

31 de marzo de 2022

H. Consejo Divisional
Ciencias y Artes para el Diseño
Presente

En cumplimiento al mandato que nos ha conferido el H. Consejo Divisional a la *Comisión encargada del análisis de las solicitudes de periodos o años sabáticos y de la evaluación de los informes de actividades desarrolladas en éstos, así como del análisis y evaluación de las solicitudes e informes de la beca para estudios de posgrado*, se procedió a revisar el documento presentado como informe de sabático de la **Dra. Norma Patiño Navarro**, adscrita al Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, en consecuencia se presenta el siguiente:

Dictamen

De acuerdo con la evaluación efectuada por esta Comisión, se encontró que se cumplió con el programa planteado para el disfrute del sabático, relativo a la realización de su tesis doctoral titulada "Expresiones Urbanas en el arte fotográfico. La fotografía de la violencia como arte de la Ciudad de México en el siglo XXI", por lo que se recomienda aprobar el informe.

Cabe hacer mención que el informe se presentó con un retraso de seis años y cinco meses.

Los integrantes de la Comisión que se manifestaron a favor del dictamen: Dr. Edwing Antonio Almeida Calderón, Mtra. Alinne Sánchez Paredes Torres, Alumna Carla Montserrath Lozada Nava y Asesora Mtra. Georgina Vargas Serrano.

Atentamente
Casa abierta al tiempo



Mtra. Areli García González
Coordinadora de la Comisión

Cd. de México 22.03.2022

Dr. Luis Jorge Soto Walls
Jefe del Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo

Estimado Luis, te saludo afectuosamente y solicito que envíes al H. Consejo Divisional el informe de sabático del periodo que tomé a partir del 21 de octubre de 2014 al 20 de agosto de 2016, que estaba pendiente. Adjunto los documentos correspondientes a las actividades realizadas en dicho periodo, así como los productos.

Sin otro asunto particular, agradezco de antemano tu apoyo y te reitero mis saludos.

ATENTAMENTE



Dra. María Norma Patiño Navarro
Profesora e investigadora del Depto. de Evaluación

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA AZCAPOTZALCO

INFORME DE SABÁTICO

Dra. María Norma Patiño Navarro

(Periodo sabático a partir del 21 de octubre de 2014 al 20 de agosto de 2016)

a. Descripción de las actividades realizadas

Las actividades realizadas giraron en torno a la investigación y realización de la tesis “Expresiones urbanas de la violencia en el arte fotográfico. La fotografía de la violencia como arte de la ciudad de México en el siglo XXI”, título provisional, el cual cambió debido al desarrollo del proyecto, al final quedó de la siguiente forma: *Ciudad, violencia y fotografía. Expresiones urbanas del arte fotográfico en el siglo XX.*

.Se terminó la fase de la revisión de los archivos y documentos publicados.

.Revisiones iconográficas de guerra.

.Revisiones de Premios y bienales en México.

.Se inició con la redacción de la tesis, la cual llevo un periodo largo.

.Se inició la etapa de investigar y contactar a los artistas y activistas a retratar.

.Se inició el proyecto de tomas fotográficas de los retratos planeados.

.Corrección de la tesis.

Aunque no todas las actividades se terminaron en el periodo sabático señalado, se concluyeron posteriormente, por lo que se entrega la totalidad del proyecto.

b. Resumen de los problemas abordados

Esta investigación es un acercamiento a la comprensión de la existencia y efectos de la fotografía de la violencia en las ciudades en la época actual, es decir, finales del siglo XX, principios del XXI. ¿Cuál es la historia de los discursos fotográficos callejeros vinculados con la violencia? ¿Cómo es que se han convertido en propuesta artística?

Una mirada a la ciudad desde la fotografía de la violencia que podría explicarse como un complejo urbano que retrata a su sociedad de principios del siglo XXI en crisis sistemática por esta causa. Desde el trinomio **Ciudad, violencia y fotografía**, las formas en las que se expresan los diferentes grupos de personas en un espacio urbano, específicamente a través

de la expresión fotográfica que ha trascendido a ciertos espacios calificados: los museos, galerías y libros de arte, entre otros.



c. Mención de los aspectos metodológicos relevantes:

1. El apoyo historiográfico por la necesidad de revisar los documentos publicados en torno al tema de la violencia.
2. El aporte que da un análisis hermenéutico de las expresiones del arte fotográfico, es decir, de la interpretación de lo fotográfico en estos documentos.
3. La metodología etnográfica, la observación del fenómeno foto-artístico de la violencia y su impacto en la cultura urbana.
4. A través del pensamiento de autores como Walter Benjamin, Etienne Balibar, Slavoj Zizêk , Johan Galtung, Carlos Montemayor, Gaston Bachelard, Derrida, todos ellos con una visión distinta del concepto de violencia, representan diversas formas de abordar el tema de la violencia en la imagen. En el caso del análisis de las imágenes fotográficas la hermenéutica se hace necesaria. Para hacer una lectura del signo, ya que este nos remite a la memoria, a la referencia de cosas pasadas, el símbolo nos remite a una cultura y de esta forma podremos tener una anticipación del futuro.

He aquí algunos esquemas desarrollados en el proyecto de tesis:

Círculo hermenéutico de Ricoeur

Pasa por los tres presentes



El filósofo Jacques Derrida afirma que la interpretación de una imagen será siempre subjetiva.
La fotografía es autorrepresentativa. Es una construcción.



d. Descripción del resultado parcial o total alcanzado:

Por último, se propuso un proyecto urbano fotográfico que es una campaña en contra de la violencia, que pretende ser una aportación de denuncia y una llamada de atención, en el marco de la vida social de las ciudades del siglo XXI, para combatir los efectos perniciosos de la creciente violencia urbana a la que nos encontramos sometidos.

Conclusiones

- En términos generales, la violencia es una conducta inherente al ser humano, una condición que se ejerce de manera individual o colectiva. En ocasiones es un rasgo de la expresión colectiva de los grupos sociales, como una respuesta o una protesta al poder abusivo de las fuerzas del Estado, o como una acción de los grupos organizados para ejercer fuerza y presión contra otros grupos. Son embargo, debemos trabajar para erradicar la violencia en todas sus formas. La fotografía y el diseño urbano son una herramienta fundamental para ello.
- Se propone que las rupturas en la posmodernidad son el origen de la violencia en la narrativa visual de la fotografía contemporánea. Los conceptos de estética y belleza corresponden a nuevas perspectivas expresivas. Esto corresponde a un cambio permanente de paradigma en donde la apropiación del acto estético es lo que nos dicta las nuevas formas de interpretación de la imagen, “la representación de lo irrepresentable”, según términos de Rancière.
- El tema de la violencia se agudiza en las fotografías del fotoperiodismo, porque se nutren de los acontecimientos de la realidad. La violencia siempre ha existido, pero se ha recrudecido en las últimas décadas debido a las plataformas de visibilidad que

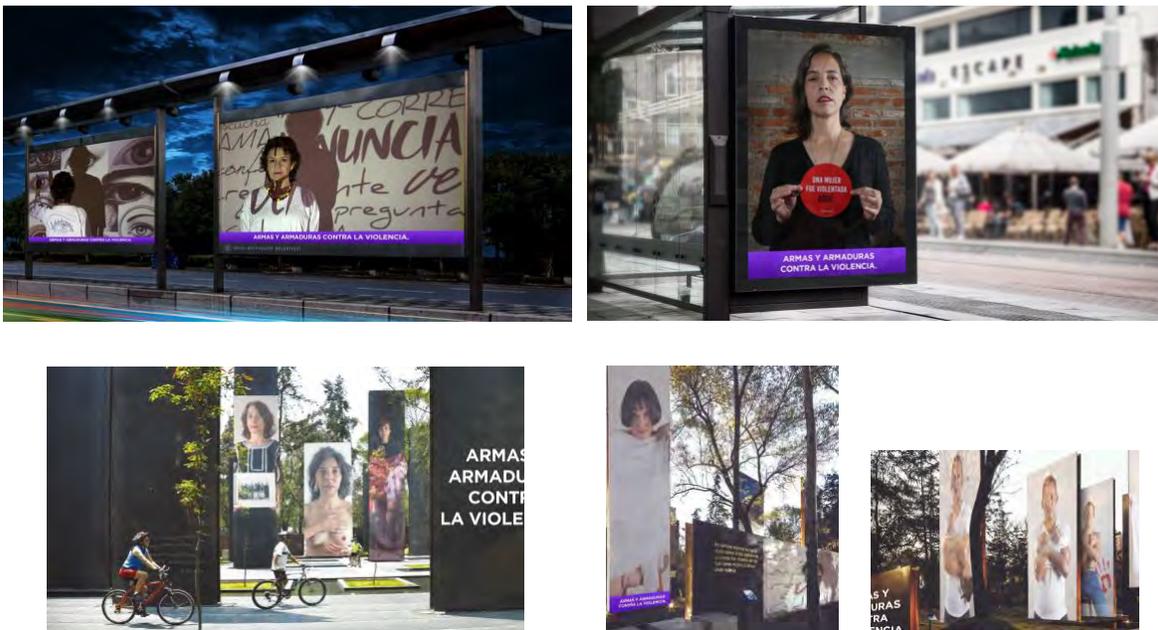
son los medios y las redes sociales. De los medios pasan a los concursos para luego llegar a las salas de museos, a los libros y otras publicaciones, viajan por la red y nos muestran lo que debemos contemplar como arte.

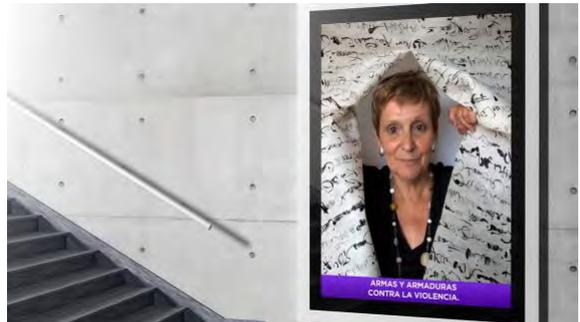
- La propuesta es hacer una construcción para generar expectación, toma de conciencia de los individuos de la sociedad mexicana, en torno al tema de las diferentes violencias. Para generar reflexión.

e. Presentación de los materiales producidos:

El Proyecto se llamó *Armas y armaduras contra la violencia* y consiste en una serie de retratos fotográficos.

El diseño de esta campaña se organizó a través de retratos fotográficos tomados a artistas que están haciendo acciones contra la violencia, que intentan transmitir un mensaje contundente. Se intenta que estos retratos puedan quedar visibles ante grandes colectivos de habitantes de la ciudad, y que sirvan para la reflexión y la transformación de las conciencias. Estas imágenes deben funcionar como una intervención al espacio público en diferentes zonas de la ciudad. He aquí algunos ejemplos.







**CIUDAD, VIOLENCIA Y FOTOGRAFÍA
EXPRESIONES URBANAS DEL ARTE FOTOGRÁFICO
EN EL SIGLO XXI
María Norma Patiño Navarro**

Tesis para optar por el grado de Doctora en Diseño y Estudios Urbanos

Miembros del jurado:

Dr. Sergio Tamayo Flores Alatorre
Director de tesis

Dra. María del Carmen Bernárdez de la Granja
Dra. Silvia Isis Saavedra Luna
Dr. Jorge Gabriel Ortiz Leroux
Dr. Gustavo Iván Garmendia Ramírez

Ciudad de México
Marzo de 2021

Vivimos sociedades infestadas de violencia, eso se lee en las noticias habituales acompañadas de fotografías que lo confirman, eso se vive a diario en algo que se ha vuelto un lugar común desde hace ya décadas. A través del trinomio ciudad, violencia y fotografía se pretende cuestionar y dar una explicación a la tendencia cada vez más frecuente de convertir en arte la fotografía de la violencia, es decir, al hecho de que la violencia como experiencia dramática se ha venido normalizando en la vida de las personas hasta convertirse en pieza de museo.

*Ciudad, violencia y fotografía
Expresiones urbanas del arte
fotográfico en el siglo XXI*

María Norma Patiño Navarro

Tesis para optar por el grado de Doctora en
Diseño y Estudios Urbanos

Miembros del jurado:

Dr. Sergio Tamayo Flores Alatorre
Director de tesis

Dra. María del Carmen Bernárdez de la Granja
Dra. Silvia Isis Saavedra Luna
Dr. Jorge Gabriel Ortiz Leroux
Dr. Gustavo Iván Garmendia Ramírez

Ciudad de México
Marzo 2021

Tesis para optar por el grado de Doctora en Diseño y Estudios Urbanos
Ciudad, violencia y fotografía

Expresiones urbanas del arte fotográfico en el siglo XXI

Programa de investigación: **Identidades Urbanas**

María Norma Patiño Navarro

Contenido

-Resumen

-Introducción: hacia la definición de un marco teórico sobre la fotografía de la violencia

-Breve recuento de la fotografía

I- La ciudad, la fotografía y la violencia: Trinomio indisoluble

-La ciudad

-Una imagen poética de la ciudad

-La fotografía en la ciudad de México en el Siglo XIX

-Extensión de las ciudades

-La ciudad vigilada y cibernética

-Fotografía, violencia e imagen urbana.

II- Nociones básicas sobre la violencia

-La violencia

-La ruptura de las fronteras

III- La violencia y su relación con la velocidad. Reflexiones sobre las ideas de Bachelard

-Explicar la violencia

-La temporalidad en Bachelard y su relación con la lectura de la imagen violenta

-Relación violencia y velocidad de ataque en las imágenes

-Un poco de historia para entender la relación violencia/velocidad en la fotografía

IV- Fotografía de las guerras.

-Breve cronología de la fotografía de la violencia.

-Anotaciones sobre las guerras ¿La guerra tiene sexo?

Revisiones iconográficas de guerra

-La Guerra de Crimea (1853-1856)

-La Guerra de Secesión (1861-1865)

-La Revolución Mexicana (1910-1917)

-La Gran Guerra (Primera Guerra mundial, 1914-1919)

-La Guerra Civil española (1936-1939)

-La Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

-La Guerra de Vietnam (1955-1965)

-El movimiento estudiantil de México en 1968

-Conflicto armado del EZLN. La Guerra de Chiapas (1994)

-La Guerra del “Narco” (desde 2006)

-El movimiento de los Migrantes (La Bestia, 2010)

V- Modernidad y la Posmodernidad: la crisis de la fotografía, para una lectura de la imagen violenta

- La Modernidad
- La Posmodernidad y la Fotografía. Fin de la razón La ruptura de los límites.
- Lo feo y lo bello en el arte. Lo grotesco. La estética de lo terrible

VI- El desamor y la violencia como arte fotográfico.

Destrucción de la fotografía. La fotografía es registro, es testigo, es denuncia y teatralidad

- Estrategias expresivas del fotoperiodismo y documentalismo
- Las diferentes expresiones fotográficas y su estetización
- Los años cruciales del fotoperiodismo en México
- ¿El Fotoperiodismo y las imágenes de violencia son arte?
- La imagen y la imaginación como fuente del arte y de la obra creativa
- La anunciación de la violencia en la fotografía construida
- Los autores radicales de la violencia en fotografía: Joel-Peter Witkin, Robert Mapplethorpe, Andres Serrano, Teresa Margolles y el Grupo SEMEFO, Antoine d'Agata

VII- Violencia y museo. Verdad y ficción: una sólo realidad

El poder mediático de la fotografía

- Institución y poder
- Fotoperiodismo, documentalismo y las fusiones
- Las Bienales en México
- World Press Photo*
- Las exposiciones
- Las publicaciones
- Cuartoscuro, Luna Córnea*
- Algunos fotógrafos mexicanos:
José Hernández Claire, Pedro Valtierra, Fernando Brito, Patricia Aridjis, Bernardino Hernández, Alejandro Cossío y Cannon Bernáldez

VIII- Violencia y diseño. Proyecto

Una metodología en contra de la violencia a través de la creación en fotografía.

- Armas y Armaduras contra la violencia*. Propuesta metafórica para un diseño urbano
- Armaduras* Explicación de las fronteras como límites metafóricos de los espacios personales
- Armas* contra la violencia
- La creación de los retratos
- Antecedentes del proyecto
- Artistas participantes
- Fotografías
- Aplicaciones

-Conclusiones

-Anexos

- Entrevistas a los retratados
- El debate sobre la violencia

-Bibliografía

Resumen

Vivimos sociedades infestadas de violencia, eso se lee en las noticias habituales acompañadas de fotografías que lo confirman, eso se vive a diario en algo que se ha vuelto un lugar común desde hace ya décadas. A través del trinomio ciudad, violencia y fotografía se pretende cuestionar y dar una explicación a la tendencia cada vez más frecuente de convertir en arte la fotografía de la violencia, es decir, al hecho de que la violencia como experiencia dramática se ha venido normalizando en la vida de las personas hasta convertirse en pieza de museo. Con base en algunas nociones sobre este término se procura encontrar algunos fundamentos teóricos que apoyen los conceptos rectores de esta investigación.

Un acercamiento a la ciudad desde la fotografía de la violencia podría explicarse como un complejo urbano que retrata a su sociedad de principios del siglo XXI en crisis sistemática por esta causa. En el análisis se revisan algunas de las fotografías de las principales guerras para construir un referente de la violencia extrema a nivel mundial, fotografías que han aparecido en diferentes medios y publicaciones, como libros y revistas de gran impacto histórico y que incluso han sido premiadas en un afán creciente de entender la violencia como parte de esa historia obligada de la humanidad y narrada en imágenes. Se propone en esta disertación que gran parte del éxito de las fotografías de la violencia es resultado de un manejo mediático a partir de lo que llamamos crisis de la imagen, después de las rupturas posmodernas de finales del siglo XX, así como de la existente crisis de los medios de comunicación, debido en parte a la magna producción y diseminación de imágenes en la era digital. Se analizan, así mismo, las fotografías premiadas de las últimas décadas con base

en la hipótesis planteada. Se revisan los espacios de publicación y exhibición de estas imágenes.

Por último, se propone un proyecto urbano fotográfico como una campaña en contra de la violencia, que pretende ser una aportación de denuncia y una llamada de atención, en el marco de la vida social de las ciudades del siglo XXI, para combatir los efectos perniciosos de la creciente violencia urbana a la que nos encontramos sometidos. Este proyecto consta de una serie de imágenes fotográficas construidas con el propósito de aportar a la concientización de la sociedad, a los habitantes de la ciudad, que puedan colocarse en sitios estratégicos, de tal manera que la población al verlas no quede indiferente ante este fenómeno de la violencia, que le permita reflexionar sobre la necesidad de participar como sociedad y hacer algo en contra de ella. A diferencia de otras propuestas, ésta profundiza en la perspectiva de que no sólo es la violencia generalizada en abstracto lo que importa, sino que se debe poner énfasis en aquella que ha cobrado gran fuerza después de la segunda década del siglo XXI, referida a la violencia de género. Por ello, el proyecto de diseño que se propone también está enfocado a la denuncia sobre el significado de casos como el acoso, los feminicidios y la discriminación por diferencia de género, así como la postura que el arte debe contraer frente a un fenómeno que se ha tornado inconmensurable. El diseño de esta campaña se organiza a través de retratos fotográficos tomados a artistas que transmitan un mensaje, que queden visibles ante grandes colectivos de habitantes de la ciudad, y que sirvan para la reflexión y la transformación de las conciencias. Estas imágenes deben funcionar como una intervención al espacio público en diferentes zonas de la ciudad.

Introducción: hacia la definición de un marco teórico sobre la fotografía de la violencia

Esta investigación es un acercamiento a la comprensión de la existencia y efectos de la fotografía de la violencia en las ciudades. La fotografía es una de las manifestaciones sociales más importantes en los procesos culturales y simbólicos de la actualidad. Retratar las ciudades es una costumbre que surge con el invento mismo de la fotografía. Específicamente el fotoperiodismo ha sido una de las formas de acercamiento a la ciudad a través del registro de los sucesos urbanos. Desde la aparición de la fotografía, hace ya 181 años, la prensa fue incrementando cada vez más el número de sus páginas con imágenes fotográficas que daban testimonio de los acontecimientos. En un inicio, en el siglo decimonónico, este invento sirvió para satisfacer muchas necesidades del orden urbano, entre otras, la del levantamiento y registro de los asentamientos, así como de los monumentos arqueológicos y arquitectónicos. Un instrumento útil en la investigación social y cultural. De esta forma la fotografía se volvió imprescindible como herramienta de documentación de los aspectos que ahora son históricos, así como instrumento de veracidad y certeza de lo que acontecía en las ciudades. Desde entonces, por sus propias características, tanto técnicas, expresivas, como aleatorias, la fotografía se ha diversificado en múltiples y diferentes usos. Ahora la fotografía es una de las expresiones urbanas más recurrentes en el quehacer social, donde cada vez se encuentran discursos más estructurados y vinculados con una realidad inherente al fenómeno urbano.

Por un lado, el fenómeno urbano se extiende más allá de las ciudades, su expansión avanza de manera vertiginosa. La llamada mancha urbana crece y todo lo “devora”, los pueblos, aldeas, zonas rurales y espacios aún deshabitados transformando así, no sólo las formas geográficas y territoriales, sino también las costumbres e interviniendo y modificando culturas y formas de vida de las zonas suburbanas. Más allá de los espacios geográficos, las formas de comunicación en las redes sociales, también reflejan lo urbano y repercuten en el

imaginario. Los anuncios y carteles de las calles, de las estaciones de autobuses, los transportes y todos aquellos vehículos que se trasladan también funcionan como medios de transmisión de información.

Por otro lado, la violencia es un tema recurrente en la contemporaneidad y se ha extendido de manera acelerada por todos los lugares de las grandes ciudades, por lo que ésta se ha convertido en una de las preocupaciones principales de los individuos. No es una novedad decir que los medios de comunicación masivos, tanto convencionales como cibernéticos, han contribuido en gran parte para que esto se propague. Desde finales del siglo XX a la actualidad los nuevos medios electrónicos y las redes sociales tienen alcances poderosos y permiten que las imágenes fotográficas viajen de manera virtual y sean difundidas en instantes a otros puntos del planeta.

La violencia en el mundo es un tema que se ha vuelto cotidiano y que no se explica sin el conocimiento profundo de las ciudades, sus habitantes y sus prácticas. La violencia es un fenómeno inconmensurable por lo que es obligado delimitar el estudio a las consideraciones e intereses de la investigación. En el caso particular de esta tesis se ha propuesto que una de las formas de acercamiento al fenómeno sea a través del estudio de la fotografía, herramienta fundamental en los medios visuales que acompañan diariamente las noticias que se difunden en la prensa, la televisión, las páginas de internet y las diferentes redes sociales, y que además hayan sido premiadas y llevadas a los museos. La fotografía ha sido uno de los principales testigos de la violencia, al grado de convertirse en un fenómeno digno de estudios a profundidad. Este invento con sus cambios técnicos tan frecuentes ha desarrollado lenguajes que se diversificaron y especializaron manifestando así una multiplicidad de expresiones artísticas.

En un primer momento se puede hacer una breve reflexión que articule las tres nociones: ‘violencia’, ‘fotografía’ y ‘ciudad’. Se construye un complejo a partir de estos tres aspectos que tienen que ver directamente con la “socioterritorialidad”. Están determinados entre otras cosas, por el espacio físico que ocupan los individuos y sus relaciones entre sí. Es decir, dentro de este trinomio el análisis se sujeta al territorio en el que residen las personas, las formas en que ahí se desenvuelven y cómo sus actos de violencia se ven reflejados en las fotografías, las cuales son testimonios visuales. La presente tesis pretende analizar este fenómeno como un recuento significativo en las últimas décadas.

Se analiza la fotografía de la violencia como una expresión artística que es reflejo de un proceso que deviene de las diversas representaciones de la ciudad y de las diferentes identidades que la habitan. Es fundamental detenerse en este punto para preguntarse cuáles son las formas y los sitios en los que se expresan estas diferentes identidades, algunos autores aseguran que “las identidades se expresan en: los significados de la gente, la práctica estética, en los barrios, en los colectivos como el movimiento gay y los movimientos sociales, en las prácticas ciudadanas, en la vida cotidiana, en las diferencias multiculturales, en la localidad y en el espacio público.” (Tamayo/Wildner 2005, pág. 33). Este es el motor que mueve el presente documento, las formas en las que se expresan los múltiples y diferentes grupos de personas en un espacio urbano. Y la forma que nos atañe es la expresión fotográfica que ha trascendido a ciertos espacios calificados.

Hablamos aquí de los cambios sustanciales que se dieron alrededor de la fotografía en determinados momentos y contribuyeron para que ésta se volviera uno de los principales testigos de la violencia urbana. Particularmente nos interesa el caso de la ciudad de México y otras localidades del país, aunque también se usarán las referencias obligadas de sucesos en diferentes sitios del mundo que han marcado una influencia importante para el caso de la

fotografía de violencia en México. Esa es la principal preocupación de este escrito. En resumen, **el objeto de estudio de este proyecto es la expresión de la violencia en la ciudad, en el arte fotográfico mexicano.** Sin embargo, el fenómeno va más allá de este país, debido a la condición actual de las imágenes de poder viajar en instantes a cualquier rincón del mundo a través de la virtualidad. Esta es una manifestación que trasciende las fronteras de México.

En ciudades como ésta y como en la mayoría de las grandes metrópolis, la violencia es el tema que domina. Esta se ha exacerbado, se ha convertido en algo cotidiano, por ello, antes de hacer un acercamiento a las fotografías que se han vuelto representativas de la violencia en diferentes épocas y hasta se han considerado arte, es necesario sustentar el concepto para explicar la violencia en el contexto de las fotografías y de los fotógrafos que se van a analizar. Lo que aquí se muestra es una visión particular de los universos urbanos en situaciones de violencia, vistos a través de la mirilla fotográfica, en esas imágenes que recogen los instantes de agitación, terrorismo y muerte.

Sabemos que las ciudades son un reflejo de lo que somos, de lo que hacemos, de lo que vivimos. Esto se evidencia en las imágenes de prensa que se captan diariamente y que muestran lugares y acontecimientos cotidianos. El fotoperiodismo como medio noticioso, básicamente visual, ha establecido, desde ya hace muchas décadas, un lenguaje propio, sin embargo, a pesar de las coincidencias histórico-culturales de los hacedores de la fotografía y de los acontecimientos que involucran a la mayoría de los ciudadanos, los lenguajes fotográficos se han transformado, entre otras cosas, debido al fácil acceso a la cámara digital¹ y a su propagación, adaptación y apropiación indiscriminada de los dispositivos integrados a

¹ La llegada de la cámara digital en los años ochenta coincide con muchos de los cambios que se tomarán como punto de partida para este estudio.

los aparatos como los teléfonos inteligentes, pantallas, *tablets*, computadoras personales, o hasta cámaras ocultas en relojes de pulsera; lo que facilita el registro de sucesos, accidentes, asaltos y ataques, y en esa diversidad de expresiones surgen nuevas miradas, nuevas formas de ver, surgen nuevos paradigmas de la imagen. La noción de imagen ha cambiado. Por todo ello, se deben señalar los límites de este estudio: las fotografías de la violencia urbana mediante la revisión conceptualizada de las expresiones iconográficas de la violencia conducentes y su proceso de asimilación cultural. El enfoque de la presente tesis está puesto específicamente en las expresiones fotográficas consideradas “artísticas” sobre la violencia, no sólo porque éstas son expresiones emergentes de las problemáticas sociales y culturales, sino porque el fotógrafo, en su trabajo de “mirar”, está en posibilidades de expresarse de otra manera, no se trata de hacer sólo un registro común, sino de reconstruir, interpretar, distorsionar la realidad; hacer crítica y comentarios, emitir mensajes y juicios por medio de las imágenes que captura y publica, como lo hacen con otro lenguaje el escritor o el poeta en sus textos. En ese sentido Gaston Bachelard (1972) dice: Imaginar es distorsionar. El fotógrafo reconstruye la realidad, interpreta, distorsiona y propone nuevas formas de mirar la realidad, eso lo convierte en artista y el artista forma parte de esas minorías cuyo poder está en el conocimiento de un lenguaje, en su capacidad de reinterpretar realidades, de hacer crítica social, en su forma de expresar lo que ve. Ellos tienen ese poder, el poder que les da el lenguaje que dominan. Se trata de explicar cómo el artista trabaja sobre la realidad, utiliza valores de la realidad y los convierte en ficción, es decir, en un montaje, o dicho de otra forma en una puesta en escena que a veces rebasa su condición testimonial, para convertirse en el resultado de una mirada subjetiva. De ahí que la fotografía se ha cuestionado como documento confiable. Es innegable que en los últimos tiempos la fotografía ha sufrido transformaciones radicales, mismas que se analizan en este espacio. Precisamente por ello,

en certámenes de fotoperiodismo internacional, como el de *World Press Photo*², se han establecido criterios rigurosos de evaluación, que tratan de mantener una legitimidad en las imágenes de los hechos capturados, es decir, no se aceptan imágenes que hayan sido intervenidas o alteradas, y no hay ninguna tolerancia al respecto. Consecuentemente los premios que se otorgan están condicionados a esos criterios de “autenticidad”. Para ello, las fotografías digitales cuentan con archivos que contienen los llamados metadatos, es decir, que hay una memoria intacta que registra datos precisos, como con qué cámara fue tomada, en qué exposición, fechas de la toma y todos los movimientos e intervenciones que se le han hecho a las imágenes fotográficas digitales. De cualquier forma, es un hecho que lo que las fotografías nos muestran siempre será una recreación de los hechos, no así los hechos reales y ese es uno de los aspectos más importantes para estudiar aquí, los resultados de una iconografía que invade todos los espacios reales y virtuales que forman parte de nuestra visualidad. Por lo que no dejamos de preguntarnos si en esta era, que es de una saturación iconográfica incontrolable, las imágenes que vemos, alteradas o no, finalmente ¿no son ellas también la realidad misma? Algunos autores aseguran que la imagen es autorrepresentativa, estamos lejos de pensar que la imagen fotográfica representa algo, ella corre por cuenta propia. La fotografía muestra algo que tiene un referente a veces reconocible, sin embargo, la imagen es polisémica. Por lo menos desde la era digital el uso de la imagen ha marcado cambios radicales que se verán más adelante.

En las imágenes urbanas de violencia aquí analizadas se pretende ver “esas urbes”, esas que ven los artífices de la lente, veremos cómo han cambiado las miradas y las conceptualizaciones. Revisar en forma breve, los cambios en el tiempo, las razones de esos

² El certamen *World Press Photo*, fundado en Amsterdam, Holanda, en 1955, es el concurso anual de fotografía de prensa más importante a nivel internacional.

cambios y las transformaciones que se han generado desde que surge la fotografía y hasta la época actual. Esto con el propósito de explicar la violencia desde esta perspectiva, cómo se ve en fotografía una problemática que permea en ciudades como México desde finales del siglo XX y los inicios del siglo XXI y que se ha vuelto intolerable.

Como se ha dicho ya, ante la necesidad de encontrar la explicación de las nuevas tendencias de expresiones fotográficas sobre el fenómeno urbano y su relación con la violencia, imágenes que, no sólo han saturado diarios, revistas, blogs y otros medios virtuales, sino que además han trascendido y ganado terreno en las salas y espacios artísticos y urbanos significativos convirtiéndose en propuesta estética, algunas de las preguntas que habría que responder son: ¿Cuál es la historia de los discursos fotográficos callejeros vinculados con la violencia? ¿Cómo es que se han convertido en propuesta artística? ¿En qué momento empieza a generarse esta circunstancia? ¿Cuáles son las causas de estos cambios en las expresiones artísticas? Es importante conocer el proceso histórico de las expresiones fotográficas urbanas desde el momento en el que se manifiestan los cambios ¿Cuáles han sido los hitos en las formas fotográficas, tales que han traído al siglo XXI la expresión de la violencia y la groticidad como un tema casi principal? ¿Cuál es su relación con el espectador?

Entre otras cosas, el presente proyecto es una visión sobre el poder de las imágenes fotográficas y cómo se han instalado en el imaginario colectivo. El proceso de desplazamiento de estas fotografías de violencia comienza cuando circulan a diario en la prensa, en publicaciones diversas, en las redes sociales, algunas de ellas ganan premios y destacan en las salas de exposiciones de arte, algunas itinerantes por otros países, luego se ven en los catálogos, libros de arte y otros espacios privilegiados, ¿estos últimos son los espacios en donde culmina este proceso?

Por otro lado, se debe cuestionar por qué de pronto, de manera contraria, las fotografías del crimen y el terror circulan cada vez menos, o lo hacen de manera censurada, debido a las nuevas políticas públicas que se han establecido, sobre todo en los medios televisivos, como la de no mostrar la violencia por respeto a los derechos humanos, o la de enmascarillar (difuminar) los rostros de los delincuentes y asesinos. Resulta irónico tratar de respetar los derechos de los victimarios como individuos, cuando éstos no han respetado esos derechos frente a sus víctimas. Es interesante ver el comportamiento de los habitantes de la ciudad frente al fenómeno de la violencia y sobre todo frente a las imágenes fotográficas de la violencia. La imagen censurada es un tema aparte. Infinidad de noticias ahora sólo se describen en los noticieros, tratando de detallar verbalmente los pormenores mostrando una imagen que se desvanece al tachar los rostros, formas y movimientos confusos a manera de vendajes sobre los cuerpos o los ojos, o simplemente se habla de una serie de imágenes ausentes, fotografías desaparecidas, documentos que muestran tal contundencia, tal monstruosidad, que no podemos soportarlos, ni siquiera a través de un instrumento tan “bondadoso” como es la fotografía. Entonces se habla de la imagen ausente, eso a veces puede resultar más concluyente que mostrar la propia imagen de la violencia. Sin embargo, cabría preguntarse ¿Existe una cierta fascinación por mirar la violencia? de hecho hay todo un mercantilismo, hasta en mercado negro, en cuanto al manejo e intercambio de este tipo de imágenes. ¿Será algo así como decir: lo muestro, pero como es tan fuerte, tan contundente, como no lo tolero, mejor lo muestro como si fuera arte. ¿Es así? ¿Existe esta ambivalencia? Estas preguntas pueden encontrar respuestas en el uso político del arte, o en la realidad de la imagen misma que rebasa estas expectativas, como lo que se verá más adelante.

Así, para tratar de explicarlo, aquí se señalan diferentes interpretaciones del concepto de violencia, que por su amplitud y alcance inconmensurable, se ha delimitado a la

explicación de la violencia de las imágenes fotográficas consideradas “artísticas”, es decir, las que se exhiben en galerías, museos, o colecciones y espacios de culto con una intención de darles un valor especial.

Se ha propuesto, como una forma metodológica, acercarse al problema a partir del estudio de la ciudad, analizar la violencia en la ciudad filtrada a través de la mirilla fotográfica, que a su vez se concentra en la interpretación de esa violencia vista a través de algunos artistas de la lente. Se trataría entonces de una serie de filtros que surgen de la ciudad y van finalmente de nuevo a la ciudad, pero ya filtrada, ya en su relación con los espectadores, y que puesto en un modelo gráfico se podría trazar en círculos concéntricos que representan universos en donde el más grande soporta en su interior a los más pequeños. El círculo principal es la ciudad, el siguiente círculo es la violencia, el siguiente es la fotografía y el más pequeño es la fotografía selectiva, se puede decir “de arte”. Lo anterior no pretende ser un esquema deductivo-inductivo.



Figura 0.1

El hecho de colocarlos en círculos concéntricos como se indica en la figura 0.1 es por una razón, que el objeto de estudio es ese micro universo que es la fotografía en sus expresiones artísticas sobre la violencia, es una minoría que representa las formas en que un grupo de especialistas “mira” el fenómeno de la violencia y lo convierte en arte. Ese círculo (fotografía-artística) está contenido en los demás que a su vez están contenidos en el círculo

más grande que es la ciudad. En esta figura se conectan todos los universos a través de canales que derraman información sobre los demás círculos, lo que significa que nunca dejan de estar conectados y cuyo esquema se muestra aquí. Este es el universo esquematizado en el que al final todo convive de alguna manera.

Entre las estrategias metodológicas se retoman algunas nociones de Gastón Bachelard y su relación con la lectura de la imagen violenta para hacer un planteamiento del vínculo entre violencia y el impulso de agresión, según los términos de Bachelard, con algunos ejemplos en las imágenes de violencia urbana cotidiana, esto para demostrar la relación directa que existe entre la velocidad de ataque, la violencia y su conexión con las imágenes. Posteriormente se hace una revisión general de algunas iconografías de las Guerras, una pequeña selección de fotos muy significativas desde que existe la fotografía, en 1939. De alguna forma son la cronología de la violencia más cruda, debido al medio de la fotografía, la Guerra de Secesión norteamericana, la Gran Guerra, la Segunda Guerra Mundial, la Revolución Mexicana y otros conflictos armados, pasando por el movimiento estudiantil del 68, hasta llegar a la guerra del narco en México y algunos enfrentamientos, tanto urbanos como rurales. Estos eventos que han sido consignados por los fotoperiodistas y cuyos testimonios han quedado como referentes en la construcción de la Historia, así como de la historia de la violencia.

Las fotografías seleccionadas como referentes son resultado de lo que reflejan las problemáticas de las ciudades contemporáneas y de una época en plena crisis social y política. Muchas de estas fotografías han ganado premios, han quedado como iconos y han sido llevadas a los museos y galerías de arte y han viajado en las redes sociales de forma incontrolable. Mediante las nociones sobre la violencia, el análisis de las diferentes iconografías de los conflictos armados y de las fotografías de algunos artistas que han sido

premiadas y llevadas a las salas de arte, se hace un ejercicio para observar las diferencias en los resultados de las fotografías de violencia de guerras entre cada época comparándolas entre sí. En el capítulo VI “El desamor y la violencia como arte fotográfico” se trata el proceso de destrucción de la fotografía. Aquí se cuestiona el valor de las imágenes en relación con su uso indiscriminado, se hace una reflexión sobre la conceptualización de la ‘fotografía’ y su diferencia con la ‘imagen’, la condición real y virtual de la imagen. También acerca de la ‘fragilidad de la imagen fotográfica’, que es semejante a una mariposa que arde al acercarse a una flama, según términos de Didi-Huberman (2012). En la gran era digital del siglo XXI la fotografía se debate por sus valores originales para convertirse en la postfotografía, según términos del académico Joan Fontcuberta (2016), cuestionando sus funciones en una sociedad contemporánea en la que se detecta un cambio de paradigma. Esto mismo se confronta con las opiniones de expertos de algunos medios a partir de la observación del fenómeno foto-artístico de la violencia y su impacto en la cultura urbana.

La fotografía, que desde sus inicios ha sufrido infinidad de cambios importantes en sus usos y conceptualizaciones, es un fenómeno que de muchas maneras responde a las necesidades urbanas y se tratará de ver cómo las expresiones fotográficas emergen al ritmo de sus propios avances tecnológicos, y por qué en este momento la fotografía de la violencia urbana se vuelve pieza de museo. A partir de la segunda mitad del siglo XX la incidencia de estos temas en la expresión fotográfica se va haciendo más presente en el trabajo de los fotoperiodistas y de los artistas de la lente en general. Ante la urgencia de superar el pensamiento del “duelo, de la impotencia y del fracaso del proyecto crítico de la modernidad para dar un salto a la potencia del pensamiento y de las artes para recomponer el mundo”, según las palabras de Domin Choi sobre el pensamiento de la estética de Rancière (2011), como una necesidad cada vez más marcada de explicarse el

mundo de las imágenes hasta volverse el gran tema de la contemporaneidad, a veinte años del siglo XXI.

El corte temporal de la tesis es la década de los años ochenta en la que se ubica un auge considerable de la condición llamada “Posmodernidad”, debido a que a partir de ese periodo se dieron importantes movimientos sociales, políticos, económicos y culturales que se reflejan en las artes, además de otros aspectos que se analizarán. Muchas cosas suceden en esta etapa, entre otras, en los aspectos de trazo de la ciudad de México, se hacen las modificaciones al paseo de la Reforma, empieza la remoción y remodelación del centro de la ciudad, la Alameda y el proyecto museográfico de los alrededores. En la fotografía periodística y documental se revaloran otros aspectos mucho más expresivos y formales y, sobre todo, el aspecto autoral de la toma fotográfica, es decir el de dar los créditos correspondientes. Se revaloriza la fotografía de autor. En cierto modo ésta cobra un lugar dentro de las Bellas Artes. Se organizan el Primero y Segundo Coloquios de fotografía, se restablecen los Certámenes fotográficos de las bienales, libros y revistas especializadas de fotografía y otras muestras que señalan las diferentes expresiones de las identidades urbanas. En esta tesis se delimitan con más precisión los casos emblemáticos de la fotografía de violencia. Este es un periodo en el que se revelan importantes señales de lo que serán las expresiones fotográficas en el siglo XXI, y sobre todo, las formas de recepción de las imágenes fotográficas, el cómo se vive la experiencia de la contemplación y apropiación de este arte visual durante las siguientes dos décadas y lo que deriva de ellas en el siglo XXI.

Breve recuento de la fotografía

Desde sus inicios, la fotografía en su carácter de representación logró imitar a la realidad como ninguna otra expresión en las artes visuales. Encontrar el parecido de las cosas con tal fidelidad era algo que en las artes plásticas se había buscado durante siglos y este invento decimonónico otorgaba a los artistas la posibilidad de atrapar de manera fiel las formas de lo cotidiano en tiempos cada vez más cortos. De las largas exposiciones a la luz, como las primeras que eran de más de ocho horas, a las tomas de tres segundos o menos, pasaron realmente pocos años. La contundencia de lo real se consiguió en poco tiempo y es así como también se saturó pronto en su función de copiar la realidad. El año 1839 es considerado como el nacimiento de este invento, aunque hay registros importantes de Nicéphore Niépce desde 1826 de los que se conservan sólo algunas copias. El pintor Paul Delaroche³, conocido en su momento por el evidente realismo en su obra, al ver una fotografía aseguró “desde hoy la pintura ha muerto”. Aunque se equivocaba, ya que a partir de ahí la pintura no desapareció, sólo se transformó en ese sentido. En 1936, el historiador del arte Herbert Read, al hablar de los movimientos transitorios y los grandes cambios en el arte, afirmó: “Durante los últimos cien años (el arte) ha sufrido golpes muy duros. El primero y más mortal fue el descubrimiento de la fotografía, que permitió que tal arte fuese totalmente innecesario como método para registrar hechos y características naturales.” (Read 1973, p.173).

Vinieron otras corrientes y formas de pintar como el Impresionismo, el *Art Nouveau* (llamado *nuevo arte*), luego las manifestaciones pictóricas del siglo XX fueron vastas en

³ Hippolyte Delaroche, París 1797-1856, mejor conocido como Paul Delaroche fue un pintor francés que vivió en la época napoleónica. Su pintura romántica e historicista refleja una clara búsqueda de realismo en su expresión pictórica, de ahí la preocupación de que ese realismo que pudiera ser superado por la cámara.

propuestas, una vez que la fotografía demostró ser la forma más fiel para retratar la “verdad”, ya la pintura no tenía que hacerlo más, el Abstraccionismo, el Constructivismo y otras formas expresivas eran búsquedas que estaban lejos de perseguir la copia fiel de la realidad. Desde entonces la fotografía se ha explorado en todos los terrenos de la tecnología, hasta el grado de la abstracción pura. Una y otra vez los fotógrafos redescubren lo cotidiano con su cámara proponiendo nuevas formas de ver y descifrar los universos que a veces de tan cercanos nos resultan extraños.

La imagen fotográfica ha tenido un poder innegable. La fotografía fija jugó en otros momentos un papel importantísimo como documento histórico, como evidencia de los hechos, esto fue hasta la aparición del retoque, primero el retoque fino, con el pincel directo sobre el negativo, y ahora a través de programas como el *photoshop* o el *lighroom* en la computadora, entre otros, herramientas con las que se pueden intervenir las imágenes de maneras insospechadas. Hasta las aplicaciones de fotos de los teléfonos inteligentes ofrecen múltiples estrategias técnicas y modos de alterarlas, cambiarles los colores, ponerles filtros, retocarlas, deformarlas, darles contraste, nitidez, saturación, entre otras y en tiempos cada vez más cortos. Tal parece que la manipulación o alteración de la imagen se ha vuelto obligada en la actualidad, entre otras cosas en un afán de diluir el realismo implacable que la cámara es capaz de captar. Esta posibilidad del retoque muy pronto le restó verosimilitud a la fotografía, nunca más volveremos a confiar en ella como testimonio incuestionable de los acontecimientos. Cotidianamente vemos imágenes alteradas en todos los medios y redes sociales, con la conciencia, o a veces sin ella, de que estamos frente a una ficción. De cualquier manera, si se analiza cuidadosamente se verá que toda imagen es una ficción, es algo que no es la realidad, ¿Será una representación de la realidad? o ¿será que desde otros puntos de vista esta *no realidad* es ya una forma de realidad? La imagen fotográfica es una

construcción de sentido, la visión del autor de la toma es parcial, ya que tiene siempre una intención de mostrar algo, lo que él quiere, de señalar la importancia de su punto de vista resaltando algunos aspectos significativos pertinentes y ocultando otros que no le interesan. Por eso es importante aclarar que entre la fotografía analógica y la digital no hay una gran diferencia, si lo que hacemos finalmente es usar una herramienta más, en diferente sustrato, para decir lo que se quiere. Las diferencias entre una y otra cámaras son pocas, en esencia son lo mismo. Ambas tienen una caja oscura de proporciones iguales, con los mismos principios de registro de la física y la óptica. Lo que cambia es el soporte, y, por supuesto, la sofisticación tecnológica del momento. Antes, la imagen se formaba en granos de plata emulsionados sobre gelatina, en la cámara digital, se forma en píxeles⁴. Desde hace más de veinte años la fotografía llamada analógica se puede volver digital a través de un adecuado escaneo o copiado para convertirla en una imagen digital, así es que los nuevos sistemas de retoque y manipulación se vuelven cada vez más sencillos y en tiempos más cortos. Ese aspecto le confiere a la fotografía otras libertades para la construcción libre de la imagen, lo que la convierte en otro producto. En la transición hay importantes cambios conceptuales que sí es importante señalar, ya que la fotografía digital viene acompañada de una serie transformaciones que le otorgan nuevas categorías a la imagen y que se verán en este proyecto.

Los antecedentes de la fotografía son todas las artes gráficas, las que utilizaron técnicas de reproducción por copiado y transferencia, como son muchas de las formas del grabado, ya sea en piedra, en madera, en metal (litografía), y, por supuesto la imprenta misma, entre otras. Los principales temas de la fotografía giraban en torno a los géneros visuales

⁴ *Pixel*, en inglés *picture element*, significa elemento de la imagen. Es la unidad homogénea en color que forma la imagen digital, se puede decir que es un punto digital en forma cuadrada.

clásicos, Retrato, Desnudo, Paisaje y Naturaleza Muerta, mismos que regían en cierta forma los movimientos artísticos hasta antes de la aparición del daguerrotipo. La fotografía hereda estos tópicos pero, por sus características técnicas y sus tiempos de reproducción genera un nuevo lenguaje, un nuevo uso, el fotoperiodismo, podría decirse que este es un subgénero, entonces se pasa de un problema temático a un asunto social. El fotoperiodismo, como un género nacido de la fotografía en el siglo XIX y convertido en una de las expresiones más recurrentes en la época moderna, ya no debía representar la realidad como antes la pintura, debía decir la “verdad” de los hechos. Por ello, uno de los primeros usos de la fotografía en esas primeras décadas fue el noticioso o documental, el de mostrar una evidencia de los acontecimientos. Entonces el mundo cambió. Se inicia una larga carrera de transformaciones a todos los niveles expresivos, tecnológicos y sociales. Desde entonces no volvimos a mirar igual al mundo, todo parece mejor si lo hemos visto antes en una fotografía, eso nos da una certeza: “Las fotografías suministran evidencia. Algo que conocemos de oídas pero que de lo cual dudamos parece irrefutable cuando nos lo muestran en una fotografía” (Sontag 1980, p.15).

Las expresiones fotográficas urbanas comunican, hablan de las vidas y necesidades de los habitantes, la fotografía es un filtro que deja ver parte de esto. Michel Tournier (1986)⁵ dice que para observar el espacio y su dimensión es preciso considerar la presencia humana en relación a éste. Porque una cosa es la ciudad como espacio y otra es cómo viven sus habitantes en esa ciudad, los criterios deben contemplar este duo indivisible. Los documentos fotográficos rebasan la categoría de lo meramente documental, más allá del registro, son un reflejo de la cultura contemporánea, de la memoria de los movimientos sociales y de la

⁵ Michel Tournier en la obra *Viernes o los limbos del pacífico*, refiere la importancia de la presencia humana frente a la naturaleza, en esta novela que hace una paráfrasis del náufrago Robinson Crusoe en la isla.

mirada de los fotoperiodistas. El año de 1977 marca un antecedente importante en el país porque se aprecian cambios en las fotografías, así como en la edición de las imágenes en los medios. Por ejemplo, se reconoce el trabajo autoral en los fotorreportajes. Entre los antecedentes del fenómeno que nos ocupa y que influyeron en la estética del fotoperiodismo están algunos casos históricos que marcaron pautas importantes en la estética posmoderna, tales como los de los años sesenta de la revista *Life*, en Estados Unidos, entre otras publicaciones, así como otras iconografías, la guerra de Vietnam, en los conflictos urbanos como el movimiento estudiantil del 68, los movimientos sindicales, así como los fotorreportajes amarillistas urbanos de fotoperiodistas como el llamado chamaco Metinides, entre otros que se mencionarán más adelante. A partir de este periodo, de lo que se vio publicado en los medios y espacios públicos, surge una nueva forma de evaluar la fotografía periodística y documental. Los movimientos sociales y su autorepresentación en fotografía. Las grandes agencias periodísticas, así como los diarios y revistas noticiosas trabajaron la fotografía buscando la forma más expresiva, como una puesta en escena de la situación, se cuestiona esta práctica. Se analizan durante el trayecto de la presente investigación estas iconografías, sus expresiones y consecuencias en el imaginario colectivo. Se pone énfasis en aspectos “dantescos” de los acontecimientos.

I- La Ciudad, la fotografía y la violencia: Trinomio indisoluble

La fotografía ha sido una aliada profunda de la ciudad
Vicente Quirarte

La ciudad

El concepto generalizado de ‘ciudad’ es definido como un espacio urbanizado en donde habitan y se desenvuelven los actores sociales, diversos grupos regidos por las mismas reglas o leyes, lo que determina de manera significativa sus formas de vida, sus costumbres, sus inquietudes; las formas en que se apropian del espacio construido y consecuentemente cómo se refleja esto en sus mentalidades y acciones, así como en las formas como se expresan. La ciudad como espacio físico, como territorio y sus conexiones con los territorios vecinos, así como con sus redes sociales y de comunicación⁶, esto significa que el fenómeno urbano se desplaza más allá de lo geográfico, de lo objetual, se desplaza a los imaginarios. La mancha urbana se prolonga más allá de los límites de las ciudades.

El origen de la palabra ciudad es variable, pues no hay una raíz cuyo significado represente lo mismo en cada lengua. En griego ‘Ciudad’ *Civis, cives – civitas* – ciudadano, ciudadanía, es un conjunto de personas que se reúnen para dar vida a una ciudad. También del griego *Polis* -la sede, la morada, lugar donde habita el *gens, genos*- una determinada stirpe; *genos* es también tradición, origen. *Polis* significa el lugar en el que gente determinada tiene su sede, es decir su *ethos*. Y *Ethos*, palabra griega que significa "costumbre", tradición, "conducta", “carácter,” “personalidad" de ahí la palabra etnología, (de ‘su tradición’, ‘su etnia’) etc. El *civistas* es el ser que vive en comunidad y comparte un espacio y una ley común, aunque sea de diferente origen. Entonces, por un lado está la idea

⁶ Se hace referencia a los medios de comunicación y en la actualidad, las redes sociales.

griega de ciudad, que se refiere a un espacio bien definido, bien delimitado, en el que se reproducen relaciones sociales específicas. Para los antiguos griegos era muy importante el arraigo a lo terrenal y a los orígenes, el *genos*.

En cambio, la idea romana de ‘ciudad’ es en la que convive gente heterogénea, la que viene de todas partes. De hecho, Roma era una ciudad que se fundó con los desterrados de otras ciudades, expatriados, prófugos y gente diversa (Cacciari, 2010). El vínculo es por la estirpe o por la ley que los rige, como dice el teórico italiano. Esto se refiere a que la característica principal que determina a una ciudad griega es que este grupo que la forma tenga un origen común, una misma raza o una misma tradición, y desde el punto de vista de la Roma antigua, se considera simplemente que los miembros de este espacio se ajusten a las mismas leyes, a pesar de que sus residentes pueden ser de diferentes orígenes y religiones. “Desde el inicio los romanos consideraron que la *Civitas* era aquello que se produce cuando varias personas se someten a las mismas leyes, independientemente de su determinación étnica o religiosa.” (Cacciari 2004, p.10). En la actualidad el concepto que persiste es el de la ciudad que siempre crece, en su carácter de movilidad y de desarrollo, predomina la idea de la ciudad desde el concepto romano, la *civitas*, en la cual caben todas las razas y creencias mientras se rijan por las mismas normas morales y sociales. Para Cacciari, no existe la ciudad, sino diversas y diferenciadas formas de vida urbana.

Para un verdadero y profundo acercamiento al concepto de ciudad como se considera en la época contemporánea es indispensable analizar cuáles son sus características. Entre ellas están sus formas, sus trazas urbanísticas y sus vialidades, sus límites territoriales señalados a veces por fronteras, no siempre visibles, que las separan de otras ciudades, los sitios de reunión en las zonas del centro, sus plazas y jardines, los monumentos civiles y religiosos, las zonas habitacionales, las financieras y las comerciales. El concepto urbanístico

de “ciudad” está necesariamente ligado al sociológico por razones obvias, no se puede hablar de ciudad de manera aislada, ya que son los individuos en organizaciones sociales quienes habitan estos espacios. A partir de las propuestas del Pensamiento complejo de Edgar Morin, la comprensión del mundo ya no puede considerarse sin pensar en sus interconexiones, tanto físicas como emocionales. Es por ello que en este trabajo las conexiones entre ambas visiones y conceptualizaciones, tanto las de Estudios Urbanos como de los Estudios Sociológicos, están entrelazadas.

Una imagen poética de ciudad

La ciudad es la casa donde habitamos. La necesidad de ver la ciudad como una extensión de nuestra casa está evidenciada en la propia propuesta de Cacciari. La ciudad “deseante”, como el espacio que se necesita para movilizarse libremente y de manera cómoda, con acceso al mundo a partir de diversas redes y otras conexiones que se dan en la vida urbana, la ciudad como casa. La *polis*, como el espacio donde se habita, y *ethos*, como la raíz de términos como ética y etología. De ahí se concluye que la ciudad que queremos es la ciudad que construimos cada uno en su propio universo, el cual cobra vida a partir de un grupo específico de personas, aquellas que comparten códigos, costumbres, ideas, actividades y normas. El artista construye su ciudad, construye su espacio y considero que la fotografía es una herramienta fundamental en las expresiones contemporáneas de las ciudades. De esta forma señalaré el trabajo fotográfico de la violencia como una de las expresiones culturales más importantes de nuestro tiempo, porque, reitero, la fotografía, aparte de ser el resultado del trabajo expresivo, llámese periodístico o de otra índole, señala puntos de vista, selección, estilo e intencionalidad. Así es como cada artista “construye su ciudad”. Sin duda en las fotografías

que muestran las diferentes violencias hay una evidencia de las necesidades de una colectividad, de su experiencia, de su cotidianidad, por más terrible que esta pueda ser.

Es importante saber cuándo nace el esquema de ciudad que subsiste en nuestros tiempos. El surgimiento de las “ciudades modernas” puede situarse en la Segunda Revolución Industrial durante el siglo XIX en Inglaterra. Las ciudades que se convirtieron en los centros industriales importantes, en los que se construyeron las fábricas, los pobladores de los lugares cercanos tienen que acudir a la urbe a trabajar, este movimiento genera ciertas condiciones para mejorar las vías de acceso, construir, reformar y ampliar las calles y los entornos urbanos. Con ello se crean los escenarios para una mejor circulación de los carruajes jalados por caballos, así se evitaban los encharcamientos provocados por la lluvia sobre los caminos de tierra. Se crean mejores vías de acceso, carreteras, estaciones de trenes y más comercios. Los campos de trabajo quedan fuera de las ciudades, lo que señala la división inevitable entre lo rural y lo citadino y entre la vida rural y la vida urbana. Muchos edificios y palacios en su decadencia se volvieron viviendas subdivididas que se destinaron a los trabajadores. Al mismo tiempo el entorno urbano sigue creciendo, la mancha se extiende y los suburbios forman parte de los alrededores de la ciudad. Entonces, en apariencia hay mejoras en la vida urbana. Sin embargo las contradicciones se agudizan, la ciudad se fortalece y a la vez crea los elementos de su propia decadencia: conforme crece la ocupación, los espacios se saturan, se encarecen los inmuebles más céntricos y modernos, a más población se acentúan las diferencias entre ricos y pobres, hay más delincuencia, mayor incidencia de crímenes, delitos por robos y asaltos. Es significativo que justo en el siglo XIX surja la ‘Criminología’ como ciencia autónoma y como metodología de la que el italiano Cesare Lombroso es uno de los principales representantes. Criminología es un concepto que va de la mano al de civilización, casi como un estigma, uno va al lado del otro. Esta disciplina surge en un ambiente citadino

que revela una visión íntimamente ligada a las teorías positivistas de la época, Lombroso auguraba pocas soluciones a las conductas criminales, ya que atribuía las causas de la criminalidad a los rasgos y las características físicas y biológicas de los individuos.

La fotografía en la ciudad de México en el Siglo XIX

La fotografía nace como invento oficial en el año de 1839, como una más de las nuevas técnicas de la modernidad, de inmediato se le da un uso práctico en la vida urbana. La daguerrotipia⁷ llega a México ese mismo año, en 1839 se importan las primeras cámaras y algunos pintores convertidos a fotógrafos se atreven a experimentar sus primicias. Principalmente se toman retratos. Hay además otros interesados en el nuevo invento, Olivier Debroise se refiere a aquellos primeros curiosos:

Meses antes de la divulgación por Henry Fox Talbot en Londres y Jacques Louis Mandé Daguerre en París, ya se especulaba acerca de la utilización por el pintor y el grabador, por el arqueólogo, el geógrafo y, quizás, el astrónomo, de la técnica de reproducción de imágenes que ahora se llama fotografía. En las semanas consecutivas a la publicitada declaración de François Arago en la Cámara de Diputados en julio de 1839, la daguerrotipia se convirtió en una moda de los ilustrados burgueses europeos.” (Debroise, 1998, p.29).

La fotografía es un producto de la modernidad, que vio su génesis precisamente con el desarrollo de la ciudad moderna. Con la llegada de Maximiliano de Habsburgo entre los años 1864-1867, la ciudad de México mostraba ya fuertes signos de criminalidad. Por ello, entre

⁷ Daguerrotipia, llamada así los primeros diez años del invento, por Jacques Louis Mandé Daguerre. Posteriormente se reconocen otros pioneros como Nicéphore Niepce (Heliografías) y Fox Talbot (Calotipos) y se le conoce al fin como Fotografía a partir de 1849.

otras cosas, la fotografía es de los primeros medios cuyo uso fue fundamental en la catalogación de crímenes y sus dispositivos; se retrata a los presos en las cárceles para identificarlos y para tener un registro ordenado de los penales y para apoyar el orden disciplinario en el tema de la criminología. Es el primer uso práctico que se le da a la fotografía, además de registrar la violencia y la destrucción de las guerras, se retrata a las prostitutas, por control de salubridad, es decir, se trata de retratar la anormalidad para darle orden a las sociedades. De ahí que se creara también el censo de la prostitución. La fotografía se utilizó como instrumento de registro para la regulación demográfica y el control de higiene entre estas mujeres. Se tomaban retratos de las prostitutas para crear las fichas de identificación, de rastreo sanitario y judicial. Además, se hace formal el concepto de ‘morgue’⁸ como una forma más de organización.

A partir de este periodo las guerras se han documentado cada vez más minuciosamente. Se obtuvieron las primeras imágenes que sirvieron de fotorreportajes; el propio emperador Maximiliano de Habsburgo fue fríamente fotografiado muerto en el año 1867, después de su fusilamiento en el Cerro de las Campanas, así como sus ropas ensangrentadas como un manera de documentar el hecho. Las crudas imágenes se atribuyen al fotógrafo francés François Aubert, quien llegó a México en 1864 junto con el séquito del emperador. Asociado a otros dos fotógrafos Aubert se instaló en la calle de San Francisco No. 7 y su firma Aubert y Compañía aparece en muchas de las tomas que se le atribuyen a

⁸ En 1604 en la Academia francesa la Morgue se conoce como la entrada en una prisión en la que se exponen a los presos para su observación e identificación, pero ya en 1798 se aplica al espacio donde se colocan los cuerpos de quienes han muerto en la calle. La palabra apareció registrada por primera vez en nuestra lengua en la edición de 1917 del diccionario de José Alemán y Bolufer: Edificio para depositar y exhibir los cadáveres desconocidos, con el fin de que los reconozcan sus deudos o el público.

él, aunque en realidad no se confirma su autoría en cada una de ellas. Uno de sus socios, Julio de Maria y Campo fue nombrado “fotógrafo de cámara” del emperador Maximiliano y era quien se hacía cargo de todas las fotografías de retrato de la familia real y de los eventos oficiales importantes. Tal y como se hace referencia en varios escritos, como en la detallada investigación de Olivier Debroise, no se puede saber a ciencia cierta si las imágenes mortuorias del emperador son de uno u otro fotógrafos, debido a los abundantes archivos de la empresa ‘Aubert’. En las imágenes del cadáver y de la ropa ensangrentada del recién fusilado, no sólo se percibe el gesto extremo del acto violento que representó la muerte de un hombre noble y poderoso, sino la posibilidad de dar testimonio iconográfico de un hecho de interés histórico y político que beneficiaría la imagen de un México independiente. Lo que si se sabe es que François Aubert fue quien difundió las fotografías para su comercialización o venta, tanto en México como en Europa. De ahí que aparezca como autor oficial. En aquellos momentos se inicia una carrera documentalista de la que la fotografía sería el principal intérprete y cuya importancia permanece hasta nuestros días.



1.1



1.2

Foto 1.1. François Auber. *Cadáver de Maximiliano de Habsburgo* 1867. (Fuente: <https://reinodetodoslosdias.files.wordpress.com/2012/11/maximiliano-en-caja.jpg>)

Foto 1.2. François Auber. *La camisa de Maximiliano después del fusilamiento* 1867. (Fuente: <http://vamonosalbable.blogspot.com/2014/04/el-cadaver-de-maximiliano-214-dias-de.html>)

No obstante, en la pretensión de catalogar y archivarlo todo, el XIX fue llamado el “siglo inútil”, por ese afán de poner orden en todo de manera mecánica y a veces trivial. No obstante, muchos fueron los “buenos” usos asignados a este invento decimonónico, entre los que destaca la tarjeta de visita, lo que ahora entenderíamos como la tarjeta postal. Los temas que se trataban en estos documentos eran principalmente retratos, paisajes, vistas de la ciudad y registros de algunos monumentos y edificaciones coloniales y arqueológicas en ruinas. Los retratos eran de personajes famosos, políticos y familiares. Gracias a este acervo de fotógrafos como el francés Désiré Charnay y los alemanes Wilhem Kahlo, Franz Mayer y Hugo Brehme, se conocen muchos de los monumentos que luego fueron derruidos, por razones diversas y a veces irresponsables, y desaparecieron, como es el caso de una parte importante del Convento de la Merced.



1.3

Foto 1.3. Hugo Brehme. *Convento de la Merced*. (Fuente: <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/distrito-federal/ciudad-de-mexico/convento-de-la-merced-por-el-fotografo-hugo-brehme-MX15983983333928>)

En el siglo XIX la ciudad de México era pequeña en comparación con la que tenemos ahora, se comunicaba con los alrededores a través de los transportes de la época, de la estación Buenavista salían los ferrocarriles hacia Veracruz, Hidalgo, Tlaxcala y Puebla, por el centro y hacia Tlalpan y otros destinos se viajaba en los tranvías. A otros sitios se iba por

los canales en chinampas, que estaban por todos lados, todos ellos ahora se han cerrado, las calzadas y caminos eran transitadas por las diligencias, carretas jaladas por caballos. Los servicios de agua y alumbrado apenas si se dan en algunas zonas. La ciudad estaba en pleno desarrollo gracias a las tecnologías decimonónicas, por lo que se fue transformando poco a poco conforme la urbanización avanzaba, por ejemplo, los canales que atravesaban por las periferias se convertirán paulatinamente en calles pavimentadas y dejaría de apreciarse ese aspecto de campo que le daban las chinampas en las que se vendían frutos, flores y verduras. Muchas de esas costumbres se perderán al transformarse la ocupación de artesanos, campesinos y vendedores de hierbas, a despachadores de tiendas y talleres en donde los oficios se diversificaban, esta es una de las características de las ciudades en el S. XIX. Cristina Barros y Marco Buenrostro hacen una descripción de lo que fuera el centro de la ciudad de México en ese momento:

Acerquémonos. En el centro de la ciudad está el Portal de Mercaderes con mercerías, librerías, sombrererías, cafés, y para delicia de los niños, puestos de dulces y juguetes. Las especialidades del Portal de las Flores son lienzos, sarapes, sombreros y ‘ropa hecha al gusto del país’, y desde luego, las flores naturales y de papel de ‘colores rechinantes’. En el Portal de Santo Domingo se encuentran los evangelistas, siempre dispuestos a redactar cartas bajo pedido: trámites administrativos, saludos a la familia, mensajes de amor apasionado o recatado, todo al gusto del cliente. Hasta los mercados de Jesús, Villamil, Santa Catarina, Iturbide y calles aledañas, llegan los indios de los alrededores a vender sus mercancías, flores, frutas, pollos y calandrias, jilgueros y zenzontles que inundan el aire con sus campos. (Barros/Buenrostro 1994, p.15).

Sirva este párrafo para resaltar algunos aspectos de oficios y prácticas de la vida urbana en los espacios públicos que se desarrollaban en las calles del centro en el siglo XIX, lo que habla de los cambios que se han suscitado después de más de un siglo. Además de Aubert, los fotógrafos Antioco Cruces y Luis Campa, dos de los primeros pintores convertidos a fotógrafos, egresados de la Academia de San Carlos con una buena formación, junto con Rodolfo Jacobi, Joaquín María Díaz González, este último también maestro de la Academia, entre otros, se instalan en grandes estudios fotográficos en el centro de la capital, en los que dedican su tiempo a retratar a una gran cantidad de pobladores mexicanos que circulaban por la capital. La mayoría de los retratos los hacían en sus estudios, pero también recorrían las calles para hacer un registro de los tipos de mexicanos y sus oficios callejeros. Muchos de estos oficios hoy han desaparecido en la ciudad, tales como el de aguador, el de molendera o el de carbonero. El aguador va perdiendo su trabajo conforme el agua es entubada, poco a poco van siendo desplazados a las zonas rurales, también el carbonero es eventualmente sustituido por el del vendedor de gas. Algunas de las imágenes que aquí se muestran son de los maestros Cruces y Campa, quienes se asocian e instalan en uno de los estudios de retratos fotográficos más afamados y cuidadosos de la ciudad. El propósito de mencionar estos aspectos es para situar al lector en los cambios urbanos radicales que se dieron en la ciudad de un siglo a otro, estos oficios quedaron prácticamente en desuso en las ciudades.



Foto 1.4. Foto de Cruces y Campa. *Carboneros*. (Fuente: Barros C y Buenrostro M (1994). Marco. *Las once y sereno! Tipos mexicanos. Siglo XIX*. México: CONACULTA/Lotería Nacional/FCE.)

Foto 1.5. Foto de Cruces y Campa. *Molendera*. (Fuente: Barros C y Buenrostro M (1994). Marco. *Las once y sereno! Tipos mexicanos. Siglo XIX*. México: CONACULTA/Lotería Nacional/FCE.)

Foto 1.6. Foto de Cruces y Campa. *Vendedora de canastos*. (Fuente: Barros C y Buenrostro M (1994). Marco. *Las once y sereno! Tipos mexicanos. Siglo XIX*. México: CONACULTA/Lotería Nacional/FCE.)

Foto 1.7 Foto de Cruces y Campa. *Aguador*. (Fuente: Barros C y Buenrostro M (1994). Marco. *Las once y sereno! Tipos mexicanos. Siglo XIX*. México: CONACULTA/Lotería Nacional/FCE.)

La “homologación” de las ciudades

En el siglo XX surge la noción de ‘megalópolis’, cuya característica principal es la declinación, tanto por las razones antes expuestas como por su irrefrenable capacidad de contaminación y por contribuir a la degradación de la naturaleza (Morin, 2005). Del griego (*Mégali*) -gran- (*pólis*) -ciudad-, Megalópolis es un término que se utiliza para denominar a un conjunto de áreas metropolitanas conurbadas debido al crecimiento excesivo de varias ciudades, las cuales terminan haciendo contacto entre sí con la influencia de una de ellas. Es en estas grandes ciudades donde se presenta la contradicción entre el orden y el caos.

El fenómeno de homologación de las ciudades, que es una tendencia y un ideal de las empresas occidentales, es en sí una utopía, una visión superficial, la realidad es otra. La modernización de las ciudades en todos los niveles se traduce por ende en la destrucción de

las tradiciones. Trataré de explicarlo. No debemos dejar de lado que una parte nodal de las ciudades, de los espacios urbanos, es su arquitectura y su entorno, su apariencia, es decir, la imagen que se muestra. Este aspecto es el que representa a una sociedad frente a otras, su cultura, su economía y su identidad, es decir, a todo un sistema social. En las ciudades modernas el fenómeno de la globalización constituye una serie de procesos de unificación mundial, que se refleja en las tendencias urbanas, los modelos de vivienda, los procedimientos de construcción, pero también en las modalidades que se dan en los diferentes gustos y preferencias de sus habitantes. Por cuestiones prácticas y de fácil acceso los estándares se hacen “necesarios” y las ciudades tienden a semejarse cada vez más, a parecerse entre sí, eso sólo en cuanto a algunos aspectos de diseño urbanístico, podría decirse: de “maquillaje”, pues en las sociedades del mundo las diferencias culturales persisten, lo que se vuelve un problema, ya que en dichos procesos de ‘homologación’ se dejan en segundo término las particularidades culturales y religiosas, muchas de las cuales representan enormes valores que se sacrifican en aras de buscar el ordenamiento, la “equidad” y el progreso.

Las riquezas culturales y tradicionales de algunos grupos sociales se pierden en dichos procesos modernizadores, y si no se pierden del todo, por lo menos se ven gravemente disminuidos. En este afán, se cometen graves faltas, interviniendo y alterando las costumbres y tradiciones religiosas. Según Edgar Morin, frente a este intento desenfrenado de unificación mundial, la reacción se manifiesta de manera contraria a lo esperado por las potencias de occidente, las culturas del Islam, por ejemplo, aquellos grupos que desean salvaguardar su identidad cultural, nacional o religiosa, en el intento de progreso fracasado y de un futuro incierto, deviene la desilusión (Morin 2005). El caso específico que ejemplifica esta segregación es el ataque a las Torres Gemelas en Nueva York en el año 2001. Entre los grupos radicales está la red Al Qaeda, quien quiere representar a esa otra parte del mundo

que no está de acuerdo con la “homologación” mundial que impone el mundo occidental. Las reacciones han sido brutales.

Otros eventos o sucesos han marcado también las diferencias culturales y esta inconformidad lo que ha generado es violencia. El interés por citar el caso ocurrido en Nueva York es porque fue un evento que se convirtió en la imagen emblemática por excelencia de la violencia en las grandes ciudades, que marcó prácticamente el inicio del siglo XXI. Particularmente señaló la violencia provocada por esta lucha por el derecho a ser una “cultura diferente”. Esta es una lucha de poder que no termina y cuyas consecuencias son catastróficas, porque las identidades de oriente, en esa ‘unificación’ quedan siempre en desventaja, y no al revés. Es como si las culturas de Occidente sugirieran: “seamos modernos y globalicémonos, pero a mi manera”, es decir, bajo los estándares de occidente, a lo cual el Islam se niega. Es un asunto complejo que en la actualidad debaten algunos pensadores. Acerca de esos asuntos culturales y tradiciones queda mucho por decir, sobre todo en el caso de los derechos humanos, por ejemplo en el Islam, el trato hacia las mujeres ha sido reprobable, de ahí que la insistente intervención de ciertos grupos de occidente en estas culturas y sus costumbres inhumanas.

Extensión de las ciudades

La tendencia de la ciudad moderna es desaparecer; desaparecer en el sentido tradicional del término ‘ciudad’: la ciudad que tiene un centro de reunión al que acuden la mayoría de los ciudadanos para realizar diversas actividades sociales, o en el que se organizan las poderes políticos, económicos y culturales de una sociedad. Al respecto la urbanista Esther Sánchez asegura que “La noción de centro único en las urbes actuales ha sido rebasada, no sólo por las múltiples investigaciones sobre el tema, sino por la realidad misma desde hace ya varias

décadas, en la actualidad es común hablar de ciudades policéntricas que entre otras cosas han dado origen a nuevos patrones territoriales.” (Sánchez, 2010, p.115). Se refiere a la idea del crecimiento en círculos concéntricos que es ya una noción “del siglo pasado”. Por un lado la fragmentación de las ciudades en suburbanización y descentralización de los espacios crean un concepto diferente de ciudad, en el que se incluyen zonas conurbadas y asentamientos informales como conexión entre las ciudades, lo que deviene en la “metrópoli” (Wildner, 2005).

Este es un fenómeno que entre otras cosas obedece al desarrollo tecnológico, el cual en su crecimiento desproporcionado obliga a crear otros espacios de reunión, llamados también centros, como son los centros comerciales y otros sitios que reproducen los aspectos simbólicos de las diferentes identidades. Como consecuencia del crecimiento y desarrollo de las grandes ciudades se provoca también el desplazamiento lógico de los ciudadanos más pobres a las zonas de la periferia urbana para iniciar una vida menos costosa, con bajos recursos, donde se consiguen viviendas a veces irregulares. Se crean “ciudades dormitorio”, aquellas que se han desarrollado de manera informal en terrenos algunas veces irregulares, ciudades que, en la falta de empleos sólidos, obligan a sus habitantes a ausentarse para trasladarse a sus trabajos en otras partes de la ciudad. Estas zonas marginales, por sus condiciones de inseguridad se han convertido también en espacios que alojan a grupos del narcotráfico y del crimen organizado. Este último aspecto es el que nos atañe en un estudio de la violencia urbana que se refleja en las imágenes fotográficas que se ven cada día en los medios y en los espacios públicos. En el caso de la ciudad de México, esto se podría ver en zonas como el estado de México y las diferentes alcaldías, antes delegaciones.

La ciudad vigilada y cibernética

La gran ciudad interviene en sus alrededores, modifica culturas y estilos de vida de las zonas suburbanas y hasta las rurales, las comunidades, los pueblos y las aldeas. Es indiscutible que en estos espacios (las grandes ciudades) todo convive de alguna manera. Además, se ha agregado un factor muy importante en la actualidad: la comunicación cibernética, los medios digitales. Desde finales del siglo XX a la actualidad los nuevos medios electrónicos permiten que la visualización de la información sea casi inmediata, que las noticias y las imágenes fotográficas sean difundidas en instantes, y todo esto contribuye al fenómeno de la masificación de la información. Habría que preguntarse si estos medios masivos, las redes sociales, influyen de manera directa en la percepción del mundo y en los estados de ánimo de los habitantes de la ciudad. A partir de este fenómeno es innegable que lo que viven los ciudadanos en la actualidad afecta su identidad, sus acciones y conductas. En la actualidad no podemos hablar de un fenómeno urbano sin considerar esta condición de lo mediático. Por un lado está la ciudad vigilada. A través de las cámaras de video que patrullan las calles, se ha creado un estado de ánimo de emociones encontradas, ¿Seguridad o inseguridad? ¿Tranquilidad o desconfianza? ¿Miedo? La cuestión es saber si esto nos da a los habitantes de la ciudad la impresión de ser vigilado y perseguido, más allá de ser protegido, o de que el resultado de esta vigilancia tenga un verdadero beneficio, ya que la percepción general de los ciudadanos es cada vez más de inseguridad.

Y, por otro lado, la ciudad comunicada a través de los nuevos sistemas de comunicación como formas de poder, señala el triunfo de la comunicación a distancia y los trazados electrónicos como nuevos vínculos con el mundo, como establece la investigadora Mabel Piccini, en su artículo “Ciudades de fin de siglo”, ella dice que son: “las líneas más perturbables de un conjunto de estrategias que definen las culturas urbanas de estos tiempos

y los nuevos sistemas de control que prevalecen en las esferas de poder, pero, significativamente en los micromedios y en los detalles efímeros, casi olvidables, de la vida cotidiana.” (Piccini 1995, p.209). La investigadora hace alusión a las formas de comunicación que en siglo XXI se han vuelto la gran incidencia, me refiero a las redes y los medios de Internet, identidades abstractas que han trazado los caminos a seguir desde finales de siglo: “Los medios audiovisuales, dispositivos emblemáticos de la modernidad, transforman la vida de las ciudades y trazan, como las autopistas y otros espacios del anonimato, el curso de los nuevos trayectos del habitante de la ciudad.” (Piccini 1995, p.29). Es indiscutible la pertinencia de estas reflexiones, a más de veinte años de haberlas escrito; ya se percibían los efectos de estas formas de comunicación, intempestivamente abrumadoras que se avecinaban: las redes sociales y otros medios de internet. Sin embargo estas relaciones son significativas en términos de opinión y de participación, pero organizada de una manera diferente a la de otros medios “tradicionales”, esta es por grupos que se unen por afinidades, gustos, edades, tendencias ideológicas, entre otras, lo que las convierte en una forma difícil de atrapar en términos estadísticos.

El concepto de “aldea global”, acuñado por Marshall McLuhan, pensado originalmente en el fenómeno de la era de la televisión como medio masivo, se extiende ahora a las conexiones del ciberespacio: “porque la televisión nos proporcionaba un sentido de diferentes naciones sobre la Tierra: éramos todos aldeanos en el mismo planeta. Por supuesto, seguimos siéndolo, pese a que no siempre nos demos cuenta.” (Kerckhove 1999, p.211). Este era un momento crucial en el que la televisión era un espacio que compartíamos en la imaginación y en efecto nos daba la medida de nuestro sitio en el planeta, y es esta condición la que se refleja en la actual era de la cibernética, ese espacio en las redes que nos acerca en

ese mismo sentido. Kerckhove, discípulo de McLuhan, trabajó a partir de esta “conciencia global” para dar explicación al fenómeno de las redes que hoy se vive:

Toda red de televisión conecta en mayor o menor medida su representación de la realidad con otra red, particularmente cuando ambas están cubriendo noticias, deportes o cualquier acontecimiento “en directo”. Esto es lo que hace del planeta una aldea donde todos se conocen entre sí, o al menos donde todo el mundo acepta con mayor o menor tolerancia que todos los demás compartan el mismo espacio. (Kerckhove 1999, p.211).

A eso se refiere esta idea de la aldea global, que trasladada a la realidad actual de las ciudades cibernéticas, resulta una metáfora vigente, sólo que ahora ésta es interactiva, es decir, la televisión nos hacía vivir la globalidad, pero de una forma pasiva. No podemos ignorar el efecto que ha causado este fenómeno en las ciudades y todos los cambios que se han generado a partir de ahí, de manera paulatina, aunque acelerada. La relación entre lo individual y lo colectivo ha cambiado significativamente, entre otras cosas: “Se está desarrollando una nueva conciencia del tiempo, como si, después de haber conquistado el espacio y de haberlo hecho menos constringente, la evolución tecnológica fuera tratar el tiempo, real, virtual, personal y social, como una nueva frontera.” (Kerckhove 1999, p.217).

Las formas de organización de las actividades humanas se ha dado desde la antigüedad en forma de redes: “Este fenómeno de Internet es el tejido de nuestras vidas... Las redes son formas muy antiguas de la actividad humana, pero actualmente dichas redes han cobrado nueva vida, al convertirse en redes de información impulsadas por internet. Las redes tienen extraordinarias ventajas como herramientas organizativas debido a su flexibilidad y

adaptabilidad, características fundamentales para sobrevivir y prosperar en un entorno que cambia a toda velocidad.” (Castells 2001, p.15).

En este momento la interrogante sería si esto nos ha dado a las ciudades mejores condiciones de vida. La violencia se propaga de manera más rápida y las repercusiones son impredecible. Más allá del Museo y las publicaciones en papel, ahora no podemos saber cuál es el destino de las imágenes, ¿hasta dónde llegan y cuáles son sus efectos sobre el imaginario? Tal vez Ranciére nos de alguna respuesta: “Empecemos, entonces, por el principio. ¿De qué se habla y qué es lo que se nos dice, en términos exactos, cuando se afirma que a partir de ahora ya no hay realidad sino sólo imágenes o, a la inversa, que a partir de ahora ya no hay imágenes sino una realidad que permanentemente se representa a sí misma? (Ranciére 2011, p.23). Ampliaremos sobre ésto más adelante.

Fotografía, violencia e imagen urbana.

En la Historia del arte uno de los grandes géneros visuales es el del paisaje, éste que en el Renacimiento surge de la contemplación frente a la naturaleza y la recreación de escenas del campo, algo que faltaba en las ciudades. Antes, en la edad media, los paisajes eran sólo fondos que ambientaban escenas bíblicas y retratos. Los géneros del paisaje y la naturaleza muerta se consideraban géneros menores (Debroise 1998). ¿Cómo definir el paisaje?

En sus orígenes el paisaje establece un diálogo entre el hombre y la naturaleza. Encuadrar un determinado espacio es darle significación a lo visible, a los elementos que están ahí, ante nuestra vista y que al sumarlos establecen un entorno. Una ventana, una oquedad, todo era un pretexto para observar lo que estaba afuera y que era parte de los logros del hombre en ese espíritu profano que sustituía las intermencías de los religioso. (De Luna 2012, p.48).

Se dice que el pintor flamenco Joachim Patinir fue el precursor del paisajismo, fue él quien realizó los primeros paisajes contextualizando escenas bíblicas o mitológicas, pero concediendo gran importancia al escenario. Ya Albert Dureró había introducido el tema en sus minuciosos dibujos con escenas y personajes rodeados de la naturaleza y fragmentos de arquitectura. En toda Europa la nostalgia de la vida rural provocó el resurgimiento de un género que tiene su mejor auge en la pintura en los siglos XVII y XVIII; y, con la Revolución Industrial, la fotografía retoma este tema del paisaje y lo explota febrilmente en las primeras imágenes decimonónicas que fueran extensión de dicho género pictórico.

En el paisaje se ha buscado representar, más que la inmensidad de un espacio, un estado de ánimo, las emociones del artista. La revelación de lo sublime, una reflexión acerca de la mirada subjetiva, que siempre es de esta manera, plena de emociones, capaz de darle sentido hasta a un espacio casi vacío. El crítico e historiador de fotografía, Olivier Debrouse afirma que: “Desde fecha muy temprana ciertos fotógrafos han buscado subrayar esta singularidad, y llegaron –detrás de los pintores— a exacerbar el carácter sensible de la representación del paisaje hasta imponerle un carácter casi religioso; con ello, crearon una especie de clasicismo fotográfico.” (Debrouse 1998, p.80).

Muchos pintores ya le daban uso práctico a la cámara lúcida para apoyar sus trazos paisajísticos. Es conocida la antigua práctica de ayudarse con instrumentos como el pantógrafo y la cuadrícula para encontrar las proporciones en la recreación de escenas y perspectivas.

Los fotógrafos paisajistas ‘inventaron’ el ‘arte de la fotografía’, es decir, una fotografía que se recomienda de las artes figurativas en su versión más noble en tanto que expresión de una poética. Peter Galassi y Jean François Chevrier demostraron

hace ya algunos años, cuánto debía el invento de la fotografía a los pintores de *vedute* (vistas) del siglo XVIII, muchos de los cuales -empezando por el más célebre de ellos, Canaletto- ya se servían de la cámara lúcida a finales del siglo XVIII. (Debroise 1998, p.80).

Esta práctica del paisaje era recurrente en el XIX, entre otras cosas, debido a la facilidad para su reproducción, ya que las vistas panorámicas se quedaban quietas, inmóviles ante la cámara, aspecto favorable para la toma fotográfica, sobre todo cuando las exposiciones a la luz eran de tiempos largos, a veces de horas. Hermosos paisajes fueron capturados como resultado de esta costumbre habitual durante la segunda mitad del siglo XIX.

El concepto de “paisaje” va transformándose y cambia paulatinamente cuando la urbe empieza a “comerse”⁹ al campo, entonces los paisajes ya carecen de esa pureza original, paulatinamente el campo y los bosques se van llenando de restos de ciudad, de residuos que dejan los visitantes, de basura, de ruinas y en tiempos actuales, de cuerpos abandonados, la muerte aparece también en el paisaje. La ciudad está sucia, y en consecuencia, se “ensucia” el paisaje. Entonces, como el campo ha sido invadido por la urbe, lo natural se mezcla con lo urbano, surge entonces el “paisaje urbano”. Este concepto es interesante en las fotografías de las ciudades en la actualidad pues se ha integrado irónicamente al de muerte, sobre todo en el trabajo de algunos de los fotógrafos que en el siglo XXI han ganado premios y que señalaré más adelante¹⁰.

⁹ Comerse, en sentido metafórico, invadir.

¹⁰ Uno de los fotógrafo que mencionaremos es Fernando Brito, cuyo trabajo fotográfico se analizará en el capítulo VII.

Si consideramos que “paisaje” es todo aquello donde posamos la mirada y elegimos contemplar, cualquier sitio que miramos es un paisaje, finalmente el paisaje está ahí, en cualquier parte. En realidad, el concepto de paisaje no es igual para todas las culturas. Según Joan Nogué (2008), paisajista catalán, el paisaje es un producto social, resultado de una transformación colectiva de la naturaleza, proyección cultural de cada sociedad en su espacio. El investigador Alberto Betancourt (1994) reflexiona acerca de cómo “la ciudad invade el campo” en el caso de la ciudad de México desde las décadas de los 20 y 30 en la ciudad de México, los productos llegaban frescos y de esta forma el campo fue una fuente importante de abastecimiento a la capital. La introducción de equipamiento, carreteras y otras vías de acceso facilitan estas entregas. Sin embargo, a partir de que los pueblos suministran a la ciudad de recursos naturales también los desechos de esta gran ciudad van a parar de nuevo al campo. Otros aspectos contribuyen a la invasión de los campos, durante los inicios del siglo XX:

La introducción del ferrocarril, efectuada durante el Porfiriato, permitió ampliar el área de abasto de comestibles y materias primas agrícolas de la ciudad; la migración a la capital, provocada por la Revolución, generó hacinamiento en el centro, y obligó a la aristocracia porfirista a huir a las afueras de la ciudad para escapar de los ‘piojosos’. (Betancourt 1994, p.183).

El concepto de paisaje ha cambiado. Acerca de la relación ciudad y paisaje surge la idea de paisaje urbano, aquel que se nos muestra en fragmentos, de los que tenemos apreciaciones temporales de las que Jorge Ortiz Leroux (2012) detalla:

El paisaje urbano es extensivo, es decir, procede como acumulación espacial que se abre a algo más que el espacio mismo. Cuando el espacio se expande, lo hace al

mismo tiempo una dimensión que nunca se le separa, que es la temporal. El espacio extendido es acumulación de momentos, pues al verlo no lo podemos abarcar todo de un solo golpe. La apropiación del paisaje en forma panorámica por ejemplo, nos obliga a hacer un recorrido visual en el cual el tiempo es crucial. En este sentido el paisaje es también una narrativa pues se manifiesta a lo largo de un recorrido temporal. De este modo, podemos decir que el entorno urbano está conformado por una amplitud pero también por una conjunción de fragmentos, los fragmentos acumulados establecen un orden tan regular como irregular, pues la asociación de momentos no impide que se nos presenten distintos cada vez, aunque parezca lo contrario, el paisaje urbano está cambiando todo el tiempo. Entonces además de repetitivo y usual el paisaje puede ser fluido y cambiante. (Ortiz J 2012, p.102).

Desde esta perspectiva podemos también contemplar a los sujetos que transitan por estos entornos, fragmentos de paisaje, en los que las dinámicas interactúan con los imaginarios convirtiendo estas escenas en formas personales de conceptualizar el paisaje que percibimos cotidianamente, así como entender las motivaciones que esto representa para los creadores de fotografías e imágenes de toda índole sobre lo urbano.

Con respecto a la forma en que hoy se vive la ciudad queda mucho por decir. Los habitantes la vivimos de muchas maneras, nos desplazamos a sitios de trabajo, por negocios, por diversión, para hacer visitas, compras, en fin, a diversos sitios de encuentro. La manera como disfrutamos la ciudad es importante en la construcción de nuestro imaginario, de ahí la preocupación de diseñadores y urbanistas que proponen proyectos para una mejor forma de vivir las ciudades. Los sucesos de conflicto, caos vial o las intervenciones urbanas previstas o imprevistas alteran nuestro transcurrir ciudadano. El urbanista mexicano Oscar Terrazas

refiere que en la ciudad hay diferentes tipos de intervenciones y que éstas pueden ser una respuesta inmediata a un problema inminente, sin otro fundamento que la solución del problema emergente. Existen muchos tipos de intervenciones urbanas, ya sean estas acciones por parte de los actores del Estado, o de los actores de organizaciones civiles, de otro lado están también las acciones individuales de los habitantes, que pueden ser de diversa índole y en colectivo, familias, grupos en movilizaciones, etc. Estas acciones poco a poco van formando un tejido en el medio social que puede provocar cambios en las condiciones de vida de los ciudadanos:

En suma, las intervenciones de la sociedad transforman la ciudad, originan cambios en la vida urbana, en la localización de las actividades y en los espacios construidos que las alojan. Y, en consecuencia, modifican las rutas de los medios de transporte, los flujos de los habitantes, y la ubicación, la escala y la conflictividad de la naturaleza urbana. (Terrazas 2005, p. 8).

Las intervenciones de orden político y social, una marcha, un cierre de vías importantes de tránsito, invasión de las plazas y espacios que representan sitios importantes de encuentro social, son eventos a veces inesperados, mismos que generan disturbios y por ende, violencia. Todo esto altera nuestra visión de la ciudad.

Por otro lado, están los medios y el manejo de la información por parte de los grupos de poder, el cual se ve reflejado en los ‘productos’ que circulan diariamente entre los medios convencionales de comunicación y las redes sociales. ‘Productos’ es una forma de referirse a los documentos informativos con fotografías que se ‘conforman’ en los espacios editoriales y del periodismo de servicio que se planea cotidianamente en las mesas de redacción. Decir que las fotografías de violencia han intervenido en la imagen que tenemos de la ciudad, no

quiere decir que las imágenes de violencia estén todos los días por todas las calles invadiendo la visualidad en la realidad, sin embargo en el inconsciente de los individuos en colectivo reside una presencia permanente de las noticias que, acompañadas de fotografías de violencia, o tan sólo las fotografías mismas, nos dan una señal de que algo ha pasado en los últimos años, algo que nos perturba de forma especial e insistente, que nos produce cada vez más una sensación de inseguridad y miedo. La repercusión de la violencia ha dejado sus huellas en los imaginarios. Hay una tendencia cada vez más extendida y de señalar las fotos de violencia, de publicarlas, de premiarlas, de compartirlas, vemos viajar imágenes de la violencia desatada e incontrolable. Por demás está apuntar la gran influencia que las imágenes han tenido en la historia desde que existe la fotografía, al menos eso señalan la mayoría de los estudiosos de la imagen: “La imagen es uno de los soportes fundamentales de todas las estrategias contemporáneas de persuasión y de uniformización del gusto; es el más depurado mecanismo de control del mercado.” (Baeza 2007, p.10). Es por eso que sabemos también que el bombardeo de noticias y mensajes y sus consecuentes fotografías, no nos están haciendo personas más informadas ni más consientes, sólo nos convierten en fieles consumidores de esos productos del mercado del que este crítico nos habla. Pepe Baeza nos propone importantes lecturas de las fotografías periodísticas, un sistema analítico que consiste en tres niveles de interpretación de la imagen: Nivel preiconográfico, Nivel iconográfico y Nivel Iconológico, una forma de apreciación de la fotografía inspirada en Roland Barthes.

¿Qué pasa con la fotografía de la violencia y el entorno, qué pasa con las conciencias, cómo afecta a las diferentes identidades urbanas? estas imágenes están conectadas con aspectos simbólicos muy importantes para los habitantes de una ciudad, de un espacio. ¿Cómo les afecta? En otros momentos se decía que la violencia estaba en la ciudad de México

y ahora resulta que se ha extendido también a los Estados. ¿El hecho de mirar esas imágenes nos afecta de algún modo, emocionalmente? ¿Nos acostumbramos? Es evidente que las imágenes afectan los procesos sociales, a veces es difícil para los sociólogos y los urbanistas entenderlo, la influencia mediática orienta necesariamente los procesos de la ciudad. Hay una gran diferencia entre lo que se dice y lo que se muestra en imágenes. Algo hay en la imagen que de alguna manera tiene otra repercusión. Puede haber diferencias genéricamente entre las imágenes y los textos, pero la elocuencia de un discurso o de una imagen depende de su eficacia, hay de textos a textos, así como hay de imágenes a imágenes. La pregunta sería ¿Es más fácil ver una imagen que leer un texto? La penetración de la imagen es inmediata y contundente, pero, ¿podríamos asegurar que es más inmediata que las palabras? El historiador del arte E. H. Gombrich señala la importancia de la palabra escrita frente a la ambigüedad de la imagen, en tiempos en que las imágenes nos invaden de manera abrumadora y parecen haber cobrado cada vez mayor relevancia. Él escribe al respecto:

No es de extrañar que se haya dicho que estamos entrando en una época histórica en que la imagen se impondrá a la palabra escrita. Dada esta afirmación, es de la máxima importancia aclarar las posibilidades de la imagen en la comunicación, preguntarse qué puede y qué no puede hacer mejor que el lenguaje hablado o escrito. En comparación con la importancia que tiene esta cuestión, el grado de atención que se le ha prestado es decepcionantemente pequeño... Considerando la comunicación desde la atalaya del lenguaje, debemos preguntarnos primero cuál de estas funciones puede cumplir la imagen visual. Veremos que ésta tiene supremacía en cuanto a la capacidad de activación, que su uso con fines expresivos es problemático y que, sin otras ayudas carece en general de la posibilidad de ponerse a la altura de la función de exposición del lenguaje. (Gombrich 1987, p. 129-130).

Luego de esta explicación deducimos que la imagen puede ser impactante, pero en su capacidad expresiva polisémica siempre necesita ayudas, las palabras; de esta forma se “apuntala” el mensaje. Sin embargo, el teórico, académico y fotógrafo Joan Fontcuberta nos dice que la fotografía puede tener una carga informativa importante dependiendo de su grado connotativo:

El potencial expresivo de cualquier fotografía se estratifica en diferentes grados de pertinencia informativa. Es el salto arbitrario, aleatorio, contingente de un grado al otro lo que asigna el sentido y da su valor de mensaje a la imagen. Grado A: es-un-bebé; grado B: es-nuestro-bebé. Pasar frívolamente de A a B implica una pirueta muy sencilla, pero que modifica sustancialmente la vinculación de la imagen con su referente y por ende su valor de uso (recordemos la máxima “el sentido es el uso” de Ludwig Wittgenstein) Y sólo se trata de un tipo de intervención, entre muchas otras, que en su conjunto hacen tambalear la solidez del realismo fotográfico, mostrando la fragilidad de la verdad y de la verosimilitud. (Fontcuberta 1997, p.14).

Sin embargo, sabemos desde hace tiempo que la imagen ya no representa a su referente, echa andar por cuenta propia, su fuerza radica en las tensiones que se crean entre los elementos que la componen, espacios, personas, objetos y sus interrelaciones, independientemente del reconocimiento referencial, al respecto encontramos en los estudiosos de la imagen algunas respuestas a la “seducción” que ellas producen:

Frente a las palabras, y a diferencia de ellas, las imágenes suelen comportarse como auténticos seres vivos, con alma y voluntad propias, originadas dentro de si mismas. Nadie ha podido develar por completo la fuente misteriosa de donde fluyen sus

poderes. Y nadie podrá hacerlo. Sin embargo, es difícil sumirse a la tentación de sumirse en ellas, y de bucear en sus aguas a fin de explicar de alguna manera, sea filosófica, psicológica o poética” (Zamora 2015, p.103).

De ahí el poder que puede tener la fotografía de violencia, la evidencia que muestra en muchas ocasiones, de ahí su fuerza y a veces la molestia de que sea publicada. Así como hay personas a quienes les provoca horror ver las imágenes de violencia y prefieren no verlas, hay quienes se fascinan y las buscan con un interés “morboso”, hay también quienes no experimentan sentimiento alguno frente a la violencia, de pronto nos volvemos fríos e inmunes al dolor, pero al mismo tiempo que nos horroriza, nos fascina. ¿Tenemos que vivir con todo eso? ¿De ahí el gran debate de mostrar o no la violencia en las fotografías? ¿Concientizar o fascinar? Zamora nos habla de “la vida de las imágenes”, de los “contenidos” ocultos que ellas cargan y sus juegos de interrelación.

Por otro lado, es importante apuntar que la imagen se ha propagado a través de las redes sociales de manera incontrolable, en el ciberespacio la imagen se difunde, se comparte y se polariza de distintas maneras. En la ciudad cibernética que vivimos a diario, en ese otro espacio las repercusiones se polarizan y creemos que es ahí donde se puede ejercer un influjo positivo. En los siguientes capítulos se tratará de dar explicación a aquellas cuestiones.

II- Nociones básicas sobre la violencia

En verdad, la violencia es tan vieja como la humanidad misma. Tan vieja que el inicio del duro caminar del hombre aquí en la tierra, lo fija la Biblia en un hecho violento: su expulsión del Paraíso.
Adolfo Sánchez Vázquez

Antes de hablar de la violencia vista desde el arte se debe precisar y profundizar en algunos conceptos que la definen. Al mismo tiempo se deben distinguir los diferentes tipos de violencia, además de diferenciar esta noción en términos individuales, sociales y políticos. La intención principal en el estudio de la violencia es tener un acercamiento para tratar de comprenderla en sus causas, dinámicas y de esta manera explicar el fenómeno en el contexto específico del arte fotográfico.

En términos generales, la violencia es una conducta inherente al ser humano, una condición que se ejerce de manera individual o colectiva. En ocasiones es un rasgo de la expresión colectiva de los grupos sociales, como una respuesta o una protesta al poder abusivo de las fuerzas del Estado, o como una acción de los grupos organizados para ejercer fuerza y presión contra otros grupos. La constante presencia de esta conducta en todas las acciones humanas revela que es una parte esencial de los individuos.

Existe una resistencia colectiva a la violencia como una consecuencia del orden político. En la actualidad es necesario expresar y exhibir una actitud social en contra de ella, sin embargo, la violencia es un acto humano que, si se analiza desde sus raíces lingüísticas, se encontrará en su definición, del alemán, *Gewalt*, que es polisémica, significa: violencia, poder, fuerza y energía. De manera que la posición del ‘poder’ en los aparatos del Estado ya ejerce por ende esta acción, de *gewalt*, incluso en su objetivo de perseguir a quienes ejercen la violencia es de alguna manera ejercerla, pues es una forma de someter al otro. En este sentido, querer eliminar la violencia es una contradicción de términos, pues finalmente se utilizará la violencia, la fuerza y el poder para eliminarla. El filósofo Eduardo Maura Zorita, en la Introducción a *Crítica de la violencia* de Walter Benjamin, advierte ya este doble sentido de la palabra en la lengua germana; dice: “Benjamin, desde el comienzo, exige cautela: el propio título obliga a una doble lectura. *Gewalt*, en alemán, significa tanto

“violencia”, en sentido enfático, como “poder”, en el sentido de poder establecido” (Maura 2010, p. 20). La descripción de Benjamin de esta condición tiene sus raíces en el estudio de la violencia del derecho, la del Estado. Por cierto, los aportes de Benjamin, van en el sentido de desmontar la violencia como medio y la violencia como fin, en una discusión que quiere ser una respuesta a la visión kantiana, esto es, la violencia que justifica medios para lograr fines justos. De ahí se desprende un profundo análisis acerca de la relación de la violencia con el derecho y la justicia. Benjamin asegura que en el asunto de si los medios justifican los fines, es importante establecer criterios recíprocos independientes para los fines justos y aquellos medios legítimos con el afán de poner en cuestionamiento el criterio de la legitimidad de los medios y la justicia de los fines (Benjamin 2010). En muchos momentos de la historia el Estado ha mostrado las formas de aplicar medios violentos en aras de conseguir fines “justos”. En su ensayo sobre esta Crítica de la violencia de Benjamin, Diego Lizarazo hace una importante reflexión acerca de la violencia en la estructura de poder del Estado, la describe como instrumentación, no del acto en que se ejerce, sino del logos que la identifica como ‘medio’ posible para lograr un fin:

Esa violencia devenida dispositivo para el fin político es producción, reforzamiento, reajuste o rompimiento de una relación con la otredad, porque su aplicación sobre el otro forma y demarca una asimetría. Asimetría que se hace duradera, en la constancia del ejercicio de esa violencia identificada ya tácticamente como combustible para la producción de su historicidad, consagrada en el régimen de derecho. Como derecho, la asimetría se hace sistema estructurador de las sinergias humanas y de las instituciones. Violencia que en el derecho se convierte en retícula que atraviesa transversalmente, como orden el campo de lo social. (Lizarazo 2012, p. 141).

Benjamin se refiere a una violencia de doble fuerza, la fuerza fundadora del derecho y la de la conservación de ese derecho. Todo lo que amenace esta duplicidad de derecho, es decir, todo lo que ponga en riesgo la existencia de ese derecho genera una violencia extrajurídica. La violencia de la guerra y la de la huelga generalizada, por ejemplo, son esa amenaza que desbalancea el derecho del Estado, es aquella violencia que se ejerce siempre en la asimetría de las condiciones sociales, pues es una violencia que se despliega para un fin que crea su propio derecho. En el caso de la huelga los trabajadores que ejercen violencia lo hacen para los fines que requieren. En el caso de la violencia de la guerra, los fines son desbordados a una instancia natural. El análisis de Lizarazo sobre el ensayo de Benjamin es un cúmulo de reflexiones importantes que van más allá de la simple revisión de la violencia de derecho, habla de una crítica de la violencia en el arte, la que Benjamin no menciona en su ensayo, esa que es representación de la violencia en imagen y que tiene orígenes muy antiguos, es ahí donde nuestro propósito encuentra cabida, el análisis de la violencia en el arte de la fotografía. Reflexiones a las que volveremos al final de este capítulo. También es importante acudir a algunas ideas como las que Étienne Balibar expone en su texto *Violencias, Identidades y Civilidad* (2005) para entender que la violencia es un mal casi imposible de erradicar de las sociedades modernas, ya que emana de una lucha por buscar la utopía de las igualdades, él dice que son “idealidades”, ya que perseguir ideales es en sí una utopía. En esa lucha se justifican toda clase de actos que resultan justos para unos e injustos para otros, hablando en términos sencillos. El conocimiento y la razón no son herramientas suficientes para justificar el poder y el control de unos grupos sobre otros. “Sin lugar a dudas, nosotros deseamos erradicar la violencia. ¿Pero acaso esa actitud no es de por sí muy ambivalente?” (Balibar 2005, pág. 102). El autor puntualiza en su texto acerca de la imposibilidad de establecer ideales sin aplicar violencia o poder:

Por regla general suponemos que deseamos rehuir la violencia, en sus distintas formas, o reducir su nivel en nuestra existencia privada o pública: “civilizar las costumbres”, según la expresión de Norbert Elías. Eso no puede hacerse sin invocar ideales y hacerlos pasar a la realidad, sin sublimar ciertas tendencias nuestras. Con todo, si las proposiciones que presento aquí son verdaderas, habrá que convenir que toda postura adoptada en contra de la violencia, cualquier accionar adoptado para eliminarla, deberá afrontar la repercusión de sus propios efectos. (Balibar 2005, pág. 101).

Este fragmento nos deja una reflexión fatal, nos hace pensar en lo paradójico del acto para tratar de eliminar la violencia, en cualquier grupo social, en cualquier territorio, pues en ese afán se ejerce la fuerza, finalmente, **eso significa también ejercer violencia.**

Muchos filósofos, críticos y pensadores lo han afirmado de diferentes maneras. Karl Popper señalaba que las utopías proponen sociedades ideales y que para defender su utopía, el utópico debe “convencer” a su opositor, no siempre con argumentaciones sensatas, a veces necesita destruir al adversario, y para ello utiliza la violencia, como el ataque fácil escrito, la propaganda vulgar, silenciar a los críticos o aniquilar a los periodistas y a sus opositores de diversas maneras, lo que puede implicar el asesinato y el crimen.

Por otro lado, las leyes son a veces una forma de aplicar violencia, una violencia estructural de los sistemas políticos. La intención de establecer la ‘convivencia’ afectiva entre los grupos es un buen deseo que no siempre tiene éxito: “En cualquier parte donde se manifiesta, la fraternidad es espontánea o no lo es. Decretarla es aniquilarla”, es una propuesta de Frédéric Bastiat (1948). La aplicación de la democracia en los medios da siempre resultados nefastos, ya que detenta una igualdad que casi siempre es resultado de manipulación y politización de grupos de poder. La consecuencia es violencia en los medios, la censura y ese es un tema que merecería una especial atención, cabría la pregunta acerca de

si la censura, que sin duda representa un tipo de violencia en los medios y en el quehacer de los fotógrafos, influye de alguna forma en la expresión del fotoperiodismo. Sin embargo, no es un tema para este capítulo, pero que resulta fundamental, ya que es en los medios donde se lleva a cabo una gran parte de la difusión de fotografías documentales que nos ocupan.

La ruptura de las fronteras

Para algunos pensadores la ruptura de los límites, es decir, de las fronteras de las sociedades, tanto territoriales como simbólicas es una de las formas de provocación que generan violencia. En ese sentido se encuentran conceptos afines a este vocablo en Balibar (2005), en donde se cuestiona el fenómeno de la ruptura de las fronteras y se introduce el concepto de política de la civilidad, que se refiere a la conducta de control en la que la violencia se vuelve un instrumento de manipulación de las conciencias disfrazado, es decir, lo político condiciona. ‘Violencias’, ‘identidades’ y ‘civilidad’, tres nociones que el autor desglosa y confronta con otros conceptos como política de las idealidades, emancipación y fronteras de manera puntual. Las diferentes identidades tienen diferentes necesidades, tanto que resulta imposible hermanarlas. Ya desde el siglo de la Ilustración el filósofo Jean Jacques Rousseau en *El contrato social* trató de explicar el problema de la desigualdad en las sociedades, en su discurso sobre el origen de la desigualdad y su importancia para la libertad. Trabajó en los diferentes planteamientos de formas de Estado en las organizaciones sociales, según sus propias condiciones naturales.

Y volviendo a las fronteras a las que se hace alusión, éstas son ante todo intelectuales, lingüísticas y continentales. Balibar las define “como estructuras ambivalentes de cierre y apertura, de reunión y de exclusión...” Las fronteras son utopías que señalan límites,

atravesar los límites es entrar en territorios del “otro”¹¹, de establecer relaciones con el ‘otro’, ese es el conflicto principal: **la manera de atravesar esos territorios**. Las fronteras intelectuales se marcan por las diferencias del pensamiento, las lingüísticas por lógica se marcan por las diferentes lenguas y formas de dialogar; y las continentales son territoriales. Algunas de las relaciones entre estos conceptos, que se encuentran en los ensayos que conforman el texto de Balibar, bien pueden aplicarse al estudio que nos ocupa: estudiar la dialéctica de estas nociones nos lleva a explicar los tipos de violencias en la época contemporánea en las sociedades y sus formas de representación, identificar y demostrar cuáles son los espacios de la violencia desde los diferentes puntos de vista. Violencia física o violencia verbal, de alguna manera ambas pueden ejercer como consecuencia otro tipo de violencia, psicológica y política. ¿Cuál es el límite de la violencia? ¿dónde empieza la violencia y dónde termina el derecho a exigir el respeto a lo propio, en donde se justifique la violencia por defensa de los derechos? La respuesta está en la ruptura de las fronteras. ‘Frontera’ como una idea que va más allá de los límites espacio/temporales: la frontera simbólica. Una frontera es también el límite de un espacio simbólico en el que se deben considerar las diferentes identidades, es decir, la frontera es objetiva y también puede ser subjetiva. Por ejemplo en un insulto o una provocación verbal se ha atravesado una frontera, que no es física ni territorial en el sentido literal, sino simbólica esto puede resultar subjetivo, pues las fronteras son básicamente interculturales. La frontera puede pensarse también como el perímetro del espacio de la violencia. Es un espacio que una vez que se ha señalado, o marcado sus límites, intentar atravesarlo es una invasión y eso puede generar violencia.

A través del triángulo de la violencia desociólogo noruego Johan Galtung (2003)

¹¹ Otro, la ‘otredad’ es un concepto que se refiere tanto a individualidades como a colectividades.

puede entenderse de manera sencilla esta noción de gran complejidad. Él propone que la violencia se divide en *Violencia directa*, *Violencia cultural* y *Violencia estructural*, cada una ocupa una punta del triángulo, el cual está representado como si fuera un Iceberg en cuya punta superior está la ‘violencia directa’, la que es visible, la más evidente de las tres, esa es la violencia agresiva, grotesca, el ataque físico y verbal. Una línea atraviesa el triángulo de forma horizontal simulando ser el nivel que divide lo externo de lo profundo, lo visible de lo invisible, entonces, por debajo de ese nivel queda la ‘violencia invisible’, la violencia que es ambigua, ahí quedan las otras dos puntas del triángulo en las que se colocan la ‘violencia cultural’ y la ‘violencia estructural’. Esta es una forma de visibilizar la violencia a través de un esquema sencillo en sus facetas ‘visible’ e ‘invisible’. La ‘violencia cultural’ es aquella que se justifica por circunstancias que se legitiman en sus propias costumbres, la religión, la filosofía, la ciencia, el derecho o el arte. Tiene connotaciones de orden simbólico y es aceptada en un grupo social. Se da entre grupos que se identifican por sus prácticas. Se cometen actos violentos en nombre de la fe, o en el nombre del arte, o de la creación, o de la ciencia. La violencia cultural es el caso de las pruebas nucleares o explosiones en medio del océano, en nombre de la investigación, o los experimentos con los animales en nombre de la ciencia. La ‘violencia estructural’ es la más terrible ya que es la que sostiene un discurso de estratificación social por el cual se hace imposible satisfacer las necesidades de uno u otro grupo. Esta forma es inherente a sociedades que han establecido leyes y costumbres estructurales que están casi siempre a favor del poder del Estado, costumbres sociales que han creado categorías y condiciones imposibles de romper y que, en esa imposibilidad de dar respuestas a la sociedad, se vuelven una forma de violencia que no es fácil detectar. Esta forma de violencia está en los sitios de poder, es manipuladora, favorece a los grupos políticos y generalmente actúa en contra de los más débiles, es una forma de control

respaldada por las leyes, para cuestionarla o combatirla se han de crear reformas drásticas o movimientos sociales importantes. Esta es la violencia de Estado. La violencia directa muchas veces es una consecuencia de las otras dos que parecen invisibles.

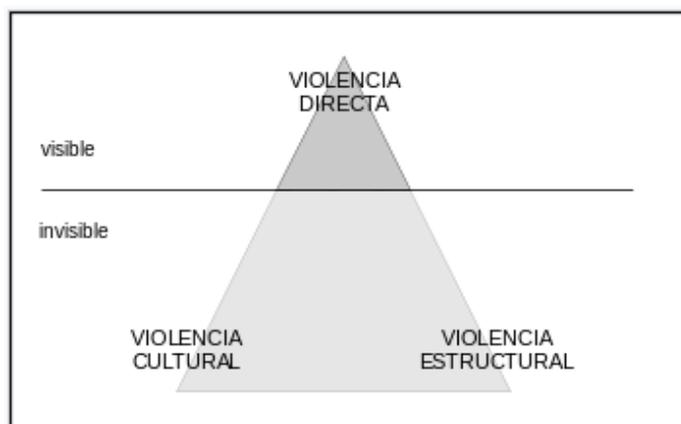


Figura No. 2.1 Subjetiva

Fuente: Galtung <https://www.unav.edu/web/global-affairs/detalle/-/blogs/tras-la-violencia-las-tres-erres-de-galtung-reconstruccion-reconciliacion-y-resolucion>
<https://umojavioleta.org/2019/05/violencia-directa-estructural-y-cultural/>

Por su parte, el pensador esloveno Slavoj Žižek (2010)¹², quien trabaja también sobre estos conceptos de frontera objetiva y subjetiva, rescata la violencia revolucionaria a partir del revolucionario francés George-Jacques Danton. Propone que en el momento histórico del siglo de las luces la violencia era necesaria, porque en ese caso fue una forma de defensa de los derechos de los desprotegidos, para resguardarse. Las nociones de Žižek tienen una semejanza con las de Galtung, Žižek propone dos tipos de violencia: violencia objetiva y subjetiva, ésta última es generada por la violencia objetiva, y que a su vez se divide en simbólica y sistémica. La primera es la que se refleja en la función social del lenguaje, se ejerce a través de las frases, escritos, y toda clase de discursos derivados de las ideologías

¹² Žižek, filósofo, sociólogo y crítico nacido en Eslovenia, estudioso de Hegel y Lacan, fundamenta su pensamiento, entre otras disciplinas, en el psicoanálisis lacaniano con el que hace análisis de las expresiones de la cultura popular y la manera en que cree que funcionan las sociedades occidentales.

doctrinarias. La violencia sistémica, la que se observa en un sistema político y económico y que con certeza identifica una situación política. Es en esta última donde se ejerce la gran violencia disfrazada, la del sistema “infectado” que genera los grandes conflictos sociales, es ésta la misma violencia “estructural” de la que habla Galtung. Con todo, es importante distinguir la violencia desde la realidad de los habitantes de la ciudad. Su percepción del mundo se verá reflejada en la representación de esta violencia en los lenguajes expresivos: carteles, mantas, instalaciones, performances y en particular en las fotografías que acompañan e ilustran los discursos, en la prensa, los libros y revistas, exposiciones, en fin, vale la pena hacer el análisis del lenguaje de los movimientos sociales en los medios.

Muchos autores han hablado del tema de la “necesaria violencia” para ejercer el derecho a la tierra, o el derecho a ganar la libertad, es decir, a ganar un trato igualitario. Es la violencia que justifica los medios para conseguir fines justos. La historia está plagada de guerras y luchas humanas por la equidad en lo que a los derechos se refiere y también por conseguir el respeto a las diferencias, el derecho a hacerse oír. Por ello ¿puede decirse que la violencia justificada de esta manera es una violencia positiva? En términos de Benjamin el fin justifica los medios. En todas sus formas la violencia es destructiva, negativa, sólo cambia el grupo del que se trate.

En estas guerras por la democracia, por la igualdad de derechos también se gana poder, el mismo que sin “razón” exige el sometimiento del otro, del “débil”, a toda costa. Entonces parecería que no hay salida, siempre habrá que usar la violencia. Sin embargo, tenemos que aprender a entender la violencia para situarla en sus justas dimensiones. ¿Se debe usar violencia para exigir los derechos, cuando ya no hay otra forma de ser escuchados? Según Carlos Montemayor (2010) la violencia social es provocada por la violencia legal, la del Estado, que a veces parece silenciosa, es decir, por la formulación del discurso explícito

oficial que descalifica socialmente los procesos populares armados. De esta forma todas las conductas de control, presión y censura son confundidas por el Estado y por la sociedad con la “seguridad” y la “paz social”. En este sentido la violencia de los grupos y movilizaciones urbanas o rurales son contenidas con violencia desde ese discurso amparado por la conservación de la estabilidad y la paz social. (Montemayor, 2010).

A través de la historia la violencia se ha visto representada en los libros, textos literarios, poesía, obra pictórica, etc. En la etapa helenística aparece la muerte violenta de las guerras. Eso representaba un gran honor en términos del prestigio ganado por los guerreros al defender la tierra, la doncella y la familia, en nombre de los dioses, era honorable. Hoy, los valores han cambiado y se reflejan de otra manera. En aquellos tiempos la muerte significaba obtener la gloria, pero habría que reflexionar ¿actualmente cuánto dura la gloria? Desde el punto de vista de las religiones, la gloria es eterna, pero en otros contextos ésta dura hasta que las redes sociales lo permitan. La gloria, el heroísmo y el honor son asuntos mediáticos que se construyen y se destruyen también fácilmente, la memoria colectiva es frágil si no hay medios que la refresquen o que la actualicen. Hoy por hoy, luego de la desilusión por las consecuencias de la modernidad, la violencia de las guerras, de las convulsiones sociales, ha dejado tantos estragos a todos los niveles que ya cada vez importa menos la muerte heroica, eso es tópico para películas. El objetivo primero está puesto en defender la vida. Hoy, al igual que en los tiempos clásicos hay una idea de la gloria, del heroísmo y la virtud del guerrero, pero se expresa de otra forma, hay una nueva manera de ver representados a los héroes a través de las imágenes fotoperiodísticas. Ya que la fotografía es una construcción, continuamente vemos las formas de construir héroes y antihéroes en algunos casos.

Volviendo a la violencia, la serie de textos que conforman el libro *Visión de paralaje*, que es el trabajo más importante de Žižek (2003), según el propio autor, propone el término de ‘paralaje’ para referirse al cambio en el punto de vista del observador. En términos de la óptica y de la astronomía, ‘paralaje’ se refiere al aparente desplazamiento del objeto observado al modificarse la posición del observador. La noción de ‘brecha de paralaje’ rescata la visión del materialismo dialéctico en la perspectiva de Žižek, de la tensión formada entre el punto de la posición del observador y el objeto observado. De alguna forma es considerar la alteridad, la diferencia entre dos. La visión de paralaje es una lectura renovada de la realidad, de esta forma se puede hacer un recorrido por el paralaje filosófico, científico y político, con el objeto de analizar aspectos sociales referentes a las diferencias, al racismo, o a otras problemáticas.

Me parece importante retomar dichos conceptos para el análisis de la visión fotográfica que nos ocupa, ya que en la fotografía el “error de paralaje” es por cierto una condición inherente a esta práctica, es una alusión a la mirada particular del fotógrafo que a través de la mirilla de la cámara plasmará en imágenes propias, los sucesos de problemas sociales. La teoría de Žižek sobre el ‘paralaje’ es una metáfora de la visión del artista de la lente, si se puede decir, de su propio estilo. Este es un concepto que utilizaremos más adelante en el análisis de los artistas de la lente.

Hay un interés particular en el trabajo teórico de Žižek sobre la violencia y sobre la crítica a las sociedades del capitalismo salvaje, que es una realidad que se vive sobre todo en las grandes ciudades occidentales contemporáneas y en algunas orientales, sobre todo desde que oriente y occidente se acercan cada vez más en los términos antes mencionados. Cito al pie una anécdota que Žižek cuenta a propósito del fenómeno del nuevo éxito del budismo occidental, algo que ayuda a ciertos grupos de ciudadanos a sobrellevar esta vorágine de

noticias sobre la violencia. A pesar de su longitud, me parece relevante esta observación de Zizek:

Hoy una especie de sabiduría agnóstica, oriental, de la nueva era, o usualmente alguna clase de falso Taoísmo o Budismo se está convirtiendo en la forma predominante de ideología. ¿Cómo funciona este Budismo? ¿Por qué es la ideología ideal para el capitalismo tardío?

El mensaje fundamental [de esta nueva corriente] es "no persigas el éxito material, no participes en el juego social por entero, hazlo con distancia." Ustedes saben como son usualmente los posters de propaganda de los cursos budistas. Hay un primer párrafo anticapitalista: "No te dejes atrapar en esta lucha por lo material, retírate a la paz, etc., etc.". Pero el segundo párrafo siempre es "de esta manera vas a ser aún más exitoso en los negocios". La visión es que el funcionamiento de nuestra vida capitalista de todos los días es tan frenética, tan alocada, que para sobrevivir necesitas tomarlo como si fuera un juego, no un compromiso real, porque si estás demasiado comprometido te vuelves loco. Creo que el funcionamiento de la ideología es, en este punto, fetichista. ¿Qué significa el fetichismo en este contexto? Los fetichistas no son idiotas, son realistas. Un fetichista es alguien que, aferrándose a su fetiche, puede soportar la realidad tal como es.

Déjenme contarles una historia, que es real, le sucedió a un amigo mío recientemente, cómo hizo para sobrevivir a la muerte de su esposa. Fue la trágica historia frecuente, él estaba felizmente casado, la esposa fue al doctor, de pronto le dijeron "tienes cáncer de mamas" y murió en tres meses. Pero la gran sorpresa para sus amigos fue descubrir cómo después de la muerte de su esposa, este tipo podía hablar bastante fría, normalmente, aún de los más dolorosos momentos de la muerte de su esposa. No teníamos que simular, que evitar el tema traumático... era absolutamente normal, él podía hablar sobre todo. Entonces nos preguntamos, "¿Pero este tipo es un monstruo o qué? ¿Cómo puede tratar tan fríamente la muerte de su esposa?".

Pronto descubrimos el secreto. Es tan simple y ridículo que sólo porque es verdad puedo

contarlo seriamente y creerlo. Nos dimos cuenta que siempre que hablaba de su mujer, de los momentos más dolorosos de su muerte, él jugaba en su regazo, con sus manos, con un pequeño hámster, la mascota de su mujer; y que este hámster era su fetiche. Funcionaba como una especie de negación simbólica de lo que estaba diciendo. Él era capaz de admitir racionalmente la muerte de su esposa, pero con el hámster bloqueaba la verdad contenida en su aceptación de esta muerte. Ustedes se preguntarán si esto es una especie de análisis salvaje muy primitivo, y cómo podemos saber que realmente esto era así. Desafortunadamente tengo la prueba, como saben los hamsters viven por muy poco tiempo: medio año después de la muerte del hámster, el tipo se quebró y debió ser hospitalizado por un intento de suicidio.

Así es como creo que sobrevivimos hoy a la realidad capitalista, podemos ser muy realistas, actuar con crueldad, no tener ilusiones sobre la vida social, pero cuando encontramos a alguien que dice "No tengo ninguna ilusión, puedo aceptar la vida tal como es, cruel, sin ideales", háganle una simple pregunta: ¿Dónde está tu hámster?

Mi idea es que este budismo occidental es un hámster gordo y grande. Puedes participar completamente en el salvaje juego capitalista mientras tu entrenamiento y tu meditación y demás te dan la ilusión de que esa no es la vida real, sólo estas jugando el juego social, en realidad estás en cualquier otro lado." (Zizek, 2012)

Me permití hacer esta larga cita para mostrar un ejemplo, en palabrabras de Zizek, de lo que pervive en el imaginario de algunos habitantes de las ciudades en la actualidad y que puede ser una de las estrategias o antídotos para contrarrestar los efectos emocionales de los hechos violentos que se viven y que se insertan en el imaginario colectivo. Entonces surge la pregunta ¿será esta práctica, de una especie de budismo, una de las formas con las que se puede enfrentar la violencia y sus representaciones mediáticas y además poder presentarlas como estrategias estetizantes, y con ello “sacarse la espina”, es decir, cubrir la cuota de

levantamiento contra la violencia? ¿Tal vez sea esta una manera de filtrar la realidad para sobrevivir? En una posición capitalista, si, pero zen, (Zizek), yoga y meditación a conveniencia del usuario. Algo que nos distrae de las formas violentas en que vivimos. Lo cierto es que el fenómeno de la violencia parece independizarse, cobrar formas propias, avanzar, readaptarse y sobrevivir a todo y hacernos sobrevivir tratando de hacer como que no nos damos cuenta.

A partir de este momento cabría la posibilidad de reflexionar acerca de la actualización de estas nociones sobre la violencia. ¿Es realmente difícil detectar la violencia llamada invisible o simbólica, según los términos de cada uno de los autores citados? El tema de la violencia se ha hecho cada vez más visible y evidente, tanto, que no dejamos de ver y oír las voces de los analistas haciendo conclusiones y debates. Muchos han sido los movimientos que nos han obligado a mirar las formas violentas de la vida cotidiana y los matices de este fenómeno. Nos hacemos observadores mediáticos de las violencias, sobre todo por las prácticas habituales, cada vez más comunes y cada vez más obvias, como son la frecuencia de los desaparecidos políticos y ciudadanos, de los feminicidios, asesinatos a mujeres que evidencian ser resultado de la terrible violencia de género, misoginia y discriminación, violencia intrafamiliar, tal vez resultado de la cultura patriarcal en que vivimos. Las violencias por la inequidad, por la expresión libre de opinión o por la denuncia de actos de injusticia social. Parecería que cada vez es más sencillo detectar las violencias. Sin embargo, es necesario señalar la violencia en cualquiera de sus presentaciones y hacerla pública. Es una obligación desmontarla y trazar sus ejes. Como lo es, también, la de proponer soluciones desde nuestra práctica, desde el lenguaje que nos es propio: **señalar la violencia, ese es uno de los objetivos**, identificarla y detectar las formas nefastas del los grupos de

poder, las que se denuncian en los movimientos sociales, y proponer soluciones desde el diseño y el arte.

Existen expresiones extremas de la violencia, la politóloga Judith Shklar (1990) en su libro *Vicios Ordinarios* coloca a la crueldad como una de las formas de expresión de la violencia extrema. Shklar analiza las conductas violentas, pero ambiguas, aquellas que se han vuelto vicios de las formas cotidianas, y que dan la apariencia de no ser graves, pero que encierran una forma muy importante de violencia simbólica, como pueden ser la misantropía, la hipocresía, la crueldad, el esnobismo, entre otras, algunas de ellas son una forma de discriminación poco clara. Es verdad que, como asegura Elena Azaola, la intención principal en el estudio de la violencia es un acercamiento para tratar de entenderla. La influencia de las distintas fuerzas políticas impide tener una visión clara y objetiva sobre el fenómeno. Sin embargo los aspectos realmente importantes para analizar son las huellas del poder sobre los actos violentos, sobre los cuerpos de los individuos ya muertos, o los detenidos, o desaparecidos, como una firma. El poder del Estado, el debilitamiento y la descomposición de las instituciones de seguridad y la procuración de la justicia.

En este sentido el punto nodal está en desmontar los elementos que componen la violencia de Estado, aspecto en el que el escritor y analista político Carlos Montemayor, como hemos visto, dedicó una gran parte de sus investigaciones. Al respecto dice:

En efecto, las cosas no son simples. O mejor, como lo he dicho en distintos contextos, la guerra y la represión no son simples. Tienen un discurso pacifista, una esmerada justificación moral, un agresivo rostro para postularse como la única verdad. Los discursos del poder van oscureciendo su naturaleza, su desenvolvimiento, su motivación, los rastros de su movilidad. Este velo cubre cada uno de los hechos tanto de la guerra como de la represión. (Montemayor 2010, p. 21).

Su propuesta en el largo ensayo historiográfico y crítico *La violencia de Estado* sobre el conflicto del 68 en México es demostrar que los argumentos de Luis Echeverría, Secretario de Gobernación en ese momento, se desmoronan y no tienen sustento. En este trabajo Montemayor hace un análisis de las declaraciones de los diferentes testimonios, entre ellos de algunos periodistas y diversos medios de México y de Estados Unidos, y a través de este recorrido de distintas voces derriba los argumentos oficialistas en los que se acusaba a los estudiantes de ser animados por fuerzas extranjeras anónimas, rusas y cubanas, quienes supuestamente habían dotado de armas a los grupos de alumnos para los enfrentamientos, motivo por el cual se habían iniciado las provocaciones. Termina demostrando lo contrario, que las fuerzas de Estado generaron dichos ataques violentos sin justificación, los estudiantes no estaban armados. En relación a eso Montemayor sugiere que la violencia de Estado es la más agresiva en una sociedad puesto que no es el conflicto social el que provoca la violencia, es la actitud del Estado con su discurso oficial doble, uno explícito y otros encubiertos de control de los conflictos. Esos discursos pacifistas son sólo intentos por contener a los grupos explotados, que piden aumento salarial, igualdad de derechos y no a los actos de represión. La violencia es provocada por esos mecanismos de control y no por la sublevación de los grupos. Al respecto, un ensayo de Hilda Varela sobre la violencia política y la condición humana, señala:

El conocimiento de la historia mundial permite observar que, en cualquier grupo humano, cuando no hay ni ley ni fe en la sociedad, cuando no existe un principio regulador del comportamiento, tanto individual como colectivo que permita controlar las pulsiones negativas –inherentes a la condición humana- y transformarlas en pulsiones sociales, lo único que queda es la violencia. (Varela 2004, p. 25).

Varela hace referencia a las pulsiones destructivas en la naturaleza humana y su relación con las políticas de legitimación de las represiones o violencias del Estado, ya que sabemos que el poder y la violencia están estrechamente ligados. Las identidades del poder protegidas por el discurso de los fines justos intervienen en los derechos de los grupos sociales a manifestarse. Con estas reflexiones nos proponemos hacer un señalamiento, a través del presente proyecto, de la más terrible de las violencias, la de Estado. Y aquí es imprescindible citar las reflexiones de Raymundo Mier sobre el pensamiento de Benjamin, cuando asume que:

La violencia siempre supone una acción sobre otro; sobre distintas facetas del vínculo con esa otredad, una voluntad de velo, extinción, cancelación de la relación con el otro, para, paradójicamente, conservarla como huella o como evidencia de identidad en el desenlace del reconocimiento. La violencia requiere visibilidad. La reclama como recurso para su eficiencia. Su despliegue al mismo tiempo espectacular y evidente, pero ambiguo. Su ambigüedad participa también de su eficiencia.” (Mier 2012, págs. 57 y 58).

Habría que preguntarse si la fotografía puede funcionar como el objeto para visibilizar la violencia, esas fotografías que son “huella” o “evidencia”, ya que la tarea de fotografiar el acto violento ejerce ese efecto, es una prueba, es parte de la evidencia. La fotografía como testimonio de los vencedores.

La violencia en el arte

Lo que nos atañe ahora es ver cómo la fotografía ha interpretado este tema. En el arte en general, la violencia se ha representado siempre de muchas formas. La pintura y las artes

plásticas, en general, han dado cuenta de los temas más violentos, tanto históricos como los bíblicos. He aquí un acercamiento de Diego Lizarazo frente a una pintura de Caravaggio:

La violencia es tema capital para el arte. No sólo hay un componente de fascinación e interés artístico por la violencia, desplegado en una iriada inabarcable de abordajes de las situaciones y condiciones humanas en que se produce, sino una necesidad de encarar su forma y su sentido. En su nivel más ostensible, el arte aborda la forma de la violencia en sus gestos y sus rasgos, en sus gradientes plásticos y sus apariencias, en su sordidez cromática o en su iridiscencia dramática. Implica un estudio, una analítica de la situación, de las condiciones existenciales, de la conflagración o la celada; pero también de la herida, de la violación, del destazamiento... (Lizarazo 2012, p.148).



2.1

Imagen 2.1. Cuadro “Judith cortando la cabeza de Holofernes” de Caravaggio. Fuente: <https://www.algomasquearte.es/cuadro-caravaggio-judit-holofernes>

Y sigue a esta reflexión una descripción detallada del cuadro *Judith cortando la cabeza de Holofernes* (ver imagen 2.1.), desde la mirada del crítico, una fuerza impulsora y violenta se percibe en los rudimentos del artista de quien se trate, la técnica, el uso de la gestual, color y otras formas de expresión. En el trayecto nos señala la diferencia entre la representación de la violencia en el arte y la violencia en si misma representada. Encontrar

la diferencia entre la imagen de violencia fáctica y la violencia simbólica en el arte es la tarea de Lizarazo, el caso de la fotografía requiere sutilezas en su análisis, ya que casi siempre hay, sobre todo en el fotoperiodismo, un referente de los asuntos de la realidad que se reproducen y que se reinterpretan, nada sencillo para analizar ya que tiene un referente en la propia acción violenta. Al respecto encontramos en el pensamiento de Jacques Rancière¹³ sobre política y estética, la idea de que en sus obras los artistas representan, reinterpretan lo que viven, diferentes eventos del mundo a través de sus obras, que esas imágenes son las operaciones que construyen un mundo común, los artistas recrean gestos de trabajo, de lucha, o simplemente de lo cotidiano, de sus experiencias subjetivas, lo cual es un acto político. Rancière se refiere así a las obras de cine, que son parte de la experiencia sensible de los creadores, de lo que perciben y las diferentes maneras de construir un espacio, eso es un activismo político, son formas de protestas políticas, aún en lo apolítico de sus ideas, en las que se encuentra una lectura de una dramaturgia y una escenografía colectiva. Esto mismo aplica a las imágenes fotográficas en las que los fotógrafos recrean desde su propia experiencia sensible algo sobre lo que viven en la realidad y que finalmente esa es la realidad en imágenes. Más adelante se hablará específicamente de algunos casos de fotógrafos que representan la realidad de la violencia que se vive y de la que se muestran imágenes. Para la filosofía de Rancière esa es una forma de salir de la filosofía para entrar en terrenos del arte y verlo así de otra manera, desde la experiencia sensible.

¹³ Jacques Rancière (2018). En la entrevista “Política, estética y disenso”, por Simón Díez de la REC, Red de Estudios Críticos de Latinoamérica. Acerca de “La repartición de lo sensible” (2013).
https://www.youtube.com/watch?v=XrFTVGpUTOo&ab_channel=RECLatinoam%C3%A9rica
<https://www.consensocivico.com.ar/video/204-politica-estetica-y-disenso-entrevista-con-jacques-rancire/>

III- La violencia y su relación con la velocidad. Reflexiones sobre Bachelard

Con lágrimas en los ojos y rabia en el corazón sentí nacer en mí una fuerza desconocida
Isidore Ducasse, Conde de Lautrémont¹⁴

En este capítulo se plantea una serie de cuestionamientos sobre la violencia, el uso de las imágenes de violencia en distintos escenarios, así como la importancia de la velocidad en relación a la violencia. Se analizan, con base en las nociones del filósofo Gaston Bachelard, los impulsos que generan la violencia para tratar de explicarla desde su origen. Se expone la relevancia del concepto de temporalidad en Bachelard y su relación con la lectura de la imagen violenta. El filósofo hace referencia a la relación que existe entre violencia y velocidad de ataque. Aquí se propone una lectura de estas ideas en las imágenes fotográficas haciendo un repaso en la historia de esta disciplina, asociada a los avances de la tecnología. Se propone también un análisis basado en los términos hermenéuticos del filósofo Ricoeur.

Explicar la violencia

Las preguntas se agolpan ¿Cómo explicar la violencia? ¿Explicarla a través de las imágenes de la violencia? para ello ¿Qué historia hay que contar? ¿Se pueden contar historias con la fotografía? ¿La de la violencia en las guerras? ¿En las imágenes del dolor y la crueldad? ¿La historia de cómo se expresan los habitantes de una ciudad ante la violencia? Sería infinito y utópico. Por ello he preferido revisar las formas en que se expresan los artistas de la lente ante esa violencia y por qué y cómo es que sus fotos ganan premios. Contar la historia de la violencia en la fotografía, esa es una enorme tentación, sería un tema interminable. Pero aquí sólo se trata de la reflexión obligada de entender la violencia expresada en la fotografía que

¹⁴ Ducass 1970, p.45

se ha vuelto arte. Y aquí surge una reflexión: explicar por qué la violencia como arte es importante y relevante para el estudio de la ciudad y la práctica fotográfica; y al contrario, por qué la fotografía es importante y relevante para el estudio de la ciudad y sus violencias, y eso nos lleva a cuestionar: ¿Qué respuestas nos da el hecho de exponer la violencia como arte, tanto en salas privadas, como en espacios públicos? ¿Qué es lo que esto representa? ¿Tal vez sea porque se ve “mejor”, es menos fuerte en las salas de exposición? Y si es así ¿Por qué?

En la actualidad, México, y el mundo entero, sin duda, viven una crisis de violencia cotidiana cuyas cifras son cada vez más alarmantes. ¿Este aspecto nos ha vuelto inmunes? ¿Será que por eso sus habitantes se han acostumbrado y se vuelvan indiferentes e insensibles al dolor humano, que de tanto ver ya no ‘miran’? Esto es lo que se aprecia al menos en el fotoperiodismo que se ejerce después de la crisis mediática que atravesamos. Creemos que es importante la mirada de las fotografías del dolor, ellas nos hablan y ya no escuchamos. La mirada es un punto de vista. Obligatoriamente esto es lo que nos proponemos afirmar en este trabajo, afilar la mirada y ajustar el punto de vista, para leer los mensajes que nos envían estas imágenes y estos fotógrafos.

Precisamente en un espacio como este, se debe cuestionar de dónde vienen las fotografías de la violencia, ¿por qué mostrar esas imágenes? ¿porque la realidad se tiene que conocer, no se debe ocultar? El problema empieza cuando esas fotos salen de contexto. Mi cuestionamiento es: por qué, cuando estas imágenes se llevan a otros espacios como los museos, de pronto la violencia resulta incomprensible; y es entonces cuando se piensa: “se están regodeando en la violencia”. De nuevo, la pregunta es: ¿por qué de pronto esa violencia, esas fotografías de las cosas que suceden y que acompañan la nota diaria, llegan a los museos como si fueran arte?

Por otro lado, las imágenes fotográficas de la violencia tienen que ver siempre con la presencia/ausencia humana, es decir, la ausencia implica presencia, aunque en la imagen no se registren individuos, su huella está ahí, el paso del ser humano se percibe por esos espacios de destrucción, de dolor, la tragedia se hace presente a través de sus acciones sobre el “paisaje”, sobre la ciudad. Los medios de comunicación han asumido dos tendencias con respecto a la publicación de las imágenes de violencia, ante las imágenes desgarradoras, una es la de mostrarlas tal cual son, para concientizar al espectador, por más duras y terribles que parezcan señalan la realidad de los hechos; por lo menos esa es una posición política que maneja un discurso retórico que oculta la razón más fuerte, la de las ganancias económicas, porque la violencia vende.

La otra tendencia es censurarlas, es la de no mostrarlas por un prurito de “respeto a las víctimas”, para proteger sus derechos, su identidad, por pudor frente a los involucrados, familiares, amigos, frente a los niños y jóvenes en formación. Ambas posturas son polémicas. La última es una posición cómoda que no quiere entrar en querellas emotivas, sin embargo, prefiere esconder la verdad, la mayoría de las veces por circunstancias políticas partidistas. Habría que preguntarse si en realidad una imagen de violencia es igual a otras, y el hecho de que si se ve una ¿ya se han visto todas? Más adelante trataré de demostrar que la imagen “arde”, es decir, se quema en su propuesta empobrecida y que si algunas fotografías han llegado a los museos y galerías es más bien por razones que no tienen nada que ver con su valor artístico, sino por circunstancias de oportunidad, de lo políticamente correcto, o de alguna tendencia estética temporal, entre otras.

La temporalidad en Bachelard y su relación con la lectura de la imagen violenta

Presento a continuación una lectura acerca de uno de los textos del filósofo Gaston Bachelard, quien establece relaciones pertinentes sobre el concepto de violencia a través de la obra del escritor Isidore Ducasse, la cual nos es un tanto útil metodológicamente para descifrar la violencia en las imágenes, que finalmente no son la realidad, tienen su propia existencia, así como lo son la literatura o la poesía.

El filósofo Gaston Bachelard dedicó uno de sus libros fundamentales, *Lautréamont*, a la obra *Los Cantos de Maldoror*, del poeta Isidore Ducasse, quien fue mejor conocido por su seudónimo, precisamente “Conde de Lautréamont”. En el ensayo Bachelard hace un análisis de la poesía ducassiana y su relación con el impulso de la violencia, él se refiere a ello como ‘el complejo de la vida animal’, la energía de agresión, como principio de la violencia, su intención es “poner de manifiesto una verdadera fenomenología de la agresión” (Bachelard, 1985). La palabra encuentra la acción inmediata en estos textos de Ducasse. La ‘temporalidad’ es una de las aportaciones del filósofo más importantes para nuestros fines, se refiere a los impulsos de agresión que siempre avanzan en línea recta, van firmemente dirigidos sin desvíos, con lo cual se expresan de manera directa y veloz. Él dice que el tiempo de la agresión siempre se homogeneiza con la impulsión primera, es decir que obedece a impulsos inmediatos del ser que ataca. Bachelard sostiene que en el ser humano subsiste una animalidad medida por la cantidad de impulsiones agresivas que se manifiestan en los ataques de los que es capaz. Esta agresión es animalesca, es decir, por su reacción inmediata, no espera a que se le de tiempo, sólo ataca, crea su propio tiempo, lo toma, entre más veloz, mayor será la violencia ejercida. En los poemas de Lautréamont “la vida está pintada con colores demasiado amargos” (Ducasse 1970, p.11), según las mismas palabras de Isidore Ducasse. El contenido literario de la obra ducassiana aporta verdaderos instrumentos de ataque, literarios evidentemente, las descripciones del ser son animalizadas, van más allá de

lo metafórico, expresan, más que su forma, sus funciones de agresión, y en ese sentido, sus condiciones primigenias de la hostilidad de la 'fiera'. La esencia del hombre es la de todos los animales, en el sentido del instinto primitivo que prevalece en él. Más allá de la fábula de la psicología animalesca, es la direccionalidad de la agresión lo que persiste. Además el sentido brutal que tienen sus palabras colocan a la literatura de Ducasse en un sitio peculiar, único, que se ha relacionado con la violencia como con pocos autores: "Lautréamont consiguió encerrar en un lirismo más seco que todos los otros –¡gran cosa ya!- algo original, sin tópicos, con una crueldad entera y seca, en la que el efectismo es corregido por la virilidad del escepticismo verdadero que posee el escritor." (Gómez C, 1970, p.13) Ducasse en estos textos ha sido inspiración para los artistas surrealistas y ha sido comparado al ánimo de Kafka, Nietzsche y Jean Paul Sartre, por su visión un tanto densa y pesimista. "Kafka, un autor que vive en un tiempo que muere" (Bachelard, 1985, p.16), esta frase recuerda la época que vivimos en la actualidad, la sensación que nos queda de todo lo que ocurre con la violencia cotidiana es que el tiempo muere, que ya no queda nada por vivir. Gastón Bachelard escribió sobre la fenomenología de la agresión en esta obra poética de Ducasse, la cual es un modelo de la agresión pura en su impulsión primera y violenta. Insiste en que el tiempo de la agresión es lineal, simple, y en él se encuentra el secreto de su insaciable violencia. Cito a continuación un párrafo del libro de Ducasse para dejar al lector una idea de lo anterior:

Desde la orilla les apostrofaba, lanzándoles imprecaciones y amenazas. ¡Parecíame que debían oírme! ¡Parecíame que mi oído y mis palabras franqueaban la distancia, anulaban las leyes físicas del sonido y llegaban claras a sus oídos, ensordecidos por los bramidos del océano enfurecido! ¡Parecíame que debían pensar en mí y desahogar su venganza en impotente rabia! De vez en cuando, dirigía yo la vista a las ciudades, adormecidas sobre la tierra firme y viendo que nadie sospechaba que iba a hundirse

un barco a unas cuantas millas de la costa con una corona de aves de rapiña y un pedestal de gigantes acuáticos de vientres vacíos, recobraba yo ánimos, y volvía a tener esperanza: ¡estaba yo seguro de la pérdida!, ¡no podían escapar! (Ducasse 1970, p.121).

En este tono continúan los textos de Ducasse. Con una gran puntualidad en la construcción y un lenguaje puro y seco se expresa acerca de las tragedias, a manera de ¿pesadillas, sueños? Su prosa es de vocación desgarrada y en esa mezcla reside su misma belleza. La violencia no es pasión sino movimiento, acción, energía, vértigo, rapidez. De aquí se confirma que el tiempo de la agresión se homogeneiza con el impulso primero que al mismo tiempo lo crea, como expresa Bachelard: “La conciencia de la animalidad que subsiste en nuestro ser es suficiente para sentir el número y la variedad de las impulsiones agresivas” (Bachelard 1985, p.14). La animalidad se percibe no en sus formas, sino en sus funciones de agresión. Entre sus afirmaciones está la de que Lautréamont es el precursor de la poesía de la violencia pura. En el ensayo se analizan los elementos que relacionan la violencia con la animalidad y del que se deduce que a su vez la violencia está ligada a la rapidez. En los próximos párrafos trataré de demostrar esta asociación de ideas.

Relación en las imágenes entre violencia y velocidad de ataque

La violencia, según los diccionarios más comunes, es lo que nos remite a la cualidad de violento, el uso de la fuerza para conseguir un fin, especialmente para dominar a alguien o imponer algo. ‘Violencia’ - acción realizada por medio de la fuerza para imponer la voluntad de quien lo hace. María Moliner (2007) refiere que la violencia tiene que ver con lo que se hace y en *cómo* se hace, lo que se hace con brusquedad o extraordinaria fuerza. La violencia

es entonces todo aquello en lo que están involucrados los individuos, en sus actos y sus formas. Es el caso que nos importa, la violencia en la que los seres humanos están involucrados, la que ellos ejercen.

Con base en estos conceptos de Bachelard, sólo como ejercicio, es interesante tratar de examinar y comparar en las imágenes fotográficas, las catástrofes provocadas por la naturaleza, y por otro lado, las provocadas por el individuo. La primera, aunque no es de nuestra competencia, ya que no es controlada por los individuos, ni por los grupos sociales, deja clara la idea de la relación entre velocidad-agresión. No obstante en la actualidad permea la opinión de que el ecosistema se ha alterado como consecuencia del maltrato humano al planeta, eso equivale a ejercer violencia contra el planeta y como efecto se viven los resultados violentos de la tierra en contra de los individuos. Pero no ahondaremos en este sentido, sino en el de los actos violentos entre los actores sociales y sus obras.

Pensemos en un *primer posible escenario* de desastres para analizar los elementos: el agua, el fuego, el aire o la tierra, son elementos naturales, son aspectos vitales para los individuos, pero en situaciones extremas los hombres han sido golpeados por esos elementos, ya sea por las catástrofes naturales como movimientos telúricos o por causa de errores humanos. En las imágenes de destrucción se aprecia agresión, miedo, pánico, terror, movimiento acelerado, tragedia. En consecuencia, en estos casos se trabaja en proyectos urbanísticos para prevenir los desastres provocados por la naturaleza, pero es imposible controlarlos del todo. Es por eso que no consideraremos como “violencia” a estos eventos, pero sí como principios de agresión, debido a la amenaza que ellos conllevan. Como ejemplo, en fotos tomadas después de un terremoto, digamos del terremoto del 19 de septiembre del año 1985, o el más reciente del 19 de septiembre de 2017 en la ciudad de México. Sabemos que se trata de hechos cuyo origen es natural. Imágenes de destrucción como éstas sugieren,

sin embargo, un ataque de agresión. El ataque ha sido captado por la cámara y el resultado es de destrucción, el caos, el desastre, aunque no sean resultado de ataques violentos humanos, ya que *la violencia sólo la ejercen los seres humanos*.



3.1



3.2

Imagen 3.1. Terremoto de 1985, en las calles de la ciudad. Fuente: <https://horizontal.mx/el-despertar-de-la-sociedad-civil-sismo-del-85-y-neoliberalismo/>

Imagen 3.2. Terremoto de 1985, en las calles de la ciudad. Fuente: <https://www.dineroenimagen.com/actualidad/en-119-anos-el-terremoto-del-85-ha-sido-el-mas-mortifero-para-la-cdmx/115170>

Otro caso de destrucción natural se puede observar en incendios forestales, inundaciones, hundimientos de la tierra, ciclones o desastres provocados por los vientos fuertes, como tempestades o tornados. Es indudable que hay destrucción en esas fotografías, no importa cuáles son las causas. Sin embargo, como señalé antes, en este tipo de ataques naturales, no se pueden considerar violencia, sólo catástrofes, destrucción y desolación.



3.3



3.4



3.5

Foto 3.3 Incendios forestales. Fuente: <https://www.ashestolife.es/incendios-forestales-causas-consecuencias-y-prevencion/>, inundaciones o

Foto 3.4 Inundaciones. Cuartoscuro. Fuente <https://www.elsoldemexico.com.mx/metropoli/lluvias-inundaciones-cmdx-sacmex-ni-con-500-mdp-logran-evitarlas-1960377.html>

Foto 3.5 Vientos fuertes. Cuartocuro. Fuente: <https://imparcialoaxaca.mx/nacional/3906/seguiran-los-vientos-fuertes-en-mexico/>

El *segundo supuesto escenario* será observar la violencia provocada por los actores sociales. En casos de fotografías de violencia humana, tales como destrucción por incidentes en que los individuos son responsables, los siniestros causados por algún tipo de imprudencia como explosiones, incendios en zonas urbanas o accidentes de tránsito, también observamos desastres urbanos y las consecuencias son semejantes, desastre, caos, destrucción, etc. Las causas pueden ser variadas, naturales o provocadas por los individuos, pero al final el resultado es el mismo, la velocidad del ataque no deja tregua para una posible defensa, la rapidez de la embestida es mayor a la posibilidad de sospecha y de prevención. Lo que se aprecia es una imagen de “irrupción”, “agresión”, y lo que es seguro es que los hechos han ocurrido a velocidades extremas de ataque. En todos los casos, las imágenes del desastre sugieren instantes que no son meditados, ni reflexionados, que en términos de Bachelard, sólo son “vividos”. Es una aceleración vital. En esta reflexión sólo se quiere especificar la semejanza que hay entre los actos de embestida de cada caso y su estrecha relación con la velocidad, como contingencia de los diferentes actos.





Foto 3.6 Explosiones. Fuente: <https://www.mediotiempo.com/otros-mundos/cdmx-explosion-fuerte-incendio-avenida-universidad-metro-coyoacan-heridos>

Foto 3.7 Accidentes de tránsito. Fuente: <https://www.adn40.mx/noticia/es-tendencia/notas/2018-06-10-13-48/mexico-ocupa-septimo-lugar-en-muertes-por-accidentes-de-transito>

Foto 3.8 Asaltos y robos en la ciudad. Fuente: <https://www.capitalmexico.com.mx/cdmx/cruces-viales-en-la-cdmx-con-alto-indice-de-robos-en-motocicletas/> Otro tipo de violencia que se registra cotidianamente es de los asaltos y ataques del crimen organizado

Foto 3.9 Asaltos y ataques del crimen organizado. Fuente: <https://www.milenio.com/negocios/delincuencia-comercios-cdmx-aumenta-trimestre-ip>

Foto 3.10 Violencia en la ciudad. Fuente: <https://www.forbes.com.mx/en-12-alcaldias-de-cdmx-subieron-los-robos-y-extorsiones-a-los-comercios/>

Por otro lado, las imágenes de violencia, producto del crimen organizado, las guerras u otro tipo de manifestaciones callejeras de protesta, presentan siempre un grado de agresión, amenaza, ataque, terrorismo, así como otras formas de violencia. En ellas también se percibe la velocidad de agresión. Ofensiva, embestida, asalto, atraco, arremetida, irrupción, invasión, violación, en todos estos casos hay una agresión, una violencia, y todas se caracterizan *por la velocidad*, el asalto y la sorpresa. En ese sentido retomo nuevamente las ideas de Bachelard en torno a la agresión como principio de violencia en los textos, y me aventuro a trasladarlo a lo visual. Bajo este concepto de temporalidad o de tiempo acelerado, sugiero que la violencia está ligada a la rapidez, a la velocidad, a la manera del ataque iniciado por la agresión “animalesca”; entre mayor es la velocidad, mayor es el resultado violento, mayor es la violencia ejercida. En el caso de la violencia delincencial o del crimen organizado, sabemos que sí hay planeación, premeditación y alevosía, y lo que es seguro, es que hay

rapidez de ataque. *Su instrumento principal es la violencia, su vehículo es la velocidad de acción*, de otra manera los ejecutores pierden el control. Estos son ejemplos de violencia directa y no hay duda de que lo es. En los conceptos de Galtung y de Zizek, esta es la forma más evidente de violencia y es la más fácil de detectar, tanto en la vida real como en el resultado de las imágenes fotográficas y de video.

Para expresarse, la imaginación creadora utiliza el lenguaje, tanto escrito como verbal, visual o sonoro. En este sentido la fotografía es un lenguaje visual que contiene las inquietudes del imaginario de diversos grupos sociales y es por eso que propongo una manera de interpretar la “agresión” como principio de “violencia,” por la velocidad de ataque, a partir del estudio que hace Bachelard sobre la palabra escrita, pero trasladada a la lectura de imágenes. Violencia y velocidad de ataque están ligados. La pregunta sería ¿Cuál es la importancia interpretativa de esta relación? Tal vez las anteriores argumentaciones sirvan para explicar la violencia generalizada. Las catástrofes naturales tienen la edad de la naturaleza misma, pero esa forma de agresión es de otra índole y en este estudio no nos atañe. La violencia y la velocidad de ataque es un vínculo casi imposible de separar y esa es la violencia más generalizada, la que Galtung señala como la violencia visible como consecuencia fatal de la invisible.

Por otro lado, las guerras entre los hombres no son nuevas, sus orígenes datan de las primeras sociedades con delirios de expansión y de poder. Sin embargo ¿por qué la violencia se ha acrecentado? ¿por qué se ha vuelto un tema tan importante en las expresiones artísticas? ¿Tal vez tenga que ver un tanto con la aceleración de las cosas, de las tecnologías de nuestra época? En efecto, cada vez se construyen vehículos más veloces, aviones y máquinas con mayores capacidades de aceleración. La industria, las fábricas, las computadoras funcionan cada vez más rápido, las armas, las bombas y los misiles atómicos modernos son cada vez

más potentes, más veloces, sus características son la potencia y la rapidez y son cada vez mayores. La producción de estas armas parece ser el gran orgullo del primer mundo. Si mi propuesta es convincente diré que *hay una importante relación entre la violencia y el aumento de la velocidad en la época actual*, y eso se refleja en las imágenes. ¿Se hace necesario expresar esa violencia en las fotografías? Así parece, los fotoperiodistas han ganado los mejores premios por esas imágenes, este se vuelve el gran tema de la contemporaneidad. Trataré de demostrarlo en este trayecto.

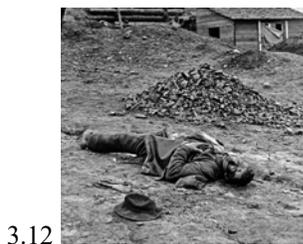
Un poco de historia para entender los antecedentes de la violencia/velocidad en la fotografía

En la historia, la captura de imágenes a través de la cámara fotográfica se hizo cada vez más rápida. La toma de los actos violentos se plasma a cada instante en series de sucesos fotografiados cotidianamente en concordancia con las velocidades que permiten las nuevas tecnologías y sus dispositivos fotográficos. De esta manera el concepto de violencia por velocidad concuerda con la nueva capacidad de los instrumentos de registro fotográfico que cada vez se vuelven más rápidos y efectivos. Si observamos con detenimiento veremos que la violencia es resultado de esa velocidad animalizada de los actos de crueldad, que hieren, que lastiman, que producen dolor. Sostengo que la violencia directa casi siempre está asociada a la velocidad. En la historia de la fotografía se verá que en un principio la extraordinaria novedad del daguerrotipo, el registro fiel de la imagen superaba cualquier expectativa, sin embargo, por efecto de los largos tiempos de exposición de los materiales fotosensibles sólo se podían obtener imágenes nítidas de lo que se mantenía quieto, pero no así de los objetos que se movían. Se llegó a afirmar que nunca se podría capturar objetos en movimiento, ni mucho menos registrar un objeto en movimiento. Gracias a los avances

tecnológicos, las cámaras y las películas fotosensibles que se volvieron cada vez más rápidas, se pudo finalmente detener el movimiento, o por lo menos, la idea del movimiento. El concepto de *instantánea* no llegó sino muchos años después del invento de la daguerrotipia, en la década de 1839 a 1849. Esto sucedió paulatinamente con la llegada de las películas llamadas “rápidas” y las cámaras con obturación más veloz también. Incluso en las primeras fotografías documentales de guerra se aprecian siempre imágenes fijas, estáticas por ejemplo los campos de batalla de la Guerra de Crimea, o los caídos en las tomas de la guerra civil estadounidense, mejor conocida como Guerra de Secesión.



3.11



3.12



3.13

Foto 3.11. Guerra de Crimea. Autor: Roger Fenton, 1855. Fuente:

<https://oscarenfotos.com/2012/05/07/galeria-roger-fenton/>

Foto 3.12. Guerra de Secesión. Thomas Roche, 1865. Fuente:

<http://www.petersburgproject.org/thomas-c-roche-photographer-at-petersburg.html>

Foto 3.13. Guerra de Secesión 1861-1865. Mathew Brady. Fuente: <https://periodistas-es.com/fotos-limite-150-anos-de-debate-1-14255>

A partir de que las películas fotográficas se hicieron más veloces, la fotografía cambió. Las prácticas de exposición cambiaron del colodión húmedo a las placas secas. Poco a poco se fueron librando nuevas batallas y rompiendo “records” de velocidad y de precisión en los materiales fotográficos. Ya en los primeros años del siglo XX se registran mejoras en las fotografías debido al perfeccionamiento de los procesos de revelado y el uso de las cámaras manuales y portátiles. De alguna manera se puede decir que ese siglo fue la era de la conquista

de la acción de la imagen (Newhall, 2002). Durante el siglo XIX y parte del XX las fotografías se coloreaban, se manipulaban, con el propósito de dar un efecto de realidad.

Hubo un movimiento importante alrededor de 1880 llamado “Pictorialismo”¹⁵, este tenía pretensiones artísticas, se buscaba que estas obras se separaran de la realidad y que reflejaran la sensibilidad del autor. Una representante de esta corriente es Julia-Margaret Cameron, fotógrafa inglesa que se convirtió en una de las más importantes mujeres fotógrafas de la historia.



3.14



3.15



3.16

Foto 3. 14 Julia Margaret Cameron. *The minstrel Group*, 1866. Fuente: Cameron (2015), p. 98.

Foto 3. 15 Julia Margaret Cameron. *May Day*, 1866. Fuente: Cameron (2015), p. 99

Foto 3. 16 Julia Margaret Cameron. *Friar Laurence and Juliet* 1865. Fuente: Cameron (2015), p. 98, 99 y 100.

Las temáticas del Pictorialismo giraban alrededor de la mitología, alegorías y escenas bíblicas que tenían lugar en montajes planeados para luego ser fotografiados. Las técnicas efectistas variaban, se desenfocaban deliberadamente o se usaban lentes difusoras. El positivado se hacía a través de la impresión al carbón, la goma bicromatada o el bromoleo, los resultados eran similares a las del grabado o el dibujo. De alguna forma querían dar los

¹⁵ Tendencia de la fotografía desde 1880 hasta los inicios del siglo XX que consistió en tratar las fotografías con diferentes efectos a manera de conseguir resultados parecidos a las pinturas del siglo XIX, tanto en los tratamientos temáticos como técnicos.

efectos de la pintura impresionista. Edward Weston¹⁶ llegó a trabajar en este movimiento durante los primeros años del siglo XX, aunque en la década de los años veinte se volvió defensor del movimiento de la llamada “Fotografía directa”¹⁷, algo que buscaba reivindicar, la fotografía como medio artístico por sí mismo, en sus características propias. Los procesos para lograr dichas imágenes eran largos y requerían de muchas fases, no había prisa, las fotografías resultantes se consideraban obras de arte.

Conforme avanzaban las técnicas fotográficas, mejoraban las tomas de los objetos en movimiento. Por otro lado, surgieron otras corrientes que defendieron la fotografía directa, que rescataban los resultados formales del lenguaje que le era propio. De ahí surgió el concepto de ‘instantánea’, aspecto que favoreció a los medios de comunicación. Jaques-Henry Lartigue, fotógrafo francés que gustaba de experimentar con las lentes y jugar con las obturaciones, mostró unos de los más importantes registros del movimiento en la fotografía. La imagen que aquí se muestra fue tomada por este autor en 1912, en el Grand Prix del automóvil Club de Francia y con ella se aprecia claramente la idea de la instantánea.



3.17

Foto 3.17 Jaques-Henry Lartigue, 1912. Fuente: <https://oscarenfotos.com/2012/11/10/galeria-jacques-henri-lartigue/#jp-carousel-8796>

¹⁶ Fotógrafo norteamericano quien fuera uno de los exponentes más importantes del siglo XX, vivió tres años en México y formó parte del movimiento nacionalista junto con Tina Modotti y Manuel Álvarez Bravo.

¹⁷ Movimiento que rescata la fotografía sin efectos pictóricos y que surge como arte moderno del nuevo siglo, Alfred Stieglitz impulsó esta corriente junto con Paul Strand alrededor de 1905.

Ahora bien, por un lado está el fotoperiodismo que busca cada vez más la nota sensacionalista, pero los grupos artísticos experimentaban con las técnicas y las formas a la manera de la Escuela Bauhaus, es decir, hacer de la fotografía una herramienta artística y al mismo tiempo útil. Otros son los experimentos de Eadweard Muybridge al intentar desplegar el movimiento del andar de un caballo con jinete, el de una bailarina, o el salto de un deportista, etc. Son aportes importantes de la fotografía para el estudio del efecto de movimiento (Ver 3.18 y 3.19). Ya en 1895 el cine había nacido y con él el registro del movimiento formalmente. A partir de ahí puede decirse, con toda seguridad, que la velocidad se ha hecho imagen.



3.18



3.19

Foto 3. 18. E. Muybridge. *Bailando*, 1887. Fuente: <https://thejns.org/focus/view/journals/neurosurg-focus/39/1/article-pE4.xml>

Foto 3.19 E. Muybridge. *Hombre en movimiento*, 1887. Foto de E. Muybrige. Fuente: <https://fraenkelgallery.com/artists/eadweard-muybridge>

Un antecedente importante del cine puede verse claramente en este trabajo del fotógrafo inglés, quien trató de recrear el movimiento y la velocidad en la imagen fotográfica.

Con estos ejemplos se concluye que los avances de la técnica fotográfica son cada vez más considerables en cuanto al registro de la velocidad, cada vez favorecen más la captura en imagen de los impulsos de agresión y violencia de los acontecimientos, es decir, cada vez es más fácil documentar la violencia gracias a los recursos de la tecnología fotográfica, esto incluye al cine y al video. Si comparamos las formas de registrar los sucesos periodísticos del siglo XIX y los de la época actual se verá que en las fotografías contemporáneas hay una relación cada vez más evidente entre violencia y velocidad. A continuación presentamos una herramienta hermenéutica fundamental para el análisis de las imágenes en donde la noción de tiempo es primordial.

El filósofo francés Paul Ricoeur y la interpretación.

A propósito del tiempo trataré de explicar la forma en que el filósofo hermenéuta Paul Ricoeur aporta importantes herramientas de análisis y de interpretación al presente trabajo de investigación. En su texto triple *Tiempo y narración*, el filósofo propone una lectura de los hechos históricos y los de ficción en el tiempo.

El concepto del tiempo es complejo, Ricoeur acude a las aporías de Agustín quien dedicó parte de su pensamiento a este concepto, él se cuestionaba: “¿Qué es, entonces, el tiempo? -pregunta Agustín,- si nadie me lo pregunta, lo sé; si quiero explicárselo a quien me lo pregunta, ya no lo sé”. (Ricoeur 1995, p.45). En los planteamientos generales el tiempo es siempre relativo. Como dije, para Ricoeur el relato de la historia y de la ficción ocurren en el tiempo, para describir este concepto Agustín explica su relatividad: “El presente de las cosas pasadas es la memoria, el de las cosas presentes es la visión (la atención), y el de las cosas futuras la expectación” (citado por Ricoeur 1995, p.51). La forma en que medimos el tiempo por convención es: pasado, presente y futuro, conceptos que aparentemente son

comprendidos colectivamente, es decir, corresponden a un sentido común. Es fácil reconocer el pasado, pues se refiere a la memoria de lo que se ha vivido; así también el futuro, que se concibe como lo que no ha ocurrido todavía, pero del cual tenemos una expectativa. El presente es el momento en el que reconocemos ambos, el pasado se concibe a través de la memoria y se reconoce el futuro por la espera, la expectación. El concepto del presente es complicado en su precisión pues se concibe como el tiempo en el que se está, en el que se “es”, el tiempo de la narración, su duración dependerá de lo que se esté narrando.

Ante la dificultad de medirlo con precisión el tiempo pasado puede ser tan corto, así como tan largo como se quiera, y de igual forma el futuro, ya que se pueden predecir los acontecimientos de manera elástica. El presente se mide de diversas formas, sin embargo, dado que este es el tiempo en el que se narra, este es indivisible, puede durar un año, un mes, un día, una hora, un minuto o un instante. Al describir el presente se debe hablar de una circunstancia que pertenece a un ciclo que no ha terminado, lo que significa que el tiempo presente será medido según las características de la descripción que se haga en el presente, por ejemplo: “La violencia que se vive en la actualidad”, esto puede significar un presente que lleva diez o veinte años. De lo que se puede deducir que el presente es el momento de transición entre el pasado y el futuro. Es decir, Ricoeur sustituye el término del presente por el de paso, ya que es medible siempre con respecto a la experiencia: Todo tiempo pasa siempre por el presente, el futuro llega y ‘pasa’ por el presente para volverse pasado. De igual forma dice Ricoeur que se nos presentan imágenes-signo del futuro y que la existencia del ‘signo’ está en el presente, de alguna forma es una anticipación de lo que sucederá.

El principio del fenómeno hermenéutico viene de la reflexión ontológica del yo-mundo previo a la constitución del yo como sujeto enfrentado al mundo de los objetos.

“La pregunta por el ser del yo se contesta narrando una historia, contando una vida”, identidad narrativa o narrada, a esto se refiere. Los elementos mediadores son: signos, símbolos y textos. La interpretación siempre será a través de los signos y los textos escogidos al narrar. La narración siempre ‘prisionera’, estará sujeta a una cultura, de ahí que las imágenes estén cargadas de esa cultura. Según Ricoeur esta es una Metodología inicial que emana de dos aspectos, la abstracción de la culpa y la trascendencia. A través del lenguaje del mal, así le llama a ese lenguaje que es indirecto, a las metáforas, símbolos como “mancha”, “esclavitud”, “carga”, “servidumbre”. En la interpretación de las imágenes de la violencia la lectura se hará a través de los signos, los símbolos y los textos proponiendo esta metodología y transportando la narración textual a la narración de las imágenes. Por ello se parte de la idea de que la ‘imagen es texto’. (Barthes, 1984).

Las imágenes están cargadas de símbolos. Dice Ricoeur que el símbolo nos revela nuestra relación con lo sagrado, nos enfrenta a nuestra situación ontológica, lo que nos interpela en cada símbolo, lo que nos relaciona con nuestra cultura. El simbolismo no es un instrumento de demostración, pero sí es un vehículo de comprensión, comprender el estar del hombre y la mujer en el mundo y su relación con el ser. A través de ‘Lo simbólico del mal’ del concepto de Ricoeur se pretende interpretar la semántica propia del lenguaje simbólico, descifrar la estructura de las expresiones de doble sentido.

La narratividad determina, articula y clarifica la experiencia temporal. La metáfora y la trama de la narración como dos formas paralelas en el lenguaje, la semántica en el lenguaje poético y en el lenguaje narrativo. Explicar más es comprender mejor, dice el autor. La fotografía está más cercana a la metáfora que a un lenguaje directo. La ‘metáfora viva’ va más allá del problema de la estructura, del sentido, el de la referencia o el de la pretensión de

la verdad. La representación para Aristóteles es la mimesis, Ricoeur toma de Aristóteles este concepto. “La trama, dice Aristóteles, es la mimesis de una acción.” (Ricoeur 1995, p. 33).

La función mimética de la narración se manifiesta en el campo de la acción y de sus valores temporales. La función referencial de la trama reside en la capacidad de la ficción de re-figurar esta experiencia temporal, pero con resultados alterados por la carga de la Poesía lírica-poesía dramática.

En su texto Ricoeur vuelve a “Agustín y el tiempo”, a las aporías del tiempo, ¿Cómo se puede medir lo que no es? el tiempo es, fue y será, el fue y el será solo se pueden medir al paso por el tiempo presente y el presente ‘es’, sin embargo, el ‘es’ se va, no ‘es’ siempre. En síntesis, se trata de reflexionar sobre el tiempo para contextualizar las obras y construir una narrativa de las imágenes de violencia urbana.

El círculo hermenéutico como método de análisis

Basado en las aporías del tiempo de Agustín, Ricoeur propone su círculo hermenéutico el cual se pretende aplicar en esta investigación y consiste en:

- la Mimesis I (prefiguración)
- la Mimesis II (configuración)
- la Mimesis III (refiguración)

Entiéndase ‘mimesis’ como la creación y no como la copia. El planteamiento de Ricoeur se refiere a que la narración ocurre en *Tres presentes*. La mimesis I equivale al *presente pasado*, tiempo en el que se inicia la observación, es el tiempo que precede al acontecimiento que todavía no existe, es lo que ocurre en el tiempo anterior al acontecimiento con una carga de memoria como antecedentes del fenómeno, este no es precisamente la memoria del pasado

sino la postura que tenemos frente al acontecimiento. El *presente presente*, que es el tiempo del acontecimiento y el *presente futuro*, que es el que corresponde a la aprehensión del conocimiento que se desprende del acontecimiento, es el nuevo conocimiento del caso o situación. Veremos cómo Agustín concibe el tiempo en la observación y consideración de las imágenes, aunque él se refiere a imágenes mentales:

En lo que afecta a la memoria, es necesario dotar a ciertas imágenes del poder de hacer referencia a cosas pasadas... ¿Cómo es posible que las imágenes-huellas, la *vestigia*, que son cosas presentes, grabadas en el alma, estén al tiempo ‘en el sujeto del’ pasado? (Ricoeur 1995, p. 51).

En el caso del análisis de las imágenes fotográficas la hermenéutica se hace necesaria. Hacer una lectura del signo, ya que este nos remite a la memoria, a la referencia de cosas pasadas, el símbolo nos remite a una cultura y de esta forma podremos tener una anticipación del futuro. Agustín habla de la “imagen-huella” del pasado y de la “imagen-signo” del futuro, dos formas de referirse a un espacio que existe en una espacialidad inexacta, tal vez en la mente, frente al acontecimiento que para nuestro análisis son las imágenes fotográficas. Es claro que la metodología planteada por Ricoeur se adapta de manera útil a la lectura de un estudio de las imágenes en el tiempo para esclarecer lo que este pasado y que se ha sembrado en el imaginario.

Esta forma de análisis tiene coincidencias con lo que propone Pepe Baeza (2001), alrededor de los conceptos preiconográfico (prefiguración), iconográfico (configuración) e iconológico (refiguración), al referirse a los procesos de interpretación de una imagen fotográfica. Lo iconológico se emparenta al tercer presente de Ricoeur, es todo aquello que corresponde al propio mundo de la imagen y su relación con la experiencia del espectador.

3.20

El filósofo Jacques Derrida afirma que la interpretación de una imagen será siempre subjetiva.
La fotografía es autorrepresentativa. Es una construcción.



"El arte es un intérprete de lo inexpressable" Goethe

3.21

IV- Fotografía de las guerras.

*Cosa terrible es la fotografía/ Pensar en estos objetos cuadrangulares/
yace un instante de 1959/ Rostros que ya no son/Aire que ya no existe/ Porque el tiempo se venga/
de quienes rompen el orden natural/deteniéndolo/las fotos se resquebrajan, amarillean/
No son la música del pasado/Son el estruendo/de las ruinas internas que se desploman/
No son el verso/sino el crujido/de nuestra irremediable cacofonía
Contra la Kodak
José Emilio Pacheco*

Breve cronología de la fotografía de la violencia.

Esta cronología es una forma de dar seguimiento a la historia de la violencia en fotografía, ya que desde sus inicios a este invento se le dio un uso específico, entre otros: documentar las guerras, es decir, que desde siempre ésta ha sido una ventana a la violencia. Aquí se ven algunos de los más importantes registros así como algunos de los fotógrafos que los capturaron. Un breve recorrido por estas imágenes que han sido importantes íconos en el tema de los conflictos bélicos. Cada uno se presenta con una breve semblanza que describe, en términos generales, las condiciones de cada caso, para ubicar al lector en las diferentes formas de representar la guerra en la fotografía, los cambios que se dieron, según los avances tecnológicos, ya sea por los modelos de cámaras o por los usos que se le dio a la fotografía en diferentes momentos de la historia, sobre todo en la prensa y en otros medios, poniendo especial énfasis en los conflictos urbanos de la segunda mitad del siglo XX, ya que es desde ahí donde se han recrudecido y han afectado especialmente la vida cotidiana de las ciudades. Sería prácticamente imposible referirnos a todos los conflictos armados, sobre todo, a las numerosas manifestaciones que frecuentemente enfrentamos en la actualidad, que no dejan de ser de primera importancia para la sociedad mexicana, sin embargo, el objetivo de esta tesis es sólo traer algunas de las imágenes que han quedado en los archivos históricos como testimonios fundamentales de los asuntos bélicos. Veamos algunos:

La Guerra de Crimea (Rusia e Imperio Otomano) (1850-1854)
La Guerra de Secesión estadounidense (1861-1865)
La Revolución Mexicana (1910- 1917)
La Gran Guerra (Primera Guerra mundial) (1914-1919)
La Guerra Civil española (1936-1939)
La Segunda Guerra Mundial. El Holocausto (1939-1945)
La Guerra de Vietnam (1955-1965)
El movimiento estudiantil de México en 1968
El conflicto armado del EZLN. La Guerra de Chiapas (1994)
El ataque a las torres gemelas de Nueva York (2001)
La Guerra del Narco (desde 2006)
El Conflicto de los Migrantes “La Bestia” (2010)

Anotaciones sobre las guerras ¿La guerra tiene sexo?

La violencia llamada social es la que nos importa cuestionar, es la que se inicia y se aviva por el ejercicio del poder, desde los abusos de las clases y grupos dominantes que detentan el poder político y económico. Habría que entender cómo la violencia se inserta en ese proceso permanente de defensa de los desprotegidos, por la inconformidad de las clases o grupos que defienden sus derechos. A causa de la violencia que significa el abuso de poder se producen reacciones violentas; podría decirse que son violencias obligadas, respuestas desesperadas a la primera violencia. Como se ha mencionado ya en el segundo capítulo, la violencia social es consecuencia de la violencia estructural ejercida por estos grupos. Los movimientos sociales provocan violencia, pero sólo como consecuencia de la opresión que es también violencia, como ya se ha planteado en el capítulo anterior. El siglo XX fue testigo de la violencia que han dejado los movimientos sociales, luego de la llamada revolución social, una forma de guerra que ha sido consecuencia de la reacción por las protestas de los abusos del Capitalismo. Las huelgas y el surgimiento del sindicalismo son resultado de estos conflictos. Este ha sido uno de los movimientos más violentos del siglo XX, además de las grandes guerras y otros trances bélicos, como los genocidios de las últimas décadas. Pero

todo deviene en grandes pérdidas humanas y poco se puede rescatar, el historiador Jeremy Black se refiere a ello:

El carácter esencial de los conflictos no cambia. La condición básica para la guerra sigue siendo matar y arriesgarse a morir para someter a otros. Plantea también, el imperecedero problema del contraste entre el resultado final en términos de actividad militar y de solución política acordada. (Black 2011, p.6).

Recordemos algunos hechos violentos neurálgicos, inéditos como los innumerables que se dieron en distintas partes del mundo, así como en México los movimientos de la llamada Guerra de Chiapas, en 1994 y la Guerra del Narco, así llamada, desde el periodo calderonista¹⁸. Estas últimas son las que han afectado tanto a las zonas urbanas como rurales de manera que han generado profundas transformaciones y crisis urbanas que no se habían vivido antes en el país. De ellas se hablará en este capítulo.

Por su condición referencial y analógica¹⁹ la fotografía de prensa ha marcado la pauta en una iconografía de la violencia en los últimos 180 años, gracias a las notas en los medios y sus consecuentes fotografías que confirman e “ilustran” los hechos, que, entre más evidentes, son mejores sus “efectos”. Algo que se debe comentar es que las guerras han sido retratadas desde que existe la fotografía, y por tradición cultural las han fotografiado en su mayoría los hombres. Por razones que corresponden a su rol masculino en la sociedad, los fotoperiodistas son enviados a cubrir las notas y fotografías de guerra, no obstante, puede verse cada vez con mayor frecuencia, la participación de las mujeres fotoperiodistas en estos

¹⁸ El sexenio calderonista fue el que corresponde al Presidente Felipe Calderón, que inicia en 2006 y termina en 2012. A él se le conoce como el Presidente de la guerra fallida, debido al combate al crimen organizado por el narcotráfico.

¹⁹ Analógica, en el sentido de ser análogo, parecido a su referente real.

movimientos bélicos.

Por otro lado, la percepción general es que en su mayoría son hombres a quienes se recluta en las filas del ejército. Según algunos autores, la guerra la ejercen y “la cultivan los hombres”, mientras que las mujeres se quedan en sus casas a cuidar de la familia. La escritora Susan Sontag en su libro *Ante el dolor de los demás* ha cuestionado las fotografías de violencia desde las noticias y desde el arte, así como las formas en las que el espectador reacciona a toda clase de representaciones del caso. En el texto Sontag cita a Virginia Woolf, frente a una serie de fotografías que ha recibido de los desastres provocados en los enfrentamientos de la Guerra civil española: “Los hombres emprenden la guerra. A los hombres (a la mayoría) les gusta la guerra, pues para ellos hay «en la lucha alguna gloria, una necesidad, una satisfacción» que las mujeres (la mayoría) no siente ni disfruta. ¿Qué sabe una mujer instruida —léase privilegiada, acomodada— de la guerra? Cuando ella rehúye su encanto ¿sus actitudes son acaso iguales?” (Sontag 2004, p.11 y 12) La idea de que los hombres inician la guerra es algo que se ha dado culturalmente, incluso los niños desde pequeños tienen acceso a los juguetes de guerra que se han fabricado para ellos, pistolas, ametralladoras, tanques, cañones, los soldaditos son algo especial en la formación de trincheras y otros espacios de batalla, en fin, aspectos de la fantasía infantil, que se vuelven parte de la formación y educación masculina. Y continúa Sontag:

Tres guineas de Woolf, publicado hacia el final de casi dos decenios de plañideras denuncias de la guerra, propuso un original enfoque (lo cual lo convirtió en el menos bien recibido de todos sus libros) sobre algo que se tenía por demasiado evidente o inoportuno para ser mencionado y mucho menos cavilado: que la guerra es un juego de hombres; que la máquina de matar tiene sexo, y es masculino. (Sontag 2004, p.14).

La mirada al dolor de los demás de la que habla Sontag se refiere a las fotografías que muestran el desastre, la destrucción. “Las fotografías son un medio que dota de <<realidad>> (o de <<mayor realidad>>) a asuntos que los privilegiados, o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar...”, “...Mira, dicen las fotografías, así es. Esto es lo que hace la guerra. Y aquello es lo que hace, también. La guerra rasga, desgarrar. La guerra rompe, destripa. La guerra abrasa. La guerra desmembra. La guerra arruina.” (Sontag 2004, p.16). Ya lo describe claramente Sontag cuando cavila sobre la reacción que producen las fotografías al ser publicadas, el “nosotros” (de Virginia Woolf) estamos perturbados al ver estas imágenes, en realidad, lo que la Woolf²⁰ quería decir es ‘nosotras’, refiere la posición de las mujeres que no están de acuerdo con la guerra.

Contrario a las afirmaciones de Sontag, existen testimonios que hablan de una importante y voluntaria participación de las mujeres en distintos conflictos bélicos en la historia. La investigadora norteamericana Wendy Lower en su libro *Las harpías de Hitler* (2020), inició un rastreo entre los archivos Zhytomyr, en Ucrania, luego de un largo y accidentado viaje a esos rumbos para rastrear archivos, así como en otros registros de la guerra y la posguerra, sorprendentemente encontró que más de medio millón de mujeres jóvenes siguieron a los ejércitos alemanes, entre las que se encontraban maestras de escuela, enfermeras y secretarias, que fueron enviadas al Este²¹ y participaron en los crímenes nazis, particularmente en el Holocausto. Revisando los archivos, tanto de Alemania como de los Estados Unidos, Lower descubrió que cientos de mujeres testificaron entusiastas acerca de lo que vieron y vivieron alrededor de esos crímenes. Esta enorme participación no fue

²⁰ Virginia Woolf (1882-1941), vivió momentos importantes de efectos sociales de guerra, ya que le tocaban.

²¹ Al hablar del Este, Lower se refiere a Polonia y a los territorios de lo que fuera la Unión Soviética, como Ucrania, Bielorrusia, Lituania, Letonia y Estonia.

precisada en su momento. “En las investigaciones realizadas después de la contienda en Alemania, Israel y Austria, los supervivientes judíos identificaron a las mujeres alemanas como sus acosadoras, no sólo como alegres espectadoras sino como violentas torturadoras.” (Lower 2020, p.15). Es verdad que la mayoría de las guerras han sido perpetradas por los hombres, ya que, como he dicho antes, en su rol de género, las mujeres han estado ocupadas en actividades relacionadas con la maternidad y las labores domésticas, pero es también cierto que luego de dichas investigaciones no se puede negar su intervención en estas masacres. Otros casos de mujeres en la guerra se pueden ver desde el concepto de las amazonas, entre los griegos, mujeres guerreras que se enfrentaban en batallas al mismo nivel que los héroes griegos. De las amazonas de las mitologías quedan muchas leyendas, sin embargo, este término se quedó para designar a todas aquellas guerreras que se lanzan voluntariamente a la lucha junto con los ejércitos, detrás del compañero, o en sustitución del esposo muerto, para apoyar los objetivos perseguidos. A propósito de esta participación femenina, la investigadora Elizabeth Salas, en su libro *Soldaderas en los ejércitos mexicanos. Mitos e historia* (Salas 1995) se refiere a la tradición de las mujeres soldaderas que han participado en las rebeliones y guerras en diferentes momentos de la historia de México y de cómo desde los tiempos mesoamericanos las mujeres formaban parte de estos encuentros:

Las soldaderas han marchado a través de la mayor parte de la historia mexicana. Su impacto en el estilo mexicano de hacer la guerra ha sido inmenso. Como los soldados de cualquier ejército venían de todas las clases y razas. Tenían personalidades diferentes, y distintas habilidades marciales. Este estudio ha cuestionado y descubierto que no está fundamentado el supuesto social de que sólo los hombres son soldados y que las mujeres son madres. (Salas 1995, p.157).

Así mismo la Dra. Guadalupe Rivera Marín asegura que: “Dos mil mujeres llenan espacios con sus Biografías en las páginas del *Diccionario Histórico y Biográfico de la Revolución Mexicana*, donde se recopilan los acontecimientos y luchas de la gesta revolucionaria iniciada en 1910 y de quienes en ella fueron protagonistas.” (Rivera 1992, p.11).

Todo esto sin mencionar los movimientos feministas que en la actualidad se lanzan cada día a las calles por la lucha de los derechos de las mujeres, por diferentes causas, aspecto que se verá en el proyecto final del presente trabajo.

Las palabras de Sontag y de Woolf también señalan que los fotógrafos de guerra son en su mayoría hombres, no obstante, existen algunos casos dignos de señalarse como es el de la fotógrafa Lee Miller, a quien veremos en las imágenes seleccionadas de la Segunda Guerra Mundial, o el caso de la guerra de Nicaragua que cubrieron fotoperiodistas mexicanas como Marta Zarak, Maritza López y Frida Hartz, entre otras. Lee Miller, después de una carrera que parecía apuntar hacia la fotografía publicitaria y de moda²², se integró como fotoperiodista al final de esta terrible guerra mostrando los desastres de una manera singular, crítica e irónica. Muchas mujeres fotógrafas se han unido a las causas de las guerras y en ocasiones sus imágenes se han perdido en los archivos infinitos y anónimos de los sucesos bélicos y de los criterios patriarcales de archivo.

Como se verá a continuación, las formas más radicales de violencia las han señalado las fotografías de las guerras, antes que nada, por su dimensión y magnitud. Sin embargo, tuvieron que pasar varios años para que las guerras pudieran contemplarse a través de las fotografías en toda su contundencia y su conmoción. La fotografía comenzó a ser testigo de

²² Lee Miller inició una carrera de modelo en la Revista *Vogue*, en Nueva York, a los 18 años de edad. Fue una de las modelos favoritas del fotógrafo Edward Steichen. Ella fue discípula y amante de Man Ray en París.

los sucesos bélicos desde la Guerra de Crimea en los años 1853-1856. Desde ese momento esta herramienta se convirtió en el elemento obligado, ya que la posibilidad de reproducción de las imágenes le dio una característica de ventana por la que todos podían asomarse. La distribución de las imágenes se volvió cada vez más accesible para todos los habitantes de las ciudades, digamos que la fotografía fue uno de los primeros apoyos de los medios visuales masivos, la prensa, el medio más concreto y decisivo de todo el siglo XIX. Volviendo al texto *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag cuestiona la reacción de los espectadores frente a la multitud de imágenes de guerra y de violencia y sus comentarios los alterna con una selección de momentos fotográficos importantes de guerra. Mediante un recuento de fotografías de muerte y desolación por causa de las guerras ella reflexiona en la mirada:

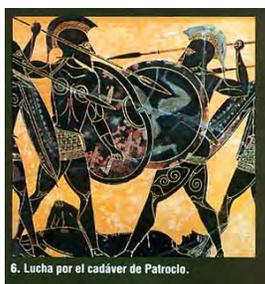
Que un sangriento paisaje de batalla pudiera ser bello -en el registro sublime, pasmoso o trágico de la belleza- es un lugar común de las imágenes bélicas que realizan los artistas. La idea no cuadra bien cuando se aplica a las imágenes que toman las cámaras: encontrar belleza en las fotografías bélicas parece cruel. Pero el paisaje de la devastación sigue siendo un paisaje. (Sontag 2004, pp. 88-89).

En esta irónica reflexión la escritora revive la experiencia de ver la guerra y eso un tanto explica la ingrata frialdad con que hoy, en el siglo XXI, se miran estas imágenes. Sontag ha descalificado esa tendencia de las noticias de mostrar lo sangriento en primera plana y en los encabezados “Si hay sangre eso va a la cabeza” (Sontag 2004). Y la época que le toca vivir es la de las cámaras fotográficas que ya son más ligeras y las películas más rápidas, por lo que las fotografías cada vez se hicieron más descriptivas y crueles. *Ante el dolor de los demás* es una historia de las guerras vista en las fotografías de prensa, es además una crítica enardecida de los productos de prensa publicados para la observación indiscriminada de las

fotografías de los desastres de las guerras, aspecto que otros críticos han remarcado al referirse a la fotografía de prensa.

La guerra ha sido el gran escenario del terror, de las pasiones humanas, de la violencia en general. Raymundo Mier lo dice de otra forma: “El vínculo entre destrucción y espacio, la necesidad de horizonte, el allanamiento de las vidas, hablan de una alianza entre destrucción y visibilidad, entre la destrucción y sus imágenes. La guerra no sólo escenifica y ahonda el estremecimiento de la destrucción. Lo vacía de su voluntad de crueldad, de su voluntad de silencio. La guerra transforma la crueldad en espectáculo, en algarabía. La disuelve al conferirle a la destrucción un valor, al inscribirla en el juego por la supremacía.” (Mier 1995, p.15). La reflexión de Mier gira en torno a la contemplación del paisaje después de la batalla como una idea de necesidad de espacio de la mirada luego de la muerte y la destrucción de la guerra, y eso viene a cuento en la contemplación de las imágenes de guerra.

La historia del arte está llena de estas representaciones, aunque para los griegos y romanos antiguos los testimonios de las batallas ganadas eran un privilegio, las leyendas, los poemas, los textos que se conservan señalan la importancia que cobraba el tener la posibilidad de ganar la gloria por defender el honor. Tal es el caso de los poemas homéricos que resaltan la grandeza de algunos héroes a través de las epopeyas y poemas épicos y en las obras que se conservan, la imagen de la lucha se manifiesta como un privilegio. Para los antiguos griegos es una forma de trascender, de obtener la grandeza y el mayor reconocimiento.



4.1

6. Lucha por el cadáver de Patroclo.



4.2



4.3

Imagen 4.1 Lucha por el cadáver de Patroclo. Fuente:

<https://literatura406.wordpress.com/2016/03/08/la-ileada/>

Imagen 4.2 Ajax y Aquiles. Detalle de un jarrón de terracota de figuras negras. Fuente:

<https://www.pinterest.com.mx/pin/378513543668151980/>

Imagen 4.3 La Iliada por Jacque-Louse David Fuente:

<https://www.descubrirelarte.es/2015/08/30/jacques-louis-david-el-pintor-de-la-revolucion.html>

También en otras manifestaciones artísticas puede apreciarse esta fascinación por los temas bélicos. Desde el arte antiguo vemos representaciones de la violencia de la guerra, la violencia física más explícita representada tanto en forma individual como colectiva. La caracterización más extrema de la violencia está ahí, en las guerras. El mosaico de Issos dejó testimonio de la presencia de la Alejandro el Magno en la batalla del mismo nombre, en la que se enfrenta con Darío III Codomano, último rey de Persia de la Dinastía Aqueménida, esta obra parece ser copia de una pintura original que data del año 325 a.c., encontrado en la Casa del Fauno de Pompeya, atribuida generalmente a Apeles, aunque también se cree que su autor puede ser Filoxeno de Eretria, otro pintor de la misma época.



4.4



4.5

Imagen 4.4 Pintor Apeles ¿? *La batalla de Issos*.

Fuente: <https://alexandrei0n.wordpress.com/vida/>

Imagen 4.5. Pintor Pezzimo. *Guerrero (¿Patroclo?) arrastrado fuera del campo de batalla*. Fecha

¿? Detalle de un jarrón de figuras rojas griegas. Fuente: Papaioannou K. 1989. Nueva York: Harry N Abrams, Incorporated.

Así también vemos muchas de las esculturas griegas de la época helenística, es decir, de este mismo período. La *Iliada* y la *Odisea*, son obras de la literatura clásica que narran estas luchas en las que sobresalen la guerra y el viaje como temas principales. He aquí un fragmento de la *Iliada* que describe el orgullo que significa salir de nuevo al campo de batalla al que se reincorpora Paris:

*Y al igual que un corcel en el establo,
cebado en el pesebre con cebada,
destroza de un tirón sus ataduras
y al galope recorre la llanura,
el suelo con sus cascos golpeando,
a bañarse habituado en las corrientes
de las aguas hermosas de algún río,
y orgulloso de sí yergue su cuello
y de uno y otro lado de sus lomos
vanle al compás las crines oscilando,
y, bien seguro de su lozanía,
muy ligeras sus patas le conducen
hacia donde se encuentra su querencia,
hasta el prado en que pastan las yeguas,
así el Priamida Paris descendía
desde lo alto de la ciudadela
de Pérgamo y cual sol resplandecía,
arrogante y fulgente por sus armas,
y veloces sus pies le iban llevando.*

Homero (2008)

Revisiones iconográficas de guerra

Pero hablemos de las guerras desde que existe la fotografía. Cada una de estas iconografías de guerra, que a continuación se verán, requiere un estudio profundo, por lo que esta es sólo una breve revisión, necesaria para reconocer cuáles son algunas de las imágenes que han construido una memoria para comprender el pasado y el presente de la violencia. Debido a que este trabajo está dedicado al análisis de las imágenes fotográficas y su interpretación como antecedentes de las imágenes de violencia del siglo XXI, y con la intención de ubicar al lector en la historia, sólo se mostrarán de manera esquemática los acontecimientos que fueran causas de los diferentes conflictos bélicos, así como algunas fotografías

representativas de cada conflicto, mismas que son significativas en términos de la tesis. Sin una intención de historiar estos hechos, aquí sólo se hará una selección de las imágenes como una de las fuentes principales de la memoria visual de las guerras en la historia. La violencia es el tema, la violación de los derechos humanos, de la invasión de la privacidad, del abuso de poder y los asesinatos, y las fotos que documentan los delitos que se cometieron en estos genocidios que marcan muchas pautas para el análisis de las imágenes de nuestro tiempo.

Guerra de Crimea (1853-1856)

Esta fue la primera documentada en fotografías. Guerra ruso-turca que más tarde se conoció como Guerra de Crimea fue un conflicto bélico entre Rusia y el imperio Otomano en alianza con Francia e Inglaterra, entre los años 1853 y 1856. Fue enfrentamiento que inicia con fuertes intereses de expansión de la Rusia del siglo XIX. En ella sólo se registraron aspectos militares, retratos de los soldados y tomas de los campos de batalla. Son tomas estáticas, básicamente, en ese momento las cámaras fotográficas y los accesorios eran muy pesados y difíciles de transportar. Los materiales fotosensibles también eran muy limitados, la técnica que se usaban era colodión húmedo y el clima era de un excesivo calor, lo cual no favorecía las tomas fotográficas. Las cámaras más ligeras y los materiales fotosensibles de mayor rapidez vienen varias años después de esa guerra.

El primer fotógrafo de la guerra de Crimea es Carol Szathmari (1812-1887) y probablemente el primer fotorreportero de la historia. Sin embargo son pocas las fotografías que se conocen y mucho de su material fue destruido en un bombardeo en Bucarest en 1944. El inglés Roger Fenton es el más conocido por su amplio trabajo y por su proyección como fotógrafo de la Guerra de Crimea. La primera imagen *El valle de la sombra de la muerte* forma parte de la serie de este conflicto que se conoce como el primer intento histórico por

retratar el campo de batalla con el nuevo invento de la cámara. Las fotos datan del año 1855. Fenton fue enviado por el gobierno británico para cubrir la guerra y para compensar una campaña de desprestigio por los desastres de esta guerra y para enaltecer a los militares de alto rango. Las noticias de las pérdidas humanas y los desastres provocados habían llegado a desacreditar al gobierno y se necesitaba mostrar la otra cara y levantar los ánimos de los civiles. Se dice también que Fenton fue enviado como reemplazo de otro fotógrafo, quien se perdió en el barco en el que viajaba a causa de un huracán que pegó en el puerto de Balaklava. En él se perdió todo, el fotógrafo, el equipo, las fotografías y los asistentes, de ese primer material no quedó nada.



4.6



4.7



4.8



4.9



4.10



Foto 4.6 Roger Fenton. *El Valle de la sombra de la muerte*. Esta fotografía toma su nombre del Salmo 23 de la Biblia, es la fotografía más famosa de Fenton pues representa los vertigios del paso de la guerra, esta fue una guerra que causó grandes pérdidas humanas y representó una crisis económica remarcable. (Fuente: <https://www.aryse.org/crimea-160-anos-del-origen-del-fotoperiodismo/>)

Foto 4.7 Carol Szathmari (1812-1887). Soldados y capitanes. Los soldados, concientes de la cámara, en los momentos de descanso o en la espera de las batallas. <https://www.aryse.org/crimea-160-anos-del-origen-del-fotoperiodismo/>

Foto 4.8 Roger Fenton. Campamento en el Valle de la sombra de la muerte. Fuente: <http://www.guntherprienmilitaria.com.mx/articulo-61-guerra-crimea.php>

Foto 4.9 Roger Fenton. Soldados. Fuente: <https://monovisions.com/roger-fenton-biography-pioneer-war-photographer/>

Foto 4.10 Roger Fenton. Capitán Graham y Caitán McLeod, 42avo Regimiento, 1855. Papel salado impreso de Colodión. Fuente: <https://www.artsy.net/artist/roger-fenton>

Foto 4.11. Roger Fenton. Soldados. (Fuente: <https://oscarenfotos.com/2012/05/07/galeria-roger-fenton/>)

Foto 4.12 Roger Fenton. Panorámica. Fuente <https://www.aryse.org/crimea-160-anos-del-origen-del-fotoperiodismo/>

Foto 4.13 Roger Fenton. *Soldados*. Fuente: <https://monovisions.com/roger-fenton-biography-pioneer-war-photographer/>

Foto 4.14 Roger Fenton. *Soldado a caballo*. Fuente <https://www.aryse.org/crimea-160-anos-del-origen-del-fotoperiodismo/>

Foto 4.15 Carol Szathmari (1812-87) pintor y fotógrafo húngaro (Fuente: <https://oscarenfotos.com/2012/05/07/galeria-roger-fenton/>)

Foto 4.16 Roger Fenton. *Soldados en campamento*. Fuente: <https://www.aryse.org/crimea-160-anos-del-origen-del-fotoperiodismo/>

La mayoría de estas imágenes tomadas por Roger Fenton son pasivas, por un lado esto debido a las limitantes técnicas, por las largas exposiciones a la luz, en ellas se aprecian los momentos de receso de la guerra. Aquí no hay escenas de las batallas en acción, ataques, hombres ensangrentados, no hay actos emotivos ni acercamientos, ni detalles propios del caso. Era sumamente complicado acercarse entre los enfrentamientos con el equipo fotográfico pesado y rudimentario con el que se contaba en esa época. En cambio, se apreciaban aspectos que podían enorgullecer a los grupos militares y enaltecer a los gobiernos por el objetivo buscado con esta guerra. Estas imágenes son el único material que existe como documento visual de la guerra de Crimea. Con el tiempo las fotografías de guerra se volvieron cada vez más cruentas y descriptivas. Con los avances en la tecnología se les otorgaba a los fotógrafos más libertad y mayor posibilidad de jugar con los aspectos estéticos, la composición, el encuadre, los detalles sangrientos, etc. Las fotografías de esta guerra no reflejan la violencia y los desastres que provocaron, ya que las pérdidas humanas y económicas fueron descomunales.

Guerra de Secesión en los Estados Unidos de América (1861-1865)

Conflicto bélico ocurrido en los Estados Unidos de América en el que se enfrentaron los estados del norte, quienes demandaban la abolición de la esclavitud, contra los estados confederados, cuyo interés principal era su independencia y mantener las plantaciones de esclavos. Una serie de imágenes como las que se han seleccionado aquí representa casi los primeros usos de la fotografía como nueva herramienta en la información convirtiéndose así en el nuevo género, que es el fotoperiodismo, material que sería enviado como mensaje de la guerra. Como sabemos el surgimiento de la fotografía data del año 1839, pocos años después, en 1861, es utilizada en la práctica de registro y documentación de los conflictos bélicos en esta guerra civil. Esta nueva faceta hizo cambiar la idea “romántica” de la guerra entre la gente común, ya que en sus características las imágenes mostraban el horror de lo sucedido, la contundencia del desastre y de la muerte, cosas que nunca nadie había visto, salvo los mismos soldados, antes sólo se mencionaban los pormenores en las crónicas transmitidas de manera oral o escrita. Esas primeras imágenes provocaron gran conmoción, los confrontó con la realidad, de alguna forma ellas son una demostración de la barbarie.

El registro de la velocidad y el movimiento a través de la cámara fotográfica vendría un poco más tarde, con las cámaras ligeras y las películas más sensibles. Algunas de estas imágenes se atribuyen a veces a más de un fotógrafo, posiblemente la confusión se ha dado por el parecido en los ángulos y la composición entre algunas de ellas y el extravío de los documentos originales, sin embargo, los archivos nacionales de los EUA han hecho una investigación aparentemente más precisa en cuanto a la autoría.

El aspecto rígido y la posición de los fallecidos en el campo de batalla, los colgados por donde quiera, son el tema predominante de estas fotografías. La Guerra civil norteamericana fue un parteaguas para la fotografía en la historia, ya que como se dijo antes, fue la primera vez que esta herramienta sirvió ampliamente para hacer registro de los

acontecimientos bélicos de resultados violentos, fue la segunda vez que se documentó una guerra con fotografía, los hombres colgados y en franco estado de descomposición. El Colodión húmedo fue el procedimiento más utilizado para fotografiar en esa época, su proceso requería entre 5 y 20 segundos de exposición, razón por la que no existen fotografías que documenten las batallas en acción. Esto sólo se puede apreciar a través de las obras de algunos dibujantes y pintores que ilustraban en viñetas estas acciones bélicas.

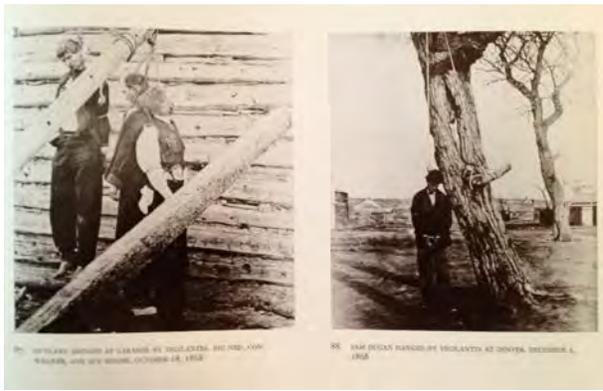


Foto 4.17 Timothy H O’Sullivan



Confederate artillery near Charleston, S.C. Photo by George S. Cook



4.19 Alexander Gardner



4.20 Timothy H O’Sullivan



4.21 Timothy O'Sullivan



4.22. Andrew J. Russell



4.23 Alexander Gardner



4.24 Alexander Gardner, 1865



4.25. Timothy H O'Sullivan



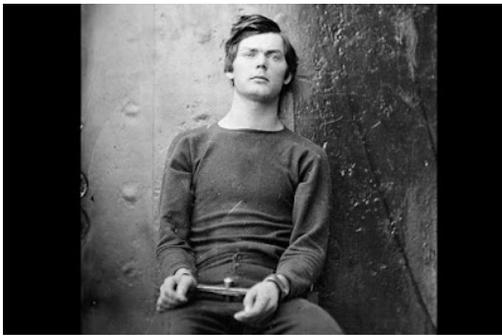
4.26. John Reekie, 1865



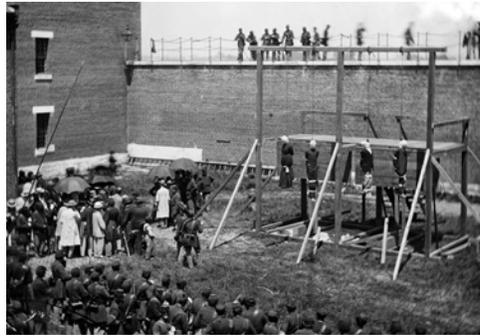
4.27. Thomas C Roche, 1865



4.28. Thomas C Roche, 1865



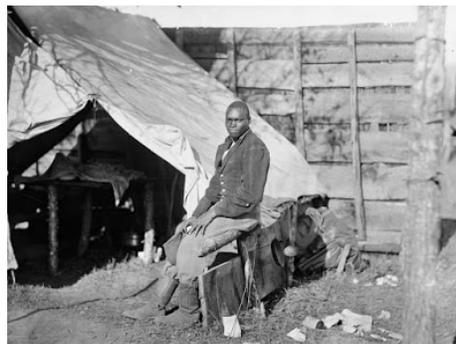
4.29. Alexander Gardner, 1865



4.30. Alexander Gardner, 1865



4.31. Autor desconocido, 1864



4.32. Autor desconocido, 1863



4.33. Mathew B Brady, 1863



4.34. Timothy H O'Sullivan

La cobertura de este evento fue amplia y diversa, por diferentes fotógrafos, tanto locales como extranjeros y su repercusión en los medios periodísticos trajo al mundo una nueva forma de ver la guerra. Sería imposible mostrar a todos los fotorreporteros que cubrieron esta guerra, pero algunos de los más importantes fueron: Mathew B Brady, quien fue uno de los pioneros de la fotografía en Estados Unidos, Timothy O'Sullivan, Alexander Gardner, Andrew J. Russell, John Reekie, George S Cook y Dutch Gap.

Pies de fotos:

4.17. Timothy H O'Sullivan. Hombres colgados, una serie que registró de manera permanente.

4.18 George S Cook. Soldados confederados cerca de Charleston. Cook era uno de los pocos fotógrafos del sur de los Estados Unidos.

4.19. Alexander Gardner. Cuerpos de los caídos después de la batalla de Antietam.

https://es.wikipedia.org/wiki/Fotografos_de_la_Guerra_de_Secesi#media/Archivo:Bodies_on_the_battlefield_at_antietam.jpg

4.20. Timothy H O'Sullivan. Hombre colgado

4.21. Timothy H O'Sullivan. "La cosecha de la muerte", 1863. Muertos de la Unión en la batalla de Gettysburg, Pensilvania. Esta imagen también ha sido atribuida a Mathew B Brady. Fuente: Frances Fralin (1985). The indelible image. Photographs of war - 1846 to the present. NY: Harry N Abrams Inc.

4.22. Andrew J. Russell (1830-1902) Trincheras. Soldados confederados muertos detrás de una pared de piedras en Marye's Height's, batalla de Fredericksburg el mayo de 1863. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Fotografos_de_la_Guerra_de_Secesi#media/Archivo:Conf_dead_chancellorsville_2.jpg

4.23. Alexander Gardner. Presidente Abraham Lincoln en el campo de batalla. Este fotógrafo fue el favorito de Abraham Lincoln, algunos de sus retratos quedaron impresos en los billetes que actualmente circulan. Fuente: <https://historiageneral.com/2011/01/04/las-causas-de-la-guerra-civil-norteamericana/>

4.24. Alexander Gardner. Ejecución de Mary Surratt, Lewis Powell, David Herold y George Atzerodt, acusados por ser participantes de la conspiración por el asesinato del presidente Lincoln. Siete de Julio de 1865.

Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Fotografos_de_la_Guerra_de_Secesi#media/Archivo:Execution_Lincoln_assassins_\(cropped\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Fotografos_de_la_Guerra_de_Secesi#media/Archivo:Execution_Lincoln_assassins_(cropped).jpg)

4.25. Timothy H O'Sullivan. Soldado muerto.

4.26. John Reekie. Abril de 1865, Cold Harbor, Virginia "Recogiendo los huesos de los soldados muertos en la batalla." Negativo de cristal húmedo. Esta imagen aparece en otro espacio con el título "Fiesta funeraria, en el campo de batalla de Cold Harbor". Fuente:

https://es.wikipedia.org/wiki/Fotografos_de_la_Guerra_de_Secesi#media/Archivo:Cold_Harbor_burial_party.jpg

4.27. Thomas C Roche. Soldado confederado muerto en trincheras antes de Petersburgo, 1865. En el pie de foto del propio Roche se describe que las marcas y las manchas de su rostro son sangre que

sale de su nariz y boca y son causadas por un fragmento de concha. Fuente:

<https://brushstrokesofthecivilwar.wordpress.com/tag/thomas-c-roche/4.24>.

4.28. Thomas C Roche. *Campo de batalla durante la Guerra Civil*. Confederados muertos después de la batalla de Antietam Creek. Una nota importante es el hecho de que Brady viajaba al campo de batalla acompañando al ejército en un carro que le servía también de estudio fotográfico. Iba armado con un sable a la cintura y en más de una ocasión su vida estuvo en peligro, como los actuales reporteros de guerra. Algunos lo consideran como el padre del fotoperiodismo. Fue el primero en lanzarse a la Guerra civil, él formó a O'Sullivan y a Gardner, en su estudio.

4.29. Alexander Gardner. Aquí se observa al conspirador Lewis Powell (Payne), sentado y esposado en el Washington Navy Yard, Washington D.C. en abril de 1865. Powell intentó asesinar al Secretario de Estado de Estados Unidos, William H. Seward en su casa, en abril 14 de 1865. Aunque no tuvo éxito en sus planes pronto fue hecho prisionero y colgado junto con los conspiradores del asesinato de Lincoln. La toma fotográfica es de Gardner, escocés quien trabajó en el estudio de Mathew Brady, en Nueva York. Luego fundó su propia organización para fotografiar la Guerra civil. Se convirtió en uno de los más celebrados retratistas de los soldados de la Guerra civil.

4.30. Alexander Gardner. Los cuerpos colgados de cuatro conspiradores: Mary Surratt, Lewis Powell (Payne), David Herold, y George Atzerodt, ejecutados en julio 7 de 1865 en el Fuerte McNair en Washington, D.C. Los cuatro habían sido acusados de tomar parte en la conspiración para asesinar a Abraham Lincoln. Este fotógrafo, Gardner trabajó también para el estudio de Mathew B Brady.

4.31. Autor desconocido. Una estación de disparo de las Tropas de Color cerca al Canal Dutch Gap, en Dutch Gap, Virginia, en noviembre de 1864.

4.32. Autor desconocido. John Henry, sirviente, en los cuarteles del 3er Cuerpo del Ejército del Potomac en octubre de 1863.

4.33 y 4.34. Fotografías de Mathew B Brady y Timothy H O'Sullivan, respectivamente. Se puede apreciar la mirada de ambos fotógrafos, en las dos fotografías hay una percepción semejante. La principal razón es que Timothy H. O'Sullivan trabajó para Mathew Brady en su estudio de Nueva York, donde nació. Fue un fotógrafo que corresponde a la transición entre las publicaciones ilustradas con dibujos, viñetas y grabados, y las fotografías documentales.

Las revistas y periódicos comenzaron a publicar fotografías para ilustrar los acontecimientos a partir de los primeros diez años de la existencia de este invento en 1839. El trabajo fotográfico de O'Sullivan fue muy importante para los Estados Unidos, pues de alguna manera fue pionero en el género documental, junto con otros fotógrafos como Brady

y Gardner, durante las primeras décadas de la fotografía. Se puede decir que él abrió nuevos horizontes en los medios de comunicación. Más de veinte años después de que nace la fotografía, durante la guerra de Secesión, se utiliza esta herramienta para documentar la destrucción, la violencia y todo lo que fue dejando esta guerra. Timothy O'Sullivan y otros han dejado registro de los colgados y los muertos entre las ruinas. La fotografía siempre ha tenido esa tarea, cubrir la destrucción y el dolor.

La Revolución Mexicana (1910-1917)

Este fue un conflicto armado que inicia en México el 20 de noviembre de 1910 y termina con la firma de la Constitución de 1917, aunque en realidad un periodo revolucionario se sabe cuando empieza, pero no cuándo termina con precisión, es un proceso de gran complejidad del que se sabe que tuvo diversos enfrentamientos, es decir diversas revoluciones en una. Todo comienza con un movimiento en contra de la dictadura de 35 años del presidente Porfirio Díaz. En entrevista con James Creelman, reportero de los Estados Unidos, Díaz había asegurado que no se reelegiría en los siguientes comicios, que dejaría la presidencia al terminar su período, lo cual no cumplió. El movimiento se dio por diversas circunstancias sociales por las que atravesaba el país, inicia en el norte con Francisco I. Madero, quien forma el Partido Nacional Antireeleccionista con el Plan de San Luis. Éste convoca a tomar las armas contra el gobierno de Porfirio Díaz. A partir de entonces varios movimientos se dieron lugar en distintos puntos del país, con diferentes grupos movidos por un interés común, derrocar a Porfirio Díaz y la dictadura.

La Revolución Mexicana fue el primer conflicto del siglo XX que ha sido documentado minuciosamente por periodistas y fotógrafos de manera importante, se dice que es uno de los conflictos más fotografiados de la historia. Existen infinidad de imágenes que

se conservan en los diferentes archivos y que cuentan las historias de este gran movimiento social, que sería imposible hacer un recuento total de ellas en el presente espacio. Muchos son los fotoperiodistas que se alinearon a las filas de los revolucionarios y capturaron infinidad de imágenes que dan cuenta de los acontecimientos más relevantes, mismas que han servido para diferentes construcciones de la historia de esta guerra interna, a la que asistieron fotorreporteros de otros países, como los Estados Unidos, Alemania y Francia. Existen infinidad de archivos fotográficos de la Revolución Mexicana, aquí sólo presento algunas de las fotografías que han sido emblemáticas para señalar la violencia provocada principalmente en las ciudades y otros acontecimientos relevantes. Entre las más conocidas y representativas se puede ver el retrato del caudillo Emiliano Zapata (Ver foto 4.35). Casi todo el material fotográfico de esta lucha armada se puede encontrar en los archivos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Sistema Nacional de Fototecas y Archivo del Museo Franz Mayer y ahora en el reciente Museo de la Revolución Mexicana. Entre los fotógrafos que cubrieron algunos de los movimientos de este conflicto están Agustín Casasola, Manuel Ramos, Ezequiel Álvarez Tostado, Jerónimo Hernández, Antonio Garduño y Samuel Tinoco. Sobresale la autoría del apellido Casasola, que era el nombre de la agencia más conocida y que proveía a la prensa de las imágenes con mayor circulación, gracias a la reprografía, lo cual no siempre implicaba dar créditos a los fotoperiodistas. Es por eso que no se conocían muchas de las fotografías de importantes autores como son las del alemán Hugo Brehme, quien cubrió la Revolución Mexicana junto con otros fotógrafos renombrados. En el número 104 de la Revista *Cuartoscuro* se publica un reportaje de Hugo Brehme con fotografías inéditas algunas. Durante muchas décadas sólo se conocía el trabajo del archivo Casasola, el material de Brehme ha sido revalorado desde hace poco tiempo. En el artículo “Guerra y fotografía”, de Rosa Casanova, (2010, p.50). La Revolución Mexicana en Cd.

Juárez. Foto de Zapata muerto, texto por Elisa Lozano, donde habla de la nota ilustrada de Zapata, que aparece el 11 de abril de 1919 en Excélsior. Pag. 53.



4.35



4.36



4.37



4.38



4.39



4.40



4.41



4.42



4.43



4.44



4.45



4.46



4.47

4.35 Archivo Casasola. *Cadáver de Zapata*. Fuente: Revista Cuartoscuro No.

https://elpais.com/elpais/2011/01/21/album/1295601417_910215.html

4.36 Manuel Ramos. *Muerte frente al Palacio Nacional durante un enfrentamiento*, 1913.

Consecuencias de la Decena Trágica, fotografía tomada frente al Palacio Nacional de la Ciudad de México.

4.37, 4.38 y 4.39. Walter Horne. *Triple ejecución*, fusilamiento de Francisco Rojas, Juan Aguilar y José Moreno, 15 de enero de 1915, fotografías de Walter Horne, El Paso public Librery. fotoperiodista norteamericano quien cubrió algunos eventos de la Francisco Villa.

4.40. Walter Horne. Ejecución de 256 hombres colgados.

4.41. Autor desconocido. *Mujeres mexicanas revolucionarias*. Fotografía del archivo de la biblioteca del Congreso. Getty Images.

4.42. Hugo Brehme. *Soldados zapatistas al frente de una locomotora en Morelos*.1911?

4.43 Antonio Garduño. Retrato de Emiliano Zapata, fotografía que se atribuye a Garduño, aunque en el archivo Casasola aparece con el crédito de Agustín Casasola, ya que ese día estuvieron varios fotoperiodistas en la sesión fotográfica, quienes hicieron tomas muy semejantes, tales como Hugo Brehme. Fuente: <https://mxcity.mx/2018/09/10-fotos-geniales-y-famosas-del-archivo-casasola/>

4.44. Manuel Ramos. Más muerte en la plaza. 1913. Toma de la plaza de la Ciudad de México en donde aparecen tendidos varios cadáveres, entre ellos el de un caballo con su jinete, un niño.

Fuente: <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/estudio-de-las-fotografias-de-la-revolucion-mexicana-1030487.html>

4.45. Manuel Ramos. Primer convoy con revolucionarios maderistas que llegó a la ciudad de México. Estación de trenes Buenavista, junio de 1911. Un miembro del Cuerpo de Policía Rural Mexicano en tren en la Revolución Mexicana. Esta imagen se publicó por primera vez en mayo de 1912 y fue portada de la Revista de Revistas en 1915. Después de la Guerra de Reforma el gobierno del presidente Benito Juárez estableció este tipo de policía de seguridad por lo peligroso que se habían vuelto los caminos y zonas rurales Archivo Casasola. Fuente: Ramos M (2011). *Ferbores y epifanías en el México moderno*. México: FONCA/Planeta. P.70

4.46. Gerónimo Hernández. “Adelita” o La soldadera. 1912. Esta es una de las fotografías más difundidas y reproducidas de la Revolución Mexicana, sobre todo por el tema de la amplia participación de las mujeres en la lucha armada. En la imagen aparece una mujer de rostro enigmático junto con otras mujeres también anónimas, asomándose desde el estribo de un vagón de ferrocarril y fue tomada en los patios de la estación Buenavista de la Ciudad de México. Esta foto se volvió un icono del movimiento. Fuente: Archivo Casasola.

4.47. Manuel Ramos. *Desfile de zapatistas frente al palacio nacional*. Entrada triunfal de las tropas zapatistas, vanguardia de las tropas de la Soberana Convención Revolución, al Zócalo de la Ciudad de México, el 6 de diciembre de 1914. Fuente: Manuel Ramos (). *Fervores y Epifanías en el México moderno*.

La Primera Guerra Mundial (1914-1919)

La Primera Guerra Mundial, también llamada La Gran Guerra, conflicto bélico centrado en Europa que inició en junio de 1914 y terminó en junio de 1919, con la firma del tratado de Versalles. Las causas son diversas: primero mencionar como antecedente las tensiones entre las potencias europeas, lo que hizo que estuvieran en amenaza constante y en posición armada y de ataque, a esto se llamó “Paz armada”, Alemania y Francia quedaron en una incómoda rivalidad por los conflictos anteriores, durante la Guerra Franco-Prusiana. Por otro lado, Rusia y Austria por sus afanes totalitarios sobre la península de los Balcanes. Además,

Inglaterra y Alemania se enfrentaron debido a la competencia comercial y sus ambiciones de expansión colonial. Este movimiento involucró a las grandes potencias mundiales, las cuales decidieron formar alianzas militares y políticas, dejando de lado las fricciones por sus respectivos asuntos internos. Una coalición se construyó entre Inglaterra, Francia y Rusia, denominada la Triple Entente. Otra entre Alemania, Austria e Italia quienes se autodenominaron la Triple Alianza. La rivalidad entre las potencias provocó un encuentro con un nivel de agresión que no se había vivido antes. Se crearon nuevas armas, debido a los avances en la tecnología, granadas, lanzallamas, tanques, la utilización de gas. El resultado fue la pérdida de más de nueve millones de combatientes. Después de esta guerra los imperios alemán, austrohúngaro, otomano y ruso desaparecieron y se formaron nuevos países, tanto en Europa, como en medio Oriente, además de otras transformaciones.

Sin embargo, esta fue una guerra que no llegó a las ciudades de la manera en que lo hizo la Segunda Guerra Mundial, ésta se llevó a cabo básicamente en las trincheras, los llamados búnkers subterráneos, en el campo de batalla y en el mar. Aunque existe una gran cantidad de imágenes anónimas, he buscado en la medida de lo posible fotografías con autoría. Uno de los fotógrafos más importantes es Frank Hurley, australiano que cubrió la guerra, quien también participó en la Guerra civil española. En el año 2014 se organizó una gran exposición en España que se llamó *El horror de una guerra. 100 años de la Primera Guerra Mundial*, de cuya difusión en los diarios se lee: “El horror de una guerra es una exposición incómoda y dura, en la que exiliados, cadáveres y niños sumidos en el horror nos recuerdan el origen de la contemporaneidad y la crueldad que puede llegar a albergar el ser humano en su interior”.

Algunos fotógrafos de la Gran Guerra fueron: James Francis Hurley, fotógrafo australiano conocido también como Frank, quien también sirvió en la Segunda Guerra

Mundial, George Hackney, del que se dice que tomó fotografías de forma clandestina llevando su cámara a las trincheras, muchas de sus fotos fueron descubiertas recientemente; Sir Philip Gibbs y Henry Perry Robinson.





4.54



4.55

Pies de fotos:

4.48. George Hackney. Trincheras, 1915/16. Fotos clandestinas tomadas por el soldado y fotógrafo.

Fuente: <https://historum.com/threads/george-hackney-ww1-photographs.79386/>

4.49 George Hackney. Trincheras, 1915/16. Fotos clandestinas tomadas por el soldado. Trincheras.

Fuente: <https://historum.com/threads/george-hackney-ww1-photographs.79386/>

4.50. Frank Hurley. Una de las fotografías más representativas de la Primera Guerra Mundial en la que se aprecia toda la acción: los soldados desde las trincheras, los aviones atacando y la evidencia en las explosiones. Fuente: <https://www.insidehook.com/article/art/world-war-one-photos-frank-hurley>

4.51. Frank Hurley. Soldados australianos en el saliente de Ypres. 1917. Los bosques han quedado devastados luego de la tercera batalla de Ypres. Fuente:

<https://www.insidehook.com/article/art/world-war-one-photos-frank-hurley>

4.52 Frank Hurley. Soldado contemplando el desastre. 1917.

<https://www.insidehook.com/article/art/world-war-one-photos-frank-hurley>

4.53. Frank Hurley. Fuente: <https://www.insidehook.com/article/art/world-war-one-photos-frank-hurley>

4.54. Frank Hurley. Centinela en la Batalla. Fuente: <https://www.insidehook.com/article/art/world-war-one-photos-frank-hurley>

4.55. Frank Hurley. Vista de los desastres de una batalla. Fuente:

[https://www.paraloscuriosos.com/a8900/este-destacado-fotografo-de-la-primera-guerra-mundial-capturo-a-la-perfeccion-como-era-la-vida-en-aquella-](https://www.paraloscuriosos.com/a8900/este-destacado-fotografo-de-la-primera-guerra-mundial-capturo-a-la-perfeccion-como-era-la-vida-en-aquella-epoca#utm_source=SiteShareButton&utm_medium=SiteShareButton&utm_campaign=Article_8900?page=6)

[epoca#utm_source=SiteShareButton&utm_medium=SiteShareButton&utm_campaign=Article_8900?page=6](https://www.paraloscuriosos.com/a8900/este-destacado-fotografo-de-la-primera-guerra-mundial-capturo-a-la-perfeccion-como-era-la-vida-en-aquella-epoca#utm_source=SiteShareButton&utm_medium=SiteShareButton&utm_campaign=Article_8900?page=6)

La Guerra civil española (1936-1939)

Enfrentamiento militar en España entre los republicanos y los nacionalistas. Inicia cuando los generales Francisco Franco y Emilio Mola se sublevaron para derrocar a la República elegida. A este conflicto se le conoce también como la Guerra de España y tuvo una duración de tres años, donde se enfrentaron las fuerzas armadas del bando Republicano, apoyado por la Unión Soviética y el bando Nacional liderado por Francisco Franco y apoyado por la Alemania de Adolfo Hitler. Al final Franco gana la contienda y se despliega una dictadura de más de 35 años que dejó al país en una crisis económica inédita.

Es esta la primera guerra que se cubre por un gran número de fotógrafos. Se puede decir que hubo más facilidades para el registro de los acontecimientos, las imágenes tienen una mayor circulación en los medios que antes. Este es un fenómeno que evidentemente se irá incrementando con el tiempo.

La instantánea de guerra más importante y representativa de la Guerra Civil española es de Robert Capa. *La caída de un soldado*, o *Soldado abatido*, o *Muerte de un miliciano* (Ver foto 4.56). Fue tomada en septiembre de 1936, cuando Capa estaba a punto de cumplir 23 años de edad, dicha imagen se volvió la fotografía más representativa de la guerra. Por mucho tiempo se ha creído que esa imagen pudo haberla tomado su novia, la periodista Gerda Taro, por las características del negativo. Desafortunadamente ella ya no pudo confirmar los datos debido a que murió en la línea de fuego en 1937. Muchas historias se cuentan alrededor de esta imagen, como la que sugiere que fue resultado de un ensayo y que fue actuada para el fotógrafo y preparada por Capa. Federico Borrel García es el nombre del miliciano muerto en batalla, que a partir de serias investigaciones biográficas y con el material de las maletas de negativos “perdidas” y luego aparecidas en años recientes, se comprobó que la foto no solamente no es una puesta en escena construida con la ayuda de un actor, sino que además

se confirma que Capa sí es el autor. Que la toma coincide con la fecha y situación de la muerte de este joven, cuyo hermano menor ha podido identificar en esta imagen.²³ Otro fotógrafo de la guerra civil fue Alfonso Sánchez Portela, quien se hizo pasar por médico para poder tomar esta fotografía del cadáver del diputado monárquico (Ver foto 4.59). Calvo Sotelo, junto con otros, fue quien desencadenara el estallido de la Guerra Civil española.



4. 56

4.56. Robert Capa. *La caída de un soldad*, o *Soldado abatido*, o *Muerte de un miliciano*. 1936.

Fuente: <https://www.infobae.com/cultura/2017/10/28/robert-capa-el-fotografo-que-marco-el-pulso-de-la-historia-visual-del-siglo-xx/>



4.57

4.57. Robert Capa. *La Batalla de Teruel*, 1938. Soldados republicanos dentro del Palacio de Gobierno, el último bastión de la resistencia fascista. Fuente: <https://www.hoyaragon.es/cultura-oicio-escapadas/el-libro-sobre-la-batalla-de-teruel-que-analiza-la-sangrienta-contienda-del-stalingrado-espanol/>



4.58

²³ La crónica que describe toda la historia controversial de esta fotografía se puede leer en “La reivindicación de Robert Capa” por Federico Campbell, en la Revista *Cuartoscuro* No 89 P.57-58, abril-mayo de 2008, en donde detalla los pormenores.

4.58 Fotografía desconocida. *Fusilamiento de un soldado*.

https://www.elespanol.com/cultura/historia/20190401/infierno-guerra-civil-fotos-pensar-ensenar-historia/386991304_3.html#img_16



4.59



4.60



4.61

4.59. Alfonso Sánchez Portela. *El cadáver de Calvo Sotelo*, 1936. Fuente:

<https://fotogasteiz.com/blog/fotografos/alfonso-vida-obra-biografia/>

4.60. Fotos de Robert Capa, *soldado muerto en Teruel*. 1937. Fuente:

<http://elrectanguloenlamano.blogspot.com/2012/02/capa-fotografio-un-soldado-republicano.html>

4.61. Robert Capa. *Exiliados. Refugiados republicanos en Francia*. 1939 Fuente:

<https://www.anabad.org/heroes-santos-y-traidores-al-final-de-la-guerra-civil/>



4.62

4.62. Foto AP. *Bombardeo de Guernica*. 1937. Fuente:

<https://www.infobae.com/historia/2018/04/26/a-81-anos-del-bombardeo-de-guernica/>

La Segunda Guerra Mundial (1939-1945)

No nos es posible medir exactamente la importancia de esta última guerra. Todavía no habíamos terminado de examinar los residuos de la Primera Guerra Mundial, cuando, de las brasas que había dejado, surgió la nueva hoguera de la segunda.

Eric Savareid

Para revisar la iconografía de la Segunda Guerra Mundial es importante citar algunos de los hechos históricos y los espacios donde se capturaron infinidad de imágenes fotográficas que se han vuelto iconos representativos de la violencia ejercida en este período.

La Segunda Guerra Mundial inicia el 1 de septiembre de 1939 y finaliza el 14 de agosto de 1945. Algunas de las causas que la provocaron fueron las inconsistencias e incumplimiento del Tratado de Versalles que se firmara en 1919 por Alemania, Italia y Japón. La inconformidad y el resentimiento de estos tres países, principalmente Alemania, quien tuvo que pagar fuertes indemnizaciones a sus aliados por las pérdidas económicas, además de las pérdidas territoriales, provocaron que se tomara la iniciativa de guerra. Sus intenciones de expansión territorial se vieron frustradas. Otro factor que explica el origen de la guerra fue la gran crisis que se presentó en el mundo durante los años veinte y treinta. La llamada crisis del 1929 afectó a toda Europa, se creó una situación de gran desempleo, una caída del nivel de vida de la clase media y demás, aspecto que dispuso a Alemania, y sobre todo, preparó el camino para el surgimiento del partido nacional-socialista. Por un lado, la tendencia al totalitarismo, por expansión territorial principalmente de ideologías, en Alemania, con el nazismo de Hitler, en Italia, el fascismo de Mussolini, en España el fascismo de Franco y en Rusia el comunismo de Stalin, los unipartidismos. Por otro lado, con los Imperialismos existentes en 1938, Hitler formó alianzas con Austria y Checoslovaquia, lo que lo fortaleció para la invasión a Polonia en 1939. La Sociedad de Naciones tenía un objetivo pacificador, pero frente al incumplimiento de este acuerdo, Alemania, Italia y Japón

se desligaron de la Sociedad. La Guerra civil española, entre julio de 1936 y abril de 1939, fue un antecedente que encendía los ánimos y también sirvió de ensayo y de prueba de las armas que luego se utilizarían en la Segunda gran guerra.

En relación con la firma de alianzas y el compromiso de ayuda, en 1936 se pacta el eje Berlín, Roma y Tokio, y para 1939 la Italia de Mussolini y la Alemania de Hitler firman el Pacto de Acero y se forma el Eje Berlín y Roma. Ese mismo año Hitler y Stalin firman un pacto de no agresión, seguido de la invasión de Alemania a Polonia.

Es complejo tratar de descifrar y de escribir sobre este conflicto bélico que generó entre 55 y 70 millones de pérdidas humanas. Se dice que cincuenta y cinco millones de muertos es más que la población de Francia, tal fue el precio de aquella lucha implacable, en la que la humanidad se jugó su destino en una inconcebible serie de destrucciones, que suscitaron toda clase de interpretaciones, cuyos resultados dependen desde qué aspecto se vieron. Al respecto, el historiador Eric Hobsbawm (1995) dice: “Fue una guerra internacional porque suscitó el mismo tipo de respuestas en la mayor parte de los países occidentales, y fue una guerra civil porque en todas las sociedades se registró el enfrentamiento entre las fuerzas pro y antifascistas. No ha habido nunca un periodo en el que contara menos el patriotismo, en el sentido de lealtad automática al gobierno nacional.” (Hobsbawm 1995, p.150).

Dentro de este suceso, el llamado Holocausto, en el que perdieron la vida unos seis millones de judíos, fue el más grande exterminio nazi de las guerras, dentro y fuera de los campos de concentración. Entre estas muertes están las de disidentes del poder, políticos, críticos, homosexuales y comunistas que habían sido perseguidos por el Estado del Führer.

Son incontables y variadas las versiones que narran los hechos que se suscitaron en los seis años que duró esta guerra.²⁴

Lo que corresponde en este espacio es mencionar que las imágenes fotográficas de la Segunda Guerra Mundial se han estudiado y analizado desde muchos puntos de vista, y han sido fuente inagotable de investigación y conocimiento. Es evidente la importancia que ellas tienen en este trabajo. Forman parte de una historia de la violencia en imágenes. En el año 2015 se conmemoró el 70 aniversario del fin de la Segunda Guerra Mundial. Algunos de los fotógrafos más importantes junto con Robert Capa, George Roger, Margaret Bourke White, Joe Rosenthal, Yevgeni Khaldei, Albert Harlingue, W. Eugene Smith y Henry Cartier Bresson. Cabe destacar que entre los fotógrafos Robert Capa, David Seymour, George Rodger y Henry Cartier-Bresson, María Eisner y Rita Vandivert, fundaron en 1947 la agencia Magnum, la primera agencia fotográfica de la historia. Se debe mencionar la fotografía *Desembarco en Normandía* (Ver foto 4.76), la cual ha quedado como una de las imágenes emblemáticas de la Segunda Guerra Mundial y es una de las fotos más icónicas de Capa. Fue tomada durante el desembarco de las tropas aliadas en el norte de Francia, hubo grandes pérdidas humanas, además de algunas embarcaciones debido al mal tiempo y al mar embravecido. Fue complicado el proceso de revelado, al grado de casi perderse el material fotográfico. El estilo característico de Robert Capa, cuyo verdadero nombre fue Endre Ernő

²⁴ Son conocidas las imágenes fotográficas del holocausto, del gran exterminio nazi. Está relacionado directamente con la Segunda Guerra Mundial. Sabemos que los primeros campos de concentración se construyeron en Alemania en 1933, fecha en que Hitler es nombrado Canciller de Alemania, con una intención de incomunicar a sus principales adversarios políticos, entre ellos estaban todos aquellos que representaban “peligro contra el Estado”, y con este lema pudieron privar de la libertad a miles de personas. Otra de las principales funciones de estos campos era la de la explotación económica de los presos. Ellos hicieron trabajos forzados para diferentes empresas alemanas, fueron empleados en los trabajos de construcción y trasportación de materiales, por supuesto labores realizadas en condiciones prácticamente inhumanas, como consecuencia la mortandad entre estos prisioneros se incrementaba cada vez más. Entre los detenidos se encontraban también muchos intelectuales, judíos, gitanos, homosexuales, y todos aquellos a quienes se les consideraba de raza inferior y cuyas prácticas eran antinaturales como la de los homosexuales, también algunos presos políticos.

Friedmann, queda plasmado en esta imagen que refleja el movimiento y la desesperación de un soldado en el agua. Otra foto que destaca para la memoria de esta guerra es *Alzando la bandera en Iwo Jima*, de Joe Rosenthal (Ver foto 4.63). El 23 de febrero del año 1945 seis soldados marines estadounidenses levantaron la bandera de los Estados Unidos en señal de victoria, en lo más alto del Monte Suribachi en la isla de Iwo Jima, tras una batalla feroz que duró cinco días. Fue publicada en la primera plana de prensa de ese país y ese mismo año ganó el Premio Pulitzer. De inmediato a la imagen se le dio un uso político, sirvió como el tema de la campaña de War Bond del gobierno. Queda la duda de si esta foto fue posada como una puesta en escena para el fotógrafo, cuya imagen se volvió emblemática. Con relación a la fotografía, cuyo autor es desconocido (Ver foto 4.71), Paco Elvira señala que esta es la típica "imagen de propaganda, preparada, con un soldado muerto en primer término y un tanque soviético victorioso detrás, que el fotógrafo esperaba a que pasase para componer la imagen". Otro fotoperiodista, Baltermants Dmitri, autor de la imagen *Aflicción* (Ver foto 4.75), en la Península de Kerch, capta la retirada de las fuerzas alemanas en Crimea, 1942. Bajo un cielo que parece lamentar el desastre. La muerte tapiza el hielo entre una multitud de observadores. Dos mujeres lloran por sus hijos. El fotorreportero W. Eugene Smith (Ver foto 4.73) fue conocido entre los soldados como "maravilla Smith, debido a su aparente ausencia de temor durante una sucesión de asaltos en combate: "Siempre quería estar al frente con el primer soldado en combate" (David Sherman, editor de Life). Esta batalla de Iwo Jima fue uno de los combates más sangrientos de la Segunda Guerra Mundial entre los marines de EUA y la fuerzas del imperio del Japón.

Entre los más destacados fotógrafos de la Segunda Guerra mundial es importante hacer un apartado para hablar de la fotógrafa Lee Miller, quien tiene una historia particular en el mundo de la fotografía de guerra. Neoyorkina de nacimiento, desde los dieciocho años

fue la principal *top model* de la revista Vogue. Su formación accidentada como fotógrafa se debe a su padre y a sus estancias en Europa, donde conoció a Man Ray y de quien fue asistente y luego pareja sentimental. Entre la fotografía de moda y publicitaria, y la creación artística, de pronto se vio involucrada en la cobertura de prensa de la Segunda Guerra Mundial. Miller convertida en fotógrafa y artista, gracias a su estrecha relación con la fotografía y con quienes trató siempre, trabajó para la revista Vogue, fue corresponsal de guerra en la Segunda Guerra mundial. La mirada de Miller está influenciada por el surrealismo (Frances Fralin 1985). En un acto rebelde Lee Miller y David E. Sherman se hacen fotografías mutuamente en la tina de baño de Hitler (Ver fotos 4.80 y 4.81), con este acto ella señaló que se quitaba la “mugre” de Dahau, el campo de concentración alemán que acababa de visitar. Estas fotos fueron tomadas en el departamento abandonado de Hitler, por iniciativa de Miller, una irónica forma de “lavarse”. La ironía y el sarcasmo eran el sello de sus fotografías de Lee.



4.63



4.64

4.63. Joe Rosenthal. *Alzando la bandera en Iwo Jima*, 1945.

Fuente: <https://www.nationalgeographicla.com/historia/2020/02/iconica-fotografia-de-la-segunda-guerra-mundial>

4.64 Yevgeny Khaldei de la agencia TASS. Un soldado del ejército rojo soviético iza la bandera sobre el Reichstag, el parlamento de Berlín. 2 de mayo de 1945. Fuente:

<https://www.elcomercio.com/afull/historia-foto-reichstag-bandera-urss.html>



4.65



4.66

Foto 4.65. Fred Ramage. Agencia Getty. Soldados alemanes prisioneros del IX Ejército de EE UU. 1945. Cuenta que a medida que se acercaba la victoria de los aliados, las revistas ilustradas buscaban este tipo de imágenes, las del triunfo sobre el nazismo. Fuente: <https://escala.forosactivos.net/t948-la-segunda-guerra-mundial-imagenes-para-la-historia>

Viktor Temin. Agencia Getty

Foto 4.66. Frente del Este. Finales de 1943. Tropas de asalto soviéticas avanzan por las calles de una localidad reconquistada a los nazis, que estaban en retirada. que ha seleccionado las imágenes del libro, destaca que en aquella época los reporteros ya iban 'empotrados' y que "corrían casi los mismos riesgos que los soldados porque eran parte de la batalla, aunque no como objetivos directos". <https://escala.forosactivos.net/t948-la-segunda-guerra-mundial-imagenes-para-la-historia>



4.67



4.68

Foto 4.67. Las filas de los cuerpos de los internos muertos llenan el patio del Lager Nordhausen, un campo de concentración de la Gestapo.

Foyo 4.68. H. Miller. Trabajadores esclavos en el campo de concentración de Buchenwald, el día de la liberación de los campos por las tropas estadounidenses. Muchos ya habían muerto de desnutrición. Fuente: <https://www.etcetera.com.mx/internacional/recomendamos-que-defienden-los-negacionistas-del-holocausto/>



4.69



4.70

Foto 4.69. H Miller. Trabajadores esclavos rusos, polacos y holandeses que estuvieron en el campo de Concentración de Buchenwald entraron con 73 kg cada uno, en promedio, y al salir once meses después, cuando su peso era de 31 kg el 16 de marzo de 1945.

<https://www.20minutos.es/noticia/1749870/0/nuevos-estudios/holocausto-nazi/amplia-cifras/>

Foto 4.70. George Rodger. Fosa común de judíos asesinados en la liberación del campo de concentración Bergen-belsen, abril de 1945. <https://www.xatakafoto.com/fotografos/george-rodger-las-imagenes-mas-crudas-de-la-historia-por-uno-de-los-fundadores-de-magnum>



4.71



4.72

Foto 4.71. Autor desconocido. *Soldado alemán muerto. Rusia, 1942.* Fuente:

<https://escala.forosactivos.net/t948-la-segunda-guerra-mundial-imagenes-para-la-historia>

Foto 4.72. George Rodger. *Caminando junto a los cadáveres.* Alemania, 1945. Un niño camina junto a los muertos del campo de exterminio de Bergen-Belsen. /Time & Life pictures/Getty)

Fuente:

<https://fotografiadslr.wordpress.com/2013/11/24/george-rodger-el-foto-periodista-que-huyo-de-la-guerra/>



4.73



4.74

Foto 4.73. W. Eugene Smith. *Marines en la Batalla de Iwo Jima* (19-Feb-1945), Fuente: <https://www.nationalgeographicla.com/historia/2020/02/75-anos-despues-la-batalla-de-iwo-jima>

Foto 4.74. Lee Miller. *Hombre herido recibe primeros auxilios*. 1945. Fuente: Lee Miller. *Fotógrafa Surrealista* 2015. México: Museo de Arte Moderno (p.65)



4.75



4.76

Foto 4.75. Baltermants Dmitri. *Aflicción*. Península de Kerch. Retirada de las fuerzas alemanas en Crimea. 1942. Fuente: Frances Fralin. (1985). *The indelible image. Photographs of war-1846 to the present*. (1985) N.Y.: Harry Abrams.

Foto 4.76. Robert Capa. *Desembarco de Normandía*, 6 de Junio de 1944. Agencia Magnum.

Fuente: <https://www.infobae.com/cultura/2017/10/28/robert-capa-el-fotografo-que-marco-el-pulso-de-la-historia-visual-del-siglo-xx/>



4.77



4.78

Foto 4.77. Lee Miller. *Guardián alemán de la SS muerto flotando en un canal*, en Dahau. 1945.

Fuente: *The indelible image. Photographs of war-1846 to the present*. N.Y.: Harry N. Abrams.

Foto 4.78. Lee Miller, *Soldado muerto*, 1945. Fuente: Frances Fralin. (1985). *The indelible image*.

Photographs of war-1846 to the present. (1985) N.Y.: Harry Abrams.



4.79



4.80



4.81

Foto 4.79. Lee Miller. *Prisioneros muertos*, Buchenwald, Alemania. 1945. Fuente: Lee Miller.

Fotografía Surrealista 2015. México: Museo de Arte Moderno (p.60)

Foto 4.80. Lee Miller. *David E. Sherman en la tina de baño de Hitler*. Fuente: Lee Miller.

Fotografía Surrealista 2015. México: Museo de Arte Moderno (p.65)

Foto 4.81. David Sherman. *Lee Miller en la bañera del departamento de Hitler*, mientras el fñer todavía vivía, 1945. Fuente: <https://maestriadicom.org/articulos/victoria-se-bana-en-casa-del-enemigo-lee-miller-y-la-fotografia/>

La Guerra de Vietnam (1955 y 1975)

La Guerra de Vietnam es conocida también como la segunda guerra de Indochina, cuyo conflicto enfrentó a los Estados Unidos y Vietnam del sur contra Vietnam del Norte y otros grupos de guerrillas comunistas, para impedir que Vietnam del sur y Vietnam del norte se reintegraran como país bajo un régimen comunista. Esta guerra tuvo lugar entre 1955 y 1975 y se considera una de las más sanguinarias que se hayan visto, la descripción detallada en *Despachos de guerra*, del periodista Michael Herr, corresponsal de Esquire, es un referente clave y contundente de la contienda, en el que hay que adentrarse: “En 1967 fui a cubrir la guerra y la guerra me cubrió a mi.” (Herr 1980). Se estima que es una de las guerras mejor

documentadas en fotografía, el material con que se cuenta es infinito, pero sólo mostraremos las más significativas. Una de las imágenes más icónicas de la Guerra de Vietnam es aquella donde un grupo de niños escapa a las balas de los adversarios, la toma fue del fotoperiodista Huynh Cong Nick Ut, (Ver foto 4.82). De la agencia *Associated Press*, la toma fue el 8 de junio de 1972. Este fotógrafo ganó el premio Pulitzer por su trabajo de corresponsal de guerra. La niña Phan Kim Phúc de 9 años corría desnuda por el dolor de las quemaduras en la piel causadas por una bomba, cerca de Napalm en Trang Bang. Esta es una imagen que se ha convertido en un icono de la violencia en la historia, desde que existe la fotografía, con la cual ganó el premio Pulitzer en junio de 1973. Se cree que esta imagen sirvió para crear un sentimiento antibélico y apresuró el fin de la guerra. Infinidad de fotoperiodistas han mostrado material fotográfico sobre la violencia ejercida en ese país, algunas de las cuales sirvieron de inspiración para el rodaje de la película “Apocalipsis Now”²⁵, como las de Larry Burrows, fotoperiodista inglés. Estas fotos no fueron publicadas en la Revista Life de inmediato. En la primera fotografía: “Tendiendo la mano” (Ver foto 4.86), de 1966, un soldado se dirige hacia el soldado herido en señal de solidaridad. Por su dramatismo las fotografías de Larry fueron calificadas como demasiado realistas, imágenes demasiado sesgadas que mostraban otras realidades, tal vez Whashington no estaba dispuesto a reflexionar acerca de ello. (Ver fotos 4.87 y 4.88). El material iconográfico de esta guerra es infinito, sin embargo, no podemos dejar de mencionar la imagen icónica de Vietnam, *Ejecución de un sospechoso*, de Eddie Adams, fotógrafo de Estados Unidos. (Ver foto 4.83). Fue tomada el uno de febrero 1968. Con ella ganó el Premio Pulitzer en 1969. Esta imagen de la ejecución a quemarropa de un teniente del Vietcong por un general de Vietnam del Sur

²⁵ Película dirigida por Francis Ford Coppola, 1979, la cual se convirtió en un referente de la Guerra de Vietnam.

se volvió un ícono fotográfico del Siglo XX. También obtuvo el Premio *World Press Photo* de 1968.



4.82

Foto 4.82 Huynh Cong 'Nick' Ut. De la agencia *Associated Press* 8 de junio de 1972, Guerra de Vietnam. Premio Pulitzer 1973 Fuente:

<https://www.nytimes.com/es/2020/02/19/espanol/opinion/fotografia-tragedias.html>



4.83

Foto 4.83. Eddie Adams, *Ejecución de un sospechoso*, 1968, fotógrafo de Estados Unidos. 1-02-1968. Premio Pulitzer en 1969. Premio *World Press Photo* de 1968. Fuente:

<https://www.xatakafoto.com/fotografos/eddie-adams-en-vietnam-ano-1968>



4.84



4.85

Foto 4.84. Horst Faas. Civiles vietnamitas, de los pocos sobrevivientes después de dos días de intensos combates. 1965. En la localidad de Dong Xoai. El fotoperiodista alemán es ganador del premio Pulitzer en dos ocasiones, en 1965 y 1972 en Bangladesh. Fuente: <https://es.topwar.ru/14697-legendarnyy-voenny-fotograf-horst-faas-umer-v-vozraste-79-let.html>

Foto 4.85. Horst Faas. Un padre lleva muestra el cadáver de su hijo. Nueve de marzo de 1964. El hombre que lleva en brazos a su hijo muerto lo muestra a una patrulla de Vietnam del sur. Esta fotografía fue una de las que le valió el primer premio Pulitzer. Fuente: <https://es.topwar.ru/14697-legendarnyy-voenny-fotograf-horst-faas-umer-v-vozraste-79-let.html>



4.86

Foto 4.86 Larry Burrows



4.87

4.87 Larry Burrows



4.88



4.89

Fotos 4.86, 4.87 y 4.88. Larry Burrows, Diferentes escenas de la guerra. 1966. Fuente: <https://www.life.com/history/life-behind-the-picture-larry-burrows-reaching-out-vietnam-1966/>

Foto 4.89. Herman Kokojan 1973.

El movimiento estudiantil del año 1968

El movimiento estudiantil del año 1968 fue uno de los acontecimientos políticos y sociales más importantes de la segunda mitad del siglo XX en México, entre muchas otras cosas por la violencia suscitada en la tarde del 2 de octubre y sus consecuencias a nivel histórico y

social. Lo que puso en evidencia, de nuevo, un aparato social en descomposición y en crisis. Este fue un movimiento social que se desarrolló en diferentes sitios de la ciudad de México, una de las movilizaciones urbanas que se ha convertido en la más emblemática del siglo XX, de consecuencias fatales en términos de manipulación del poder y violencia de Estado.

Este movimiento fue puramente urbano, el primero de esa magnitud. Los archivos fotográficos más completos que documentan esta masacre masiva están en el Archivo General de la Nación, el Fondo fotográfico Hermanos Mayo, además de otros archivos particulares como el de Héctor García, Enrique Metinides, Enrique Bordes Mangel y Aarón Sánchez, entre otros. De entre las memorias de las movilizaciones juveniles del 68 en México está la investigación de Alberto del Castillo Troncoso (2012) llamada *La fotografía y la construcción de un imaginario. Ensayo sobre el movimiento estudiantil del 68* (2012), este se ha convertido en referencia fundamental por sus aportes de una nueva lectura de la iconografía del movimiento, imágenes que se habían convertido en iconos o imágenes emblemáticas del mismo, y algunas inéditas también, son revisadas cuidadosamente en un estudio de carácter histórico. Los registros fotográficos reunidos y analizados en este volumen se basan en una minuciosa exploración de todas las etapas del movimiento y así desentrañan muchos de los mitos creados en el uso y manejo de algunas de las imágenes publicadas en libros y revistas. Como he dicho, Del Castillo encuentra también archivos inéditos para su investigación, tales como el del fotógrafo Rodrigo Moya, circunstancia que enriquece su trabajo, que es de una lectura responsable de las imágenes, que ha considerado no sólo los contextos de cada espacio editorial, sino la intencionalidad del editor, la de cada autor, sus voces, las imágenes no publicadas debido a la censura o a la selección y edición del reportaje, así como a los archivos guardados. El autor es cuidadoso al evitar caer en

afirmaciones estereotipadas y generalizadas en sus interpretaciones por lo que sugiere diferentes lecturas de este tipo de procesos sociales.

El número 54 de la Revista *Cuartoscuro* (mayo-junio 2002) está dedicado al fotoperiodista Rodrigo Moya, luego de un retiro de 30 años, con textos de Alberto Híjar, y algunas fotografías de las represiones contra los movimientos populares, guerrillas y otros registros fotoperiodísticos sobre la violencia. Rodrigo Moya cuenta con imágenes inéditas, una selección de retratos de los cientos de personajes a quienes capturó con su cámara, así como movimientos sociales y otros documentos de la ciudad de México que no se habían visto, debido a que el fotógrafo se retiró durante años de la fotografía. Moya fue así un cronista urbano que pudo denunciar la miseria de los suburbios de la ciudad, las condiciones en las que vivían los niños, la gente durmiendo en la calle, los vendedores del mercado de la Lagunilla, entre otros muchos sitios.

El artículo de Alberto Híjar *Moya: Construir al Pueblo*, habla del rescate de la visión ética y la capacidad narrativa del fotógrafo, y de cómo le retribuye al pueblo lo que merece: “Por esto Rodrigo Moya jamás ha exhibido individualmente a cambio de compartir con compañeros y camaradas las excelencias de las fotografías como tales, como momentos de vida orientadas por una épica en todo opuesta y distinta al individualismo y la contemplación para ofrecerse en cambio, como parte orgánica de un proyecto necesario y vigente de pueblo en lucha.” (Híjar 2002, p. 24). A pesar de que el fotoperiodista se había retirado en 1967, participó en el movimiento estudiantil y lo documentó en fotografías que quedaron en su archivo personal durante 40 años. Ahora del Castillo Troncoso lo rescata en la investigación ya mencionada. Es imprescindible decir que por su trabajo urbano en la ciudad de México, él decía que “las ciudades son el alma del País, su estructura ósea, por las calles por las que caminamos están detrás de los muros de una ciudad está la gente que trabaja, que sufre, que

vive, es la que le da vida a la ciudad, la esencia de mi trabajo es un trabajo social,, que corresponde a una toma de conciencia política y social.”²⁶

Las movilizaciones estudiantiles y sus consecuencias tuvieron una gran repercusión en el imaginario colectivo, dada la importancia de este movimiento (el de 68), no sólo en el contexto mexicano sino en el de muchas ciudades del mundo en las que se estaban generando movimientos estudiantiles paralelos ese mismo año de 1968, como el de París en mayo, o el de Praga en junio.



4.90



4.91

Foto 4.90. Bruno Barbey. *Protestas en París*. 1968. Fuente: https://elasombrario.com/magnum-mejores-fotos-la-historia/_cache_protestas-en-paris-1968_copyright-bruno-barbey-magnum-photos_600x0/

Foto 4.91. Josef Koudelka. *Ciudadano checo sobre un tanque*. 1968. Invasión en Praga, gracias a estas fotografías ganó la medalla de oro “Robert Capa”. Fuente:

<https://www.rtve.es/noticias/20150911/josef-koudelka-fotografia-sin-patria/1216728.shtml>

Los cambios que se dieron a todos los niveles se pueden apreciar en el proceso de los movimientos políticos posteriores. Algunas de las fotografías se volvieron clichés y códigos visuales de manera que se crearon idealizaciones que impactan en los fenómenos sociales y urbanos posteriores en los términos que nos compete en el presente estudio, es por eso que consideramos fundamental una revisión como la de Alberto del Castillo que a nivel

²⁶ En entrevista/documental. Canal Once, televisión, 18 de agosto de 2014.

fotográfico determinó las nuevas expresiones callejeras. Se encuentran pocas referencias de investigación histórica de tal importancia. En su investigación además se consideran los movimientos que anteceden al del 68, así como los que se desprenden de él, es decir, analiza las circunstancias a nivel situacional, lo que apoya la comprensión del fenómeno de manera referencial, sin por ello igualar las circunstancias de cada caso. El siglo XX mexicano está marcado por los grandes conflictos y movimientos sociales posteriores a la Revolución Mexicana, Del Castillo identifica algunos como el de las pugnas que generaron los diferentes grupos revolucionarios entre los años 20 y los 40; el de los obreros de la década de 58 al 68; el propio movimiento estudiantil del 68 y lo que se desprendió de él en las luchas sindicales y guerrilleras posteriores. Su libro es, sobre todo, una sugerencia de gran riqueza para la investigación historiográfica a nivel de la fotografía.

En las fotografías del conflicto del 68 que se muestran casi no aparece el nombre de los fotoperiodistas, sólo el archivo y/o el nombre de la publicación, y sólo en algunas ocasiones los fotógrafos identificaban su material. Los testimonios de los fotoperiodistas que participaron ayudaron a la identificación autoral de algunas fotografías. Algunos de los fotoperiodistas del enfrentamiento son Rodrigo Moya, Héctor García, Daniel Soto, Enrique Metinides, María García, Enrique Bordes Mangel y Aarón Sánchez. Muchas de las fotografías encontradas no tienen crédito, sobre todo aquellas que tienen contenido comprometido, el que realmente muestra la violencia ejercida a los estudiantes. Al respecto Del Castillo dice: “Por todo lo anterior, la cobertura más amplia e importante de esta fecha trágica no está representada por periódico alguno, sino por la Revista *Por qué?* dirigida por Mario Menéndez, plenamente identificada con el movimiento en las semanas anteriores y que dedicó a los acontecimientos uno de sus ejemplares de mayor circulación, el llamado Segundo número extraordinario, publicado en forma independiente durante octubre de aquel

año.” (Del Castillo 2012, p. 275). Vale la pena destacar a Rodrigo Moya por su impecable trabajo fotográfico de una calidad particular del Movimiento Estudiantil de 1968, inédito y descubierto cuarenta años después²⁷.



4.92



4.93

Foto 4.92. Rodrigo Moya, *en el mitin de la noche del 13 de agosto, 1968*. Fuente: del archivo personal de Rodrigo Moya, publicadas en el libro Del Castillo (2012).

Foto 4.93. Rodrigo Moya. *Quema del gorila de papel maché en el Zócalo 13 de agosto de 1968*. Un grupo de estudiantes inicia la quema de un gorila de papel maché que representa al jefe de policía de la ciudad. Fuente: del archivo personal de Rodrigo Moya, publicadas en el libro Del Castillo (2012).



4.94



4.95



4.96

Foto 4.94. Autor desconocido. Revista Por qué?

Foto 4.95. Héctor García. *Granaderos, 1968*. Fuente: Poniatowka E (1987). Héctor García. México sin tretoque. México: UNAM.

Foto 4.96. Héctor García. *La noche de Tlatelolco, 1968*. Fuente: Poniatowka E (1987). Héctor García. México sin tretoque. México: UNAM.

²⁷ La revista Cuartoscuro en el número 54, mayo-junio de 2002. La edición incluye



4.97



4.98



4.99

Foto 4.97 Fotografías de Archivo, s/autor, publicadas en la Revista *Por qué?* en octubre de 1968, y reproducidas en el libro de Alberto del Castillo Troncoso.

4.98. Fotografías de Archivo, s/autor

4.99. Autor desconocido. Fotografías de los jóvenes muertos que no han sido reconocidos

Conflicto armado del EZLN. La Guerra de Chiapas (1994)

El primero de enero de 1994 el EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) le declaró la guerra al Estado mexicano, siendo Carlos Salinas de Gortari su presidente. Esta fue la llamada Guerra de Chiapas, con el movimiento Zapatista, o Neozapatista, cuyo levantamiento armado tuvo una corta duración, doce días, sin embargo, el alto al fuego que ofreció el presidente “para dialogar”, no fue suficiente para frenar la represión y la violencia de Estado en esta lucha que los indígenas zapatistas llaman “guerra”. Carlos Montemayor, en su libro *Chiapas: la rebelión indígena de México*, dice: “Cualquier conflicto armado provoca una denostación oficial inmediata y una represión no menos vertiginosa. La descalificación es la primera arma que se esgrime contra un levantamiento popular, urbano, campesino o indígena; la segunda arma es la policiaca o la militar.” (Montemayor 2009). Y Cierra el texto con esta frase: “Cuatro años después de iniciado el conflicto en Chiapas, nos era posible entender que el Gobierno federal no había tratado de impedir la guerra. Que el Gobierno sólo había estado administrando la guerra.”

En este levantamiento participó un numeroso grupo de fotoperiodistas de diferentes medios, tanto mexicanos como de otros países. Hay quienes realizaron importantes aportes fotográficos en movimientos como ese 2 de enero de 1994 en Chiapas. Recrear los primeros instantes de la guerra establecida por el EZLN fue histórico. En estos casos vale la pena la reconsideración y el análisis de las imágenes, en colaboración con los fotógrafos que se encargaron. Ellos fueron algunos de los fotoperiodistas de la agencia Imagenlatina, que posteriormente dio lugar a la revista de fotografía *Cuartoscuro*, que actualmente se considera una de las más importantes de México, en ella se publican los ensayos fotográficos considerados de relevancia y actualidad.

Fue un momento muy importante para algunos medios periodísticos, como esta Revista *Cuartoscuro*; muchos de cuyos resultados en imágenes se publicaron en el Núm. 5²⁸. El fotoperiodista Pedro Valtierra cubrió el conflicto a cargo de la agencia del mismo nombre. Entre sus colaboradores estaban sus hermanos, Eloy Valtierra y Rodolfo Valtierra, además de José Nuñez y Mercedes Romero, entre otros, quienes mostraron un Chiapas devastado por la violencia militar. El número estuvo totalmente dedicado a señalar los registros de los ataques militares, retratos de los zapatistas, los rostros de las víctimas, y los desastres que dejaban estos ataques. La guerra estalla el uno de enero de 1994. Estas fotografías se habían publicado ya en la prensa. Aunque este conflicto se inicia en la selva de Chiapas se desarrolló en las ciudades, pues los zapatistas tomaron cinco de las ciudades capitales de cinco municipios, lo más cruento de esta guerra se dio ahí. La muestra fotográfica ya señalaba una manera peculiar de ver la guerra. Hay un encuadre y una forma de mirar que parece estar planeada, da la impresión de estar minuciosamente trazada a lápiz antes de capturarse,

²⁸ Véase Revista *Cuartoscuro*, Núm. 5, Año 1, febrero-abril de 1994.

aspecto que le confiere un toque dramático a las fotografías. Este año fue crucial para los fotoperiodistas, ya que se publicaron toda clase de reportajes del conflicto zapatista, este fue un movimiento totalmente mediatizado. Los fotógrafos parecieron tener permiso para mostrar la violencia. En un artículo de Flor Gómez Cortecero compartido con otros autores se puede leer el resultado del análisis fotográfico:

“El conflicto de Chiapas estuvo marcado en todo momento por el valor del espectáculo. Hemos analizado 299 fotografías recogidas desde el 4 de enero de 1994 hasta el 30 de diciembre de 1994, de las que 114 son del diario El País, 122 de *El Mundo* y 63 de ABC. Analizamos las funciones que residen en algunas imágenes de prensa sobre el conflicto de Chiapas. Los resultados son que algunas de estas imágenes se repiten en el mismo diario o en otro. Pero presentan diferencias por manipulaciones de la expresión (como recortes de formato, modulación de contraste), por el proceso de compaginación o distintos pies de foto... Las conclusiones más relevantes son que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) se publicitó activamente en la opinión pública con planificación, creatividad y teatralidad. Creó y estructuró diversos sucesos informativos y jugó con simbolismos en el desarrollo de ellos. El mando zapatista controló su propia proyección de los medios. (Gómez C, 2017, p.85).

En el número 9 de la Revista *Cuartoscuro* (en noviembre-diciembre, 1994), en gran parte dedicado a las mujeres de prensa, una larga lista de 16 mujeres fotógrafas de diferentes medios muestra algunos de sus registros fotográficos, entre ellas se encuentran Frida Hartz (de *La Jornada*), quien presenta una foto de la represión en Chiapas en 1994, lo mismo que Aracely Herrera; Flor de María Cordero (de *Reuters*), Elsa Medina (de *El Sur*), Ángeles

Torrejón (de *Imagen Latina*), Victoria Valtierra (de *Cuartoscuro*), Patricia Aridjis (freelance), Laura Cano (de France-Press) y Elena Ayala (de *Reforma*). Algunas de las fotografías publicadas en este número pertenecen a aquellas que ilustraron las notas de la Guerra zapatista en su momento. Una de las fotos de Marco Antonio Cruz *Familia asesinada por el ejército*, entre ellos una niña (Ver foto 4.102), fue censurada y eliminada en Facebook en 2014, por “infringir” las normas comunitarias en la red social.



4.100 Benjamín Flores



4.101 Marco Antonio Cruz



4.102. Marco Antonio Cruz



4.103. Araceli Herrera

Foto 4.100. Benjamín Flores. Fuente: *Cuartoscuro* Año II, No. 9. Noviembre-diciembre, 1994

Foto 4.101. Marco Antonio Cruz. Civiles y milicianos zapatistas muertos en enfrentamiento con el ejército federal en la zona de Rancho nuevo, San Cristobal de las Casas, Chiapas. Fuente: <https://www.proceso.com.mx/nacional/2014/1/22/elimina-facebook-foto-del-conflicto-armado-en-chiapas-128195.html>

Foto 4.102. Marco Antonio Cruz. Familia asesinada por el ejército, entre ellos una niña. 1994. Fuente: Luna Córnea No. 36. P.139.

Foto 4.103. Araceli Herrera. Chiapas 1994. Fuente: *Cuartoscuro* Año II, No. 9. Noviembre-diciembre, 1994. P. 13.



4.104



4.105

Foto 4.104. Eloy Valtierra 1994. Fuente: *Cuartoscuro* Año II, No. 9. Noviembre-diciembre, 1994

Foto 4.105. Araceli Herrera. Llegada a San Cristobal, 1994. Fuente: *Cuartoscuro* Año II, No. 9.

Noviembre-diciembre, 1994. P.19.



Foto 4.106. Frida Hartz, Chiapas. 1994. Fuente: *Cuartoscuro* Año II, No. 9. Noviembre-diciembre, 1994. p.22.

Foto 4.107. Guerra de Chiapas, 1994. Fuente: *Cuartoscuro* Año II, No. 9. Noviembre-diciembre, 1994.

Foto 4.108. Guerra de Chiapas, 1994. Fuente: *Cuartoscuro* Año II, No. 9. Noviembre-diciembre, 1994.

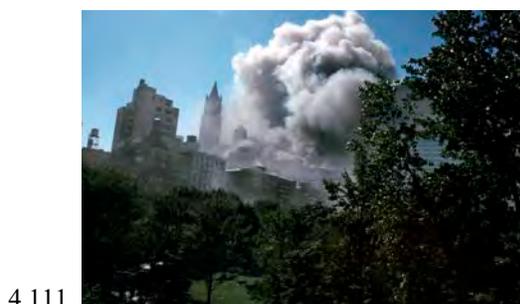
Las comunidades indígenas marginadas de Chiapas vivían en condiciones de exclusión del desarrollo económico. Según algunos investigadores como Flor Gómez Cortecero (Cortecero *et al*, 2017) el EZLN demostraría su gran habilidad comunicativa consiguiendo espacios privilegiados en los medios, así como la empatía del público y la prensa como marco publicitario favorable, tanto en la prensa nacional como internacional:

Los zapatistas consiguieron conectar a la audiencia mundial con un asunto local a través del poder de la imagen... Los diarios daban cabida a los comunicados que el EZLN enviaba a las redacciones a través de su departamento de Prensa y Propaganda. Los reporteros acudían a cada rueda de prensa en la selva y daban a sus crónicas un tono épico. También los intelectuales defendían la causa indígena en sus columnas de opinión. Pero a pesar de que la palabra escrita pueda parecer tener ventaja sobre la imagen, las fotografías que se difundieron del conflicto fueron el recurso más eficaz para llegar a la opinión pública y desacreditar al gobierno mexicano... La imagen siempre ha sido un medio directo de propaganda, y la propaganda un arma de guerra. (Cortecero *et alt.* 2017, p. 87).

La repercusión de este movimiento en las urbes fue enorme, las fotografías circularon en casi todos los medios y la participación de periodistas, fotoperiodistas e intelectuales fue clave, de manera que el conflicto marcó una etapa en la que se percibió una situación de gran violencia en México. Este hecho demostró una vez más la fuerza poderosa del uso mediático de las fotografías. El aspecto propagandístico queda claro en el análisis de Cortecero: “La imagen puede ser un recurso para construir o reforzar opinión, cohesionar un grupo o desacreditar al enemigo.” (Cortecero *et alt.* 2017, p. 88). Pocas veces se ha visto en una iconografía un manejo tan certero de la imagen de la violencia en los medios, algo que queda fijo en la memoria colectiva, tanto a nivel nacional como internacional, hasta nuestros días.

El ataque a las torres gemelas, en NY, en 2001

El ataque a las Torres gemelas de la ciudad de Nueva York ha sido calificado por muchos como el símbolo de la violencia más grande en la historia, sobre todo por su singularidad, por ser un hecho inédito en las guerras del mundo. Una guerra intolerable, la del terrorismo.



4.109. Foto de Susan Meiselas. 2001. Imágenes que circularon en los medios de prensa mundial
Fuente: <https://twitter.com/rodrigorivasph/status/1039461209240756226>

4.110. Foto de Susan Meiselas. 2001. Imágenes que circularon en los medios de prensa mundial.
Fuente: <https://twitter.com/rodrigorivasph/status/1039461209240756226>

4.111. Foto de Susan Meiselas 2001. Imágenes que circularon en los medios de prensa mundial.
Fuente: <https://twitter.com/rodrigorivasph/status/1039461209240756226>

4.112. Foto de Doug Kanter AFP, 2001. Un hombre grita para saber si alguien necesita ayuda, entre los escombros luego de la caída de la segunda torre. Fuente: <https://www.france24.com/es/20190911-continua-muriendo-gente-torres-gemelas>

<https://www.france24.com/es/20190911-continua-muriendo-gente-torres-gemelas>

Los conflictos bélicos del siglo XXI inician con este ataque terrorista inédito al *World Trade Center* de Nueva York. El 11 de septiembre del año 2001 cuatro aviones comerciales con pasajeros fueron secuestrados por terroristas islamistas y dos de ellos se estrellaron en

los edificios más emblemáticos de la ciudad. Este conjunto arquitectónico, de alguna forma representaba la centralidad del sistema capitalista. Jean Baudrillard calificó el hecho como un acto simbólico sellado en su duplicidad, dos edificios, doble ataque con una diferencia de unos minutos, nada podía igualar semejante mensaje, semejante acto de violencia. La metáfora, la caída del poder, de ese poder al que representaban las torres, y que cansadas de cargarlo se desmoronaron: “La táctica del modelo terrorista consiste en provocar un exceso de realidad y en hacer que el sistema se derrumbe bajo ese exceso de realidad.” (Baudrillard 2005, p.28). Un acto de destrucción simbólico al sistema de la máxima potencia mundial, al menos así lo creía ese país. El terrorismo como una nueva forma de guerra que no posee una finalidad, ni un objetivo definido:

El terror no posee un fin, es un fenómeno extremo, es decir que está más allá de su finalidad, de alguna manera: es más violento que la violencia... Lo insoportable es la emergencia de esta novísima potencia mundial. (Baudrillard 2007, p.30).



4.113



4.114

Foto 4.114. y 4.115. Fotografías de Agence France-Presse²⁹y de la Associated Press. 2001. Fuente: <https://100seguro.com.ar/que-puede-ensenarnos-el-seguro-contra-el-terrorismo-sobre-la-innovacion-de-productos/>

²⁹ Agence France-Presse es la agencia de noticias más antigua del mundo.



4.115



4.116



4.117

Foto 4.115. Richard Drew. *Hombre cayendo*, 2001. Fuente:

https://www.lespanol.com/social/20180911/polemicas-imagenes-cara/337217120_0.html

Fotografías de AFP/AP

Foto 4.116. Stan Honda. 2001. Marcy Borders “la dama de polvo”, 2001. Fuente:

<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-34061442>

Foto 4.117. José Jiménez. 2001. Personas acorraladas por el incendio y las altas temperaturas se aferran a las ventanas del edificio a 400 mts. De altura de las calles de Nueva York. Fuente:

<https://www.nationalgeographicla.com/photography/2018/09/recuerdos-del-11-de-septiembre-en-imagenes?image=04sept11gallery>

El terrorismo como nueva potencia mundial se convierte entonces en un símbolo del inicio del nuevo siglo XXI, hecho que marca también una estética fotográfica y nuevas formas de hacer arte. Las fotografías del atentado se volvieron íconos de inexplicable fuerza, que viven en los imaginarios de forma dolorosa, como la de Richard Drew, *Hombre cayendo* (Ver foto 4.115), esta es una de las fotos de la serie que el fotógrafo capturó cuando este hombre cae al vacío, después fue identificado por su familia. Por esta imagen Drew ganó el tercer lugar del premio fotonoticias en el certamen World Press Photo del año 2002. Lo perturbador de esta imagen es su aparente quietud, al margen de cualquier dramatismo. Otra imagen de gran circulación cuya historia se cuenta todavía en las redes y blogs es la de Stan Honda (Ver foto 4.116). Marcy Borders “la dama de polvo”, mujer sobreviviente del ataque, quien fue fotografiada cuando salía de los escombros totalmente cubierta de polvo. Imagen que luego de ser publicada se volvió una de las más conocidas mundialmente. Ella muere de

cáncer de estómago catorce años después, a los 42 años edad. Enfermó por las consecuencias del material tóxico inhalado. Muchos de los sobrevivientes de este atentado enfermaron de cáncer también y esta es una situación que se reitera todavía entre ellos. La hipótesis es que todo esto es por la nube de cenizas y desechos tóxicos aspirados durante semanas a consecuencia de los derrumbes. La de Honda es una de las imágenes más estremecedoras del inicio del siglo XXI, emblemática de la guerra del terrorismo. Otra de las más impactantes y desoladoras es la Foto de Doug Kanter, en la que un hombre grita para saber si alguien necesita ayuda entre los escombros, luego de la caída de la segunda torre (Ver foto 4.112).

La Guerra del Narco (desde 2006)

Este conflicto interno se inicia cuando el Estado mexicano decide sacar las fuerzas armadas a las calles para combatir al crimen organizado, específicamente el narcotráfico de drogas. Empezó en el año 2006 cuando el Estado mexicano, con Felipe Calderón como presidente, declaró la guerra contra el narcotráfico. La principal justificación de dicha guerra era que México ya no era territorio de tránsito, sino que se había convertido en el principal consumidor de las drogas, a cuyo mercado, el narcomenudeo, se afectaban jóvenes y niños. (Morales 2011). El problema escaló por la disputa de los territorios del narcotráfico. Un conflicto que dejó más de 60,000 desaparecidos. Esta fue una guerra fallida, ya que la violencia generada no se detuvo. Este conflicto es una de las principales razones de la violencia que se vive en las ciudades en México. En la opinión de algunos analistas, es una guerra perdida que lleva más de 13 años y no ha terminado, y corresponde al nuevo gobierno crear los cambios prometidos (Pardo 2019). La ola de violencia que se generó fue inédita y vino cargada de mensajes entre cárteles, mejor llamados foto-mensajes. En las fotografías se mostraba algún acto de venganza contra la familia o los allegados, principalmente avisos y amenazas. En estos encuentros la fotografía ha sido un medio necesario para comunicar y

enviar estos mensajes, aunque generalmente las imágenes no llevan el nombre del autor. Una de las fotos más impactantes fue la del cadáver de Arturo Beltrán Leyva (Ver foto 4.118), por orden del Chapo Guzmán, luego de la muerte del capo en un operativo armado, la fotografía de su cadáver apareció cubierto de billetes, pesos y dólares, ensangrentados. El narcotraficante fue expuesto así para mandar un mensaje.



Foto 4.118. Autor anónimo. Cadáver de Arturo Beltrán Leyva. Fuente: <https://www.elmundo.es/america/2009/12/18/mexico/1261156208.html>

Foto 4.119. Autor anónimo. *Narcomensaje*. Un cuerpo ensangrentado es enviado como narcomensaje. Fuente: <http://chacatorex.blogspot.com/2012/08/sexenio-de-calderon-71-mil-ejecuciones.html>

Foto 4.120. Bernandino Hernández. *Tu gente infiltrada*, 2010. Dos hombres fueron ejecutados y encontrados sobre la calzada Pie de la Cuesta, sobre la carretera Acapulco-Zihuatanejo, Acapulco, Guerrero, 13 de noviembre, 2010. Fuente: Revista *Cuartoscuro* No. 106. p.28.



4.121



4.122

Foto 4.121. Christopher Vanegas (Mexicano). Saltillo, Coahuila (en 2013). Cinco cadáveres bajo un puente, resultado de los mensajes que se envían los diferentes grupos del crimen organizado. Fuente: Revista *Luna Córnea* No.35, p.220.

Foto 4.122. Guillermo Arias. Narcomensaje, hombre colgado de un puente, de la serie *La muerte de todos los días*. Fuente:

http://es.artaaldia.com/International/Contenidos/Novedades/La_Muerte_de_Todos_los_Dias_de_Guillermo_Arias_en_Casa_Escorza_Guadalajara

La Guerra del Narco, una guerra que, en pocas palabras, se describe como una interminable lucha por el poder y el control del negocio del tráfico de drogas en México y otros países de Latinoamérica. Desde que el presidente Felipe Calderón llegó al poder se desata la violencia por el narcotráfico, resultado del combate en contra de los grupos delincuenciales llamados cárteles. El presidente Calderón inicia una guerra contra el crimen organizado y a partir de ahí los resultados se reflejaron en una ola de violencia inédita hasta nuestros días. La violencia se acentuó sobre todo en algunos estados de la República. El periodista y escritor Ricardo Ravelo en su investigación *En manos del Narco* asegura que:

Calderón le declaró la guerra al crimen organizado, pero pronto los efectos negativos comenzaron a verse: el narcotráfico no sólo se fortaleció, sino que se expandió incluso a todo el continente. México se convirtió en un exportador de violencia e inestabilidad para Europa. (Ravelo 2016, p.13).

Todo esto se ve reflejado en las fotografías de prensa, algunas de ellas premiadas, como se verá más adelante.

El Conflicto de los Migrantes

Si bien la migración es un acto común entre los seres humanos en la historia, en la actualidad se ha tornado en un acontecimiento que ha llegado a situaciones radicales entre las problemáticas sociales y que ha afectado a las sociedades contemporáneas, sobre todo en las últimas décadas. Frente al fenómeno de la migración y todas sus implicaciones alrededor de

la discriminación, la violencia, la violación de los derechos humanos y la desigualdad que viven quienes transitan por las fronteras con los Estados Unidos, queda mucho por decir. Las causas de la migración giran en torno a estas condiciones de vida degradantes y extremas que obligan a los individuos a abandonar su tierra, su país, para establecerse en otros sitios que en apariencia resultan más prometedores en términos del trabajo. Existen muchos proyectos de fotógrafos que han documentado este tema en el país. Algunos fotógrafos como José Hernández Claire, en los trayectos del tren llamado la “Bestia”, o Mauricio Palos con *La ley del monte* y *My perro Rano. Crónicas de Centroamérica*, cuyo material se publicó como libro en 2010, que han documentado este fenómeno social mostrando diferentes matices en los momentos más críticos, como son las formas de transportarse para llegar al país del “sueño americano”. Diariamente se trasladan desde las fronteras del sur de México cientos de migrantes de distintos países de latinoamérica, para cruzar las fronteras mexicanas y lograr atravesar nuestro país para conseguir su objetivo. Los trabajos que se muestran forman parte de esos proyectos documentales sobre este fenómeno.





4.123. Fotografías de Mauricio Palos. *My perro rano*. De la serie *Crónicas de Centroamérica*.

Fuente: <https://www.mauriciopalos.com/idea-home>

4.124. Fotografías de Mauricio Palos. De la serie *Crónicas de Centroamérica*. Mención honorífica en la XIV Bienal de fotografía en 2010. Fuente: Catálogo de la Bienal.

4.125. Fotografías de Mauricio Palos. De la serie *Crónicas de Centroamérica*.

<https://centrodelaimagen.wordpress.com/2010/09/22/xiv-bienal-de-fotografia/>

4.126. Fotografías de Mauricio Palos. De la serie *Crónicas de Centroamérica*.

<https://centrodelaimagen.wordpress.com/2010/09/22/xiv-bienal-de-fotografia/>



Foto 4.127. Claudia Guadarrama. Imágenes del tren *La Bestia*. En estas imágenes se aprecia la forma en la que viajan estos inmigrantes. Fuente: https://www.canva.com/es_mx/aprende/30-fotoperiodistas-estan-retratando-realidad-mexicana/

Foto 4.128. Claudia Guadarrama. Un joven salta de un tren a otro un poco antes de iniciar el arranque. Fuente: <https://blogs.20minutos.es/goldman-sachs-is-not-an-after-shave/2015/09/18/las-fronteras-mas-peligrosas/>

Foto 4.129. José Hernández Claire. *Tren la Bestia*. 2007.¿? Fuente:

https://somosmigrantesexposicion.org/portfolio_page/jose-hernandez-claire/

México se ha convertido en un sitio de tránsito, un corredor por el que atraviesan los sudamericanos y centroamericanos para llegar a las fronteras con Estados Unidos, su objetivo es cruzar estas fronteras a como dé lugar. Desde centroamérica atraviesan tierras mexicanas hacia la frontera norte. Se calcula que pasan cada año un aproximado de 12.2 millones de inmigrantes, datos que estableció la Organización Internacional para las Migraciones OIM, (Según cifras que recoge BBC Mundo en 2015), por lo que seguramente esta cifra ha aumentado. Los riesgos son mayúsculos, la violencia por la que se exponen a diario se ha documentado de distintas maneras. Asaltos, violaciones, maltrato, para no hablar de las mutilaciones y pérdida de algunos miembros del cuerpo por las condiciones extremas a la que se exponen estos viajeros. Al respecto Nuria Segura Insa afirma que:

Otro de los grandes problemas de estas rutas es la presencia de grupos criminales como los maras en Centroamérica y, aún peor, los cárteles de la droga en México, especialmente, en los Estados fronterizos con Guatemala y los que se sitúan en la frontera con Estados Unidos. Estos cárteles suelen hacer presos a los inmigrantes a los que explotan laboralmente o hasta sexualmente, o los matan para robarles. (Segura 2015).

V- Modernidad y Posmodernidad: la crisis de la fotografía para una lectura de la imagen violenta.

Queda añadir que el informador es un filósofo, no un experto. Este sabe lo que sabe y lo que no sabe, aquel no. Uno concluye, el otro interroga, ahí están dos juegos de lenguaje. Aquí se encuentran entremezclados, de modo que ni el uno ni el otro llevan a buen término.
Jean-Francois Lyotard.³⁰

Luego de señalar algunas de las imágenes que han conmocionado al mundo entero es imprescindible explicar los cambios, cuáles son las circunstancias que anteceden a una iconografía de la violencia como la que surge en el siglo XXI. Este capítulo pretende explicar esos cambios que se dieron en las expresiones artísticas y particularmente en la fotografía, a partir de la modernidad que imponen el siglo XIX y el XX, es decir, desde el nacimiento de este invento y su respuesta en la llamada posmodernidad, como una tendencia cada vez más presente en las propuestas de la expresión fotográfica desde la segunda mitad del S. XX, hasta llegar al siglo XXI. La idea de introducir el concepto de modernidad tiene que ver con la búsqueda y el rastreo del origen de la violencia como tema importante en el arte y específicamente en la fotografía, descubrir el por qué de la violencia como una incidencia de los últimos veinte años del siglo XX y los primeros del siglo XXI. La condición posmoderna es una forma de respuesta frente a los pocos resultados que dio esta búsqueda del progreso y la razón y las formas de expresión cada vez en un sentido contrario a todo aquello, es decir, en búsqueda de un nuevo paradigma que anuncia el fin de la razón y la ruptura de los límites.

Los conceptos de estética y belleza corresponden a nuevas perspectivas expresivas. Esto explica las tendencias hacia las nuevas formas de relatar en el arte, lo que deviene en una estética de la violencia. Lo feo y lo bello en el arte. Se señalan las transformaciones de las percepciones en los conceptos de belleza, fealdad y grotesco para entender cómo se

³⁰ En la Introducción de la condición Posmoderna de Jean-François Lyotard.

traducen en las expresiones emergentes y cómo se ven reflejados en la fotografía de estos tiempos hasta imponer nuevos esquemas en los que se impone una estética de lo terrible. La visualidad entre lo real y lo virtual es fundamental en este capítulo, para entender las características de la imagen en la actualidad.

La modernidad

Como se ha dicho antes, no es que la violencia sea algo nuevo en la fotografía, en realidad esta tendencia corresponde al reflejo de una sociedad en plena crisis social, una ruptura de los principios de la modernidad, que inició hace más de tres siglos. Algunas respuestas las encontramos en la apertura que se da en las sociedades a partir del llamado siglo de las luces, S. XVIII, y que tiene un importante auge en el siglo XIX, cuando surge el invento de la fotografía, este es uno de los momentos clave de la modernidad, en plena Segunda Revolución Industrial, (1870–1914). Dice Alain Touraine (1994) que la modernidad se da en una sociedad en desarrollo que busca los cambios a través de la razón, la sociedad que relega sus creencias religiosas a su vida personal y de esta forma cede el paso al saber, a una organización en los aspectos científicos, tecnológicos y administrativos de su vida en colectividad con el propósito de ser mejores en lo individual y por ende en la comunidad, la idea de progresar se vuelve prioritaria.

La afirmación de que cuando el mundo se volvió hacia la razón y la secularización, y se organizó con una búsqueda de “progreso”, en realidad se ha vuelto cada vez más una utopía. Al rechazar los ordenes antiguos y abrirse al mundo incesante de cambios en la ciencia, la tecnología y la razón, algunas sociedades se encontraron en una “modernización” forzada:

La idea de modernidad, en su forma más ambiciosa, fue la afirmación de que el hombre es lo que hace, por lo tanto, debe existir una correspondencia cada vez más estrecha entre la producción –cada vez más eficaz por la ciencia, la tecnología o la administración--, la organización de la sociedad mediante la ley y la vida personal, animada por el interés, pero también por la voluntad de liberarse de todas las coacciones. ¿En qué se basa esta correspondencia de una cultura científica, de una sociedad ordenada y de individuos libres si no es en el triunfo de la razón? (Touraine 1994. p. 9).

Lo que resulta paradójico ya que precisamente el desarrollo, la normalización y la estandarización de las sociedades es justamente el inicio de su paulatina decadencia, su extensión al mundo del consumo y de la comunicación lo llevó a la representación artificial de sociedades en aparente equilibrio. La historia de la razón se empieza a contar después de la Revolución francesa, en la lucha contra el antiguo régimen, contra los desordenes antiguos. “La afirmación de que el progreso es la marcha hacia la abundancia, la libertad y la felicidad, y de que estos tres objetivos están fuertemente ligados entre sí no es más que una ideología constantemente desmentida por la historia.” (Touraine 1994, p.10). Ya desde los momentos en que surge este movimiento hacia la modernidad, es decir, un racionalismo optimista, se presentan las primeras críticas y el primero en detectar lo que venía fue Rousseau, es el primer gran crítico de la Modernidad, quien denuncia la desigualdad como principal obstáculo, a pesar de los avances hacia un mundo racional. (Rousseau 1970).

Touraine nos sugiere reflexionar, con una visión crítica, sobre la dualidad en la que se despliega esta modernidad que se agota a medida que triunfa. Reconocer que ésta debería ser un diálogo entre la Razón y el sujeto; que, de una sin el otro, lo que queda es sólo

‘racionalización’ y ‘subjetivación’. Dos formas reduccionistas, es decir, saltar de la tradición, la comunidad y la religiosidad a la secularización, al auge, a la manipulación de las técnicas y a los cambios incontrolables sin la Razón, es reducir sus valores originales. Luego de la secularización, las diferentes identidades culturales se ven lesionadas, disociadas de las modernidades. Se debe pensar en las consecuencias, en la desigualdad de circunstancias sociales, entre otras. La modernidad quiebra las culturas en aras de una modernización manipulada por el poder. Esto debido a que la creación y la aplicación de los derechos del hombre será siempre relativa y subjetiva. “La modernidad ha reemplazado la unidad de un mundo creado por la voluntad divina, la Razón o la Historia, por la dualidad de la racionalización y de la subjetivación.” (Touraine 1994, p.13). Del hecho de buscar ser semejantes y modernos por igual ha nacido la globalización.

En el pensamiento de Touraine se explica lo que sucede en las ciudades, algo que ya se ha mencionado antes, esta tendencia occidental, esta marcha sistemática hacia la modernidad nos ha sacado de un mundo hundido en el “silencio”, la “oscuridad”, el “aislamiento” y la “desinformación”³¹, y nos ha llevado hacia una paulatina pero segura saturación de “luz”, “ruido”, “sobreinformación”, bombardeo de información, algo que no nos ha dado mejores condiciones de vida, es decir, nos ha llevado al otro extremo, circunstancia que explica las condiciones que viven nuestras culturas indígenas desprotegidas, en el caso de México, lo que nos ha dejado este proceso es una sensación de pérdida y un desasosiego sin ganancia alguna, aún con aparatos y electrodomésticos que sólo desconciertan a las comunidades más desplazadas. Esto se ha visto reflejado en temáticas de

³¹ Tomando como punto de partida el Renacimiento, como principio del Humanismo y la difusión del conocimiento.

las expresiones artísticas y en la fotografía en particular, por razones que ya se explicarán al hablar de posmodernidad.

En la época de la ilustración Kant, filósofo de la modernidad, escribe dos textos clave: *La crítica de la razón pura* y *La crítica de la razón práctica*. Su propuesta era cuestionar el estado en que se encontraba la metafísica y el idealismo, Kant marca un hito en la historia de la filosofía y por ende del arte. La perspectiva del mundo desde el idealismo empieza a perderse, está claro que se necesitan otras maneras de ver la vida, para su representatividad, considerando el conocimiento a partir de la sensibilidad y la capacidad de cada individuo que deviene en la receptividad y la facultad de ejercer ese conocimiento. Tales son las propuestas kantianas que sus fundamentos dan orden al sistema de la razón que surgiera en la época de la ilustración.

Recapitulando, las características de la modernidad en occidente han dejado una marca en cada época. No es que existan muchas modernidades, es que en la historia se han dado cambios importantes que repercuten en una “mejoría” debido a los avances tecnológicos, los descubrimientos científicos y los nuevos paradigmas. El siglo XV se reconoce como el primer momento moderno de la historia, a partir del Humanismo y la mirada puesta en el hombre como centro del universo, desplazando las creencias religiosas al plano de lo personal. Por un lado el individuo moderno apelaba al progreso y a la racionalidad, tenía acceso cada vez más al conocimiento y a la tecnología, y esto le da la posibilidad de ser moderno de muchas maneras. En el siglo XVIII hay un auge de la aristocracia y una sensación de libertad. Ya en el siglo XIX el manejo de las técnicas y la velocidad de la industria se refleja en nuevas sociedades burguesas, capaces de adquirir tecnología y crear grandes empresas, de emplear a cientos de trabajadores, acumular grandes capitales y de esta manera se crean así las formas radicales de las clases sociales. El siglo XX se caracteriza por las sociedades populares que

tienen acceso a la “información”, pero no por ello a una justicia social. Se caracteriza también por la cultura sindicalista, algo que generó una nueva forma de guerra, las huelgas. La guerra entre el patrón y los trabajadores. Algo que Edgar Morin (2005) deja claro acerca de esta contradicción:

El desarrollo, con su carácter fundamentalmente técnico, ignora lo que no es calculable o medible, como la vida, el sufrimiento, la alegría, la tristeza, la calidad de vida, la estética, las relaciones con el medio natural. En otros términos, no tiene en cuenta las riquezas humanas no calculables, como la generosidad, los actos gratuitos, el honor, la conciencia. El concepto ciego de subdesarrollo barre con los tesoros culturales que están incluidos en estas sociedades arcaicas y tradicionales. (Morin 2005, p. 44).

Esta modernidad representada en diferentes momentos a través de los cambios radicalizados de la tecnología se vio reflejada en diversos movimientos filosóficos, culturales y artísticos. Con la llegada de la fotografía en el XIX se reafirman las características de la modernidad, un instrumento que facilitaba la reproducción de “la realidad” en instantes en un soporte sensible, necesariamente tuvo que provocar grandes cambios en todas las formas de difusión y por extensión, en las expresiones del arte. La percepción de que el tema de la violencia se haya convertido en una tendencia cada vez más incisiva en la fotografía tiene que ver con la ruptura de la idea de modernidad por distintas causas. Este discurso se pone en cuestionamiento al comprobar que de ninguna forma la búsqueda de la razón y el progreso ha impedido estas manifestaciones de violencia. Se pone en cuestionamiento la idea idílica de modernidad, y se redefine a la modernidad como época generadora de violencia. ¿Será que el camino hacia la perfección está cargado de violencias? Lo que quiero decir es que a

través de las fotografías de violencia se pone de manifiesto una sociedad en crisis que se revela permanentemente, y eso se ve en los temas que atestiguan dichas contradicciones.

Uno de los antecedentes del cambio en los conceptos del arte y el texto es el trabajo del filósofo Baumgartner, quien establece el concepto de 'estética', del que escribe el libro del mismo nombre: *Estética*, en el año 1781, es una revisión del concepto apegado al ideal griego de la belleza. Pero estas nociones se desfasan muy pronto con la llegada del romanticismo, los jóvenes manifiestan en sus obras que el mundo no puede ser perfecto como lo proponen los modelos anteriores. Del idealismo vienen las corrientes filosóficas que cuestionan los ideales estéticos sobre todo en la literatura, evidentemente también en las artes visuales. El romanticismo marca la modernidad en el arte a partir de los primeros años del siglo XIX, el pintor Goya es un claro ejemplo de ello. Pierre Gassier³² asegura: "Para mí Goya es el padre de la pintura moderna. Muchas de sus obras tienen plena actualidad. Goya vivió una época dramática de la historia de España y de Europa y supo reflejarla en la pintura".

Para algunos Goya en sus grabados, va más allá de una mirada periodística de su tiempo, una mirada que revela una reflexión profunda en los excesos y la crueldad de la guerra de independencia española. Al respecto Diego Lizarazo dice:

Los 82 grabados de Francisco de Goya en 'Los desastres de la guerra' (1810-1815) no pueden ser vistos como retratos o instantáneas gráficas de las escenas producidas durante la guerra de la independencia española, su crudeza es en sí misma una forma de encarar el sentido de la barbarie de la guerra y una exploración de la crueldad humana en condiciones extremas. Es equívoca la concepción que las asume como

³² Pierre Gassier, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Neuchatel y especialista en Goya.

descripciones, y que incluso imagina a Goya como una especie de reportero de guerra de su tiempo. (Lizarazo 2012, p.151).

Este filósofo asegura que el pintor Goya muestra en estos grabados su posición ética y existencial sin precedentes. Por esta y otras razones son muchos los que consideran a Goya como el primer gran moderno. Sus propuestas ponen en crisis el ideal de belleza, el romanticismo sublima lo terrible. En los cuadros románticos la gran amenaza es la naturaleza y la fotografía se apropia del género del paisaje y se vuelve el gran tema del siglo XIX. En la pintura hay muchos cambios, la tecnología de la cámara es la gran influencia, este es un tema que atraviesa la ciencia y las artes y especialmente se vuelve inspiración para los pintores. Las Vanguardias se aproximan y estas interconexiones influyen en el ánimo cultural en el que el Siglo XIX es el marco. En la expresión del arte fotográfico se retoman muchos de los temas pictóricos como el del retrato y paralelamente se desarrolla el nuevo lenguaje: el fotoperiodismo.

La Posmodernidad. Fin de la razón, la ruptura de los límites

A mediados del siglo XX se pone en crisis la idea de modernidad y se refleja en una ruptura con la racionalidad. El mundo se cansó de esta racionalización y ese orden que, en teoría, llevaría al individuo al progreso y a la riqueza, la felicidad. Quedaba claro que no se estaba logrando tal propósito y los artistas empezaron a crear en contradicción. Establecer un nuevo orden. Después de la segunda mitad del siglo XX surgen las expresiones posmodernistas, período en el que se observan importantes cambios que dan una explicación a lo que se analiza en los siguientes capítulos.

El filósofo francés Jean-François Lyotard en 1979 propuso que la posmodernidad está determinada por la crisis de los grandes relatos, es decir, la muerte de los cuatro grandes relatos de la historia humana, se refiere al relato Cristiano, al relato Iluminista, al relato Capitalista y al relato Marxista. Para el filósofo la noción de conocimiento ha cambiado, el discurso de los metarrelatos se ha agotado, ese que se refiere a la plenitud de la vida a través de estas búsquedas, así como su función de legitimación con fines de encontrar verdades deterministas. Entonces se abren paso los pequeños relatos, las historias que privilegian lo efímero, las historias sin historia, el *no* relato:

Simplificando al máximo, se tiene por postmoderna la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Esta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso a su vez la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. (Lyotard 1993, p.10).

En contraposición, en la posmodernidad se exaltan los pequeños relatos, aquellos que implican un embate con el realismo, con la razón. La emergencia de historias pequeñas que puedan continuar tramando el tejido de la vida cotidiana, según la idea de Lyotard, la legitimación del saber ha muerto, por lo menos desde las formas que han dominado hasta mediados del siglo XX. Los juegos e interrelaciones del lenguaje plural y de múltiples miradas individuales, es lo que se sostiene en la posmodernidad.

Derivado de todo esto “posmodernidad” es un término que se ha utilizado de manera indistinta. La producción artística posmoderna a veces parecería “desordenada”, sin embargo,

el trabajo creativo en la posmodernidad ha resultado en productos que establecen sus códigos propios de interpretación por lo que resultan polémicos por su provocación, por sus rupturas canónicas en el arte, invitan a la reflexión. Esto puede cambiar dependiendo de la disciplina que lo estudia. Puede decirse que la condición posmoderna se presenta por oposición a la narrativa lógica y lineal, contraria a la razón y a los totalitarismos. Puede hablarse de la posmodernidad desde el punto de vista de la filosofía o del arte, como consecuencia de los movimientos fracasados que derivan de la incredulidad ante los discursos de la razón emancipadora. La condición posmoderna da lugar a todos aquellos movimientos de lucha emergentes como el de los homosexuales, los feminismos, las diferentes violencias, grupos en defensa de intereses específicos. En los años ochenta del siglo pasado se habla abiertamente de posmodernidad en el contexto arquitectónico, el deconstructivismo de los espacios racionales. Según Andreas Huyssen el posmodernismo fue asumido en Estados Unidos en un intento por distinguir sus vanguardias de las europeas, así como sus relaciones culturales, él comenta:

Sostengo que en Norteamérica el posmodernismo fue un intento de reescribir y renegociar aspectos clave de las vanguardias europeas del siglo XX en un contexto norteamericano (sic), donde las relaciones entre alta y baja cultura, así como la función del arte en la sociedad, se codificaron de forma distinta a como se hizo en Europa. (Huyssen 2010, p.8).

En términos artísticos generales la posmodernidad constituye una estética en la que parecería que se privilegia la forma por encima del contenido, lo cual provoca en ocasiones una subjetividad del artista. Por lo general los elementos del discurso estético posmoderno son la paráfrasis, la intertextualidad y la ‘autorreferencialidad’.

Las obras de arte “tradicionales” han estado siempre ligadas a la forma-contexto, fondo y forma. En arquitectura se aplica el sistema de los seis órdenes³³, que estaban definidos por la forma de las columnas y los capiteles, elementos determinantes en el diseño, entonces todo tenía un sentido, y si esto se cambiaba el espacio se ‘desordenaba’, era un orden idealizado cuyo principal interés era la armonía. Estos principios poco a poco se modifican en busca de otras opciones expresivas. El siglo XX empieza con el expresionismo que es el choque frente a la ornamentación excesiva del *Art Nouveau*, luego el estilo *Art Decó*, el funcionalismo Bauhasiano, le Corbusier y el Modulor.³⁴

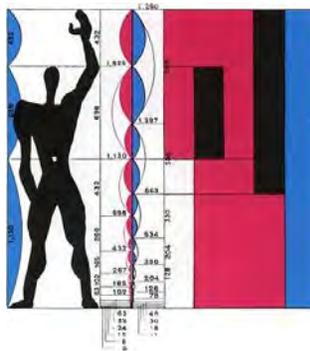


Figura 5.1 El Modulor de Le Corbusier. Fuente: <https://www.arquitecturapura.com/el-modulor/>

Le Corbusier propuso componer a través de las siete cabezas, su obra dio lugar al llamado Internacionalismo con una consecuencia en la arquitectura moderna que se propagó a lo largo y ancho de las grandes capitales del mundo, y que se reflejó en casos extremos de modernismo en ciudades como Brasilia, una ciudad ultramoderna pero que se situaba fuera de su contexto, cuando sabemos que la arquitectura, antes que nada, es contexto, que su existencia se entrelaza en el tejido urbano y natural; resulta imposible apreciarla fuera del entorno en el que se construye. Otro ejemplo es el “Brutalismo” del Centro Cultural George

³³ Se refiere al orden de forma, espacio y diseño en la arquitectura clásica, es el planteamiento de Vitrubio.

³⁴ El Modulor, un sistema de medidas para relacionar entre sí cada magnitud según la proporción áurea y el cuerpo humano.

Pompidou, diseñado por Renzo Piano y Richard Rogers (Ver foto 5.2), llamado también Museo Pompidou, terminado en 1977, en medio de un tradicional barrio medieval sobreviviente en el París de finales del siglo XX, fue un caso polémico y la recepción fue controversial. El contraste con el trazo armónico del tan apreciado “cartier” es radical. Este es un ejemplo en la arquitectura que provoca una reflexión acerca de las rupturas con las estructuras racionales. Es innegable la estrecha relación del deconstructivismo de Derrida con la posmodernidad, en donde se establece que el centro está en todas partes, esto explica el trazo no lineal de su narrativa en contextos del arte y la creación.



5.2



5.3

Foto 5.2. Centro Cultural George Pompidou, diseñado por Renzo Piano y Richard Rogers, en París, 1977. Fuente: https://www.ecured.cu/Centro_Pompidou

Foto 5.3. Columnas de Robert Venturi en la National Gallery de Londres. Elementos que forman parte del proyecto de ampliación del edificio del museo. Fuente: <https://www.archdaily.com/781839/ad-classics-sainsbury-wing-national-gallery-london-venturi-scott-brown>

La modernidad se representa con Le Corbusier en Europa y con Frank Lloyd Wright en Estados Unidos, éste último propone la simplicidad de los espacios y el diseño integral del mobiliario con respecto al entorno de la naturaleza. Le Corbusier era sensible a todos los elementos que intervinieran los edificios arquitectónicos, él creía que: “La Arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”. Posteriormente vino el posmodernismo con el que surge una arquitectura cuyas funciones se determinan de otra

manera. A veces lo posmoderno se recrea en retomar las formas del pasado descontextualizándolas. Uno de los principales arquitectos que representan la arquitectura posmoderna es Robert Venturi, quien entre 1989-1991 participó en la ampliación de la *National Gallery* de Londres. En uno de los pasillos exteriores principales Venturi coloca una serie de columnas que no sostienen nada, ni son un elemento de simetría o de modulación, ni funcionan para proporcionar el edificio, aparentemente no tienen una función (Ver foto 5.3). Es un ejemplo de ironía y es claro que obedece a un nuevo orden. Traducido al diseño de un espacio significa que el objeto no cumple su función, por lo menos no como lo hacía en otros momentos de la historia. Hay en las grandes metrópolis varios ejemplos de estos espacios que, en apariencia, no contemplan el concepto de 'función', en esto Lyotard tiene razón cuando habla de que la función pierde sus functores, esa es una de las claves para identificar la posmodernidad en las expresiones narrativas del arte.

Esta tendencia se traslada también a las otras expresiones plásticas como la pintura, la escultura y la fotografía. Muchas cosas suceden alrededor de la posmodernidad. ¿Se podrá asegurar que la posmodernidad es una respuesta rebelde a los abusos de la modernidad en las sociedades, en este afán de ser modernos, ordenados, racionales para ser mejores, para ser felices? Como se ha dicho, la posmodernidad es polémica en sus propuestas, es la ruptura de la razón y del desarrollo a través de los órdenes establecidos por la modernidad. Sin embargo, aunque algunos casos parezcan grotescos y provocadores, eventualmente han tenido gran aceptación como es el ya mencionado Centro Cultural George Pompidou, en la ciudad de París.

Ahora cabe preguntarse cómo se dio la posmodernidad en la fotografía. En el arte fotográfico, que es el aspecto nodal de esta investigación, la posmodernidad se puede percibir en los cambios, en las formas de estetización de la fotografía, tanto de la prensa como de la

foto experimental. En un artículo fechado en 1982, la artista y crítica norteamericana Martha Rosler (2007) escribe acerca del debate y el estatus de la fotografía documental versus artística en los Estados Unidos. Ella habla de la influencia de la fotografía documental en los movimientos artísticos de los años ochenta, el compromiso de los fotorreporteros había llegado más allá de la simple transmisión de información y mostraban su trabajo en las galerías y museos. El resultado deviene en una estética que comienza a señalar rasgos que van más allá de una iconografía referencial. Imágenes cuya semiosis se ve alterada por la imaginación, por la ruptura de una estética armónica, el desencanto puede ser uno de los motivos. En palabras de Joan Fontcuberta esta narrativa de la posmodernidad fotográfica cambia de manera radical mostrando otras estrategias visuales y nuevas temáticas: “El posmodernismo superará la discusión sobre la artificialidad de la fotografía y propondrá áreas de reflexión distintas, relacionadas con la cultura popular y los efectos de los medios de comunicación, con cuestiones de identidad y de género, así como con la actuación social y cívica del artista.” (Fontcuberta 2003. P.10).

El trabajo de los fotógrafos mostró cambios sustanciales a partir de estos fotorreportajes resultado de las crisis después de la primera mitad del siglo XX. El estudioso Jorge Ribalta (2013) asegura que uno de sus propósitos en la investigación es:

Demostrar que la transformación que se produce en ese período ocurre de manera descentralizada y simultánea en diversas partes del planeta, trastocando así las geografías dominantes en el relato de la modernidad fotográfica. La crítica de la modernidad y la reinversión del documento responde a las nuevas necesidades históricas globales de las nuevas subjetividades políticas emergentes, y configuran un impulso histórico común que en cada lugar concreto se materializa de manera singular. (Ribalta 2013, p. 321).

Ribalta sugiere que las expresiones de los artistas de la lente ya se asemejan a estas nuevas preocupaciones, las de los pequeños relatos, y como resultado las imágenes de ruptura que provocan y se vuelven controversiales. Para Dominique Baqué “Sin duda, la fotografía plástica de los años ochenta habrá deconstruido los mitos vanguardistas de originalidad y novedad”. (Baqué 2003, p.191). Baqué se refiere a que la “pureza” del medio se ha roto en aras de lo que ella llama un “mestizaje”, lo que surgió desde la intervención de la fotografía en las obras pictóricas de Picasso y Braque y otras que se reconocen como el collage o fotomontajes y que se presentan en el periodo de entreguerras; hoy se ha sustituido la estética del montaje por la del mestizaje. Ella dice:” Si el mestizaje se ejerce en nombre de la crítica, al igual que el montaje, con más frecuencia hace referencia a una nostalgia cuya naturaleza es legítimo cuestionar.” (Baqué 2003, p.199).

Algunos artistas en Estados Unidos, como Joel-Peter Witkin, Robert Mapplethorpe, en los años setenta, Andres Serrano, Cindy Sherman, Jan Saudek en los ochenta y luego David LaChapelle, en el presente siglo, representan algunas de las propuestas posmodernistas de los finales del siglo XX, en sus proyectos fotográficos construyeron una expresión plástica sin precedentes, una de las representantes más importantes es la norteamericana Cindy Sherman. Esta fotógrafa quien trabaja con autorretratos conceptuales ha representado diferentes papeles al autorretratarse. Sus identidades inventadas y deconstruidas se diluyen y multiplican en la apariencia de otros personajes (Mallet AE 1999). Más que autorretratos ella considera que son representaciones de mujeres diversas en las que utiliza su rostro para interpretar diferentes personajes, sus tópicos giran alrededor del papel de la mujer en las sociedades, no revelan el verdadero “yo” de la artista, más bien lo muestran en tanto construcción imaginaria. (Baqué D 2003). Empieza por representar roles estereotípicos,

como el de una ama de casa, una actriz, una prostituta, o aproximaciones a algunos personajes notables de la pintura o de la historia. Ella pertenece a una corriente llamada *apropiaciónismo*, que es una forma de “robo” de identidades estereotípicas, en donde el espectador es engullido, casi aspirado por sus fotografías, hasta el extremo que crea reconocer a los personajes. Este es un trabajo de deconstrucción del sujeto. En la serie *History Portraits*, en la Paráfrasis de Baco de Caravaggio (Ver fotos 5.5 y 5.6). Sherman recrea algunas pinturas de periodos del Renacimiento y del Barroco, ella utiliza algunos elementos prostáticos para evidenciar que se está haciendo una deconstrucción y que se puede desmontar.



5.4



5.5



5.6

Foto 5.4. Cindy Sherman. *Sin título*, 2000. En estas autorepresentaciones la artista trata de cuestionar las formas en que la feminidad ha sido representada en la cultura pop. Fuente: <http://vein.es/cindy-sherman-la-fotografa-de-las-mil-caras/>

Foto 5.5. Cindy Sherman. *Sin título*. De la serie *History Portraits*. Paráfrasis de Baco de Caravaggio. 1988-1990. Fuente: <https://historia-arte.com/obras/retratos-historicos>

Foto 5.6. Cindy Sherman. *Sin título*, 1990. Fuente: <http://rocio-arte.blogspot.com/2013/02/post-modernismo.html>



5.7



5.8

Foto 5.7. Joel-Peter Witkin, *Harvest* 1984, Fuente: Bailly Maître Grand, P et al. *Grotesque*. (1989) Amsterdam: Ed. Fragment. P. 57

Foto 5.8. Joel-Peter Witkin. *Naturaleza muerta con fragmentos de cuerpos humanos* 1990. Fuente: Bailly Maître Grand, P et al. *Grotesque*. (1989) Amsterdam: Ed. Fragment. P. 59

Cabe preguntarse si en la posmodernidad algunos autores consideran al objeto el centro de todo, lo deshumanizan, a veces parece que se privilegia al objeto antes que al individuo. Estas imágenes son construcciones de un universo único que puede resultar muy atractivo en términos imaginativos y experimentales donde se mezcla lo viejo y lo nuevo para darle otra lectura, en ello nada es determinante, todo es relativo. Parecerían estar desconectados de un discurso lineal, sin embargo:

El creador de imágenes sabe muy bien, y como pocos, que no es posible pensar por separado en estos tres aspectos de su obra: forma, materia y significado. Una forma conlleva una materia, una materia conlleva una forma; una materia y una forma conllevan un significado. Por eso, no es posible traducir lo que se expresó en un material, digamos el óleo, a otro, digamos el grabado al buril. Lo dicho en cada uno de estos esos materiales no puede ser dicho en algún otro, si cambia el material cambia el significado.” (Zamora 2015, p.108).

Esto nos detalla el cómo el artista crea la pieza y ese es su discurso, finalmente el objeto y su materia es su propio mensaje. “El medio es el mensaje” (McLuhan). Refiriéndose a que el soporte material de una información determina su sentido, y a que ningún medio es un vehículo neutral que sirve sólo para transmitir significados preexistentes. (Zamora 2015, p.110). Para el artista posmoderno no hay reglas en el cómo decir algo, pero las maneras de decirlo influyen en el mensaje.

David LaChapell es otro fotógrafo posmoderno, quien combina referentes en la historia del arte y las recrea con fantasía, ironía y sentido del humor, consideradas como kitsche, es decir, la estética de lo cursi, con un recargamiento en el color y los elementos compositivos, en el que aparecen actores y gente del medio de cine y la farándula. Una de sus características de sus imágenes es lo grotesco. (Ver fotos 5.9 y 5.10). En la obra de Jan Saudek también puede verse un trabajo de deconstrucción. A partir de que el fotógrafo descubre en su propia casa un sótano en ruinas, mohoso y decadente, en ese escenario comienza a explorar con el cuerpo y las pasiones humanas, las pulsiones reprimidas y otras formas que expresan el imaginario. (Ver fotos 5.11 y 5.12).



5.9



5.10

Foto 5.9. David LaChapell. *Recreación de la última cena de Cristo*. Fuente

<https://www.fotomecanica.mx/blog/david-lachapelle-un-fotografo-unico-creativo-y-con-un-estilo-inigualable/>

Foto 5.10 David LaChapell. *Michael Jackson on the Wall, La beatificación*. 2009. Fuente: <https://aplauss.com/la-extrana-fantasia-pop-del-fotografo-david-lachapelle/>



5.11



5.12

Foto 5.11 Jan Saudek. *Hiperbole*. 1980? Fuente: <https://hyperbole.es/2014/08/jan-saudek-o-la-fotografia-como-eco-del-subconsciente/>

Foto 5.12 Jan Saudek. <https://hyperbole.es/2014/08/jan-saudek-o-la-fotografia-como-eco-del-subconsciente/>

Lo feo, lo bello y lo grotesco en el arte. La estética de lo terrible

Como se ha visto, el movimiento posmodernista, a partir de los años ochenta, propuso nuevas formas de pensamiento y nuevas preocupaciones, y esto sucede también en las artes visuales. Algunas imágenes hasta fueron consideradas grotescas, ya que no se ajustaban a los criterios habituales. Muchos de los trabajos antes señalados fueron y siguen siendo, una importante influencia en la obra de otros fotógrafos mexicanos, como se podrá ver más adelante. Los conceptos de lo bello y lo sublime que se la han asignado a las obras de arte, han sido preocupaciones de pensadores como Kant:

Este delicado sentimiento que ahora vamos a examinar es principalmente de dos clases: el sentimiento de lo *sublime* y el de lo *bello*. La emoción en ambos es agradable, pero de muy diferente manera. La vista de una montaña cuyas cimas nevadas se alzan sobre las nubes, la descripción de una furiosa tempestad o la pintura de los infiernos de Milton producen agrado, pero unido al terror; en cambio, la contemplación de

prados floridos, valles con arroyos ondulantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Elíseo o la pinutra que hace Homero del cinturón de Venus provocan igualmente una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que aquella primera impresión actúe sobre nosotros con la fuerza requerida debemos tener un ‘sentimiento de lo sublime’; para disfrutar la segunda es preciso el “sentimiento de lo bello”. (Kant 2004, p.4)

Kant es un “no representacionista”. Para él las imágenes tienen evocaciones que generan esos sentimientos y cuando él habla de “belleza libre” o de “belleza adherente” la primera no presupone concepto alguno de lo que el objeto deba ser; la segunda presupone un concepto, y la perfección del objeto según éste. (Kant, citado por Zamora 2015).

Todo esto viene al caso por la idea de la representación de la violencia en el arte, ya que la violencia es inherente a la condición humana (Balibar 2005), de ahí que pueda tener matices diversos dependiendo de las circunstancias en las que se da el acto violento. Elena Azaola (2012) asegura que basado en el texto de la politóloga Judith Shklar (1990) se puede decir que una de las formas de expresión extrema es la crueldad:

Ante la crueldad difícilmente podemos permanecer indiferentes. Se trata de una de las manifestaciones posibles del accionar humano que nos reta, nos interpela y que buscamos situar en un horizonte de inteligibilidad, en un universo de sentido, quizá con la pretensión de que al entenderla podamos mantenerla a raya y someter aquello que nos repele, que nos duele y nos atemoriza... (Azaola 2012, p.7)

Sin embargo, es importante referirnos de nuevo a que no es lo mismo ver una escena

de violencia, que la imagen que la recrea. La representación de la violencia es una práctica común, más antigua de lo imaginable. Sin embargo se debe entender que las condiciones de ambas violencias son diferentes. Una es real y la otra es virtual. Esta circunstancia del umbral entre la modernidad y la posmodernidad pone de manifiesto el carácter autónomo de la imagen. Sin embargo, la noción de imagen autónoma no es algo reciente, ya en el siglo XVIII Kant planteaba la imagen “pura” y Heidegger lo confirma cuando habla de que ya no vivimos el mundo como imagen, sino que la imagen es en sí un mundo. Mirzoeff lo dice en la Introducción a la cultura visual. La virtualidad está en todas partes y se presenta en muchos formatos. “Actualmente abarca el ciberespacio, Internet, el teléfono, la televisión y la realidad virtual” (Mirzoeff 2008, p.135). Esto nos responde la pregunta sobre si las imágenes fotográficas son parte de esa realidad virtual.

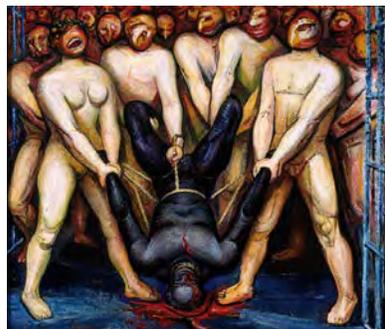
Por otro lado, la crueldad ha sido uno de los carices recurrentes dentro de los temas de violencia. En el arte existen obras clave que se volvieron referentes simbólicos de ella. El arte religioso, en una incommensurable producción, recrea la vida y muerte de Cristo, cuya temática explota la violencia y la crueldad ejercida contra el cuerpo de su líder, por ejemplo, la contemplación ante cristo crucificado, o el dolor de la virgen sosteniendo en brazos a su hijo muerto, esto se asocia a otros temas alrededor del trato injusto hacia pobres e indefensos. Este ha sido uno de los tópicos más explotados durante más de veinte siglos, sobre todo en algunos períodos como la edad media, el renacimiento y el barroco, incluso incluso es tema recurrente en el arte moderno. Casi ningún pintor se sustrajo a la tentación de recrear la vida de Cristo y de la familia sagrada, de crear su propia “crucifixión” (Ver imágenes de Cimabue 5.15, Emile Nolde 5.16 y Francis Bacon 5.17). Estos referentes icónicos como la *Lamentación sobre Cristo muerto* (Ver imagen 5.13), del pintor Andrea Mantegna,

probablemente pintado entre 1480-1490, han derivado en obras como *Muerte y funerales de Caín en los Estados Unidos*, de 1947 (Ver 5.14), de David Alfaro Siqueiros. En ambas obras la posición de la víctima sugiere claramente la muerte, por el escorzo al estilo de Mantegna, en cuya escena se evidencia una situación de violencia, de sometimiento y de sacrificio. Esta obra de Mantegna es referente y memoria de una raíz que no deja de encontrarse en pinturas, grabados y luego fotografías que evidencian el dolor de una pérdida humana. Esta postura es un claro ejemplo de las “etimologías visuales”, como las llama el semiótico Eduardo Peñuela (2010), imágenes múltiples veces revisadas en las artes plásticas, que necesariamente nos van a remitir a estas raíces. Veremos en el siguiente capítulo cómo también algunos fotógrafos reproducen este “modelo” en sus obras.

Francis Bacon es otro ejemplo del pintor que ha trabajado con esta sugerencia visual, en una estética de lo grotesco, incluso la técnica con la que trabaja es áspera. Bacon es uno de los representantes de lo “feo” en el arte moderno, según términos de Humberto Eco. Con base en la iconografía de las crucifixiones en la pintura muchos fotógrafos han hecho sus composiciones fotográficas (Ver cuadro 6.1).



5.13



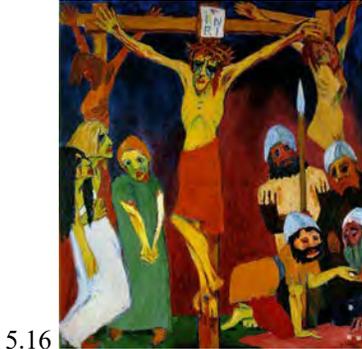
5.14

Imagen 5.13. *Lamentación sobre Cristo muerto*, 1470-1474, Mantegna. Fuente: <https://www.aparences.net/es/arte-y-mecenazgo/los-gonzaga-de-mantua/andrea-mantegna-pintor-de-corte/attachment/andrea-mantegna-lamentation-sur-le-christ-mort-milan-2/>

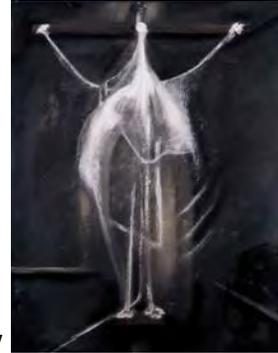
Imagen 5.14. *Caín en los Estados Unidos*, 1947. David Alfaro Siqueiros. Fuente: https://twitter.com/Carrillo_Gil/status/1296175102049095681/photo/1



5.15



5.16



5.17

Imagen 5.15. Cimabue. *Crucifijo* 1275-1285. Fuente: <https://www.wikiwand.com/es/Cimabue>

Imagen 5.16. Emile Nolde. *Crucifixión* 1912. Fuente:

<https://arteyartistas.wordpress.com/2010/08/23/emil-nolde-1867-1956/#jp-carousel-2772>.

Imagen 5.17. Francis Bacon. *Crucifixión* 1933. Fuente: <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2018/10/27/francis-bacon-retrato-de-la-gran-bestia-de-la-pintura-britanica/>

Es importante revisar el concepto de “belleza”, ya que este es un término que se ha usado a lo largo de la historia y de alguna manera ha estado asociado al arte. El interés principal de desglosar el concepto “belleza”, así como su antagónico “fealdad”, reside en que el arte de la violencia, tema que nos ocupa en este proyecto, está vinculado con las formas de recepción del arte de las sociedades en las diferentes épocas. Ambos fenómenos: lo bello y lo feo han sido maneras de ver y percibir. En la historia el concepto de belleza no se aplica solo al arte sino a todo aquello que gusta y que produce placer, lo bello ha estado asociado a lo bueno, lo justo, lo armónico, lo sublime, etc. El criterio para juzgar la belleza y la fealdad ha sido subjetivo desde tiempos muy antiguos. Umberto Eco en la *Historia de la Belleza* habla de lo que, de manera general, se ha considerado bello en todos los tiempos, pasando por las cosas que observamos de la naturaleza, por las que han sido creadas para el disfrute del hombre y hasta las obras de arte más exquisitas. Eco encuentra que desde tiempos remotos los artistas han manifestado en sus obras lo que ellos y sus contemporáneos consideran bello, pero que no siempre representan “la belleza” en términos convencionales.

En el arte religioso, por ejemplo, los artistas en sus obras crearon figuras que representaban “al mal” y que señalaban claramente su fealdad y grotescidad, pero que en términos estéticos no dejaban de tener un valor. Se esculpían figuras deformes en los capiteles o en las columnas arquitectónicas románicas, imágenes que decoraban frisos o muros de algunas iglesias, espacios ornamentados con personajes monstruosos que fascinaban y atrapaban a los observadores; las gárgolas en los exteriores de las catedrales son una muestra de esa fealdad, sin embargo, nadie ha cuestionado el valor artístico de esas figuras grotescas y deformes, incluso despiertan la curiosidad y producen admiración. Acerca de estas figuras monstruosas Eco refiere: “Existe un testimonio de San Bernardo (para quien estas representaciones no eran ni buenas ni útiles) que da fe de que los fieles disfrutaban con su contemplación.” (Eco 2006, p. 12). Eco considera que el sentimiento que se genera ante la contemplación de lo bello es independiente del deseo y de la necesidad de posesión del objeto, el objeto bello lo es de cualquier forma.

Así, el contemplar un atardecer o el vuelo de una mariposa genera un sentimiento bello que se remonta a la antigüedad. Lo que es cierto es que el individuo lo concibe y califica según su criterio, lo que resulta un juicio subjetivo. Es importante entender estos conceptos de “belleza” y “fealdad”, así como el de “grotescidad” ya que no todo lo que merezca alguno de estos calificativos se refiere necesariamente al arte, sino a todos los aspectos de la cultura, lo que determina las tendencias del gusto generalizado y las formas en que se mira el arte en cada época. Esa tendencia se ha extendido cada vez más en el tiempo. Los ejemplos de las pinturas sobre el tema de Cristo en la cruz han sido uno de estos temas del arte que resultan subjetivos al calificarse, ya que el juicio puede depender del artista que ha realizado la obra pictórica, de las tendencias o corrientes del momento y las formas de recepción. Algunos de estos cuadros resultan grotescos, por las formas y los usos de materiales y técnicas, pero lo

grotesco no es sólo por la forma expresiva, sino por lo que expresa dentro del rito católico, el hecho de ver el sufrimiento de un personaje como Cristo ensangrentado o lacerado. Las reflexiones de Eco corresponden a los resultados posmodernistas, ya que estos conceptos sufrieron cambios, aunque no dejan de ser polémicos en su subjetividad.

Lo bello ha sido un tema que han estudiado artistas y pensadores, desde Platón y Aristóteles, Kant, Heidegger, pasando por Plotino y seguiría una lista interminable de filósofos que han trabajado en la definición de la belleza relacionada al arte y a la vida cotidiana. El concepto de lo feo se ha entendido siempre como oposición al de bello y, tal vez se hayan dedicado menos estudios a este último tema. Sin embargo, no necesariamente la fealdad es la antítesis de la belleza. En un recorrido por la historia del arte, resulta asombroso encontrar infinitas manifestaciones del horror que este universo significa. Representar la fealdad ha dado resultados de asombro y fascinación más allá de lo esperado. Al grado de encontrar lo bello y lo feo, uno y otro casi siempre acompañados. Es ahí donde la idea de que “el arte es sinónimo de lo bello y lo sublime” se derrumba de inmediato. Habría que preguntarse si a partir del siglo XIX y sobre todo del XX, la “belleza” ha sucumbido para convertirse en “fealdad”. La respuesta está en cómo se ha juzgado en cada contexto cultural, en cómo el espectador se ha apropiado del objeto o de la experiencia de la contemplación y las formas en las que se ha involucrado. El arte contemporáneo propone importantes cambios paradigmáticos en este tema. Se considera a Goya uno de los artistas que mejor ha ilustrado estos aspectos en la pintura, como se dijo antes, se considera a Goya el iniciador del arte moderno, que en los primeros años del decimonónico propone un arte crítico en sus retratos de la corte en España y de las decadencias que viven los pueblos, y los horrores de la guerra. Pero la representación del horror no es privativa del arte contemporáneo, como se dijo antes, ambos conceptos, lo bello y lo feo siempre han ido de la mano como parte de la condición

humana y ahora esto es parte de una nueva noción del arte. Y aquí cabe una reflexión de Heidegger en donde reconoce:

¿O será inútil y confuso preguntar por qué la obra de arte encima de lo cósmico es además algo otro? Esto otro que hay en ella constituye lo artístico. La obra de arte es en verdad una cosa confeccionada, pero dice algo otro de lo que es mera cosa. La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta algo distinto en la obra de arte. La obra es símbolo. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra que descubre lo otro, este uno que se junta con lo otro, es lo cósmico en la obra de arte. (Heidegger 2006, p.33).

En la serie de pinturas sobre la crucifixión se puede ver una iconografía clásica del dolor, aspecto que la vuelve un modelo de inspiración para los fotógrafos, entre otras cosas por las razones mencionadas en el tema de las “etimologías visuales” de Eduardo Peñuela. Por consecuencia, se concluye que los conceptos de lo bello en el arte se han trasladado a otro terreno, al de la experiencia estética en la que las formas de representación han sido asumidas por el artista y por el espectador como posiciones políticas individuales. En adelante veremos cómo estos conceptos se trasladan hacia la representación sistemática de la violencia que se vive como una forma reiterada en la fotografía.

El símbolo de la cruz ha tenido diferentes interpretaciones dentro del arte, el recurso de la representación del tema de la crucifixión se ha repetido en la historia de la imagen, en una primera lectura ha sido sinónimo de sacrificio, fragilidad, entrega y victimización. En el caso de estos artistas el asunto va más hacia una experimentación con el cuerpo como vehículo de nuevas expresiones formales. Aquí se pueden apreciar algunas obras que recrean

este arquetipo. También lo veremos en las estrategias fotoperiodísticas en el trabajo de algunos artistas en el capítulo siguiente.



5.18



5.19



5.20

Foto 5.18. Eugenia Vargas. Este es una parte del políptico: *Sin título*, 1993. Ganadora de la VI Bienal de fotografía en 1993. Fuente: https://blando37.rssing.com/chan-26013965/all_p3.html

5.19. Marco Antonio Pacheco. Una parte del políptico: *Leyenda de origen*, 1993. Ganador de la VI Bienal de fotografía en 1993. Fuente: catálogo de la sexta bienal de fotografía.

5.20. Andres Serrano. *Immersion Piss Christ*, 1987. Obra controversial que ha sido severamente criticada y censurada por representar una blasfemia al símbolo de Cristo crucificado, ya que se trata de un crucifijo de madera y plástico sumergido en un líquido que según Serrano es su propia orina. El resultado fotográfico es una imagen misteriosa y resplandeciente y ha causado una gran polémica en el mundo del arte tofográfico. Fuente: <https://25gramos.com/la-iconografia-religiosa-de-andres-serrano-como-ultima-colaboracion-de-supreme/>

VI- El desamor y la violencia como arte fotográfico. Destrucción de la fotografía. La fotografía es registro, testigo, es denuncia y teatralidad

Ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad, la ofrenda acumulativa de más de siglo y medio de actividad de esos turistas especializados y profesionales llamados periodistas.
Susan Sontag (2004)

En este capítulo se hace un cuestionamiento del fotoperiodismo y el documentalismo como modos de información que en las últimas décadas han generado una manera de hacer fotografía, usando estrategias expresivas de franca “estetización” en las imágenes. Se cuestiona la fotografía como arte y se mencionan los años cruciales del fotoperiodismo en México, justo cuando se detectan las primeras señales de la transformación. En éste y otros ámbitos de la fotografía y de la “postfotografía” (Fontcuberta), se detecta un proceso de destrucción de los usos y conceptos de esta práctica, tal y como los conocíamos a mediados del siglo XX. La fotografía ha sufrido transformaciones que pasan, en un inicio, del mero registro o captura de la imagen, a ser testigo, denuncia y luego teatralidad, debido a sus efectos “dramatizantes” (Chevrier 2003). Se analiza la relación de la imagen y la imaginación como fuente del arte y de la obra creativa y la anunciación de la violencia en la fotografía construida de finales de siglo XX. Se revisa la obra de autores radicales de la violencia en fotografía, cuyos resultados devienen en una iconografía decadente que marca un fuerte cambio de paradigma de la imagen y obliga a hacer otras lecturas de la imagen. Algunos de estos fotógrafos son premiados y son de gran influencia o inspiración para otros autores clave, como Antoine d’Agata, Andres Serrano, Joel-Peter Witkin, Robert Mapplethorpe y Teresa Margolles y el Grupo SEMEFO.

Estrategias expresivas del fotoperiodismo y documentalismo

La prensa y el fotoperiodismo viven desde hace ya unas décadas, una crisis de decadencia irrefrenable. El poder de las imágenes se ha acrecentado y al mismo tiempo se ha vuelto efímero e insustancial en muchos casos. En las guerras y otros conflictos armados lo que sobresale son noticias con encabezados sensacionalistas y a veces con fotografías en las que se evidencia la catástrofe, la destrucción y la muerte. Entre los registros periodísticos más frecuentes, como son las fotografías, el video o el cine, existe una incógnita acerca de cuál es el más incisivo en la memoria, y al respecto Susan Sontag refiere:

El conjunto de imágenes incesantes (la televisión, el vídeo continuo, las películas) es nuestro entorno, pero a la hora de recordar, la fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. (Sontag 2003, p.13).

Jean François Chevrier³⁵ revisó y cuestionó la fotografía haciendo valer su discurso y colocándola en el nivel de las bellas artes. Entre sus ensayos más propositivos describe y cuestiona uno de los artificios de la expresión del fotoperiodismo:

Lo que siempre me ha repelido en la imagen de reportaje es su estética pseudonaturalista, los efectos de color y de luz con intención dramatizante, el énfasis

³⁵ Jean François Chevrier fue uno de los críticos de arte más importantes y reconocidos en las décadas de los años ochenta y noventa en Europa, es profesor en l' École Nationale Supérieure de Beaux-Arts de París. Fue fundador y director de la revista *Photographies* (1982-1985), curador de exposiciones internacionales como *Another Objectivity* (1989), *Foto-Kunst* (1989), *Walker Evans & Dan Graham* (1992), *Des Territoires* (2001), *Art i utopia. L'Acció restringida* (2004), entre otras.

del gesto o, por el contrario, la búsqueda de la tranquilidad en la tormenta (la paz de la imagen congelada en el ámbito de una acción dramática). Toda esta retórica me resulta difícil, cuando no insoportable. (Chevrier 2007, p.13).

Este autor considera a la fotografía como parte del arte moderno y afirma que tiene una importante influencia en él, sin embargo, sus críticas al uso y abuso de estas muestras “dramatizantes” del fotoperiodismo, son contundentes e intolerantes.

Sabemos, como se ha mencionado ya, que la fotografía se transforma y sufre múltiples cambios en sus usos y funciones sociales. Algunos críticos como Clément Cheroux, Martha Rosler, Victor Burguin y Gloria Picazo, entre otros, han ayudado a identificar las características que hacen cambiar a la fotografía y han dado a conocer cuáles han sido las causas fenomenológicas que veremos en adelante. También sabemos que parte de la transformación del arte es a causa de la tecnificación y esto le toca a la fotografía de manera directa desde el momento en que el artefacto que la produce ya es en sí mismo un aparato técnico que sufre cambios desproporcionados con sobrada frecuencia, dijéramos que los modelos de cámaras y accesorios se modifican a pasos agigantados. Las funciones y los modos de hacer fotografía cambian, a veces de un modelo de cámara a otro, de una marca a otra, sin mencionar lo que se ha hecho a partir de la era digital, aspecto que la transformó radicalmente, por razones de fácil distribución y manipulación ya explicadas.

Al respecto me parecen pertinentes las propuestas de dos autores que hablan del lenguaje que le es propio a la fotografía y de cómo ha tenido una importante influencia en la expresión artística. Uno de ellos es Luis Castelo en su libro *Del ruido al arte*, quien reflexiona: “Su propia naturaleza técnica hace que se incorporen elementos inexistentes en la realidad - desenfoques, barridos, estelas, etc.,- apartándola de una forma “canónica” de ver esta realidad. Son precisamente estos elementos, que en una primera lectura podríamos considerar como

ruidos, los que aparecen como específicamente fotográficos.” (Castelo 2006, p.12). Es lo que vuelve tan especial a la fotografía, esa característica de una expresión que va de la mano a los tecnicismos del aparato, que cada vez son más, y que el fotógrafo aprovecha para explorar un nuevo lenguaje, del que se apropia, según las necesidades.

En este mismo sentido hay una investigación sustancial sobre la historia de las equivocaciones en esta práctica, y cómo éstas han sido aprovechadas por los fotógrafos para su lenguaje expresivo, *El error Fotográfico* de Clément Cheroux (2009). El autor cuenta la historia de este invento a través de los errores cometidos, los que provocaron significativos descubrimientos técnicos que impactaron en novedosas imágenes y propuestas expresivas, así como la constante exploración para la cual se presta este lenguaje, entre ellos la técnica de la solarización, la ruptura del grano en las películas; otro es el “barrido” efecto causado por el movimiento inesperado de los modelos que posan durante largas exposiciones, a causa de la baja luz, entre otros “errores” que posteriormente han sido cultivados y explotados por los artistas de la lente para representar el dinamismo u otros simbolismos. Otro ejemplo enlistado es el efecto de solarización³⁶ de las fotografías, fue el resultado de un “error” que el artista Man Ray, fotógrafo y maestro de la Escuela Bauhaus, capitalizó en el uso de la fotografía publicitaria. Claro que había que explorar e insistir tirando muchas copias antes de lograr la imagen idónea, ya que el efecto deseado no se conseguía con un sólo intento, con ello Man Ray se volvió reconocido en el medio publicitario. Todos estos efectos técnicos han sido formas expresivas de los fotógrafos, lo cual ha constituido los rasgos de un lenguaje propio.

³⁶ Efecto Sabattier, llamado así por ser un descubierto por Armand Sabattier en 1862, durante una exposición accidental a la luz mientras se revela una placa fotográfica, el resultado fue una inversión parcial en los tonos positivos en la imagen.

En la necesidad de hacer un análisis más completo de las imágenes fotográficas es importante acudir al concepto ya mencionado del semiólogo Eduardo Peñuela, cuando habla de las “etimologías visuales” (Peñuela 2010). Él parte de que hay imágenes originales que han sido claves en la cultura visual de la historia del arte, las cuales marcan nuestro imaginario y quedan como un referente, una matriz generadora, el origen, la raíz a la cual nos vamos a remitir cada vez que algo se asemeje a ellas en cuanto al tema, la forma, la composición, el color, entre otras. Entre las “etimologías visuales” a las que él se refiere, como ejemplos se encuentran obras clásicas como la Gioconda de Leonardo, o las majas de Velázquez, la esfinge de Giza, en Egipto, o La piedad de Miguel Ángel, imágenes que son referencia visual en la historia de las artes y las cuales evocamos cada vez que una imagen se “parece” a aquellas. La utilidad del texto de Peñuela está en poner en cuestionamiento los códigos visuales convencionales, las formas obvias de lectura. La suya es una propuesta de ‘contrainterpretación’ de los textos que emanan de las imágenes a través de códigos o claves significantes en un sentido onírico. Él dice que se debe hacer una lectura onírica del entramado de los significados múltiples, que a veces surgen de manera “inconciente” en la creación artística y que al analizarla se deben desmontar para su interpretación (Peñuela 2010).

Todas las iconografías que se desprenden de las expresiones de algunos movimientos, han generado diferentes maneras de mirar, por un lado, es importante tener claro que en el caso de las imágenes fotográficas llevadas a los museos y galerías tienen características que han impactado de una manera especial en los medios y que han trascendido en su discurso más que otras captadas en el lugar de los hechos, aún cuando su función sea sólo documental. La construcción de estas imágenes ha creado un sistema visual que emite su propia semiósis de violencia. Es por eso que el rescate de trabajos de fotoperiodismo de los años sesenta como

los de Metinides, fotógrafo del diario la *Prensa* en México, se han revalorado muchos años después. En otros momentos en los “cánones” de lo “artístico” se habían considerado otros conceptos sobre la estética, como el de que el arte debe tener una intencionalidad, un propósito para generar algo nuevo, una ruptura de paradigma, tal vez. Sin embargo, es importante reconocer que algunas de las expresiones reporteriles de esos años, que fueron creadas con otra finalidad, al final lograron proponer cambios en la mirada y fueron transformando esos cánones, o ¿tal vez sería mejor decir, deformando? En este sentido se pretende hacer acotaciones importantes con respecto al género del fotoperiodismo. Este, en principio, tiene una función muy concreta que es la de informar con imágenes fotográficas, apoyando o complementando las noticias. En la actualidad el fotoperiodismo es una forma de documentalismo que se ha desplazado a las salas de museo y a las galerías como evidencia y reconocimiento al trabajo autoral, pero se han cruzado los caminos y esto ha creado una idea estética confusa para la mayoría de los espectadores. Al respecto el editor gráfico Pepe Baeza, editor de fotografía del Magazine de la Vanguardia, doctor en Ciencias de la información y profesor de teoría y técnica de fotoperiodismo, comenta:

El fotoperiodismo define la aplicación de un tipo de documentalismo que depende de un encargo o de unas directrices, marcadas por un medio de prensa sobre temas más bien coyunturales y vinculados a valores de información o noticia. Así, se asocia el documentalismo a una mayor libertad temática y expresiva del fotógrafo no sometido a las presiones derivadas de las empresas periodísticas (Baeza 2007, págs. 45 y 46).

Hay coincidencia, en ese sentido, con las ideas escritas por la mexicana Lourdes Grobet, quien ha ejercido como fotógrafa de denuncia independiente. En su indignación por el uso indiscriminado que se le da a las fotografías, siendo esta herramienta (la cámara), un

instrumento tan democrático como se quiera, desde que todo aquel que tenga para comprar uno lo pueda usar, existen toda clase de ‘fotógrafos’, unos más profesionales, otros más improvisados, en fin, que toman cartas ante el asunto de la miseria y sus resultados son diversos, mediocres y superficiales en su mayoría. Ella reflexiona:

No podemos más que aceptar que la miseria es parte de nuestras vidas. Todos los días nos enfrentamos a situaciones de verdadera miseria como las enajenantes presiones de la gran ciudad, ante las cuales la enorme mayoría de las personas muestra una total incapacidad...” y así continúa en otro párrafo: “La iconografía de la miseria, toda, es en sí impactante, es de una gran fuerza, por lo que se hace difícil distinguir si lo retratado es una denuncia –con todo lo que esto implica- o si se queda en un intrascendente registro de la situación captada (Grobet 1981, págs. 37 y 38).

De ahí la confusión, tanto del hacedor de imágenes indiscriminadas, como del espectador y receptor de ellas. Considero de suma importancia, recuperar estos testimonios que de alguna manera ayudan a reconocer los casos de oportunismo en la fotografía callejera o de denuncia, que es lo que se ve con más frecuencia en estos tiempos en los que cualquiera puede hacer registro de sucesos hasta con un celular, sin tener mayor conocimiento de los hechos, ni un sentido ético del trabajo periodístico.

Los signos estratégicos de la violencia aparecen con frecuencia en los productos de los años cruciales del fotoperiodismo. Es necesario mostrar una serie de imágenes que remiten a sucesos relacionados con la muerte por violencia y que seleccionados y puestos en la mesa señalan una estética que ha sido construida a lo largo de la historia de la violencia. Las imágenes que se muestran en el cuadro 6.1 nos remiten obligadamente a la muerte de

Cristo, “etimologías visuales” o, digámoslo de otro modo, a las raíces visuales de las que hablamos antes y que aquí se ven reflejadas en la práctica de algunos artistas.



Cuadro 6.1. El escorzo de la muerte de cristo y algunas diferentes representaciones en el arte que sugieren el deceso, muerte, violencia y dolor. En orden de izquierda a derecha:

Imagen 6.1.1. Andrea Mantegna. *Cristo muerto*. 1474. Fuente: <https://historia-arte.com/obras/lamento-sobre-cristo-muerto>

(Ver de izquierda a derecha)

Imagen 6.1.2. Bill Eppridge. Robert Kennedy al caer víctima del atentado que lo llevó a la muerte, 1968.

Imagen 6.1.3 Che Guevara en la plancha luego de que fuera asesinado, 1967.

Imagen 6.1.4. Víctor Erice. Ana y el monstruo 1973.

Imagen 6.1.5. PP Passolini, de Mamma Roma, 1962.

Imagen 6.1.6. Che Guevara, escorzo que remite al cristo muerto, 1967.

Imagen 6.1.7. David Alfaro Siqueiros. *Cain en los Estados Unidos*, 1947.

Imagen 6.1.8. Manuel Álvarez Bravo. Obrero en huelga asesinado. muerto 1934. Fuente: <https://www.abc.es/cultura/cultural/20130221/abci-arte-manuel-alvarez-bravo-201302211934.html>

Imagen 6.1.9. Weegee. Hombre asesinado en la calle.



6.2



6.3

Foto 6.2 Mike Evans (fotógrafo de la Casa Blanca en ese momento). Atentado contra el presidente de Estados Unidos, Ronald Regan, el 30 de marzo de 1981 (a la derecha Sebastião Salgado reprimido por los guardias de seguridad). Fuente:

<http://estudiolapiz.blogspot.com/2013/05/sebastiao-salgado-y-su-fotografia-del.html>

Foto 6.3 Foto Weegee. Hombre muerto por accidente. Fuente:

<https://sientateyobserva.wordpress.com/2010/12/07/%C2%BFcomo-lo-hacen-weegee-nos-cuenta-como-trabajaba/>

Diferentes expresiones fotográficas y su estetización.

Por otro lado, en los terrenos de la prensa diaria, uno de los fotorreporteros más destacados en México durante casi cincuenta años fue el ya mencionado “Niño” Metinides, su ejercicio fotográfico se dio de manera casi natural, pues desde los nueve años ya contaba con una cámara fotográfica que le regalaría su padre, con la que registraba los sucesos urbanos tan sólo por gusto. El ensayista Alfonso Morales comenta en el libro *Enrique Metinides. El teatro de los hechos*: “Primero se le cansó el corazón que los ojos en la urgida y escabrosa tarea de convertir la sangre, la desesperación y el luto en noticia” (Morales 2000). Los accidentes, el dolor, la violencia y la muerte eran sus temas en el trabajo reporteril que ejerció en el periódico *la Prensa*. Paralelamente, en el periodismo amarillista de los Estados Unidos estaba Weegee, reportero gráfico norteamericano conocido por su habilidad para la cobertura

inmediata de los temas de violencia y escándalos urbanos en Nueva York. Él era el fotógrafo del crimen y de los desórdenes en esa ciudad. Tal vez se pueda hacer una comparación entre ambos fotógrafos, Weegee y Metinides, por su presencia oportuna en los momentos de encuentros violentos, accidentes y todo lo que significara la nota roja. Arthur Fellig, fotógrafo autodidacta, mejor conocido como Weegee, famoso por sus escenas sensacionalistas, tenía montado todo un laboratorio en la cajuela de su coche, con lo necesario para revelar, escribir y entregar la nota antes que nadie, y durante un tiempo fue el único reportero gráfico en Nueva York autorizado para usar un radio de onda corta con la frecuencia de la policía. “Se puede decir que fue el fotógrafo que convirtió el asesinato en un espectáculo” dice la curadora Blanca María Monzón (2019) en el catálogo de su exposición en Madrid. Entre otras leyendas urbanas que circulaban se decía que Weegee llegó a citar de manera anónima a los grupos enemigos de la mafia para provocar los enfrentamientos armados, a fin de tener las imágenes exclusivas que aparecerían en las primeras planas del día siguiente. Y por su parte, de Metinides en México, también se decía que llegaba a extremos insospechados en sus excesos al inventar las claves policiales para designar los acontecimientos y accidentes urbanos además de ser el creador de las claves radiales con las que se comunica ahora la Cruz Roja (Salazar 2012). Más allá de la relevancia que estas leyendas puedan tener, al confrontar y analizar sus trabajos fotográficos en ambos casos, es evidente que sus fotografías generaron una cierta “estética” de lo violento y de lo grotesco, una iconografía de la violencia urbana. A pesar de la premura en las tomas de Metinides, sus composiciones y encuadres, el equilibrio de los contrastes y/o del color, todo estaba en armonía, algo que hacía a sus imágenes más que atractivas, “estéticas”. Y al respecto Jacquelin Ramos dice:

A los 83 años de edad, Enrique Metinides (febrero, 1934), ha dejado una huella en la fotografía periodística. Ha demostrado la manera más precisa de exponer un suceso,

de cautivar los sentimientos que los involucrados en la imagen expresan, el drama y el dolor que provoca imaginar la escena y los personajes secundarios que representan el impacto del suceso. Se debe de reconocer que lo opaco de su lente (objetivo) alentaba a la imagen a convertirse en una triste, pero inigualable obra de arte. (Ramos 2017).



6.4



6.5

Foto 6.4. Enrique Metinides. *Mujer atropellada*. Fuente: <https://masdemx.com/2017/12/mejores-fotografos-mexicanos-enrique-metinides/>

Foto 6.5. Enrique Metinides. Fuente: <https://masdemx.com/2017/12/mejores-fotografos-mexicanos-enrique-metinides/>



6.6



6.7



6.8

Fotos 6.6. y 6.7. Weegee *Hombres asesinados*. Fuente:

<https://americansuburbx.com/2012/03/weegee-naked-city.html/weegee-photographs-4>

y 6.8 Fotógrafo desconocido. *Weegee en acción*. Fuente: <https://pleasekillme.com/weegee/> Fuente:

<https://themobmuseum.org/blog/home-streets-always-job/>

Enrique Metinides fotógrafo del desastre y la desgracia, nació en 1934, es uno de los más representativos del género de la fotografía de la nota roja. Se inició en el diario *La Prensa*. Entre sus reconocimientos, en 1978 fue nombrado por la *Revista Zoom* el mejor fotógrafo

del año. En el número 2 de la Revista *Cuartoscuro*³⁷ se publican algunas de las imágenes más emblemáticas de Metinides con texto de Jaime Avilés (1993, págs. 21-28). Fotógrafo que ha sido icónico en el tema de la violencia urbana, consiguió imágenes que sorprendieron por su contundencia y su crudeza. Sus encuadres eran bien logrados, en sus imágenes el hombre demuestra cierta sensibilidad y su labor de fotoperiodista era siempre oportuna. Se decía que parecía como si hubiera asistido a una cita para tomar la imagen. El declaró:

He visto tiroteos, ahogamientos y apuñalamientos. Una persona moría y su familia se quedaba sin ingreso, o un hombre terminaba en prisión y su familia sufría por eso. He visto fuegos y explosiones y todo tipo de desastres, pero lo que siempre me fascinaba era la gente que venía a ver. Los Metiches, mirones, curiosos, chismosos. (Miranda Guerrero 2017).

Hoy en día se han hecho dos libros, al menos, en torno a su figura pública y sus imágenes. Su trabajo ha sido expuesto en ciudades como Madrid, Londres y México. Su obra tiene aspectos dignos de considerar, pero, lo cierto, es que él nunca tuvo la idea de ser un artista o algo semejante. Su trabajo documental consta de un archivo de más de 14 mil negativos. Por ello, analizar su obra es tenerlo en cuenta como antecedente importante en este tópico.

En la misma temática urbana se encuentran los fotógrafos Nacho López y Héctor García, cuyo trabajo fue peculiar en el fotoperiodismo de los años 50 a los 70. Del primero se debe hacer un señalamiento que lo distingue de otros que ejercen el mismo oficio. Nacho López hizo un fotoperiodismo de respeto y dignidad ante los acontecimientos urbanos.

³⁷ Véase Revista *Cuartoscuro*, Número 2, Año I, agosto-septiembre de 1993.

Delicado y sutil, con un gran sentido de lo humano, no exento de un humor característico que no lo va a abandonar en toda su carrera. Gustaba de escenificar algunas de sus historias urbanas (Ver fotos 6.9 y 6.10), hizo lo que muchos llamarían después ‘foto construida’. Ambas fotografías corresponden a secuencias en las que se manifiesta la intervención de algún elemento en el espacio urbano, que intenta llamar la atención por su singularidad, se diría que son puestas en escena callejeras en las que sobresale el sentido del humor y el trabajo de análisis de lo ciudadano. También lo consideran el creador del fotoensayo. Alfonso Morales señala al respecto: “La diferencia de estas fotohistorias fue su avanzada condición de acciones o *performances*: la construcción de situaciones imprevisibles, a partir de intervenciones premeditadas del espacio público, que la cámara convertía en relatos.” (Morales 2007, p.341). Olivier Debrouse se refiere de manera puntual a esta manera peculiar de concebir la imagen:

Es muy distinto el caso de Nacho López. Aunque contemporáneo de Héctor García, a diferencia de este y por las mismas razones, escoge un camino en filigrana, de una discreción extrema, expresión de un respeto por la imagen tomada (y lo que esto puede significar) que pocos fotógrafos comparten... Su manera de proceder, sin embargo, se sitúa en el límite de la fotografía de prensa y lo que muchos van a reivindicar en las siguientes décadas como “fotografía de autor”. (Debrouse 1998, pág. 246).

En las fotografías de Nacho López hay claramente una mirada inquieta por el cuerpo humano, eso visto siempre con una gran preocupación estética:

En las fotografías de Nacho López, como en las de Héctor García, hay manifestaciones, marchas, represiones -aunque nunca tomadas de tan cerca y con tanta violencia representadas- y rostros, pero hay sobre todo algo que no encontramos

en ningún otro fotógrafo del período (con excepción quizás, aunque en otro registro, de Lola Álvarez Bravo): hay gestos, gesticulaciones, movimientos. Muchísimos movimientos. Lo notó acertadamente Antonio Rodríguez, quien recordó al respecto que Nacho López se inició como fotógrafo de danza (con su hermana la bailarina Rocío Sagaón). (Debroise 1998, pág. 246).

Y de esta manera varios críticos coinciden en que el sentido del ritmo es una constante en la obra de Nacho López, su obra es fundamental como cronista urbano, por su peculiar mirada de la ciudad en los años cincuenta y sesenta. Destaca el trabajo de ambos fotógrafos en el conflicto del 68, aunque su autoría no siempre fue identificada entre las múltiples fotografías publicadas, ya que por las circunstancias de la premura y de la costumbre de no dar el crédito correspondiente, no se conocía todo el material hasta mucho tiempo después.



6.9



6.10

Foto 6.9. Nacho López, de la serie la *Venus se va de juerga por los barrios bajos*. 1953. Fuente <http://elparergon.blogspot.com/2012/11/nacho-lopez-la-venus-se-fue-de-juerga.html>

Foto 6.10. Nacho López. *Cuando una mujer guapa parte plaza por Av Juárez Cd de México*. 1953. Fuente: Luna Córnea Núm. 8. 1995.

Fuente: Revista Luna Córnea No.3, 2007. México: CONACULTA.

En el México de los años ochenta el influjo de los fotógrafos mencionados fue crucial

en el mundo de la fotografía, los cambios y las rupturas en las expresiones son notorios y ya se discuten en los Coloquios Latinoamericanos de fotografía I y II, en los años 1978 y 1981, respectivamente, organizados por el recién creado Consejo Mexicano de Fotografía con Pedro Meyer a la cabeza y se invitan críticos de arte como Raquel Tibol y se habla de la fotografía artística y sus consecuencias. Surge la Bienal de Fotografía, la cual abre un espacio a esta disciplina considerándola como una rama de las Artes Visuales. La académica Katia Mandoki (1981) menciona dicha preocupación principal del fotógrafo por hacerse llamar “artista de la lente”, en un artículo publicado primero en el periódico *unomásuno* el 14 de febrero de ese mismo año y luego en el libro de referencia: “Las implicaciones de este hecho no son pocas, ya que se interrumpe con ello la perpetuación de mitos supermanoides (sic) donde uno sólo tiene que ser el mejor y el único, y por el que tantos artistas combaten hasta obtener cetro y trono, o de pérdida, museo.” (Mandoki 1981) Este hecho, el de darle a la fotografía un espacio dentro de las artes plásticas, anuncia una carrera de la fotografía en el terreno de la creación y una propuesta libertaria de las expresiones más allá de su uso documental, quizá mucho más que en otros tiempos. La fotografía, en su quehacer multidisciplinario, cobró más fuerza que nunca y se desvelaron diversos autores como artistas de la lente, como nunca antes se había hecho. Especialmente se desarrolló el fotoperiodismo en una carrera que quiere ser estética a pesar de, o además de ser documentalista, aspecto que se analiza más adelante. Lo que es claro en este período de finales del siglo XX es que los temas se vuelven hacia los pequeños relatos, temas que se habían desplazado a un segundo término y que ya no corresponden a estereotipos de la “belleza” tradicional. Principalmente parece reinar el desasosiego y el enojo. Entre estos ejemplos de los posmodernistas en las expresiones artísticas se encuentra una fuerte tendencia del fotoperiodismo con una doble intención. Algo que parecería regodearse de una “estetización” de lo grotesco.

Los años cruciales del fotoperiodismo en México

En México, fotógrafos de los setenta y ochenta: Martha Zarak, Christa Cowrie, Jorge Barragán, Aarón Sánchez, Pedro Valtierra y Rogelio Cuéllar, son algunos de los fotoperiodistas que formaron parte del equipo del diario *Unomásuno*, que abre en 1977. Este año marca el inicio de un nuevo periodismo con Manuel Becerra Acosta. En el artículo de *Cuartoscuro* Número 66 (pág. 13)³⁸ Adriana Malvido asegura que esta publicación junto con *Proceso*, de Julio Scherer “marcaron un antes y un después en el periodismo mexicano y respondieron al reclamo de la sociedad por una prensa libre, crítica e independiente que México exigía después de 1968.” Malvido habla de cómo en el *Unomásuno* se empieza a ejercer mucho más la crítica, habla de la expresión sin compromiso de los periodistas, señala que es la primera vez que los fotógrafos demandan el derecho a sus negativos y a trabajar con su propio equipo, sus imágenes dejan de ser meras ilustraciones para convertirse en puntos de vista de “autor”. Es la primera vez también que una mujer es corresponsal de guerra y que una mujer es jefa del departamento de fotografía; “Por primera vez la fotografía periodística ocupa lugar en museos y galerías de arte”. Todos estos cambios son cruciales y transforman los espacios periodísticos y especialmente a la fotografía. El fotoperiodismo crece como expresión y se vuelve realmente importante, más allá de la ilustración decorativa que ilustra la nota y que, antes pocas veces era realmente crítica. La jefa de fotografía, Christa Cowrie comenta:

Para nosotros, los jóvenes inexpertos, todo estaba por descubrirse, era una nueva escenografía, inclusive para divertirnos, sin solemnidades, fotografiábamos a los políticos cuando se caían o estaban dormidos en las sesiones del Congreso. No

³⁸ Véase *Cuartoscuro*, Año XI, junio-julio, 2004

teníamos ningún compromiso con esos señores y estábamos frescos de la imagen y nos sorprendía lo chusco, éramos un equipo de fotógrafos con mucha habilidad, ni folclóricos, ni frívolos, y muy conscientes de la fuerza de la imagen. (*Cuartoscuro* No. 66, p.49).

En el año 1984 surge la agencia Imagenlatina fundada por los fotógrafos Pedro Valtierra, Luis Humberto González, Marco Antonio Cruz y Rubén Pax, entre otros, con la intención de crear una fotografía periodística crítica, un espacio propicio para una expresión alternativa y sin compromisos con los medios. El proyecto duró seis meses, pues algunos de ellos iniciaron su propio proyecto con el periódico La Jornada, y aunque, se reabrió el plan de Imagenlatina, hubo algunos movimientos que separaron a los integrantes y posteriormente, en 1986, se creó la agencia *Cuartoscuro*, a cargo de Pedro Valtierra. Con lo que poco después se inicia el proyecto de la Revista de fotografía, con el mismo nombre, que publicó su primer número en junio-julio de 1993, publicación que sigue vigente en la actualidad.

¿El Fotoperiodismo y las imágenes de violencia son arte?

Como ya se ha dicho, un aspecto clave en los cambios que se dieron en la fotografía en los años ochenta está el del reconocimiento a la autoría de los fotógrafos, que en México comienza a generarse desde el Primero y el Segundo Coloquios Latinoamericanos de Fotografía ya mencionados. Estas expresiones de fotografías de violencia llevados al museo tienen otros parámetros para entenderse, de pronto fotografías de violencia de los últimos trabajos del siglo XX y durante la primera y segunda décadas del siglo XXI, están ahora en exposiciones y libros de foto-arte. La cuestión es saber por qué las imágenes de la violencia

que saturan los medios y que han trascendido y pasado a los museos, son arte y qué determina esos cambios en la estética fotográfica. Y aquí se agregan algunas ideas nacidas a partir de una serie de entrevistas hechas para esta tesis, a personas cuyo trabajo está directamente relacionado con la fotografía de violencia, con los medios y con los espacios de exhibición, una incógnita se abre desde el inicio del proyecto ¿Cuáles son las circunstancias por las que súbitamente numerosas fotografías de violencia están en los museos o en galerías de arte, así como en colecciones privadas, y se venden a precios desproporcionados, como es el caso de las del fotógrafo ya mencionado Enrique Metinides? A él lo han reconocido en las dos últimas décadas y actualmente está exponiendo simultáneamente en diferentes sitios del mundo, a su trabajo se le llamó “artístico” de la noche a la mañana, cuando él sólo era un fotorreportero de la nota roja de *la Prensa*, sin haber tenido la pretensión de hacer arte. Por circunstancias inesperadas su trabajo se consideró “artístico”. ¿Existen razones políticas, azarosas, o de qué índole? Ante tal cuestionamiento el periodista Salvador Corro³⁹ responde en entrevista para este proyecto:

La cobertura de un fotoperiodista implica recursos, habilidades, experiencia y sobre todo, valor. Yo creo que a veces el periodismo involucra más valor que la necesidad de informar. Entonces hay quienes logran una fotografía que reúne los requisitos para ser considerada arte, eso es tan subjetivo como el criterio específico de lo que es arte. En la revista Proceso hay un compañero, Germán Canseco, que por cierto ganó el Premio Nacional de Fotografía, tomó fotografías de los picaderos en el momento en que los yonquis se están inyectando, la imagen es total (Ver fotos 6.11 y 6.12), el

³⁹ Exsubdirector de la Revista Proceso por 30 años. Hasta el 2018. Ver fotografía de Germán Canseco y otros fotoperiodistas en: https://www.canva.com/es_mx/aprende/30-fotoperiodistas-estan-retratando-realidad-mexicana/

entorno, el gesto, todo el ambiente es muy impactante, pero él no lo hizo con una intención artística. El objetivo del fotoperiodismo, de la foto de prensa, es el impacto, es el momento, por eso es tan difícil, lo insólito, lo no común, primero, la gestión de lograr estar en el momento en ese círculo tan íntimo, los drogadictos son los únicos que están ahí y él, el único testigo, es impresionante.



6.11



6.12

6.11 y 6.12 Germán Canseco, ha abordado temas como la violencia y la drogadicción. Ganador del Premio Nacional de Periodismo en 2008. Colaborador de Proceso actualmente. Fuente:

https://www.canva.com/es_mx/aprende/30-fotoperiodistas-estan-retratando-realidad-mexicana/

El inicio de un nuevo siglo trae consigo cambios en la tecnología y por consecuencia en las expresiones artísticas y en las formas de documentar y archivar las fotografías. El principio del siglo XXI no es la excepción y arranca de lleno con la fotografía digital de forma masiva, aunque la tecnología digital ya estaba en uso, a partir del nuevo siglo se intensifica y se vuelve una herramienta para auxiliar toda clase de trabajos de documentación, es un momento en el que se suscitan cambios radicales en las expresiones fotográficas. Algunos la llaman la revolución digital, la cual se considera un fenómeno a nivel mundial. Algo cambió en las formas de documentar y reestructurar el material, estos cambios parecen inclinarse hacia una iconografía de la violencia, de lo grotesco, lo que señala que algo está pasando en la fotografía actual. En ese sentido es necesario escuchar las opiniones de quienes

vivieron estos cambios en los espacios de exhibición. Alejandro Castellanos⁴⁰, director del Centro de la Imagen por varios años, comenta que a la fotografía la determina el contexto, sólo se ha colocado en el campo del arte por excepción, en lo demás, es imagen que expresa una serie de inquietudes humanas y que se encuentra en los espacios propios de la fotografía, como son los medios de comunicación. Otras expresiones del arte se mueven de otro modo, como se verá más adelante.

En la historia reciente de la fotografía en México hay un punto clave, la creación de la Bienal de Fotoperiodismo, que se ha convocado por el Centro de la Imagen, espacio que corresponde al registro, análisis y difusión de las imágenes. En estas Bienales empezó a hacerse una síntesis del trabajo de los fotoperiodistas, que al entrar al espacio de una sala de exhibición empezaron a mostrar las imágenes recientes de esa violencia que siempre ha existido y que sólo se había visto en los periódicos. Revisando un poco hacia atrás, pocas imágenes fotográficas tenemos en la memoria de hechos violentos, al menos en México. De las imágenes del 68 se conocían pocas fotografías, hasta épocas recientes se ha sabido de esas imágenes a través de autores como el de *La fotografía y la construcción de un imaginario. Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968*. (Del Castillo Troncoso, 2012), quien consiguió fotografías inéditas.

Algunas fotos de eventos catastróficos en México se han visto en la prensa, las que obviamente se han convertido en parte del imaginario popular, pero sólo en el campo de lo fotográfico. Alejandro Castellanos fue jurado en la Bienal de Fotoperiodismo del 2001, uno de los premios se le otorgó a un ensayo de Patricia Aridjis sobre los muertos en la morgue,

⁴⁰ Algunas declaraciones de Alejandro Castellanos, a partir de una entrevista realizada para este proyecto el 19 de septiembre de 2013.

“Preparativos para el adiós definitivo”, eso generó sorpresa y una lectura de extrañamiento cuando se dieron a conocer a los premiados, Castellanos recuerda:

El historiador John Mraz, quien es investigador de la universidad de Puebla, hizo un comentario sobre esta serie, se cuestionaba si estas imágenes serían señal de “algo”, y la verdad es que pasados los años ya puede verse, ahora estamos metidos en una historia que tendría que ver con todo ese discurso, era notorio, al menos en esa bienal, que había ciertos trabajos que aludían a esa sordidez. Hubo mucha polémica por ello.

Este ensayo de Patricia Aridjis representa un salto dentro de ese conjunto de trabajos de fotoperiodismo, por su extrañeza. Fue muy importante porque marcó una señal de que por un lado algunos fotógrafos de prensa retomaban ciertos temas como estos, pero con una mirada por así decirlo abstracta, una mirada más distanciada del tema.



6.13



6.14

6.13 Patricia Aridjis. Del ensayo: *Preparativos para el adiós definitivo*, 1999. Premio por fotoreportaje en la IV Bienal de fotoperiodismo en el año 2000. Fuente:

http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_crta/cuartabienal/cuartafotorepor.html#top

6.14 Patricia Aridjis. Del ensayo: *Preparativos para el adiós definitivo*. Fuente:

http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_crta/cuartabienal/cuartafotorepor.html#top

Castellanos considera que la bienal de fotoperiodismo siempre ha sido polémica, pero que particularmente en ese año 2000, porque esas fotos premiadas no eran noticia, eran un ensayo sobre el tema de la muerte, el fotoperiodismo está más asociado a la acción noticiosa que a la contención sobre temas de violencia, entonces ante la pasividad de ese trabajo la reacción del público fue negativa. Asegura que en este tipo de ensayos tal vez haya una influencia de algunos fotógrafos como Antoine D'Ágata⁴¹, o Ralph Gibson, fotógrafos que trabajan el tema de la agresión, pero que no son fotoperiodistas, lo revelador fue que los fotógrafos premiados tuvieron contacto con ellos y al parecer fueron de gran inspiración. En esa bienal, que fue muy significativa, había otro ensayo interesante de Jerónimo Arteaga sobre los policías que secuestraron en Hidalgo, fue un conflicto en el que hubo violencia y él lo registró oportunamente. La Bienal de Fotoperiodismo y la Expo Fotoperiodismo dan cuenta de esa señal, de lo que está preocupando en el momento. Cuyas imágenes premiadas se mostrarán en el capítulo VII.

La imaginación como fuente del arte y de la obra creativa

En la actualidad la imagen se ha vuelto más importante que nunca. En ningún momento de la historia las imágenes nos han sido tan útiles como ahora y a su vez nunca nos han saturado e invadido tanto como ahora, hasta llegar al grado del desecho sistemático de imágenes, que de tanto verlas ya no las distinguimos, se diluyen, pierden importancia. Nunca antes, en ningún momento ha sido tan importante la imagen para la vida, para la investigación, para documentar o ilustrar algún hecho ocurrido. No hay datos sin imagen, tenemos que corroborar los hechos con la imagen, tal vez sea esa la razón de su crisis: su engréida

⁴¹ Las imágenes de Antoine D'Ágata se muestran más adelante. Fotógrafo francés

importancia y su gran capacidad de saturación. El filósofo Didi-Huberman nos habla de la fuerza y a la vez de la fragilidad de la imagen en un ensayo hecho libro: *Arde la imagen* (2012). La asocia con una mariposa en vuelo, inatrapable, ligera, frágil, móvil, transitoria.

La imagen se nos impone con tanta fuerza en nuestro universo estético, cotidiano, político, histórico: nunca antes mostró tantas verdades, tan crudas, y, sin embargo, nunca antes nos mintió tanto, solicitando nuestra credulidad, ni experimentó tantas manipulaciones, nunca sufrió tantas censuras y destrucciones. (Didi-Huberman 2012, p.10).

En esta época sería imposible negar que la imagen es tan importante como la palabra, que la imagen es texto y que su relación con respecto a la imaginación es directa. Ahí todo se toca, no hay lenguaje que la supere. No hay nada que se interponga. Es decir, la forma de interpretar la imagen es múltiple, pero hay una conexión inmediata entre la imagen y el imaginario, si esta es poderosa queda ahí, sin más. La imagen es necesaria. En la época de la violencia enfurecida en que vivimos la clave es cómo se han usado una y otra, la palabra y la imagen, la imagen y la palabra. Para Didi-Huberman la clave está en dos cosas: imaginación y montaje. El cómo se haga el montaje para darle la fuerza que la imagen necesita y que será la fórmula para una construcción que se mire, que sí se mire a pesar de todas las múltiples imágenes que nos rodean y que nos saturan en todos los espacios de nuestra vida. ¿La violencia? Siempre ha existido, eso no va a cambiar, lo que se debe hacer es señalarla para no perderla en la memoria histórica y para recordarla, identificarla y para evaluarla en el trabajo artístico, en la forma en que se presenta. La lectura de la imagen de violencia se debe hacer en relación a ese montaje. En un momento ese montaje puede ser útil pero, lo que se debe hacer es saber cómo señalar la violencia en las imágenes y de esa manera encontrar

soluciones. La lectura de Didi-Huberman es una lección que nos permite distinguir, de entre esas miles, millones de imágenes que colman nuestra visualidad, rescatar las que ‘resisten’. Él dice que la imagen “auténtica”, más allá de la subjetividad del calificativo, es la que resiste al tiempo de la verdadera observación. Es por ello que retomo la idea anterior de “la mirada” y del punto de vista. La imagen se quema. Pero a veces sobrevive al fuego. Esas imágenes que sobreviven, gracias a su ‘resistencia’ al fuego de los tiempos y al fuego de la “mediocridad”, de la imitación, gracias a la observación minuciosa y objetiva. Esa es la que nos importa en el trabajo artístico.

El fotógrafo, profesor y estudioso de la fotografía, Joan Fontcuberta se lamenta acerca de lo que él llama la era de la “postfotografía”, dice que a pesar de esta inconmensurable saturación de imágenes, nos faltan algunas:

Pero que hoy sobren imágenes y corramos el riesgo de ahogarnos en ellas no debe soslayar el problema inverso. La saturación visual nos obliga también, y sobre todo, a reflexionar sobre las imágenes que faltan: las imágenes que nunca han existido, las que han existido pero ya no están disponibles, las que se han enfrentado a obstáculos insalvables para existir, las que nuestra memoria colectiva no ha conservado, o las que han sido prohibidas o censuradas. (Fontcuberta 2016, pág. 26).

Una serie de imágenes que ya no están disponibles o que nunca lo estuvieron, son causa de una circunstancia de juego político, los desaparecidos de Ayotzinapa, por ejemplo, las imágenes ocultas que se esconden por vergüenza, como es el caso de personas encontradas muertas, que han sido golpeadas o ultrajadas, esas son las que nos faltan. Y no están. ¿Pero será necesario verlas? ¿Para qué? Eso es trabajo de la imaginación, sabemos de cierta forma que la mayoría de ellas ya no están disponibles o nunca existieron, pero que hablan de hechos

que sí sucedieron. La interrogante sería si de pronto la imagen desaparecida parece mucho más auténtica que la imagen de violencia evidente, entre otras cosas porque crea una expectativa, un desasosiego, y la imaginación trabaja en ello. Bajo todo este marco teórico que constantemente traemos a debate hacemos la selección y el análisis de las iconografías más representativas de la violencia en este período contemporáneo como anunciación de la violencia.

En este punto es oportuno hablar de las formas de recepción de las imágenes. Algo que según Ricoeur ya no está bajo control. El tercer presente, es decir el que corresponde al futuro, forma parte del receptor y es como el arte, el arte siempre está cambiando, así como también cambian sus formas de recepción.

La anunciación de la violencia en la fotografía construida.

Por otro lado, la foto construida sigue su propio proceso. Como se ha planteado antes, el tema de la violencia en el arte ha existido siempre, lo que cambia es el sistema visual, las formas de ver, de interpretar el mundo, de expresar el mundo. Los cambios en el arte, en general, la anunciación de que ‘algo pasó y ya nada será igual’ empezaron a principios del siglo XX con los artistas modernos de la escuela de Pont-Aven, Van Gogh, Paul Gauguin, Matisse, Picasso y Derain, quienes exploraban las culturas primigenias. Recordemos el cuadro de la raya verde, retrato de Madame Matisse, él pintó a su mujer y agregó en medio del rostro una raya verde que podría o no ser una sombra, o un brillo. Con esto el cuadro determina la autonomía de su propia existencia. En la exposición Matisse fue cuestionado por ese acto irreverente, ante lo que el artista respondió “no se trataba de una mujer, sino de un cuadro”. De la misma forma sabemos que la fotografía influye en estos cambios, gracias a que los obliga a mirar de manera diferente y de ahí sus propuestas estéticas llevadas a los lienzos. De otra forma no podría

haber ocurrido. Aunque en sus inicios la fotografía perteneció a un discurso de referencialidad, y tal vez por eso el fotoperiodismo es el gran género que surge con el invento, es decir, que en principio está al servicio de la información, aunque en su gran diversificación ha sido también una herramienta de apoyo para los artistas. Muchos artistas trabajan a partir de la llamada fotografía construida, la de estudio, la que se planea, se controlan todos los elementos, la luz, el espacio, y se manipula con un propósito específico, contrariamente al fotoperiodismo, cuyo objetivo principal es la documentación e información, su referente es la realidad inmediata.

Muchos son los fotógrafos que intuyeron una forma de ver el mundo de manera pesimista mostrando lo que permea en el pensamiento de una época en decadencia. La fotógrafa Kati Horna en una serie de fotografías de la serie *Fetich*⁴², en 1962, imágenes consideradas surrealistas, son una puesta en escena en la que una mujer que envuelta en un manto negro, reclinada sobre la cama parece lamentar una muerte, pero sobre las sábanas sólo yace una máscara blanca y una vela encendida (Foto 6.15). Katy Horna fue una figura importante para la fotografía mexicana. Estuvo en la guerra civil española, muchas de sus obras registran imágenes de este conflicto armado, poco después se trasladó a México con su esposo, José Horna, donde se instaló hasta su muerte, fue maestra de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (antes Academia de San Carlos) en donde formó a muchos estudiantes y fue de gran influencia para algunos de ellos, tales como Flor Garduño y Elsa Chabaud. Por su temática de situaciones oníricas, de objetos inanimados y desgastados por el paso de tiempo, la obra de Kati Horna se asocia al movimiento surrealista, sin embargo, ella no aceptaba que la consideraran en esta categoría, decía que sus imágenes estaban al margen y que no se

⁴² Véase Revista *Cuartoscuro* Número 50, Año VIII, septiembre-octubre, 2001.

reconocía en esta corriente, que tal vez la ubicaban así por sus amigas surrealistas, Leonora Carrington entre ellas. Esta imagen, que es parte de la serie *Oda a la necrofilia* parece presagiar un tiempo de desasosiego que puede apreciarse unos años más tarde en la fotografía construida.



6.15



6.16

Foto 6.15 Kati Horna, *Oda a la necrofilia*, parte de una secuencia fotográfica. 1962. Fuente: <https://fotografica.mx/fotografias/fetich-s-nob-num->

Foto 6.16 Kati Horna, s/título. Fotógrafa considerada surrealista, esta imagen representa la feminidad y la inocencia. Fuente: <https://fotografica.mx/fotografias/fetich-s-nob-num->

La violencia que afecta los imaginarios en las ciudades invade ya las calles y las carreteras, los resultados se pueden ver en las manifestaciones de los jóvenes artistas, a quienes afecta directamente. La penetración de la imagen es inmediata y contundente, a veces más que un texto o las palabras, aunque ambigua, según vimos en las ideas de Gombrich y Fontcuberta, puede ser reveladora de una situación de violencia, de ahí su importancia, de ahí su fuerza y la molestia de que sea publicada. En el trabajo de los fotógrafos experimentales se comienzan a ver signos de esta afectación.

En el año 1994 se publica una fotografía de Adolfo Pérez Butrón (Ver foto 6.17), que representa a un hombre semidesnudo y ensangrentado que está saliendo de un petate en el que ha sido envuelto, con los brazos estirados hacia arriba, aparentemente ha sido torturado.



6.17

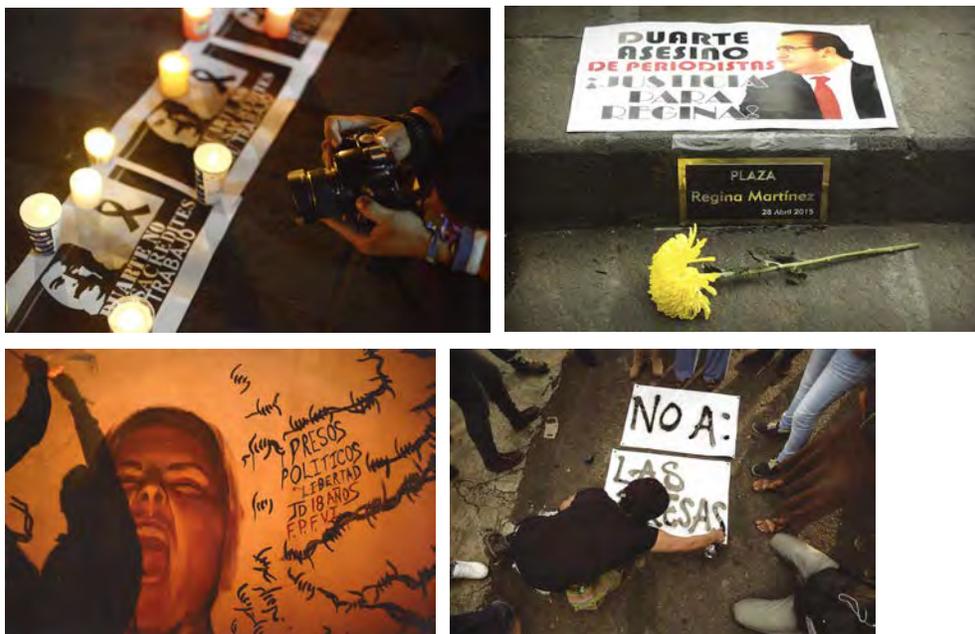
Foto 6.17 Adolfo Pérez Butrón. Fuente *Cuartoscuro* No. 8 p.18 este tipo de propuestas de fotos construidas ya presagiaban lo que se venía en los años siguientes.

Adolfo Pérez Butrón es un fotógrafo conocido por sus fotos construidas en estudio en las que presenta puestas en escena que recrean una realidad patente, algo que se percibe en el escenario de la vida cotidiana. Él mismo ha sido premiado en la Bienal de fotografía en 1995 por un ensayo fotográfico en el que una pareja de un hombre y una mujer desnudos, cuyos cuerpos envueltos en plástico o celofán representan la profilaxis amorosa⁴³, (Ver serie de fotos 7.9) la imposibilidad de las relaciones amorosas habituales, luego de la aparición y propagación del VIH en el mundo y su condición de ser una enfermedad de transmisión sexual altamente contagiosa. Este tipo de fotografía construida sobre la representación simbólica de aspectos de la violencia surgió como parte de una anticipación a la violencia que posteriormente se verá exacerbada en la realidad cotidiana.

En el contexto del fotoperiodismo de denuncia política, un caso que llamó la atención es el del fotoperiodista Rubén Espinosa (1984-2015), mexicano que trabajó en Xalapa, Veracruz, uno de tantos asesinados por ser un fotoperiodista incómodo, en este caso fue en el gobierno de Duarte. Sus imágenes sobre las marchas y manifestaciones de protesta incomodaron por sus acusaciones. Rubén Espinosa acaso será recordado por el “caso

⁴³ Las fotografías ganadoras se muestran más adelante en la sección de las Bienales de fotografía.

Narvarte”⁴⁴. Espinosa fue colaborador de Proceso y de *Cuartoscuro* de Xalapa. En este número⁴⁵ se publica un reportaje *in memoriam*. Este es uno más de los múltiples casos de fotoperiodistas asesinados de los últimos años.



Fotos 6.18. Rubén Espinosa. Serie de fotos de crítica al gobierno de Duarte. Fuente: Revista *Cuartoscuro* No.134

Los autores radicales de la violencia en fotografía

Apenas inició el presente siglo Antoine d’Agata nos muestra unas fotografías que señalan el caos y el desasosiego. Los mundos en los que deambula están llenos de personajes

⁴⁴ El caso Narvarte se refiere al del fotoperiodista Rubén Espinosa quien fue torturado y asesinado el 31 de julio de 2015, junto con Nadia Vera y otras tres mujeres en un departamento de la colonia Narvarte, acusados de traficar con drogas por prostitución, el caso nunca fue investigado a profundidad y ha sido tratado mediante procesos irregulares y las acusaciones no han sido probadas. Se sabe que el periodista había recibido varias amenazas de muerte cuando trabajaba en Veracruz por ser uno de los fotoperiodistas incómodos del gobierno de Duarte en ese Estado. El caso no ha sido explorado a profundidad mediante las principales líneas de investigación del suceso, que pudieron haber sido la libertad de expresión y las amenazas recibidas por el fotoperiodista. Las líneas de investigación del móvil se desviaron hacia el narcomenudeo y la prostitución, en ningún momento se ha concluido que Espinosa pudo haber sido asesinado por el gobierno. Hay tres detenidos por este asesinato múltiple y sólo uno está sentenciado. Fuente: <https://gatopardo.com/noticias-actuales/caso-narvarte-ruben-espinoza-periodista/>

⁴⁵ Véase Revista *Cuartoscuro*, Núm. 134, octubre-noviembre, Año XXII, 2015.

que pertenecen a callejones de la prostitución y de la droga. A través de los gestos de desesperación, de decadencia y sordidez. D'Agata muestra en estas fotografías los submundos, lo grotesco y lo terrible. La obra de este fotógrafo francés es radical, trata sobre adicción, sexo, algunas obsesiones personales y prostitución, entre otros temas de un mundo inhóspito. Estas imágenes, perturbadoras a todas luces, dieron la vuelta al mundo a través de exposiciones itinerantes que daban la idea de un universo turbio y desconocido para muchos. Como lo menciona Alejandro Castellanos, dichas fotografías fueron una importante influencia en algunos fotógrafos mexicanos, quienes tomaron talleres con D'Agata en el Centro de la Imagen.



6.19, 6.20 y 6.21 Antoine d'Agata. Serie de fotografías tomadas en los ambientes de drogadicción y prostitución en Asia. Fuente: <https://titomolinablog.com/2015/01/11/antoine-dagata/>

Como se ha planteado ya, uno de los propósitos de este proyecto es conocer dónde y cuándo empiezan estos cambios en las iconografías, porque todavía antes de las tendencias posmodernas, en general, la idea de la fotografía como propuesta artística, de búsqueda, se inclinaba más hacia una estética y una mirada armónica, una búsqueda de temas que fueran dignos de ser fotografiados. De pronto los formalismos visuales se saturan, los cánones cambian y se acentúa una estética de lo grotesco. La idea de llevar “lo feo” al museo ¿a qué responde? ¿Será que en las bienales de México se muestran las necesidades expresivas del momento que se está viviendo? Para Alejandro Castellanos, habría que cuestionar si en el caso particular de la fotografía mexicana, los cambios ocurren cuando ésta se institucionaliza.

El Centro de la Imagen ha condensado y documentado de manera organizada este “tránsito”, pues sólo a través de las bienales desde los años noventa puede apreciarse, difícilmente se recuerda alguna serie que mostrara tan enfáticamente lo agresivo, lo grotesco y lo violento en la fotografía como en el caso de las bienales de fotoperiodismo.

Una serie que ejemplifica lo anterior es la de Eloy Valtierra sobre el narco y de cómo apresaban a los chicos en el norte. Ese tipo de imágenes entran a un espacio público para ser vistas de otra manera que no es a través de la prensa. En ese sentido el zapatismo es un movimiento bien documentado por las cámaras de Fabrizio León, los hermanos Valtierra y Marco Antonio Cruz entre otros, eso coincide con el surgimiento del Centro de la Imagen y con esa manera de exhibir las imágenes, es así como el fotoperiodismo entra como en bloque al espacio del museo. Aunque hay antecedentes en algunas muestras esporádicas en México, que expusieron fotografías extraídas de fotorreportajes desde los años ochenta como resultado de los Coloquios Latinoamericanos de fotografía de 1977 y 1978, y de los primeros trabajos noticiosos del Unomásuno, el cual se preocupó por reconocer a sus colaboradores. Sin embargo, no eran muestras constantes. A partir de la primera Bienal se puede ver el trabajo conjunto de muchos autores.

Por otro lado existe la *World Press Photo*, que es toda una franquicia de la imagen periodística, ahí también se ven imágenes de crudeza e impacto, sin embargo, su contenido y significado no trascienden mayormente, se premian las imágenes pero no hay discusión ni se crea un debate. (Castellanos 2014). En el caso de la Bienal en México sí se ha establecido un gran debate alrededor de los límites autorales, hasta dónde llega la fotografía de prensa y hasta dónde ha sido “encargada” y dónde empieza la visión del autor y eso ha sido parte de la relevancia del proyecto de las Bienales.

Como se ha mencionado antes, la caída de las Torres Gemelas de Nueva York al inicio del siglo XXI, marcó simbólicamente la tendencia de señalar la violencia como el tema más importante. No es que antes no se detectaran estos signos, es que a partir de entonces se manifiestan cada vez de manera más clara conforme se va entrando a este siglo. A través de las bienales de fotografía y de fotoperiodismo, de los diferentes premios de ambas bienales, de publicaciones y exposiciones importantes se puede enmendar esta hipótesis.

El tema no parece ser el problema. La violencia aparece por todas partes. Está en muchos aspectos de la vida y en diferentes formas, por ello es preciso tratar de ubicarla en sus contextos. En este espacio dedicado a las imágenes de violencia, a sus usos y a todo lo que le corresponde, es necesario mostrar el trabajo de los artistas que utilizan estas temáticas específicas en sus proyectos fotográficos. Uno de los ejemplos más importantes es el del ya mencionado Joel-Peter Witkin, quien en los años ochenta irrumpió para otorgarle a la imagen sus poderes consensuales. Para entender algo de lo que está en sus fotografías, es preciso ubicar su contexto. Él recorre varias ciudades de los Estados Unidos, y de México, para encontrarse con la realidad que le interesa. Su trabajo le ha valido el adjetivo de “grotesco”⁴⁶. De pronto muestra una cabeza humana depositada en una charola de plata (Ver foto 6.22), algo de esto lo toma prestado de la morgue mexicana y de otros sitios como Nuevo México y San Francisco. La imagen resulta un tanto extrínseca, porque está fuera de contexto. La referencia obligada es *La cabeza de San Juan Bautista*, del pintor Oscar Gustav Rejlander, inspirada en la historia bíblica de Salomé, entonces, esta cabeza en charola de plata cobra otra dimensión “La alegoría macabra... puesta sobre la charola bíblica, es un trofeo sublime,

⁴⁶ Sus fotografías fueron expuestas en una exhibición llamada *Grotesque*, sobre el tema de *Tableau vivant*, naturalezas muertas en diversas ciudades de Europa y Estados Unidos. En la portada del catálogo, 1989, aparece su fotografía *Harvest*, 1984 (Ver foto 5.5).

una forma en que la pintura, la literatura y la ópera nos han enseñado a representar la piedad.” (Mallet AE 1999, P.13). Witkin construye escenas con estos personajes a quienes recrea en un universo fuera de una realidad codificada, creando nuevos códigos. Lo mismo podría decirse de aquellas imágenes en donde juega con otros valores, como cuando se enfrenta a cuadros de artistas clásicos, como es el caso del cuadro de las Meninas de Velázquez para recrearlo de otra manera (Ver foto 6.21). Todos estos actos fotográficos son realizados de acuerdo a la idea de posmodernidad que influye en el arte de la fotografía, tendencia que deviene en ese momento en donde se muestran elementos del arte clásico para hacer una relectura a través de la fotografía, pero ahora con discursos de la condición humana que tienen que ver con la tragedia o con la miseria. De sobra está decir el fuerte influjo que el trabajo de Witkin tuvo en el mundo entero, tanto en los fotógrafos como en los artistas de otras ramas. Esto se puede corroborar en el trabajo de algunos de los que se muestran en el capítulo VII.



6.22



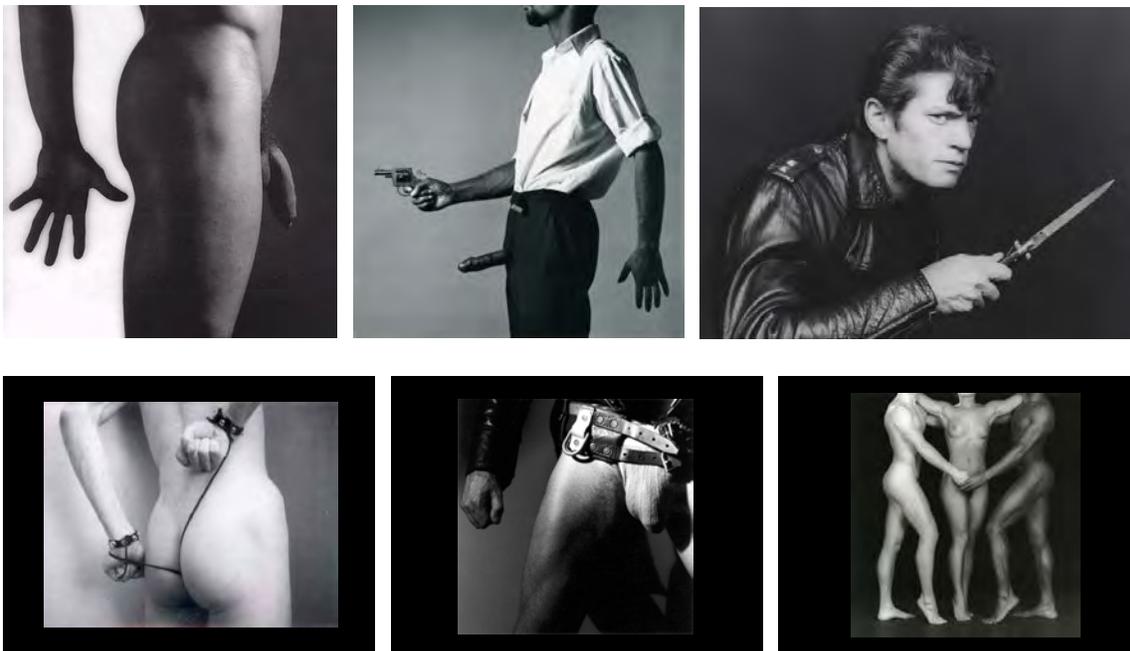
6.23

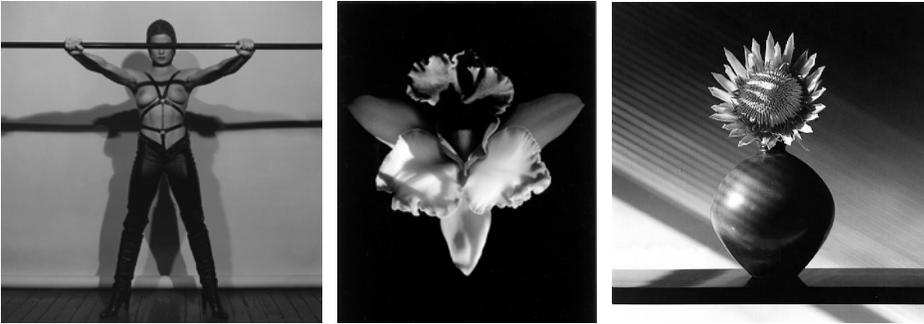
6.22. Joel Peter Witkin. *Las Meninas (autorretrato según Velázquez)*. 1987. Fuente: <https://blasfotografia.com/joel-peter-witkin/>

6.23. Joel Peter Witkin. *Cabeza de hombre muerto*, 1990. Fuente: <https://www.maspormas.com/ciudad/la-muerte-esta-viva-el-arte-de-peter-witkin/>

Otro ejemplo de esto es Robert Mapplethorpe (1946-1989), quien fue un artista visual que un día comenzó la carrera fotográfica a través de autoimágenes, exploró con la cámara

polaroid retratos de su amiga Patty Smith. Luego de iniciar estas sesiones laboró con mayor intensidad, hasta dar con otros asuntos que le preocupaban como el tema de las flores y el desnudo. Así realizó fotografías de una contundencia aterradora, tanto con su persona, como con otras de sus amistades, también retrató a múltiples celebridades como Andy Warhol, Peter Gabriel y Richard Gere, entre otros. Sus desnudos fueron peculiares, considerados pornográficos, tanto, que lograron escandalizar a museógrafos y críticos. En esas imágenes está la violencia como algo cercano, como un ejercicio de grotescidad. Algo que anuncia lo que viene durante todo el final del siglo XX. En el trabajo fotográfico de Mapplethorpe es innegable el peculiar uso del cuerpo, de la gestualidad, la exacerbación de las formas, sus acciones y posturas, siempre en constante desafío y provocación al observador. Lo mismo se ve en una orquídea, un alcatrás, que en un cuerpo en proporciones apolíneas, en las que se resaltan sus volúmenes con las luces de estudio. Mapplethorpe muere a los cuarenta y dos años de edad víctima de SIDA, dejando un legado pleno de provocaciones en sus imágenes, las cuales inspiraron a una generación de fotógrafos de la posmodernidad.





6.24 a 6.32 Robert Mapplethorpe. Fuente:

<https://veraiconoproduccion.wixsite.com/planoespecular/robert-mapplethorpe?lightbox=dataItem-ikn667ha2>

También en este sentido está el artista cubano-neoyorkino Andres Serrano quien comenzó en los años ochenta. Ha trabajado constantemente el tema de la muerte, sólo que él retrató a los que estaban tirados en una plancha de la funeraria o de la morgue de algún lugar de los Estados Unidos. La diferencia entre estas y otras imágenes es su carácter, la peculiar forma en que mira estos seres. Entre sus proyectos están los retratos de indigentes, los temas escatológicos, religiosos, donde están presentes los fluidos corporales, como orina y otras formas controversiales en que enfrenta dichas temáticas. Otras son fotografías de gran formato y sus colores tienen el sello de la sexualidad a la que representan, colores que identificarían a los retratados con las tendencias ligadas al sida. Al menos eso queda claro al observar estas fotografías de una contundencia terrible. Una de las series que han llamado más la atención es *la Morgue*, fotografías de cadáveres. En esta serie cada fotografía lleva el nombre del motivo de muerte y la constante en todos ellos está signada por los acercamientos, ya sea al rostro o la parte del cuerpo que exprese mejor ese resultado.



6.33. Andres Serrano. *Resultados de transfusión de sangre por Sida*, 1992. Andres Serrano, de la serie *La Morgue*, 1992. Fuente: <https://shockyou.net/andres-serrano-the-morgue/>

6.34. Andres Serrano. *Homicidio por apuñalamiento*. De la serie *La Morgue*, 1992. Fuente: <https://shockyou.net/andres-serrano-the-morgue/>

6.35. Andres Serrano. *Neumonía por ahogamiento II*. De la serie *La Morgue*, 1992. Fuente: <https://shockyou.net/andres-serrano-the-morgue/>

6.36. Andres Serrano. *Hackeado hasta la muerte II*. De la serie *La Morgue*, 1992. Fuente: <https://shockyou.net/andres-serrano-the-morgue/>

6.37. Andres Serrano. *Cuchillo de muerte III*. De la serie *La Morgue*, 1992. Fuente: <https://shockyou.net/andres-serrano-the-morgue/>

6.38. Andres Serrano. *Muerte por ahogamiento*. De la serie *La Morgue*, 1992. Fuente: <https://shockyou.net/andres-serrano-the-morgue/>

Teresa Margolles y el Grupo SEMEFO (Servicio Médico Forense). Un caso importante a finales del siglo XX en México fue el trabajo del grupo SEMEFO. Este colectivo artístico formado por los artistas Teresa Margolles, Carlos López Orozco, Juan Luis García Zavaleta y Arturo Angulo, propuso en la década de los años 90 una aproximación estética a las implicaciones sociales de la muerte. Ellos trabajaron con diferentes lenguajes, fotografía, música, performance, instalaciones y acciones. Todo esto aparece en un libro como libro del

año 2011, *SEMEFO 1990-1999. De la Morgue al Museo*. En esta publicación se recopila el trabajo en el que establecen la noción de ‘La vida del cadáver’, como llamaron a la serie de trabajos que hacían con los cuerpos, trabajaron con cuerpos desmembrados, sus restos, sus fluidos, sus órganos, ‘sus vapores’ y con ello transformaron los deshechos humanos en objeto de representación artística de expresiones como la fotografía, la escultura, el performance y la instalación, entre otras. José Luis Barrios escribe sobre el colectivo en la revista *Fractal*:

SEMEFO está colocado en estos discursos que intentan subvertir el canon de representación del arte occidental. Por medios distintos y sobre todo en contextos radicalmente diferentes, estos discursos del arte significan, a nivel estético, entender lo grotesco más allá de su función cómica o satírica; a nivel histórico, evidenciar el estatuto de violencia de la sociedad contemporánea, ya sea en los órdenes político, social o ético, y a nivel cultural, en la apropiación de la violencia como un imaginario cotidiano de nuestras vidas. (Barrios 2005)

A partir de que Teresa Margolles se independiza empieza a extenderse en las diferentes técnicas, ya que la fotografía no le es suficiente para su objetivo. La artista Teresa Margolles trabaja con situaciones extremas, en contextos de violencia, abuso, hambre y otros aspectos vinculados al contexto de violencia social, política entre otras, la pérdida, el olvido y el dolor. ha recibido varios premios importantes internacionales por este y por otros proyectos, tanto colectivos como individuales. Habría que cuestionarse qué circunstancia política o económico-social está sucediendo en los entornos urbanos contemporáneos que, en aras de la crisis del arte, del vacío expresivo, los muertos no puedan descansar en paz. La artista Margolles, nacida en 1963, fue cofundadora de este grupo SEMEFO durante los años ochenta del siglo pasado, siendo fotógrafa de los cadáveres usó este medio, primero como

registro y reproducción y poco a poco utilizó sus recursos expresivos en un afán de denuncia y crítica a la violencia. Más allá del tema de la muerte, su trabajo más importante es con los cadáveres, restos de cuerpos abandonados en las morgues, o en las calles, algo que se presenta cada vez con más frecuencia. En la actualidad su trabajo se acompaña con las mismas herramientas fotográficas en sus instalaciones, sin embargo, su influjo en los trabajos de artistas contemporáneos ha sido reconocido y ha trascendido fronteras. Es por ello que habría que cuestionarse la existencia de un arte de la violencia y para darnos cuenta de hasta qué punto y en qué momento empleó la imagen fotográfica para complementar su obra y cómo lo ha hecho. Actualmente es considerada artista visual que trabaja con el cuerpo y la muerte y los objetos que la rodean. Su trabajo está contextualizado en el entorno social de México. Según la curadora del MUAC, Alejandra Labastida, lo que Margolles busca es una “Hiper-visibilidad de la violencia”. La propia artista refiere que en sus proyectos ella explora la violencia, la injusticia social, la represión y el narcotráfico desde el arte, a través de provocar emociones: “El trabajo debe ser emocional, que la gente se involucre a partir de los sentidos, el olfato, el tacto, las piezas son silenciosas, limpias, para enfrentarte con tu información y que se combinen las dos sensibilidades”. Uno de sus proyectos es sobre las prostitutas trans asesinadas, se tejieron y unieron las mantas con las que se transportaron sus cuerpos. La sangre, los cuerpos en descomposición y todas sus repercusiones han sido el motivo principal de su obra, por lo que su trabajo artístico ha sido sumamente controversial.



6.39



6.40



6.41

6.42

6.43

6.39. Teresa Margolles. Del proyecto *La carne muerta nunca se abriga*, 2019. Exposición en Santiago de Chile. Fuente: https://issuu.com/mssachile/docs/catalogo_tm_issuu

6.40. Teresa Margolles. Manta en la que fue envuelto un cadáver, con los fluidos del cuerpo inerte, 2008. Fuente: https://www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/568_galindo_margolles.html

6.41. Retrato de Teresa Margolles sosteniendo en brazos a un cadáver, el cual representa su materia de trabajo. Fuente:

https://www.researchgate.net/publication/237143427_Muerte_Sin_Fin_Teresa_Margolles%27s_Gendered_States_of_Exception

<https://anaiityca.wordpress.com/teresa-margolles-su-obra-y-el-discurso-posmoderno/Teresa>

6.42. Margolles, instalación sobre los feminicidios de ciudad Juárez, instalación con audios grabados en los sitios donde los cuerpos de las mujeres fueron encontrados. Fuente:

<https://www.fundacionunam.org.mx/rostros/la-artista-teresa-margolles-entre-el-narcotrafico-y-la-injusticia-social/>

6.43. Foto Roberto G. Rivera, obra de Teresa Margolles al fondo. De la serie *Dermis*, 1996.

Impresión en sábanas de personas asesinadas. Fuente: <https://universes.art/en/san-juan-poly-graphic-triennial/2015/tour/arsenal/teresamargolles>

VII- Violencia y museo. Verdad y ficción: una sólo realidad. El poder mediático de la fotografía

¿Que si la fotografía es un arte? Claro que lo es. ¿Acaso se dicute que si la litografía, el grabado o el aguafuerte son expresiones vehículos del arte? Lo que se podría discutir es si el hombre, el grabador, el aguafuertista o el fotógrafo son artistas, y esto es ya tema que entra en una esfera completamente ajena y desligada de la pregunta...
Alfredo Boulton

A partir de los conceptos e imágenes presentadas sobre violencia, en este capítulo se muestra una selección de los materiales de fotoperiodistas y de fotógrafos experimentales⁴⁷, los autores, y los usos que se les ha dado en los diferentes espacios, los premios y los reconocimientos. Se muestran también las publicaciones que han sido plataformas fundamentales para estos reconocimientos. Pasamos de la realidad a la representación⁴⁸, o es mejor decir a la creación en fotografía en sus diversas formas y posibilidades. Veremos las obras de algunos autores y los premios más importantes que han ganado, algunas de las exposiciones más relevantes y cómo se ha difundido este material. Para ello se distinguen los principales trabajos que se consideran fotoperiodísticos y los que son de fotografía construida y cómo se han fusionado en un nuevo paradigma a partir de la posmodernidad. Hablaremos de la trayectoria de las Bienales de fotografía y de las Bienales de fotoperiodismo en México, las cuales son una forma de medir las tendencias de la fotografía en una época, así como también lo son los premios del *World Press Photo*, el Premio Nacional de Periodismo y otras distinciones del fotoperiodismo nacional e internacional. Se analizan las obras de autores como Fernando Brito, Bernardino Hernández, Pedro Valtierra y Patricia Aridjis, entre otros.

⁴⁷ Los llamaremos fotógrafos experimentales para referirnos a los proyectos de fotografía construida y para distinguirlos de los fotoperiodistas, ya que sus referentes no son las noticias de actualidad, ni su objetivo principal es cubrir las notas de la prensa diaria.

⁴⁸ La noción de representación según Rancière en sus tres obligaciones, la dependencia de lo visible con respecto a la palabra, el despliegue ordenado de significaciones y la vinculación de la cuestión “empírica” del público y la de la lógica autónoma de la representación.

Institución y poder

El Centro de la imagen abre en 1994 y empieza a organizar y regular la fotografía en México, tarea que ya había comenzado desde los Coloquios, por iniciativa del Consejo Mexicano de Fotografía, ahora inexistente. Esta labor evidentemente se hace necesaria, la institución siempre ubica y clasifica, les pone nombre a las tendencias, premia y otorga autoridad en este campo. La cuestión es que a pesar de su evidente importancia, también su labor representa una forma de control, señala lo que es aceptable y lo valida y legitima dentro del arte fotográfico y descalifica otras directrices.

Lo institucional es una forma de poder. El Centro de la Imagen, luego de regular, de seleccionar y legitimar el trabajo de los fotógrafos a través de un jurado, otorga reconocimiento, como todo sistema. Alejandro Castellanos⁴⁹ rescata que en este ejercicio de convocatoria a las Bienales de fotografía se generaron cosas importantes, entre ellas, una serie de discusiones y cuestionamientos alrededor de la selección de las imágenes. Es verdad que hay ciertas tendencias “naturales” entre los trabajos que se reciben, debido a las coincidencias en la percepción del momento que se vive, de las circunstancias sociales y en las lecturas que se hacen, sin embargo también hay una influencia de quienes seleccionan, eso también marca ciertas pautas, el resultado lo determina esta mixtura, entre lo que ellos ven y lo que está pasando afuera. En el país se vive una violencia cotidiana, sobre todo en los últimos años, esto se ha visto reflejado en las expresiones fotográficas, y ha sido más que evidente en las temáticas de los trabajos premiados. Castellanos asegura que en 2001, en la Primera Bienal de Fotoperiodismo, es el momento en que entra la violencia como imagen a las salas de exhibición, ya que éstas siempre se han visto en la prensa, pero no en los museos.

⁴⁹ Director del Centro de la Imagen hasta 2014, quien fue entrevistado para esta investigación en 2013, cuando todavía ocupaba el cargo.

Él fue director del Centro de la Imagen justo en la transición, en el inicio del siglo XXI, de ahí que afirma: “Hubo una serie de Eloy Valtierra sobre el narco y de cómo apresaban a los chicos en el norte. Ya se mostraban ese tipo de imágenes, pero ahora entran a un espacio público para ser vistas de otra manera que no fuera a través de la prensa. Eso hace que se vea diferente” (Castellanos 2013). También dice que las circunstancias de violencia en la vida real antes se concentraba en la ciudad y que en la actualidad resulta lo contrario, tal vez se está más seguro en la gran ciudad que en algunos Estados. Esto lo dice porque gracias a los archivos de imágenes de los últimos 20 años que se guardan en el CI, puede apreciarse una mirada ciudadana distinta, ya que antes era otro el contexto. Se veían algunos casos de violencia mediatizada, pero no se veía la dureza de las imágenes de hoy. Él considera que en ese aspecto el Estado priísta sí controló el manejo de las imágenes, ese sí es el verdadero control en el sentido de qué imágenes se ven y cómo y por dónde circulan, al menos esa fue su potestad en el periodo anterior al del PAN en el poder. Al mismo tiempo es importante reflexionar que en los tiempos actuales la difusión a través de las redes sociales ha favorecido la propagación de estas imágenes de violencia.

Fotoperiodismo, documentalismo y las fusiones. De la realidad a la creación

Para algunos es difícil afirmar que las tendencias en el mundo de la fotografía se han dividido en dos grandes vertientes, pero la evidencia confirma este hecho y al mismo tiempo hay quienes miran este trabajo desde un nuevo paradigma. Por un lado, el trabajo fotoperiodístico que quiere denunciar y mostrar la realidad a veces violenta de la nota diaria, utiliza las facilidades que le ofrece el lenguaje digital, pero enfocándose en el contenido noticioso y al mismo tiempo quiere ganar un lugar, un reconocimiento en el mundo del arte. Y, por otro lado, los fotógrafos experimentales, los llamados autores de la fotografía construida, en la

que su objetivo es básicamente expresar alguna inquietud a partir de la creación experimental de proyectos, ensayos fotográficos reflexivos, al margen de la inmediatez de lo noticioso. La fotografía documental se ha hecho de un espacio y un discurso especial. Éste se ha integrado, desde ya hace décadas, a un trabajo en donde se fusionan las técnicas y se diversifican los discursos, sus formas narrativas son de otra índole, en ellas se privilegia el montaje y el concepto antes que la narración lineal y directa. Ambos utilizan la tecnología, la experimentación visual, pero sus objetivos inmediatos son distintos. Sería impensable asegurar que unos son más o menos meritorios que otros en términos artísticos, pero cómo definirlos. Ante los diferentes usos que se le da al trabajo fotográfico en la prensa y los medios existe una preocupación: hasta dónde este trabajo es artístico y hasta dónde es sólo un servicio reporteril. En las memorias del V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, el fotoperiodista Pedro Valtierra escribió que los fotoperiodistas también son autores, que sólo se necesita tener una cámara, un rollo de película, imaginación, paciencia y muchas ganas. Añadió que:

No es el hecho el que da la mejor imagen, el fotógrafo es quien la hace y puede encontrarla en cualquier lugar, en la esquina, con el gobernador, con el presidente, un burócrata o el campesino más humilde... Es falso que los fotógrafos de agencia y de prensa en general no seamos autores; tampoco es verdad que en medio de un hecho violento el fotógrafo no pueda lograr una buena composición. (Valtierra 1996, p.171).

Sus palabras revelan el particular interés de los fotoperiodistas por estar en las filas de los artistas exponiendo en los museos. También es claro ver, a través de sus propias conclusiones, que su preocupación está puesta en la importancia de la doble carga que tiene cada imagen tomada: forma y contenido, a pesar de la inmediatez de cubrir la nota. Desde que la prensa y las agencias privilegian la autoría de las imágenes publicadas se reforzó la

preocupación de los fotoperiodistas por legitimar su trabajo a partir de recibir reconocimientos, premios, exposiciones y publicar en libros que exhiban sus imágenes. Cada vez más se han borrado las fronteras entre el trabajo de unos y otros que se dicen “artistas visuales”, todos son constructores de imágenes. La posmodernidad y la llamada posfotografía trajo a los espacios museísticos nuevas formas de narrar, de hacer relectura de la fotografía documental y son las que consideran tres aspectos básicos, el museo, el archivo y los medios de comunicación, es decir, las imágenes en su formas de exhibición y montaje, de cómo se archivan, y cómo se presentan y difunden en los medios. Según Jorge Ribalta⁵⁰, de estos tres aspectos dependen las nuevas formas de evaluar la fotografía. Y en ese sentido mucho de lo que se ve ahora en el material fotográfico documental es cómo se publica, se proyecta y se enmarca la fotografía. Y de esto mismo habla Anna María Guasch, para quien el tercer paradigma del arte de la época contemporánea contempla el concepto de “archivo” como montaje para la memoria en el futuro. “La supervivencia del archivo, la relación entre achivación y supervivencia es asimismo esencial para el funcionamiento del archivo. El archivo sería un repositorio para el futuro, un punto de partida y no un punto final.” (Guasch 2011, p.303). De ahí se explican las relecturas de obras que hacen algunos artistas apoyados en el archivo con el objeto de darle una nuevo sentido al trabajo fotográfico para la memoria futura. Se debe señalar también que la fotografía documental ha renacido en aras de una nueva narrativa, generando una iconografía de reflexión y de provocación, una forma de repensar la imagen en este siglo XXI, tal y como veremos en la producción de los fotógrafos de este período.

⁵⁰ Jorge Ribalta, curador independiente e historiador de la fotografía.

Las Bienales de Fotografía en México

La fotografía ha sido una forma de expresión cuya historia se separa de la mayoría de las artes visuales por sus características propias, entre otras, su capacidad innata para su reproductibilidad técnica, como ha señalado Walter Benjamin, “Luego ha surgido de ella (la fotografía) y lo ha hecho además directamente, una teología negativa del arte, en forma de la idea de un arte *puro* que no sólo rechaza cualquier función social, sino también toda determinación por un pretexto de orden objetual” (Benjamin 2012). Esa condición le da un carácter popular que la mayoría de las artes no tenía, por lo menos en el tiempo en que él escribe esa obra. Por esa razón la fotografía tenía poco reconocimiento en el medio artístico y ha pasado por diferentes cuestionamientos, y por lo mismo se la ha colocado en diversas categorizaciones entre la crítica, por supuesto, fuera del “arte”. Todavía en los años setenta del siglo XX, entre las exhibiciones de gráfica, las fotografías seleccionadas eran recibidas en los salones de Artes Plásticas, hacía falta entender este lenguaje y entender la necesidad de un espacio propio para las imágenes fotográficas, para exhibir sus propuestas, sin que les hicieran concesiones a los fotógrafos al darles un espacio.

Las primeras bienales mostraban básicamente fotografía análoga y los trabajos eran en blanco y negro, y evidentemente, las impresiones en plata sobre gelatina. Con el inicio del nuevo siglo las propuestas de fotografías digitales se multiplicaron. El rango en la diversidad de los trabajos presentados en las bienales se ha ido ampliando cada vez más para dejar paso a otras formas de expresión en las que la imagen no sólo es fotografía fija en forma análoga o digital, las alternativas se presentan también como fotosecuencias, foto-instalaciones, videos, imagen animada e imágenes de video impresas como foto fija, y objetos agregados (instalaciones), entre otras propuestas. Las Bienales de fotografía en México han sido, en cierta medida, un “termómetro”, es decir, una forma de medir, de percibir qué es lo que está

pasando con la expresión de la imagen fotográfica en el momento en que se celebran estos eventos, tanto en México como en certámenes similares en otros países.

Esa es la pregunta que se hacen los jurados: ¿Qué está pasando con la fotografía en México? Aquí se presenta un estudio iconográfico de los trabajos más sobresalientes de las Bienales en México. Se revisaron las bienales de fotografía desde el año 1980 hasta el 2014 para hacer un análisis de los cambios en las conceptualizaciones y propuestas estéticas de cada época. Esta es una forma de percibir las tendencias fotográficas. El crítico Juan Antonio Molina lo afirma en uno de los catálogos:

La Bienal de fotografía ha sido uno de los más importantes proyectos institucionales dirigidos a la validación de la fotografía como objeto estético y como experiencia artística. Este doble propósito conlleva la necesidad de unificar, o al menos interceptar dos espacios de legitimación que durante mucho tiempo han estado separados: el campo del arte y el campo de la fotografía lo que ahora suele calificarse como “cultura fotográfica”. Los esfuerzos por autenticar a la fotografía como arte siempre han enfrentado la dificultad que se deriva de las diferencias funcionales ideológicas entre ambos espacios. En México la Bienal de fotografía puede llegar a ser uno de los más fructíferos esfuerzos para salvar esas distancias constituyendo un campo institucional conectado con el campo del arte, desde el cual establecer y aplicar parámetros de juicio estético para la evaluación de la fotografía. (Molina 2008, p.10)

También es una forma de entender cómo se manifiesta la violencia como tema principal, llevado además al grado de propuesta artística. Y aquí vemos uno de los obstáculos a los que se enfrenta la fotografía en su proceso de validación artística: la tradición del arte objetual y otros criterios que se polarizan en los diferentes espacios del arte. Los antecedentes

de las bienales son los Salones Nacionales de Artes Plásticas, hasta que, finalmente, en 1979, el Salón Nacional de la Plástica reconoce a la fotografía como otra disciplina del arte. Se premia a Lázaro Blanco y se le da mención honorífica a Rafael Doniz. La primera etapa de las Bienales de Fotografía en México inicia en el año 1980 y con ella se marca una nueva época en la que se promueve esta expresión como arte, la revisión de los materiales premiados conservados en los catálogos es fundamental para ver las tendencias del momento en los diferentes periodos. En el discurso que abre esta nueva etapa de la fotografía mexicana sobre las obras presentadas en la primera bienal, se extrae una cita del fotógrafo Enrique Bostelmann, quien fuera uno de los miembros del jurado⁵¹, él explica el pensamiento de la época en relación con las nuevas propuestas del arte fotográfico:

La fotografía es representante auténtica del tiempo que vivimos con todas sus influencias, contradicciones y posibilidades siendo reflejo constante del espacio habitual. Esta información se vierte ante el espectador en esta Bienal y le da la posibilidad de asimilarla en íntima relación con su propia realidad. Debido a este hecho las confrontaciones que de ella se derivan constituyen la base o el apoyo para futuras proposiciones. (Bostelmann)⁵²

En la expresión de Bostelmann “El reflejo de los tiempos que vivimos”, está la clave de lo que se busca en los salones, se propone convertir el trabajo fotográfico en arte, más allá de las imágenes de los fotorreporteros que plagaban las páginas de los diarios. A partir de este período, en que se celebró la primera bienal de la nueva época, se transforman los

⁵¹ El jurado se componía por Enrique Bostelmann (fotógrafo), Alfredo Joskowicz (cineasta), Carlos Jurado (fotógrafo) y Antonio Rodríguez (crítico de arte).

⁵² Enrique Bostelmann, del catálogo publicado por el Centro de la Imagen, 1980.

criterios, los juicios y las tendencias en la fotografía. Ese año la ganaron algunos fotorreporteros como Rogelio Cuéllar y Pedro Valtierra, quienes ya mostraban una expresión de querrela, es decir, de los temas que eran denuncia de la pobreza, las guerrillas, las víctimas del maltrato social, algunas realidades callejeras y violencia urbana. Algo que señala que la percepción de la imagen ha cambiado desde entonces se puede percibir en las palabras del crítico Juan Antonio Molina:

Ha cambiado la manera de concebir las relaciones de la imagen con la realidad, probablemente porque ha cambiado la manera de concebir la propia realidad. La imagen fotográfica ha dejado de verse como un objeto encerrado en su especificidad técnica y lingüística, ahora se ve y se piensa como un objeto mixto, abierto a cruces de los lenguajes y referencias textuales. Los eventos se significan, los objetos se inventan, los sujetos se disfrazan. La ficción puede ser simultáneamente el tema, el soporte, el origen, el contexto, la epidermis y el significado de una imagen fotográfica. (Molina 2008, p.9).

Con esta afirmación entramos a una discusión acerca de la interpretación plural y diversa de la imagen contemporánea. En estos últimos años los jurados han encontrado insuficientes los modelos y las categorizaciones para definir la imagen fotográfica. El paradigma ha cambiado.

Primera Bienal de Fotografía

Como se ha dicho, en 1980 se convocó por primera vez a los fotógrafos para participar en la Sección Bienal de Fotografía en el Salón Nacional de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes. Juan José Bremer presenta el catálogo con estas palabras:

En cumplimiento a la convocatoria para la celebración de la Primera Bienal de Fotografía, el Instituto Nacional de Bellas Artes, se complace en presentar los trabajos que fueron premiados por el jurado respectivo. Con la realización de esta Bienal de Fotografía, primera que se celebra en este país, el INBA contribuye a subrayar la importancia de la fotografía en la cultura nacional.⁵³

Los fotógrafos premiados son: Aníbal Angulo, Victoria Blasco, Rogelio Cuéllar, Julieta Giménez Cacho, Graciela Iturbide, Pedro Meyer, José Luis Neyra, Pablo Ortiz Monasterio, Pedro Valtierra, entre otros. Mención honorífica a Javier Hinojosa y Maritza López entre otros.



7.1



7.2

7.1 Graciela Iturbide. *Nuestra Señora de las Iguanas*. Juchitán, Oaxaca, 1979. Seleccionada para la Primera Bienal de Fotografía, en 1980. Fuente: Catálogo de la Primera Bienal de Fotografía. (1980).

7.2 Graciela Iturbide. *Mujeres de Juchitán*. Seleccionada para la Primera Bienal de Fotografía, en 1980. Fuente: Catálogo de la Primera Bienal de Fotografía. (1980).

https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_2

⁵³ Palabras de presentación del catálogo de Juan José Bremer, Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes durante el período 1976-1982, el 20 de marzo de 1980.



7.3

7.3 Maritza López. *Chiapas*. Mención honorífica. Fuente: Catálogo de la Primera Bienal de Fotografía. (1980).

II Bienal 1982

Lourdes Grobet *Lucha de estrellas* (Ver foto 7.4), Laura Magaña Newton, *Sin título*, Carlos Somonte González, *Puntos de vista* (Ver foto 7.5), Gerardo Suter, con *Siempre el tiempo* (Ver foto 7.6). Estas muestras se exhiben en el Auditorio Nacional, a falta de un espacio propicio para la fotografía.



7.4



7.5



7.6

7.4. Lourdes Grobet. *Lucha de estrellas*. 1981. Fuente: Catálogo de la Primera Bienal de Fotografía. (1980). https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_2

7.5. Carlos Somonte. *Puntos de vista*. 1981. Fuente: Catálogo de la Primera Bienal de Fotografía. (1980). https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_2

7.6. Gerardo Suter. *Siempre el tiempo*. 1981. Fuente: Catálogo de la Primera Bienal de Fotografía. (1980). https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_2

III Bienal 1984, Carlos Lamothe, Javier Hinojosa, Pedro Meyer, Pedro Valtierra. Se realiza en la ciudad de Pachuca, Hidalgo

IV Bienal 1986, Carlos Lamothe, John O'Leary, Sergio Toledano y César Vera.

V Bienal 1988, Andrés Garay, Fabricio León, Francisco Mata y Rogelio Rangel.

VI Bienal 1993, Gilberto Chen, por *Testimonio personal de una curación* (Ver foto 7.7), Eugenia Vargas, por *Sin título* (Ver foto 5.18), Marco Antonio Pacheco, por *Leyenda del origen* (Ver foto 5.19). Eugenia Vargas y Marco Antonio Pacheco han sido citados en el capítulo V con sus propuestas utilizando el símbolo de la cruz.

Menciones honoríficas: Laura Anderson, Marco Antonio Cruz, Ambra Polidori, Gustavo Prado y Vida Yovanovich. Sobresale el trabajo de José Raúl Pérez *Rostros del más acá*, una serie de retratos hechos en la Morgue, posiblemente un influencia del artista Andres Serrano.

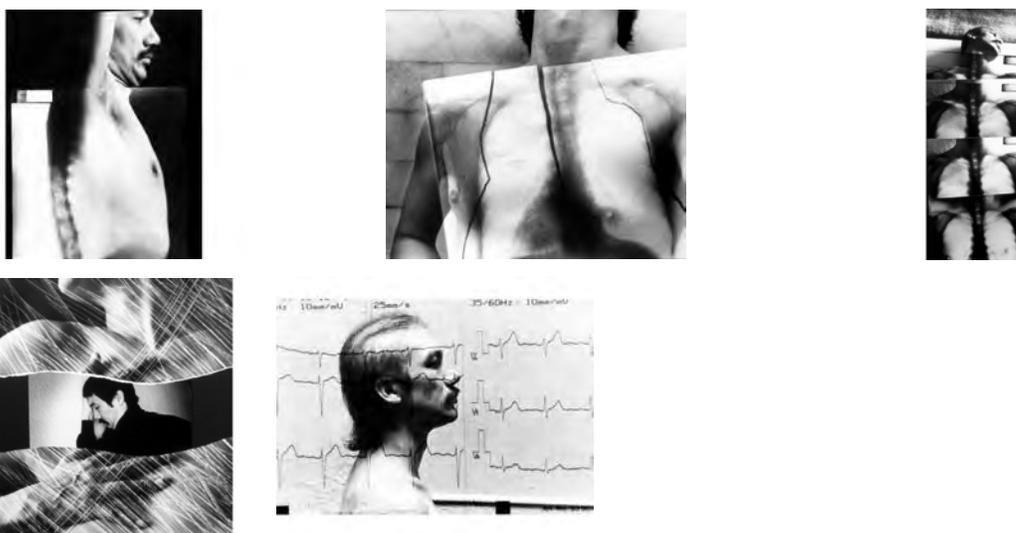


Foto 7.7 Gilberto Chen. 1992. Parte de la Serie *Testimonio personal de una curación*, por la que ganó el Premio de adquisición en la VI Bienal de fotografía en 1993. Fuente: Catálogo de la bienal. México: Centro de la Imagen.

En el trabajo de esta bienal se advierte una atención especial en el cuerpo, sobre todo los tres premiados presentan diversas experiencias, como la enfermedad y otras preocupaciones de índole personal. Y aquí es importante hacer un apartado para señalar el trabajo de Vida Yovanovich, el ensayo de esta fotógrafa mexicana se publica ese mismo año en la Revista *Cuartoscuro* (Cf, *Número 2, Año I*, agosto-septiembre de 1993). Ella se dio a conocer de

manera significativa a través de esta serie, *La cárcel de los sueños*⁵⁴, que consta de una serie de imágenes que registran a mujeres en la edad de la vejez. Vida construye con una mirada severa los universos en el interior de un asilo de ancianas, en donde la decadencia y el deterioro corporal de estas mujeres por causa de la edad es más que evidente en la concepción de la artista.



Foto 7.8 Vida Yovanovitch. De la serie *La cárcel de los sueños*. 1992. En la que aborda la temática de la vejez. Fuente: <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/vida/4.html>

En esta serie ya se percibe una visión que va más allá de un simple encuentro con unas mujeres ancianas, hay un gesto de lamento en esos cuerpos decadentes y grotescos. La contundencia del paso del tiempo, que no da tregua, no hay miradas de ternura o condescendencia, hay una intención por señalar el significado de la vejez, de lo cruel que puede ser esta etapa final, en ciertas situaciones de abandono y reclusión. Algunos consideraron “feas y grotescas” estas imágenes. Sin embargo, como se ha planteando antes,

⁵⁴ Ensayo fotográfico publicado en la Revista Cuartoscuro, Año I, número 2, agosto-septiembre, 1993. Fue también una exposición itinerante. Ahora también se ha publicado como libro con el mismo nombre.

es el concepto de belleza lo que cambia, prevalece la idea de lo feo, de lo grotesco, como una nueva forma de mirar la vida, no hay una mirada compasiva, no como se vería un paisaje lleno de flores en un atardecer de primavera. *La Cárcel de los sueños* es en realidad un trabajo reflexivo y poético en toda su revelación de lo íntimo. Es claro que este trabajo habla de sus miedos frente al deterioro corporal ante la vejez. Ella dice: “Me han cuestionado acerca de un posible robo de imágenes, de una intromisión en la intimidad de estas mujeres. Creo que sí robé imágenes, si se quiere llamarlo de ese modo... Necesitaba trabajar mis fantasmas sobre la vejez” (Yovanovich 1993). Este proyecto le llevó 5 años.

Finalmente, en el mes de mayo del año 1994 se abre el Centro de la Imagen, espacio que en adelante albergó las bienales de fotografía.

Premios Oaxaca

Oweena Fogarty, Alberto Tovalín, Jorge Acevedo, Kenji Ikenaga

VII Bienal 1995, Lorenzo Armendariz, José Raúl Pérez, Adolfo Pérez Butrón, Menciones Honoríficas: Lorena Alcazar, Gustavo Prado (Aurora Boreal), Oweena Fogarty y Vida Yovanovich.

En esta VII Bienal Adolfo Pérez Butrón, recibe el Premio de adquisición, por la Serie *Cuerpos distantes, deseos indetenibles* (Ver serie 7.9), ensayo fotográfico en el que una pareja de hombre y mujer desnudos, cuyos cuerpos envueltos en plástico representan la profilaxis amorosa, la imposibilidad del acercamiento amoroso de los cuerpos en la época actual, luego de la aparición y propagación del Sida en el mundo. Este tipo de fotografía construida sobre la representación simbólica de aspectos de la violencia surgió como parte de una anticipación a la violencia latente que cada vez más se presenta en la realidad cotidiana de finales de siglo XX y principios del XXI.

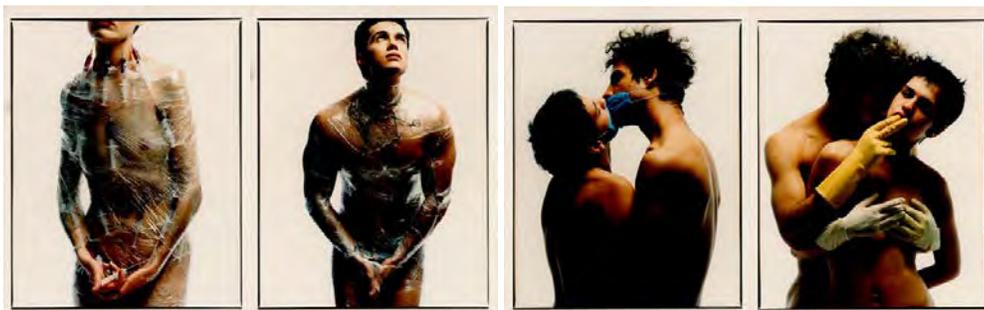
José Raúl Pérez, recibió el Premio de adquisición, “Tarot chilango”.

Ocho menciones honoríficas: Gustavo Prado, *10,012 imágenes...* (Como Aurora Boreal), renace una preocupación, el travestismo; Prado se autorrepresenta en una serie de autorretratos en el papel de su madre, temática que causó sorpresa porque hace referencia a esas pequeñas historias que ahora importan, de las que hablamos antes. Ejercicios como este se verán con más frecuencia en las bienales. Miguel Calderón, gana por *Historia artificial*; Eduardo Warholtz, por “Etapa oral”; Rosalba Pego y Antonio Tirochi, *El canto de la camaleona*; Lorena Alcaraz Minor, Mención honorífica, “Mujeres diosas”.

Oweena Fogarty, Mención honorífica, *El muerto para el santo*.

Vida Yovanovich, Mención honorífica, *Sin salida/Autorretratos*

Moy Malcovich, Mención honorífica especial, “Lotería de la Condesa”



7.9

7.9 Adolfo Pérez Butrón. Serie *Cuerpos distantes, deseos indetenibles*. Premio de adquisición en la VII Bienal 1995. Fuente: catálogo de la VII Bienal México: Centro de la Imagen 1996.

VIII Bienal, 1997. Premios de adquisición a Laura Barrón, Edgar Ladrón de Guevara, Pedro Slim. Menciones honoríficas a: Dante Busquets, Adriana Calatayud, Hildegart Oloarte.

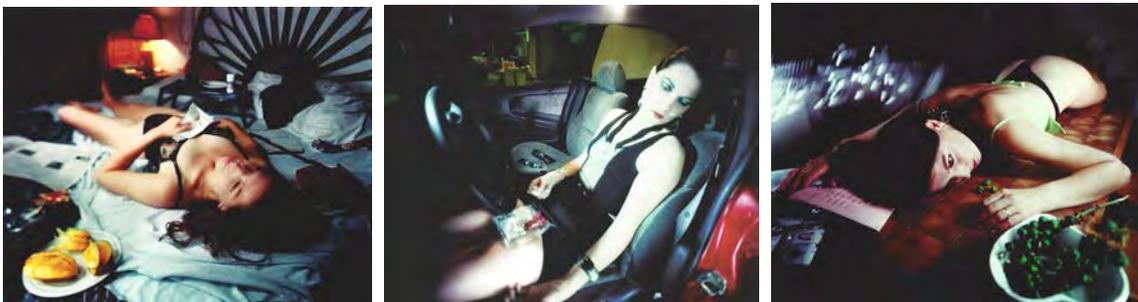
IX Bienal 1999, Premios: Katia Brailovsky, Javier Dueñas. Menciones honoríficas: Erik Beltrán, Ximena Berecochea, Pía Elizondo, Jorge Peraza.

X Bienal, 2002, Federico Gama, Yvonne Venegas,

XI Bienal, 2004, Edgar Rolando Martínez Ramírez, por Retratos de Familia, Gerardo Montiel Klint, por Places. Menciones honoríficas: Humberto Chavez Mayol, Marco Antonio Cruz, Maya Goded, Yuri Manrique, Ricardo Trabulsi.

XII Bienal 2006, Cannon Bernáldez por *Miedos* (Ver serie 7.60), Dante Busquets, por *Satehuco*.

XIII Bienal, 2008, Andrés Carretero, Gerardo Montiel Klimt, por *Volutas de humo*. Coincide con el XV aniversario del Centro de la Imagen.



7.10 Gerardo Montiel Klint, *Cicuta*, de la serie *Volutas de humo*, 2007. Ganador de la XIII Bienal de fotografía. (publicado como parte del ensayo *De cuerpo presente*, de 2007).

En esta serie de ensayos el fotógrafo señala que el eje de su trabajo fotográfico es la violencia y la muerte. Fue ganador de la XIII Bienal de fotografía esta parte de la serie *Volutas de humo*, la cual es una exploración sobre la muerte y los lados más ocultos de lo humano. En estas imágenes se muestra una atmósfera de violencia y de muerte. Aunque su propuesta consta de puestas en escena, es decir, es construida con base en escenarios montados por él

mismo, el artista genera una iconografía donde recrea atmósferas turbias, de escenas de crimen, que sugiere es el resultado de una sociedad en la que está presente “el mal”. La muerte por crimen evidente.

XIV Bienal, 2010, Fernando Brito, autor del que hablaremos más adelante, gana por *Tus pasos se perdieron con el paisaje* y Alejandra Laviada, por *Fotoesculturas*. Mención honorífica a Claudia Hans con *Morido*. Otra Mención fue para Mauricio Palos con *Crónicas de Centroamérica* (Ver fotos 4.123 a 4.126), un trabajo documental sobre violencia en la zona fronteriza, acerca de tráfico de drogas, secuestro, drogadicción y prostitución. Entre los seleccionados está Rodrigo Cruz, con *Violencia en México*.



7.11 Fernando Brito. *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, 2010. Con este ensayo ganó varios premios.

Entre estos premios destaca la Serie *Morido* (Ver fotosecuencia 7.12) de Claudia Hans. En esta serie se muestran las diferentes reacciones de los niños ante un ave muerta, por la que obtuvo el premio del público y una mención honorífica en la XIV Bienal de fotografía, en 2010. En el artículo *Violencia y fotografía. Publicar o no, he ahí el dilema*, se publica el debate obligado, una revisión de las fotografías de la violencia desde que existe la fotografía. Es innegable que las muertes por el crimen organizado se incrementan cada día más, por ello es importante que los medios periodísticos reflexionen alrededor de esta circunstancia. En este número publicado en 2011 se confrontan diferentes opiniones al respecto. Fernando Villa

del Ángel, editor de fotografía del periódico *El Economista* no está de acuerdo en mostrar las fotografías de la violencia explícita por asesinatos, por el crimen organizado, porque “es ofrecer una ventana al crimen”. Dice que es diferente mostrar las imágenes de tragedias o derrumbes, que de muertos asesinados.



7.12. Claudia Hans, de la serie *Morido* 2010. Ganó Mención honorífica en la XIV Bienal de fotografía, en 2010. Fuente: Revista *Cuartoscuro* No. 106. Año XVII. Febrero-Marzo 2011.

XV Bienal, 2012. Luis Arturo Aguirre gana por *Desvestidas* y Paula Islas por 28/14. En apariencia se diría que hay una suspensión en cuanto a los temas de la violencia, al menos en los premios principales. Lo que se percibe en las propuestas es la desolación, el espacio vacío, algo que es muy significativo en términos del ánimo y las interrogantes que se hacen los fotógrafos. En esta bienal los temas parecen dedicarse a una introspección, enfocados al retrato, a reflexiones personales, temáticas de género. Aguirre retrata a un grupo de travestis

jóvenes, maquillados y desnudos y en su explicación habla del impacto que le causó ver a uno de estos personajes en un mercado de Acapulco, sus vestimentas, su maquillaje. El trabajo de Luis Arturo Aguilar consta de una serie de retratos de personajes delicadamente maquillados en una preocupación por manifestar una identidad propia (Ver fotos 7.13).



7.13. Luis Arturo Aguirre. Desvestidas. Fuente: Catálogo de la XV Bienal de fotografía 2012

En esta selección de fotografías se puede apreciar una búsqueda de la identidad de personajes desconocidos que reflejan sus preocupaciones a través de posar ante las cámaras de quienes los han convocado para hacer el retrato. Hay una búsqueda por manifestar sus pequeños mundos, sus preocupaciones y sus vínculos con la importancia de lo que parecen ser “pequeñas cosas”. Se percibe una sospecha de ruptura de los esquemas de la plasticidad fotográfica, es decir, hay una insistencia en el caos, en el desasosiego y en la mácula. Paula Islas, el otro premio de adquisición presenta 28/14, es una serie de retratos de mujeres en edad reproductiva, tomados en dos diferentes momentos del ciclo menstrual, dos tomas de la misma mujer, en el momento de la supuesta ovulación y en la menstruación, quiere mostrar las transiciones, una percepción subjetiva, en ella quiere mostrar los cambios morfológicos y anímicos durante el ciclo menstrual a través de la lente.

XVI Bienal, 2014. Premios de adquisición: María Acha-Kutscher y Fabiola Menchelli. Menciones honoríficas: Alejandro Almanza Pereda, Ramiro Chaves y Fernando Montiel

Klint. Este es una bienal en la que también parece haber una pausa deliberada del tema de la violencia. Entre los temas que se presentan está la abstracción de la relación entre la escultura y el espacio.

Premios:

Omar Martínez Gámez, por *Flores*; Oswaldo Ruiz Chapa, por *Nos han dado la tierra*

Mención honorífica: Oscar Augusto Farfán González, *Blanco sobre negro, 98 minutos*

En las reflexiones de los críticos de la XVI Bienal se percibe la imposibilidad de catalogar el trabajo de los artistas. Las imágenes fotográficas son el resultado de una experiencia visual que ha llegado luego de un conocimiento, de un acto cognoscitivo según lo describe Juan Antonio Molina: “La experiencia visual resume un acto cognoscitivo que es una especie de invención del objeto de conocimiento”... “Lo que está pasando con la fotografía mexicana es que está definiendo su ‘mexicanidad’ a partir de fragmentos, a través de terrenos poco sólidos (y todavía no institucionales) mediante discursos que son ‘frágiles’ comparados con la grandilocuencia de la épica de otros tiempos.” (Molina 2014, P.10). Este comentario es empático con las reflexiones de Ribalta cuando dice que las necesidades emergentes van más allá de las expectativas de la crítica.

De la **XVII Bienal de fotografía** en 2016, sobresale particularmente la mención honorífica otorgada a Diego Escorza, este es un collage formado por rostros censurados con una banda negra en los ojos con el fin de ocultar su identidad, y colocados de manera que la propuesta alude a los Tzompantlis mesoamericanos. Este es el resultado de una investigación documental de varios años de Escorza y de su trabajo como fotoperiodista y fotógrafo documental: “Me propuse generar una serie de metáforas visuales a partir de la construcción de collages a manera de códices, así fui creando un archivo de más de dos mil fotografías. Son retratos publicados en medios impresos” (Escorza 2016). El trabajo es significativo en

un momento actual, en el que estas imágenes son recurrentes en los medios y en las publicaciones cotidianas. Esta Bienal fue particularmente controversial debido a que se aceptaron toda clase de trabajos visuales diversos bi y tridimensionales no fotográficos, en este tipo de propuestas ya se perciben las nuevas rupturas de la fotografía, se pone en evidencia la importancia del montaje, del archivo y de las problemáticas sociales y políticas del país, más allá de privilegiar la estética convencional de la toma fotográfica. Esta fue una bienal polémica justamente por estos premios.



7.14

Foto 7.14. Diego Escorza. De la serie *Códice Tzompantli*, 2015. Collage en fotomural. Mención honorífica en la XVII bienal de fotografía en 2016. Fuente:

<https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/bienal-de-fotografia/xvii/galeria/diego-escorza.html>

Bienal de Fotoperiodismo

El arte de la simulación y la fotografía creativa

Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir, escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo.

Julio Cortázar

Los fotoperiodistas han señalado las pautas, éste se ha nutrido de la violencia, la pobreza, los desastres y la desolación provocadas por las guerras y la desigualdad social. Las fotografías que se muestran se han presentado en los espacios dedicados al arte, ya sean los espacios abiertos, el arte urbano propiamente dicho, el de las calles, el de las marchas, o bien, los espacios cerrados como los museos o las galerías y las salas de arte, que también son espacios colectivos que permanecen abiertos a los habitantes de las ciudades. La crítica de arte, Glòria Picazo, en su artículo “En el umbral de la ficción”⁵⁵ afirma:

Siempre he creído que el arte no es sino una ficción. Múltiples ficciones surgidas de múltiples miradas para reinterpretar la realidad. Una realidad que, para retomar este inicio, tanto puede ser de un complejo verismo o, por el contrario, sumirse en el abismo de lo imaginario. Y es curioso comprobar que, si el acto de fingir, aparentar, o hacer creer implica en el lenguaje habitual un cierto recelo ante el posible engaño, lo cierto es que en el momento de referirnos a disciplinas creativas, la ficción, la simulación o la apariencia adquieren méritos incuestionables y son tanto más valorados cuanto más inverosímil y desmesurado es el alcance de esa ‘mentira creativa’. (Picazo 2012, p.117).

La fotografía no queda exenta de esta categoría de fingir con fines expresivos desde que se considera arte y desde que los museos agregan en sus muros obras fotográficas a manera de cuadros. Toda imagen, es una nueva presentación de una cierta realidad, lo cual

⁵⁵ “En el umbral de la ficción”, en (Fontcuberta,1998), pp.117.

la distancia de la realidad misma para crear un nueva realidad. Se dice también en el medio fotográfico que la fotografía miente para decir la verdad. “Luego todo fue iluminar, reencuadrar y mentir con la verdad”, dice el fotógrafo Juan N López (en entrevista para este proyecto). Toda imagen que pretenda referirse a una situación verídica o no, finalmente es una construcción, es una ficción. Hay fotografías que muestran los hechos reales, éstas cumplen con una función documental y las hay que quieren ser fotografías creativas, artísticas, en las que su prioridad es de carácter simbólico, el debate que se establece alrededor de los años setenta sobre esta diferencia deja muy claro que finalmente no hay diferencia alguna, sólo en su uso, este puede ser documental o artístico, pero ambas, documentales o artísticas son, como resultado, una construcción, aunque su origen referencial no lo sea. John Berger dice que: “Hoy podríamos decir que ha sido una suerte para la fotografía el hecho de que haya habido tan pocos museos con la suficiente iniciativa para abrir secciones de fotografía, pues eso significa que son muy pocas las fotografías que se han presentado en un aislamiento sagrado; y significa también que el público no ha llegado a pensar en ninguna fotografía como en algo que está *fuera de su alcance*. (Los museos funcionan como si fueran mansiones de la nobleza abiertas al público durante unas horas. El grado de esa “nobleza” puede variar, pero en cuanto una obra se lleva al museo, adquiere el *misterio* de un modo de vida que excluye a las masas). (Berger 2015). Berger nos dice que por su propia naturaleza las fotografías tienen muy poco valor económico y eso la hace más accesible a todo el público y por lo tanto, un arte para mirarse, no para poseerse.

Bienales de Fotoperiodismo

En México surge la Bienal de fotoperiodismo como una alternativa de expresión con un carácter documental, pero que tiene un objetivo inicial dirigido hacia la prensa, la

información por encargo y sin él, y que ha crecido paralelamente a las otras bienales. Se asegura que en la prensa diaria se está escribiendo la historia de alguna manera, las imágenes por consecuencia forman parte de esa primera mirada de lo que después será la historia. Esta bienal fue creada especialmente para que los fotoperiodistas tuvieran un espacio destinado para presentar su trabajo cotidiano y lograr ganar premios a partir de ello.

Primera Bienal de fotoperiodismo en México. Surge en el Consejo Mexicano de fotografía como una propuesta al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) de proyecto de Coinversión. Reciben el apoyo, los resultados son favorables y se publican en el periódico La Jornada el 2 de marzo de 1994. La idea original era apoyar a los fotoperiodistas, para crear un espacio en el que pudieran mostrar su trabajo, el cual está más orientado a la fotografía periodística y documental. Es un momento en el que se reivindica y se revalora esta labor desde el punto de vista del trabajo artístico. Ya existía la Bienal de Fotografía que contemplaba el quehacer de todo tipo de fotógrafos, sin embargo, este proyecto tenía el objetivo específico de recuperar el de los de prensa.

Efrén Mota Cabrera en la categoría de Fotonoticias individual. Por la muerte de Luis Donaldo Colosio herido es cargado después del atentado.



7.15



7.16

7.15. Efrén Mota Cabrera. *Colosio herido es cargado después del atentado*, 1994. Lomas taurinas, Tijuana, BC. Fuente: Catálogo de la Primera Bienal de Fotoperiodismo (1995). México: Consejo Mexicano de Fotografía.

7.16. Carlos Cisneros. *Sublevación en Chiapas*, 1994. Mención Honorífica. Fuente: Catálogo de la Primera Bienal de fotoperiodismo (1995). México: Consejo Mexicano de Fotografía.

Jorge Héctor Mateos en la categoría de Fotorreportaje, por la muerte de José Francisco Ruiz Massieu. Faustino Mayo, uno de los hermanos Mayo, recibe el premio especial “Espejo de luz” por su trayectoria fotoperiodística de más de 50 años. También Eloy Valtierra recibe un premio adicional del jurado por el fotorreportaje “Sinaloa, la cara del narco”. Este fue un momento que generó una gran polémica por las protestas de los demás participantes, debido a este premio que no estaba contemplado, considerando que el hermano del fotorreportero, Pedro Valtierra, estuvo en el jurado. La Exposición se realizó en el Museo Mural Diego Rivera.

Segunda Bienal de fotoperiodismo. El premio en la categoría de Fotonoticia fue para *Triste regreso para un mojado* (Ver cuadro 7.16), del fotógrafo Darío López Mills, 1996, la mirada del fotógrafo integró los rostros de los familiares al del muerto, cuyo deceso fue al sur de California. Esa sensibilidad es la que se califica en esta imagen, no basta estar en el lugar de los hechos, sino dejar que corran las emociones alrededor del encuadre elegido. Esta imagen también obtuvo el premio del segundo lugar en la categoría “*Picture of the year*” en Estados Unidos. López Mills (Graph Press, cofundador de Quantum Gráfica, La Jornada, Reforma) está considerado un fotógrafo hábil en las tomas de guerra, situaciones de conflicto y la acción.⁵⁶

⁵⁶ La fotografía fue publicada en el Núm. 25, de la Revista *Cuartoscuro*, Año V, julio-agosto, 1997.

El primer lugar en fotorreportaje lo ganó Francisco Olvera Reyes, por *Érase una vez una noche*.



7.17

Foto 7.17 Darío López Mills, *Triste regreso para un mojado*, 1996. Fuente: <http://www.fotoperiodismo.org/BIENAL/INVESTIGACION/PDFS/segunda.pdf>

Tercera Bienal de Fotoperiodismo.

El primer lugar en Fotonoticia fue Pedro Valtierra por *Mujeres empujando soldados*, (Ver foto 7.40) fue tomada en Chiapas⁵⁷. Se publican las fotografías de los ganadores de la Premios que causaron polémica, por lo que los fotoperiodistas no ganadores reclamaron al jurado por sus decisiones. La tendencia de fin de siglo se refleja en una serie de imágenes de migrantes, movilización y violencia. Largas trayectorias de los migrantes se desplazan huyendo de la guerra y la pobreza. *Desplazados, la otra cara del conflicto* de José Carlo González. *Disputa por la vivienda*, de Salvador Chávez, Juan Carlos Morales capta a un hombre dormido en las vías del tren y otro sobre el tren llamado “La Bestia”; Angélica Jurado, durante la celebración del mundial captó a un hombre brutalmente golpeado y la indiferencia de los federales, quienes le dan la espalda, sólo un soldado lo mira con desconfianza.

⁵⁷ Ver Revista *Cuartoscuro*, Número 36, Año VII, mayo-junio de 1999.



7.18

Foto 7.18. Juan Carlos Morales, secuencia de la serie *Sobre las vías del tren Frontera Chiapas*, 1997, ganó el primer lugar en la categoría de Vida Cotidiana en la III Bienal de Fotoperiodismo en 1997. Fuente: Luna Córnea Num. 35

IV Bienal de Fotoperiodismo. En el número 51 de *Cuartoscuro*, Año VIII, noviembre-diciembre, 2001, se presentan los ganadores de la IV Bienal de Fotoperiodismo. El texto de Jonh Mraz habla acerca de que en esta ocasión no se premiaron cosas realmente periodísticas y se cuestiona si es que los fotoperiodistas no entraron a la competencia o es que los jurados premiaron cosas más “artísticas”. Comenta la polémica que se dio alrededor de estas Bienales. Se discute el valor periodístico de las imágenes, sobre la pertinencia de ser o no editadas, por respeto a los autores, aclara que por fin ellos se han ganado el derecho a que sus imágenes no sean editadas o intervenidas, como se ha hecho con las artes plásticas, habla de la capacidad de trascendencia de la imagen fotográfica, y que ésta depende de la capacidad expresiva e informativa del fotógrafo. El ensayo de Patricia Aridjis, de la serie *Preparativos para el adiós definitivo*, (Ver fotos 7.18 y 7.19), fotografías de los cuerpos en la morgue, 1999, por el que ganó en la categoría de fotorreportaje en la IV Bienal de fotoperiodismo en el año 2000. Aridjis escribió sobre este ensayo que: “La línea divisoria entre la vida y la muerte es tan frágil, tan delgada. Tánatos y Eros se encuentran en lucha permanente hasta que un día el primero resulta vencedor. La muerte es el fin de la conciencia. Es el fin del

dolor pero también del placer. Es tan difícil aceptarla que es preferible verla ‘maquillada’. Los embalsamadores se encargan de hacer ese trabajo en una especie de antesala de la eternidad”. (Aridjis 1999).



7.19

7.19 Patricia Aridjis, del ensayo: *Preparativos para el adiós definitivo*, 1999. Fuente: <https://centrodelaimagen.wordpress.com/2010/06/01/galeria-virtual-preparativos-para-el-adios-definitivo-de-patricia-aridjis/>

V Bienal de fotoperiodismo 2002

José Núñez, ganador del premio fotografía Individual noticiosa, por la imagen Echeverría ante la justicia, en la categoría Individual noticiosa o informativa.



7.20 José Núñez. Echeverría ante la justicia. Fuente: Revista *Luna Córnea* Número 35. P.123.

VI Bienal de fotoperiodismo 2005

Jorge López Viera. Conocido como Giorio Viera. *Mexicaltzingo. Territorio rebelde*, 2003 (Ver foto 7.22). Ganó el Premio fotoprensa México por fotorreportaje. Situación que

fue muy polémica debido a que lo acusaron de plagio por una serie de fotografías que tomó en una terraza, y por haber utilizado a una modelo que era amiga del fotoperiodista. Al final el jurado decidió sostenerse en darle el premio ya que lo que se denuncia en la imagen es una realidad contundente y que la imagen vale por sí misma, independientemente de los recurso que usó para el montaje. Aún así, bajo tanta presión Viera renunció al premio.

Por las causas antes mencionadas, en torno al conflicto permanente que presenta este certamen, la bienal de fotoperiodismo cierra definitivamente en el año de 2005, sin embargo en ese mismo año se abrió la convocatoria para la Expofotoperiodismo, espacio planteado para exposiciones colectivas anuales, y para dar paso a todos esos trabajo que no se hubieran podido publicar, un espacio dedicado al fotoperiodismo.



7.21

7.21 Alfredo Domínguez, *Linchados Tláhuac*, 2003. Premio fotoprensa México, categoría Fotonoticia. Dos policías de la PFP fueron asesinados a golpes y quemados vivos por los habitantes del pueblo de Tláhuac, fueron confundidos por secuestradores de niños. Fuente:

http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/PREMIOS%20Y%20MENCIONES/fotonoticia/premios_frameset.htm



7.22

7.22. Jorge López Viera. Conocido como Giorio Viera. *Mexicaltzingo. Territorio rebelde*, 2003. Ganó el Premio fotoprensa México por fotorreportaje. Fuente: Revista Luna Córnea No. 35. 2014 p. 113.

I Bienal Fotográfica Héctor García 2013

El caso de la fotógrafa Liseth Abraham es peculiar, ella gana esta bienal con imágenes teatrales de personajes que representan situaciones de agonía, sus puestas en escena con telas de colores reflejan una preocupación, los muertos, la violencia, mujeres y otros personajes anónimos que simulan estar de luto o en una audiencia. Esta bienal no se volvió a abrir.

El certamen *World Press Photo*

El *World Press Photo* es un concurso internacional de fotografía de prensa que tuvo su primera edición en el año 1955. La sede es la ciudad de Amsterdam. Este concurso se realiza en febrero de cada año y los premios se otorgan a las mejores fotografías del año anterior. Se da un premio a la mejor fotografía del año, tres premios más para diferentes categorías y algunas menciones honoríficas. A lo largo de los años este concurso se ha convertido en el principal del fotoperiodismo internacional. Este certamen es famoso por sus imágenes impactantes, con frecuencia de temas radicales y controverciales. Los temas más recurrentes de estos premios giran alrededor de las noticias sobre migración, pobreza, marginalidad, guerras, violencia intrafamiliar, violencia de género, narcotráfico, entre otros, como son, retratos en el entorno, deportes, fotografía de naturaleza, en fin. Sin embargo, se puede observar que las principales fotografías premiadas de los últimos años son sobre violencia, tema que ha repuntado cada vez más, sobre todo en los primeros años del siglo XXI, por ejemplo, algunos fotoperiodistas mexicanos recibieron premios por sus imágenes, producto de la guerra del narco en la época calderonista en México, como Guillermo Arias. Cuando éste obtuvo Mención Honorífica en el certamen *World Press Photo* 2009 por su fotografía *Un hombre ejecutado en Tijuana* (ver foto en el cuadro 7.2), declaró que esto le generó sentimientos encontrados, por un lado le dio gusto porque es un estímulo a su trabajo, pero,

por otro, la amargura de reflejar la violencia que, lejos de ser noticia en México, se ha convertido en tema de la vida cotidiana. “Me hubiera gustado ganar el premio por hacer fotos de ceremonias huicholas, por ejemplo.” (Arias 2010). El fotoperiodista, quien vive en Tijuana, ha recibido varios reconocimientos entre los que está el XVIII Premio Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benitez 2009, en la categoría de fotorreportaje, por su serie *La muerte de todos los días*, este título ya habla de estas temáticas en su quehacer fotoperiodístico. Otro de los mexicanos premiados en *WPP 2009* es Carlos Cazalis (Ver cuadro 7.2), quien declaró luego de recibir el primer lugar por su serie "Para mí, las ciudades se han convertido en una especie de infierno humano, porque estamos rodeados de concreto las 24 horas. Nos movemos en transportes metálicos y nuestra convivencia se reduce al trabajo" (Cazalis 2009). De la misma manera el fotoperiodista Christopher Vanegas, entre los premios que ha recibido está el de *WPP* de 2014. (Ver cuadro 7.2).

Hay que entender que los premios que otorga este certamen *WPP* son sobre fotoperiodismo, por lo que este es un aspecto que determina de inicio las temáticas, las cuales giran en torno a las noticias más estridentes y llamativas, razón por la que las fotos de violencia casi siempre sobresalen. Recordemos la fotografía de Charlie Cole *Hombre del tanque*, en la que se muestra a un hombre plantado frente a una columna de tanques blindados en plena plaza de Tiananmen, en Pekín, luego de que cientos de jóvenes murieran ahí mismo, unas horas antes. Fue una protesta personal que creó un momento escalofriante, para el asombro de la audiencia, el tanque se detuvo. Esa imagen ganó el primer lugar en la *WPP* del año 1989. Fue una foto icónica del siglo XX y le dio la vuelta al mundo en todos los medios.

En los últimos años (2016 al 2019) estos premios sobre la violencia han repuntado. Una situación que se repite con frecuencia, en estos tiempo de excesivo uso de las redes

sociales, es que muchos de los fotoperiodistas y otros que no lo son, antes de presentar sus imágenes en los concursos las suben a las redes, y como es lógico, esto provoca grandes reacciones, algunas se viralizan y su destino es incontrolable, y muchas de ellas, cuando obtienen los premios, ya son reconocidas en estos medios.



Foto 7.23. Charlie Cole, 1988 Hombre del tanque, ganadora del *WPP* 1989. Fuente: <https://www.elmundo.es/cultura/2019/09/13/5d7b562cfc6c8384108b465e.html>

Se aprecia que las tendencias de las fotos premiadas se perfilan cada vez con mayor incidencia hacia estos temas de violencia, como la discriminación, o aquellas que representan lo humano en todas sus formas, desasosiego, depresión y sus secuelas emocionales, aspectos que determinan la época que se vive, se debe reiterar que es algo que caracteriza al fotoperiodismo, las noticias sensacionalistas. Sin embargo, Gary Knight, uno de los jurados del certamen *World Press Photo* de 2014 (p.9), aseguró que es determinante para ellos premiar la fotografía de los temas y acontecimientos y no los acontecimientos y los temas en sí. Esto señala las tendencias emergentes del fotoperiodismo actual. Las publicaciones deben ser responsables de la edición de las imágenes y el cómo se dirige el discurso de las mismas. Es decir, en el montaje de las ediciones es donde está el discurso mediático.

En el cuadro 7.1 se enlistan algunos de los premios que algunos fotógrafos mexicanos han ganado en los certámenes internacionales más representativos de los últimos treinta años, como el *World Press Photo*. Resulta significativo que todos estos fotoperiodistas hayan recibido, casi cada año, algún reconocimiento, ya sean premios o menciones en diferentes categorías, en los que evidentemente sobresale el tema de la violencia.

Cuadro 7.1

Fotógrafos mexicanos que han ganado premios en la <i>World Press Photo</i> y Pulitzer
Arturo Robles, 1991
Antonio Zazueta Olmos, 2001
Daniel Aguilar, 2005
Daniel Aguilar, 2007
Carlos Cazalis, 2009
Guillermo Arias, 2009
Fernando Brito, 2011
Javier Manzano, 2011
Pedro Pardo, 2012
Javier Manzano, 2013
Christopher Vanegas, 2014
Sergio Tapiro, 2016
Anuar Patjane Floriuk, 2016
Pedro Pardo, 2019
Yael Martínez, 2019

Fuente: Catálogos de las exposiciones de la *World Press Photo*.

A continuación se presenta un cuadro (7.2) que muestra los premios de la *World Press Photo* en los que aparecen tanto los fotoperiodistas mexicanos, como de otras nacionalidades, quienes han recibido esta presea. Estos premios son de las fotografías que han sido tomadas tanto en México como en otros sitios, principalmente ensituaciones de conflicto bélicos. La mirada está puesta en sitios en conflicto, como México y latinoamérica, sobre todo por los actuales problemas del narcotráfico y de la migración. Se debe aclarar que en este certamen

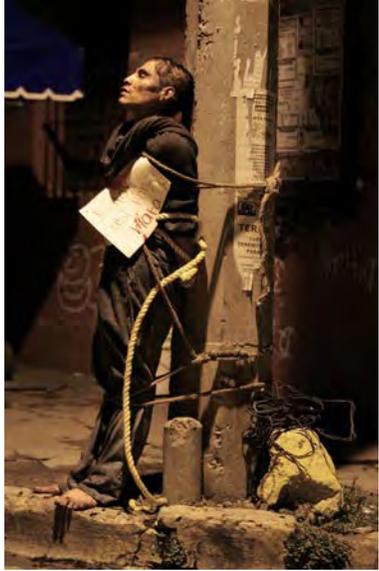
hay diferentes categorías, sólo se han seleccionado las fotografías de la violencia y especialmente las de los mexicanos

Cuadro No. 7.2 Premios de la *Word Press Photo*, *Rey de España* y *Pulizer* 1991-2017

Año	Nombre del fotoperiodista	Fotografía ganadora	Premios	Descripción
1991	Arturo Robles Mexicano		World Press Photo Segundo lugar Categoría Personas en las noticias.	El presidente Daniel Ortega seguro de su éxito en el último mitin sandinista, celebra antes de las elecciones. Al final gana Violeta Barrio Chamorro la presidencia.
1994	Kevin Carter Sudafricano		Premio Pulitzer 1994	Niña es acechada por un buitre en un campo de alimentación en Sudán, el fotógrafo sudafricano que documentó la hambruna y la pobreza de África durante 10 años
2000	Alan Diaz Cubano		World Press Photo Segundo lugar en la categoría noticia local.	Niño cubano rescatado del mar en Miami y oculto en el closet

<p>2000</p>	<p>Claus Bjorn Larsen Danés</p>		<p><i>World Press Photo</i></p> <p>Premio mejor foto del año Guerra de Kosovo.</p>	<p>Un refugiado albanés de Kosovo herido camina por las calles de Kukës, Albania</p>
<p>2001</p>	<p>Antonio Zazueta Olmos Mexicano</p>		<p><i>World Press Photo</i></p> <p>1er lugar, categoría individual “Gente en las noticias”</p>	<p>Un niño colgado en la parte trasera de un camión durante procesión fúnebre de Ziad Khalil Abu Jazr, durante enfrentamientos con el ejército israelí</p>
<p>2001</p>	<p>Lara-Jo Regan Norteamericana</p>		<p><i>World Press Photo 2001</i></p> <p>Inmigración en Estados Unidos</p>	<p>Un inmigrante mexicano trabaja para alimentar a sus hijos.</p>
<p>2002</p>	<p>Daniel Aguilar Mexicano</p>		<p><i>Premio Nacional de periodismo en 2000, 2002, 2004 y 2006</i></p> <p>Categoría fotografía</p>	

<p>2002</p>	<p>Richard Drew Norteamericano</p>		<p><i>World Press Photo 2002</i></p> <p>Tercer lugar en fotonoticias</p>	<p>Una persona cae de la Torre del World Trade Center a las 8:45 am. Luego de que un avión fue secuestrado y estrellado en la torre. Cuando las explosiones provocaron incendios en el edificio de 110 pisos los trabajadores de oficinas atrapados saltaron para escapar de las llamas</p>
<p>2004</p>	<p>Jean-Marc Bouju, de la AP Francés</p>		<p><i>World Press Photo</i></p> <p>Guerra con Irak</p>	<p>Un prisionero Iraquí con una capucha en la cabeza acurruca a su hijo en un centro de refugiados</p>
<p>2005</p>	<p>Daniel Aguilar Mexicano</p>		<p><i>World Press Photo 2005</i></p> <p>Mención Honorífica Noticias, categoría individual.</p>	<p>Un haitiano sospechoso de ser un asesino múltiple del partido Lavalas del Presidente Aristide. Después de detenerlo 3 días lo apedrearon y lo quemaron vivo.</p>

2005	Arko Datta India		World Press Photo, Terremoto del Océano Indico. 1er Premio Individual foto del año	Mujer se inclina a rezar destrozada por la muerte de su esposo en el tsunami, 26 dic de 2004.
2005	Mohamed Azakir Libano.		World Press Photo 2005 Primer premio de noticia individual	“Asesinato con coche bomba en un atentado en Líbano”.
2006	Daniel Aguilar Mexicano		Premio Nacional de periodismo Categoría fotografía	Policías se mueven con mascarillas debido al gas que se usó para despejar a los manifestantes, en Oaxaca
2007	Daniel Aguilar Mexicano		World Press Photo 2007 Tercer lugar, noticias generales individuales	Un hombre atado a un poste de luz, luego de ser atrapado por ser activista antigubernamental , acusado por robo, con un letrero que dice, “porque soy una rata”

2009	Carlos Cazalis Mexicano		World Press Photo 2009 Primer lugar, temas contemporáneos o temas de actualidad	Un hombre totalmente cubierto duerme frente a la puerta del Jockey Club de Sao Paulo, Brasil. La serie trata de los indigentes que viven en las calles de las ciudades.
2010	Guillermo Arias Mexicano		World Press Photo 2009 Mención honorífica temas de actualidad	Un ejecutado en Tijuana. En el contexto de la Guerra contra el Narco. Fuente: https://www.jornada.com.mx/2010/02/13/cultura/a04n2cul
2011	Fernando Brito Mexicano		World Press Photo 2011 Tercer lugar/ Categoría Noticias Generales	<i>Tus pasos se perdieron con el paisaje.</i> Cadáver encontrado en el campo, esta imagen forma parte de la serie, en ella se muestran a los cuerpos de personas asesinadas
2011	Javier Manzano Mexicano		World Press Photo 2011 Tercer Lugar/Individuales, Noticias generales.	La cabeza de un hombre emboscado que conducía en la carretera con su familia en las afueras de Cd. Juárez

2011	Jodi Bieber Sudafricana		<p>World Press Photo 2011</p> <p>Primer premio en la categoría de retratos.</p>	<p>Trato talibán a mujer Afganistán 2010. A Bibi Aisha, joven de 18 años, su marido le cortó la nariz y le seccionó las orejas como castigo impuesto por los talibanes, por atreverse a abandonarlo.</p>
2011	Daniel Aguilar Mexicano		<p>Premio Internacional de periodismo Rey de España</p> <p>En la categoría de fotografías</p>	<p>De la serie <i>Las venas abiertas de Puerto Príncipe</i> Los estragos de Haití después del terremoto.</p>
2012	Pedro Pardo Mexicano		<p>World Press Photo</p> <p>Tercer Lugar</p> <p>Temas contemporáneos</p>	<p>De la serie <i>La guerra de los cárteles de la droga</i> Personas muertas por los enfrentamientos con los cárteles</p>
2013	Javier Manzano Mexicano		<p>World Press Photo</p> <p>Tercer Lugar/ Noticias.</p> <p>Premio Pulitzer 2013</p>	<p>Los combatientes del ejército Sirio están de guardia en el barrio de Karm al-Jabal de Aleppo, mientras la luz se cuela por los orificios que han dejado las balas en una pared.</p>

2013	Narciso Contreras Mexicano		Premio Pulitzer 2013	Un hombre herido llora, durante algunos encuentros en la guerra civil en Siria
2013	Paul Hansen Sueco		World Press Photo 2013 Premio mejor fotografía del año	Un grupo de personas acompaña a quienes llevan en brazos los cuerpos de sus familiares, quienes han perdido la vida en el terremoto. Gaza City
2014	Christopher Vanegas Mexicano		World Press Photo 2014 Tercer lugar Temas contemporáneos	La policía descubre cinco cuerpos envueltos bajo un puente en Saltillo, Coahuila. Mensajes del crimen organizado
2016	Anuar Patjane Floriuk Mexicano		World Press Photo 2016 Segundo lugar. Categoría Naturaleza	“El susurro de la ballena” Varios buzos alrededor de una ballena jorobada y su cría en los alrededores de Roca partida, Islas Revillagigedo
2016	Sergio Tapiro Mexicano		World Press Photo 2016 Tercer lugar. Categoría Naturaleza National Geographic Travel Photographer of the Year 2017	“The power of Nature” La explosión del Volcán Colima junto con un relámpago

<p>2016</p>	<p>Warren Richardson de Serbia a Hungría</p>		<p><i>World Press Photo</i></p> <p>Premio mejor fotografía del año.</p>	<p>Un hombre clandestinamente entrega a un bebé por los límites de la frontera señalada con unos alambres de púas</p>
<p>2017</p>	<p>Burhan Ozbilici Turco</p>		<p><i>World Press Photo 2017</i></p> <p>Premio mejor fotografía del año.</p>	<p>“Un asesinato en Turquía” Mevlut Mert Altintas grita después de disparar contra el embajador ruso Andrey Karly en una galería de arte en Ankara</p>
<p>2018</p>	<p>Ronaldo Schemidt Caracas Venezuela</p>		<p><i>World Press Photo 2018</i></p> <p>Premio mejor fotografía del año.</p>	<p>José Víctor Salazar Balza se incendia en medio de violentos enfrentamientos con la policía durante protesta contra Maduro en Venezuela</p>
<p>2019</p>	<p>John Moore Norteamericano</p>		<p><i>World Press Photo 2019</i></p> <p>Premio a la mejor fotografía del año.</p>	<p>“Niña llorando en la frontera”</p> <p>En torno al tema de la inmigración. Esta imagen se hizo viral en instantes y se volvió el emblema del gobierno intolerante y racista de Trump</p>

2019	Pedro Pardo Mexicano		<i>World Press Photo 2019</i> Tercer lugar en Noticias de actualidad	“Cruce fronterizo” Temática violencia/migración
2019	Yael Martínez Mexicano		<i>World Press Photo 2019</i> Segundo lugar en proyectos a largo plazo	“La casa que sangra” Serie sobre la desaparición forzada de personas. Proyecto que inició en 2013

Aquí sólo se han colocado algunas de las fotografías ganadoras, las que son significativas por el tema de la violencia, la muerte, la tragedia o la desolación. Este cuadro evidencia la gran participación de los fotoperiodistas mexicanos en los certámenes de fotoperiodismo, así como la incidencia en la entrega de premios a los que se hacen acreedores, casi todos en los temas señalados. Entre las fotos ganadoras de la *World Press Photo* 2000, apenas inicia el nuevo siglo y ya se enmarca con la violencia y la discriminación, podemos ver que sobresale el trabajo del fotoperiodista Alan Díaz (Ver en el Cuadro 7.2), de la Agencia AP, quien ganó el segundo lugar en la categoría Noticia local, por una fotografía de Elián González, niño cubano rescatado del mar en Miami y oculto en el closet. Lo que destaca en la fotografía es la entrada abrupta de dos soldados apuntándoles a él y a su rescatista, parecen llegar con violencia brutal. Esto resulta muy significativo en la entrega de un segundo lugar⁵⁸.

⁵⁸ Ver Revista *Cuartoscuro*, Núm. 47 Año VII, Marzo-abril, 2001, (Pág. 56).

El primer lugar y una mención reportan situaciones extremas de desolación y de muerte. En los premios de al fotoperiodista Pedro Pardo en 2012

La fotografía del mexicano Pedro Pardo. *World Press Photo*, 2012. Tercer Lugar /Temas contemporáneos por la serie “La guerra de los cárteles de la droga”. Es el tercer fotógrafo mexicano que gana un concurso a nivel internacional con el tema de la violencia. Él trabaja para la Jornada de Guerrero, es corresponsal en La Jornada y como freelance para la AFP. “Yo como muchos de mis colegas estoy muy comprometido con lo que hago y es la realidad la que nos impone este tema de la violencia”, el mismo Pardo ganó el tercer lugar en la World Press Photo 2019, en la categoría Noticias de actualidad, con la foto *Cruce fronterizo*, (ver cuadro 7.2), tema que se ha vuelto un binomio indisoluble: violencia/migración. El mismo año Yael Martínez ganó por la serie *La casa que sangra*, Con la que ganó el segundo lugar en la categoría de Historias, proyectos a largo plazo, de este certamen. Esta serie es muy importante en el trabajo documental de este fotoperiodista, ya que inicia en el año 2013, cuando algunos de sus familiares del estado de Guerrero, del que él mismo es originario, desaparecieron.

En la Revista *Cuartoscuro* Núm. 118, (Año XIX, febrero-marzo 2013), Javier Manzano y Narciso Contreras, mexicanos, enfrentan como fotoperiodistas la violencia en la Guerra civil en Siria. Ambos ganaron un premio, Manzano en la *Word Press Photo* 2013, tercer lugar en la categoría de Noticias, y Contreras el premio Pulitzer 2013.

Anuar Patjane Floriuk y Sergio Tapiro ganaron el segundo y tercer lugar, respectivamente, en la categoría de naturaleza en la Word Press Photo 2016, en la categoría de naturaleza, también ganaron el *National Geographic Travel Photographer of the Year*. En una entrevista dice Patjane Floriuk:

Es un respiro que en esta ocasión las imágenes sean de naturaleza, al menos se está mostrando otra interpretación de México, igual de válida y poderosa que la que suele mostrar la fotografía periodística de violencia. Las dos son necesarias y son igual de válidas. (Milenio, 2016).

Y lo mismo Sergio Tapiro dijo a Milenio:

La violencia siempre vende: es muy fácil causar sensación por esa cercanía a la muerte y todos los fotógrafos lo sabemos. Si hay violencia, si hay muerte desesperación o drama las agencias internacionales te lo compran; entonces estamos acostumbrados a buscar ese tipo de fotografías. (Milenio 2016).

Por este mismo trabajo, *El poder de la naturaleza* Tapiro ganó el concurso *National Geographic Travel Photographer of the Year 2017*.

El trabajo del fotoperiodista Narciso Contreras ha sido relevante a nivel nacional e internacional. Se expusieron sus fotografías de violencia en la Galería Saatchi, ubicada en Londres (Saatchi Gallery), de mayo a junio del 2013 e incluso ganó uno de los premios Pulitzer en 2013 por su trabajo durante la Guerra de Siria, junto con Javier Manzano, también ganador de ese premio Pulitzer 2013. Sin embargo, Contreras estuvo involucrado en un asunto polémico al manipular la imagen de un rebelde sirio (Ver foto 7.30), por “estética”, explicó, y tuvo la iniciativa de confesarlo, asunto que desató polémica entre los medios periodísticos, en los que la pureza de la toma fotográfica es la primera regla a seguir. Esto le costó el despido a Contreras de la Agencia AP (*Associated Press*). (Domínguez 2014). Cabe enfatizar que en el ámbito periodístico está permitido editar las imágenes, hasta cierto punto, es decir, trabajarlas pero sólo para hacer ajustes de contrastes, los niveles de luces, etc, pero no la manipulación, alteración o eliminación de elementos que conforman la imagen. En ese sentido hay rigor en todas las agencias periodísticas. Al respecto Alfonso Domínguez Lavín,

quien ha sido jurado en los concursos de fotografía, comentó: “Es algo que hemos debatido millones de veces, llegado siempre a la misma conclusión en el ámbito fotoperiodístico: edición sí, incluso forma creativa, pero manipulación, alteración o eliminación de componentes u objetos de la fotografía, la respuesta es NO.” Sin embargo, luego del escándalo en el que se vio implicado el fotoperiodista, se generó un debate en redes sociales, que terminó acusando a la Agencia de purista e hipócrita. El fotoperiodista mexicano, premiado por su cobertura en la Guerra de Siria, había alertado a la Agencia acerca de esta alteración a una sólo foto, por lo que se revisó todo el material que él había entregado (más de 500 fotografías) y al parecer esa fue la única imagen manipulada, sin embargo, la decisión de terminar el contrato ya estaba hecha.



7.24

7.24 Narciso Contreras, ganador del Premio Pulitzer 2013, fue despedido de la AP, por haber intervenido esta imagen de la Guerra civil de Siria. El círculo blanco en la fotografía señala el objeto que se eliminó en el retoque, una cámara de video, para generar una expresión más realista y acaso dramática de la escena de guerra. Fuente: <https://www.xatakafoto.com/actualidad/associated-press-rompe-su-contrato-con-narciso-contreras-ganador-del-pulitzer-2013-por-alterar-una-fotografia>

Algunos fotógrafos mexicanos importantes

No importa cómo salga la foto. Es la mirada del otro la que le da valor
Jacques Derrida

El filósofo Jacques Derrida afirma que la interpretación de una imagen será siempre subjetiva (Derrida 2013). Por todo lo expuesto anteriormente se ha hecho una selección breve de autores de imágenes que va más allá de la violencia, se encamina a la crítica y a la propuesta que busca llamar a la reflexión acerca de las circunstancias sociales en las que se inserta esta violencia. Entre los fotoperiodistas mexicanos cuyo trabajo ha sobresalido en el medio a nivel internacional está el fotógrafo José Hernández-Claire, reconocido como uno de los fotoperiodistas más importantes y premiados de la década de los ochenta, uno de los premios que recibió es el *Nikon* de fotorreportaje en los Talleres de la *Maine Photographic Workshop* en 1985, también se convirtió en el primer mexicano en obtener el Premio Internacional de Periodismo *Rey de España*, convocado por la Agencia EFE y el Instituto de Cooperación Iberoamericano. El premio consta de ocho mil dólares. La Revista *Cuartoscuro*, ha dedicado su primer número, en 1993, al trabajo de este fotoperiodista.⁵⁹



Foto 7.25 José Hernández-Claire. Las manos amigas, 1992 Víctimas de explosiones en Guadalajara.
Fuente:<https://www.infobae.com/america/mexico/2019/04/22/a-27-anos-de-la-explosion-que-abrio-la-tierra-en-guadalajara-sobrevivientes-exigieron-a-pemex-una-disculpa-publica/>

⁵⁹ Ver Revista *Cuartoscuro*. Núm. 1, Año 1, junio-julio, 1993

El fotoperiodista ha sido becado por Conacyt y su obra está en colecciones en varios países de Europa. Hernández-Claire expresa que su interés es lo humano antes que la foto, y no la imagen amarillista en donde lo que importa es ver la sangre correr, le interesa el reflejo de la problemática social y dejar testimonio de lo que pasa. El fotógrafo cree que a través del trabajo fotográfico se puede crear conciencia (Págs.10-18). Una de sus más importantes aportaciones ha sido la documentación de los casos de los inmigrantes. Entre los reconocimientos que ha recibido están la Beca Guggenheim y el Premio Embajador de la OMS. Para Hernández Claire el tema de la migración es recurrente, él expresa que: “Es un proyecto de iniciativa personal, esta temática del desplazamiento y el éxodo de manera masiva, me intriga. Se ha hecho masiva y simultanea, se ha dado desde hace mucho tiempo, no hemos parado de cruzar al otro lado, pero se ha vuelto también muy doloroso porque ahora tiene que ver con situaciones de marginalidad y delincuencia, ya no es una decisión sobre formas de vida o trabajo, sino en una cuestión de vida o muerte”⁶⁰.



7.26



7.27

⁶⁰ En la nota del Diario en el que Hernández Claire señala que hace “un homenaje al que se va”, el 18 de diciembre de 2018. En la nota de Alejandro Carrillo.
https://www.ntrguadalajara.com/post.php?id_nota=115218

Foto 7.26 José Hernández-Claire. La bestia, de la serie Exodo. 2007¿? Fuente: <https://www.spectrumsotos.es/exposicion/jose-hernandez-claire-exodo/>

Fuente: https://somosmigrantesexposicion.org/portfolio_page/jose-hernandez-claire/

7.27 José hernández Claire. Migrantes, de la serie somos Migrantes. 2007¿? Fuente: https://somosmigrantesexposicion.org/portfolio_page/jose-hernandez-claire/

Analicemos el trabajo de Fernando Brito. El año 2010 es particularmente significativo en cuanto al tema de la violencia en la fotografía que se exhibe en los museos. El número 106 de la Revista *Cuartoscuro*⁶¹, está dedicado precisamente a la Violencia y la fotografía. Uno de los textos más importantes es el artículo “Fotografía & violencia. Estética de la violencia, el matiz de la desgracia”, publicado el 10 febrero de 2011, de Lolita Castelán⁶². La razón es porque Fernando Brito ganó el primer lugar (Premio de adquisición) en la XIV Bienal de fotografía en 2010 por la serie: *Tus pasos se perdieron con el paisaje* (Foto 7.1 y 7.2). Son las fotos de los ejecutados en Sinaloa, los muertos encontrados en el campo, en sitios un tanto alejados de la ciudad. Los muertos que han sido tirados en espacios abiertos, como mensajes amenazantes, han sido abandonados y se convirtieron en parte del paisaje, al menos, así como lo presenta el autor de las tomas fotográficas. En el texto, Castelán anota algo muy significativo:

La cotidianidad de la violencia ha dado la pauta de la búsqueda creativa. Ya no basta retratar un ejecutado. El desarrollo de la fotografía, el estudio e investigaciones sobre la misma y sobre el propio fotoperiodismo aportan herramientas al fotógrafo que en algunas ocasiones —cuando el tiempo y la condición de seguridad es propicia— le permiten emplear con eficacia el lenguaje de la luz y el de la fotografía en general en

⁶¹ Véase Revista *Cuartoscuro* número 106. Año XVII, febrero-marzo de 2011.

⁶² (Sección: Edición Impresa, Galería, portafolios)

la captura de escenas, cuya intención ya no es el mero registro, sino la comunicación de un punto de vista respecto de una determinada circunstancia. (Castelán 2011).



Fotos 7.28 y 7.29. Fernando Brito. Ambas fotos forman parte de la serie *Tus pasos se perdieron con el paisaje*. Imagen de un ejecutado en Sinaloa.

Fuente: <https://www.vice.com/es/article/gqw3k9/fernando-brito-1>

A partir de esto cabe preguntarse nuevamente si la fotografía ha encontrado una veta que es fuente infinita de inspiración: la violencia y la muerte. Brito ganó varios premios con este ensayo fotográfico entre ellos el de PHE Photo España. En entrevista para el diario el 3 de octubre del 2012 él admite que no buscaba hacer arte, según él: “somos denunciantes”. Fernando Brito es actualmente el editor de fotografía de *El Debate de Culiacán*, además tiene otros premios, como el tercer lugar en fotografía de noticias del *World Press Photo* de 2011 y en la Bienal de Artes Visuales del Noroeste 2009. Además, el segundo lugar en la categoría Temas de actualidad en el *Sony World Photography Organisation 2012*.

En este sentido, en el mismo número mencionado destacan los trabajos de Saúl López, fotoperiodista de *Cuartoscuro*; quien se dedica a cubrir los sucesos de violencia urbana para esta revista (Ver foto en el debate Anexos). En relación a las imágenes y los premios que ganó el fotógrafo Fernando Brito, Pedro Valtierra en entrevista declara para el presente proyecto:

Tenemos muchas cosas pendientes en fotografía, estas fotos construidas que no necesariamente por ser construidas son buenas y no necesariamente son artísticas. Si la foto es arte, pues todo es arte, no sólo por tener un cierto estilo, porque en realidad no hay una frontera entre el arte y el fotoperiodismo, no la hay en ninguna parte, nadie te lo dice. Lo han inventado un poco los mismos fotógrafos, por ejemplo, dicen: tu eres fotoperiodista, otros son artistas de la lente, pues si García Márquez era periodista pero además es un gran escritor, ¿dónde está la frontera? No existe, pero este borde se ha establecido mucho en fotografía. Otro ejemplo, la foto de Metinides (ante la imagen del accidente de coche, foto 6.4) se convirtió en una foto artística. En qué momento de la historia es arte y en qué momento no, ¿acaso Metinides cuando tomó la foto estaba pensando en eso? El que es artista aunque no esté en Nueva York, aunque no esté en el DF es un creador, en fin. Pero este es un acercamiento al tema. (Valtierra 2013)⁶³

El fotógrafo Pedro Valtierra recibió el Premio Internacional de Periodismo Rey de España en 1980⁶⁴, por el ensayo de las fotografías que tomó en el Municipio de Chenalhó, Chiapas (Ver foto 7.40), esta es la foto que ganó el premio a la mejor imagen noticiosa internacional del año. Valtierra nació en Zacatecas, inició en 1973 como auxiliar de laboratorio y dos años después se convirtió en fotógrafo de la Presidencia de la República. Ingresó a *El Sol de México* en 1977 y un año después se incorporó al diario *Unomásuno*. En 1984 organizó y dirigió la Agencia *Imagenlatina*. Fue fundador y jefe de fotografía de La Jornada (1984-86). Editor del suplemento *Cuartoscuro* del periódico “Las Horas Extras”,

⁶³ Pedro Valtierra en entrevista para el presente proyecto, el 25 de noviembre de 2013.

⁶⁴ Ver Revista *Cuartoscuro* en el Núm. 34, enero-febrero Año VI, 1999.

editado por Víctor Roura Pech en 1986, año en el que fundó la Agencia *Cuartoscuro*, de la cual es director hasta la fecha. En 1993 fundó la revista del mismo nombre. Es fundador de la Fototeca de Zacatecas Pedro Valtierra, inaugurada en abril de 2006. Ha participado en numerosas exposiciones tanto en México como y el extranjero y ha ganado importantes premios como el *Rey de España* 1998. Entre las obras más importantes de Valtierra están sus proyectos en Chiapas (Foto 7.41 y 7.42). Refugiados guatemaltecos, frontera Echevarría. Chiapas, 1982. En estas imágenes el uso del acercamiento y enfoque selectivo a la mando del campesino funciona como elemento dramático para señalar la fuerza del trabajo en el campo, así como retrata la pobreza que permea en estos sitios de Chiapas. La fotografía más famosa es *Las mujeres de X'oyep*, (Foto 7.40), cuarenta y cinco indígenas de la comunidad de Chenalhó, Chiapas, pertenecientes a una asociación conocida como “Las Abejas”, simpatizantes del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, murieron masacrados por paramilitares el 22 de diciembre de 1997. Fue la llamada matanza de Acteal. Valtierra hizo la foto el 3 de enero de 1998. A este fotoperiodista le toca contar historia con la foto, al menos eso dice él, como si eso fuera su obligación como fotógrafo de prensa.



7.40

Foto 7.40 Pedro Valtierra, *Las mujeres de X'oyep*. 1998. Fuente: <https://regeneracionradio.org/archivos/710>



Foto 7.41 y 7.42 Pedro Valtierra. Refugiados guatemaltecos en México, frontera Echevarría. Chiapas, 1982. Revista *Cuartoscuro*. Fuente: <https://www.rcinet.ca/es/2019/09/17/pedro-valtierra-500-anos-despues-mexico-y-la-mexicanidad/>

Una de las fotografías mexicanas más reconocidas es la ya mencionada Patricia Aridjis. Fotógrafa y periodista cultural independiente, actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores. Tiene 25 años en la fotografía y desde el año 2000 hace proyectos de género, trabajando en temáticas femeninas, uno de los más importantes es el de las mujeres en prisión, *Las horas negras*, las mujeres en la cárcel y las condiciones en las que viven, privadas de su libertad. En las fotografías ellas que señalan una situación de gran violencia. Este fue un proyecto que causó un gran impacto y fue ampliamente difundido.



7.43 y 7.44 Patricia Aridjis. De la serie *Las horas negras*. 2000-2007. Mujeres en la cárcel y sus historias personales, historias de violencia y maltrato en los reclusorios. Retrata las condiciones en que viven, algunas de estas mujeres comparten este espacio con sus hijos.

Fuente: <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1041205.patricia-aridjis.html>

En otro de sus proyectos documentales importantes, *Arrullo para otros*, el eje principal de la serie es la maternidad, porque son mujeres que dejan a sus hijos para cuidar a otros niños; por ello esas mujeres no presencian el desarrollo y crecimiento de sus propios hijos y en cambio sí, los de otras madres; no obstante, alrededor de eso suceden otras cosas, tiene que ver con la desigualdad, con los contrastes sociales, con el machismo porque la mayoría de las mujeres son solas y tienen que sacar adelante a sus familias, los hombres son prácticamente nulos; las mujeres se relacionan con ellos de forma muy tangencial, pues ellos no participan en la crianza de los hijos, ni son proveedores, son situaciones muy fuertes a las que tienen que enfrentarse. *Mujeres de peso* es otro proyecto que discurre sobre el cuerpo y la sociedad, Patricia Aridjis dice en entrevista: “No es lo mismo una mujer obesa que un hombre obeso, se trata de los estereotipos sociales y de la violencia que eso conlleva, como la presión social acerca de que las mujeres tienen que ser lindas, delgadas, siempre jóvenes, y todos estos estereotipos en los que nos encajonan y lo que nosotras mismas nos compramos. En este proyecto quiero dignificar a la mujer, dignificar su cuerpo y dignificar su labor.” (Aridjis en entrevista para este proyecto el 27 de julio de 2018). Estos proyectos le han valido algunos premios y exposiciones que se ven en las bienales y en algunas publicaciones.

Daniel Aguilar, ganador del *Premio Internacional de Fotoperiodismo Rey de España* en 2010, por la foto “Las venas abiertas de Puerto Príncipe”, en Haití, sus imágenes premiadas se publican en el Número 60 de la Revista *Cuartoscuro*, Año X, junio-julio 2003, una de sus imágenes ilustró la portada del número 67 (Ver imagen 7.50), Año XI, agosto-septiembre 2004, precisamente cuando gana mención honorífica en la *World Press Photo* 2004.

Daniel Aguilar, fotógrafo mexicano que se ha especializado en la nota roja, trabaja en la agencia Reuters desde 1997. Es uno de los fotoperiodistas más reconocidos. Entre los

múltiples reconocimientos que ha recibido están el Premio Nacional de Periodismo en el 2000, 2002, 2004 y 2006; mención honorífica en el *World Press Photo* de 2005 y tercer lugar en el de 2007; mención honorífica en el *China International Press Photo* y el *Premio Internacional de Fotografía Humanitaria de Médicos del Mundo* en 2008.



7.45 Daniel Aguilar ha recibido el Premio Nacional de Periodismo en 2000, 2002, 2004 y 2006, que otorga el Consejo Ciudadano, en 2022 y 2004 el Premio de Periodismo José Pagés Llergo; Premio Internacional de Periodismo *Rey de España*, en 2011 y del *World Press Photo* en 2005 y 2007. Estas imágenes han sido premiadas y se verán en el apartado de los premios internacionales.



7.49 Daniel Aguilar, de Reuters, obtuvo el 3er lugar en la categoría Individual de Noticias Generales reconocimiento de *World Press Photo*, la imagen corresponde al Conflicto de la APPO, octubre 2006.



7.50 La fotografía de Daniel Aguilar fue portada de la Revista *Cuartoscuro* Núm. 67.

Bernandino Hernández, fotógrafo nacido en Guerrero, es fotoperiodista de Acapulco, se ha especializado en fotografías de la violencia cotidiana y del crimen organizado. En un artículo de la Revista *Cuartoscuro*, escrito por Ana Luisa Ansa (2012, p.39)⁶⁵, puede leerse la posición que ha ganado en el medio periodístico. Bernandino es el fotoperiodista más importante de la ciudad de Acapulco, en entrevista él refiere que es lamentable que la mayoría de los involucrados en la compra-venta de la droga, y que están vinculados en los crímenes que a diario azotan al puerto, son jóvenes, son quienes están siendo utilizados por los que se dedican al crimen organizado; ellos pueden ser los muertos que a diario son retratados por Bernandino. En el debate de si se debe retratar y publicar esta violencia incontrolable Bernandino aclara que si no lo hacen ellos, que son profesionales, las noticias corren de una forma irresponsable, cambiada, la realidad no debe esconderse. El fotógrafo acapulqueño ha sido llamado el Weegee de Acapulco, por ser el primero en llegar al lugar de los hechos y encontrar escenas insólitas de matanzas y violencia. Bernandino Hernández dice que él quiere retratar la violencia como un mensaje para la construcción de la paz:

⁶⁵ Véase *Cuartoscuro*, Núm. 113, abril-mayo, Año XVIII, 2012.

El retrato de la violencia también debe ser un mensaje para la construcción real de la paz. No la paz discursiva de dirigentes políticos, ni la de la propaganda oficial de este sexenio que sólo maquilla con chiflidos diciendo que vivimos mejor. De lo que se trata es de que retratando la violencia, digamos que ya hay que parar, cada quien desde su propia trinchera. (Hernández 2012, p.39)

Bernardino se refiere a que hay que encontrar el punto medio, en el que no se exceda, y no privilegiar lo sangriento; hay que encontrar el ángulo preciso en el que se ponga un límite a esta violencia. Este trabajo trata de demostrar que en Acapulco, no todo son vacaciones y bikinis de playa, ni espectáculos artísticos. Así, nos muestra entre sus fotografías del crimen organizado en Acapulco, los cadáveres de cuatro personas, presuntamente “levantadas” al salir de la discoteca Alebrije, fueron encontradas en la colonia Benito Juárez, una de ellas colgada de un puente peatonal (Ver foto 7.51). Hernández también ha recibido otros premios como el reconocimiento en el *Sarajevo Warm Festival* en 2016, por la serie de imágenes (ver fotos 7.53 y 7.55), premio que le dan al mejor reportero gráfico del orbe. Bernardino ha sido ubicado como el fotoperiodista de la realidad violenta en México, ante estos reconocimientos el fotorreportero se avergüenza y dice:

Cuando me dieron ese premio me dolió un poco, pero tengo que mostrar lo que está pasando en mi México, en mi puerto de Acapulco, ahora es cuando somos más agredidos, han matado a muchos fotoperiodistas, lo que he tratado de hacer con mi trabajo de violencia es que la juventud vea cómo pueden terminar si se adentran a eso, pero como son jóvenes son atraídos por el dinero, por eso lo hago. (Hernández 2917).



7.51



7.52



7.53

Foto 7.51 Bernardino Hernández. *Una persona colgada de un puente peatonal.* Acapulco, Guerrero.

Fuente: https://elpais.com/internacional/2012/03/20/album/1332214548_387992.html

Foto 7.52 Dos personas murieron en el poblado 10 de abril en la carretera Federal Pinotepa Nacional cerca de la caseta de Metlapil. Fuente: <https://cuartoscuro.com/revista/muerte-y-fotografia-bernardino-hernandez/>

Foto 7.53 Bernardino Hernández, fotografías del crimen organizado en Acapulco, Guerrero. Por esta imagen Bernardino Hernández recibió un reconocimiento en el *Sarajevo Warm Festival* en 2016, premio que le dan al mejor reportero gráfico del orbe. Trabajo de la nota roja. Fuente:

<https://unamglobal.unam.mx/bernardino-hernandez-fotoperiodista-de-la-realidad-violenta-en-mexico/>

En el medio de la fotografía, más específicamente, entre los fotoperiodistas se dice que Bernardino Hernández “llega al muerto” antes de que el asesino jale el gatillo, que “cuando la cabeza del occiso se desploma, apenas golpea el pavimento, la cámara de Bernardino ya busca el encuadre para su primera imagen, y que aún no se extingue el bramido que sigue al disparo cuando presiona el obturador” (Anza P 2016, p.62).



7.54 © Bernardino Hernández /Cuartoscuro.com



7.55

7.54. Bernardino Hernández. 2016. Integrantes de un grupo armados que buscaba a unos sujetos en el interior de casas de la colonia Simón Bolívar le disparó a una madre con sus dos hijos dentro de una miscelánea Lizeth. Acapulco, Guerrero. Fuente: <https://cuartoscuro.com/revista/muerte-y-fotografia-bernandino-hernandez/>

7.55. Bernardino Hernández. 2016. Escena del crimen en la carretera. Acapulco, Guerrero. Fuente: <https://cuartoscuro.com/revista/muerte-y-fotografia-bernandino-hernandez/>

Uno de los reportajes sobre el trabajo de Alejandro Cossío⁶⁶, se documenta, de manera contundente, el hecho de encontrarse, en un terreno baldío de la colonia Otay Constituyentes, en la ciudad de Tijuana, unos cuerpos que acababan de ser arrojados cerca de una escuela primaria. Esto ocurre el lunes 29 de septiembre del año 2008. Doce personas entre las que se encontraba una mujer y un joven de 15 años, a todos ellos los habían torturado y golpeado hasta la muerte. El trabajo forma parte del ensayo “México en el punto de quiebre”⁶⁷, que en 2010 fue Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI (Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano) en la categoría de Fotografía, este premio por primera vez es otorgado a un mexicano. El ensayo es un claro retrato de la violencia del narco.

Alejandro Cossío nació en Los Mochis, Sinaloa, en 1973, desde muy joven su familia lo llevó a Tijuana donde estudió varias materias de Comunicación, hasta que decidió dedicarse al fotoperiodismo. Es egresado de la Escuela Activa de Fotografía. Ganó el Premio Nacional “Gilberto Rincón Gallardo” por *Rostros de la discriminación*. “No hay para cuándo acabe esto de la violencia y el futuro pinta peor, siento que nos acercamos a un punto de quiebre, a un colapso fuerte en la nación.” (Cossío 2014). El hecho de que le otorgaran el premio de periodismo le provocó sentimientos encontrados, ya que lo que él hace es su

⁶⁶ Véase en *Cuartoscuro* número 104, (Año XVII, octubre-noviembre, 2010).

⁶⁷ <https://bloguerodelnorte.wordpress.com/2010/12/16/alejandro-cossio-testigo-de-la-tragica-violencia-del-pais/>. “Cossío reconoce que tiene sentimientos encontrados porque lo están premiando por un trabajo que documenta la violencia en la que se encuentra el país.”

trabajo que es documentar las noticias de la violencia extrema. Esta serie también forma parte de la selección de autores que viajó a España a la exposición *Develar y Detonar, Fotografía en México ca. 2015*, junto con una selección de fotógrafos significativos en el quehacer de la fotografía actual.



7.56



7.57



7.58



7.59



7.60

7.56 a 7.59 Alejandro Cossío. Serie *México en el punto de quiebre*, con la cual ganó el Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI. Fuente:

<https://bloguerodelnorte.wordpress.com/2010/12/16/alejandro-cossio-testigo-de-la-tragica-violencia-del-pais/>

Cannon Bernáldez, fotógrafa mexicana que ha recibido reconocimientos nacionales por sus fotografías relacionadas con la violencia contenida en sus imágenes. Entre ellas está la serie *Miedos*, con la que recibió el premio en la XII Bienal de Fotografía en 2006. Algunas de las obras de la fotógrafa también forman parte de la colección del Museo Carrillo Gil con una serie de imágenes sobre la violencia en la ciudad (Ver fotos 7.61). Bernáldez se autodescribe como rebelde, sus temas giran alrededor del cuerpo y la violencia. Resulta significativo que las colecciones de museos como el Carrillo Gil, hayan creado colecciones en torno a este tema de la violencia como la expresión del arte de nuestra época.



Fotos 7.60. Cannon Bernáldez. Serie *Miedos*, 2005. Por la que ganó en la XII Bienal 2006.
<http://cannonbernaldez.com.mx/>



7.61

Foto 7.61 Cannon Bernáldez. Serie *Cuando el diablo anda suelto*. 2007. Fuente: <http://cannonbernaldez.com.mx/>

Las Publicaciones y las exposiciones importantes

Cuando la violencia se sitúa en una ciudad, es importante saber a qué ciudad nos referimos. O dicho de manera más precisa, qué ciudad es la que nos muestran los fotógrafos. El fotoperiodismo ha dado las pautas de la fotografía de la violencia de los últimos años. Pero más allá de las construcciones fotográficas de los artistas de la lente de los últimos treinta años, la realidad ha marcado los caminos a seguir, los fotoperiodistas no sólo tienen material de sobra para cubrir durante semanas la prensa diaria, sino que esto les ha dado la oportunidad de crear con esas imágenes, conceptos y estilos para expresarse y ganar mejores espacios públicos y mejores premios. El siglo XXI nació con las primicias de esas imágenes selectas y peculiares en donde la violencia es evidente o contenida, algo que ya mostraba indicios de una inquietud en el trabajo de los fotógrafos, la hostilidad y la rebeldía, del desasosiego y la ruptura que, como se ha planteado, inicia con la segunda parte del siglo XX y del que ya hablamos en el capítulo sobre la modernidad y sus rupturas en la posmodernidad. El hecho

de que surgiera un certamen como el de *World Press Photo* en el año 1955 marca la necesidad que existe de organizar, calificar y clasificar las emergencias visuales. Al mismo tiempo es una forma de control y de poder, ya que es la manera de legitimar el trabajo fotoperiodístico.

Una de las publicaciones que han registrado con mayor disciplina este tema de la violencia es la revista de fotografía *Cuartoscuro*, cuya dirección está a cargo del fotoperiodista Pedro Valtierra, del que previamente se ha presentado una semblanza. Esta publicación se ha utilizado como uno de los documentos ejes de consulta de este proyecto.

Revista *Cuartoscuro* nace en 1993 y es una publicación bimestral dedicada a la fotografía, durante 28 años ha presentado lo más relevantes de la fotografía mexicana, con la intención de promover y difundir los trabajos fotográficos que consideran de calidad. Ya desde hace casi 35 años Valtierra abrió la agencia con el mismo nombre y desde entonces se ha dedicado al mismo rubro. *Cuartoscuro* ha sido un referente importante en la investigación que nos ocupa, entre otras cosas porque ha documentado de manera oportuna todos los acontecimientos relevantes que se han presentado alrededor de la fotografía en general, además de los concursos, exposiciones, bienales de fotoperiodismo y bienales de fotografía, los premios de la *World Press Photo*, que es un certamen internacional importante en el fotoperiodismo, en el que se distinguen las propuestas más sobresalientes de los medios de comunicación, así como de otros concursos. Como se ha visto en el transcurso de esta tesis, se revisa esta publicación con el objeto de confrontar las diferentes visiones de los fenómenos fotográficos de la contemporaneidad.

La Revista *Luna Córnea* ha sido una publicación determinante en el quehacer de la fotografía en México desde su aparición en el invierno de 1992, editada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e inicialmente dirigida por Pablo Ortiz Monasterio y como editora al

frente, Patricia Gola. Esta ha sido una plataforma fundamental para la documentación de los trabajos fotográficos, tanto de los ensayos sobre fotografía, como de los propios proyectos fotográficos y en la historia de esta disciplina. Su nombre deriva de una sustancia llamada así, “luna córnea”⁶⁸. Luna Córnea ha sido fundamental en el registro de documentos fotográficos significativos, presentados en forma temática y analítica para darnos un panorama ordenado de la fotografía y sus repercusiones en México, señalando el trabajo de los fotógrafos más activos, la crítica, el debate y las repercusiones en torno a ellos.

Catálogos de las Bienales

Estos han sido una importante fuente de información, los nombres, premios, fechas, entre lo más importante, esto ha permitido corroborar los proyectos fotográficos seleccionados, así como los premios de adquisición y las menciones honoríficas entregados a los autores. También se han podido conocer los nombres de los jurados y sus declaraciones, aspecto nodal para entender los criterios de evaluación que han determinado estos premios. Cabe destacar la importancia de poder visibilizar cada una de las propuestas que, para el objetivo de la presente investigación ha sido fundamental en términos de estudio de imagen, así como la estrecha relación de estos documentos con la publicación periódica Luna Córnea, la cual replica esta información y la complementa con ensayos, fotos y otros documentos relacionados. Recordemos que ambos están editados por el mismo Centro de la Imagen.

⁶⁸ En cuya primera página del número uno aparece la explicación: “Contemporáneo de Porta, Fabricio d’Acquapendente, mago también, médico alquimista, descubrió el precipitado cloruro de plata, que se llamó en la tecnología de la época: LUNA Córnea, observando en su libro *Los metales*, que la imagen proyectada por medio de un vidrio curvado sobre un barniz con esta sustancia se copiaba rápidamente, más o menos oscura.” Fragmento del artículo *Orígenes de la fotografía* de Manuel Álvarez Bravo, publicado en la Revista de Revistas. México. 1934.

Los Catálogos del certamen *World Press Photo*, de la misma manera estas publicaciones han sido útiles en la investigación para identificar los trabajos premiados, reconocer a los autores y confrontar las diferentes interpretaciones que se les ha dado.

Exposiciones como referentes

Jacques Rancière dice que la práctica del pensamiento no surge sino de la confrontación con su presente y con los pensamientos convertidos en síntomas de la época. (Rancière 2011). De esta forma, sabemos que los resultados de la producción artística actual están concentrados, en gran parte, en las exhibiciones y los catálogos correspondientes. Es una forma de visibilizar las tendencias del arte emergente y con ello se evidencian los pensamientos, las preocupaciones y la memoria de nuestra época. El propósito en este apartado es mencionar exposiciones que han sido piezas clave en el quehacer del arte fotográfico y en las transformaciones que se han generado en el presente siglo. En ese sentido, un proyecto emblemático y significativo del siglo XXI es la Exposición *Develar y Detonar. Fotografía en México, ca. 2015*. Organizada por el Centro de la Imagen de la Cd. De México y el Centro Cibeles, Madrid, España. Tuvo su inauguración el dos de junio del año 2015 en Madrid. *Develar y Detonar. Fotografía en México, ca. 2015*, este es un libro-catálogo a partir de la Exposición del mismo nombre, que recupera y revisa el trabajo de diferentes autores que representan la fotografía en la contemporaneidad (hasta el año 2015), una selección de fotografías cuyo objetivo es hacer un corte y presentar las tendencias de la fotografía en los inicios del México del siglo XXI, encontrar la medida de las inquietudes de los artistas que han utilizado las herramientas de la fotografía y las han llevado por caminos insospechados en la visualidad, combinando diferentes técnicas y sobre todo, haciendo estallar los límites convencionales. Una serie de proyectos individuales y subjetivos que unidos en colectivo

revelan una misma preocupación: Develar lo que era evidente y hacerlo visible, y detonar, hacerlo estallar para señalar una ruptura de las formas hegemónicas.

En esta muestra podemos apreciar algo de las expresiones de artistas que resulta luego de haber explorado todo tipo de rupturas en los lenguajes visuales. Lo que mejor se aprecia aquí es la violencia, pero no lo es todo, en estas imágenes también se señala el desasosiego la desolación, la decadencia, universos sórdidos, la ironía. Es evidente que se utiliza la fotografía como recurso para detectar y cuestionar la realidad de una sociedad en crisis y lo que ésta ha generado en los imaginarios. La invitación a la reflexión sobre los temas que preocupan a una serie de artistas que cuestionan la imagen, la materialidad y se encaminan a un trabajo colectivo que quiere ser eso, un detonante: “La cartografía convencional, los modos de ver la realidad han sufrido cambios radicales, que incluyen las experiencias de guerra, tráfico de drogas, violencia, inseguridad, impunidad y corrupción generalizadas, las fronteras y litorales vulnerados, la ruptura del espacio de lo público y privado por la intromisión de diversos factores y agentes sociopolíticos en pugna.” (González 2015, p.33)

El proyecto incluye trabajos de: Luis Arturo Aguirre, Daniel Alcalá, Mauricio Alejo, Melba Arellano, Julio Barrita, Fernando Brito, Koral Carballo, Andrés Carretero, Juan Carlos Coppel, Livia Corona, Alejandro Cossio, José Luis Cuevas, Beatriz Díaz, Romeo Dolorosa, Alex Dorfsman, Oscar Farfán, Miguel Fernández de Castro, Jesús Flores, Omar Gámez, Simon Gerbaud, Maya Goded, Abraham Gómez, Ray Govea, Ricardo Guzmán, Juan José Herrera, Alejandra Laviada, Carlos León, Octavio López, Pablo López Luz, Antonio Lozano, Alexander Lucatero, Dolores Medel, Fernando Montiel Klint, Nelson Morales, Diego Moreno, Khristian Muñoz de Cote, Luana Navarro, Jael Orea, Rodrigo Oropeza, Miguel Ángel Ortega, Mauricio Palos, Luis Enrique Pérez, Marcela Rico, Baldomero Robles, Roberto Tondopó e Yvonne Venegas. Algunos de estos artistas ya han sido examinados en

esta tesis, como son los de Alejandro Cossío, Fernando Brito, Gerardo Montiel Klint y Mauricio Palos, quienes han incidido, sobre todo, en los temas de la violencia extrema.

Otra exposición significativa es la del Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca *Mirada y testimonio*, el 3 de agosto de 2016. Es el trabajo de casi 40 años de Pedro Valtierra, como parte de las actividades del Encuentro Internacional de Fotografía FotOax 2016. Producen: *Cuartoscuro*, UNAM, Centro Cultural Tlatelolco, antes se exhibió en el Museo del Periodismo y Artes Gráficas de Guadalajara, y la Fototeca de Nuevo León, se presenta como parte de las actividades del CCUT. Cuarenta obras del fotógrafo y 150 imágenes de otros fotógrafos de la agencia *Cuartoscuro*. Valtierra dice: “El fotógrafo tiene la obligación, desde mi punto de vista, de estar informado acerca de los temas que está fotografiando porque así la imagen tiene una intención, un sentido. La cámara es un instrumento y somos nosotros los que debemos trabajar con el contexto; la foto transmite el espíritu y el sentido de los retratados.” (Valtierra 2016).

Otra de las más importantes fue la Exposición *Witkin y Witkin* en el Foto Museo 4 Caminos. En esta muestra se ve el trabajo de los hermanos Witkin, el pintor Witkin y el fotógrafo Joel-Peter. Ambos trabajan temáticas semejantes, pero cada uno en su propio lenguaje expresivo.

Exposición de *Enrique Metinides* en el Foto Museo 4 Caminos en febrero de 2016. Una muestra de 120 fotografías que tuvo lugar simultáneamente con la de los hermanos Witkin, quienes también han trabajado el tema de la violencia en la fotografía y en la pintura.



7.45 Fabricio León. Camisa ensangrentada de Luis Donaldo Colosio. 1994. Archivo fotográfico La Jornada.

Exposición *Carne y demonio* Centro de la Imagen 2002. Esta fue una exposición de las evidencias de caso Colosio presentadas por la Procuraduría General de la República a los medios de comunicación. La imagen *Camisa ensangrentada de Luis Donaldo Colosio* es del fotoperiodista Fabricio León, en ella pueden verse los vestigios de la violencia que sufrió.

VIII- Violencia y diseño

Una metodología en contra de la violencia a través de la creación en fotografía

En realidad, las fotografías son experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su afán adquisitivo
Susan Sontag

Armas y Armaduras contra la violencia

Propuesta metafórica para un diseño urbano

En este capítulo se hace una propuesta de diseño en la que se contempla la fotografía como herramienta principal. La idea es retratar a algunos artistas invitados, tanto mujeres como hombres, creando puestas en escena, para luego mostrar los retratos de manera que puedan ser visibilizados en espacios públicos. El propósito es crear imágenes metafóricas para ser utilizadas como “armas” o como “armaduras” en contra de la violencia. En este proyecto se propone cuestionar la violencia y hacer visible la posición de algunos artistas al respecto. Se verá que algunas de las propuestas retoman el concepto de “frontera” referido en el capítulo II, en el que varios autores aseguran que en la forma de atravesar las fronteras es donde puede generarse la violencia. El concepto aplica de manera metafórica, tomando en consideración el concepto de frontera como límite, umbral o espacio de contacto o conexión, y de cómo se generan las rupturas que representan violencia. Otras propuestas, sólo se apoyan en la idea de que el trabajo creativo puede generar las herramientas o mejor dicho, las “armas” para combatir la violencia a través del conocimiento, para defenderse.

“Armaduras” como de defensa. Explicación de las fronteras como límites metafóricos de los espacios personales

Un tema de inspiración: la frontera. En el segundo capítulo, que ha sido dedicado a los conceptos de la violencia, hay una idea recurrente que retoman Balibar y Zizek, referente al tema de las ‘fronteras’, es decir, una idea que señala los límites de los espacios territoriales.

Se ha dicho en ese capítulo que este concepto se extiende también a lo simbólico y a lo íntimo, es decir, lo que va más allá del ejercicio de la fuerza física, por parte de algunos grupos de la delincuencia, ya sea ésta organizada o por parte de individuos que actúan por cuenta propia, sean hombres o mujeres en actitudes que detentan poder y actos en contra de los derechos humanos. Estos espacios limítrofes, llamados fronteras, al ser atravesados con violencia, son también invadidos, violentados, intervenidos, de manera que hay una ruptura de la armonía y la seguridad de los habitantes de las ciudades. A veces irrumpen la intimidad, como en el caso de la violación o el asalto, o los ataques callejeros. La ruptura de los límites, es decir, de las fronteras, tanto territoriales como simbólicas, es una de las formas de violencia y provocación que a su vez generan violencia.

La frontera es un concepto difícil de definir. Existe la idea de frontera como punto o línea divisoria entre territorios, en general se refiere a la zona de tránsito entre dos o más espacios definidos en términos geográficos, entre culturas, ciudades o países. A pesar de las diferentes definiciones y connotaciones del término la frontera siempre señala límites y en términos políticos y sociales los límites tienen vínculos complejos y diversos, a veces irrepetibles en otros lugares. Cada territorio tiene sus propios códigos y éstos pueden cambiar radicalmente de un sitio a otro. Desde luego las implicaciones políticas de las fronteras dependen de las condiciones históricas y espacio-temporales. En esencia no se pueden aplicar los mismos criterios en todas las fronteras. Son diferentes las experiencias individuales y colectivas al atravesar una frontera, esto se diversifica de muchas maneras, ya que no es lo mismo atravesar fronteras en Europa que en Asia, ni es lo mismo para un europeo que para un asiático, las circunstancias políticas, licencias, restricciones y condiciones pueden cambiar según el momento y los acuerdos de Estado de cada país. No todos podemos atravesar cualquier frontera, ya que dependerá con qué pasaporte se haga, por ejemplo es diferente con

un pasaporte norteamericano que con uno sudamericano. Esto mismo puede cambiar de un momento a otro, dependiendo de las relaciones entre los países o las situaciones socio-políticas. Las reglas pueden cambiar de forma radical, como lo que sucede entre las relaciones humanas.

Desde que existen ciudades y grupos sociales diversos, existen fronteras, es decir, esta es una noción muy antigua. Las fronteras no son iguales en todas partes ni en todas las épocas, y no siempre han tenido la misma función, ni los mismos usos, existen zonas de encuentro, de cruce, de pago, de contacto o de confrontación, pero siempre son espacios que delimitan y marcan diferentes territorios y pertenencias. La historia de las fronteras se cuenta de manera diferente, según sea el caso, hay algunas fronteras que son fijas y otras temporales. Si tomamos en cuenta todas estas circunstancias tendremos como referente la noción básica de frontera, la que señala límites o espacios definidos de encuentro y cruce. Esta es justamente la idea que se propone adaptar; demostrar metafóticamente que cada espacio, cada persona, cada cuerpo tiene límites, periferias por las que se puede andar, atravesar, o recorrer, de la forma indicada para no invadir los espacios de la otra entidad, del “otro”, esto sin que sea necesario construir muros que vuelvan inaccesibles los caminos, ya que, de suyo, esta idea del “muro” es violenta de muchas maneras.

Por otro lado, se revalora el concepto de frontera desde el momento en que ésta ya representa una forma de marcar límites, que son necesarios debido a las condiciones sociales y de la diversidad identitaria. ¿Qué pasaría si no existieran las fronteras? Romper fronteras de lenguaje, de los acuerdos, sería motivo de violencia. Construir fronteras adecuadas y armónicas, ese es el propósito.

“Armas” contra la violencia. Una forma metafórica

Como señalé, la idea es mostrar los retratos, tanto de mujeres como de hombres, en una actitud que señale estar en contra de la violencia que se vive en nuestras ciudades. Esto puede ser también una forma de denuncia de algún hecho abominable. Se pretende atacar la violencia a través de poner estas imágenes fijas como antídoto, usar la fotografía como “arma”, de manera metafórica, con el propósito de sensibilizar a los habitantes de la ciudad. En esta serie de fotografías se exploran algunas acciones para enviar un mensaje personal a través de retratos que puedan ser colocados en sitios públicos de la ciudad, lugares clave donde la gente pueda visualizarlos y así reflexionar al respecto.

Se ha representado la violencia de muchas formas, principalmente en las artes visuales, tales como la pintura o la fotografía, esta última ha sido una importante arma de crítica y de denuncia. Al final, la fotografía es una experiencia personal y política, por ello, como objetivo principal de este proyecto queremos transmitir una emoción a través de una realidad en imágenes. Para esto se ha buscado que los artistas expresen sus inquietudes y sus críticas, sus formas de sensibilizar al espectador, de provocar una reacción entre los habitantes de la ciudad. Aquí viene al caso un comentario que el escritor y crítico Raymundo Mier hace en las memorias del V Coloquio Latinoamericano de fotografía, después de una larga reflexión acerca de la autonomía de la imagen fotográfica:

La fotografía exige, me parece, otra mirada. Una mirada que no la confina al mercado, de las exposiciones, de los avances técnicos, de las capacidades de composición, de las corrientes estéticas, de los modos de la expresividad contemporánea. Una mirada que involucra, necesariamente, la reconsideración de los patrones estéticos y del lugar de la fotografía en la vida y en la política de las sociedades contemporáneas. Una mirada que compromete un diálogo de la fotografía con las otras disciplinas estéticas

y simultáneamente, con los más diversos órdenes de reflexión; pero también, y quizá fundamentalmente, con los órdenes más íntimos de la vida privada, personal -con, digamos, la naturaleza misma de la experiencia personal y social. (Mier 2000, pág.186).

Con esto se sugiere que toda propuesta fotográfica, es susceptible de buscar un efecto, una conexión personal con el receptor, y que finalmente habrá una respuesta vital del observador ante una imagen que busca provocar una reflexión. Retomando las palabras de Mier sobre la *experiencia personal y social* de la fotografía se pretende sensibilizar a la sociedad a través de la creación de imágenes que estimulen las conciencias e inviten a la reflexión.

En los últimos años surge una preocupación: la violencia de género. Se debe hacer un apartado especial en el caso de este tipo de violencia, es decir, la que se ejerce directamente por motivos de género. La violación, por ejemplo, es un caso recurrente de violencia física, aquí aplica el mismo criterio de ruptura de los límites de las fronteras territoriales, porque dicho en forma metafórica, el cuerpo es un “territorio”, es “nuestro territorio”. Hay rupturas violentas de manera simbólica también, el insulto disfrazado, el control y la manipulación, el abuso de poder, la invasión de los espacios personales. El asunto de las fronteras no es solamente el problema de cómo se atraviesan de manera violenta, hay que decir que no sólo es la agresión física o verbal, sino también señalar cómo, a través de una invisibilización de la presencia de las mujeres y de lo que ellas hacen, la falta de reconocimiento a su trabajo, o a su participación en diferentes ámbitos de la sociedad, en la cultura o en el arte, eso es ejercer una violencia simbólica que todavía a veces es difícil de detectar dentro de ciertos grupos

sociales. Violencia física, violencia psicológica o violencia sexual, más relacionadas con la violencia de género y ese es el punto nodal de este apartado.

Por ello, aunque el presente proyecto no está dedicado a la violencia de género, si pretende dejar que los artistas hablen y se expresan en torno a sus propias preocupaciones al respecto. Como se ha dicho antes, la violencia se ha representado de muchas formas, principalmente en las artes visuales, tales como la pintura o la fotografía, esta última ha sido una importante arma de crítica y de denuncia. La fotografía, es una de las manifestaciones sociales más importantes en los medios, en la era digital más que nunca la imagen se ha convertido en una gran potencia. Las imágenes tienen “vida propia” y son testimonios que circulan velozmente e influyen fuertemente en el clima emocional de las ciudades.

La creación de los retratos

En mi trabajo de fotógrafa, uno de los temas más importantes ha sido el retrato, un dispositivo de identificación y de reconocimiento a quienes se dedican al trabajo creativo. Por ello la propuesta contempla la toma de retratos a artistas que se hayan destacado por su trabajo como activistas en el entorno cultural, político y social. Comencé a hacer estas fotos de retratos en el año 2018, con la intención de preparar una conferencia sobre violencia de género, dadas las circunstancias actuales acerca de esta forma de “guerra” que vivimos y luego de leer sobre el aumento cada vez más escandaloso de casos de violencia de género, se volvió una necesidad. Es importante señalar que en el proceso de creación de estas tomas fotográficas, explorando con los artistas y activistas, se generaron una serie de propuestas en las que emergieron ideas alrededor de la protección y de las formas en que cada quien pensaba manifestarse ante una sociedad para provocar la reflexión y la conciencia social. Estos

resultados le dieron un giro a la idea original, por lo que se verá una diversidad de ideas, según cómo cada artista interpreta la forma de construir ese universo en contra de la violencia.

Las ideas creativas compartidas fluyeron para construir límites fronterizos metafóricos y de esta manera señalar que se pueden mantener las condiciones idóneas de buenas relaciones entre los grupos sociales. Algunos han manifestado su posición crítica ante el abuso y la desigualdad de género, la violencia, o han presentado un acto de inconformidad ante un hecho violento.

A través de la fotografía como herramienta me he propuesto mostrar estos retratos tomados a los artistas que están trabajando sobre estos asuntos de violencia, ya sea en temas relacionados con los derechos humanos, en contra de la violencia de género, o de la violencia en general. Algunos proponen señalar las frontera del espacio en el que habitan, el cuerpo como el territorio, señalan los límites, otros, en cambio, proponen que las armas en contra de la violencia son las herramientas del trabajo creativo. Otros invitan a hacer uso del arte, del diseño, la escritura, la fotografía o la gastronomía. A continuación mostraré sus trabajos artísticos y sus propuestas para combatir la violencia y la discriminación. El filósofo Jacques Rancière, como hemos visto, se refiere a la obra de arte como una experiencia estética y política en la que la recreación expuesta es una forma de experiencia sensible desde cada cuerpo, desde cada individuo. En su noción de estética, Rancière propone hacer una relectura crítica de las posturas posmodernas de los artistas, lo cual ha generado un relativismo estético donde lo político se muestra en lo apolítico de la política (Mentasti J 2015). Esta es una exploración en la que los artistas invitados construyen un acto performático, una “acción” en contra de la violencia, ellos señalan su inquietud desde su propio lenguaje artístico.

Antecedentes del proyecto

Algunos casos de proyectos fotográficos urbanísticos en campañas de concientización en temas sociales se han aplicado en diferentes ciudades. Las imágenes que se muestran a continuación son parte de un proyecto llamado *It's not happening here, but it's happening now. Esto no está sucediendo aquí, pero está sucediendo ahora*. Es un proyecto de Amnistía Internacional que fue una campaña para denunciar el abuso y la violación de los derechos humanos y consiste en una serie de fotografías reproducidas para diseñar carteles que se colocaron en las diferentes estaciones de autobuses de transporte colectivo en la ciudad de Zurich, Suiza. Fue realizada en el año 2006 por la agencia suiza Walker, son imágenes emblemáticas de violencias, realidades que han sido captadas por fotoperiodistas reconocidos mundialmente, cada imagen está adaptada a manera de *trup l'oeil*, es decir, con un efecto visual que recrea escenas de violencia fuera de su contexto como si estuvieran en el espacio cotidiano. Esto con el fin de crear una sensación de realidad a través de una técnica elemental que reproduce el ambiente real de fondo. Son imágenes de acciones que han ocurrido realmente, escenas de una gran crudeza que describen sucesos de violencia y maltrato.





Fotos 8.1 Proyecto *Esto no está sucediendo aquí, pero si está sucediendo ahora*. 2006. En Suiza.

Sirva esta muestra como un ejemplo de lo que se podría hacer en algunos espacios de la ciudad de México. El principal propósito es hacer una denuncia legítima y generar reflexión y toma de conciencia.



8.2



8.3

Fotos 8.2 y 8.3 Norma Patiño. Fotos tomadas en el metro de Nueva York. 1919. Este proyecto consta de retratos de mujeres deportistas en una campaña de la marca Nike que tiene el propósito de hacer una lectura profeminista y antirracista.

Proyecto *Armas y Armaduras contra la violencia*

El siguiente proyecto es una propuesta para adecuar las imágenes fotográficas capturadas a los espacios urbanos de la ciudad de México. Por la amplitud de las ideas generadas al alimón con de las/los artistas se decidió ponerle el título de *Armas y armaduras contra la violencia*. En el que caben todas las propuestas creativas que pretenden despertar las conciencias.

Objetivos:

La apropiación e intervención del espacio público desde una perspectiva crítica.

Intervenir algunos espacios de la ciudad de México con los retratos fotográficos en escenas construidas con la finalidad de crear conciencia y sensibilizar a los grupos sociales acerca de la violencia y sus efectos, denunciar la violación de los derechos humanos, promover la reflexión a través de las fotografías colocadas en sitios cercanos a los museos, las estaciones de autobuses, estaciones del metro y algunas vías en las que transiten grandes grupos de personas de todas clases.

Estrategias:

Crear alrededor de 30 retratos que se colocarán en sitios estratégicos, tales como muros ciegos, vallas publicitarias, llamadas también *billboards*, en bardas, en estaciones del metro, del metrobus, columnas y planchas de concreto, así como memoriales y monumentos en contra de la violación de los derechos humanos. Sitios cercanos a algunos museos de la ciudad y otros espacios concurridos, que, además, inviten a la observación, contemplación y reflexión a través de sensibilizar las conciencias. Desde luego, se trata también de hacer difusión en prensa, revistas y redes sociales. La selección de los artistas retratados se hizo

con base en la trayectoria artística de cada uno de ellos y la disposición que tienen frente al objetivo del proyecto. En los retratos ellos señalan una acción performática para generar curiosidad y llamar la atención. El proyecto abarca también una entrevista en la que las y los artistas hablan de sus ideas contra la violencia, el video en el que todos hablan se proyectará en la exposición que ya se prepara. Es importante aclarar que uno de los antecedentes del proyecto es la exposición *Mujeres. Historias que también importan*, formado por un colectivo de artistas y profesores universitarios entre México y Costa Rica. En esta se expusieron los primeros experimentos de esta serie de retratos. Ahora la idea es hacerlo más extensivo hacia el exterior, hacia el espacio público, y así explorar las respuestas, depende de la zona en la que se expongan.

Artistas participantes retratados: Marise Systach, Nedda G. de Anhalt, Victoria Santesmases, Nadja Massun, Mariclaire Acosta, Patricia Aridjis, Amor Teresa Gutiérrez, María Gimeno, Nayeli Benhumea, RoMa Gonzalesáenz, Eugenia Chellett, Angélica Abelleira, Norma Salazar, Marta Lamas, Diane Pearce, Lorena Wolffer. César Martínez, Felipe Vázquez Posadas, Carlos González Orea, Claudio Arellano y Diego Echenique Gómez.

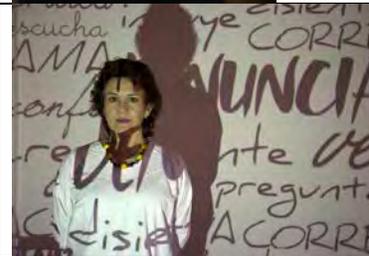
A continuación se presenta la lista de la obra realizada para el proyecto en donde aparecen los retratos de las/los artistas que se han sumado a este proyecto, cuyos mensajes pretenden llegar a algunos grupos de la ciudad de México. Después se presentan algunas muestras de las adaptaciones de estas imágenes a los espacios públicos.

Armas y Armaduras contra la violencia

Retratos	Título	Técnica	Medidas	Año
	Nedda G. De Anhalt Escritora. Acción de proteger a Otras mujeres	Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.	50 X 70	2017
	Amor Teresa Gutiérrez La esfera, una forma de marcar límites personales	Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.	50 X 70	2018
	Nayeli Benhumea Artista de performance, señala su cuerpo, su territorio	Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.	50 X 70	2018
	Nayeli Benhumea, de performance Señalando los límites de su espacio	Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.	50 X 70	2018
	Carlos González Orea Diseñador Gráfico Muestra sus herramientas de trabajo de diseño como un arma creativa para combatir la violencia	Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs	50 X 70	2020

	<p>Victoria Santesmases Artista visual</p> <p>Ella rompe las fronteras del lenguaje para tener un mejor acercamiento al arte y contrarrestar la violencia</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2018</p>
	<p>Nadja Massun</p> <p>Fotógrafa</p> <p>Muestra un grupo de mujeres de una comunidad oaxaqueña con la que ha trabajado</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2019</p>
	<p>Patricia Aridjis</p> <p>Fotógrafa</p> <p>Señala una de sus fotografías como una de sus armas contra la invisibilización acerca de las mujeres y los estereotipos en la sociedad</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2018</p>
	<p>Diego Echenique</p> <p>Artista plástico</p> <p>Señala su trabajo escultórico y sus herramientas de trabajo como armas contra la violencia</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2021</p>

	<p>Maryse Sistach Cineasta. Denuncia la impunidad por la muerte de su hija</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2018</p>
	<p>Raduy Fedorenko Fotógrafa</p> <p>Muestra sus herramientas de trabajo para combatir la violencia, su trabajo con la cámara, el deseo y el tiempo como símbolos</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2019</p>
	<p>Carlos González Orea Diseñador Gráfico</p> <p>Señala los límites de su cuerpo y con sus huellas marca el límite de su espacio vital.</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2020</p>
	<p>Marta Lamas Activista</p> <p>Muestra los libros que ha escrito sobre los derechos de las mujeres</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2019</p>
	<p>Mariclaire Acosta Activista</p> <p>Se dedica desde hace años a defender los derechos de las mujeres, vigila que estos sean respetados. Extiende la mano para ofrecer su apoyo</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2019</p>

	<p>Lorena Wolffer</p> <p>Activista Feminista</p> <p>Denuncia que el acoso y el abuso sexual son frecuentes, colocando estos botones en toda la ciudad</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2019</p>
	<p>Angélica Abelleira</p> <p>Periodista</p> <p>Promueve las armas para combatir la violencia y el abuso</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2019</p>
	<p>Angélica Abelleira</p> <p>Periodista</p> <p>Acción para sugerir que debemos estar atentos para protegernos</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2019</p>
	<p>Felipe Vázquez Posadas</p> <p>Fotógrafo</p> <p>Sugiere que su cámara es el “arma” que lo libera de la opresión</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2020</p>
	<p>Eugenia Chellet</p> <p>Artista visual</p> <p>Señala que el cuerpo de las mujeres siempre ha sido un botín</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2019</p>

	<p>María Gimeno Artista visual. Con un cuchillo intenta introducir al libro de historia del arte los nombres de las mujeres artistas que se han quedado fuera por un “olvido”.</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2019</p>
	<p>César Martínez Artista visual Y activista</p> <p>En un acto performático el “chef” prepara una pistola hecha de mousse de cilantro como arma creativa.</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2020</p>
	<p>Arma de mousse de cilantro con totopos. Creación de César Martínez</p>			
	<p>Norma Salazar Poeta y periodista cultural</p> <p>Se protege y marca sus límites con un poema escrito sobre su propia vestimenta, un poema de denuncia contra el acoso.</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2020</p>

	<p>RoMa Artista visual y Activista</p> <p>Señala el retrato de una mujer desprotegida a quien ella ha retratado para denunciar la desigualdad.</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2019</p>
	<p>Claudio Arellano</p> <p>Músico Su arma es su guitarra y creación musical.</p>	<p>Impresión Giclée en papel de algodón de 310 grs.</p>	<p>50 X 70</p>	<p>2021</p>

Aplicaciones

Cada artista cuenta su propia historia, su experiencia frente a las diferentes violencias y la forma en cómo cada uno enfrenta, denuncia o expresa el problema. En los anexos se reproducen las entrevistas realizadas a cada uno de ellos, así como sus semblanzas, se detallan las trayectorias y los proyectos por los que cada artista se ha destacado.

A continuación se muestran algunos ejemplos de cómo se verían las fotografías adaptadas a los espacios públicos de la campaña *Armas y Armaduras contra la violencia*.



Estaciones de autobús

No alabes ni premies nunca más a la muerte, no premies la muerte que los hombres se infringen unos a otros, no alabes lo indigno.
 Herman Broch



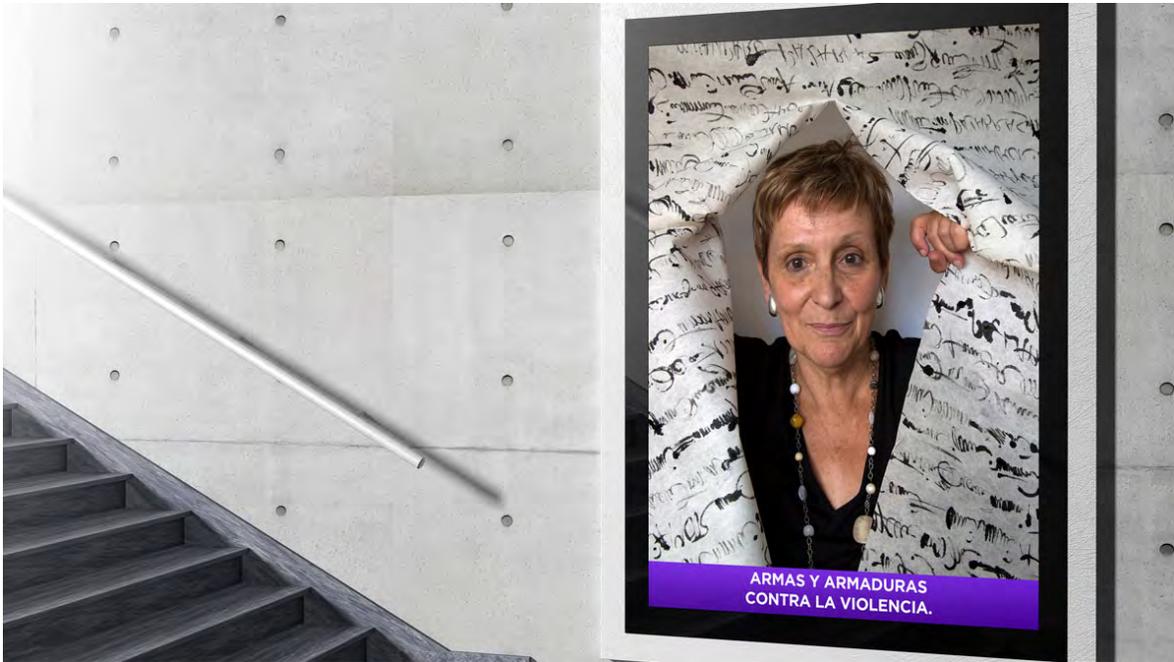
Estaciones y paradas de autobús



La ruptura de los límites genera violencia



Vallas publicitarias

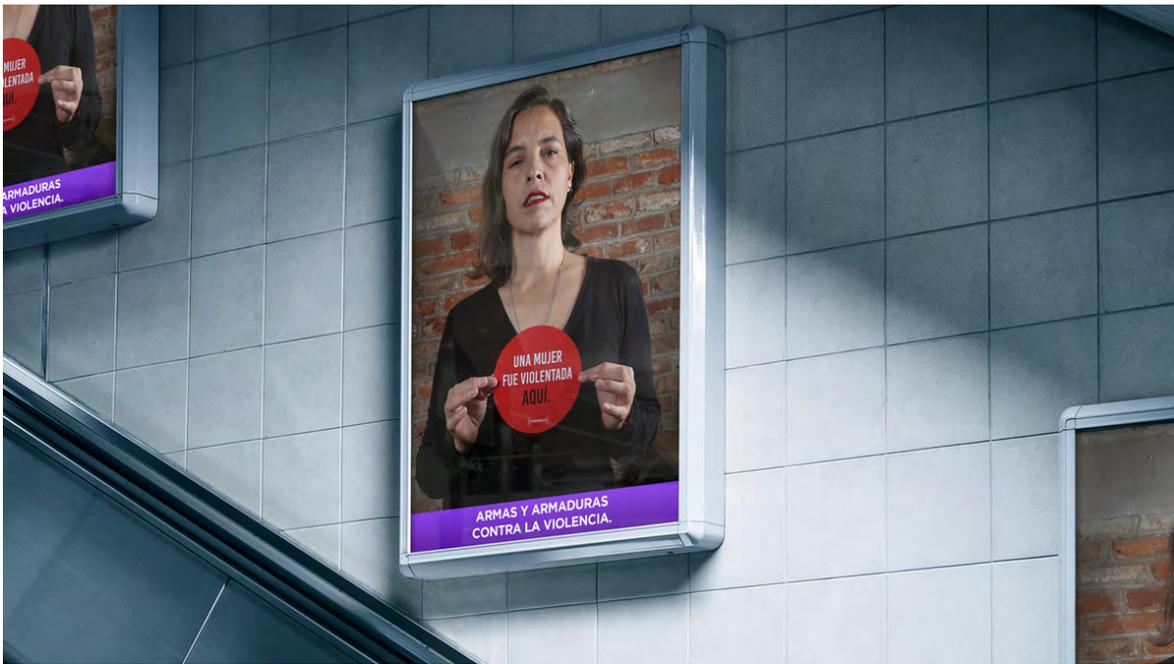


Estaciones del metro

*En los muertos vive una idea de belleza.
Si, en sus muertas vidas vive un sueño de belleza
Aquel que no ha visto o sentido lo terrible
Qué es esta siniestra vida a la que hemos nacido
Tampoco tiene ningún sueño de belleza
Gunnar Ekelöf*



Estaciones del metro



Estaciones del metro

Creatividad versus violencia



Espectaculares



Muros y bardas



Paradas de autobuses





Memorial a las víctimas de la violencia en Chapultepec

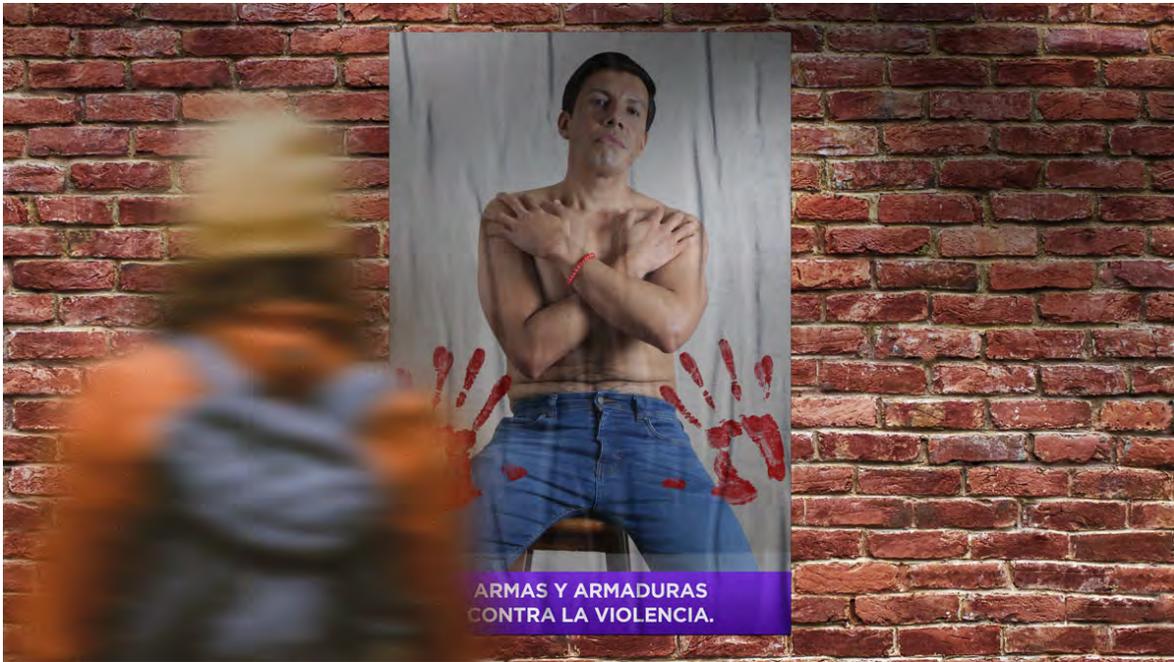


Bardas y muros

Estaciones del metro.



Paseos y Plazas



Muros y bardas



Vallas publicitarias



Auditorios



Espectaculares

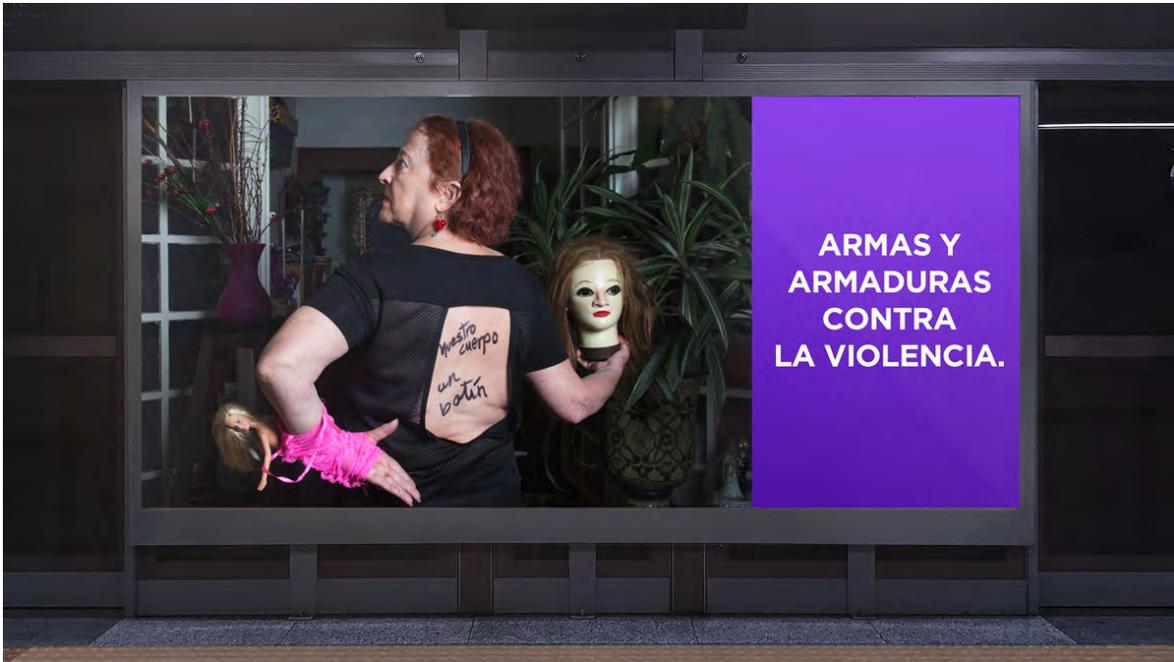
Cuerpos que no tocan sombras, que al caer no son alcanzados por sus sombras. Cuerpos que caen sin caer, que se suspenden en la conciencia como la muerte.
Francisco Segovia



Estaciones del metro y paseos subterráneos



Espacios de difusión cultural en el exterior de museos



Vallas publicitarias y de difusión cultural

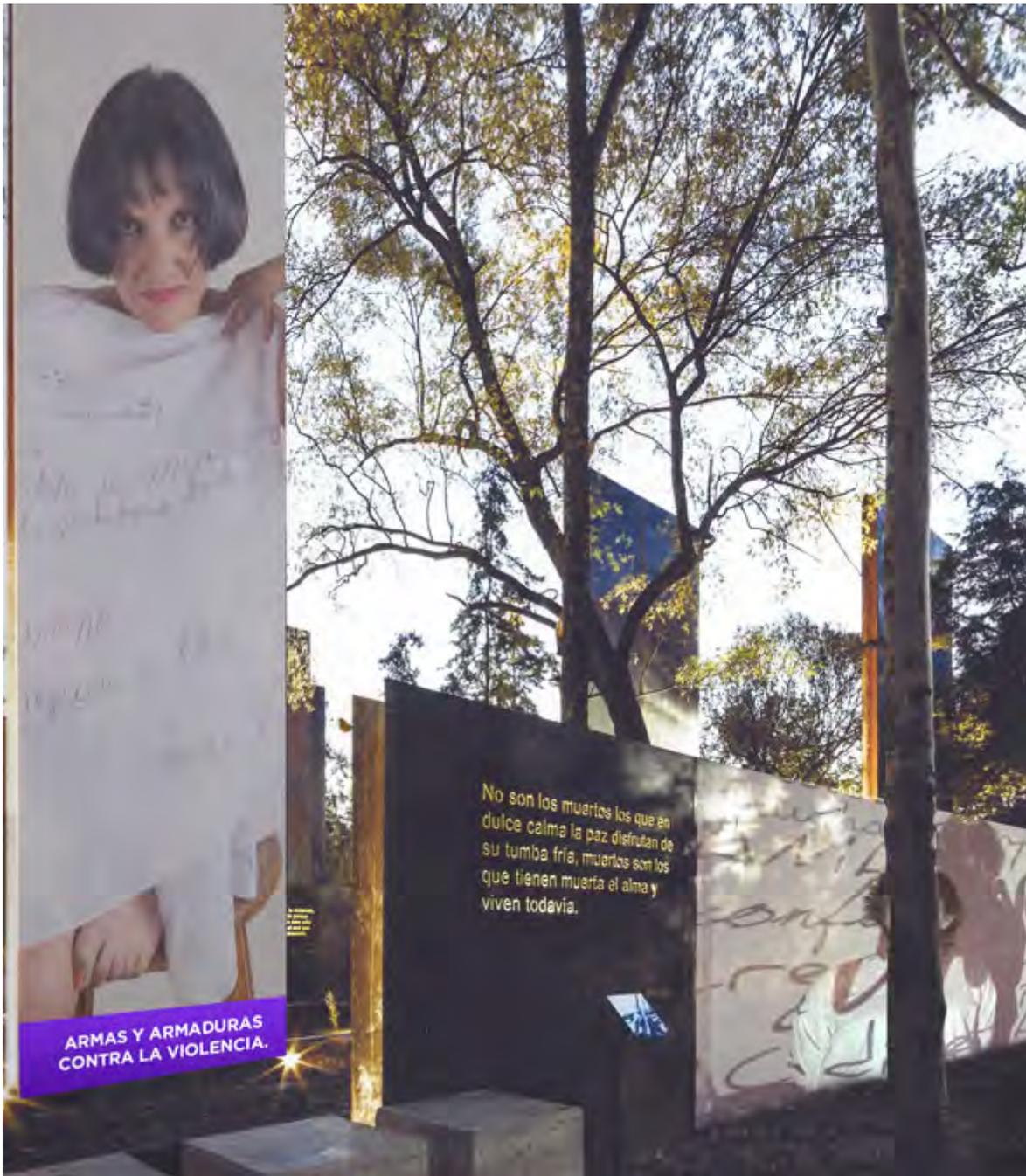


Vallas publicitarias y de difusión cultural



Muros y vallas publicitarias





Exterior de algunos museos



Muros de las calles de la ciudad



Antesalas de museos o espacios de exposición









CIRCUITO DE MUSEOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO.

<p>1. MUSEO DEL ESTANQUILLO ISABEL LA CATÓLICA 26, CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, CUAUHTÉMOC, 06000 CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.</p> <p>2. MUSEO DE LA CIUDAD DE MÉXICO JOSÉ MARÍA PINO SÁNCHEZ 30, CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, CUAUHTÉMOC, 06000 CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.</p> <p>3. ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO JUSTO SIERRA 16, CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, CENTRO, 06000 CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.</p> <p>4. MUSEO ARCHIVO DE LA FOTOGRAFÍA REPÚBLICA DE GUATEMALA 34, CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, CUAUHTÉMOC, 06000 CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.</p> <p>5. CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA REPÚBLICA DE GUATEMALA 18, CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, CENTRO, CUAUHTÉMOC, 06000 CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.</p> <p>6. PALACIO DE ITURBIDE AV FRANCISCO I. MADRERO 17, CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, CUAUHTÉMOC, 06000 CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.</p> <p>7. ACADEMIA DE SAN CARLOS LA ACADEMIA 22, CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, CENTRO, CUAUHTÉMOC, 06000 CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.</p> <p>8. MUSEO DE LA MUJER CALLE REPÚBLICA DE BOLIVIA 17, CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, CENTRO, CUAUHTÉMOC, 06000 CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.</p> <p>10. MUSEO DE LA MEMORIA Y TOLERANCIA AV. JUÁREZ 8, COLONIA CENTRO, CENTRO, CUAUHTÉMOC, 06000 CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.</p>	<p>11. MUSEO FRANZ MAYER AV HIDALGO 45, CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, GUERRERO, CUAUHTÉMOC, 06000 CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.</p> <p>12. MUSEO NACIONAL DE ARTE IGNACIO ALLENDE, CENTRO, CUAUHTÉMOC, 06000 CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.</p> <p>13. MUSEO DE SAN CARLOS AV PUENTE DE ALVARADO 80, TABACALERA, CUAUHTÉMOC, 06000 CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.</p> <p>14. MUSEO NACIONAL DE LA ESTAMPA AV HIDALGO 39, CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, GUERRERO, CUAUHTÉMOC, 06000 CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.</p> <p>15. LABORATORIO ARTE ALAMEDA CALLE DR MORAN 7, COLONIA CENTRO, CENTRO, CUAUHTÉMOC, 06000 CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.</p> <p>16. CENTRO DE LA IMAGEN PLAZA DE LA OBRERA 2, CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, 06000 CUAUHTÉMOC, CDMX.</p> <p>17. MUSEO CARRILLO GIL AV REVOLUCIÓN 1808, SAN ÁNGEL, ALVARO OBREGÓN, 06000 CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.</p> <p>18. MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO MUAC AV INSURGENTES SUR 2008, CUJ, GOYACÁN, 06000 CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.</p> <p>19. MUSEO SOUMAYA BLVD. MIGUEL DE CERVANTES SAavedra, GRANADA, MIGUEL HIDALGO, 1529 CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.</p> <p>20. MUSEO MURAL DIEGO RIVERA BALDERRAS 51A, COLONIA CENTRO, CENTRO, CUAUHTÉMOC, 06000 CIUDAD DE MÉXICO, CDMX.</p>
---	--



Con esto se pretende crear expectación en los transeúntes y sensibilizarlos ante las consecuencias de las violencias, enseñarles cuáles pueden ser las armas y cuáles las armaduras.

Y sin embargo, no logro sacarme la idea de que se preparan en silencio otros encuentros con nuevas oleadas de generosidad y de inventiva colectivas, con una voluntad inédita por parte de los oprimidos para salir de sí mismos, para refrenar las políticas mortíferas de los poderes establecidos y para reorientar las finalidades de la actividad económica y social por vías más humanas, menos absurdas. Félix Guattari (2008, p.17)

Conclusiones

Desde sus inicios en el siglo XIX la fotografía ha sido una herramienta de expresión fundamental en la vida moderna. Por su gran capacidad tecnológica y de adaptación a las diferentes necesidades sociales y culturales, así como por sus diversos usos prácticos en la vida urbana, rápidamente se convirtió en una de las prácticas más versátiles y emblemáticas de la sociedad decimonónica. Surge el fotoperiodismo como un género que apoya a la prensa en su función de informar, como testigo de los acontecimientos. Al mismo tiempo se distinguen los diferentes tipos de violencia, según términos de Balibar, Zizek y Galtung, Montemayor, además de diferenciar esta noción en términos individuales, sociales y políticos. El estudio de la violencia en fotografía se ha tratado como un acercamiento para comprenderla en sus causas, dinámicas y de esta manera explicar el fenómeno en el contexto específico del arte fotográfico. La fotografía primero es una ventana a los hechos más relevantes, se usó en la documentación de los desastres de las guerras, lo cual generó la conciencia de lo que esto significa: la violencia extrema y el enfrentamiento a la muerte por esta causa.

En términos generales, la violencia es una conducta inherente al ser humano, una condición que se ejerce de manera individual o colectiva. En ocasiones es un rasgo de la expresión colectiva de los grupos sociales, como una respuesta o una protesta al poder abusivo de las fuerzas del Estado, o como una acción de los grupos organizados para ejercer fuerza y presión contra otros grupos. La constante presencia de esta conducta en todas las acciones humanas revela que es una parte esencial de los individuos, por las razones expuestas, es imposible de erradicar. A partir de una búsqueda de la explicación de la violencia tan incisiva en los últimos tiempos se ha indagado en las expresiones urbanas de la

violencia vista a través de la fotografía de la ciudad de México y de otros puntos claves, ya que es también la realidad que se vive en el mundo globalizado de muchas maneras. El estudio de este trinomio indisoluble compuesto por la fotografía, la violencia y la ciudad corresponde a una mirada desde el arte y las prácticas de nuestro tiempo plural, en el que se descubre una realidad que no es nueva, sino que ha existido siempre, y que se manifiesta de diversas formas en nuestra vida. Sin embargo se distingue la violencia de la realidad de la violencia en imágenes, es decir, hablamos de lo real y de lo virtual y todas sus formas de distribución, en los medios y en las redes sociales. Esto implica distinguir la violencia en el arte como una forma de expresión que exige otras lecturas, desde la estética en el nuevo paradigma de la imagen.

Un breve recorrido por estas imágenes que han sido importantes íconos en el tema de los conflictos bélicos describe, en términos generales, las condiciones de cada caso, para ubicar al lector en las diferentes formas de representar la guerra en la fotografía, los cambios que se dieron, según los avances tecnológicos, ya sea por las nuevas cámaras o por los usos que se le dio a la fotografía en diferentes momentos de la historia, sobre todo en la prensa y en otros medios, poniendo especial énfasis en los conflictos urbanos de la segunda mitad del siglo XX, ya que es desde ahí donde se han recrudecido y han afectado especialmente la vida cotidiana de las ciudades.

En el recuento de las fotos de guerras como referente de la violencia en su expresión más cruenta, se presentan imágenes que son antecedentes de lo que vemos desde la modernidad y luego sus rupturas con la posmodernidad, los autores de los cambios en el arte desde el siglo XIX y XX, y como consecuencia las iconografías de los inicios del siglo XXI. En los años ochenta en México, el hecho de darle a la fotografía un espacio dentro de las artes plásticas, anuncia una trayectoria de la fotografía en el terreno de la creación y una

propuesta libertaria de las expresiones más allá de su uso documental, quizá mucho más que en otros tiempos. Se propone que las rupturas en la posmodernidad son el origen de la violencia en la narrativa visual de la fotografía contemporánea, con ejemplos en la obra de autores como Andres Serrano, Robert Maplethorpe, Cindy Sherman, Joel Peter Witkin, Antoine d'Agata y Teresa Margolles, fotógrafos que han marcado pautas en las tendencias actuales, la violencia como tema incisivo en la fotografía, así como las condiciones de pobreza, desigualdad y abuso del poder en el México de las últimas décadas. La posmodernidad generó en la imaginación una forma de lenguaje para expresar la diversidad de universos identitarios emergentes de las últimas décadas.

Los conceptos de estética y belleza han cambiado y corresponden a nuevas perspectivas expresivas. Esto explica las tendencias hacia las nuevas formas narrativas en el arte, lo que deviene en una estética de la violencia. Se señalan las transformaciones en los conceptos de belleza, fealdad y grotesco para entender cómo se traducen en las expresiones emergentes y cómo se ven reflejados en la fotografía de estos tiempos hasta imponer nuevos esquemas en los que se impone una estética de lo terrible. El estudio de la visualidad entre lo real y lo virtual es fundamental para comprender las características de la imagen de violencia en la actualidad y distinguir entre ésta y la violencia en la realidad. Hemos revisado algunas de los más importantes imágenes de violencia, así como algunos de los fotógrafos que las captaron, para con ello hacer una interpretación de sus proyectos fotográficos y de sus intenciones. Todo ello para entender que la imagen de violencia no es la violencia real.

La metodología planteada en este estudio se apega a una interdisciplinariedad en la que caben los principios filosóficos de Bachelard, Balibar, Rancière, Žižek y Benjamin, entre otros pensadores, para encontrar una forma alternativa de interpretar el universo visual de la imagen violenta que permea en los espacios públicos y virtuales y ayudar a entender que las

fotografías no son sólo ilustraciones, ni instrumentos ornamentales de las galerías y de las publicaciones, sino instrumentos de un poder enorme que enriquecen la memoria visual de las ciudades y un reflejo de la ciudad en las imágenes que han trascendido los espacios de museos y galerías, además del imaginario. Sabemos que el fotógrafo artista, trabaja en relación a su experiencia vital y con algunos valores de realidad, sin embargo, sus obras crean universos autónomos que serán interpretados de maneras múltiples, la receptividad de la obra, de la imagen fotográfica depende de cómo la experimente el observador. El montaje de la obra es importante porque propone un nuevo contexto que convierte las imágenes en ficción, o dicho de otra forma en una puesta en escena, que llega a influir en el imaginario a partir de la fuerza de su propuesta visual.

El tema de la violencia se agudiza en las fotografías del fotoperiodismo, porque se nutren de los acontecimientos de la realidad. La violencia siempre ha existido, pero se ha recrudecido en las últimas décadas debido a las plataformas de visibilidad que son los medios y las redes sociales. De los medios pasan a los concursos para luego llegar a las salas de museos, a los libros y otras publicaciones, viajan por la red y nos muestran lo que debemos contemplar como arte. Esto corresponde a un cambio permanente de paradigma en donde la apropiación del acto estético es lo que nos dicta las nuevas formas de interpretación de la imagen, “la representación de lo irrepresentable”, según términos de Rancière.

Lo institucional es una forma de poder, de regular y legitimar el arte actual, como en todo sistema, de control, ya que es un trabajo de selección subjetiva. A partir de organizar los criterios generales desde la Institución. Sin embargo, los jurados y curadores de arte no pueden sustraerse a las expresiones emergentes ya que los artistas crean según sus inquietudes. En la ciudad de México los cambios más importantes de finales del siglo XX y que dieron lugar a una iconografía de la violencia, coinciden con el surgimiento del Centro

de la Imagen. Este comenzó una importante labor para evaluar y clasificar el trabajo de los fotógrafos, tarea que ya se había iniciado desde los Coloquios por iniciativa del Consejo Mexicano de Fotografía, ahora inexistente. Esta labor evidentemente se hizo necesaria. La institución siempre ubica y clasifica, identifica las nuevas tendencias, premia y otorga autoridad en este campo. Para ello se distinguen los principales trabajos que se consideran fotoperiodísticos y los que son de fotografía construida y cómo se han fusionado en un nuevo paradigma desde la posmodernidad, donde la imagen es parte de la experiencia individual sin importar su origen. El surgimiento de las Bienales de fotografía y de las Bienales de fotoperiodismo son una forma de medir las tendencias de una época, así como también lo son los premios de la *World Press Photo*, el Premio Nacional de Periodismo y otras distinciones de la fotografía nacional e internacional. Se ha revisado en esta disertación, una selección de trabajos de fotógrafos de prensa y fotógrafos experimentales, los usos que le han dado a sus imágenes en los diferentes espacios, los premios y los reconocimientos por su trabajo frente al tema de la violencia. Pasamos de la realidad a la creación en fotografía de violencia en sus diversas formas y posibilidades, cuyo resultado es una nueva realidad. Se revisaron algunas de las exposiciones más relevantes y de qué manera se ha difundido este material. La creación en la imagen fotográfica rebasa los límites de la realidad para mostrarnos un universo propio de las imágenes de los fotógrafos contemporáneos. El resultado en las experiencias de lectura, interpretación y apropiación de la imagen son completamente subjetivos y personales. Con esto entendemos que la violencia es diferente de la imagen de violencia, la cual quiere generar espectación, sensibilización y conciencia, la imagen fotográfica de violencia es una provocación para repensar la vida en una sociedad en crisis.

Al final se presenta *Armas y armaduras contra la violencia*, este es un proyecto de diseño en los espacios urbanos que contempla la fotografía como herramienta metodológica,

pretende ser constructivo, es decir, apelar a las distintas voces de artistas y gente creadora que genere una iconografía desafiante, que despierte incógnitas y plantee nuevas acciones desde el arte, desde las distintas disciplinas a las que ellos pertenezcan. Las fotografías que se les han tomado a los artistas para el presente proyecto son retratos, algunos de estos creadores y activistas son conocidos en el medio cultural y social, porque han trabajado ya en proyectos a favor de los derechos humanos o en contra de las diferentes violencias. El propósito a partir de ahora es sensibilizar a los habitantes de una sociedad lastimada por la constante situación de violencia, y darle continuidad a la creación de una imagen fotográfica que construya universos mucho más amables con un sentido social. Rostros y acciones contra la violencia para marcar fronteras de respeto (armadura) y herramientas (armas) para la defensa de los desprotegidos.

Es imprescindible replantearse este proyecto creativo para ser visibilizado en los espacios públicos, museos, calles, plazas, exteriores de galerías y museos. Bardas, vallas publicitarias y si es posible crear un blog en el que se pueda difundir el trabajo fotográfico creado para el presente proyecto. Una propuesta virtual que pueda viajar a través de diferentes plataformas.

Y finalmente he de mencionar que de esta tesis surgen otras de líneas de investigación, que aquí no se cierra una, sino que se abren una infinidad de posibilidades para dar continuidad a un trabajo interminable, el del análisis de la violencia en la creación fotográfica.

Anexos

Semblanzas de las/los artistas retratados para el proyecto

Estas semblanza fueron hechas a partir de entrevistas de los artistas retratados.

Maryse Sistach, es una cineasta mexicana egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica en México, ha dirigido ocho películas, siempre con temas como la política sexual, la hipocresía, trabaja sobre el acoso, el abuso sexual y la violación de los derechos de las mujeres. Participó en una de las primeras revistas feministas. Trabaja sobre temas personales y sobre lo femenino, básicamente. Dirigió la trilogía Perfume de violetas, Manos libres y la niña en la piedra. Tres piezas cinematográficas que denuncian la violencia sexual contra las adolescentes. Está dedicada a trabajar sobre la vida de las mujeres en violencia. Su hija murió atropeda y nunca se castigó a los culpables, nunca se le dio seguimiento al caso y el crimen quedó impune, “el sistema judicial en México está totalmente podrido”, dice la cineasta. En el retrato que se le hizo a Maryse ella muestra en una mano la foto de su hija y en la otra una cruz de color rojo pintada sobre su palma como símbolo de muerte.

Recibió el premio especial del jurado en el Festival de Trieste, Italia. En 2014 recibió el Premio Musa de la Asociación de Mujeres en el Cine y la Televisión en el Festival Internacional de Cine de Guanajuato (Giff).

Nayeli Benhumea, trabaja sobre lo femenino. Siempre se cuestionó lo que le enseñaron sobre lo que es la feminidad, ella no encajaba en ese estereotipo, alrededor de esas preguntas empezó a generar imágenes, en una especie de diario/autorretrato, trabaja con el cuerpo, con la danza, la coreografía, el performance, crea “escrituras del cuerpo” llevado a una acción performática. En el lienzo escribe estas historias pero con su propio cuerpo. Ella

tiene una formación de diseñadora gráfica, especialmente hace diseño editorial, la tipografía, pero se lo apropia como herramienta y lo usa para crear, ahí se juntan el arte y el diseño. Deseo, placer, feminidad, movimiento, la videodanza le sirvió como una forma de trasladar la coreografía al video, a partir de la observación a través de la lente, la cámara es un ojo que al mismo tiempo es su propia mirada. “El cuerpo siempre ha sido oprimido, lo vivimos con mucho temor, oprimimos nuestro propio cuerpo. ¿Cómo liberar ese cuerpo que está todo el tiempo en tensión?”. Ha trabajado para la liberación del cuerpo, la exposición del cuerpo en espacios en los que generalmente no se hace: el metro, un túnel del zócalo, caminar con los pies descalzos. “Nos enseñan a poner límites pues hay mucho acoso”, el desnudo en el trabajo artístico es muy importante para ella, pues la lleva a decir “este es mi cuerpo, con todo y sus defectos e imperfecciones, este es el lugar que habito”. Trabaja sobre la conciencia de que el cuerpo es su herramienta de expresión, porque ha sido formada para eso. En la serie de retratos ella crea un escritura sobre la piel señalando los límites, las fronteras.

Amor Teresa Gutiérrez. Es doctora en Pedagogía, por la UNAM, y tiene un Master en Género y Políticas de igualdad por el Instituto Universitario de Estudio de la Dona por la Universidad de Valencia. Crea Talleres de intervenciones feministas en el espacio público para promover la denuncia de acoso sexual, abuso de autoridad y maltrato hacia ellas. En los talleres promueve ejercicios para reactivar el tendedero de Mónica Mayer, en el que las jóvenes señalen sus inconformidades y expongan casos que hayan vivido en situaciones de acoso. También, en sus talleres de radio, se denuncian irregularidades dentro del reclusorio, en Santa Martha Acatitla. Estas mujeres privadas de su libertad toman la palabra, levantan la voz y expresan un tema como la maternidad en reclusión. La idea es explorar las violencias machistas a través de este programa de radio, de violencia de género, violencia contra las mujeres y las diferentes formas en que esa se presenta. Se les ayuda a identificar situaciones

que vulneran los derechos de las mujeres jóvenes. El radio ha sido una herramienta metodológica que ha fungido como canal de expresión, como canal de sistematización y producción de conocimiento. En el retrato que se le hizo para el presente proyecto ella porta un vestido en el que representa su percepción disidente de la Virgen madre que está a merced de un Dios superior a ella, es una crítica feminista a la idea de la virgen madre, frente a la demanda de las mujeres que paren y con ello pretende bajar del pedestal a esa virgen hegemónica, se cuestiona la maternidad desde ese punto de vista. Se discute y presenta la procreación como el producto de un acto sexual placentero, en la prenda ha bordado una inscripción: “Virgen revolucionaria. Virgen que das vida a través de tu deseo”. La prenda fue producto de un taller de escritura textil con las artistas feministas chicanas Alma López, Selena Ango y Sara Raca.

Raduy Fedorenko. Tiene 17 años trabajando como fotógrafa, llegó a la fotografía luego de una carrera en Mercadotecnia, hacía retratos de niños, retratar la vida, las expresiones, las emociones, los conflictos, los productos, los servicios, la gran posibilidad de expresar a través de la cámara. La foto en la vida diaria se ha vuelto importante para explotar toda clase de expresiones. Ella cree que las mujeres son el complemento perfecto para crear, la posibilidad de trabajar en colectivo puede crear todo un movimiento. Una piel de borrego que simboliza la inocencia, la lámpara de Aladino que te da la posibilidad de pedir deseos a un genio, como si fuera una máquina de cumplir deseos, un reloj de arena, el tiempo para nosotros está definido es cuando tenemos que actuar, trabajemos en ese tiempo en esos deseos, impulsar la energía hacia ese deseo, amor, ser perdonados y perdonar, la cámara, la herramienta, captar la esencia del otro es un diálogo una herramienta de aprendizaje. Los deseos, el tiempo y la cámara que representa su trabajo. “Todos estamos en el mismo barco, todo impacta en lo que está alrededor, vale la pena apostarle a una actitud amorosa,

bondadosa, que tiene la capacidad de transformar”. Esta pieza es una invitación, a seguir deseando el bien a todos los que te rodean, las herramientas o las “armas” para impactar al resto del mundo. Mi mensaje tiene la capacidad de llegar a todo el mundo, yo como hormiguita puedo trabajar, potente y grande, y crear algo más grande. Me sumo al proyecto contra la violencia, estoy en ese barco, la violencia no debe seguir existiendo.

Mariclaire Acosta. Activista, tiene una larga trayectoria en la tarea de la defensa de los derechos humanos y de observar que esos derechos se cumplan al tratarse de las mujeres. Ha trabajado para generar un acervo enorme para la eliminación de la discriminación contra las mujeres, a pesar de que hay muchas leyes y normas que se han promovido para proteger sus derechos, esto no quiere decir que se cumplan, por el contrario, paradójicamente estamos viviendo una etapa de mayor violencia contra ellas, por muchas razones, una muy poderosa, las mujeres ocupan cargos políticos. También se debe al hecho de que el país vive una inseguridad, grupos muy poderosos han impuesto su cultura de la violencia, del machismo y el sometimiento de las mujeres. Mariclaire Acosta asegura que las mujeres estamos rompiendo moldes culturales y sociales. “Nuestra lucha es multifacética para conquistar nuestros derechos, como el derecho de las trabajadoras del hogar, es un derecho que no se ha conquistado plenamente”. El derecho a la vida y la integridad de las personas, trabaja con las mujeres que reclaman por sus familiares, víctimas de desaparición. “Indudablemente creo que podemos lograr algo, la suma de pequeñas acciones, que se van agregando y van generando una masa crítica y en este país en el que hay muchas voces, y muchas mujeres que queremos un cambio, los cambios nunca son espectaculares, se logran poco a poco y no necesariamente son a través de procesos políticos electorales, sino a través de un trabajo cotidiano perseverante, en el que vamos trabajando a nivel de la sociedad y de la vida de las

personas y esa es la lucha quizás más significativa, y por eso el feminismo y la lucha de las mujeres ha logrado conquistar tantos espacios”.

Marta Lamas, profesora del Centro de Investigaciones de estudios de género de la UNAM, su lucha como activista-feminista ha estado centrada en conseguir la despenalización del aborto y su implementación como un servicio de salud, porque ella cree que es un asunto de decisión y no de imposición. Una labor que no ha sido fácil, en 2007, en la Ciudad de México se logró en Oaxaca, lo cual significa que faltan 30 entidades federativas, y es una lucha que tiene muchos adversarios como la Iglesia, los grupos conservadores, los grupos de empresarios y de políticos que también están atravesados por esta ideología católica o cristiana. Este objetivo todavía no es una realidad, y sí hay muchas niñas, jovencitas y mujeres, que pueden ser usadas sexualmente y que pueden quedar embarazadas sin desearlo. Lamas considera que despenalizar el aborto es un derecho de todas las mujeres, poder interrumpir el embarazo de una manera segura, en una clínica o en la casa con un seguimiento médico y sin riesgo. Ella se une al proyecto diciendo que debemos mover conciencias: “Creo que el arte conmueve, transmite y hace pensar y sí creo que se puede hacer mucho, a través de performances, como en imágenes fijas, aparte de disfrutarlo, creo que tiene la capacidad de poder mandar un mensaje, que a lo mejor no lo escucharían en un discurso o en un libro, pero que al ver una fotografía, una película, se pueden sentir tocados”. En el retrato Marta Lamas muestra los libros que ha escrito acerca de estos tópicos, y en general del universo femenino en nuestra sociedad.

Angélica Abelleira, crítica y periodista cultural, su trabajo ha estado muy relacionado con las artes visuales y con las mujeres, mujeres creativas y mujeres artistas que desde todos los ángulos del arte abordan sus intereses, sus anhelos, sus denuncias. Cree que el arte es un motivo, una puerta, una ventana para reflexionar. La realidad de las mujeres, sobre todo de

las más jóvenes, al ser tan ruda, tan violenta, que se les debe ayudar, por lo que cree que el arte puede ayudarnos a reflexionar, a denunciar, y a tomar la vida desde un punto de vista lúdico, hacerlo desde la creatividad puede ayudarnos a poner los acentos en donde se necesita, y además necesitamos acompañarnos, las mujeres necesitamos estar juntas para crear cambios, apoyarnos para darnos un abrazo todo el tiempo para construir caminos de mayor equidad, de mayor justicia de denuncia. Invita a las mujeres a denunciar, a preguntar, a disentir, a ver y escuchar. En los retratos se ven proyectadas, palabras y diferentes ojos que representan miradas atentas. Como periodista, ella trabaja con la palabra y estas frases son complementarias, por un lado dice denuncia, disiente, pero también dice ama, confía, Esa es la vida, no podemos vivir con el odio y la violencia. Si estamos tratando de evitar la violencia, no hay que ejercerla, cree en el amor, en la compasión, en la confianza por eso esas miradas, por un lado nos podemos sentir acosadas, que el acoso es un tipo de violencia, pero la mirada puede también ser compasiva y amorosa, tratar de alimentar esta mirada de ternura, de compasión y de amor para que estos tiempos violentos y convulsos sean menos terribles para todos nosotros.

Nadja Massun. Mexicana, de origen franco-húngara, estudió economía política y es fotógrafa, vivió en Oaxaca, quedó prendada de la diversidad cultural que hay en ese estado a causa de las comunidades indígenas, renunció a la carrera en las Naciones Unidas para trabajar en comunidades campesinas. Siempre estuvo cerca de la fotografía, los álbumes familiares, las fotos colgadas en las paredes. En su fotografía siempre hay más mujeres, mujeres de distintas clases sociales y edades, desde la mujer del campo, hasta la artista empoderada, el ama de casa, retratos de mujeres migrantes, mujeres en situación de calle, en la prostitución. Por su formación siempre ha tenido esta preocupación de la justicia social, la comunidades indígenas, reprimidas., Se pregunta qué hacer frente a la violencia, cómo conciliar su trabajo

como fotógrafa de la poesía con este tema; le interesa poder hacer algo para visibilizar, concientizar, y espera que sus retratos puedan aportar algo distinto a lo que satura el mundo de imágenes infinitas, algo que vaya un poco más allá, una mirada interior.

Norma Salazar es investigadora literaria, poeta, ensayista y periodista cultural. Como poeta denuncia el acoso que ha vivido y piensa que a través de sus líneas escritas se enviará el mensaje a otras mujeres. La literatura le ha servido como una terapia, así ve la manera de descargarse emocionalmente, por guardar silencio. Ante la pregunta: ¿Cuándo pensaste que era el momento de hacer algo por las mujeres? ella responde “Cuando toqué fondo, fue cuando volví a ser ‘insultada’, fue una mala experiencia, fui acosada en un viaje en autobús, con palabras obscenas, me quejé con el operador y me ahí fue cuando me di cuenta de que todo ese campo está minado, ellos no hacen nada, las mujeres siempre tenemos las de perder” Ella cree que a través de su escritura, ella puede hacer algo por las que no tienen la facilidad de escribir un poema, o una novela para narrar una historia de silencio. Para eso sirven las artes, demandas, siempre habrá, muchas. Obras, no. Hay que dar el mensaje a través del arte.

Lorena Wolffer. Artista y activista cultural. Trabaja en torno a los derechos, la voz y la agencia de las mujeres y de las personas de identidades no normativas, principalmente en la ciudad de México, aunque produce proyectos en la república y en el extranjero uno de los temas con los que ha trabajado de manera permanente desde hace muchos años es la violencia contra las mujeres, en el sentido de que esta violencia no se erradica sino que se multiplica a niveles alarmantes, es un tema que le ocupa, que la atraviesa y que la define y que para ella es conforme a su realidad cotidiana, es de lo que puede hablar, tiene que hablar y se siente obligada a hacerlo. Tratar siempre de nombrar las violencias, de buscar visibilizarlas, llevarlas a escenarios públicos. Trabajó en formas ciudadanas de sanación y de reparación y siempre desde este punto de encuentro entre el arte y del activismo, esta intersección, porque

creo que si bien podemos trabajar en ámbitos en donde los alcances sean legislativos, o claramente políticos, creo que lo que realmente tenemos que cambiar y modificar es la cultura y esa cultura la hacemos todos, en un sentido performativo de producirla cotidianamente y podemos legislar todo lo que queramos pero si no logramos modificar esos acuerdos culturales a los que hemos llegado, que ubican a las mujeres siempre en posición de desventaja y de discriminación y como receptoras permanentes de las violencias no podremos cambiar el horror en el que vivimos ahora. Por otro, a partir de que la ciudad de México empezó a figurar de manera muy concreta en el mapa de las violencias contra las mujeres, algo que se ha modificado en su quehacer es que a la par de seguir haciendo su trabajo también se ha dedicado a hacer más activismo puro y duro, porque vivimos en una cultura de emergencia en la que hay que responder todos los días y en cada momento a cualquier cantidad de situaciones terribles e inimaginables y que el campo del arte y la cultura puede incidir y tiene una enorme poder para transformar como nos miramos, cómo nos nombramos y cómo interactuamos pero en esa emergencia que estamos viviendo son acciones concretas en el día a día. En ese sentido sigo se ha incrementado mis proyectos de arte y activismo, pero su trabajo de activismo a nivel cotidiano se ha incrementado por mucho. Dependiendo de la realidad se van cambiando los escenarios de eso que hacemos quienes nos dedicamos a trabajar con las violencias. Hay estructuras muy difíciles de desarmar, este patriarcado en el que vivimos que nos agobia, en cualquier discusión la gente cae fácilmente en la reproducción de estas ideologías que cagamos, en la crítica de las violencias se reproducen cabalmente las violencias que se están criticando y en el caso del machismo y de la misoginia y del odio normalizado, naturalizado e institucionalizado hacia las mujeres sucede todo el tiempo, tenemos que verdaderamente desarticular y desbancar las formas en las que nos relacionamos nosotras mismas y en términos performativos cómo producimos y

reproducimos las violencias nosotras mismas en nuestra interacción entre nosotras, con otras, al interior de las familias, y demás, resulta complicado señalar sólo a los hombres y hablar de culpables, claramente quienes producen y son los perpetradores de las violencias contra las mujeres en su gran mayoría hombres, pero forman parte de un acuerdo cultural del que participamos todos y es fundamental desbancarlo todo, pero implica limpiar la casa por completo, sacar todo, tirar un montón de cosas, orear muchas otras y volverla a rearmar con nuevos muebles, y con nuevos acuerdos de cuáles son los acomodados, no creo que pueda ser de otra forma. El tema de acceso a la justicia, el tema de la impunidad, de la corrupción y de un estado permanente de una corrupción y de impunidad es posible gracias a esta cultura, no son hechos disociados, es todo un poco parte de lo mismo y en México hemos logrado en esta lucha durante muchísimos años alcances increíbles por ejemplo en los terrenos de la legislación, pero que no logran concretarse por que la resistencia de esa cultura es monumental, a que algo la toque, ya no a tirarla, cualquier cosa que atente contra ella es recibida con más violencia, creo que vivimos en un momento terrible para nosotras, terrible para quienes tenemos hijas. Es de una desolación, a veces no hay palabras heteropatriarcado, necropolítica, todo esto no alcanza a nombrar lo que significa vivir en una ciudad en la que levantan a niñas de la calle a la luz del día, en donde el trayecto en cualquier medio de un espacio de un lugar a otro medio, llámese metro, taxi, uber, o coche particular, puede acabar en la violación de esa mujer, en donde el tránsito mismo por la ciudad ya es un acto arriesgado, creo que estamos frente a un momento que desconocemos, porque es muy extraño cuando hablamos de las violencias, mucha gente habla de ellas como en una especie de presente permanente, donde parece que no hay historia y llevamos casi 30 años desde los primeros feminicidios registrados en ciudad Juárez. En ese sentido yo no puedo concebir hacer algo distinto que esto que hago que es luchar porque podamos andar por la calle seguras, hasta

que yo sepa que mi hija puede ir a la papelería que está en la esquina sin el riesgo de no regresar. Desde un pesimismo rotundo no creo que me toque ver un cambio significativo, lo único que conocemos es esto, cuando no podía nombrar las violencias es porque no las podía nombrar, no porque no las hubiera vivido, de cara a donde estamos no veo que se avecine un cambio, ni siquiera cómo podríamos empezar a desembarañar esto. Por mi cuenta lo que hago es trabajar con la voz y con los testimonios de las mujeres que cada una pueda decir, no sólo yo lo viví sino lo viví de esta manera, en contra de las cifras que generalizan, que nublan, que muchas veces nos impiden entender la magnitud de un problema en particular: en México se cometen 10 feminicidios al día: qué es eso, qué les pasa, cómo les pasa, quiénes son ellas, qué sucede con sus familias, cómo es el proceso después para quienes la sobreviven, para mí la palabra en primera persona ha sido uno de los vehículos principales de mi trabajo y en ese sentido mucho de lo que hago es procurar plataformas de enunciación colectivas donde las mujeres pueden hablar de lo han vivido, en un plural constante en donde lo que le otorga fuerza al proyecto es la multiplicidad de voces, son voces que se validan una a la otra, que de alguna manera frente a esta locura de negación en la que mucha gente aún vive, logran generar un enunciado colectivo de esto es lo que estamos viviendo y lo estamos viviendo de esta manera, a partir de trabajar con los afectos y con los sentimientos, también he encontrado un vehículo para generar otras formas de empatía y de reconocimiento, en donde quizás no se trata de los datos objetivos y las vivencias, sino poder compartir eso que sentimos, esos miedos, podemos ir tejiendo alianzas juntas y hacer algo para estar cosas juntas. Claro que hoy hay cosas que son posibles gracias quienes vinieron antes que nosotras y que serían impensables sin esa labor, justo a pesar de todo el trabajo que hacemos, justo a pesar de que los feminismos ya pueden ocupar de pronto la primera plana de un periódico, y pueden haber sido motivo de cualquier cantidad de notas, la realidad va en el otro sentido, es decir, al

mismo tiempo que se hacen más visibles nuestras realidades, al mismo tiempo que se denuncian más casos de violencias, al mismo tiempo que se visibilizan más realidades de mujeres, de todas las procedencias, de todos los antecedentes, orígenes culturales, preferencias sexuales, desde una visión incluyente en términos etareos, en fin, a pesar de eso, nos siguen matando cada día más. Entonces, ahí soy muy precavida en no entrar en una suerte de optimismo, porque justo en esta cultura necropolítica donde la muerte forma parte de nuestra cotidianidad al grado de que aunque se visibilicen ciertas cosas, de que se sepan o que se nombren o de que se difundan, no parece tener una incidencia en los resultados de las muertes de las mujeres y eso es brutal.

María Gimeno, artista plástica, española, vive en Madrid, su trabajo está centrado en la recuperación de la memoria de las mujeres artistas a lo largo de la historia del arte. Básicamente reivindica su lugar para que ellas sean parte una historia del arte donde convivan creadoras y creadores. Se formó en la Facultad de Bellas Artes de Madrid de la Universidad Complutense, es licenciada en Bellas Artes, se especializó en pintura, actualmente trabaja el performance, el vídeo, el textil, el hilo como herramienta de expresión, por el vínculo con lo femenino, ya que fue una herramienta históricamente relegada a las mujeres, además desprovista al valor artístico, es un arma muy directa para denunciar una serie de temas que son relevantes para las mujeres. Cree que a través del arte se puede lograr que se les de su lugar, que se les respete. María cree que es importante ser conscientes de la historia desde el punto de vista de las mujeres. Cree que es esencial incluir a las mujeres en la historia del arte, tener las referencias femeninas de lo que aconteció, pues además eso contribuye a fortalecer el respeto que merecen. Es una ayuda-memoria que les aporta valor, “Las mujeres no pueden seguir siendo unas subordinadas del género masculino”.

Victoria Santesmases. Nació en Madrid, estudió Historia del Arte y Bellas Artes. Ha trabajado en el tema de la violencia desde el arte. Primero en papel, en banco y negro o blanco sobre blanco y el volumen que dan las sombras. Su trabajo es sutil y un tanto abstracto y conceptual. Sus proyectos: “Los rostros velados”, “Los rostros invisibles”, “Caminos cruzados”, los caminos de salidas, de encuentros, de luchas para salir de la situación. A partir de este proyecto empezó a trabajar con el rojo. Empezó a interrelacionar distintas artes, trabaja al alimón con otros artistas, poetas y escritores. Con una artista trabajó en tres partes “Palabras que hieren”, el miedo psicológico, “Grañas del dolor”, el miedo físico, los entrecruzados, salidas, posibles luchas para salir de la situación violenta, el color rojo lo usó como hilos verticales y horizontales, para mostrar el concepto de celda, de prisión, su lenguaje es muy sutil, en papel blanco negro, formando telarañas, hace diferentes lecturas, relaciona la obra con el texto, hay textos que la llevan a la obra, sin el afán de ilustrar. La mujer tiene que romper el velo de la invisibilidad, la mujer tiene mucho que decir, “somos el 50 % de la población, se tiene que expresar con otra mirada, no sólo la de artista”. Ella cree que se tiene que romper con la idea de que el arte del hombre es universal, neutral, y que el arte de las mujeres es “arte de mujeres”, porque no somos minoría. Es tan universal el arte de unos como de otras. “Hay que romper, decir que aquí estamos, mostrar nuestro trabajo, es un límite que hay que romper, es una grieta que hay que superar.”

César Martínez, artista visual, quien se autodenomina como indisciplinario, de manera irónica, de hecho la ironía y la parodia son parte de su lenguaje. Ante la pregunta sobre cuál ha sido su postura como artista contra la violencia, él refiere que al inicio de su carrera empezó a trabajar con fuegos artificiales, con pólvora, utilizando el fuego como pincel a través de unas pequeñas cápsulas rellenas de pigmentos que se detonaban frente al público. Eso lo llevó después a trabajar con dinamita y nitrogliserina sobre placas de acero,

en ello fue asistido por Silvana Cenci, quien le transmitió sus conocimientos para que con esta técnica él pudiese crear obras de arte. El objetivo fue el uso de explosivos plásticos con finalidades artísticas. “Crear con lo que destruye”. Luego pasó a crear “cadáveres esquisitos”, cuerpos humanos escultóricos de gelatina, que eran ofrecidos al público en un ritual de gastroeconomía gourmet, era un “canibalismo Deli”, en donde el público elegía su parte favorita. La gente ingería este cadáver, lo iban prácticamente “descuartizando” iban comiendo enzimas creativas y proteínas conceptuales. El arte tiene un papel muy importante frente a la violencia, ahí está el Guernica de Picasso y los retratos del fusilamiento del 2 de mayo de Goya. César Martínez nos dice que, por supuesto el arte sirve como una arma contra la violencia, el arte es una trinchera. El arte no es una meta, sino un camino, una forma de vida, una senda sinuosa llena de misterios por descubrir y recorrer, es algo que incluso plantea nuevos misterios para que nosotros en esa incógnica nos sintamos invitados a resolver el problema. También el arte es un método de provocación para estimular el deseo y la necesidad por ver y sentir más allá, por estar de mejor manera aquí y ahora, es una prueba de que el amor a la vida es un motor de avance para sostener el presente como un futuro, ya que éste es un acto seguro de insertidumbre, hay demasiadas incógnitas en ello, pero podemos prever con la ayuda del presente continuo, que trabaja, que éste puede ser un boceto para el futuro, lo que viene, ¿de qué manera nos preparamos para esto que viene? El arte es la respuesta o es la pregunta que incluso plantea otras respuestas. O es la respuestas que generan otras preguntas. El arte es la oportunidad de resolver el misterio y también poner en práctica la creación de otros misterios, esa es la paradoja. Actualmente César está realizando seres humanos a escala 1:1 que al ir respirando se van llenando de luz, considera que su trabajo es una nueva invocación a la luz.

Felipe de Jesús Vázquez, fotógrafo. Tiene un estudio en el que realiza retratos de toda índole, es un espacio para crear y sensibilizar a la gente. Principalmente ellos desean llegar a lo más íntimo del pensamiento de las personas a quienes retrata. Su herramienta es la cámara fotográfica.

El debate de la violencia publicado en la Revista *Cuartoscuro* en el número *Violencia y fotografía*

Como se ha señalado, la violencia es un aspecto imposible de erradicar. Mediante las reflexiones de Balibar, quien hace un atinado ensayo acerca del debate sobre este tema, sabemos que si la violencia es perseguida, sus motivaciones son por cierto muy ambiguas, se detesta la violencia, tal y como lo señala Popper, pero la violencia la ejercen los seres humanos, los diferentes grupos sociales; eso es lo que resulta peligroso, pues al tratar de detenerla se atenta contra los seres que la ejercen. El conflicto está en ¿cómo eliminar la violencia? ¿Eliminando a los que la ejercen? Eliminar la violencia equivale a eliminar a los grupos, eso es ejercer violencia. De manera que la violencia está en los medios, en la fotografía, que es el gran testigo de la contemporaneidad. El debate interminable en los medios gira en torno a la idea de mostrar las imágenes de violencia, de publicarlas o no. Aquí se presentan las diferentes posturas⁶⁹. Daniel Aguilar dice: “Los hechos violentos son tristes, pero se tienen que denunciar, ocurren porque no se atienden las demandas de las personas. Los linchamientos son terribles y los tienes que documentar pero para que no vuelvan a suceder, porque si no ¿cómo le explicas a la gente a Tláhuac llegaron los fotógrafos pero no llegó la policía? La presencia de los fotógrafos evidenció la incapacidad del gobierno.” (Aguilar 2007, Pág.42-43).

⁶⁹ Ver en el número 84 de la Revista *Cuartoscuro* de fotografía, Año XIV, junio-julio. 2007

El propio director de la Revista *Cuartoscuro*, Pedro Valtierra, declara en entrevista para este proyecto: La violencia en la ciudad es muy triste, el haber llegado a esta situación, pero pues nosotros somos responsables de la misma violencia. Me llama mucho la atención la actitud de algunos sectores de la sociedad, incluso de algunos periódicos también, el cómo se niegan a hablar de un tema tan cotidiano, tan fuerte, pero tan necesariamente obligado para tratarlo, para hablar de él. Yo creo que la investigación no se hizo para cosas bonitas solamente ¿o si? Me sorprende mucho encontrar en distintos congresos, encuentros, reuniones, una pasividad de la gente, gente que incluso tiene un nivel de preparación avanzado, una reacción de negarse a hablar de la violencia, y eso yo creo que es lo que ha hecho que se genere mucha más violencia. ¿A dónde vamos? Pienso que la violencia para resolverse necesita la participación de todos. Y los estudios, las fotografías, las investigaciones y todo lo que se publique sobre la violencia va a ayudar a resolver la violencia. Si la escondemos como era la idea de Calderón vamos a generar más violencia con ese silencio. En el caso de la fotografía nosotros hemos sido de la idea de publicar, no porque queramos publicar, no porque nos guste la sangre, porque es la noticia, son los hechos, es la nota. Así como cuando hay juegos olímpicos, publicas todos los juegos, todas las actividades, sean buenas o regulares, pues también en este caso, porque el periodismo no está sólo para las cosas buenas, ni la investigación tampoco, entonces en el caso de los periodistas, de los fotógrafos, tenemos la obligación de hacerlo, a lo mejor no siempre con toda la crudeza, pero que tampoco nos sorprenda, porque la crudeza ha existido siempre, quizá antes era más cruda y más cruel. Claro, no existía la fotografía, no había la rapidez para ver la violencia, pero siempre ha existido, entonces la fotografía nos abre los ojos, la fotografía nos muestra lo que ocurre en el país y de alguna manera nos enseña a tomar conciencia. A la mejor la presentación también se tendría que modificar, no agarrar a los muertos como lo ha hecho *la*

Prensa, la Alarma, de todos modos no nos sorprendamos, en este país hay muchos medios que han publicado miles de imágenes y siempre las dejamos ahí, nadie toca el tema. Bueno ahora se duplicó, se triplicó, ahora estamos inmersos en la violencia y hay que ver como le hacemos para resolverla.

Reproducción del Debate sobre la publicación de las fotografías de violencia publicado en *Cuartoscuro* Núm 106. Año XVII, febrero-marzo 2011

Violencia y fotografía. Publicar o no, he ahí el dilema Sección: Edición Impresa, Galería, portafolios Carlos María Meza y Anasella Acosta.



© Saúl López/cuartoscuro.com

El incremento del número de ejecuciones y muertes violentas en los años recientes —en su mayoría adjudicadas al crimen organizado— se ha traducido, en los ámbitos informativo y artístico, en la proliferación y circulación abundante de imágenes que dan cuenta de esos hechos. Algunos políticos, intelectuales y periodistas han expresado “preocupación” ante la publicación de este tipo de imágenes, quizá incluso con más ahínco que su exigencia por desentrañar lo que originó el crimen organizado, el cuestionamiento a la efectividad de las políticas para su combate y la mezcla de intereses en mostrar públicamente las ejecuciones. *Cuartoscuro* considera urgente reflexionar en el porqué publicamos este tipo de imágenes, antes que dictaminar o exigir su no publicación o una regulación al ejercicio periodístico que de por sí enfrenta ya muchos obstáculos, incluso la propia persecución y muerte. Pensar implica forzosamente poner en juego las ideas, no de uno sino de varios actores: los que hacen,

los que observan, los que están a favor y/o contra, o bien señalan los matices. Por ello, decidimos incitar una breve reflexión haciendo una pregunta a varios personajes involucrados en este hacer: “¿Por qué sí o no, publicar las imágenes en torno a la violencia que vive actualmente el país?” Agradecemos la disposición de quienes contestaron, y con el afán de brindar armas (las del pensamiento) para delinear las posturas que se tomen en torno a este tema compartimos las respuestas.

Fernando Villa del Ángel (Editor de fotografía del periódico El Economista) No, no se deben publicar las fotos de violencia explícita porque es ofrecer una ventana al crimen. No es lo mismo publicar fotografías sobre tragedias como una explosión, un derrumbe o un ataque terrorista que imágenes sobre la violencia, me parece algo como gratuito. No hay necesidad de publicar fotografías de violencia explícita porque a ese tipo de hechos se le puede dedicar espacio en una nota con palabras.

Ulises Castellanos (Fotoperiodista) Hay dos corrientes. Una apoya la idea de publicar todas las fotografías violentas porque sólo sacando a la luz esa situación es como vamos a exponerlos y acabar con esa impunidad. Otra corriente, dice que no hay que publicar nada porque se está siguiendo el juego a los grupos criminales para infundir miedo a la sociedad o para transmitir mensajes, y si las fotos no aportan información adicional no deben publicarse. Me parece que al final el lector tiene la opción de comprar unos u otros periódicos. Los fotógrafos tenemos la responsabilidad de fotografiar siempre y ser fieles al testimonio de lo que nos toca ver, sea narcotráfico, ejecuciones, etcétera. Es urgente que México reflexione sobre la violencia, la imagen de la violencia y el narcotráfico.

Fernando Brito (Editor de fotografía del periódico El Debate de Sinaloa) Como medio no puedes dejar de publicar lo que está sucediendo en la ciudad o en el país. No podemos hacernos los ciegos. La violencia es ya tan común que no necesita estar en portada todos los días. A final de cuentas es noticia y esto sigue sucediendo. Cada medio tendrá su línea editorial, unos serán más violentos y otros más suaves pero a final de cuentas es la misma noticia: los muertos. Estamos hablando ya de otros niveles de violencia, un aumento estratosférico en las ejecuciones.

Paco Ignacio Taibo II (Escritor)

Yo no diría que no deben publicarse, el problema es cómo se publican. Cuando lo que quieres es impactar a la opinión pública para mostrarle que hay cosas que están sucediendo y que no puedes cerrar los ojos frente a ellas, a mí me parece legítimo publicar las imágenes. Cuando se reitera una y otra vez y lo único que se trata de hacer es mostrar el cuerpo descuartizado, la cabeza cortada, el niño muerto, etc., etc., se está apelando a la mentalidad morbosa de la ciudadanía y de esa manera moralmente no surte el mismo efecto sino que es contrario.

Pablo Ortiz Monasterio (Editor de Fotografía)

Me parece que la pregunta no está del todo bien formulada, no es por qué sí o por qué no, sino en qué contexto. Sin duda alguna sí existe violencia en el país, a mí me parece que hay que informar al respecto, pero no nada más publicar una foto escandalosa de una cabeza rodando sino darle un contexto, meterla dentro de un texto y un conjunto de imágenes que permitan al espectador comprender cabalmente el problema. La posición de “como le estamos haciendo el juego a un grupo de narcos que ven en eso una ganancia, entonces no lo publicamos”, me parece incorrecta. Es ahí donde el fotógrafo, el editor, no nada más registra sino también tiene una opinión y una visión. Me inclino fuertemente a que el fotógrafo no nada más registre, sino ordene y organice los materiales para explicar, para dar cuenta de un fenómeno complejo y no nada más “ah, pues ahí está la cámara, ta-ta-ta-ta, toma, toma, toma, toma fotos”. Estoy porque las cosas se digan y articulemos de una manera que no pueda hacerle el juego ni a los malos ni a los buenos.

Moisés Pablo (Editor de la Agencia de Fotografía *Cuartoscuro*)

Sí se deben publicar porque las imágenes hablan de la realidad que vive el país y la tarea del periodismo es la denuncia, el análisis, la crítica. Las imágenes violentas siempre se han publicado, parece que hoy se señala más porque incumbe directamente al gobierno por esta guerra que empezó y que no se sabe cuándo va a terminar, y donde los muertos no siempre son malos, sino niños, estudiantes, amas de casa. Se está tratando de disimular desde una trinchera de ciertos grupos de periodistas para quienes pareciera que, ahora resulta, todas esas imágenes molestan.

Ernesto Villanueva (Miembro del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM,

especialista en temas sobre libertad de expresión)

Estoy convencido que la libertad de expresión reclama la difusión de imágenes violentas. No se puede tapar el sol con un dedo. No obstante, también existe el derecho a la vida privada y una vertiente de éste conocido como derecho a la propia imagen. La armonización entre el derecho a saber de la gente y el derecho a la propia imagen reclama que un fotoperiodista publique las fotos que retratan la violencia, pero evite la reproducción de las imágenes que reproduzcan los rasgos de identidad de las personas que ahí aparecen. Así, se mantiene la libertad de informar y al mismo tiempo el derecho de la persona a su propia imagen. La solución no es todo o nada, sino que la sociedad necesita saber lo que pasa, pero no le añada nada la imagen reconocible de la persona en la fotografía y sí con ello se protege el derecho a la vida privada.

Nacho Ruiz (Fotoperiodista de Ciudad Juárez, Chihuahua)

Nosotros estamos en medio de los narcos y de la autoridad pero no por ello se va a dejar de informar, la realidad es ésta y no tiene por qué ocultarse. Yo estoy informando lo que sucede, es al gobierno federal al que le toca poner un alto a la situación de violencia, porque aquí en Juárez no se ha arreglado nada. Cuando tomas las fotos no lo haces con morbo sino con la intención de cubrir toda la escena y los detalles.

Eduardo R. Huchim (Escritor y periodista)

Creo que lo que debe regir para decidir la publicación o no de una fotografía “dura” vinculada con la violencia no es lo sangriento o su “dureza”, sino esencialmente su interés periodístico. Ejemplifico con la foto del capo bañado en billetes. Por supuesto que es ofensivo para el caído y sus familiares una foto así, pero también denuncia que hubo alguien o un grupo que fue capaz de hacerlo. Esto merece denunciarse gráficamente y además tiene interés periodístico por lo insólito. Frente a lo noticioso (que es la expresión del derecho a saber), por lo general, todo debe supeditarse.

Leovigildo González (Fotoperiodista en Michoacán)

En temas de violencia siempre hay un factor humano, una expresión que te permite graficar el hecho violento sin mostrar sangre. En lo personal y por cuestiones éticas trato de mantener un equilibrio, a

veces por simple respeto a familiares de la víctima. Eso de no publicar las imágenes crearía más desinformación porque son de interés social, debería de haber algún lineamiento ético, pero no dejarse de publicar. Debe haber ética, sobre todo.

Crisanto Rodríguez (Editor de fotografía de El Universal)

No es que no se deban publicar, hay una ética profesional para no publicarlas en portada. Muchas veces hay que publicarlas en interiores y con mucho cuidado de no ser muy flagrante. No se puede publicar así a destajo cualquier fotografía que uno se encuentra, los descabezados o fotos muy fuertes, no todas son publicables. Hay que cuidar mucho la imagen en los medios.

Iván Stephens (Fotógrafo de la Agencia Cuartoscuro)

Sí se deben publicar porque es algo que está sucediendo y no nos debemos autocensurar ante situaciones que está viviendo el país. La labor es informar, no hacer de mensajero, es decir, una cosa es publicar las imágenes violentas de lo que está sucediendo y otra es publicar fotografías con todo y los narco-mensajes. Sin importar qué tan violentas sean las imágenes son fotografías que quizás en diez años serán documentos históricos, un registro que dé cuenta de los niveles de violencia que se alcanzaron en el país. Hoy no sabríamos de los cristeros colgados si en su momento no se hubieran publicado sus fotografías; no porque fueran escenas violentas se dejaron de lado.

Martín Salas (Editor de fotografía del periódico Milenio Diario)

No puede haber un sí o un no rotundos. Cada evento tiene sus características particulares y dependiendo de éstas es que en el día a día se decide publicar o no las fotografías relacionadas con la violencia en nuestro país.

Alejandro Sánchez Camacho (Asambleísta impulsor de una iniciativa para regular la publicación de “fotografías violentas” en México) Creemos que no deben publicarse. Por un lado hay un impacto psicológico considerable, no sólo en las familias de los afectados sino también en el conjunto social. Es por eso que debería de encontrarse alguna forma de equilibrio donde se garantice la libertad de expresión pero también se salvaguarde esos elementos de carácter personal o familiar. Se tiene que garantizar el derecho a la libertad de expresión y el derecho a estar bien informado, pero

se tiene que cuidar, tener equilibrio en no llegar a imágenes extremas que no cubren solamente el asunto de informar, sino que ya genera (reitero) impactos psicológicos y sociales negativos. Debe haber primero una etapa como de transición donde haya un código de comunicación entre los informadores; y segundo, que se pudiera regular estas imágenes. Pero es importante subrayar que de ninguna manera se debe limitar la libertad de expresión.

Bernardino Hernández (Fotoperiodista en Acapulco, Guerrero)

Sí tenemos que publicar porque tenemos que mostrar cómo puede uno terminar portando un arma, claro que siempre cuidando la intención periodística, pero no hay preparación académica para esto porque al momento de ver una persona destazada, ejecutados, los sesos tirados, todo eso te impacta. La experiencia la vas adquiriendo con el tiempo.

Alejandro Castellanos (Director del Centro de la Imagen al momento de la publicación del debate)

Hay que publicar las imágenes pero cuidando mucho la forma en que se maneja la información, contextualizándola para evitar que se manejen a favor de la comercialización. Lo que menos debe suceder es generar censura o autocensura porque eso favorece a la violencia como por desgracia está sucediendo. El problema es que hay como un culto hacia la violencia, hacia ese tipo de situaciones de vida; es importante identificar en qué medida eso promueve que, expresamente, se tergiversen los valores. El problema no se ve de manera matizada, sino en términos de blanco y negro, y por desgracia quienes aprovechan esto la mayoría de las veces son los políticos, y no necesariamente los más inteligentes. El miedo es un factor que se utiliza, eso tiene mucho que ver con la forma en que se contextualizan las imágenes.

Luz Acevedo (Fotoperiodista en el Distrito Federal y Estado de México) Depende del punto de vista de donde lo veas. Yo siento que la fotografía de nota roja te muestra una realidad que de alguna forma va marcando la transformación de la mentalidad que tenemos en las grandes urbes. Los grandes periódicos han tratado de disfrazar los hechos sangrientos no publicando este tipo de imágenes, pero sí deben de existir porque este tipo de foto es la punta de lanza en la investigación.

Muchas veces los investigadores dan seguimiento a los asuntos a partir de una fotografía.

Elena Ayala (Editora de fotografía del periódico El Excelsior)

No se deben publicar. ¿Por qué no? Porque se fomenta el consumo de estas imágenes y es darle de alguna manera publicidad a la misma gente que comete el hecho. Si estamos en un país muy violento, y la violencia intrafamiliar es alta y todas esas cosas, publicar más violencia es fomentar la misma. Entonces no estoy de acuerdo en que se publiquen las fotografías de violencia. Se pueden hacer cosas en otro tono.

Claudia Hans (Fotógrafa y psicóloga)

Más que en el sí o no, la respuesta está en el por qué y para qué. Es importante cuestionar el fin de dichas publicaciones tomando en cuenta el mensaje que queremos transmitir, hacia qué público las queremos dirigir, qué queremos lograr con eso, etcétera. El problema es que las imágenes son publicadas diariamente en exceso y la gente se ha acostumbrado a verlas con normalidad e indiferencia. La gran mayoría de las imágenes están tomadas de manera morbosa y con un fin amarillista. ¿Por qué se piensa que una imagen tiene más poder mientras más violenta sea? y ¿por qué necesitamos mostrar los detalles de una situación para transmitir un mensaje? Es importante estar comprometidos con lo que hacemos y buscar que nuestro trabajo como fotógrafos genere una reflexión y cumpla una función.

Humberto Musacchio (Periodista)

Creo que la información se debe publicar, el límite es un asunto de buen gusto. Fuera de eso, no veo por qué no deban publicarse. El riesgo es que se banalicen los hechos, pero eso no es culpa nuestra, la obligación de los periodistas es informar. Por ejemplo, la foto de la mujer colgada en un puente en Monterrey, pues no es una foto precisamente de buen gusto, pero me parece que ilustra muy bien los extremos a que ha llegado el crimen organizado o no organizado, el crimen en general. Que al publicarlas se esté haciendo publicidad al crimen organizado es una mentira. La fotografía cumple un papel de primera importancia en la información. Recuerdo que en sus inicios, los periódicos Unomásuno y La Jornada no publicaban fotos de cadáveres (me refiero al Unomásuno de los buenos

tiempos, no la porquería que anda por ahí) porque es un asunto de mal gusto, pero hoy la criminalidad se ha convertido en el principal problema político del país, y por supuesto tenemos que darle cabida a las fotografías sobre la criminalidad.

John Mraz (Historiador)

Para publicar una imagen de violencia, estéticamente hablando, debe existir algo que cambie esa foto de simple documento macabro a una fotografía, aunque si hablamos de noticias es otra cosa. Por ejemplo, en la foto que fue censurada en la exposición Testimonios de una guerra, el ejecutado mismo está mostrando la terrible herida que tiene en la cabeza. Una foto así merece su publicación. El periodismo visual es también fotografía, tenemos que encontrar maneras de abrir los ojos de nuestro público. Si vemos la misma foto de diferentes sujetos, eso no los abre, los cierra. Es un error acostumbrar a la gente a ver eso todos los días, porque apagamos el switch. Habrá que buscar fotos que, como digo, tengan un elemento estético que pudiera comunicar la tragedia terrible que estamos viviendo.

Bibliografía

- Anza P (2016). Bernardino Hernández. Llegar al muerto. En Revista *Cuartoscuro*. Año XXIII, Número 139, agosto-septiembre, 2016. México: *Cuartoscuro* S.A de CV.
- Aguilar MA, Sevilla A y Vergara A (coordinadores) (2001). *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una Metrópoli*. México: UAM-I/CONACULTA.
- Arias G (2010). *El certamen distingue a fotógrafos mexicanos*. En La Jornada. Cultura. 13 de febrero de 2010.
- Azaola E (2012). La violencia de hoy, las violencias de siempre. En *Desacatos*. Revista de Antropología social No. 40. Pp.07-32. Septiembre-diciembre 2012.
- Baeza P (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- Bailly Maître Grand P et al (s/f). *Grotesque*. Amsterdam: Ed. Fragment.
- Balibar É (2005). *Violencias, Identidades y Civilidad. Para una cultura política global*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard G (2001). *La poética del espacio*. México: FCE.
- Bachelard G (1985). *Leautrémont*. México: FCE.
- Baqué D (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: FotoGGrafia. Ed. Gustavo Gili.
- Barrios JL (2005). Semefo, una lírica de la descomposición. En *Franctal* N° 36. Enero-marzo 2005, Año IX, volumen X. pp.44-64.
- Barros C y Buenrostro M (1994). *Las once y sereno! Tipos mexicanos. Siglo XIX*. México: CONACULTA/Lotería Nacional/FCE.
- Barthes R (1982) . *La cámara Lúcida*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Batalla J (2019). Weegee: de cómo un fotógrafo convirtió la violencia y la muerte en un espectáculo. <https://www.infobae.com/cultura/2019/10/20/weegee-de-como-un-fotografo-convirtio-la-violencia-y-la-muerte-en-un-espectaculo-popular/>
- Baudrillard J (2005). La violencia de lo mundial. En *La violencia del mundo*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Bauman Z (2007) *Arte, ¿líquido?* Madrid: Ediciones Sequitur.
- Benjamin W (2012). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Abada Editores.

- Bastiat F (1848). Artículo inserto en el núm. del 15 de junio de 1848 del Journal des Économistes <http://www.hacer.org/pdf/JusticiayFraternidad.pdf>
- Benjamin W (2010). *Crítica de la violencia*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S. L.
- Berger J (2015). *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berumen M A (2007). *Pancho Villa. La construcción del mito*. México: Cuadro por cuadro/Océano.
- Betancourt A (1994). Los últimos caballos en la ciudad. En *La ciudad y sus barrios*. Lee JL y Valdez C (Compiladores). México:UAM X.
- Bostelmann E (1980). Catálogo de la Primera Bienal de Fotografía en México Centro de la Imagen. https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_1
- Bourdieu P (2003). *Un arte medio*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Buci-Gluksmann C (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid: Ed. Arena libros.
- Cacciari M (2010). *La Ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Camacho E (2019). Caso Narvarte: La verdad como esquisitez. Fuente: <https://gatopardo.com/noticias-actuales/caso-narvarte-ruben-espinosa-periodista/>
- Cameron J M (2015). *Photographs to electrify you with delight and startle the world*. London: Mack.
- Campbell F (2008). “La reivindicación de Robert Capa”. En *Revista Cuartoscuro* No. 89. Abril-mayo 2008. México: Cuartoscuro.
- Caranci Carlo A (2009). *La Segunda Guerra Mundial. Imágenes para la historia*. Barcelona: J de J Editores.
- Cartier-Bresson H (2003). *Fotografiar del natural*. Barcelona: FotoGrafía, ed, Gustavo Gili.
- Casanova R (2010). *Guerra y fotografía*. En *Revista Cuartoscuro* No. 104. Año XVII, octubre-noviembre, 2010.
- Castells M (2001). *La Galaxia internet*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, S.A.
- Castelo L (2006). *Del Ruido al arte. Una interpretación de los usos no normativos del lenguaje fotográfico*. Madrid: H. Blume.
- Cazalis C (2009) Figuran en World Press fotos del mexicano Carlos Cazalis. En entrevista en W Radio. Fuente: https://wradio.com.mx/radio/2009/08/05/sociedad/1249497900_856808.html

- Ch eroux, C (2009). *Breve historia del error fotográfico*. México: Almad a/Conaculta/UNAM y otros. Serieve.
- Chevrier, JF (2007). *La fotografía entre las Bellas Artes y los medios de comunicación*. Barcelona: FotoGGraf a. Ed. Gustavo Gili.
- Chueca F (traductor) (2007). *El ABC de la Fotografía*. Londres: Ed. Phaidon.
- David M (2010). *SEMEFO 1990-1999. De la Morgue al Museo*. México: UAM/FONCA CONACULTA/El Palacio Negro/La Colección Jumex.
- Debroise Olivier (1998). *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. México: CONACULTA.
- De Luna A, Patiño N (coordinadora), (2012). “Tres momentos del paisaje” en *El espacio recobrado. Coloquio del paisaje*. México: UAM A.
- Del Castillo TA (2012). *La fotografía y la construcción de un imaginario. Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968*. México: Instituto Mora/Issue/UNAM.
- Del Castillo Troncoso, A (2011). *Rodrigo Moya. Una mirada documental*. México: La Jornada. El Milagro. UNAM. FONCA.
- De la Cruz F / N n ez M (2017) “Bernardino Hernández, fotoperiodista de la realidad violenta en México”. <https://unamglobal.unam.mx/bernardino-hernandez-fotoperiodista-de-la-realidad-violenta-en-mexico/>
- Deleuze, G, Guatari, F (1978). *Rizoma*. México: Ed. Premia.
- Derrida J (2013). *Artes de lo visible*. Pontevedra: Ellago Ediciones.
- Didi-Huberman G (2012). *Arde la imagen*. México: Serieve.
- Diesbach N (2002). *Frontera:   Muro divisorio o tejido de relaciones?* México Estudios fronterizos. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-69612002000100001
- Domínguez A (2014). Associated Press rompe su contrato con Narciso Contreras, ganador del Pulitzer 2013, por alterar una fotografía. <https://www.xatakafoto.com/actualidad/associated-press-rompe-su-contrato-con-narciso-contreras-ganador-del-pulitzer-2013-por-alterar-una-fotografia>
- Ducasse I (1970). *Los Cantos de Maldoror*. Barcelona: Ed. Mateu.
- Eco U (2006). *Historia de la Belleza*. Barcelona: Ed. Lumen.
- Eco U (2007). *Historia de la Fealdad*. Barcelona: Ed. Lumen.

- Ekelöf G (1982). *Diwàn. Una trilogía*. Madrid: Editorial Alianza.
- Espinosa E (2012). *La lectura de la imagen urbana*. México: UAM.
- Fontcuberta J (ed) (2003). *Estética fotográfica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Fontcuberta J (1998). *Ciencia y Ficción. Fotografía, naturaleza, artefacto*. Murcia: Mestizo.
- Fontcuberta J (1997). *El beso de Judas*. Barcelona: Ed. GG.
- Fontcuberta J (2017). *La furia de las imágenes. Notas sobre la posfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Galtung J (2003). *Tras la violencia, 3R reconstrucción reconciliación resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*. Gernika: Bakeaz/Gernika Gogoratuz.
- Gassier P (2006). *Vida y obra de Francisco de Goya*. Madrid: Alcaná libros.
- Gómez C et al (2017). *El fotoperiodismo y su propaganda, el caso de Chiapas*. <https://revistadeculturadepaz.com/index.php/culturapaz/article/view/11/8>
- Guerrero M (2017). *El terrible y bello ritual de la muerte, la mirada fotográfica de Enrique Metinides*. En <https://masdemx.com/2017/12/mejores-fotografos-mexicanos-enrique-metinides/>
- Gómez Cortecero, Flor et al. (Ruiz San Miguel, FJ, Hinojosa B M; Marín-Gutiérrez I) (2017). *El fotoperiodismo y su propaganda. El caso de Chiapas*. Revista de Cultura de Paz. Ene-Dic 2017. Vol. 1: 85-108. <https://revistadeculturadepaz.com/index.php/culturapaz>
- Gómez de la C R (1970), en el prólogo de *Los Cantos de Maldoror*. De Isidor Ducasse Barcelona: Ed. Mateu.
- Grobet L (2006). *Imágenes de miseria: folclor o denuncia*, en *Fotografía y activismo*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Gombrich EH (1987). *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza forma ed.
- Guasch AM (2011). *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, Tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Guattari F (2008). *La ciudad subjetiva y post-mediática. La polis reinventada*. Colombia: Fundación Comunidad Cali.
- Heidegger M (2006). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Herr M (1980) *Despachos de guerra*. Barcelona: Editorial Anagrama.

- Hijar A (2002). Moya: Construir al pueblo. En Revista *Cuartoscuro*. No. 54, Año VIII, mayo-junio, 2002.
- Hobsbawm E (1995). *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Barcelona: Crítica.
- Homero (2008). *La Iliada*. Canto VI 506 y ss. Traducción López E A. México: Ed. Cátedra.
- Hueso V (2018). Johan Galtung. La transformación de los conflictos por medios pacíficos
http://www.edumargen.org/docs/2018/curso43/unid03/apunte02_03.pdf
- Huyssen A (2010). *Modernismo después de la posmodernidad*. Buenos Aires: Ed.Gedisa.
- Krauss R (2002). *Lo fotográfico, por una teoría del los desplazamientos*. Barcelona: Editorial GG.
- Kerckhove D (1999). *La piel de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Lee J L y Valdez C (compiladores) (1994). *La ciudad y sus barrios*. México: UAM-X.
- Lizarazo D (2012). Estética y violencia en la politización del arte de Walter Benjamin. En la Revista *Versión*. Págs. 141-201. México: UAM Xochimilco. Número especial.
- Lower, W (2020). *Las arpias de Hitler*. México: Crítica.
- Lytard, Jean-François (1993). *La condición Posmoderna*. Barcelona: Editorial Planeta-Agostini.
- Mallet AE (1999). “Las estatuas vivientes. Apuntes para una galería”. En Revista *Luna Córnea* No. 18. México: CONACULTA, 1999.
- Mandoki K (1981). Algunos acontecimientos importantes para la fotografía, en *Aspectos de la fotografía en México*, p.39. México: Federación Editorial Mexicana SA.
- Matabuena PT (1991) *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*. México: Universidad Iberoamericana.
- Maura Z E (2010). Introducción a *Crítica de la violencia*. Benjamin W. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S. L.
- Mier R (2012). Walter Benjamin: la crítica de la violencia como iluminación de la justicia. En la Revista *Versión*. México: UAM Xochimilco. Número especial. P. 55-85.
- Mier R (1996). Diferentes lecturas de la imagen, en *Memoria del V Coloquio Latinoamericano de fotografía*, México: CONACULTA/CI.
- Mier R (1995). “Los paisajes de la guerra”. En Revista *Luna Córnea* Núm. 6. México: CONACULTA. 1995.

- Mirzoeff N (2008). *Una introducción a la cultura visual*. London: Routledge.
- Molina JA (2008). Paradojas/Paradigmas. En el Catálogo de la XIII Bienal de Fotografía. México: Centro de la Imagen.
- Moliner M (2007). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Editorial Gredos y México: Colofón.
- Monroy Nasr, R (2003). *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Montemayor C (2010). *La violencia de Estado en México*. México: Debate.
- Montemayor C (2009). Chiapas: la rebelión indígena de México. México: Debolsillo.
- Morales A (2000). “El niño y las sirenas”. En *Enrique Metinides. El Teatro de los hechos*, México: Ortega y Ortiz, Gobierno de la ciudad de México.
- Morales A (2007). “El rapto del Maniquí”. En Nacho López. Revista Luna Córnea, edición especial. No.31. 2007. México: CONACULTA.
- Morales C (2011). El fracaso de una estrategia: una crítica a la guerra contra el narcotráfico en México, sus justificaciones y efectos. <https://nuso.org/articulo/el-fracaso-de-una-estrategia-una-critica-a-la-guerra-contra-el-narcotrafico-en-mexico-sus-justificaciones-y-efectos/>
- Morin E (2006). *Breve historia de la barbarie en occidente*. Buenos Aires: Paidós.
- Morin E (2005). En el corazón de la crisis planetaria. En *La violencia del mundo*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Neubauer H (1997). *Black Star. 60 years of photojournalism*. NY.
- Newhall B (2002) *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Nogué J (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ortiz L (2012), Patiño N (coordinadora) (2012). “El paisaje urbano y sus disoluciones” en *El espacio recobrado. Coloquio del paisaje*. México: UAM A. [muertos-las-lecciones-no-aprendidas-en-mexico/](https://www.uam.mx/uam/portal/informacion/muertos-las-lecciones-no-aprendidas-en-mexico/)
- Pardo P (2019). <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37699/5/Yael-Martinez->
- Pardo V JL (2019). 13 años y 250 000 muertos: las lecciones no aprendidas en México. <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2019/10/28/aos-y->
- Peñuela C E (2010). *El oscuro encanto de los textos visuales*. Madrid: ArCiBel Editores.

- Picaudé V, Arbaizar P (eds) (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Picazo G (1998) Fontcuberta J (coordinador). En el umbral de la ficción en *Ciencia y ficción. Fotografía, naturaleza, arteficio*. De Joan Fontcuberta. Murcia: Ed. Mestizo.
- Picazo G / Ribalta J (2003). *Indiferencia y Singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Ed Gustavo Gili.
- Piccini M (1995). Ciudades de fin de siglo. *Vida urbana y comunicación*. En Revista Versión No. 5. México : UAM X.
- Poivert M (1992). *Le Pictorialisme en France*. Paris: Editions Hoëbeke/Bibliothèque National.
- Popper K R (1994). Utopía y violencia, en *Conjeturas y refutaciones*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Portal A. (2001). Del centro histórico de Tlalpan al centro comercial Cuicuilco. La construcción de la multicentralidad urbana. En *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una Metrópoli*. México: UAM-I CONACULTA.
- Puelles Romero L (2002). *La estética de Gastón Bachelard, una filosofía de la imaginación creadora*. Madrid: Editorial Verдум.
- Ramírez K P, Aguilar D MA (coordinadores) (2006). *Pensar y Habitar la ciudad. Afectividad, Memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. México: Anthropos UAM-I.
- Ramos J (2017). Enrique Metinides El fotógrafo de la tragedia.
<http://www.siempre.mx/2017/06/enrique-metinides-el-fotografo-de-la-tragedia/>
- Ramos M (2011). *Ferbores y epifanías en el México moderno*. México: FONCA/Planeta. P.70
- Rancière, J (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Rancière J (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Arcis Lom.
- Ravelo, R (2016). *En manos del narco*. México: Ediciones B.
- Read H (1973). *Arte y Sociedad*. Barcelona: Ediciones Península.

- Ribalta J (2013). Por qué la fotografía como documento es hoy más importante que nunca. En Revista Luna Córnea No. 34. 2013. Págs. 311. México: Conaculta. Centro de la Imagen.
- Ricoeur P (1995). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Ed. Siglo XXI y Universidad Iberoamericana.
- Ricoeur P (1995). *Tiempo y Narración I. Configuración del Tiempo en el relato histórico*. México. Siglo XXI Editores.
- Ricoeur P (1995). *Tiempo y Narración II. Configuración del Tiempo en el relato de ficción*. México. Siglo XXI Editores.
- Ricoeur P (1996). *Tiempo y Narración II. Tiempo narrado*. México. Siglo XXI Editores.
- Ribalta J (2013). “Por qué la fotografía como documento es hoy más importante que nunca”. En Revista Luna Córnea. Núm 34. México: CONACULTA.
- Rodríguez P (2009). La fotografía durante la Guerra de Secesión.
<http://clio.rediris.es/n35/FotoGuerrSuce.pdf>
- Romero M (2015). Género y seguridad: el papel de la mujer en la guerra.
<https://elordenmundial.com/genero-y-seguridad/>
- Rosales Ortega, M.A. *La ciudad y el acontecimiento: un estudio de violencia a través de la fotografía*. Tesis de Maestría en Comunicación, Especialidad en Difusión de la Ciencia y la Cultura.
- Rosler M (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona. Fotografía. Ed. Gustavo Gili.
- Rousseau JJ (1980). *El mundo de Juan Jacobo Rousseau*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina.
- Salazar RP (2012). Grandes fotógrafos mexicanos. En Chilango.
<https://www.chilango.com/cultura/grandes-fotografos-mexicanos/>
- Sánchez ME (2010). *Historia de la centralidad: de los círculos concéntricos a los ejes viales*. La transformación urbana de la ciudad de México. En *La ciudad que hoy es centro*. México: UAM Azcapotzalco.
- Segura N (2015). *Las fronteras más peligrosas*. México: 20 minutos.
<https://blogs.20minutos.es/goldman-sachs-is-not-an-after-shave/2015/09/18/las-fronteras-mas-peligrosas/>

- Sevareid E (1995). *La Guerra 1939-1945*. Introducción. Barcelona: Ediciones Marínez Roca.
- Shklar J N (1990). *Vicios ordinarios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sontag S (1980). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Sontag S (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.
- Sorel G (S/Fecha). *Reflexiones sobre la violencia*. Buenos Aires: Editorial La Pléyade..
- Swiebocki T y Swiebocki H (2007). *Auschwitz. Residencia de la muerte*. Cracovia-Oswiecim.
- Tamayo S. *Crítica de la ciudadanía*. México. UAM A.
- Tamayo S, Wildner K (coordinadores) (2005). *Identidades urbanas*. México: UAM.
- Tapiro y Patjane Floriuk. Entrevistas. Milenio 2016
<https://www.milenio.com/cultura/imagen-natural-mexico-gana-world-press-photo>
- Tejeda G JL (2010). *Movimientos sociales: significado y vigencia*. Revista *Veredas*, No. 21. Año 11 segundo semestre de 2010. México: UAM-X.
- Terrazas O (2005). *La ciudad de los caminos. El caso del corredor Tlaxcala-Puebla*
 México: FOMIX, CONACYT, UAM Azcapotzalco.
- Terrazas R O (2010). *La ciudad que ahora es centro*. México: UAM A.
- Touraine A (1994). *Crítica de la modernidad*. México: FCE.
- Touraine A (1997). *¿Podremos vivir juntos?* México: FCE.
- Touraine A (2007). *El mundo de las mujeres*. Barcelona: Ediciones Paidós ibérica.
https://books.google.com.mx/books/about/El_mundo_de_las_mujeres.html?id=yK_UQjpLn0oC&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- Tournier M (2002). *El crepúsculo de las máscaras*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Tournier M (1986). *Viernes o los limbos del pacífico*. México: Ed. Alfaguara.
- Wildner K (2005). *La plaza mayor ¿centro de la metrópoli? Etnografía del Zócalo de la ciudad de México*. México: UAM.
- Valtierra P (1996). En *V Coloquio latinoamericano de fotografía*. México: CONACULTA, Centro de la Imagen. (págs. 169-171).
- Valtierra P (2016). *Mirada y testimonio en Chihuahua*.
<https://cuartoscuro.com/revista/mirada-y-testimonio-2/>
- Varela H (2004). En la Introducción de *Violencia: Estado y Sociedad, una perspectiva histórica*. México: UAM Iztapalapa.

Zamora F (2015). *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: UNAM.

Zizek S (2010). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.

Zizek S y Gunjevic B (2013). *El dolor de Dios. Inversiones del Apocalipsis*. Madrid: Diciones Akal.

Zizek S (2003). *Visión de paralaje*, Buenos Aires: FCE.

Zizek S (2012). <http://psicogeeks.wordpress.com/2012/06/04/slavoj-zizek-capitalistas-si-pero-zen/>

Páginas Web

Fotos Roger Fenton y Matthew Brady. <http://crisindi.blogspot.mx>

Delaroché Paul obras. <https://haraldwartooth.es/el-dramatismo-historico-de-paul-delaroché/>

https://www.canva.com/es_mx/aprende/30-fotoperiodistas-estan-retratando-realidad-mexicana/

<http://www.libertyk.com/blog-articulos/2016/9/28/introduccion-a-la-posmodernidad-2-jean-francois-lyotard-y-el-fin-de-los-grandes-relatos-por-jan-doxrud>

<https://www.rebelion.org/noticia.php?id=148443>

<https://www.consensocivico.com.ar/video/204-politica-estetica-y-disenso-entrevista-con-jacques-rancière/>

http://www.libertyk.com/blog-articulos/2016/9/28/introduccion-a-la-posmodernidad-2-jean-francois-lyotard-y-el-fin-de-los-grandes-relatos-por-jan-doxrud#_ftnref

http://www.revistalatinacs.org/13SLCS/2013_actas/052_Barrazuela.pdf

<https://www.youtube.com/watch?v=Yyi28p0qOIU>

https://www.academia.edu/37590496/El_espectador_emancipado_por_Jacques_Rancière.pdf

http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ma_del_carmen_rossette/wp-content/uploads/2013/09/Jacques-Rancière-El-espectador-emancipado2.pdf

<https://codiceinformativo.com/2016/08/cronologia-del-fotoperiodismo-world-photo-1955-2016/>

<https://www.walker.ag/en/2009/05/03/es-geschicht-nicht-hier-aber-jetzt-3/>

Fwd: Informe del Periodo Sabático de la Dra. Norma Patiño

1 mensaje

Director de Ciencias y Artes para el Diseño <dircad@azc.uam.mx>

24 de marzo de 2022, 11:27

Para: SECRETARIA ACADEMICA CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO <sacad@azc.uam.mx>, OFICINA TECNICA DIVISIONAL CYAD - <consdivcyad@azc.uam.mx>

Cc: Luis Jorge Soto Walls <luissotowalls@gmail.com>

Estimadas Mtra. Areli y Lic. Lupita.

Por este medio envío a trámite de la Comisión de Sabáticos, la solicitud de la Jefatura de Departamento Evaluación del Diseño, referente a la entrega del informe del Periodo Sabático de la Dra. Norma PATiño Navarro.

Agradezco su atención, enviando cordiales saludos

Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas

Director de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Universidad Autónoma Metropolitana Azc.

dircad@azc.uam.mx

Tel: 55 53189145

M: 55 48701011

----- Forwarded message -----

De: **Luis Jorge Soto Walls** <luissotowalls@gmail.com>

Date: mié, 23 mar 2022 a las 15:16

Subject: Informe del Periodo Sabático de la Dra. Norma Patiño

To: Director de Ciencias y Artes para el Diseño <dircad@azc.uam.mx>

Buenas tardes Salvador, te envío la documentación correspondiente al Informe del Periodo Sabático de la Dra. Norma Patiño Navarro, del cual disfruto del año 2014 al 2016, para que me hagas favor de turnarlo a la comisión correspondiente del Consejo Divisional. Te agradezco y te mando un cordial saludo

Luis Soto Walls

 Informe de Periodo Sabático Norma Patiño 2014-2016.pdf
12290K