimentación con la con el formato libro, sobre todo con el papel, tuvieron gran impacto en Japón. De lo cual podemos afirmar que muchas de las técnicas que hoy por hoy se tienen en los fotolibros devienen de los ejemplares producidos por el país insular de Asia Oriental, los cuales son una tradición y son el formato preferido de los artistas visuales japoneses.



Figura 56 Kikuji Kawada, *The Ma*, 1965, Japón. Tomado de www.akionagasawa.com/en/shop/books/akionagasawa/chizu-reprint/

Hacia esa dirección y con estos breves datos uno de los fotolibros más relevantes es *The Map* (1965) de Kikuji Kawada (Japón). El cual relata un Japón que aún lidiaba con las secuelas de la Segunda Guerra Mundial, Kawada creó un fotolibro profundamente simbólico, que combina imágenes del Memorial de Hiroshima con motivos abstractos y texturas (fig.56). *The Map* representa una pieza clave en la historia del fotolibro, al explorar la

materialidad del libro y el poder evocador de las imágenes. Su estructura no lineal influyó en la manera de concebir el fotolibro como una obra de arte total.

Durante la década de 1970, en América Latina, se produjo una notable cantidad de fotolibros, muchos de los cuales abordaron temáticas de denuncia, protesta y documentación social. Países como Chile, Venezuela, Brasil, México, Cuba etc., entre otros, que se destacaron en la creación de este tipo de publicaciones.

Un ejemplo significativo es *Sistema Nervioso* (1975), de Barbara Brändli, realizado en Venezuela. Este fotolibro documenta la relación entre los pueblos indígenas venezolanos y su entorno natural, explorando la riqueza cultural y simbólica de sus prácticas (**fig.57**). Publicado en un contexto marcado por un creciente interés en las identidades latinoamericanas, el libro sobresale tanto por su sensibilidad hacia las comunidades representadas como por su diseño experimental, que establece un diálogo visual con los paisajes y texturas del entorno

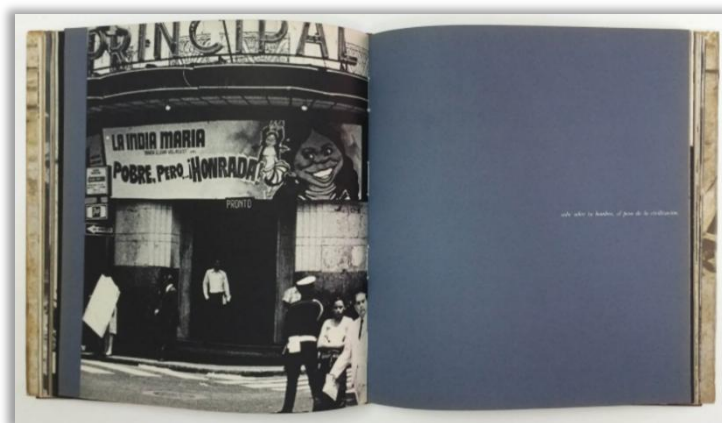


Figura 57 Barbara Brandli. *Sistema Nervioso*, 1975, Caracas, Venezuela. Tomado de <https://elarchivo.org/sistema-nervioso-reflexiones-de-horacio-fernandez-sobre-el-fotolibro-latinoamericano/>

Hacia la década de 1980 la evolución del fotolibro empezaba dar señales de ser un objeto con una creciente valoración artística, narrativa y material. Por lo que la materialidad de la obra fotográfica en formato libro empezó a consolidarse como un objeto de arte. Pues surge un interés de utilizar este formato como una herramienta narrativa autónoma.

La producción de fotolibros se diversifica con la expansión del mercado editorial y nuevas tecnologías. Algunas obras que se destacan durante este periodo son *Sentimental Journey* (1981) de Nobuyoshi Araki, obra autobiográfica que marcó un nuevo enfoque íntimo en el fotolibro japonés. *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) de Nan Goldin. Obra en la que a través de una narrativa visual íntima y cruda, documentó su círculo de amigos y amantes durante las décadas de 1970 y 1980 en Nueva York, creando un retrato muy personal y social de una generación que vivió entre el amor, el exceso, el dolor y la vulnerabilidad.

La década de 1990 se caracterizó por la experimentación visual y expansión global. El fotolibro explora narrativas complejas, integrando texto, diseño y fotografía. Dicha expansión global permitió que autores de regiones antes marginalizadas encontraran un espacio en la escena internacional.

Obras destacadas como *Untitled film Stills* Cindy Sherman, *Sleeping by the Mississippi* (1999) de Alec Soth. Un ensayo visual que combina fotografía documental con una narrativa profundamente poética. *Tokyo Nobody* (1995) de Masataka Nakano. Retrato de Tokio como una ciudad desierta, creando un diálogo entre lo urbano y lo humano.

Los Años 2000 tuvieron gran auge en las editoriales independientes y la autoedición. Por lo que surge una explosión de editoriales independientes como Steidl (Alemania), Mack (Reino Unido) e Hydra+Fotografía (México). Por otro lado, las tecnologías digitales

empezaban a democratizar la producción de fotolibros, permitiendo la autoedición y financiamiento colectivo. Es decir, la idea de que una obra de un fotógrafo emergente se compilara y exhibiera no significaba una imposibilidad. La creación de espacios, talleres y programas de apoyo para las artes motivan a más fotógrafos a mostrar su obra en formato libro y a concursar en distintos festivales de fotografía.

Algunas de las obras destacadas de inicios del siglo XXI son *Illuminance* (2009) de Rinko Kawauchi, fotografías poéticas que exploran lo cotidiano con una estética delicada. *The Afronauts* (2012) de Cristina de Middel, mezcla de ficción y realidad sobre un programa espacial ficticio en Zambia. *Carpoolers* (2014) de Alejandro Cartagena, crítica visual sobre la urbanización y las desigualdades sociales en México.

Para el 2010 el fotolibro se empieza a consolidar, las investigaciones que se hacen abonan al interés del fotolibro. Por lo que se genera una diversificación, digitalización y narrativas híbridas en el formato amplía sus límites con narrativas experimentales, formatos innovadores y la incorporación de elementos digitales. Por otro lado, aumenta el interés por la materialidad, con ediciones que combinan técnicas artesanales, que enriquecen la narrativa visual como la cianotipia o el archivo personal.

Obras destacadas como *Songbook* (2015) de Alec Soth: Una reflexión sobre la vida comunitaria y la nostalgia de la conexión humana. *Negative Publicity* (2016) de Edmund Clark y Crofton Black: Ensayo crítico sobre prácticas de vigilancia y control político.

Actualmente el fotolibro se ha consolidado como un objeto de estudio interdisciplinario. Su materialidad, narrativa visual y capacidad de resignificar la fotografía

en un formato secuencial lo convierten en una herramienta poderosa tanto para la experimentación creativa como para la reflexión crítica.

Además, su auge ha permitido que fotógrafos, diseñadores y editores lo utilicen para explorar nuevos lenguajes visuales, y que instituciones académicas comiencen a reconocerlo como un campo de estudio que abarca historia, estética, sociología, y tecnología. Esto no solo amplía su legitimidad dentro del arte y la fotografía, sino que también incentiva nuevas formas de documentar y analizar nuestro contexto histórico y cultural.

Fotolibro en México

Los primeros ejemplos de fotolibros en México están ligados al trabajo documental y político. Durante el periodo posrevolucionario, la fotografía se utilizó como herramienta para construir una narrativa nacional. Un ejemplo de ello es el *Álbum histórico gráfico* (1921) de Agustín Casasola en los que se combinaban imágenes fotográficas con textos para resaltar la identidad cultural, social y geográfica del país, aunque des estos solo se publicaron tres tomos (fig.58).¹³⁹



Figura 58 Agustín Casasola. Álbum histórico gráfico, Tomo 2, 1921, México.

¹³⁹ Désiré Charnay, Claude. "Álbum fotográfico mexicano". *Alquimia*, n.º 29, 2007, págs. 6–7.

Más adelante, la obra *Fotografías* (1945) de Manuel Álvarez Bravo es una de las primeras publicaciones que puede considerarse como un antecedente del fotolibro en México (**fig.59**). Este libro marcó un hito importante al presentar una selección de imágenes del autor que, más allá de su contenido documental, exploran la potencia estética y poética de la fotografía.

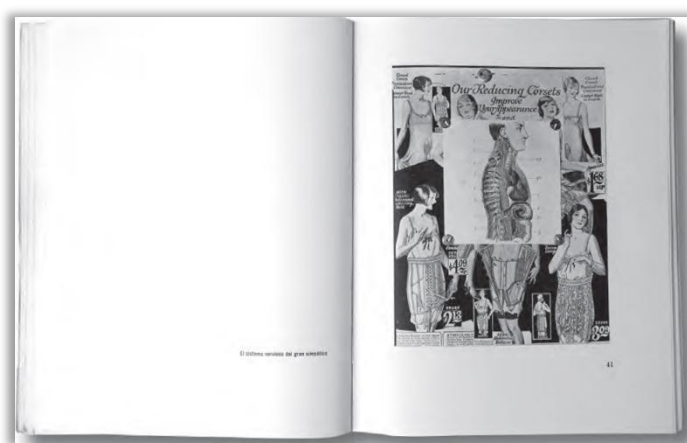


Figura 59 Manuel Álvarez Bravo. *Fotografías*, 1945, México.

En las décadas siguientes, los fotolibros comenzaron a reflejar una mirada más personal y experimental. Fotógrafos como Graciela Iturbide, Héctor García, Mariana Yampolsky junto a Elena Poniatowska, Nacho López, Enrique Gutmann, Agustín Verde, Enrique Bostelman, Mario González-Ulloa, entre otros, usaron este formato para explorar temas como la vida cotidiana, la cultura popular y las transformaciones urbanas. Sin embargo, la producción de fotolibros seguía siendo limitada debido a los altos costos de impresión y la falta de infraestructura editorial especializada.

El boom del fotolibro en México ocurre a finales del siglo XX y principios del XXI, impulsado por la democratización de las tecnologías de impresión, el acceso a talleres especializados y el surgimiento de iniciativas independientes. Instituciones como el Centro de la Imagen y espacios como Hydra+fotografía y editorial Inframundo han sido fundamentales en la formación de una cultura del fotolibro en el país. Aquí, autores como Ana Casas Broda (*Álbum* 2004 y *Kinderwunsch* 2013) (**fig.60**), Lourdes Grobet (*Espectacular de la lucha libre* 2005) (**fig.61**), Maya Goded (*Plaza de la Soledad* 2002) (**fig.62**).



Figura 60 Ana Casas Broda. *Kinderwunsch*, 2013, México.

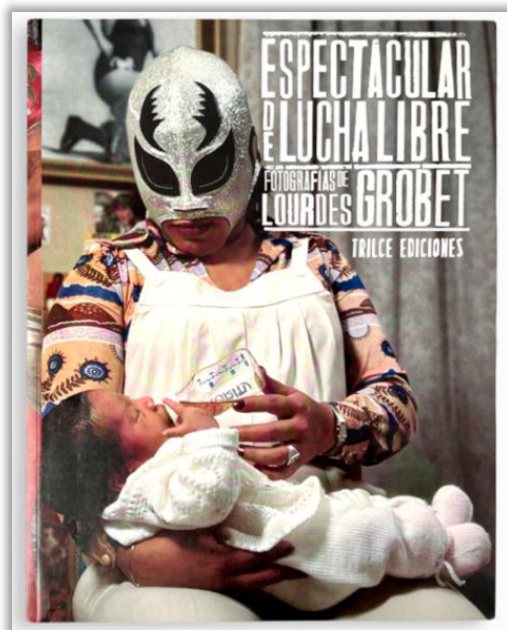


Figura 62 Lourdes Grobet. Espectacular de lucha libre, 2005, México.



Figura 61 Maya Goded. Plaza de la soledad, 2002, México.

En la actualidad, el fotolibro mexicano no solo se ha consolidado como una expresión artística, sino también como una herramienta de crítica social. Muchas publicaciones abordan temas como el feminicidio, las desapariciones forzadas, la migración, el medio ambiente, el trabajo sexual, la maternidad, la familia, entre otros temas, convirtiendo al fotolibro en un medio de resistencia cultural.

Algunos de los fotógrafos mexicanos que han apostado por presentar su obra en fotolibro son: Arturo Hernández Alcázar *Piedras* (2019) (**fig.66**), Yael Martínez (*La casa que sangra* 2019) (**fig.63**), Paola Bragado (*The mexicanas* 2021) (**fig.65**), Diego Moreno (*Huésped* 2018 y *En mi mente nunca hay silencio* 2021) (**fig.64**) e Isabel Moreno (*Ángel Miguel* 2024) (**fig.67**), entre otros fotógrafos y fotógrafas que no solo han apostado por el fotolibro como el soporte que presenta su obra, sino que también han experimentado con el libro y la fotografía lo que le aporta gran valor al objeto libro como pieza de arte.

En ese sentido los fotolibros mexicanos han ganado visibilidad internacional gracias a premios, exposiciones y ferias como el Photobook Award de Kassel y el Paris Photo. Esta globalización ha fortalecido su posición en el panorama artístico contemporáneo.

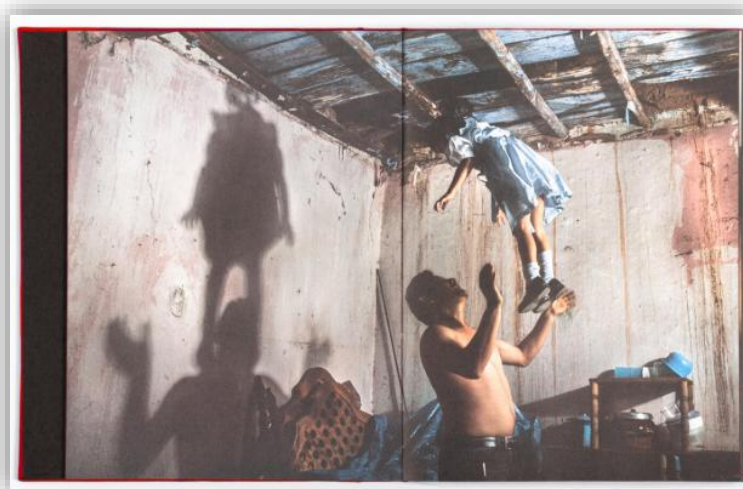


Figura 63 Yael Martínez. *La casa que sangra*, 2024, México.



Figura 64 Diego Moreno. *En mi mente nunca hay silencio*, 2019, México.



Figura 65 Paola Bragado. The mexicanas, 2015, México.



Figura 66 Arturo Hernández. Piedras, 2019, México.



Figura 67 Isabel Moreno. Ángel Miguel, 2024, México.

Fotolibros, literatura y cine

A partir de estas consideraciones sobre la estructura, materialidad y experiencia del fotolibro, resulta pertinente vincular este formato con otros lenguajes narrativos, como la literatura y el cine. Estas relaciones permiten comprender con mayor claridad las estrategias narrativas que intervienen en la construcción del fotolibro y su forma de lectura.

En este sentido, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía señala que el parecido con la literatura y el cine constituye uno de los aspectos que mejor permite comparar estos trabajos fotográficos que adoptan el formato del libro tradicional como un espacio idóneo para narrar una historia. Desde esta perspectiva, el uso de estrategias narrativas se vuelve evidente: fragmentación, acumulación, dispersión, contrastes, color, planos y contraplanos, todos generados a partir de la secuencia fotográfica. Estos recursos, propios del lenguaje fotográfico, muestran que la fotografía no solo recoge o registra, sino que también construye y recrea significados en sus diversas vertientes.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Vicenç Villatoro. “La imagen que narra”. *Fenómeno fotolibro*. RM, 2017. n. pág.

Y aunque en cada imagen hay un cúmulo de significados muy dinámicos, es justo esta dinámica la que permite mostrar que no son fijos, sino que su receptor puede generar diferentes interpretaciones, otorgando a la obra una diversidad de significados, sobre ello Fernando Delmar señala que *el significado* (de la imagen en movimiento) *no es una entidad estable y coherente, sino que es, más bien, el resultado de relaciones productivas entre las imágenes mismas, y entre el texto y el espectador*¹⁴¹.

De este modo, aunque la fotografía, por su naturaleza, puede concentrar múltiples significados en una sola imagen, en el fotolibro cada fotografía se integra en una secuencia narrativa que transforma su sentido. Como en la literatura o la poesía, cada imagen puede funcionar como una unidad autónoma, pero es en su articulación con las demás donde adquiere mayor profundidad.¹⁴² Así, el inicio cobra sentido en relación con el final y viceversa. En el fotolibro, *la suma, por definición, es mayor que las partes, y cuanto más poderosas son las partes, mayor es el potencial de la suma*.¹⁴³

El contraste entre el fotolibro y el cine se establece, en este caso, a través de la idea de una secuencia visual, al igual que en el cine, donde los fotogramas y planos crean una narrativa que el espectador sigue en un flujo temporal continuo, el fotolibro también propone una estructura secuencial, pero en forma de páginas fotográficas. Esta secuencia, al igual que en el cine, debe ser leída y mirada simultáneamente para captar el ritmo narrativo y la coherencia visual que el autor ha dispuesto¹⁴⁴.

¹⁴¹Fernando Delmar. “El cine y su doble: la imposible relación entre cine y pensamiento en *La concha y el reverendo de Antonin Artaud*”. *Literatura y Cine: acercamientos críticos y teóricos*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). 2023. p. 45

¹⁴²Vicenç Villatoro, *op. cit.*, n. pág.

¹⁴³Martin Parr y Gerry Badger, *op. cit.*, p. 7

¹⁴⁴Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Centro de Documentación y Biblioteca. “Libros que son fotos, fotos que son libros”. *Texto de exposición*. 2014.

La semejanza también incluye la relación entre el fotógrafo y el director de cine. Ambos asumen el rol de creadores de narrativas visuales. El fotógrafo, al igual que el director, controla no solo la captura de la imagen, sino también cómo estas imágenes se disponen o ensamblan en el fotolibro para construir una historia o mensaje. En este sentido, el fotógrafo o autor del fotolibro no solo captura imágenes aisladas, sino que, como un director de cine, dirige la lectura visual, estableciendo un orden que tiene un propósito narrativo o expresivo.

Por lo tanto, mientras que el cine articula su narrativa a través de la proyección continua de imágenes en movimiento, el fotolibro ofrece una experiencia más pausada y reflexiva¹⁴⁵, donde el lector puede controlar el tiempo de observación de cada imagen y la secuencia en que las interpreta, sin perder el sentido de la continuidad narrativa que también caracteriza al cine.

Tipos de fotolibros

Dado que el fotolibro contiene, por su naturaleza compilatoria, una serie de argumentos y significados complejos surge la pregunta sobre los tipos de fotolibros y la diversidad de sus contenidos. Así como la fotografía es heterogénea, la temática de los fotolibros también es amplia y diversa, abarcando distintos géneros y enfoques.

Existen, por ejemplo, fotolibros de carácter investigativo o científico, como *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843) (**fig.68**) de Anna Atkins, reconocido como uno de los primeros libros ilustrados con fotografías, en el que se documentan algas marinas mediante cianotipos, un proceso precursor de la fotografía moderna. Por otro lado, se encuentran los fotolibros de tipo documental, como *Amazonia* (1978) de Claudia Andujar y Georges Love, donde ambos fotógrafos exploran paisajes exuberantes, comunidades indígenas y la vida cotidiana en la región, empleando técnicas

<https://thecuratorship.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/12/libros-que-son-fotos-fotos-que-son-libros.pdf>

¹⁴⁵Celia Vega Pérez. *op. cit.*, p. 63

Asimismo, existen fotolibros de carácter personal e íntimo, como *Auto-Photo* (1978) de Gretta Sarfaty (**fig.70**); de carácter propagandístico —que incluyen protesta, denuncia, memoria o periodismo independiente—, como *Death in the Making* (1938) de Robert Capa (**fig.71**); centrados en la naturaleza y el paisaje, como *Naturata* (2004) de Graciela Iturbide (**fig.72**); o enfocados en espacios urbanos y sociedad, como *Plaza de la soledad* (2006) de Maya Goded.

Pl. 1

Contents.

Sorghastrum dasycarpum
Cyrtocarpus crinitus
..... *granulata*
..... *paniculatus*
Himantallia lora
Laminaria ochroleuca
Aliphatia violacea
Banksia fusca-purpurea



Sorghastrum dasycarpum

¹⁴⁶ Martin Parr y Gerry Badger. *The Photobook: A History Volume I*. Phaidon Press Limited, 2004. Vol. 1 de *The Photobook: A History Volume I*.



Figura 69 Claudia Andujar y George Love, Amazonia, 1978, Brasil. Tomada de Base de dados, Livros de Fotografia. <https://livrosdefotografia.org/publicacao/@id/12914>



Figura 70 Gretta Sarfaty. Auto-Photos, 1975, Brasil. Tomada de GRETTA. <https://www.gretta.info/photography.html>

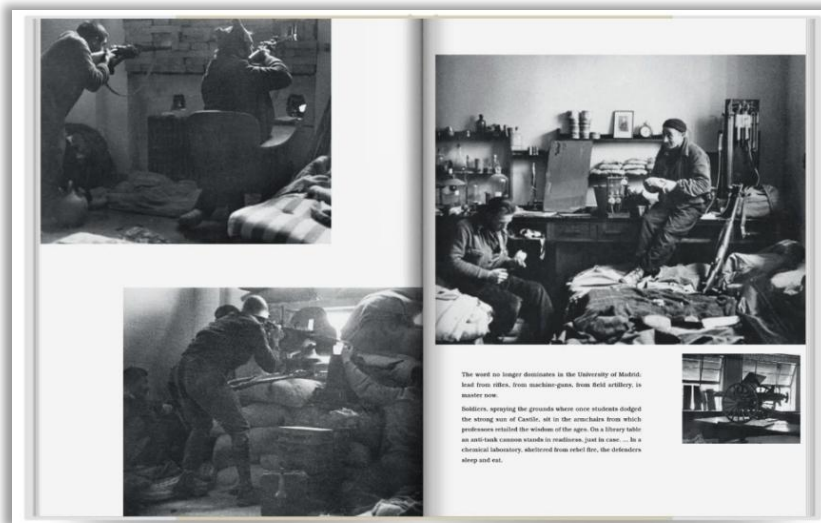


Figura 71 Robert Capa. *Death in the Making*, 1938, Nueva York. Tomada de MOOM. <https://moom.cat/en/item/death-in-the-making>



Figura 72 Graciela Iturbide. *Naturata*, 2004, Oaxaca, México. Tomada de Toluca Éditions. <https://www.tolucaeditions.com/?portfolio=1112>

Incubar un fotolibro ¿Quiénes lo hacen?

El fotolibro, como medio de expresión, se distingue por su capacidad para dar la bienvenida a cualquier creador, ya que su esencia radica en la narrativa visual, es decir, en lo que las imágenes son capaces de contar. Desde un fotógrafo profesional con un extenso archivo hasta un estudiante en formación, un editor apasionado o un colectivo de artistas, todos tienen la posibilidad de dar vida a un fotolibro. Este proceso creativo permite a los autores decidir el destino de su obra, ya sea a través de la autopublicación con formatos como el fotozine o proyectos de encuadernación artesanal, o mediante la colaboración con una casa editorial, lo que puede ampliar su alcance y difusión.

En este contexto, la existencia del libro físico adquiere una relevancia especial, particularmente en un mundo donde los libros digitales y las plataformas virtuales han cuestionado su permanencia. Como señala Moritz Neumüller, hemos presenciado un retorno a la página impresa y al objeto tangible. Este fenómeno, sugiere, podría responder a la necesidad de una experiencia multisensorial que solo un libro físico puede ofrecer: oler la tinta, tocar el papel y sentir su peso, en contraste con la virtualización de nuestro entorno.¹⁴⁷

Además, la creación del fotolibro no solo constituye un acto artístico, sino también un gesto subversivo frente a la inmediatez de la fotografía digital o la postfotografía¹⁴⁸, concepto planteado por Joan Fontcuberta. Este autor señala la exacerbación de imágenes digitales en la actualidad, lo que ha provocado una disminución en la importancia del hecho histórico, sus memorias y el archivo mismo. En este contexto, la relevancia se centra más en manifestar la presencia en un acontecimiento —es decir, demostrar que se estuvo en el

¹⁴⁷Moritz Neumüller. “Al pie de la letra”. *Fenómeno Fotolibro*. RM, 2017. n. pág.

¹⁴⁸ Joan Fontcuberta. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg, 2016. PDF

lugar— que en reflexionar sobre su significado en términos históricos o de memoria colectiva.

En este sentido, el fotolibro propone el rescate, la apropiación y la resignificación de la imagen mediante el uso de la fotografía de archivo. Es decir, implica trabajar con acervos fotográficos para dotarlos de nuevos sentidos y construir narrativas que dialoguen con la memoria.

Por lo tanto, al buscar un espacio de exposición tangible, el fotolibro plantea una resistencia frente a la fugacidad de las imágenes en el ámbito virtual, apostando por la conservación de la memoria social y colectiva.

Por otro lado, la realización de un fotolibro rara vez es un esfuerzo individual; suele implicar un proceso colaborativo entre diversos profesionales. Aunque el fotógrafo o artista es el eje central del proyecto, la creación de un fotolibro reúne a un equipo interdisciplinario que integra diseño, edición, impresión y encuadernación. Esto da lugar a una alianza entre la fotografía y el mundo editorial, un sincretismo que fortalece tanto la materialidad del libro como su capacidad narrativa. Así, el fotolibro se posiciona como un objeto cultural que se complace de la interacción entre la imagen, el texto y el soporte físico.

Este equipo suele estar conformado por un fotógrafo o artista visual, quien es responsable de las imágenes, del concepto general del fotolibro y quien interviene en todas las etapas del fotolibro, su participación es vital, pues es quien da el sentido narrativo a la obra. Sus fotografías y la narrativa visual constituyen el núcleo del proyecto.

Para trabajar con este archivo de imágenes, que puede ser muy extenso o reducido, es necesario llevar a cabo un proceso de revisión exhaustiva o un mentoreo. En este punto,

la participación de un editor o curador resulta crucial, ya que ayuda al fotógrafo a seleccionar las imágenes y a construir una narrativa coherente, sin quitar necesariamente la idea primera del autor, más bien este cumulo de significados se va transformando.

Si el libro incluye texto, ya sea en forma de prólogos, epílogos o descripciones, el escritor o redactor puede aportar contenido que contextualice y complemente las imágenes. Por otro lado, el diseñador gráfico en conjunto con el autor se encarga de la composición, diseño y maquetación del fotolibro y se decide la distribución de las imágenes, tipografía y elementos gráficos, asegurando que el diseño potencie el mensaje del libro.

En la etapa final de producción, el impresor tiene un papel crucial, ya que se encarga de seleccionar los materiales más adecuados, como el papel, las tintas y la encuadernación. Además, supervisa cada detalle de la producción física del libro para garantizar que el resultado final cumpla con los estándares establecidos.

De igual manera el productor tiene un papel importante pues su labor consiste en administrar el presupuesto, coordinar al equipo involucrado y supervisar que se cumplan los plazos y objetivos del proyecto. Sin su organización y gestión, sería difícil mantener la cohesión entre los múltiples elementos y colaboradores necesarios para llevar a cabo un fotolibro.

Talleres, editoriales y festivales

Por otro lado, los espacios dedicados a la creación de fotolibros en México y otras latitudes como Hydra+fotografía (México/España), Centro de la imagen (México), Campo Lat (Buenos Aires/ México/ Londres), Fiebre Photobook (España) proporcionan mentorías, recursos técnicos y redes de contacto que resultan enriquecedoras para el desarrollo del

proyecto. Además, el proyecto se nutre de la participación de colaboradores adicionales, como traductores, críticos, historiadores del arte o fotógrafos. Estos expertos contribuyen con conocimientos específicos según las necesidades del fotolibro, añadiendo profundidad y valor conceptual a la obra.

A esto se suma el apoyo de la editorial o publicadora, que a menudo es una institución especializada en fotolibros, en México se destacan editoriales como, Inframundo¹⁴⁹, RM¹⁵⁰, Piedra ediciones¹⁵¹, La fiera-Libros indomables, The third¹⁵², Gato negro¹⁵³, entre otras, son entidades que no solo aportan experiencia en la producción, sino que también desempeñan un papel clave en la distribución, promoción y venta del libro, ayudando a que llegue a un público más amplio y específico.¹⁵⁴

Sin embargo, existen diversas plataformas virtuales que ofrecen servicios de diseño e impresión de fotolibros, lo que representa una oportunidad valiosa para fotógrafos emergentes interesados en la narración fotográfica y la autoedición. Estas herramientas permiten crear maquetas de fotolibros que no solo facilitan la producción inicial de la obra, sino que también abren la posibilidad de participar en concursos especializados.

Programas como FELIFA (Festival de Libros de Fotografía y Artes Gráficas) en Argentina, Fiebre Photobook (España), Revela't (España), Muaré (Festival de fotolibros, fanzines y autoedición) en España, PhotoEspaña, Festival Ver/Voir (Perú) y StgoFoto (Chile)

¹⁴⁹ Ver página web: <https://hydra.lat/pages/hydra-inframundo-editorial>

¹⁵⁰ Ver página web: <https://editorialrm.com/>

¹⁵¹ Ver página web: <https://alfonsosantiago.com/PiedraEdiciones>

¹⁵² Ver Página web: <https://thethird.com.mx/>

¹⁵³ Ver página web: <https://www.gatonegro.ninja/>

¹⁵⁴ Si bien existen otras editoriales e imprentas en México, sería necesario realizar una investigación de campo que indague cuántos fotolibros se editan e imprimen anualmente (en caso de que los produzcan). Esto enriquecería el estudio y permitiría mostrar cómo se ha desarrollado el fenómeno del fotolibro en el país. No obstante, este análisis quedaría como un apartado para futuras investigaciones.

invitan a artistas a presentar sus fotolibros en maqueta, brindando la oportunidad de exponer sus proyectos ante públicos internacionales. Estos espacios no solo permiten que las obras circulen más allá de su contexto local, sino que también ofrecen plataformas para buscar financiamiento y apoyo que posibiliten la producción de tirajes más amplios y su difusión en distintos mercados y escenarios.

Consulta de fotolibros ¿Dónde se encuentran?

Desde el *boom del fotolibro* (2004-2010), otro de los múltiples retos que suponía la integración de una expresión artística novedosa era la creación de espacios en donde se conservaran los ejemplares y que funcionaran, eventualmente, como lugares de consulta y apreciación de fotolibros.

Mucho se ha hecho por visibilizar este fenómeno, por lo que distintos grupos de fotógrafos, artistas y académicos se interesan por sentar las bases para la creación de repositorios. En México, el Centro de la Imagen alberga más de 750 ejemplares de fotolibros contemporáneos nacionales e internacionales. Un proyecto fomentado por la artista visual Mariela Sancari y del que derivo el acervo *E.Folio*¹⁵⁵ en 2017, que a la par, se enriquece con los encuentros de fotolibros que se hacen cada año, y que recibe maquetas y obras terminadas de fotógrafos y artistas visuales nacionales e internacionales. También ha tenido una estrecha relación con el FELIFA (Festival del Libro de Fotografía y Artes Gráficas) que se lleva a

¹⁵⁵ Fondo FOLIO de Fotolibro Contemporáneo. Fondo bibliográfico abierto que reúne fotolibros contemporáneos de autores mexicanos y extranjeros. Está integrado por donaciones de autores y editoriales especializadas en fotografía e imagen, e incluye ejemplares de ediciones limitadas y libros de artista. Desde su creación en 2017, el fondo cuenta con aproximadamente 800 materiales.

"Fondo Folio. Fotolibro contemporáneo". *Centro de la Imagen*, repositorio.ci.cultura.gob.mx/folio-fotolibros/?view_mode=table&perpage=12&paged=1&order=ASC&orderby=date&fetch_only=thumbnail&fetch_only_meta=122982,122978,123059. Accedido el 29 de noviembre de 2024.

cabo cada dos años, y que invita artistas visuales de Latinoamérica a participar. Este ha tenido sus presentaciones y ejemplares en el Centro de la Imagen.

En Latinoamérica podemos encontrar repositorios de los fotolibros ganadores de las ediciones 2011-2024 en el FELIFA (Argentina)¹⁵⁶. El StgoFoto en Chile tiene apartados de multimedia y galería en los que se pueden encontrar distintos fotolibros contemporáneos explicados de la mano de un experto¹⁵⁷. Centro de la Imagen en Perú¹⁵⁸, ofrece una biblioteca virtual para consulta de acervo fotográfico y colecciones de fotolibros.

Por otro lado, el Metropolitan Museum of Art y The Museum of Modern Art¹⁵⁹ en Nueva York alberga un aproximado de cien ejemplares de fotolibros internacionales. Hacia otras latitudes podemos encontrar fotolibros internacionales en la Universidad de Cádiz con una sección llamada *Los cuadernos de la Kursala*¹⁶⁰ una iniciativa de Jesús Micó que ofrece desde el 2007 un portal virtual de consulta que alberga 103 fotolibros que son seleccionados mediante un concurso al cual se convoca cada año a fotógrafos de todo el mundo a participar con sus proyectos fotográficos.¹⁶¹

Igualmente, en España, por su gran interés en la investigación y resguardo de fotolibros, han generado diversos espacios en los que podemos encontrar diversos fotolibros nacionales e internacionales. *Fiebre Photobook*¹⁶² (2013) un espacio que apoya a la difusión

¹⁵⁶ "Premio Publicación Latinoamericano". FELIFA, felifa.com.ar/premio_publicacion.php Accedido el 29 de noviembre de 2024.

¹⁵⁷ "Galería multimedia - Stgofoto". Stgo Foto, <https://stgofoto.com/galeriamultimedia/>. Accedido el 29 de noviembre de 2024.

¹⁵⁸ Ver "Centro de la imagen". Centro de la Imagen, www.centrodelaimagen.edu.pe. Accedido el 1 de diciembre de 2024.

¹⁵⁹ Ver fotolibros en <https://www.moma.org/collection/terms/photobook>

¹⁶⁰ "Kursala | Jesús Micó". Jesús Micó, www.jesusmico.com/kursala. Accedido el 1 de diciembre de 2024.

¹⁶¹ Ver los Libros de la Kursala en <https://extension.uca.es/creacion-catalogo-exposiciones/>

¹⁶² Ver biblioteca virtual de Fiebre Photobook <https://fiebrephotobook.com/biblioteca/>

y el valor artístico del fotolibro que alberga en su biblioteca virtual aproximadamente 1256 fotolibros.

Por otra parte, en Alemania podemos encontrar de manera virtual a The Photobook Museum que funciona en la web desde el 2014, y se interesa por la difusión, colección, y eventos sobre el fotolibro:

El PhotoBookMuseum se fundó en Colonia en 2014. Como organización sin ánimo de lucro, promueve el fotolibro como una de las formas centrales de expresión en la fotografía. El museo sirve como plataforma para colecciones, exposiciones y eventos y se dedica a investigar y comunicar la cultura contemporánea de los libros de fotografías. Como museo del siglo XXI, se considera un lugar animado, social y abierto a un amplio público.

Hasta ahora sin un hogar permanente, utiliza estrategias innovadoras de mediación y exhibición móviles e invita a la participación internacional lejos de la corriente principal del museo. El PhotoBookMuseum es actualmente el único museo del mundo dedicado exclusivamente al fotolibro. La atención se centra en su potencial democrático.¹⁶³

La proliferación de estos espacios evidencia el creciente interés por el fotolibro como objeto de estudio, consulta y circulación. Tanto instituciones culturales, museos, universidades y proyectos independientes han contribuido a la consolidación de repositorios físicos y virtuales que permiten preservar, investigar y difundir este formato. Estos espacios no solo resguardan ejemplares, sino que también fomentan el diálogo entre artistas, investigadores y público, fortaleciendo el reconocimiento del fotolibro como una práctica artística y editorial contemporánea.

De esta manera, la creación de acervos y repositorios especializados ha sido fundamental para la visibilización y el estudio del fotolibro, permitiendo su acceso a nivel internacional y

¹⁶³ "The PhotoBookMuseum". The PhotoBookMuseum, www.thephotobookmuseum.com/de. Accedido el 1 de diciembre de 2024.

favoreciendo la construcción de una red de intercambio y reflexión. Así, el fotolibro no solo se consolida como un medio de expresión artística, sino también como un campo de investigación en constante crecimiento y expansión.

La materialidad del fotolibro

La materialidad de un fotolibro es imprescindible para la narrativa contenida en él, ya que enriquece la obra y ofrece al espectador una experiencia más profunda y multisensorial. El diseño físico, los materiales empleados, los acabados y los formatos son elementos que trascienden la mera función de soporte para convertirse en parte integral del mensaje que el autor desea transmitir.

Los aspectos materiales como el tipo de papel, la encuadernación, las texturas, los tamaños y los colores contribuyen a crear un diálogo entre las imágenes y el objeto como tal. Por ejemplo, un papel áspero puede evocar una sensación de lo orgánico o lo rústico, mientras que un papel satinado puede sugerir sofisticación o frialdad.¹⁶⁴ Asimismo, la elección de una encuadernación artesanal puede reforzar la idea de unicidad y cuidado en la obra, en contraste con una edición industrial que busca la distribución masiva.

Además, la secuenciación de imágenes interactúa con las características físicas del fotolibro. La acción de pasar las páginas permite un control del ritmo narrativo, creando pausas, repeticiones o sorpresas. La experiencia táctil del espectador al manipular el objeto, junto con su interacción visual, genera una dimensión única que no es posible en otros formatos, como las pantallas digitales.

¹⁶⁴ Sancari, Mariela. "Fotolibros: Conceptualización y materialidad". *Online courses for creative professionals* | *Domestika*, 1 de abril de 2019, www.domestika.org/es/courses/754-fotolibros-conceptualizacion-y-materialidad/units/3500-fotolibros-un-universo.

En este sentido, el fotolibro se convierte en un medio artístico por derecho propio, donde la materialidad no solo complementa, sino que amplifica el contenido. Es un espacio donde imagen, texto y objeto dialogan para construir significados que trascienden lo puramente visual.

Ana Casas e Hydra+fotografía

En 2012, Ana Casas Broda fundó Hydra¹⁶⁵ junto a Gerardo Montiel Klint y Gabriela González Reyes como una plataforma dedicada al desarrollo de proyectos relacionados con la fotografía. Este espacio surge como una extensión natural de la vocación de Casas Broda por la enseñanza y la promoción cultural, reflejada desde sus inicios en el Centro de la Imagen, donde en 1994 creó y dirigió el área de talleres¹⁶⁶, y, por otro lado, por su obra fotográfica en formato de fotolibro, que como mencionamos empezaba a tener gran efervescencia durante la década de los 2000. En México, gracias a estos proyectos iniciados por Ana Casas, Gerardo Montiel Klint y Gabriela González es que actualmente podemos ser partícipes del fenómeno fotolibro¹⁶⁷.

Por otro lado, durante su gestión, organizó más de 300 talleres anuales en distintos niveles de aprendizaje fotográfico, además de coordinar seminarios especializados, consolidando su influencia en la educación y la cultura fotográfica hasta 2008.¹⁶⁸

¹⁶⁵ "Hydra + fotografía". *Vimeo*, subido por Hydra + Fotografía, 28 de junio de 2020, vimeo.com/433434559.

¹⁶⁶ "Quiénes somos". Hydra + Fotografía, hydra.lat/pages/quienes-somos. Accedido el 29 de noviembre de 2024.

¹⁶⁷ "Hydra + Microcoleccionismo". *Vimeo*, subido por GASTV, 17 de junio de 2014, vimeo.com/98463425.

¹⁶⁸ Jacob Bañuelos Capistrán. "Ana Casas Broda e Hydra: Fotografía, educación y emprendimiento cultural en México". *Industrias creativas: Innovación y emprendimiento de mujeres en América Latina*, Ediciones Uniandes, 2022.

Hydra se distingue por integrar diversas actividades en un espacio flexible y colaborativo, fomentando la reflexión, el diálogo y la creación. Entre sus principales iniciativas están la formación especializada, la curaduría, el coleccionismo, la venta de obra, la promoción de libros fotográficos y una constante labor editorial a través de su Incubadora de Fotolibros y la editorial Inframundo¹⁶⁹. Este modelo innovador, que combina actividades educativas y culturales, tiene una perspectiva tanto nacional como internacional.

La Incubadora de Fotolibros (2016-2019)¹⁷⁰ fue un programa destacado en el que tutores, editores y diseñadores guiaron a estudiantes en la creación de sus fotolibros, impulsando la publicación de obras que proyectan el trabajo de nuevos autores. En 2015, Hydra inauguró un espacio físico que incluye galería y librería, y en 2018 lanzó Inframundo, un proyecto editorial fundado junto a Ramón Pez y José Luis Lugo, enfocado en ediciones especializadas de fotolibros¹⁷¹. Desde entonces, ha participado en importantes ferias internacionales como Polycopies Paris Photo, Les Rencontres d'Arles y Unseen, con más de 27 títulos publicados.¹⁷²

Hydra también importa y distribuye fotolibros de reconocidas editoriales internacionales como Mack, Akina Books y Mörel Books, además de colaborar con editoriales como RM y La Fábrica, fortaleciendo su flexibilidad y creatividad editorial. Estas

¹⁶⁹ "Incubadora de fotolibros". *Vimeo*, subido por PortaVOZ, 25 de febrero de 2019, vimeo.com/319577430.

¹⁷⁰ "Hydra+Fotografía organiza una incubadora de fotolibros en México - clavoardiendo magazine". *Clavoardiendo Magazine*, 21 de marzo de 2016, clavoardiendo-magazine.com/actualidad/agenda/hydrafotolibros-organiza-una-incubadora-fotolibros-mexico. Accedido el 29 de noviembre de 2024.

¹⁷¹ "Hydra| Inframundo Editorial" *Hydra + Fotografía*, hydra.lat/pages/hydra-inframundo-editorial. Accedido el 30 de noviembre de 2024.

¹⁷² ¹⁷² Jacob Bañuelos Capistrán, *Op., cit.* n. pág.

acciones han posicionado a Hydra como un lugar clave para el fotolibro en México, destacándose entre editoriales nacionales.

A nivel internacional, Inframundo ha ganado premios como el otorgado por PhotoEspaña a *Sewah* de Paola Bragado y ha sido finalista en certámenes como el Premio de Fotolibro del Centro de la Imagen en Perú. Además, explora diversas técnicas de impresión y encuadernado, incluyendo ediciones especiales, y promueve tanto el coleccionismo como el microcoleccionismo, facilitando el acceso a obras de autores emergentes y consolidados.¹⁷³

Desde su creación, Hydra ha desempeñado un papel vital en la construcción de una industria cultural y educativa alrededor de la fotografía, con un impacto significativo tanto en México como en el extranjero.

¹⁷³ "Coleccionismo". *Hydra+fotografía*, hydra.lat/pages/coleccionismo. Accedido el 30 de noviembre de 2024.

Capítulo 4. *Álbum*

El fotolibro vive un momento de efervescencia dentro del campo artístico contemporáneo. En México, cada vez más fotógrafas y fotógrafos, emergentes y consolidados, lo eligen como un medio expresivo que permite explorar otras formas de contar, mirar y recordar. Como mencioné en el capítulo anterior, Ana Casas Broda ha sido una figura clave en este proceso, tanto por su propia obra como por su trabajo colectivo y pedagógico en espacios como Hydra+Fotografía.

En este capítulo me detengo en *Álbum* (2000), un fotolibro importante no solo dentro de su trayectoria, sino también para pensar el momento de transición en que fue publicado: ese cambio de siglo donde la fotografía, el arte contemporáneo y el libro empezaban a mezclarse de otras maneras. En ese contexto, el fotolibro, todavía nombrado libro de fotografía o ensayo visual comenzaba a ocupar un lugar distinto en los espacios artísticos, como una forma de libro expandido, íntimo y experimental.

Álbum no solo muestra las posibilidades del fotolibro como objeto narrativo, también propone una lectura crítica y profundamente sensible de las imágenes familiares. Interpela la función del álbum fotográfico en la construcción de la memoria personal y colectiva, y al mismo tiempo, cuestiona cómo se representa lo íntimo desde la fotografía. Es una obra que toca fibras personales, pero que también habla de lo común, de lo que compartimos en las historias familiares.

Para mirar esta obra me apoyo en la metodología de análisis de fotolibros desde la semiótica¹⁷⁴ propuesta por Marta Martín Núñez, investigadora del discurso visual contemporáneo. Su propuesta, pensada específicamente para fotolibros, ofrece herramientas que permiten observar tanto las decisiones materiales como los gestos narrativos, el ritmo, la puesta en página, la voz que habla y la forma en que lo hace. Esta mirada me resulta especialmente valiosa porque, aunque hay estudios historiográficos sobre el fotolibro, aún son escasas las herramientas metodológicas que permitan leer sus mecanismos discursivos con profundidad¹⁷⁵.

Propuesta metodológica para el análisis de fotolibros desde la semiótica

Categoría de análisis	Elementos de análisis	Pregunta que aborda
1.- Elementos preliminares	Datos de identificación, cubierta y contracubierta, textos de cortesía, tema	¿Qué es? ¿Qué trata?
2.- Aproximación contextual	Información autoral y contexto de creación, adaptaciones y recorrido del fotolibro, distinciones y revisiones críticas, contexto histórico	¿En qué contexto?
3.- Cualidades físicas	Elementos del libro, dimensiones materiales, procesos de impresión encuadernación, procesos de acabado, propuesta de lectura.	¿Cómo es?
4.- Elementos expresivos	Imágenes, texto, espacio en blanco, elementos gráficos, elementos físicos.	¿Cómo se expresa?
5.- Puesta en página	Composición y retículas, relaciones entre los elementos expresivos	¿Cómo se articula?

¹⁷⁴ Marta Martín Núñez. "Leer un fotolibro: una propuesta metodológica. Estudio de *Paloma al aire* (2011) de Ricardo Cases." *Signa*, vol. 33, 2024, págs. 62148, revistas.uned.es/index.php/signa/article/download/36671/28443/111526.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pág. 622.

6.- Puesta en serie	Estructura narrativa, estructura rítmica o poética, estructura cinética	¿Cómo se secuencian?
7.- Enunciación	Estrategias discursivas predominantes, transparencia/presencia explícita de la enunciación, autor reflexividad e intertextualidad, ambigüedad, punto de vista.	¿Quién habla? ¿Cómo dice lo que dice?

Este capítulo propone una lectura de *Álbum* desde esa perspectiva, con la intención de abrir nuevas preguntas sobre cómo se construye el relato en un fotolibro, y, sobre todo, cómo se entrelazan lo visual, lo material y lo afectivo en una obra como esta.

El proceso creativo: elementos preliminares.

*La fotografía constituye un ejercicio científico y artístico de primer orden y una dichosa ampliación de nuestro sentido visual. Por ella, vivimos más, porque miramos más y mejor. Gracias a ella, el registro fugitivo de nuestros recuerdos conviértese en copioso álbum de imágenes... La vida pasa, pero la imagen queda*¹⁷⁶.

*Desde que nos fuimos a México siempre vuelvo a Viena a ver a Omama, mi abuela. Me sumerjo en sus álbumes como si escondieran un secreto, la clave de algún misterio. No distingo entre las fotos y mis recuerdos, ya no sé si los he construido a partir de las imágenes.*¹⁷⁷

Álbum es el título que Ana Casas concede a su obra, publicada en el año 2000 por la editorial Mestizo, de Murcia, España. La publicación fue posible gracias al apoyo de la Sección de Arte de la Cancillería Federal de Austria, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de

¹⁷⁶ “Santiago Ramón Y Cajal. Los encantos de la fotografía”. *Alquimia*, no. 58, May 2017, pp. 83-86, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/10820>.

¹⁷⁷ Ana Casas Broda. *Álbum*. Mestizo, 2000. (Obra sin número de páginas)

México y de la Consejería de Turismo y Cultura de la Comunidad Autónoma de Murcia, España. Esta tríada de apoyos refleja también el trayecto vital de la autora: Ana Casas Broda nació en Granada, España, en 1965, hija de madre austriaca y padre español. Vivió parte de su infancia en Austria, y en 1974 se trasladó a México, país donde ha desarrollado gran parte de su obra.

Esta experiencia de desplazamiento y pertenencia múltiple atraviesa su trabajo fotográfico, en el que la memoria personal y familiar se construye desde fragmentos dispersos, tensiones culturales y afectivas, y una búsqueda constante por comprender la propia identidad. *Álbum* es, en ese sentido, también el resultado de esa convivencia entre tres culturas y geografías, que se proyecta en el pasar de las páginas y en la narración de su historia.

En cuanto a la estructura formal de *Álbum* observamos cómo la cubierta presenta una fotografía en blanco y negro, sin título, que es parte de la obra de la autora, en la cual vemos a una mujer joven, desnuda, desenfocada en el plano general (Ana Casas), que corre sobre el pasto en dirección a la otra mujer de más edad que está sentada, el foco se encuentra en ella, su imagen es mucho más clara y nítida (Hilda Broda), ella mira hacia nosotros, y al fondo se encuentra una casa (la casa de la abuela Hilda, en Viena). En la esquina inferior derecha está el título de la obra que está en una contundente tipografía roja *Perec Ludique Cubes altas*, y debajo de ésta, el nombre de la autora en tipografía blanca sobre una caja de texto negra que va a juego con los tonos de la encuadernación. Al abrir la cubierta se despliega una solapa en un tono negro profundo.

Este primer contacto con el libro y su cubierta ya empiezan a revelar el tema, la imagen detona la interpretación de un regreso, de volver al pasado de aquella mujer sentada

quien mira fijamente a la cámara y espera paciente al regreso. Pero el encuentro es mutuo, ambas entran a un mundo de reconocimiento.

La contracubierta de fondo es negra a juego con el blanco y negro de la foto de la cubierta. Esta contiene la reseña del libro escrito por Paco Salinas, director editorial de Mestizo. El texto contenido en este espacio inicia con el título de la obra y el resto del texto está en tono blanco. La reseña es puntual y efectiva, capta la atención del lector, lo invita a mirar con una serie de conceptos que son parte esencial de la obra: cuerpo, identidad, herencia, familia y amor, el tema del libro puede ser identificable a partir de este texto.

Al abrir la contracubierta de nuevo encontramos la solapa negra y hacia la izquierda encontramos la blanca página legal. Ahí se encuentran los agradecimientos, son interesantes, Ana Casas agradece inicialmente a algunos integrantes de su familia y posteriormente a grandes figuras de la fotografía, Graciela Iturbide, Maya Goded, Patricia Mendoza, entre otras y otros fotógrafos y especialistas en fotografía. En este mismo espacio mencionan la dirección editorial llevada por Paco Salinas, la edición por Ana Casas Broda, textos y fotografías por Hilda Broda y Ana Casas Broda, diseño por Carolina Herrera Zamarrón, asesoría creativa de texto, Beatriz Novaro y la impresión por Juan Manuel Castro Prieto, Ricardo Alzati y Pavka Segura.

En *Álbum*, ya desde la portada -y particularmente desde el título en letras altas y rojas- Ana Casas establece la importancia del concepto de "álbum" como elemento determinante. Pues, aunque la imagen en sí es contundente, la mirada también se coloca en esta palabra que es tema central y detonador de la obra. Esta elección visual parece no ser inocente: el tamaño, el color y la tipografía funcionan como una primera declaración de principios, subrayando que el "álbum" no solo es el contenedor de las imágenes, sino también un elemento crucial

en términos de forma y fondo. Para Ana Casas y Hilda Broda, el álbum como objeto va a estar muy presente, como si solo a través de este se posibilitara y activara su historia, su memoria.

En ese sentido, el concepto de la palabra “álbum” va a ser determinante hacia dos sentidos. Por un lado, remite al objeto que organiza imágenes, y por otro, al archivo que conserva la memoria familiar y que tiene la capacidad de narrar historias. En palabras del filósofo y semiólogo Armando Silva, un álbum es:

*Llamamos al álbum de familia como espacio que posee condiciones específicas de construcción familiar. **Se construye** por uno o varios miembros y **se cuenta**, a su vez, por uno o varios familiares. En él entran escenas de la vida familiar, o ajenas a ella, pero que, de algún modo, tienen que relacionarse con alguno de sus miembros, quienes en su disposición de autoridad han resuelto no sólo tomar la foto sino, especialmente, colocarla en el libro de su propiedad y creación colectiva.¹⁷⁸*

En su definición, Silva introduce dos figuras fundamentales que permiten comprender el funcionamiento interno tanto del fotolibro como objeto material, como de *Álbum* en su dimensión conceptual: el "constructor" y el "narrador" o "sujeto enunciador". El "constructor" puede entenderse como aquel agente que organiza, selecciona y articula los elementos que conforman el libro -imágenes, textos, secuencias, materialidades -y que, en consecuencia, define su estructura formal y discursiva. En *Álbum*, Ana Casas asume este rol al construir un relato visual que recurre a fotografías, manuscritos, documentos y objetos que apelan a la memoria personal y familiar.

¹⁷⁸ Armando Silva. “Condiciones del álbum de fotos de familia”. *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Universidad de Medellín, 2012, págs. 17-38.

Por otra parte, el "narrador" o "sujeto enunciador" refiere a la instancia que da voz y sentido a la narrativa que se despliega a través del objeto "álbum". En el caso de *Álbum*, la autora no solo organiza los materiales, sino que también se inscribe afectivamente en ellos, su voz emerge en la selección de las imágenes, en los textos escritos, en las decisiones de montaje, construyendo así un relato íntimo que cuestiona las formas tradicionales de representación autobiográfica y las formas de lectura de la imagen. En ese sentido Ana Casas se vuelve constructora, narradora y sujeto de su propia obra.

La presencia simultánea de ambas figuras -constructor y narrador- permiten pensar *Álbum* no como un registro neutro o un simple archivo visual, sino como un dispositivo complejo donde el acto de construir y el acto de narrar se entrelazan, evidenciando tanto las mediaciones como las interpretaciones personales que moldean la memoria. Y que son característica propia de los fotolibros.

La importancia que Ana Casas otorga al formato libro, y su decisión de utilizarlo como medio para dar salida a su obra fotográfica, no es en absoluto inocente. A lo largo del proceso de construcción de la obra, la relación entre el libro y la fotografía parece ser siempre una referencia presente, tanto para Ana como para Hilda Broda. Aunque la fotografía opera como vínculo y medio expresivo, Ana deja ver en repetidas ocasiones que el objeto libro ocupa un lugar central en su imaginario, como una herramienta narrativa profundamente integrada a su forma de pensar y construir visualmente.

Durante su formación académica, entre 1983 y 1985, en la Casa de la Fotografía, Ana Casas inició un trabajo titulado *Cuadernos de Dieta* (**fig.73**), en el cual el autorretrato le permitía explorar preguntas íntimas relacionadas con la construcción de su identidad. Este proyecto, que desarrolló en libretas personales, ya anticipaba su inclinación hacia el libro

como contenedor, como archivo íntimo. Más allá de una decisión meramente formal, el uso del formato libro puede entenderse como una práctica profundamente arraigada, casi intuitiva.

En su entorno familiar, particularmente a través de su abuela Hilda Broda, quien elaboraba álbumes familiares con gran dedicación, Casas estuvo en contacto desde muy joven con el gesto de ordenar, narrar y preservar la memoria mediante imágenes encuadradas (**fig.74**). Esta práctica, que podría pensarse como una tradición de origen centroeuropeo, dado que Alemania fue uno de los primeros países en desarrollar álbumes fotográficos durante el siglo XIX¹⁷⁹¹⁸⁰, aparece en la obra de Ana como una suerte de impulso natural. Así, el formato



Figura 73 Ana Casas Broda. Cuadernos de dieta. 1986-1994.

¹⁷⁹ Aunque los primeros álbumes fotográficos se fabricaron en París, su técnica de elaboración derivaba inicialmente de los métodos tradicionales de encuadernación de libros. No obstante, el uso constante provocaba un rápido deterioro de sus materiales, lo que los hacía especialmente frágiles. Fue en Offenbach am Main y Berlín, durante las décadas de 1860 y 1870, donde se introdujeron las innovaciones más significativas en la producción de álbumes fotográficos, las cuales se difundieron rápidamente al resto de Europa.

¹⁸⁰ Ellen Maas. "Patentfalz y otras novedades". *Foto álbum. Sus años dorados: 1858-1920*, Gustavo Gili, 1982, págs. 11-12.

libro no solo organiza visualmente sus proyectos, sino que da continuidad a un modo de relacionarse con la imagen como memoria, archivo y relato íntimo.

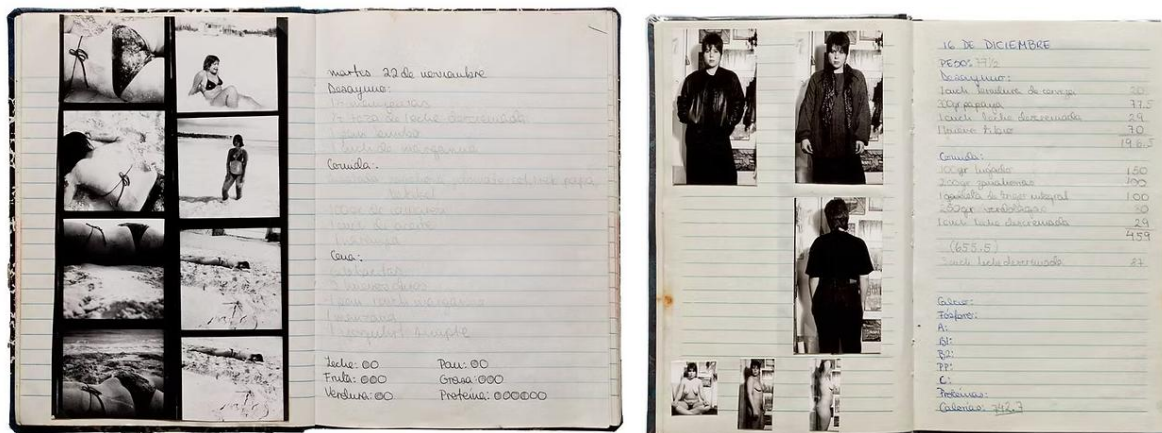


Figura 74 Ana Casas Broda. Contenido de Cuadernos de dieta 1986-1994. Tomado de la página oficial de Ana Casas Broda.

Llevé cuadernos de dieta desde 1986 hasta 1994. Empecé el primero a los veintiún años. Durante ocho años anoté absolutamente todo lo que comía y me tomaba fotos con regularidad.¹⁸¹

Esta relación intrínseca entre el libro y la fotografía se profundiza cuando Ana Casas Broda regresa a la casa de su abuela en Viena, durante el periodo en el que construye *Cuadernos de Dieta*. En su obra, Ana narra los hallazgos que realiza al abrir los armarios de su abuela: agendas, diarios, álbumes y otros objetos cuidadosamente guardados que revelan una memoria íntima y fragmentada (**fig.74**).

¹⁸¹ Ana Casas Broda. Álbum...*Óp. Cit.*, n. pág.

Viena, 10 de diciembre, 1995

*Empiezo a abrir los armarios. Encuentro los objetos que Omama acumuló a lo largo de tantos años. Su orden me habla de obsesiones. Miles de pedacitos de telas de vestidos, abrigos, cortinas. Cajas y más cajas vacías, bolsitas de plástico, todas las llaves de la casa. Sobres de azúcar de hoteles, recortes de periódicos, muchos artículos sobre mi abuelo. Las agendas en las que Omama habla del clima, sus dolores, las llamadas, las visitas. Cuadernos que empezaba como diarios, escribía unas páginas y luego dejaba en blanco. Todos los álbumes de Omama y su hermana desde que eran niñas. Muebles llenos de fotos y cartas de la familia y de gente que no conozco.*¹⁸²



Figura 75 Hilda Broda. Álbum familiar. En *Álbum de Ana Casas Broda*. 2000, España., <https://www.anacasabroda.com/album-8>

Viena, 30 de julio, 1999

Mañana vuelvo a México. Por la tarde hice un álbum para Omama con fotos y textos. Pasé muchas horas pensando cómo ordenar las historias para responder a los huecos en su memoria. Recordé los álbumes que ella hizo durante tantos años. Se nota que algunos los hizo en el tiempo de las fotos y que otros son recuentos posteriores, nuevas maneras de narrar la misma historia. Cuando mi abuelo cumplió setenta años, le armó tres pequeños cuadernos rojos con fotos donde recapitulaba su vida juntos.

*De golpe comprendo que este libro es como uno de sus álbumes.*¹⁸³

¹⁸² Ibid. n.pág.

¹⁸³ Ibid. n. pág.

A lo largo del fotolibro *Álbum*, vamos a encontrar estas referencias que hacen casi imposible separar de idea de foto y libro, Ana va revelando en sus anotaciones, en los textos que acompañan las imágenes, que su obra no podía ser de otra manera, pues es la vía que conecta su historia con la de su abuela y es el lugar que Ana decide tomar para conservar la memoria de su abuela y al mismo tiempo construir su identidad.

México, 15 de febrero, 2000

Recordé los diarios de Omama que he traído a México. Cuando revisé las cosas de la casa los conservé todos. ¿Por qué no pensé en ellos antes? De nuevo me sorprende la necesidad de mi abuela de registrarlo todo, antes de que la memoria lo transforme. Al leerlos tuve la sensación de que el libro tenía que existir, que no podía ser de otra manera.

En esos años Omama ha ido perdiendo la memoria como si dejara en mis manos contar esta historia.¹⁸⁴

En ese sentido, Ana narra su historia desde un lugar que rompe con la idea tradicional del álbum de fotos familiares. Su trabajo no solo va a reconfigurar la forma de lectura del álbum de fotos familiares, sino que también va a problematizar de manera indirecta, cuestionando cómo se construye la memoria familiar. De esta manera, el álbum se transforma en un espacio abierto, inestable, que se aleja de la idealización para llevarnos a territorios mucho más complejos e inesperados.

En el álbum familiar como lo entendemos hoy día, dígame físico o virtual, tenemos un cumulo de fotografías que muestran, “momentos únicos” en donde la pose, la sonrisa y los

¹⁸⁴ *Ibid. n. pág.*

momentos de felicidad son evidentes (**fig. 76**). Al respecto Pedro Vicente, en su texto *Apuntes a un álbum de familia* señala que:

La fotografía de familia representa esa realidad de una manera sesgada (como lo hace cualquier fotografía), dando la espalda a la mayoría de las realidades que ocurren dentro de la propia familia, mostrando y representando solo la parte feliz, positiva y alegre de la convivencia familiar y, hasta hace relativamente poco, representando solo la noción más tradicional de la familia, excluyendo cualquier persona o situación fuera de lo socialmente aceptado dentro del concepto de familia (¿quién no ha hecho desaparecer de su álbum de familia la fotografía de una expareja?). «Las fotos de familia suelen mostrar caras sonrientes, nacimientos, bodas, vacaciones, fiestas de cumpleaños... La gente hace fotos de los momentos felices de su vida. Cualquiera que mirara nuestro álbum de fotos concluiría que hemos tenido una existencia dichosa y de ocio libre de tragedias.»¹⁸⁵

En la obra de Ana Casas, los espacios aparentemente felices que suelen construirse en los álbumes familiares se desdibujan para revelar lo no dicho: los secretos, las tensiones, el dolor, los amores y desamores, los deseos y las contradicciones de la vida íntima. Cada fotografía y cada texto guía, exhibe una intimidad compleja y sin filtros, donde no hay exclusión ni silenciamiento. A diferencia de los álbumes familiares tradicionales, que tienden a omitir lo conflictivo o doloroso, Ana confronta, incluye y dialoga constantemente con las figuras de su historia personal.

¹⁸⁵ Pedro Vicente. “Apuntes a un álbum de familia”. *Álbum de familia. (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. La oficina, 2013, págs. 11-20.



Figura 76 Hilda Broda y Ana Casas Broda. Foto de las cuatro generaciones, en *Álbum*, 2000.
<https://www.anacasabroda.com/album-8>

Viena, 5 de agosto, 1988

Les pedí que se sentaran en la banca donde hace tantos años se tomó la foto de las cuatro generaciones. Mi mamá se enojó mucho. Dice que las fotos de antes le traen malos recuerdos. Luego me dijo: Viena es mi infancia, no la tuya.¹⁸⁶

Desde esa perspectiva, su trabajo reconfigura la idea del álbum familiar, pues lo transforma en un espejo que no idealiza, sino que expone. Entender su obra implica leerla como un libro-objeto intensamente expresivo, concebido desde su estructura y materialidad. Esta concepción se enfila con la noción contemporánea del fotolibro como un dispositivo expandido, que posibilita nuevas formas de lectura y ofrece al autor herramientas para elaborar un discurso visual íntimo y complejo.

¹⁸⁶ Ana Casas Broda. *Álbum...Óp. Cit.*, n. pág.

Además, la obra de Ana puede pensarse desde la noción de *polifonía*¹⁸⁷, en el sentido propuesto por Mijaíl Bajtín en su análisis de la novela. Así como en los relatos polifónicos coexisten múltiples voces con autonomía propia¹⁸⁸, en sus fotografías se entrecruzan diversas subjetividades: la madre, el padre, la hija, la abuela, la pareja, la hermana, el abuelo, la fotógrafa, la narradora. Cada figura, incluido su propio cuerpo, se convierte en un personaje que sostiene su propia voz, a veces en armonía, otras en tensión. Esta multiplicidad dota a su obra de una riqueza narrativa que trasciende el relato lineal o meramente autorreferencial. La intimidad que despliega no es un monólogo, sino un espacio coral donde los afectos, los recuerdos y los cuerpos dialogan constantemente.

Así, la propuesta de Ana Casas Broda no solo expande los límites del álbum familiar, sino que convierte el fotolibro en un espacio narrativo, donde múltiples voces, a veces contradictorias, a veces complementarias, conviven en un mismo cuerpo de obra. Su libro no busca cerrar heridas ni construir una verdad definitiva, sino abrir preguntas, confrontar memorias y compartir una experiencia íntima que, aunque profundamente personal, resuena en lo colectivo. Al tensar las posibilidades expresivas del fotolibro, Ana nos muestra que el libro puede ser un territorio de exploración emocional y narrativa, una estructura que aloja la complejidad de lo humano. Y en esa complejidad, su historia puede volverse también la nuestra.

¹⁸⁷ Me aproximo a la noción de polifonía en el sentido planteado por Mijaíl Bajtín, entendida como la coexistencia de múltiples voces autónomas dentro de una obra. Aunque *Album* está construido desde la mirada de la autora, los retratos y testimonios que aparecen a lo largo del fotolibro dialogan activamente con la narración principal. Por ello, no puede leerse como un monólogo o una construcción unitaria: cada personaje representado, ya sea en imagen o palabra, posee una voz diferenciada y un desarrollo propio, contribuyendo a una estructura polifónica que complejiza la lectura del libro.

¹⁸⁸ Mijaíl M. Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo Cultura Económica, 2012.

Aproximación contextual

*Cada sociedad produce unas formas definidas de expresión artística que, en gran medida, nacen de sus exigencias y tradiciones y al mismo tiempo son su reflejo*¹⁸⁹

El fotolibro *Álbum* se caracteriza por ser una obra de largo aliento. Su construcción se desarrolló a lo largo de catorce años, un periodo durante el cual Ana Casas fue consolidando paralelamente su discurso fotográfico. En una entrevista realizada por el fotógrafo César Vera, como parte de la serie *Visionarios*, se le concede la palabra a Beatriz Novaro, quien ha acompañado a Ana desde que era estudiante de fotografía. Novaro reflexiona sobre el trabajo de Casas Broda y comenta lo siguiente:

*B.N: Conocí a un grupo de fotógrafas muy jovencitas en aquella época, en el 98, que estaban empezando. Una de ellas era Ana y estaba preparando su primer libro, pero apenas eran unas cuantas fotografías, se llamó luego Álbum. Entonces en esa época nadie hablaba con tanta inteligencia sobre lo que era el cuerpo a nivel fotográfico y a nivel de texto. Entonces me pareció fascinante el mundo de Ana, pero también me parecía fascinante observar el proceso de un artista tan elocuente, tan obsesiva, tan honesta. (...) Yo creo que Ana tiene una manera de trabajar donde nunca separa lo público de lo privado, no tiene ningún filtro para pasar directamente a la obra. Y así con la intensidad con la que vive las cosas, así pasa directamente y es una intensidad escandalosa. Ana es polémica, justamente yo creo que quien rompe inercias y abre paradigma se vuelve polémica.*¹⁹⁰

Este fragmento de entrevista permite observar no solo la intensidad del proceso creativo de Ana Casas Broda, sino también la relevancia de su propuesta dentro de un contexto cultural más amplio. La posibilidad de producir una obra tan íntima y compleja

¹⁸⁹ Gisele Freund. "Las relaciones entre las formas artísticas y la sociedad" *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, 2017. págs. 9-11.

¹⁹⁰ Beatriz Novaro en: "Visionarios - Ana Casas Broda" *YouTube*, subido por César Vera Visionarios Cultura Fotográfica, 25 de enero de 2023, www.youtube.com/watch?v=mdTPg_Wumno.

como *Album* se inscribe en un terreno fértil abierto por el arte feminista desde las décadas de 1960 y 1970. Este movimiento amplió los límites del arte moderno al legitimar la experiencia subjetiva, el cuerpo femenino, lo autobiográfico y lo doméstico como temas válidos de exploración artística.

La crítica de arte Lucy Lippard, una de las figuras importante en la articulación del arte feminista, señala que las artistas comenzaron a subvertir las convenciones formales no solo desde los contenidos, sino desde los procesos, proponiendo *una práctica basada en la experiencia personal, a menudo con medios no tradicionales, que cuestiona las estructuras patriarcales del arte institucional*¹⁹¹. En este sentido, la obra de Ana no habría sido posible sin ese desplazamiento conceptual que permitió, desde el arte contemporáneo, pensar la subjetividad no como elemento marginal, sino como un espacio político de enunciación.

Asimismo, el surgimiento del arte conceptual y el pensamiento posmoderno aportaron nuevas herramientas para cuestionar los relatos hegemónicos del arte y abrir paso a prácticas artísticas centradas en la idea, el proceso y la crítica institucional. Gilles Lipovetsky, al reflexionar sobre la cultura posmoderna, describe una “estética de la subjetividad”¹⁹² donde lo íntimo, lo fragmentario y lo emocional adquieren un nuevo valor simbólico, en contraste con los grandes relatos universales de la modernidad. Esta lógica se manifiesta en obras como *Album*, donde la experiencia individual de la autora es también un espejo de tensiones sociales, históricas y culturales más amplias.

¹⁹¹ Lucy R. Lippard. "Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s". *Art Journal*, vol. 40, n.º 1-2, 1980, págs. 362–365, web.archive.org/web/20120903233326/artjournal.collegeart.org/wpcontent/uploads/2011/01/Lippard-Sweeping-Exchanges-Smith.pdf.

¹⁹² Gilles Lipovetsky. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama, 1998.

Por su parte, Griselda Pollock ha analizado cómo las mujeres artistas han tenido que construir sus propias genealogías y lenguajes visuales desde los márgenes, enfatizando la necesidad de una “diferencia feminista” en la producción y recepción del arte. *Las intervenciones feministas en la historia del arte no solo han cuestionado la exclusión de las mujeres artistas, sino también los términos desde los cuales se comprende y evalúa el arte.*¹⁹³ Desde esta perspectiva, *Álbum* no solo representa una biografía visual, sino también una crítica a los modos en que la fotografía ha sido históricamente utilizada para representar, y muchas veces controlar, los cuerpos y las memorias femeninas.

En ese sentido, la generación de artistas de los noventa, en la que se inscribe Ana Casas, se enfrentó a un campo artístico en transformación, aún marcado por los rezagos del modelo institucional tradicional, pero ya permeado por los debates posmodernos y las posibilidades abiertas por el arte feminista y conceptual. Esta generación no solo pensaba la imagen como un producto terminado, sino que entendía la obra como un sistema complejo que abarcaba desde la producción hasta la difusión y circulación de obras. Como señala Karla Hernández:

*Para esta generación naciente del Centro de la Imagen, cuyo trabajo fue más visible en los años noventa, la concepción de la obra estaba en la imagen, pero también en los materiales, la impresión, los formatos y la forma de exhibición, lo cual permitió a los fotógrafos involucrarse en los procesos de distribución y promoción, convirtiéndose en editores, curadores, museógrafos, historiadores y críticos. Además, al no estar avalados por las instituciones, tuvieron que buscar espacios alternativos dentro y fuera del país para dar a conocer su obra.*¹⁹⁴

¹⁹³ Griselda Pollock. “Intervenciones feministas en las historias del arte. Una introducción”. *Visión y diferencia. Feminismos, feminidad e historias del arte*. Fiori, 2013. págs. 19-50.

¹⁹⁴ Karla Hernández. “Preparando el terreno. La fotografía mexicana contemporánea”. *El cuerpo, la vida, la fotografía. Un vistazo a Álbum de Ana Casas Broda*. CONACULTA/CENART/Centro de la imagen, 2013. Págs. 29-43.

Con lo anterior podemos explicar, por otro lado, por qué Ana Casas elige presentar su obra con una fusión de dos soportes: la fotografía y el libro. Como hija de su época, entendía que dominar distintas técnicas artísticas no era solo una cuestión estética, sino una estrategia necesaria para producir y difundir su obra en un entorno que exigía autonomía y versatilidad. Hacia finales del siglo XX, la figura del artista visual comenzó a desdibujar los límites tradicionales entre disciplinas; ya no bastaba con crear imágenes, era imprescindible también saber cómo materializarlas, reproducirlas y hacerlas circular.

Todo este enfoque multifacético permitió a Ana, participar en la curaduría en la muestra de *Looking at the 90s: Four Views of Current Mexican Photography*¹⁹⁵ dentro de las actividades de FotoFest de Houston en 1998. *La participación de Ana Casas en la curaduría puso de manifiesto el particular punto de vista de la artista sobre sus propias imágenes y su profunda necesidad de afirmar la vida*¹⁹⁶. Y ese mismo año fue fundadora y coordinadora del programa de talleres del Centro de la Imagen.

Durante ese periodo, su obra *Viena 1988-1992*, parte de la serie *Álbum*, fue exhibida en diversas locaciones relevantes a nivel internacional. En 1993 se presentó en el Instituto de México en España, en Madrid, y en el Museo Universitario del Chopo, en la Ciudad de México. Posteriormente, en 1994, la obra se expuso en la Sala Yerba, en Murcia; en la Galería Railowsky, en Valencia; en la Galerie Michael Pabst, en Múnich; y en la Galerie Fotohof, en Salzburgo.

¹⁹⁵ "Looking at the 90's: Four Views of Current Mexican Photography Sep 4–Oct 11, 1998". *Contemporary*, contemporarysa.org/exhibition/looking-at-the-90s-four-views-of-current-mexican-photography. Accedido el 15 de mayo de 2025.

¹⁹⁶ Karla Hernández. *El cuerpo, la vida, la fotografía. Un vistazo a Álbum de Ana Casas Broda...Óp. Cit.*, p. 34.

A partir del año 2000, cuando se publica el fotolibro *Álbum*, la obra de Ana Casas comienza a difundirse también a través de plataformas digitales, en sintonía con los cambios tecnológicos y culturales de la época. Una de sus primeras apariciones virtuales fue en *ZoneZero*¹⁹⁷, espacio fundado por Pedro Meyer que opera como una galería y foro de discusión abierta sobre la fotografía contemporánea. Esta plataforma no solo amplificó el alcance de la obra, sino que también la insertó en un circuito internacional de diálogo visual, accesible a una comunidad más allá de los espacios tradicionales de exhibición.

Paralelamente, entre 2000 y 2001, *Álbum* fue exhibido en el Centro de la Imagen, consolidando su presencia en el panorama fotográfico nacional. La muestra generó un interés importante en la prensa especializada y generalista¹⁹⁸: periodistas y críticos como José Antonio Rodríguez reseñaron la obra en medios como *La Jornada Semanal – Mujeres Insumisas* (Angélica Abelleira y Merry MacMasters), *Milenio* (Edgardo Kim Ganado), *Reforma* (Cuauhtémoc Medina y Blanca Ruiz), *El financiero* (José Nava y José Antonio Rodríguez) (**fig.77**) y *Proceso* (Blanca González Rosas), contribuyendo a la visibilidad de Casas Broda en un momento crucial para el desarrollo y difusión de su fotografía y del fotolibro como una herramienta visual novedosa.

¹⁹⁷ Ver obra en: <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/casas/menu1sp.html>

¹⁹⁸ Los documentos corresponden a artículos de prensa sobre la obra *Álbum*, recopilados y disponibles en el sitio oficial de Ana Casas Broda-Prensa. Véase:
<https://www.anacasabroda.com/prensa>
https://www.anacasabroda.com/_files/ugd/8f29ba_514c87ebdba6439b8aa907e7b2035647.pdf
https://www.anacasabroda.com/_files/ugd/8f29ba_9f0508522f6346f7a635959ab1376445.pdf
https://www.anacasabroda.com/_files/ugd/8f29ba_3f02f8f110f54640b76a0fa396822b7a.pdf
https://www.anacasabroda.com/_files/ugd/8f29ba_01aacc438242f4852b8b1d9982d200492.pdf
https://www.anacasabroda.com/_files/ugd/8f29ba_b3e4b0d591154078913bda13004b4f16.pdf



Figura 77 José Antonio Rodríguez. *El álbum de Ana Casas Broda. El financiero.*
https://www.anacasabroda.com/files/ugd/8f29ba_a20607b1bbd042679fbd3d84fccc40a7.pdf

Después de su exposición en el Centro de la Imagen, *Álbum* se exhibió en 2002, de manera individual, en Casa de América, dentro del Festival Internacional PhotoEspaña, en la muestra *Femeninos*, en Madrid, España. En 2003 fue presentada en la Muralla Bizantina, durante el *Festival Fotoencuentros* en Cartagena, Murcia, y en Tenerife, España.

De manera colectiva, la obra de Ana Casas Broda ha formado parte de diversas exposiciones nacionales e internacionales. En 1992 participó en *Fundstücke*, organizada por Fotoinitiative Fluss en Schloss Wolkersdorf, Austria. En 1993, en *Radicalidad*, presentada en Wolkersdorf y Viena, Austria. En 1994, formó parte de *Miradas y visiones*, en el Canal de Isabel II, en Madrid. En 1995, en *Acción fotográfica*, en la Galería Nina Menocal, Ciudad de

México. En 1997 participó en *21 millones*. Exposición colectiva de fotografía contemporánea en México, en Londres, y en la Fotogalerie U Recickych, en Praga.

En 2004, su obra fue incluida en *Mapas abiertos 1991–2002*. Fotografía contemporánea latinoamericana, exposición y libro publicados por Lunwerk Editores, España. Entre 2006 y 2007 participó en *Taboo. 6 Photographers from Austria*, en Studio Marangoni, Florencia, Italia. En 2008, en *45 miradas mexicanas*, en el Guangdong Museum of Art, Pekín, China. En 2010, en *Defecto común / Identidades en disolución*, curaduría de José Antonio Rodríguez, muestra colectiva de fotografía, video e instalación en el Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México.

En 2011, su obra fue parte de *Mujeres detrás de la lente: 100 años de creación fotográfica en México*, curada por Emma Cecilia García Krinsky, exposición y publicación presentada en la Galería El Cubo del Centro Cultural Tijuana (septiembre–diciembre). En 2012 participó en *Genealogías feministas en el arte español*, exposición curada por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga, en el MUSAC de León, España (junio 2012–enero 2013). Finalmente, en 2014, el fotolibro *Álbum* fue incluido en la exposición *Libros que son fotos, fotos que son libros*, curada por Horacio Fernández, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (13 de diciembre de 2013 a septiembre de 2014).¹⁹⁹

Esta breve recopilación de la trayectoria de Ana Casas Broda y de su obra *Álbum* permite situar el proyecto en un contexto específico, así como visibilizar su relevancia dentro del panorama fotográfico mexicano. Su trabajo puede considerarse un parteaguas en la historia del fotolibro contemporáneo en México; en este sentido, la figura de Ana Casas

¹⁹⁹ Toda la trayectoria de exposición de la obra *Álbum* fue tomada de la página oficial de Ana Casas Broda. Véase: *Ana Casas Broda – Exposiciones*. <https://www.anacasabroda.com/exposiciones>

resulta clave para comprender y analizar la emergencia de este formato como una herramienta expresiva, artística y narrativa en el cambio de siglo.

Estructura del fotolibro *Álbum*: cualidades físicas.

El fotolibro *Álbum*, como todo fotolibro, se construye a partir de una serie de decisiones formales/materiales y expresivas que dan estructura no solo al contenido visual, sino también a su experiencia de lectura. En este apartado se revisará la configuración del libro, atendiendo tanto a los elementos físicos que lo componen, como el formato, el tipo de encuadernación, el papel y la calidad de impresión. Esta exploración busca comprender de qué manera estos recursos contribuyen a la expresión del universo íntimo que la autora propone.

Podemos decir que *Álbum* es un fotolibro de formato y encuadernación rústica. Sus páginas están agrupadas en cuadernillos de seis hojas, cosidos entre sí con hilo vegetal en tono blanco, y posteriormente encolados al lomo de la tapa²⁰⁰. Se trata de una encuadernación sencilla, sin elementos adicionales como cajas, sobrecubiertas o mecanismos de cierre que deban retirarse para su lectura.

Esta elección material puede estar vinculada al contexto histórico en que fue publicado, pues a principios del siglo XXI, el fenómeno del fotolibro apenas comenzaba a consolidarse como un campo con lenguaje, circulación y estructura propios. Actualmente, los fotolibros tienden a explorar libremente con las cualidades físicas y materiales del objeto, agregando estos elementos al sistema y concepto mismo de la obra. Sin embargo, este tipo de decisiones formales dependen siempre de la intención y visión de cada autor.

²⁰⁰ Gerardo Kloss. “El objeto impreso como objeto de diseño”. *Entre el diseño y la edición. Tradición cultural e innovación tecnológica en el diseño editorial*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2009. págs. 165-220.

En el caso de *Álbum*, sus medidas son de 20 x 20 cm en formato cuadrado, con un lomo de 2.5 cm de grosor, lo que lo coloca dentro de los parámetros de los objetos-libro que caben cómodamente entre las manos. Esta escala favorece una experiencia de lectura íntima y cercana, que se relaciona con el carácter autobiográfico y emocional del contenido. El libro consta de 204 páginas y su ritmo de lectura, tanto visual como narrativa, se aproxima en duración al de un filme de 80 min, lo que permite un recorrido pausado y envolvente por las imágenes y los textos.

En cuanto a su materialidad, *Álbum* presenta forros de cartulina sulfatada de entre 14 y 18 puntos, un material rígido pero ligero que aporta solidez sin sacrificar flexibilidad. Las tripas están impresas en papel estucado brillante de 120 gramos, mediante impresión offset en blanco y negro, con secciones a color en cuatricromía²⁰¹ y acabado de barniz²⁰². Con forma de apertura y lectura de derecha a izquierda. Estos materiales, aunque industriales y convencionales, están cuidadosamente seleccionados para conservar la calidad de reproducción de las imágenes y generar una lectura fluida, sin distracciones formales

²⁰¹ Cuatricromía. El modelo CMYK (acrónimo de Cyan, Magenta, Yellow y Key) es un modelo de colores sustractivo que se utiliza en la impresión a colores. Este modelo se basa en la mezcla de tintas (las planchas en offset) de los siguientes colores para crear otros más: * C = Cyan (Cian). * M = Magenta (Magenta). * Y = Yellow (Amarillo). * K = Black o Key (Negro).

²⁰² Todos estos detalles de materialidad los obtuve con apoyo de egresados de la Maestría en Producción Editorial del Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades (CIIHu) de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM).

innecesarias (fig.78,79 y 80). En conjunto, la materialidad de *Álbum* no busca imponerse, sino acompañar con cierta suavidad el contenido afectivo y visual de la narrativa.

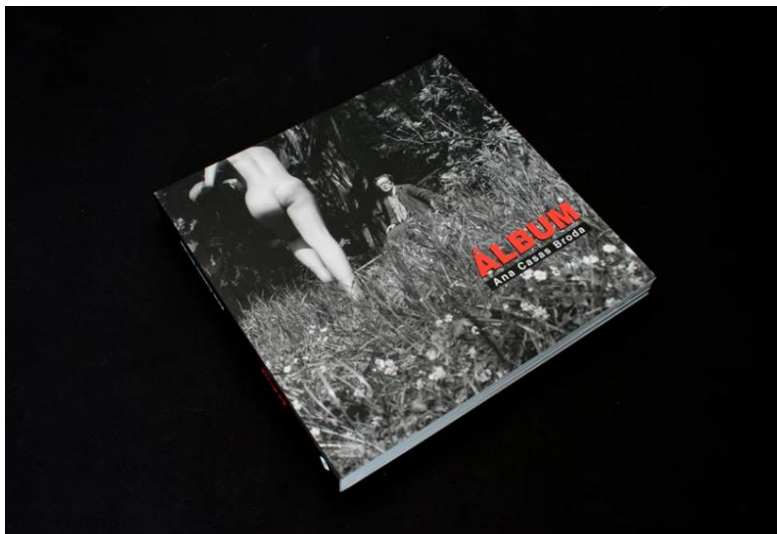


Figura 78 Cubierta de fotolibro *Álbum* de Ana Casas. Imagen tomada de Hydra+fotografía.

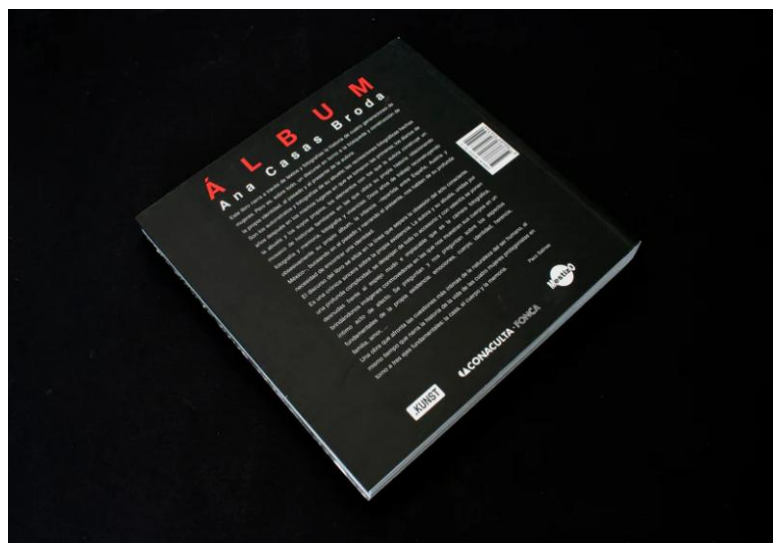


Figura 79 Contraportada de fotolibro *Álbum* de Ana Casas Broda. Imagen tomada de Hydra+fotografía.



Figura 80 Interiores de fotolibro *Álbum de Ana Casas*. Imagen tomada de la página Hydra+fotografía

Propuesta estética

*La fotografía que me interesa es la que plantea preguntas. Preguntas al espectador, preguntas al autor; y de preguntarse de qué va esa historia, de qué estamos hablando. Entonces se van mezclando los aspectos consientes e inconscientes. Se construye una narrativa, es una novela.*²⁰³

Elementos expresivos

La materialidad del fotolibro potencia los elementos expresivos presentes en la obra. Estos elementos no se disponen al azar, pues están cuidadosamente dispuestos para que la narrativa visual y el concepto general del libro trabajen en conjunto, de acuerdo con la intención del autor. Sin embargo, la elaboración de un fotolibro no es un proceso solitario. Aunque el concepto y la visión artística pertenecen al autor, su realización implica el trabajo

²⁰³ Ana Casas Broda en: “Visionarios - Ana Casas Broda” *YouTube*, subido por César Vera Visionarios Cultura Fotográfica, 25 de enero de 2023, www.youtube.com/watch?v=mdTPg_Wumno.

colaborativo con un equipo especializado que puede incluir diseñadores editoriales, otros fotógrafos, editores y expertos en narrativa visual.

La puesta en página, los descansos visuales, como las hojas en blanco, los textos y la secuenciación de las imágenes conforman un entramado que otorga ritmo y sentido a la obra. Como si se tratara de escenas dentro de una película, estos recursos permiten al lector transitar por la historia que propone el fotolibro, generando una experiencia estética y narrativa cohesionada.

Para identificar los elementos expresivos, y tomando en cuenta tanto el número de imágenes como la fragmentación de la secuencia, elaboré una tabla que organiza cada elemento de manera ordenada. Me interesa especialmente clarificar la cantidad de elementos según sus características, lo cual facilitó la redacción y descripción de esta sección. A continuación, presento dicha tabla:

Tabla de conteo de elementos gráficos – Fotolibro *Álbum* de Ana Casas Broda

Elementos expresivos	Número de elementos
Imágenes en blanco y negro (B/N)	150 (son más imágenes en b/n ¿por qué)
Imágenes a color	27
Imágenes de archivo	81-3 (cartas)
Retratos Ana Casas	21
Retratos Hilda Broda	33
Autorretratos Ana Casas	73
Autorretratos Hilda Broda	6
Fotografías de Ana Casas plano general	5
Fotografías de Hilda Broda plano general	3
Textos de Ana Casas	57
Textos de Hilda Broda	13
Páginas en blanco (descansos)	15

En *Álbum*, los elementos expresivos son múltiples y aportan una riqueza significativa a la construcción del discurso visual. En un principio hay que decir que las fotografías en blanco y negro están más presentes que las que son a color, algunas son hechas por Hilda Broda y otras por Ana Casas. Esta decisión puede ser fundamental para entender el fotolibro, es decir, lo que evocan las fotografías con estas gamas tonales en blanco y negro pueden apelar a los sentidos y tener vías de interpretación más abiertas, pues se considera que *las imágenes en blanco y negro tienen la capacidad de provocar una gama más amplia y profunda de emociones porque son más abstractas, atemporales y dramáticas, y permiten que el espectador interprete la imagen de manera más personal.*²⁰⁴

En *Álbum*, esta cualidad se convierte en una herramienta para construir un ambiente afectivo y reflexivo desde lo visual, donde lo íntimo se hace visible, y a la vez, se experimenta. En ese sentido, *Álbum* busca en todo momento ser y estar en el lugar íntimo. Lo que se intenta decir con esto es que, desde la fotografía de la cubierta, que es en blanco y negro con la figura femenina desnuda corriendo, hay una declaración de intimidad, es decir, la obra ya está invitando al lector a encontrar espacios personales e íntimos, dada la historia que el propio fotolibro cuenta y una condición que, de alguna manera, hereda del libro tradicional. Así, la aproximación a esa premisa, la intimidad como espacio de lectura y de encuentro, se convierte en una vía puntual para comprender cómo se construye el sentido en la obra.

²⁰⁴ “El poder mágico de la fotografía en blanco y negro.” *Zona Cinco. Escuela de cine y fotografía*, <https://zona-cinco.com/el-poder-magico-de-la-fotografia-en-blanco-y-negro/>. Consultado el 18 de mayo de 2025.

En el caso de las imágenes a color, aunque son menos numerosas, resultan igual de contundentes. Más que oponerse a las fotografías en blanco y negro, ambas se refuerzan mutuamente, generando contrastes que enriquecen la narrativa visual del libro. Pero más allá de ese diálogo formal, el uso del color marca un cambio de tiempo, pues estas imágenes comienzan a aparecer cuando Ana Casas empieza a narrar su infancia, su adolescencia y sus vivencias personales, y cuando las fotografías son en Viena, se convierten en blanco y negro, como una suerte de posible nostalgia por aquel lugar (**fig.81**). En ese sentido, es como si el color activara la memoria desde otro lugar.



Figura 81 Hilda Broda y Ana Casas Broda. Serie fotográfica de *Álbum*.
<https://www.anacasabroda.com/album-2>

Es fundamental reconocer el archivo fotográfico, trabajo y obra de Hilda Broda en diálogo con el trabajo fotográfico de su nieta, Ana Casas. En un primer momento, Ana recurre a este archivo familiar, lo cual remite de forma directa a la idea del álbum doméstico. Sin embargo, como ya se ha señalado, *Álbum* no se limita a replicar la lógica del álbum

tradicional, sino que lo subvierte y lo resignifica al integrarlo en una narrativa íntima, fragmentaria y reflexiva.

Las imágenes seleccionadas por Ana, retratos y autorretratos que datan de principios y mediados del siglo XX en Alemania, muestran a Hilda en su infancia, acompañada de su hermana, así como fotografías de amigos y otros familiares en situaciones cotidianas. Esta recopilación de archivo ocupa una porción importante de *Álbum*, y la naturaleza de esta decisión puede interpretarse desde al menos dos dimensiones: por un lado, como un gesto de reconocimiento familiar, y por otro, como una búsqueda de identidad y sentido de pertenencia.

En el caso del reconocimiento familiar, estas imágenes actúan como una forma de reconstituir la memoria materna, de recuperar y validar una historia que precede a Ana pero que también la contiene. Al integrar estas fotografías en el relato visual, Ana no solo da visibilidad a la figura de su abuela materna, también va a establecer un puente entre generaciones, entre tiempos y afectos. Al mismo tiempo, concede un lugar de importancia a cada familiar retratado, como una forma de honrar sus memorias y de reconocer las raíces desde las que se construye su identidad. Esto se refuerza por lo menos en tres momentos con las imágenes de las cartas que Ana incluye en la obra.

Por otro lado, estas imágenes también funcionan como una búsqueda de identidad y de sentido de pertenencia. Al rescatar y reinsertar estas fotografías familiares en el relato de *Álbum*, Ana se aproxima a su propia historia desde una genealogía visual que le permite reconstruirse a partir de los fragmentos heredados. Es a través de estos rostros, cuerpos, gestos y vínculos que empieza a trazar una línea que la conecta no solo con su abuela, sino con una red afectiva y cultural que le antecede. El archivo se convierte así en un territorio

desde donde mira el presente y habitarlo con una conciencia más amplia de quién se es y de dónde se viene.

Los retratos y autorretratos de Ana Casas y su abuela, Hilda Broda, tienen un papel fundamental dentro de *Álbum*. No están ahí solo como registro visual, sino que cumplen una función afectiva y narrativa importante. Son una forma de acercarse a la historia familiar, de reconstruir vínculos y también de preguntarse por la propia identidad a través de la imagen.

En el caso de Ana, los autorretratos, especialmente aquellos donde aparece desnuda, funcionan como una forma de exploración personal. No son imágenes hechas desde la distancia, sino desde la necesidad de mirarse, de entenderse a través del cuerpo. Estos autorretratos son un espacio íntimo donde se cruzan el dolor, la enfermedad, la memoria y el deseo de afirmarse. Mostrar el cuerpo, en ese contexto, no es una decisión gratuita: es una manera de habitar, de hacerse presente dentro de una historia marcada por silencios, ausencias y fracturas. El cuerpo, en ese sentido, se convierte en un lugar de identidad.

Al mismo tiempo, los retratos compartidos entre Ana y su abuela, y los retratos de Hilda sola, funcionan como un puente generacional. A través de estas imágenes, Ana no solo documenta a su abuela, sino que construye con ella una relación visual de cercanía y cuidado. En un libro donde el archivo familiar está tan presente, estos retratos actuales dialogan con las fotos del pasado y crean una continuidad afectiva. Son una forma de acompañarse, incluso desde la distancia, y de sostener el vínculo más allá de la palabra.

Los retratos y autorretratos, entonces, no solo ilustran lo que se cuenta en *Álbum*, sino que lo hacen posible. Son el hilo que conecta fragmentos, el lenguaje visual desde el cual Ana construye una **narrativa íntima, hecha de cuerpo, memoria y afecto**.

Ahora bien, dentro del libro se observa que las fotografías en plano general aparecen con menor frecuencia, lo cual resulta significativo. Estas imágenes muestran, en su mayoría, la casa de Hilda Broda en Viena, algunas de sus habitaciones y ciertos paisajes invernales (**fig.82**). Dichos fragmentos parecen funcionar, de manera similar a las descripciones en la narrativa literaria, como recursos que delimitan y construyen el espacio habitado.



Figura 82 Ana Casas Broda. Álbum (2000). Tomado de la página oficial de Ana Casas Broda. <https://www.anacasabroda.com/album-2>

Se trata de imágenes que sitúan al espectador, que ofrecen contexto y contribuyen a la reconstrucción de la historia. En este sentido, operan de manera comparable a ciertas figuras retóricas, en tanto amplían el significado del relato visual y permiten establecer una atmósfera específica. Así, estas fotografías no solo cumplen una función descriptiva, sino que también refuerzan la dimensión narrativa del fotolibro, al introducir pausas visuales que orientan la lectura y favorecen la comprensión del entorno en el que se desarrolla la experiencia íntima y familiar que propone la obra.

Sobre los textos, *Álbum* incluye alrededor de 70 textos distribuidos a lo largo de la obra. Se trata de fragmentos extraídos de los diarios de Hilda Broda y de Ana Casas, aunque también hay momentos en los que Ana toma la voz para guiar la lectura de los elementos visuales o narrar desde una perspectiva infantil. Estos textos no solo acompañan a las imágenes, sino que desempeñan un papel central en la construcción de la secuencia del libro y en la configuración de su ritmo narrativo. Los escritos de Hilda Broda aparecen principalmente en las primeras secciones del fotolibro, mientras que la voz de Ana se va intercalando progresivamente, generando un constante vaivén temporal. En cuanto a su disposición, los textos pueden funcionar como pies de foto o bien ocupar una página completa o incluso una doble página, lo que refuerza su relevancia dentro del diseño y la narrativa visual del libro.

Puesta en página

En este sentido, la puesta en página de *Álbum* se construye en estrecha relación con los textos, los cuales funcionan como elementos que refuerzan la dimensión narrativa del fotolibro. A lo largo de la obra se observa que las imágenes ocupan con frecuencia la página derecha o, en algunos casos, se disponen a doble página y a sangre, es decir, rebasando los márgenes del formato. Estas decisiones editoriales generan un peso visual significativo que orienta la lectura y enfatiza determinados momentos del relato.

Asimismo, el libro incorpora aproximadamente quince páginas en blanco que funcionan como pausas o descansos visuales dentro de la secuencia. Estos espacios vacíos interrumpen el flujo de imágenes y textos, permitiendo al lector asimilar el contenido y

marcar transiciones dentro de la narrativa. De esta manera, el vacío adquiere también un valor expresivo, ya que introduce silencios que acompañan la intensidad emocional de la obra.

Estos recursos formales contribuyen a subrayar la fuerza temática que Ana Casas desarrolla a lo largo del libro. La ocupación dominante de la imagen, su expansión a doble página y la inclusión de páginas en blanco configuran una puesta en página que no solo organiza el contenido visual y textual, también participa activamente en la construcción del sentido. En ese sentido, elementos como la retícula, el ritmo y la jerarquía visual adquieren gran importancia, ya que permiten comprender cómo la secuencia y la disposición de los elementos guían la lectura y refuerzan la secuencia y dimensión narrativa del fotolibro.

Sobre las retículas, estas constituyen un sistema de organización visual que permite estructurar la disposición de los elementos dentro de la página y funcionan como una guía compositiva que ordena imágenes, textos y espacios en blanco, favoreciendo la claridad y la coherencia del discurso editorial.²⁰⁵ Gavin Ambrose define la retícula como una estructura o patrón de líneas que se utilizan como guía para situar los elementos de un diseño.²⁰⁶ Por su parte, Josef Müller-Brockmann señala que el sistema de retículas permite organizar el contenido de manera clara y funcional, facilitando la lectura y la jerarquización de la información. En el caso particular de los fotolibro, la retícula no siempre es rígida o evidente, sino que puede operar de manera flexible, adaptándose a las necesidades narrativas

²⁰⁵ Ambrose Harris. "La necesidad de las retículas". *Retículas. Estructura o patrón de líneas que se utiliza como guía para situar los elementos de un diseño*, Parramón, 2008, págs. 10–22.

²⁰⁶ Josef Müller-Brockmann. "¿Para qué sirve la retícula?" *Sistemas de retículas. Un manual para diseñadores gráficos*, 2ª ed., Gustavo Gili, 1992, pág. 13.

de la secuencia visual, como también plantea Timothy Samara al señalar que las retículas pueden modificarse y romperse para generar dinamismo y ritmo visual.²⁰⁷

En *Álbum*, la retícula se presenta de manera flexible y, en ocasiones, implícita. A lo largo de la obra se observa una disposición recurrente en la que las imágenes ocupan principalmente la página derecha, mientras que los textos se sitúan mayoritariamente en la página izquierda. Esta organización genera una estructura asimétrica que orienta la lectura y establece una relación constante entre imagen y texto.

Asimismo, la presencia de imágenes a página completa, doubles páginas sangradas y la inclusión de páginas en blanco refuerzan la flexibilidad de la retícula. Estas variaciones introducen pausas y cambios en el ritmo visual, lo que permite que la secuencia se adapte a la intensidad narrativa del fotolibro. De esta manera, la retícula en *Álbum* no responde a una estructura modular rígida, como pasa en los catálogos de fotografía o libros de fotografía, sino a una organización más orgánica que privilegia la dimensión narrativa y emocional de la obra, es decir, considera como primer motivo la secuencia narrativa/creativa del autor y su intención.

Puesta en serie o secuenciación.

Ahora bien, la puesta en serie o secuenciación en *Álbum* se construye desde una lógica no narrativa en el sentido tradicional, privilegiando una organización afectiva, fragmentaria y profundamente íntima. El fotolibro no presenta una estructura clásica o lineal con inicio, desarrollo y desenlace; por el contrario, se articula de manera no lineal y elíptica, dejando

²⁰⁷ Timothy Samara. "Explorar otras opciones. Guía para la deconstrucción de la retícula y las perspectivas no estructurales del diseño". *Diseñar con o sin retículas*, Gustavo Gili, 2004, págs. 120–28, www.loop.la/descargas/disenho/Diseñar%20con%20y%20sin%20retícula%20-%20Timothy%20Samara.pdf.

vacíos que invitan al lector a establecer sus propias conexiones. La secuencia se percibe más bien como episódica, organizada en núcleos temáticos que giran en torno a la infancia, la maternidad, el cuerpo y la enfermedad, sin seguir un orden cronológico estricto. De tal manera que no se trata de narrar acontecimientos, sino de construir una experiencia de memoria.

En cuanto a sus términos de estructura poética o rítmica, *Álbum* se caracteriza por una dinámica repetitiva y acumulativa. La reiteración de ciertos motivos visuales —como el cuerpo desnudo, el archivo o el espacio doméstico— genera una insistencia que intensifica la carga emocional del conjunto. Esta repetición no se mantiene estática, adquiriendo un carácter progresivo, en la medida en que las imágenes avanzan hacia una mayor exposición de la intimidad y del cuerpo. A su vez, la secuencia presenta una alternancia entre fotografías de archivo familiar y registros contemporáneos, lo que produce un contraste temporal que complejiza la lectura. El ritmo resultante es quebrado, con pausas, silencios y variaciones de intensidad que impiden una lectura uniforme y lineal.

En cuanto a su estructura cinética, la secuenciación puede entenderse como serial y no lineal, con un aparente desorden que, sin embargo, responde a una coherencia interna basada en asociaciones simbólicas y afectivas. Las imágenes se agrupan en series que dialogan entre sí, estableciendo relaciones por repetición, variación o contraste. Asimismo, se puede identificar una estructura cercana a lo circular, ya que ciertos temas y motivos reaparecen a lo largo del fotolibro, generando una sensación de retorno constante. Esta organización también remite a una lógica de “cajas chinas o matrioshkas”,²⁰⁸ en la que

²⁰⁸ “...La caja china es también uno de los procedimientos más usuales de la novela moderna, en la que el intermediario, el testigo, es personaje esencial: él establece la ambigüedad y la complejidad de lo narrado, él multiplica los puntos de vista, él matiza, profundiza y eleva a una dimensión subjetiva los actos que refiere una

distintas capas temporales y narrativas —como el archivo familiar y la experiencia autobiográfica contemporánea— se contienen y se interrelacionan.

En conjunto, la puesta en serie en *Álbum* no busca ordenar una historia de manera lineal, sino articular un entramado de imágenes que operan como fragmentos de memoria. La secuenciación se convierte así en un dispositivo que construye sentido a partir de la repetición, la fragmentación y el retorno, configurando una narrativa visual que es, ante todo, poética, afectiva y corporal.

Reflexiones de Álbum en torno a la identidad femenina, el cuerpo y la memoria: enunciación.

*Yo soy, pues, mi cuerpo, por lo menos en la medida en que tengo una experiencia y, recíprocamente, mi cuerpo es como un sujeto natural, como un esbozo provisorio de mi ser total.*²⁰⁹

Como se ha trazado a lo largo de esta investigación, uno de los ejes fundamentales dentro de la obra de Ana Casas Broda es la manera en que las mujeres han construido formas de configurarse dentro de su propio mundo y de su experiencia íntima. En este contexto, la fotografía se convierte en una herramienta capaz de mostrar aquello que muchas veces las palabras no logran expresar o, incluso, revelar aquello que permanece silenciado dentro de

ficción.” Mario Vargas Llosa en: "La caja china II". El mono rojo: "atelier" de creación literaria y lectura crítica, 25 de marzo de 2007, elmonorojo.blogspot.com/2007/03/la-caja-china-ii.html.

²⁰⁹ David Le Breton. "Aprender a través del cuerpo: La enseñanza de las actividades corporales". *Cuerpo sensible*, Ediciones metales pesados, 2010, págs. 21–22.

estructuras atravesadas por ideales heteronormativos y modelos tradicionales de representación.

En el caso específico de *Álbum*, publicado en un periodo de transición social, política, económica y cultural particularmente convulso, Ana Casas se posiciona como una de las primeras fotógrafas en México en llevar al espacio público una narrativa visual profundamente íntima y privada. A través de esta obra, la autora construye un umbral donde convergen conceptos fundamentales como el cuerpo, la identidad y la memoria, articulados mediante una secuencia fotográfica que transforma la experiencia personal en una forma de enunciación visual.

Es así como la autora detona una de las preguntas fundamentales dentro de la experiencia femenina: *¿quién soy?* Interrogante que, como señala Marcela Lagarde, *organiza nuestra subjetividad al vivir*²¹⁰. Dicha pregunta se encuentra atravesada por el cuerpo, la identidad y la memoria, pero también por ideologías culturales, políticas y sociales que históricamente han condicionado la manera en que las mujeres se perciben y representan a sí mismas. Frente a ello, Ana Casas subvierte dichas formas de representación para apropiarse de ellas y reconstruir una imagen de sí misma que no le resulte ajena; o, en todo caso, para cuestionar ese lugar de *otredad* históricamente asignado a las mujeres, del que habla Simone de Beauvoir al señalar que la mujer ha sido construida culturalmente como “la Otra”. *El hombre feminiza el ideal que plantea enfrente de sí como el Otro esencial porque la mujer es*

²¹⁰ Lagarde, Marcela. "Identidad femenina". *UNAM Posgrado*, págs. 1 2, poseidon.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/20/04.pdf.

*la figura sensible de la alteridad; es por eso que casi todas las alegorías son mujeres, tanto en el lenguaje como en la iconografía.*²¹¹

Para ello, la autora vuelve a la memoria, específicamente a la historia familiar, como un espacio desde el cual resignificar su cuerpo, su identidad y su experiencia. En este proceso, la cámara y la fotografía se convierten en herramientas que le permiten mirarse, reconstruirse y cuestionar las formas en que ha sido representada. La imagen funciona entonces como un puente entre pasado y presente, entre experiencia y memoria. En este sentido, el álbum familiar se convierte en un objeto de preguntas; la casa, en un espacio donde se gestan afectos y desencuentros; y las mujeres de su entorno, en una exploración transgeneracional sobre la memoria, la herencia y la construcción de la identidad femenina²¹².

Este “viaje” que Ana Casas construye dentro de *Álbum* se encuentra trazado desde el cuerpo mismo. En este sentido, sus *Cuadernos de dieta* funcionan como un detonante para explorar su identidad femenina y las formas en que ésta ha sido construida y condicionada socialmente (**fig. 83**).

Los primeros autorretratos realizados por la autora parten de una lógica de control sobre el cuerpo; sin embargo, progresivamente se transforman en ejercicios de exploración, experimentación e incluso de disfrute, al mismo tiempo que problematizan las formas de representación femenina. A través de estas imágenes, Ana hace evidente que el cuerpo no es

²¹¹ Simone de Beauvoir. "Tercera parte: Mitos. capítulo I". *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, Siglo veinte, 1987, págs. 223–24.

²¹² Marcela Lagarde define la identidad femenina como el conjunto de características sociales, corporales y subjetivas que las caracterizan de manera real y simbólica de acuerdo con la vida vivida. La experiencia particular esta determinada por las condiciones de vida que incluyen, además la perspectiva ideológica a partir de la cual cada mujer tiene conciencia de sí y del mundo, de los límites de su persona y de los límites de su conocimiento, de su sabiduría, y de los confines de su universo. Todos ellos son hechos a partir de los cuales, y en los cuales las mujeres existen, devienen.

un territorio neutro, sino un espacio atravesado por ideales, estereotipos y expectativas sociales. Sobre ello, la autora narra una experiencia que evidencia la relación conflictiva entre el cuerpo, la percepción de sí misma y las exigencias impuestas sobre la feminidad:

La anotación del 2 de octubre de 1988 evidencia esta tensión:

Ayer enloquecí y, como siempre, Xavier enloqueció conmigo. Nos golpeamos, me hizo daño, le hice daño. ¿Qué pasa? Estoy muy triste. Xavier me gritó acerca de mi gordura. Dijo que no hago nada al respecto. Tiene razón. Luego dijo que le atormenta que yo me esforzara más por otros hombres que por él... Ahora estoy sola como antes, frente a mi problema de siempre... Ana ¿quién mierda es Ana? Afuera está mi vacío de siempre ... A partir del 17 de octubre seguí llevando cuadernos de dieta. Xavier cocinaba para mí. En seis meses adelgacé veinticinco kilos... Seguí llevando cuadernos con fotos y anotando lo que comía hasta 1993.²¹³

Este fragmento resulta significativo porque pone en evidencia cómo el cuerpo femenino aparece constantemente mediado por la mirada ajena y por ideales normativos relacionados con la delgadez, el deseo y la aceptación. La pregunta “¿quién mierda es Ana?” no sólo expresa una crisis personal, sino también una fractura identitaria producida por dichas exigencias sociales. En este sentido, los *Cuadernos de dieta* dejan de funcionar únicamente como registros corporales para convertirse en espacios donde la autora problematiza la relación entre cuerpo, control e identidad.

²¹³ Ana Casas Broda. *Álbum...Óp. Cit.*, n. pág.



Figura 83 Ana Casas Broda. Cuadernos de dieta, 1989. México.

Esto también puede observarse en uno de sus autorretratos, donde aparece el cuerpo desnudo de una mujer, intervenido con dibujos relacionados con la casa, la familia y los hijos (**fig.84**). Probablemente se trate de la propia Ana; sin embargo, la imagen también permite pensar dicho cuerpo como una representación simbólica de la experiencia femenina en general.

El gesto de intervenir el cuerpo con estos elementos funciona como una metáfora de las funciones históricamente asignadas a las mujeres dentro de la estructura social. Más allá de lo personal, la imagen expone una condición genérica compartida, donde el cuerpo femenino aparece estrechamente vinculado al cuidado, la maternidad y el espacio doméstico. De esta manera, Ana Casas pone en evidencia cómo la identidad femenina se construye a partir de múltiples inscripciones culturales y afectivas que atraviesan el cuerpo.

En este sentido, resulta pertinente recuperar lo que plantea Marcela Lagarde al señalar que la situación vital de las mujeres se encuentra determinada por múltiples factores

históricos, sociales, culturales y políticos que atraviesan su experiencia cotidiana y la manera en que construyen su subjetividad.²¹⁴ Desde esta perspectiva, el cuerpo femenino no sólo constituye una experiencia individual, sino también un territorio donde se inscriben relaciones de poder, tradiciones y mandatos culturales.

Dicha fotografía es interesante, pues la autora problematiza el entramado ideológico asociado históricamente al espacio doméstico, al mismo tiempo que intenta desmontarlo. Ana explora la casa tanto de manera literal como simbólica, no sólo como espacio físico, sino como un lugar donde se configuran afectos, tensiones y formas de identidad femenina. Por ello, aunque a lo largo de *Álbum* aparecen reiteradamente imágenes del exterior de la casa, los interiores son mostrados apenas de forma fragmentaria. Lo que termina por imponerse no es la representación del espacio doméstico como tal, sino el nudo de experiencias corporales y emocionales que se construyen dentro de él y que posibilitan una construcción identitaria.



Figura 84 Ana Casas Broda. Álbum. 2000.

²¹⁴ Marcela Lagarde. *Identidad femenina...Op. Cit.*, n.pág

Esta situación resulta significativa, ya que Ana no fotografía otras casas. Considerando que desde su infancia transitó constantemente de un lugar a otro, esta ausencia sugiere una experiencia marcada por el desplazamiento y cierta fragmentación identitaria. Frente a ello, la casa de su abuela en Viena²¹⁵ se convierte en un eje fundamental dentro de la construcción de su memoria y de su sentido de pertenencia (**fig.85,86,87 y 88**)

Es decir, no se trata únicamente de un espacio físico, sino de un lugar afectivo desde el cual la autora articula parte de su identidad, pues, como señala Emanuele Coccia, *una casa es una intensidad que cambia nuestra forma de ser*.²¹⁶ Por lo tanto, la casa y la figura de Hilda Broda adquiere un papel central dentro de este proceso de reconstrucción personal.

La posterior venta de la casa, así como el deterioro de la memoria de Hilda Broda durante sus últimos años, resignifican profundamente dicho espacio dentro de la obra. Más que un simple escenario familiar, la casa se convierte en un vestigio afectivo atravesado por la memoria, la ausencia y el paso del tiempo. Así, las imágenes de *Álbum* parecen conservar aquello que, como planteaba Roland Barthes, *la fotografía no dice lo que ya no es, sino tan solo y sin duda alguna lo que ha sido (Ça-a-été)*.²¹⁷

²¹⁵ En un video titulado *La casa*, compartido por Ana Casas Broda en la versión digital de *Álbum*, la autora permite al espectador entrar en la casa de su abuela Hilda Broda, ubicada en Viena. Las primeras escenas muestran dicho espacio y posteriormente se intercalan, a manera de montaje, imágenes de la casa actual de Ana en la colonia Roma, en Ciudad de México. A lo largo del video se escucha la voz de Ana durante distintos momentos de su infancia: primero hablando en alemán y posteriormente en español. Mientras la abuela intenta comprenderla y responder en español, el diálogo evidencia un cruce entre lenguas, memorias y experiencias de desplazamiento.

El video resulta particularmente significativo para pensar la fragmentación identitaria presente en la obra, pues la casa aparece como un espacio de reencuentro y reconocimiento. Asimismo, muchos de los objetos pertenecientes a la casa de Hilda Broda forman parte de la casa actual de la autora, funcionando como vestigios materiales de una memoria familiar que continúa habitando su presente.

Ver video: <https://www.youtube.com/watch?v=9TV4OGC9jQc&t=148s>

²¹⁶ Emanuele Coccia. "Introducción. La casa más allá de la ciudad." *Filosofía de la casa. El espacio doméstico y la felicidad*, Siruela, 2024, págs. 11–20, www.siruela.com/archivos/fragmentos/FilosofiaDeLaCasa.pdf.

²¹⁷ Roland Barthes. "36. Esto ha sido". *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós, 2022, págs. 90–92.



Figura 88 Ana Casas Broda. *Álbum 5*, 2000



Figura 87 Hilda Broda. *Álbum. Ana Casas Broda*, 2000.



Figura 86 Ana Casas Broda. *Álbum 2000*.



Figura 85 Ana Casas Broda. *Álbum, La casa*, 2000

Lo propuesto por Roland Barthes respecto al noema de la fotografía se manifiesta constantemente y de manera cuidadosa en *Álbum*. Ana vuelve reiteradamente al archivo familiar, es decir, a la memoria familiar, no precisamente para relatarnos aquello que ya no está —en un sentido de anhelo o pérdida—, sino para mostrarnos aquello que ha sido, en un gesto de permanencia y de resistencia frente al olvido.

Al reunir estos fragmentos familiares, que al mismo tiempo conoce y desconoce, la autora construye una narración desde la cual también logra configurarse a sí misma (**fig.89**). En este proceso puede pensarse la noción de *posmemoria* propuesta por Marianne Hirsch, quien la utiliza para referirse a los relatos que una generación posterior construye a partir de experiencias traumáticas heredadas tanto en el ámbito personal como colectivo y cultural.²¹⁸ Como señala Hirsch: *Las fotos familiares, como objetos ordinarios capaces de sobrevivir a sus sujetos, se convierten en conductos de la memoria y bloques para construir la posmemoria frente al olvido intencional*.



Figura 89 Ana Casas Broda. Archivo familiar. *Álbum*, 2000.

En ese sentido la vida de Hilda Broda, contada desde la fotografía²¹⁹ y en su condición de mujer, no sólo nos muestra el papel que desempeñó como madre, esposa e hija,

²¹⁸ Marianne Hirsch. "Introducción. Marcos familiares". *Marcos familiares, fotografía, narrativa y posmemoria*, Prometeo libros, 2021, pág. 34.

²¹⁹ Este contenido corresponde al inicio de *Álbum*, donde aparecen fotografías familiares y álbumes que reconstruyen fragmentos de la historia de Hilda Broda (abuela), Cristian Broda (abuelo) y Johanna Broda (madre de Ana). En este apartado, que Ana titula en su contenido en línea como *Historia de mi abuela*, la autora da cuenta, casi a manera de testimonio, de distintas vivencias familiares atravesadas por el contexto de la

sino también la manera en que configuró su propia subjetividad a través de la fotografía y de sus diarios personales.

Hilda Broda se reconoce a sí misma mediante los autorretratos y los álbumes que elaboró sobre su familia y sus amigos; pero también reconoce, a través de ellos, el abandono, el dolor y, en última instancia, su propia fragilidad **(Fig.90)**. Sobre ello, Joan Fontcuberta menciona lo siguiente:

*Tanto nuestra noción real como la esencia de nuestra identidad depende de la memoria. No somos sino memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de acceso hacia la afirmación y el conocimiento.*²²⁰

Por lo tanto, el vínculo que se crea entre Ana Casas Broda y su abuela Hilda Broda se encuentra profundamente configurado por la fotografía. Ésta se convierte en el lenguaje que ambas eligen para mostrarse, pero también para reconocerse en la otra. En este sentido, puede pensarse aquello que Marianne Hirsch denomina *visiones familiares*²²¹, las cuales permiten construir y consolidar relaciones afectivas y de reconocimiento mutuo entre los individuos implicados.

Segunda Guerra Mundial, periodo durante el cual la familia perteneciente al primer matrimonio de Hilda fue declarada hogar judío.

²²⁰ Joan Fontcuberta. "Elogio del vampiro". *El beso de judas*, 3ª ed., Gustavo Gili, 2020, págs. 29–40.

²²¹ Marcela Hirsch. Marcos familiares...*Óp. Cit.*, pág. 20



Figura 90 Ana Casas Broda,
Autorretratos de mi abuela, Álbum,
2000

Sin embargo, en el caso particular de abuela y nieta, la fotografía adquiere una dimensión todavía más significativa, pues no sólo funciona como objeto o registro familiar, sino también como una posibilidad de mirarse desde otros lugares. Esta alianza se fortalece debido a que ambas son fotógrafas y, al mismo tiempo, sujetos de su propia obra. El gesto de tomar la cámara y congelar un instante se convierte así en lenguaje, en pacto y en reconocimiento.

Esto puede observarse en uno de los recuerdos que Ana comparte dentro de *Álbum*:

Viena, 7 de mayo, 1992

La trajeron de vuelta atada a una botella de sangre y con una venda cubriendo la herida. Está despierta y me cuenta cosas, dice que se alegra de verme. Tomo fotos. Así el miedo da un rodeo.

Yo también hacía fotos de mi madre enferma, dijo. Ella entiende, sabe lo que me mueve.

*(...) está contenta y se repone muy rápido. Le tomo fotos. Apúrate antes de que vuelva la enfermera, me dice.*²²²

Este vínculo profundamente íntimo se aprecia en la fotografía donde Ana y Hilda aparecen completamente desnudas y tomadas de la mano (**fig.91**). Más allá del “retrato familiar”, la imagen muestra un encuentro entre dos cuerpos femeninos que muestran tanto la vitalidad como la fragilidad. En dicha foto es posible notar el gran parecido con su abuela, algo que Ana reconoce y revive mucho más con la memoria:



Figura 91 Ana Casas Broda. *Ana Casas y Hilda Broda. Álbum. 2000*

²²² Ana Casas Broda. *Álbum...Óp. Cit.*, n. pág.

Viena, 29 de mayo, 1992

Ayer le pedí a Omama seguir con las fotos. Hoy las amplié y me conmovió profundamente ver su gesto. Siempre he pensado que mi cuerpo es muy parecido al suyo. Me contaron que mi padre se enoja porque pensaba que yo había heredado sus piernas.

Lo anterior es muy significativo porque, parece que ese es el resultado final que Ana espera de la fotografía, poder mirarse desde otras perspectivas. El resultado de esta foto es reconocerse en su abuela, algo similar le sucede a Roland Barthes cuando a observar la imagen de su madre, en aquel *Jardín de invierno*, provoca un momento de reconocimiento de sí mismo que, en el proceso de lectura, se convierte en un proceso de autodescubrimiento, un descubrimiento de un sentido del Yo con el otro (**fig. 92**).



Figura 92 Ana casas Broda. *Álbum*, 2000

Sin embargo, este reconocimiento de sí misma en la figura de Hilda también se encuentra mediado por las formas en que históricamente se ha construido y significado el cuerpo femenino. Ana reconoce en sí misma rasgos heredados de su abuela, pero dicho parecido no aparece desligado de los mandatos y valoraciones sociales que atraviesan la feminidad. El hecho de que su padre se molestara al pensar que Ana había heredado las piernas de Hilda evidencia cómo incluso el cuerpo femenino y sus semejanzas familiares se encuentran condicionados por juicios y expectativas culturales. Del mismo modo, Hilda carga en su cuerpo las huellas de la enfermedad, el envejecimiento y de una experiencia femenina marcada por dichas estructuras sociales. Sobre ello, Ana narra lo siguiente:

La operación fue hace mucho tiempo. Omama me contó que dejó de bañarse con su niña – mi madre- que tenía ocho años. La madre de mi abuelo le dijo que se había convertido en una amazona.

Lo anterior resulta significativo porque ambos cuerpos aparecen atravesados por ideologías culturales y sociales de las que anteriormente hablamos. Sin embargo, Ana reconoce en ese cuerpo una memoria viva, una herencia afectiva y corporal que también le pertenece. La fotografía le permite entonces aceptar ese parecido y reconocerse en él.

Precisamente desde ese reconocimiento es que la imagen adquiere una dimensión mucho más profunda, pues el cuerpo de Hilda no aparece representado desde la vergüenza o el ocultamiento, sino desde la posibilidad de mostrarse y afirmarse a sí mismo. A pesar del desnudo, del envejecimiento y de las huellas dejadas por el tiempo y la enfermedad, Hilda sonríe.

Es precisamente ahí donde la imagen adquiere una fuerza profundamente femenina, en la posibilidad de mostrarse desde la vulnerabilidad sin dejar de afirmar la propia

existencia. En este sentido, el *punctum*²²³ del que habla Roland Barthes parece concentrarse en el rostro de Hilda Broda, cuyo gesto termina por atravesar e interpelar al espectador. Que es uno de los puntos cruciales de la obra de Ana Casas, que aquello que es privado, tenga contundencia en si misma al mirarse desde fuera y públicamente.

En este sentido, Ana construye *Álbum* como una forma de entenderse a sí misma, pero también como un espejo donde convergen las cuatro generaciones de mujeres que articulan este recorrido visual (**Fig. 93**). Sobre este trabajo, Karla Hernández comenta lo siguiente:

*Ana se coloca frente a las mujeres de su familia como si se tratara de un espejo. Ellas se miran a través de la lente, buscan un entendimiento mediante imágenes que la mayoría de las veces sustituyen a las palabras; contemplan el pasado y enfrentan los cambios que la vida ha dejado en sus cuerpos.*²²⁴



Figura 93 Ana Casas Broda. *Mi abuela, mi madre, mi hermana y yo. Álbum. 2000.*

²²³ Roland Barthes lo define como: Punctum es entonces un pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. Es una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra: no tan solo hacia <<el resto>> de la desnudez, ni hacia el fantasma de una práctica, sino hacia la excelencia absoluta de un ser, alma y cuerpo mezclados. El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero también me lastima, me punza). Roland Barthes "Studium y punctum". *La cámara lúcida. notas sobre la fotografía.*, Paidós, 2021, págs. 45–46.

²²⁴ Karla Hernández Lara. "El cuerpo posmoderno". *El cuerpo, la vida, la fotografía.* Conaculta, 2013, págs. 39-38

Así, *Álbum* lleva a Ana hacia un punto donde muchas de las dudas sobre su identidad parecen encontrar cierta reconciliación. No necesariamente como cierre de este trayecto, pues la autora también muestra que la identidad continúa configurándose. Finalmente, Ana comenta lo siguiente a modo de cierre: *Me tomé autorretratos, pero no sentí emoción ni al hacerlos ni al verlos; la obsesión por ver mi cuerpo, por escudriñarlo, se acabó, como si en estos años mi centro se hubiera deslizado a otro lugar.*²²⁵



Figura 94 Ana Casas Broda. Abuela Hilda Broda. Álbum. 2000.

A lo largo de *Álbum*, Ana nos permite observar una manera de configurarnos en el mundo que no resulte ajena ni impuesta. Sus autorretratos parecen confrontar al espectador y problematizar las formas en que las mujeres construyen su identidad dentro de contextos atravesados por múltiples violencias y condicionamientos culturales. En este sentido, la fotografía se convierte en una posibilidad de reconfiguración personal, social e ideológica, pero también en una forma de dejar huella de aquello que *ha sido*. Desde ahí, *Álbum* posibilita

²²⁵ Ana Casas Broda. *Álbum...Óp. Cit.*, n. pág.

también tejer vínculos con nuestra propia genealogía y con otras mujeres que continúan construyendo, cuestionando y resignificando su identidad.

Por otro lado, y no menos importante, el trayecto que *Álbum* nos permite recorrer deja ver también la fuerza discursiva del fotolibro como estructura narrativa para abordar temas profundamente personales. En este soporte, cada elemento resulta fundamental: la secuencia, el ritmo, la materialidad y la relación entre imágenes y texto construyen una experiencia que posibilita estas reflexiones. Aunque aquí se abordaron únicamente algunas fotografías, dichas lecturas fueron posibles gracias a la narrativa propuesta por Ana Casas a lo largo del fotolibro. En ello reside parte de la potencia del fotolibro: en su capacidad de seguir transformándose, enriqueciéndose y generando nuevas formas de aproximarnos a la memoria, al cuerpo y a la identidad.

Conclusiones

A lo largo de la presente investigación fue posible observar las herramientas discursivas que Ana Casas Broda utiliza en *Álbum* para enunciarse y reflexionar en torno al cuerpo, la identidad y la memoria. Cada uno de los apartados desarrollados permitió reconocer distintas formas en las que las mujeres han recurrido al arte, la fotografía, el libro y otras técnicas artísticas para cuestionar representaciones históricamente impuestas sobre sus cuerpos e identidades.

El recorrido realizado, desde una perspectiva general sobre la fotografía hecha por mujeres hasta el análisis particular de *Álbum*, permitió comprender cómo distintas artistas han utilizado estas herramientas para construir otras formas de representación y de experiencia del cuerpo femenino. Desde diferentes contextos, posibilidades materiales y

búsquedas personales, la fotografía ha funcionado como un espacio desde el cual las mujeres pueden pensarse, narrarse y configurarse desde su propia mirada.

En este sentido, la investigación permitió reconocer que la obra de Ana Casas articula el archivo familiar, la fotografía y la estructura del fotolibro como herramientas discursivas capaces de construir una narrativa íntima sobre la memoria, el cuerpo y la identidad femenina. Estos elementos no operan de manera aislada, sino que se relacionan entre sí para producir una experiencia de lectura sensible, afectiva y reflexiva.

En relación con las mujeres como objeto y sujeto de representación dentro de su propia producción artística, la investigación permitió observar que aún existen importantes vacíos en la visibilización y estudio de fotografías mexicanas. Aunque actualmente las mujeres ocupan mayores espacios dentro de la producción artística y fotográfica, que, en otros momentos, todavía persisten desigualdades en términos de archivo, circulación y reconocimiento histórico. Durante la elaboración de una breve revisión sobre fotografías en México fue posible notar la escasez de información disponible sobre muchas autoras, particularmente aquellas menos difundidas dentro de los discursos oficiales de la historia de la fotografía.

No obstante, mencionar sus nombres y trabajos dentro de esta investigación respondió también a la intención de contribuir, aunque fuera de manera parcial, a su visibilización. Aun con estas ausencias, las fotografías revisadas permitieron reconocer cómo la fotografía ha funcionado como una herramienta sensible, política y artística para reflexionar sobre la identidad femenina y las formas de representación del cuerpo.

Por otro lado, el estudio del fotolibro representó uno de los principales retos de esta investigación debido a la escasa producción teórica existente en torno a este formato, particularmente en México. Aunque el fotolibro posee antecedentes históricos importantes, su reciente popularización ha provocado que gran parte de su estudio se desarrolle desde la práctica editorial y la producción misma de libros. En este proceso resultó fundamental acercarse a especialistas, talleres y espacios dedicados al fotolibro, ya que ello permitió comprenderlo no únicamente como soporte de imágenes, sino como un medio híbrido con posibilidades discursivas propias.

Asimismo, la investigación permitió observar que el acceso al fotolibro continúa siendo limitado debido a sus costos de producción, circulación y consulta. En México existen todavía pocos espacios destinados a su preservación y consulta pública, situación que posiblemente ha influido en la escasa investigación académica sobre el tema. En este sentido, una posible línea futura de investigación podría orientarse hacia el estudio particular del fenómeno del fotolibro en México, así como hacia la búsqueda de estrategias editoriales que permitan ampliar su accesibilidad y circulación.

A partir del análisis de *Álbum* fue posible comprender que el sentido de la obra no se encuentra únicamente en las fotografías individuales, sino también en la manera en que estas son organizadas dentro de la estructura del fotolibro. La secuencia, el ritmo entre páginas, la relación entre imágenes y texto, así como la experiencia material de lectura, participan activamente en la construcción narrativa de la obra. De esta manera, el fotolibro deja de funcionar únicamente como contenedor de imágenes y se revela como una estructura narrativa capaz de producir relaciones afectivas y reflexivas entre fotografía, memoria y materialidad.

Asimismo, *Álbum* continúa abriendo posibilidades de análisis debido a la complejidad de su construcción discursiva y material, particularmente en la manera en que aborda experiencias íntimas desde un formato que involucra cercanía, tactilidad y temporalidad. La obra permite observar cómo el cuerpo aparece como un espacio donde se inscriben la memoria, la herencia familiar y la experiencia femenina, haciendo visibles procesos de transformación, reconocimiento e identidad.

Finalmente, esta investigación surgió también de una inquietud personal en torno a la identidad y las formas en que el cuerpo puede configurarse desde la imagen y la memoria. En este proceso, la obra de Ana Casas permitió observar una posible forma —entre muchas otras— de construir un “cuerpo otro”, donde el yo deja de percibirse como ajeno. La fotografía permitió reconocer las transformaciones del cuerpo y la identidad a través del tiempo, mientras que el fotolibro, desde su forma material y narrativa, convirtió esas imágenes en una experiencia íntima y cercana para el lector.

En un contexto donde las imágenes circulan constantemente de manera digital e inmediata, el fotolibro continúa proponiendo una experiencia de observación más lenta, íntima y material. En el caso de *Álbum*, esta experiencia permite que memoria, cuerpo e identidad se articulen desde una dimensión sensible que transforma la lectura en un espacio de reconocimiento y reflexión. De esta manera, la investigación permitió comprender tanto el poder de la fotografía como el del libro en la construcción, preservación y divulgación de memorias personales y colectivas.

Bibliografía

Antón, José Emilio. "Libro de artista. Aproximación histórica". *El libro de los libros de artista*, 3ª ed., L.U.P.I. (La Única Puerta a la Izquierda), 2021, págs. 25–28.

———. "Libro de artista. Visión de un género artístico". *MERZ-MAIL*, www.merzmail.net/librodeartista.htm. Accedido el 3 de septiembre de 2024.

Argüelles Ángeles, Víctor. *Libbrido: Origen y desarrollo del libro de artista en México (1968-2020)*. 2020. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Maestría. *Repositorio Institucional de Acceso Abierto (RIAA)*, riaa.uaem.mx/handle/20.500.12055/1463.

Azoulay, Ariella. "Historia potencial: Pensar a través de la violencia". *Historia potencial y otros ensayos*, CONACULTA, 2014, págs. 37–70, t-e-e.org/files/t-e-eoria-2014/Azoulay-Historia-potencial.pdf.

Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo Cultura Económica, 2011.

Bañuelos Capistrán, Jacob. *Industrias creativas: Innovación y emprendimiento de mujeres en América Latina*. Ediciones Uniandes, 2020.

Barbier, Frédéric. *Historia del libro*. Alianza Editorial, 2005.

Barbosa, Araceli. *Arte feminista en los ochenta en México Una perspectiva de género*. Juan Pablos, 2008.

———. "La cultura feminista y las artes visuales en México". *Inventio*, vol. 1, n.º 2, 2005, págs. 77–83.

Barragán Campos, Gabriela. "La importancia del trabajo con el álbum familiar desde una perspectiva feminista". *Arte, imagen y sonido.*, vol. 2, n.º 3, enero de 2022, págs. 4–5, <https://doi.org/10.33064/3ais3506>.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós, 2022.

———. "Studium y punctum". *La cámara lúcida. notas sobre la fotografía.*, Paidós, 2021, págs. 45–46.

- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, Siglo veinte, 1987.
- Berger, John. *Modos De Ver*. 7ª ed., Gustavo Gili, 2007.
- "Beyond the Family Album, 1978 - 1979 | Jo Spence | MACBA". *MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona*, www.macba.cat/es/obra/r2825-beyond-the-family-album. Accedido el 21 de octubre de 2025.
- "Bilderatlas mnemosyne". *The Warburg Institute. School Of Advanced Study University Of London*, warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne. Accedido el 1 de octubre de 2025.
- Campos, Luis Eugenio. "Conociendo a Aby Warburg". *TransformaçÃo. Revista de filosofia da Unesp*, vol. 37, n.º 1, enero de 2014, págs. 151–61, www.redalyc.org/articulo.oa?id=384273590012.
- Carrión, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*, Tumbona, 2012.
- Casas Broda, Ana. *Álbum*. Mestizo, 2000.
- . "Álbum". *EXIT- Álbum I. Relatos propios*, n.º 9, 2023, págs. 24–26.
- . *Kinderwunsch*. La fábrica, 2013.
- Casellas, Joan. "La baronesa Dadá Elsa von Freytag-Loringhoven (1874/1927) vanguardista protoperformer". *Efímera*, vol. 2, n.º 2, 2011, págs. 21–25, www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/1marca/articulistas/articulo-jcasellas.pdf.
- Cézares Cerda, Gisela. "El ícono femenino en el arte contemporáneo, el estereotipo de la virgen-madre, la prostituta-femme fatale y el concepto de víctima". *Magotzi. Boletín científico de la IA*, vol. 1, n.º 2, 2010.
- Chadwick, Whitney. *La historia del arte y la mujer artista*. Ediciones destino, 1999.
- Chartier, Roger. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Alianza, 1994.
- "Christian Boltanski. The Storehouse, 1988". *The Museum of Modern Art (MoMA)*, www.moma.org/collection/works/80857. Accedido el 2 de octubre de 2025.

Coccia, Emanuele. "Introducción. la casa más allá de la ciudad." *Filosofía de la casa. El espacio doméstico y la felicidad*, Siruela, 2024, págs. 11–20, www.siruela.com/archivos/fragmentos/FilosofiaDeLaCasa.pdf.

Coleman Mchugh, Catherine. "El libro de artista de vanguardia". *Boletín de la ANABAD*, vol. 30, n.º 2, 1980, págs. 235–38, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=967397.

Comisarenco Mirkin, Dina. "La representación femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo". *La ventana. Revista de Estudios de Género*, vol. 3, n.º 28, 2016, págs. 148–90, <https://doi.org/10.32870/lv.v3i28.975>.

Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. "Magali Lara: La artista-heroína". *La era de la discrepancia. arte y cultura visual en México 1968-1997*, 2ª ed., Turner, 2014, págs. 184–85.

Corbeto, Albert y Marina Garone. *Historia de la tipografía. La evolución de la letra desde Gutenberg hasta las fundiciones digitales*. Editorial Milenio, 2013.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. 3ª ed., Trotta, 1997.

Désiré Charnay, Claude. "Álbum fotográfico mexicano". *Alquimia*, n.º 29, 2007, págs. 6–7.

Drucker, Johanna. *The Century of Artists' Books*. Granary Books, 2004.

———. "Conceptualizing the Book: Precedents, Poetics and Philosophy". *The Century of Artists' Books*, Granary Books, 2004, págs. 45–67.

"El arte del libro, una mirada femenina. las letras como transgresoras de fronteras. Martha hellion." *YouTube*, subido por Tv Unam Vindictas, 15 de julio de 2020, www.youtube.com/watch?v=da_9xfUUzl4&t=1140s.

Enguita Mayo, Nuria. "Narrativas domésticas: Más allá del álbum de familia". *Álbum de familia. (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares.*, La oficina, 2013, págs. 135–135.

Febvre, Lucien y Henri-Jean Martin. *La aparición del libro*. Fondo de Cultura Económica, 2004.

Fernández, Horacio. *El fotolibro latinoamericano*. RM, 2016.

———. *Fenómeno fotolibro*. RM, 2016.

Ferreya Beltran, Martha. "¿Quiénes exponen en los museos de la UNAM?- Boletín". *Tendencias de género*, 2017, tendencias.cieg.unam.mx/boletin-14.html.

Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas*. 3ª ed., Gustavo Gili, 2020.

———. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg, 2013.

Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, 2017.

Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI, 2019.

Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal, 2011.

"Hannah Höch". *The Museum of Modern Art*, www.moma.org/artists/2675-hannah-hoch#fnref:2. Accedido el 10 de septiembre de 2025.

Haro González, Salvador. "Edward Ruscha y el libro de artista. El nacimiento de un nuevo paradigma." *Estudios sobre arte actual*, n.º 1, julio de 2013, pág. 3, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5192351.

Harris, Ambrose. "La necesidad de las retículas". *Retículas. Estructura o patrón de líneas que se utiliza como guía para situar los elementos de un diseño*, Parramón, 2008, págs. 10–22.

Hernández Lara, Karla. *El cuerpo, la vida, la fotografía*. CONACULTA, 2013.

Hirsch, Marianne. "Introducción. Marcos familiares". *Marcos familiares, fotografía, narrativa y posmemoria*, Prometeo libros, 2021, pág. 34.

"Historia del libro de artista - Conferencia José emilio Antón". *YouTube*, subido por Casa de Cultura Valdemorillo, 22 de abril de 2022, www.youtube.com/watch?v=RWc0hEKAwSg&t=2400s.

Instituto Nacional de Bellas Artes y. Literatura. "Presentaron la reedición del complejo y significativo universo gráfico de Un viaje en Zeppelin". *INBAL*, 9 de noviembre de

2018, inba.gob.mx/prensa/10942/presentaron-la-reedici-oacuten-del-complejo-y-significativo-universo-gr-aacutefico-de-nbspun-viaje-en-zeppelin.

Jameson, Isabelle. "Historia del libro de artista". *Cursus*, enero de 2009, share.google/P7LT8d1xisZuPA2mr.

Jiménez, Ana Victoria. *Las tareas de Mercedes*. Míau, 2023.

Joan Fontcuberta. "El hechizo del fotolibro". *El país*, 17 de diciembre de 2011, elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084335_850215.html.

Kloss, Gerardo. *Entre el diseño y la edición. Tradición cultural e innovación tecnológica en el diseño editorial*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.

"La caja china II". *El mono rojo: "atelier" de creación literaria y lectura crítica*, 25 de marzo de 2007, elmonorojo.blogspot.com/2007/03/la-caja-china-ii.html.

Lagarde, Marcela. "Identidad femenina". *UNAM Posgrado*, págs. 1–2, poseidon.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/20/04.pdf.

Lara, Magali. *Libros de artista en México*. 24 de julio de 1993. Magali Lara. Textos, artículos y ensayos, Ciudad de México, México, Exp. colectivas lecturas de grupo, www.magalilara.com.mx/index.php?mod=textos_c.archivo&clave=71.

Le Breton, David. "Aprender a través del cuerpo: La enseñanza de las actividades corporales". *Cuerpo sensible*, Ediciones Metales pesados, 2010, págs. 21–22.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama, 1997.

Lourdy Osés, Lucas E. "Fotografías mexicanas; imágenes de disidencia y empoderamiento". *Espacio, tiempo y forma*, n.º 5, 2011, <https://doi.org/10.5944/etfvii.5.2017>.

Maas, Ellen. "Los primeros álbumes de fotos". *Foto-álbum. Sus años dorados: 1858-1920*, Gustavo Gili, 1982, págs. 8–10.

Martín Núñez, Marta. "Leer un fotolibro: Una propuesta metodológica. Estudio de Paloma al aire (2011) de Ricardo Cases." *Signa*, vol. 33, 2024, revistas.uned.es/index.php/signa/article/download/36671/28443/111526.

Mayer, Monica. *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*. CONACULTA-FONCA, 2004.

Mayo, Eva. "La condición femenina en el arte: El Libro de Artista como agente de reflexión feminista". *Arte, individuo y sociedad*, vol. 37, n.º 3, mayo de 2025, pág. 481, <https://doi.org/10.5209/aris.99230>.

Monroy Nasr, Rebeca. "Preciosismo fotográfico: María Santibañez". *Alquimia*, vol. 53, 2017, págs. 38–49, revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/10475.

Mraz, John. "Fotografía y familia". *Desacatos*, n.º 2, 1999, págs. 143–46, www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X1999000200010.

Müller-Brockmann, Josef. "¿Para qué sirve la retícula?" *Sistemas de retículas. Un manual para diseñadores gráficos*, 2ª ed., Gustavo Gili, 1992, pág. 13.

Museo de Arte Carrillo Gil. "Yani Pecanins. Las cosas sencillas". *MACG*, 5 de julio de 2025, museodeartecarrillogil.inba.gob.mx/wp-content/uploads/2025/07/HDS_Pecanins-Vo.pdf.

Nochlin, Linda. "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?" *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilado por Karen Cordero Reiman y Inda Sáenz, CONACULTA, 2001, págs. 17–44.

Ojeda, Saraí. *Donde no puedas verme*. Inframundo, 2018.

Oliver Debroise. *Fuga mexicana. un recorrido por la fotografía en México*. CONACULTA, 1998.

Parr, Martin y Gerry Badger. *The Photobook: A History Volume I*. Phaidon Press Limited, 2003.

Phillpot, Clive. *Booktrek: Selected Essays on Artists' Books (1972-2010)*. JRP | Ringier Kunstverlag AG, 2013.

Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismos, feminidad e historias del arte*. Fioro, 2013.

Rodríguez, José Antonio. *Fotógrafas en México 1872-1960*. Turner, 2012.

Roger Fischer, Steven. *A History Of Writing*. Reaktion Book, 2001.

Samara, Timothy. "Explorar otras opciones. Guía para la deconstrucción de la retícula y las perspectivas no estructurales del diseño". *Diseñar con o sin retículas*, Gustavo Gili, 2004, págs. 120–

28, www.loop.la/descargas/disenho/Diseñar%20con%20y%20sin%20retícula%20-%20Timothy%20Samara.pdf.

Sancari, Mariela. "Fotolibros: Conceptualización y materialidad". *Online courses for creative professionals* | *Domestika*, 1 de abril de 2019, www.domestika.org/es/courses/754-fotolibros-conceptualizacion-y-materialidad/units/3500-fotolibros-un-universo.

Silva, Armando. *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Universidad de Medellín, 2012.

"Sonia delaunay la prose du transiberien et de la petite jehanne de france (prosa del transiberiano y de la pequeña juana de francia) 1913". *The Museum of Modern Art (MoMA)*, www.moma.org/collection/works/273447. Accedido el 14 de agosto de 2024.

Sontag, Susan. "En la caverna de Platón". *Sobre la fotografía*, Penguin Random House, 2020, págs. 13–33.

Udualc (Unión de Universidades de América Latina y el Caribe). "Martha Hellion, edición limitada". *Universidades*, vol. 76, n.º 103, enero de 2025, págs. 66–71, www.udualerreu.org/index.php/universidades/article/view/811.

Vallejo, Irene. *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Siruela, 2020.

Vega Pérez, Celia. *Transformaciones en la edición de fotolibros en España (2008-2018)*. 2018. Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral. *Docta Complutense*, hdl.handle.net/20.500.14352/11173.

Vicente, Pedro. *Álbum de familia. (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. La oficina, 2013.

Villasmil, Alejandra. "Cuando editar no es un negocio sino un modo de vida. la historia de beau geste press". *ARTISHOCK. Revista de arte contemporáneo*, 8 de mayo de 2017, artishockrevista.com/2017/05/08/cuando-editar-no-negocio-sino-modo-vida-la-historia-beau-geste-press.

"Voces: Martha Hellion". *YouTube*, subido por Uduale Tv, 3 de abril de 2025, www.youtube.com/watch?v=WcCwPkvGT8g&t=185s.

Yépez, Heriberto. "Los cuatro periodos de Ulises Carrión". *El arte nuevo de hacer libros*, Tumbona, 2012, págs. 17–28.

Cuernavaca, Morelos, a 19 de mayo de 2026.

Dr. Elías Paracelso Xolocotzin Eligio

Encargado de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimado Dr. Xolocotzin,

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi **voto aprobatorio** para la tesis titulada **Del Álbum familiar al fotolibro: herramientas discursivas sobre la identidad femenina, el cuerpo y la memoria en el espacio de Ana Casas Broda** que presenta **Alejandra Flores Aguilón** para optar por el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura.

Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

La tesis presenta una estructura clara y coherente, así como un adecuado desarrollo conceptual en torno a la fotografía, el fotolibro y las representaciones del cuerpo femenino desde una perspectiva crítica y reflexiva. Destaca particularmente el análisis de la obra *Álbum* de Ana Casas Broda, abordando de manera pertinente las relaciones entre memoria, archivo familiar, identidad y experiencia corporal.

Asimismo, la investigación evidencia un manejo adecuado de fuentes teóricas y visuales, así como una capacidad analítica que permite articular la dimensión material y narrativa del fotolibro con problemáticas contemporáneas vinculadas a la representación de las mujeres en la fotografía. Resulta relevante también la reflexión crítica sobre las dificultades de acceso, preservación y estudio del fotolibro en México, señalando posibles líneas futuras de investigación dentro del campo de los estudios visuales y editoriales.

Considero que el trabajo aporta una reflexión significativa dentro del campo de la fotografía contemporánea y los estudios sobre cultura visual, al tiempo que demuestra rigor académico, sensibilidad crítica y pertinencia temática.

Atentamente,

Dra. María Eugenia Núñez Delgado

Se anexa firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

MARIA EUGENIA NUÑEZ DELGADO | Fecha: 2026-05-19 18:21:15 | FIRMANTE

Dy0kuLDQScK/PEgM77bZvKJTJ0WcAw0W8plE2C5hkh5b2Mn52rEuN117pfNK7WzVy4bKGBXt9gHB7NSplrZinwtNrhe7XktY5qEW7ACk.JqqXgBwwoyVPmpTN9pKRIVOVQfqZ
Mr1y7lGzD2b2adYfwgXjt6WlNgAaL2/QGAz4q9pnJC6z7hay6zSXbP8BpENZQAoARwFFRd2K9EkZwDOQwFgtwI975iloZuLzLbqsNmaFo5+xlMnc0b6R092JLqeGdeyceXl9KY8
+FAM1S8yGTXSuevdu5/nPnWzrpwAHyy5Ko3yLoilULMJRy6uovjUV9NPzqnYYRheoV3HkUfg==



Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

fJ1e07Gaj

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/zXjmOIICjS74c8z9hir5Ww0qFXi9kzF5>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos, a 24 de mayo de 2026

Dr. Elías Paracelso Xolocotzin Eligio
Encargado de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimado doctor:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **Del *Álbum* familiar al fotolibro: herramientas discursivas sobre la identidad femenina, el cuerpo y la memoria en el espacio de Ana Casas Broda** que presenta **Alejandra Flores Aguilón** para optar por el grado de maestra en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

La tesis es una excelente aportación al estudio del género del fotolibro. Se centra en el análisis exhaustivo de *Álbum*, de la fotógrafa española radicada en México Ana Casas Broda, publicado en el año 2000 y que tuvo circulación en galerías en los años subsiguientes. De forma paralela, Alejandra sitúa esta obra en el contexto de manifestación de otras expresiones de artistas contemporáneas en México, así como en la trayectoria internacional de los fotolibros. La tesis se nutre de conceptos derivados de teorías feministas, está correctamente escrita y utiliza el aparato académico solicitado en el programa.

Atentamente,
Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón
(se anexa firma electrónica)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ANGEL FRANCISCO MIQUEL RENDON | Fecha:2026-05-24 18:32:12 | FIRMANTE

qKyFqP97mrpOZiz3KlpgP16fvOx8LFAURdz2Fm//PVKKug+1Vwok+IWvqW1h5wmlo/wiVK1FTTr4cpln2rpZCIV9EnKs1YYCYjHtV8sbezTIWtXjFRZaNIoH5Hg8f+f04W+BsEWIGj7b6OwXsnRf7BQqGwKaMjGp1dZk4kz7CkIRnTJ/YoU94n4U/rChVZsy9iJ9MHBFBQMdJT1xZmW7IODxpl5WYzVnh4zQVLJuZpHX6kJfR42FZrW9wHguluB6nVZKvBtYrHs2gg5XnyO7PRWP5QOZMV+DQG8Dn6HhD43A6klhg9uHtZ9PVtnK9PcqhHZODljZguzJu7tPE3Sk/w==



Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

DSmdxOkzJ

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/dNm8YCMechAA2K5GLLoLdp9MKUA4iaNv>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos, a 1 de junio de 2026.

Dr. Elías Paracelso Xolocotzin Eligio

Encargado de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimado Dr. Xolocotzin,

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi **voto aprobatorio** para la tesis titulada **Del Álbum familiar al fotolibro: herramientas discursivas sobre la identidad femenina, el cuerpo y la memoria en el espacio de Ana Casas Broda** que presenta **Alejandra Flores Aguilón** para optar por el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura.

Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

La investigación aborda un terreno crítico fundamental dentro de las prácticas artísticas y visuales contemporáneas, ya que traza un mapa histórico indispensable para comprender el papel de las fotografías en nuestro país. Al analizar la transición de la representación femenina -de musa u objeto pasivo de estudio hacia su consolidación como creadora y articuladora de su propio discurso visual-, destacando sus aportaciones hacia la construcción de la identidad nacional y hacia territorios visuales más íntimos y personales. De este modo, la sustentante construye una genealogía histórica de la mirada femenina en México. Un acierto teórico importante en este aspecto es el análisis de los espacios que ocupan las mujeres artistas en las instituciones museísticas de México durante los últimos años; este enfoque aporta, sin duda, un contexto esencial para comprender las limitantes históricas y las conquistas recientes de las creadoras en nuestro país.

Es de destacar la cuidadosa revisión histórica del soporte o *fotolibro* como contenedor de historias: desde sus orígenes hasta las vanguardias internacionales, vinculándolos con el pensamiento del escritor mexicano Ulises Carrión. Asimismo, resalta la manera en que logra articularlos con referentes nacionales como Martha Hellion, Magali Lara y Yani Pecanis, lo cual proporciona un andamiaje teórico sólido para definir la ontología del fotolibro contemporáneo. Esto, ligado al minucioso estudio y análisis de la obra de Ana Casas Broda, nos brinda una perspectiva del *fotolibro* como diario y como objeto que deriva del cuidado y del contexto propiamente femenino, alcanzando la profundidad en el estudio de los aportes de la plataforma *Hydra+Fotografía* al entorno editorial contemporáneo en México.

Finalmente, el cuidado formal, la estructura capitular y la impecable redacción del texto representan un ejercicio

de investigación relevante dentro del panorama de las artes visuales y logra situar al *fotolibro* y a las metodologías del archivo familiar en el centro del debate sobre la memoria visual, corporal y simbólica. La sustentante logra realzar el *fotolibro* como una herramienta discursiva autónoma para la emancipación de la mirada femenina.

Atentamente,

Mtra. Sarai Ojeda Sánchez

Se anexa firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

SARAI OJEDA SANCHEZ | Fecha:2026-06-01 23:13:32 | FIRMANTE

B2g8mNjnuYyUpVZIWZj8WtK9z6BMMjp6PElw9a7cgviFPK/sRL_wt/Onj270Gi1xcr0rFOyl3HRnaXdo6tY+BwBhmqKMeYdlLCiooRK46T+HQueNinKncM6PRReWKNZLpObyzhPA
nVuvtRft/GBb6KpKVf9B46tlgbtPIE.JkvWSRIhERBDO5dLRrSlrNF2plTKZEocSav/rGaKFpRdazBRSOp6mdvJNhzYXScmwtszVDXWdlKtVf4skY95etqFjgb4FVNTIEeF+TM2waoE
uT+fluVfV8fjPlbT0Mlj++tn+rcWFjYfIEJtf1ewdSKlP2fZmig4TWqRrxKfsecPMVag==



Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

MLnmdFSk9

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/1ujm89O64e9Lk98BUjI5JvDFFHaWL9HY>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos, a 24 de mayo de 2026

Dr. Elias Paracelso Xolocotzin Eligio
Encargado de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimado Doctor Xoloctzin:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **Del *Álbum* familiar al fotolibro: herramientas discursivas sobre la identidad femenina, el cuerpo y la memoria en el espacio de Ana Casas Broda** que presenta **Alejandra Flores Aguilón** para optar por el grado de maestra en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

Se trata de una investigación interesante y profunda sobre el papel que tiene el fotolibro como espacio de producción artística en México en la segunda mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI, que sirve a la estudiante para valorar la obra de Ana Casas Broda, pero que además articula una metodología para el estudio de este tipo de dispositivos estéticos.

Atentamente,

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'Yunuen Esmeralda Díaz Velázquez', written in a cursive style.

Dra. Yunuen Esmeralda Díaz Velázquez

(se anexa firma electrónica)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

YUNUEN ESMERALDA DIAZ VELAZQUEZ | Fecha:2026-05-26 20:49:09 | FIRMANTE

bWZYP7Glumfk/okem1d7t00al00OoGKf2vUV01ZZAe20ov9CdxMoYVrPElavTQkFnmKEHv5kycaAH8ypg/oPfKeloa88UCNUk74/MJESMYgloRDeOyUsgCM8j/LDWeKAJ25/GjQvmObOLI3tnxZ/yocXs4aW9eFENIzjeRTD/qaaAiEP9x8o3aGB6yNPfU1wrOB1eWZPSvla9ZE2s2W0A8z8PVLmk9QXQclG/loiWl5IZrIBTGtQi4xVj8hdeR+jMoyTnw9oLKx4EpQaVy1xsGpzL2wz4lfb53JwUC4pHGILApMISinsY3Y7VyAS4wvF3rlm1/ZXV9k4BrIK6Zsw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



yAzeVEDnB

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/6beVVdrRQhbFfXmTjUfhBa0B2LFTVg3c>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

