

Desafíos creativos, teóricos y didácticos de la fotografía



Jacob Bañuelos Capistrán
Carlos Saldaña Ramírez
Coordinadores



Desafíos creativos, teóricos y didácticos de la fotografía

Jacob Bañuelos Capistrán
Carlos Saldaña Ramírez
Coordinadores



Unidad Cuajimalpa



División de Ciencias
de la Comunicación
y Diseño



Dr. José Antonio De los Reyes Heredia
Rector General

Dra. Norma Rondero López
Secretaria General

UNIDAD CUAJIMALPA
Mtro. Octavio Mercado González
Rector

Dr. Gerardo Francisco Kloss Fernández del Castillo
Secretario

Dra. Gloria Angélica Martínez de la Peña
Directora de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

Mtra. Silvia Gabriela García Martínez
Secretaria Académica de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

Miembros del Consejo Editorial DCCD
Dra. Erika Cecilia Castañeda Arredondo
Dr. Carlos Rodríguez Lucatero
Mtra. Lorena Alejandra Guerrero Morán
Dr. Noé Abraham González Nieto
Mtro. Francisco Mata Rosas

Miembros del Comité Editorial DCCD
Dr. Vicente Castellanos Cerdá
Dr. Armando Pineda Cruz
Dr. Rodrigo Martínez Martínez
Mtro. Alejandro Rodea Chávez
Dr. Joaquín Sergio Zepeda Hernández
Mtro. José Alfredo Andrade García



División de Ciencias
de la Comunicación
y Diseño

Desafíos creativos, teóricos y didácticos de la fotografía

Jacob Bañuelos Capistrán
Carlos Saldaña Ramírez
Coordinadores



División de Ciencias
de la Comunicación
y Diseño

TR28
D47
2024

Desafíos creativos, teóricos y didácticos de la fotografía [recurso electrónico] / Jacob Bañuelos Capistrán, Carlos Saldaña Ramírez, coordinadores.-- Ciudad de México : UAM, Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, 2024.

Datos electrónicos (1 archivo pdf : 28.20 MB)

ISBN Versión impresa: 978-607-28-3220-6
ISBN Versión digital: 978-607-28-3221-3

1. Fotografía -- México -- Historia. 2. Fotografía -- Innovaciones tecnológicas -- México. 3. Creación artística -- México. 4. Aptitud creadora. 5. Fotógrafas mexicanas -- Entrevistas.

I. Bañuelos Capistrán, Jacob, coord. II. Saldaña Ramírez, Carlos, coord.

Clasificación Dewey: 770.972 D44 2024

Desafíos creativos, teóricos y didácticos de la fotografía / Jacob Bañuelos Capistrán, Carlos Saldaña Ramírez | Primera edición, 2024.

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Cuajimalpa
División de Ciencias de la Comunicación y Diseño
Avenida Vasco de Quiroga #4871, Colonia Santa Fe Cuajimalpa,
Alcaldía Cuajimalpa, C.P. 05348, Ciudad de México.

Diseño Editorial: Alina Hernández Salamanca

Cuidado de la edición: Adriana Sánchez Escalante

Diseño de portada: Alina Hernández Salamanca

<http://www.cua.uam.mx/publicaciones-electronicas/>

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro por cualquier medio sin la autorización por escrito de la Universidad Autónoma Metropolitana, el editor o el autor.

Este libro fue arbitrado y dictaminado positivamente por tres dictaminadores, bajo el sistema doble ciego. Ha sido valorado positivamente y liberado para su publicación tanto por el Comité Editorial, como por el Consejo Editorial de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.

DOI: <https://doi.org/10.24275/9786072832213>

Derechos reservados © 2024 | Impreso en México

Índice

Introducción	11
Desafíos creativos de la fotografía	
Una banca en la cual se alcanza a leer la palabra <i>justicia</i>	27
VIDA YOVANOVICH	
Las horas oscuras: historias desde el lomo de la Bestia	37
CARLOS GUSTAVO BLANCO MATUS	
Witkin o Rosso: comparación entre la fotografía documental	
y la fotografía artística	53
ÁNGEL ALFONSO MEDEL GONZÁLEZ	
El día que el viento cruzó la línea	61
GERARDO SUTER	
Evocación de lo ausente	71
ALFREDO DE STEFANO	

Fotografía con dispositivos móviles en la producción de obra artística LAURA CASTAÑEDA GARCÍA	77
Cuatro aprendizajes sobre lo fotográfico VICTOR EZEQUIEL PALOMARES FLORES	93
Fotografías que rompen estereotipos: el humedal de Xochimilco, un artefacto biocultural ARMÍN GÓMEZ BARRIOS	105
Creación, proceso y reflexión del paisaje en un entorno fronterizo MAYRA HUERTA JIMÉNEZ	119
Fotografía y arte, hacia un nuevo paradigma ADRIÁN FIERRO AYALA	137
El pensamiento en la fotografía digital y la analógica LUIS JAVIER BELTRÁN MIRANDA	147
¿Qué significa ser fotógrafo en la era de los dispositivos móviles? ARACELI GARCÍA	163
Redes sociales y fotografía en tiempos de pandemia JAVIER CASCO LÓPEZ PATRICIA DEL CARMEN AGUIRRE GAMBOA	169
Para ser creativo hay que vivir LOURDES ALMEIDA	183
Umbral MARGARA DE HAENE	193
La potencia de escuchar es lo más importante MAYRA MARTELL	199
Mujeres de Peso PATRICIA ARIDJIS	209

“El beso de Amparito”: génesis, reflexión y creación de una imagen ERNESTO RAMÍREZ	221
Desafíos teóricos de la fotografía	
Mirada y fotografía de lo incommensurable fáustico DIEGO LIZARAZO ARIAS	235
La era de los contagios: una mirada al acervo del Consejo Mexicano de Fotografía REBECA MONROY NASR ARIEL ARNAL	245
Fotografía: documento e identidad JUAN CARLOS VALDEZ	263
Imaginarios raciales y prácticas decoloniales en las fotografías de Bernardo Oyarzún LETICIA RIGAT	275
¿Quién está documentando a quién? FRANCISCO MATA ROSAS	285
Desnudamientos FABIÁN GIMÉNEZ GATTO	293
Imaginar. Fotografiar. Representar. Cuba en la fotografía de viaje CLAUDIA DE LA CARIDAD OTAZUA POLO	303
Teoría, técnica y poética: confluencias teóricas y deontológicas entre el fotoperiodismo y la antropología visual DARÍO GABRIEL SÁNCHEZ GARCÍA	315
La ciencia de la disponibilidad: el poder de las imágenes periodísticas en la esfera pública GLADYS R. SERRANO	327
Géneros y fotoperiodismo: un punto de partida ENRIQUE VILLASEÑOR	333

Fotoperiodismo mexicano: el relato gráfico del periódico <i>La Jornada</i> (1984-2000) SUSANA RODRÍGUEZ AGUILAR	349
Modelo sociosemiótico para una teoría crítica fotográfica¹ JACOB BAÑUELOS CAPISTRÁN	359
Desafíos didácticos de la fotografía	
Desafíos en la enseñanza de la fotografía, una aproximación didáctica MARIANO ESPARZA BARAJAS	379
Investigación-producción en fotografía. Un desafío docente LAURA CASTAÑEDA GARCÍA	391
Pensar la fotografía. La discusión en el aula CARLOS SALDAÑA RAMÍREZ	403
La imagen desfasada. Consideraciones para el estudio de la imagen de nuestros días CÉSAR HOLM	417
La enseñanza de la creatividad en la práctica fotográfica. Una actividad cognitiva compleja VICENTE CASTELLANOS CERDA	425
El que-hacer didáctico en la formación fotográfica ENRIQUE TAMÉS	443
Fotógrafxs, niñatxs y terrenx fértil JORJA CARREÑO	457
Semblanzas de los autores	463

Introducción

¿Qué retos enfrentan los fotógrafos dedicados a la creación artística y documental? ¿Cómo enseñar fotografía en el escenario contemporáneo? ¿Cómo teorizar la fotografía? ¿Qué preguntas de investigación enfrentan los teóricos e historiadores sobre este medio en el escenario tecno-cultural actual?

Estas son algunas de las interrogantes neurálgicas que emergieron en el seno del “Taller de fotografía” impartido en el programa de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa (2021), durante una sesión dirigida por los profesores Vicente Castellanos, Carlos Saldaña, Jacob Bañuelos y los alumnos asistentes. La intención de dar respuesta a dichas preguntas para la comprensión del hecho fotográfico en el contexto tecno-cultural contemporáneo desde México dio origen al actual proyecto editorial.

La estrategia empleada para indagar sobre estas preguntas fue diseñada en dos grandes direcciones: a) Invitar a reconocidos autores y expertos en las esferas de la creación, la teoría y la

didáctica fotográfica; y b) Instar a la participación de creadores, teóricos, profesores y estudiantes relacionadas con áreas de Ciencias de la Comunicación, Diseño, Periodismo y Artes Visuales, para enviar ensayos sobre temas relevantes de la reflexión fotográfica, mediante una convocatoria abierta compartida a través de comunidades y redes académicas.

El compendio cumple dos objetivos principales: actualizar y detonar el debate sobre los desafíos contemporáneos de la fotografía a partir del pensamiento y la experiencia de autores mexicanos expertos en el medio; y abrir un espacio para la divulgación orientada a comunidades universitarias y de estudio sobre la fotografía.

El proyecto editorial va dirigido a estudiantes interesados en el medio fotográfico que cursan áreas académicas relacionadas con Ciencias de la comunicación, Diseño, Industrias creativas, Periodismo, Sociología, Arte y Humanidades, así como a investigadores en el campo de la Fotografía, la Comunicación, el Periodismo y las Artes Visuales. Los ensayos contenidos en el libro aportan ideas para la reflexión y estudio de la fotografía, entendida como un medio en el que convergen problemáticas de tipo discursivo, teórico-conceptuales, tecnológicas, éticas, sociopolíticas, estéticas y culturales.

Este proyecto busca una actualización de los debates sobre la fotografía, como un medio que se ha expandido y transformado ante el contexto radical de la imagen en red, que la hace global y transcultural. El debate de la fotografía, en la actualidad, nos obliga a buscar los canales más adecuados para la difusión de reflexiones de todo tipo, ya sea teóricas, artísticas, académicas y desde la mirada de los creadores, con el fin de *establecer* rutas y discusiones que nos permitan entender la comunicación visual generada por las tecnologías actuales, en este momento y por esta sociedad.

El compendio reúne una muestra de reflexiones compuesta por treinta y dos ensayos y cuatro entrevistas en torno a problemáticas

y desafíos que impone el hecho fotográfico desde la perspectiva de los propios creadores, teóricos y especialistas en educación sobre el medio en México. Cabe mencionar que el presente libro colaborativo forma parte del proyecto *La intención documental. Procesos de investigación, producción y participación 2022/25* del Grupo de Investigación: Estudios sobre la imagen, el sonido y la cultura digital, integrado en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Cuajimalpa.

Desafíos de la fotografía

En la presente obra, el concepto de *desafío* responde a la necesidad de explorar y conocer a qué se enfrenta la fotografía como dispositivo cultural en el escenario contemporáneo, un escenario histórico que presenta cambios progresivos y significativos que impactan en la concepción misma de la naturaleza ontológica y epistemológica fotográfica, así como en sus prácticas de apropiación, consumo, circulación, socialización y resignificación culturales. Pensar en los *desafíos*, también implica indagar a qué se enfrentan los creadores, los teóricos y los especialistas en la enseñanza de la fotografía, en un escenario tecno-cultural en donde el medio experimenta una multiplicidad de tensiones estéticas, políticas, discursivas y éticas sucesivas, así como rupturas y continuidades históricas.

El presente compendio también responde a un vacío encontrado en torno a la reflexión escrita sobre la fotografía en México. Esta suerte de abandono sobre la teorización de la fotografía contemporánea en el país se llena, sin embargo, lenta y paulatinamente gracias al trabajo de historiadores de la fotografía, teóricos y creadores. De esta forma, un desafío que enfrenta este proyecto editorial es abonar al territorio de la reflexión sobre la fotografía y detonar una mayor actividad teórica sobre el hecho fotográfico desde múltiples miradas en el contexto contemporáneo del medio.

¿Qué se escribe y quién escribe sobre la fotografía en México? Esta pregunta merecería una investigación dedicada en exclusivo para dar una respuesta clara, fundamentada y con una perspectiva histórica. Sería, sin duda, útil mapear la investigación sobre fotografía en el país, con el fin de conocer los temas, metodologías, períodos de estudio, áreas de especialización, enfoques teóricos, autores, lugares de estudio, centros, escuelas e institutos donde se realiza la investigación y poder tejer redes de coordinación para el intercambio y la creación de conocimiento sobre el medio.

A manera de breve estado del arte, ofrecemos un acercamiento mínimo de autores que han aportado estudios para la comprensión de fenómenos relacionados con la fotografía, que tienen una vocación académica, de investigación y divulgación, y que indirectamente han inspirado el presente compendio.

Un estudio reciente desde el campo de la historia de la fotografía corre a cargo de Rebeca Monroy Nasr, investigadora del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) quien, en el marco del 23 Encuentro Nacional de Fototecas (2022), presentó una evolución de la fotohistoria llevada a cabo en México desde la creación de la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1976. En este recorrido titulado *Las formas de la imagen: un vistazo a la fotohistoria en México* (Monroy 2022), la autora revisa la evolución de la fotohistoria en el país, en la que aparecen los principales investigadores, obras e instituciones que han aportado algún estudio relevante sobre el medio. En otro abordaje de Monroy (2015), la autora aborda la tarea de los fotohistoriadores mexicanos y las perspectivas de estudio que los caracterizan.

En general, los estudios históricos sobre la fotografía en México abordan archivos y autores de los siglos XIX y XX. El corpus de investigación más importante está centrado en la “fotohistoria documental” y la “fotografía de la Revolución mexicana” que incluye el análisis de archivos, fotoperiodistas y fotodocumentalistas

(Monroy 2015). Los principales investigadores mexicanos en estos campos son Aurelio de los Reyes, Rosa Casanova, Oliver Debroise, John Mraz, Alfonso Morales, Rebeca Monroy, Deborah Dorotinsky, Laura González, Marion Gautreau, Claudia Canales, Ema Cecilia García, Daniel Escorza, Alberto del Castillo, Ernesto Peñaloza, Samuel Villela, Luis Jorge Gallegos, Óscar Colorado y Lourdes Almeida, entre otros.

A pesar de estos esfuerzos por historiar la fotografía mexicana, el estudio sobre expresiones de la fotografía a finales del siglo XX y las primeras dos décadas del siglo XXI sigue siendo en general una asignatura pendiente. Sucedé lo mismo con el estudio sobre la fotografía desde otras perspectivas, como la estética y su evolución discursiva, desde el campo de la creación mediante la recuperación de experiencias autorales, desde la didáctica como experiencia educativa y desde la teorización sobre el medio que puede ser abordada a partir de diversas perspectivas: filosóficas, sociológicas, comunicacionales, éticas, sociopolíticas y culturales.

A partir de una mirada histórica y antropológica, en México han destacado *Luna Córnea* y *Alquimia*. *Luna Córnea*, editada desde 1992 a la fecha en el seno del Centro de la Imagen¹, es una publicación especializada en fotografía, imagen y cultura visual en formato de libro que actualmente publica un número al año, en el que se reúne el pensamiento y la obra de destacados artistas, investigadores de la fotografía mexicana e internacional. *Alquimia*, revista fundada en 1997 por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH)², es una publicación que desde una mirada antropológica revisa problemáticas relacionadas con la identidad, la etnografía, la sociología, el patrimonio, la cultura y la historia a partir de archivos fotográficos en

¹ *Luna Córnea*, Centro de la Imagen. Acceso el 10 agosto de 2023. <https://ci.cultura.gob.mx/luna-cornea/>

² *Alquimia*, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Acceso el 20 septiembre de 2023. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia>

México. Cabe destacar que recibe el apoyo del Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO-INAH).

Recientemente encontramos escasas pero valiosas aportaciones a la reflexión teórica realizadas por investigadores mexicanos. En el compendio publicado en DeSignis, “Lo fotográfico: entre analógico y digital”, Jacob Bañuelos y Vicente Castellanos (2018) reúnen un abanico diverso de aproximaciones teórico-analíticas de la fotografía desde la semiótica, en las que se abordan temáticas relacionadas con la resignificación ontológica de la fotografía, el problema del índice, la poética y la retórica, el documentalismo, la apropiación y la reinterpretación, las imágenes logo-páticas, empáticas e indiferentes, la imagen expandida, la fotografía en redes visuales, la hipercodificación, la publicidad y la meta-pornografía desde el archivo fotográfico.

En 2021, Diego Lizarazo (2021) publicó “La fotografía y el otro”, Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía otorgado por el Centro de la Imagen. El autor analiza la obra de cinco fotógrafos latinoamericanos desde la alteridad. Lizarazo establece la relación de la alteridad como forma estética realizada a través de la fotografía, que adquiere un valor político y se vincula con el dolor de los otros. El dolor es el hilo conductor de este tejido teórico-analítico, que engarza una conversación conceptual entre Virginia Woolf, Susan Sontag y Judith Butler. Las categorías que aportan estas autoras permiten interpretar el papel de la fotografía y su relación con el poder, la normalización de la destrucción, la desidentificación, el control, la reticulación del sujeto y el dolor de los otros. Lizarazo confirma que la fotografía no solo es un dispositivo de opresión o destrucción, sino una forma que permite reconocer la imagen sensible del dolor propio y ajeno, la posibilidad de reescribir la memoria, valorar las implicaciones del dolor y la necesidad de restaurar la justicia.

Por otra parte, Vicente Castellanos (2022) en *Itinerarios del estudio teórico y analítico de la fotografía y el cine*, realiza una revisión sobre las teorías que permiten articular el análisis de las

continuidades y rupturas de ambos medios a través de nociones relacionadas con el arte, la tecnología, la representación, la afección estética, sus formas de producción y la relación con la creación, así como de las formas de lo visible y lo invisible en diversos regímenes de la imagen, para consolidar formas del análisis fotográfico y cinematográfico.

A pesar de estos notables esfuerzos recientes, el escenario de la reflexión actual sobre la fotografía en México sigue siendo escaso, un país con una larga, fructífera y sólida producción fotográfica, que ha sido referencia histórica en escenarios internacionales. Estamos seguros que los ensayos compendiados en esta obra servirán como incentivo para el comienzo de una necesaria actividad reflexiva en torno a las esferas de la creación, la teoría y la didáctica fotográficas.

Plan de la obra

El presente compendio incluye un amplio abanico de temas relevantes para el estudio de la fotografía en el escenario contemporáneo e incluye reflexiones en tres esferas: desafíos creativos, desafíos teóricos y desafíos didácticos de la fotografía. Algunas reflexiones entreveran aspectos relacionados con una esfera o tocan puntos que conciernen a las tres. Los textos aportan una diversidad y pluralidad de aproximaciones que dan voz a expresiones propias desde diferentes miradas.

La convocatoria que se compartió de manera abierta solicitó textos reflexivos sobre algún tema afín relacionado con los desafíos creativos, teóricos y didácticos de la fotografía. Sin embargo, en la convocatoria se propusieron las siguientes líneas y temas de reflexión en torno a la fotografía, algunos de ellos se tratan en los textos: estrategias creativas para la didáctica fotográfica; la fotografía como instrumento de cambio o transformación social; reflexiones sobre la creación, límites y fusión de los discursos fotográficos; pensamiento analógico y pensamiento digital; imagen fotográfica como representación y acción; activismo y fotografía;

fotografía y participación ciudadana; fotografía e identidad; antropología visual y fotografía; fotografía mexicana, latinoamericana, norteamericana, local, global; fotografía documental e intención documental; fronteras entre la fotografía documental y la fotografía de ficción; redes sociales y fotografía; inteligencia artificial y fotografía; historiar la fotografía en el escenario contemporáneo; ser fotógrafo en la era de los dispositivos móviles.

De esta manera se recibieron numerosos textos procedentes de diversas esferas de conocimiento y producción fotográfica. Los textos son, en su mayoría, ensayos libres que expresan el pensamiento de cada autor, algunos son resultados de investigaciones, o bien, experiencias desde la creación fotográfica y también se incluyen experiencias creativas en formato de entrevista.

El orden y curaduría de los textos atiende a una lógica-semántica en la que directa o indirectamente los textos encuentran puntos de convergencia, dialogan o engarzan en la esfera de conocimiento a la que están dedicados. Encontramos así una enorme diversidad de perspectivas y aproximaciones que en su conjunto esbozan un mosaico del pensamiento contemporáneo y las problemáticas en las que los creadores, teóricos y profesores de la fotografía están reflexionando.

Los ensayos que compendia este proyecto editorial son libres y están escritos con estilos propios, presentan estructuras y extensiones variables. Esto responde a uno de los conceptos rectores de la publicación: explorar la pluralidad de miradas ante los desafíos que enfrenta la fotografía a través de la reflexión experta de cada autor, lo cual ha sido respetado en la curaduría final.

Los grandes temas que se articulan a través de los textos son: la fotografía documental y sus problemáticas definitorias, la violencia de género, la deconstrucción de identidades, la imagen y el cuerpo, la colonialidad y decolonialidad, los límites de la representación fotográfica, las problemáticas que enfrenta el análisis y la crítica teórica de la fotografía y, finalmente, los retos para la enseñanza fotográfica en nuevas generaciones ante el cambio

tecnocultural, los procesos de la creatividad y las condiciones para la realización artística.

Desafíos creativos

Los desafíos creativos abarcan temas relacionados con la creación fotodocumental en entornos fronterizos, violencia de género y discursos visuales identitarios, procesos creativos desde la infancia y sobre la mujer, nuevos paradigmas en la fotografía artística, evocación de lo ausente con el desierto como espacio creativo, procesos creativos con dispositivos móviles, experiencia fotodocumental y migración, intención documental, procesos creativos foto y videográficos, redes sociales y creación fotográfica, equivalencias entre fotografía artística y documental.

En esta esfera también encontramos una serie de cuatro entrevistas realizadas a relevantes creadoras mexicanas en el campo de la fotografía: Lourdes Almeida, Margara de Haene, Mayra Martell y Patricia Aridjis. Las entrevistas dan cuenta de los procesos, temas y estrategias creativas a partir de las cuales cada autora aborda su desarrollo artístico y documental. Las entrevistas se han realizado con el fin de dar voz a las creadoras, quienes han optado por este formato para comunicar y compartir su pensamiento en torno a las experiencias de su creación fotográfica.

El espectro de puntos de partida y acciones creativas que toman a la fotografía como forma y sustancia de la expresión son múltiples. Los campos creativos en los que la fotografía interviene se expanden y mezclan en el escenario contemporáneo. Los preceptos sobre los pactos discursivos que atribuyen sentido a la imagen fotográfica sufren mutaciones con el paso del tiempo y resignificación en manos de creadores.

En esta esfera de reflexión contamos con la participación de notables creadoras y creadores: Vida Yovanovich (fotógrafa), Mayra Huerta Jiménez (Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Baja California), Luis Beltrán (Escuela Activa de Fotografía), Adrián Fierro Ayala (artista visual), Alfredo De Stefano

(fotógrafo), Araceli García (diseñadora multimedia), Carlos Gystabo Blanco Matus (fotógrafo), Francisco Mata (fotógrafo), Gerardo Suter (fotógrafo y artista visual), Javier Casco López y Patricia del Carmen Aguirre Gamboa (creadores visuales), Ángel Alfonso Medel González (ensayista).

Desafíos teóricos

Los principales temas que se abordan ante los desafíos teóricos aportan reflexiones para los estudios de la fotografía que parten desde enfoques socio-históricos, revisan la relevancia del archivo fotográfico, los procesos de construcción de identidad social y colectiva, problemáticas de colonialidad y decolonialidad, equivalencias entre fotoperiodismo y antropología visual, construcción y deconstrucción de estereotipos, construcción de realidades a través del fotodocumentalismo, uso de tecnologías móviles para la producción artística, límites e intersecciones de los géneros fotográficos, límites de la representación fotográfica, problemáticas sobre la imagen del cuerpo y el desnudo, y conceptos para pensar un modelo para la teoría crítica fotográfica.

Como es posible observar, las preocupaciones teóricas en torno a la fotografía son diversas. Tan diversas como el espectro de campos de acción en los que la fotografía incide en la sociedad contemporánea. Campos que requieren reflexión dada la incidencia que el hecho fotográfico tiene en la construcción del sentido de realidades individuales y colectivas.

En esta esfera de reflexión contamos con la participación de distinguidos estudiosos y teóricos de la fotografía: Juan Carlos Valdez (Fototeca Nacional); Rebeca Monroy Nasr y Ariel Arnal (Estudios Históricos del INAH y del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana), Leticia Rigat (Universidad Nacional de Rosario, Argentina), Fabián Giménez Gatto (Facultad de Bellas Artes, de la Universidad de Querétaro), Claudia de la Caridad Otazua Polo (Universidad de Guadalajara), Darío Gabriel Sánchez García (Facultad de Comunicación, de la Universidad de

la Habana), Armín Gómez Barrios (Tecnológico de Monterrey), Gladys, R. Serrano (*El País*), Laura Castañeda García (Facultad de Artes y Diseño, de la Universidad Nacional Autónoma de México), Enrique Villaseñor (UNAM), Diego Lizarazo Arias (Universidad Autónoma Metropolitana, campus Xochimilco), Jacob Bañuelos Capistrán (Tecnológico de Monterrey).

Desafíos didácticos

Los desafíos didácticos comprenden ensayos que tocan dos grandes temas: el proceso de enseñanza-aprendizaje ante el cambio tecno-cultural que ha experimentado la fotografía, y los retos de la creatividad, la realización y los procesos artísticos fotográficos. De esta forma, se abordan temas neurales como qué significa el estudio de la fotografía; qué significa comprender la imagen razonalmente; el sentido de la fotografía en medio de la vorágine de las redes sociales; la imagen fotográfica como imagen de-formativa, destructora, acumulativa; la investigación-producción en los procesos creativos como desafío docente; los procesos creativos ante el cambio tecnológico y generacional, los retos de la enseñanza de la creatividad en la práctica fotográfica como actividad compleja, y la reflexión sobre los procesos artísticos fundamentados en la producción, la historia, la crítica y la estética.

En esta sección contamos con la participación de profesores y especialistas en la enseñanza de la fotografía: Victor Ezequiel Palomares Flores (ensayista), Jorja Carreño (Tecnológico de Monterrey), César Holm (Aula del Centro), Vicente Castellanos Cerdá (Universidad Autónoma Metropolitana), Enrique Tamés (Tecnológico de Monterrey), Mariano Esparza Barajas (Universidad Autónoma de San Luis Potosí), Carlos Saldaña (Universidad Autónoma Metropolitana).

Las preocupaciones sobre la didáctica fotográfica están cruzadas por importantes temas convergentes relacionados con la brecha generacional, las características de la cultura fotográfica impuestas por la celeridad de los procesos tecnológicos, la complejidad

de los intercambios, las prácticas de socialización, apropiación y resignificación social de las imágenes, en un contexto de sobreabundancia, expansión y estallido fotográfico inmerso en un régimen de visualidad progresivamente más vigilado, estandarizado, mercantilizado y discursivamente más desafiante por sus limitaciones para la creación artística, la originalidad y el activismo político-social.

El presente proyecto editorial, *Desafíos creativos, teóricos y didácticos de la fotografía*, aporta reflexiones en diversas direcciones: 1. Sobre procesos creativos, sus problemáticas y relevancia social a través de la experiencia y reflexión de fotógrafas y artistas visuales; 2. Sobre el hecho fotográfico, su relevancia social e histórica en relación con la construcción de la memoria, la identidad, la formulación visual de la realidad y su incidencia en los procesos de transformación individuales y colectivos; y 3. Sobre la complejidad de los procesos de enseñanza-aprendizaje en un escenario marcado por fuertes cambios tecno-culturales y la reflexión sobre cómo afrontar la enseñanza de la creatividad de la fotografía en este contexto.

Los coordinadores de la presente edición agradecemos profundamente el valioso esfuerzo y la entrega que han realizado las autoras y los autores que conforman el compendio. Sirva esta publicación como reconocimiento a su labor profesional en los campos de la creación, la teoría y la docencia fotográficas.

Esperamos que el presente compendio colaborativo sirva como punto inicial para detonar el debate contemporáneo sobre el hecho fotográfico, como dispositivo cultural que atraviesa el pensamiento y la definición del ser humano en un mundo cambiante.

Referencias

- BAÑUELOS CAPISTRAN, Jacob y Castellanos Cerdá, Vicente. 2018. “Presentación: resignificación ontológica de la fotografía”, *DeSignis* 28: 15-20. <https://tinyurl.com/mt7a72ew>
- CASELLANOS, Vicente. 2022. *Itinerarios del estudio teórico y analítico de la fotografía y el cine*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, <http://dccd.cua.uam.mx/libros/investigacion/Itinerarios.pdf>
- LIZARAZO, Diego. 2021. *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética de retorno*. México: Centro de la Imagen.
- MONROY, Rebeca. 2022. “Las formas de la imagen: un vistazo a la fotohistoria en México”. *Historias*, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias>
- MONROY, Rebeca. 2015. “Los quehaceres de los fotohistoriadores mexicanos: ¿eurocentristas, americanistas o nacionalistas? Fotografía, cultura y sociedad en América Latina en el siglo XX. Nuevas Perspectivas”. *L'Ordinaire des Amériques*, 219. doi:10.4000/orda.2287

Desafíos creativos de la fotografía

Una banca en la cual se alcanza a leer la palabra *justicia*

Vida Yovanovich

Muchas veces me han preguntado desde cuándo me interesó la fotografía, cuándo decidí ser fotógrafa y hacer míos los temas a los que me he abocado siempre.

En la memoria de algunas cosas del pasado recuerdo cuando era niña haber tenido una camarita de esas Kodak, cuadradas, que estuvieron tan de moda... y, hace años, al estar desmontando el departamento de mis padres, dentro de un armario encontré una caja llena de fotografías viejas, pequeñas ampliaciones en blanco y negro, orillas corrugadas, tintes sepia originales de su tiempo. Usé mi lupa para distinguir mejor y descubrí entonces una fotografía mía que de momento me impactó, ahí estaba yo a los ocho años, con esa camarita en las manos, sentada sobre una banca en la cual se alcanza a leer la palabra *justicia*. Mi hermano, Marco, hincado junto a mí.

Justicia

Imaginé a mi padre tomando la foto, el cuerpo de mi hermano pudo haber estorbado la lectura de la palabra *justicia*. ¿Será que el



(Fotografía N.º 1, "Justicia", Yovanovich 1957)

destino sí está marcado desde un inicio y solo vamos caminando por lo que ya está escrito? No creo que mi padre haya escogido esa precisa banca para en ella fotografiarnos, ¿la habré escogido yo?

Así regreso a mis recuerdos de infancia cuando envolvía a mis muñecas en bolsas de plástico para protegerlas, ¿de qué buscaba protegerlas? Años más tarde, me encuentro fotografiando muñecas, muñecas abandonadas que encontraba en los sitios más inverosímiles y que se convierten en uno de mis primeros ensayos. Poco después, ya no serían muñecas, serían niñas, pequeñas niñas y, más tarde, jóvenes madres...

Muñeca abandonada

Ante esta dura realidad me detengo. Mi trabajo sigue por un camino de búsqueda dentro del paso del tiempo. El rechazo, el abandono, la soledad, el encierro... son temas recurrentes en mi trabajo y, de una manera extraña que ni yo misma comprendo,



(Fotografía N.º 2, Muñeca abandonada, Yovanovich 1993)

me integro en estos espacios como si estuvieran hechos especialmente para mí. Es difícil inscribir en las imágenes lo que se vive a la hora de tomarlas, pero también es imposible desprenderse del momento. Pienso en una frase de Ansel Adams que dice: “Para poder a través del ojo de una cámara, darle significado al mundo, hay que estar involucrado”.

Me gustan los espacios interiores. Me gusta la luz. Me gusta sentir que puedo regresar una y otra vez, apropiarme del espacio y dar tiempo a que la gente me vaya aceptando. Me gusta observar e imaginar. Me gusta adentrarme y fotografiar aquello que ya he visto, que he sentido. No han sido muchos proyectos, pero han sido intensos, especialmente para mí. Aprendo de mis mujeres, de mis niñas, de los espacios...; no tengo miedo. Me aceptan y las acepto, así de sencillo. Es el tiempo lo que me permite adentrarme más. El trabajo crece a través de mi acercamiento, y lo que parece el mismo proyecto va dando cabida a otros.

He trabajado con mujeres en reclusión, ávidas de que alguien las escuche, con adolescentes, y con niñas que me miran en silencio. Busco ser sincera, honesta y clara sobre mi intención al fotografiar. Escucho sus historias y me pregunto si yo sería así de abierta, franca y generosa como ellas lo han sido conmigo: “Nunca le había contado esto a nadie”, me dice alguna pequeña.

Es una confidencia que me compromete, me compromete a hacer algo más.

Niña-Tacones

Me involucro, no puedo evitarlo. Mary Ellen Mark comenta: “Hay que ir más allá de lo que uno cree poder si quieras obtener una cierta intimidad en tus imágenes”. La realidad es que la cámara solo registra lo que vemos, está en cada uno ponerle el sentimiento.

Soy como soy y no podría imaginar hacer otro tipo de trabajo. Son las constantes que se repiten dentro de uno y otro proyecto. De pronto, me detengo y me cuestiono el camino a seguir, no muy segura de lo que quiero ni por dónde ir.

“Méjico 2nd. lugar en Latinoamérica en abandono de bebés”, leo en el encabezado de un periódico que casualmente llega a mis manos. Y la mente se me va en blanco y me quedo helada y el corazón me duele y la curiosidad... la necesidad de saber, de comprender, ¿por qué? ¿Cómo es que se llega a algo así?

Se avecina la fecha para la entrega de una propuesta de beca, estoy dudosa sobre cuál camino tomar... Y son las casualidades que menciono una y otra vez como tan repentinamente dentro de mi quehacer y que, a veces, me indican el camino.

A nuestra calle llegaron nuevos vecinos y, un sábado por la mañana, decidí ir a darles la bienvenida. Me invitaron a pasar y, en la plática, le pregunto a ella: ¿A qué te dedicas? Me contesta que se encuentra en la dirección del Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la familia, DIF. Y así, de pronto, los niños, el abandono, los bebés... todo se me viene encima... y con claridad me escucho pensar: ¡Es por aquí por donde debo seguir!

Fue así como se abrió la puerta de mi siguiente proyecto: “Abandóname en un lugar seguro”. De no ser porque las muñecas abandonadas fueron un comienzo tan fuerte en mi camino fotográfico, el trabajo en el DIF quizá habría pasado como algo más, pero en una tarde de introspección me sorprendió al darme



(Fotografía N.º 3, “Niña-Tacones”, Yovanovich 1988)

cuenta que después de tantos años me encontraba de regreso en el inicio, y que mi trabajo había dado una vuelta de 360 grados. ¡No lo podía creer! Aquellas muñecas se habían convertido en bebés, algunos recién nacidos. Y pensé, definitivamente es el proyecto más duro en el que he estado.

Son miles los bebés abandonados y el problema no son los que mueren, sino los que sobreviven... niños que empiezan su vida con una enorme carga emocional negativa de la cual nunca podrán desprenderse.

Cama muñeca-niña

Pienso que hay proyectos que a uno le tocan en la vida. Yo no los busco, de alguna forma me encuentran. Y así se va armando la espiral, profundizando, pero siempre conectada al inicio. Me lo he cuestionado mil veces y no sé si es que me sensibilizo al tema de tal forma que todo el tiempo aparecen referencias. La verdad es que no deja de llamarme la atención cada vez.



(Fotografía N.º 4, “Cama muñeca-niña”, Yovanovich 1988)

En una de mis primeras visitas al albergue, pasé a saludar a la directora. Al entrar a su oficina me detuve en la puerta, todo el frente cubierto con hojas de papel blancas en las cuales cada pequeño había impreso en color rojo su manita... Mis ojos se clavaron en una de las hojas, el nombre del pequeño, un nombre doble, ¡el de mi marido y el de mi hijo! Me quedé congelada y pensé, estoy donde debo estar. Busqué al chiquito. Solo tenía dos años.

Según la declaración de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE), México es primer lugar mundial en abuso sexual a menores. Si el abandono de bebés me impactó, este nuevo dato me dejó sin palabras. ¿Será verdad? Busqué información y tristemente la encontré. Un horror tan cercano al otro.

Es a partir de mi acercamiento a niñas y adolescentes embarazadas que pienso que el programa del gobierno que pretende reducir a cero los embarazos en niñas de 10 a 14 años solo se puede lograr combatiendo de frente y erradicando la violencia

sexual infantil, particularmente la que se ejerce en las niñas. Aparecen a diario datos que conmocionan: “Se disparan embarazos de menores por abuso sexual”. “¡Casi todos los embarazos de niñas de 14 años o menos son producto de una violación!”. “Una de cada 4 niñas sufre de un abuso sexual antes de cumplir los 18 años de edad”. “Solo se denuncia uno de cada diez casos”.

La cabeza me da vueltas cuando escucho a pequeñas de 12, 13, 14 años platicarme sus historias... “No quiero que sea niña, me da miedo que le pase lo mismo que a mí”. “A mi mamá la violaron y así nací yo, y ahora me pasó lo mismo, así que la voy a dar en adopción para que no se repita la historia”.

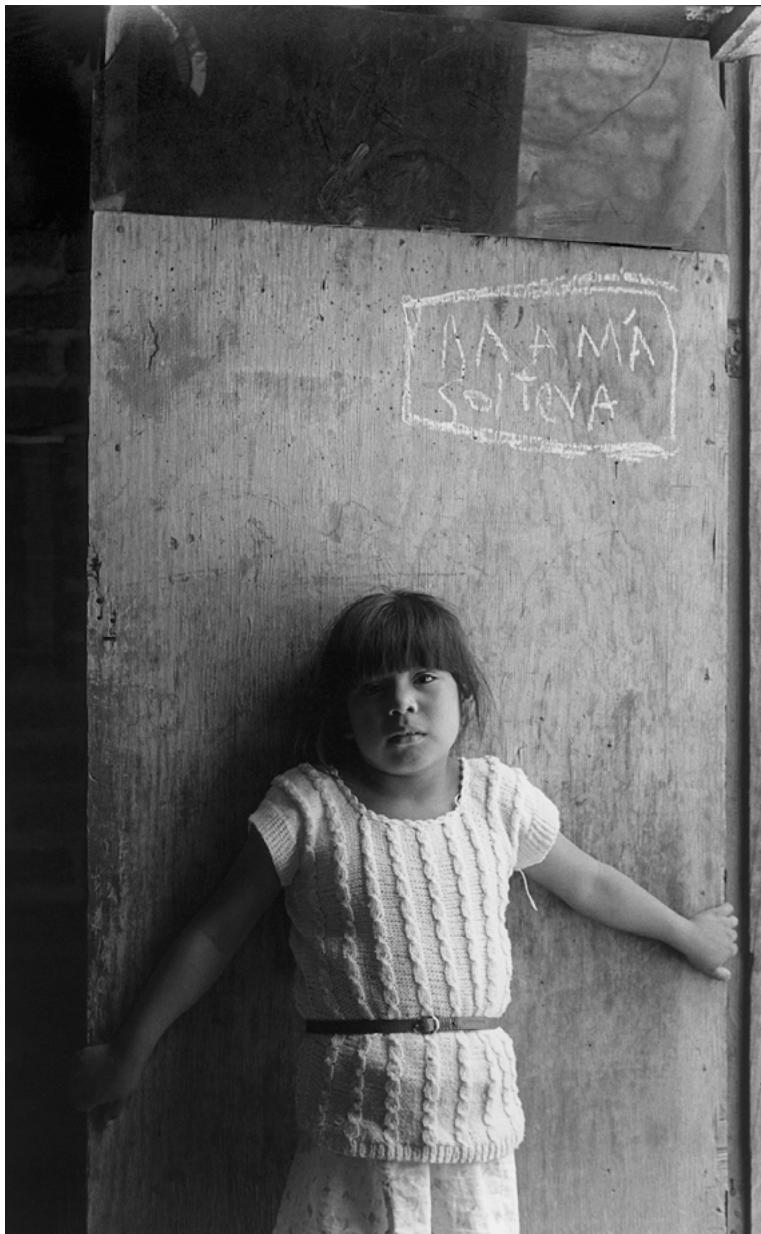
Es tremendo y doloroso que nuestras niñas piensen que un abuso sexual es algo por lo que, tarde o temprano, tendrán que pasar y me digo, ¡no, no puede ser!

Mi trabajo en un albergue para jóvenes embarazadas fue un tiempo de enojo, de no tener muy claro qué hacer. Algo necesito hacer, me repetía. El proyecto fue creciendo... Debí respetar el proceso y el tiempo para poder acomodar los sentimientos y así buscar dentro de mí, ya que el significado no siempre es claro. Como dice Anaïs Nin: “No vemos las cosas tal cual son, las vemos tal cual somos”.

Decidí, como parte de mi proyecto, subir una iniciativa a la plataforma de change.org. En una entrevista, hace unos días, me preguntaron, ¿sirven de algo las firmas? Me molestó de sobremanera. Todo sirve, quedarse sin hacer nada, eso sí que no sirve, contesté. Mis proyectos siempre han sido sociales, busco crear conciencia. Es difícil el camino, pero para mí no hay otro. La dificultad es lograr que los demás se interesen, que se interesen lo suficiente.

Mamá soltera

Hace tiempo pensaba que mis proyectos no eran políticos, que simplemente buscaba hablar sobre el abandono, el encierro, el rechazo... Pero un día me encontré con una cita de Wim



(Fotografía N.º 5, "Mamá soltera", Yovanovich 1988)

Wenders que me cambió por completo: “La decisión más política que uno puede tomar, es hacia dónde quiere uno dirigir la mirada de los demás”.

La pequeña de 13 años, embarazada, me mira y con voz cortada me pregunta: ¿Qué harías tú en mi lugar? Yo guardo silencio. Pero la escena, la carita, las palabras, todo se me queda grabado.

Las horas oscuras: historias desde el lomo de la Bestia

Carlos Gustavo Blanco Matus

Nunca supe su nombre. Solo supe que era de Honduras y que quería alcanzar la frontera norte para llegar a Houston, donde un tío trabajaba en la construcción. Él era joven, casi un niño, delgado, ojos grandes, callado, pero de sonrisa franca. Me vio al tercer día estando arriba de la Bestia, en algún punto olvidado de Dios, entre Tabasco y Veracruz, entre los pantanos. A esas alturas yo ya me había quedado sin comida, pues, si he de ser sincero, mis planes cuando fui a tomar fotos a Tenosique, Tabasco, no eran subir al tren.

Montarme en los lomos de la Bestia fue un arranque de locura. Cuando le comenté por teléfono a mi jefe de información sobre un pitazo que había recibido acerca de que se estaban juntando muchos migrantes en el refugio “La 72”, en Tenosique, un municipio ubicado a cinco horas de Villahermosa, capital del estado, y que quería ir a tomar fotos. Ya saben, los arranques de la juventud. Él fue tajante: “No, no puedes ir”.

Apenas colgué el teléfono, comencé a hacer mi maleta. Metí mi cámara, una imbatible Nikon D300s, con un ojo de pez 10.5 mm,

un angular 17-50 mm luminoso y un telefoto 70-200, también luminoso. Cargué baterías, limpié tarjetas y me fui a la terminal a tomar un camión para que me llevará a Tenosique.

No esperaba lo que encontré. Decenas de hombres, mujeres, niños, saliendo de los pastizales, con los pies reventados de llagas, alcanzando el albergue “La 72”, buscando comida y refugio. Parecía una escena apocalíptica. En la mirada de los migrantes había un cansancio que no había visto, pero también una sonrisa por llegar al refugio, luego de días de caminar por la selva y los potreros, huyendo del Ejército, de Migración y del crimen organizado. El refugio era una parada más a su meta: alcanzar el sueño americano.

Mi jefe me marcaba mucho por teléfono. Supongo que se había dado cuenta de que ese día no llegaría. Recuerdo contestarle y decirle: “Jefe, ¿adivine en dónde estoy?”. Su reacción, fúrica, sobrepasaba el auricular y recuerdo decirle, con toda la seriedad que podía tener: “Cuando regrese a Villahermosa, presento mi renuncia al diario” y colgué.

Respiré profundamente y en eso un voluntario del refugio me dijo que iría a la cabecera municipal a mandar unos correos electrónicos y decidí acompañarlo. Estando en la computadora se me ocurrió mandarle unas fotos y un pequeño texto a mi jefe de información. Al cabo de unos minutos solo recibí un mensaje en el celular: “Manda más fotos, manda más texto” y sonréí. Supe que por lo menos había salvado mi trabajo.

Cuando regresamos al albergue, los voluntarios me ofrecieron un cuarto para descansar, pero no lo tomé. Les dije que podía dormirme con los migrantes, dentro del templo y así fue. Esa noche dormí entre migrantes, en el piso, escuchando sus historias, conversando con ellos. Mi cámara, por esa noche, no tomó muchas fotos, pero escuchó lo que yo escuchaba.

Al despertar el alba, todo comenzó a ser un caos. Cerca de 200 migrantes se levantaron de golpe y comenzaron a recoger sus cosas. Yo los seguí rápido, pues todo lo mío estaba en una maleta.



(Fotografía N.º 1, “El samaritano sobre la Bestia”, Blanco 2012)

Veo cómo comienzan a caminar y pregunto hacia dónde iban y me responden: “Ahí viene la Bestia”.

La Bestia, ese tren que recorre el país, desde el sur, hasta tocar Estados Unidos. Esa Bestia que transporta en su lomo a migrantes, con todo y sueños, pero que de vez en vez pide una ofrenda de sangre, que deja a mutilados y muertos. Esa misma Bestia, que entre más lo dices en voz alta, más toma la figura de un ser cruelmente mitológico, a esa Bestia es hacia donde marchábamos al amanecer en silencio.

De pronto, aparece a la distancia, avanzando lentamente hasta detenerse en la estación de Tenosique. Estaba tomando fotos de decenas de migrantes subiendo al tren y entré en un frenesí de clics, y cuando vine a ver, ya estaba arriba, con el ferrocarril en movimiento, y ahí supe: “Creo que no llegaré a tiempo al periódico”.

Estuve tres días arriba de la Bestia. No iba preparado para el viaje. Mis provisiones solo habían sido dos latas de atún y unas galletas saladas y el estómago ya sentía los estragos del hambre.

Para ese tercer día ya el trabajo era lo menos. Solo quería tomar fotos pero, más que tomarlas, quería entender, comprender.

Entender cómo es que miles de hombres y mujeres se arriesgan día con día en esa pesadilla.

Fue cuando ese chico me vio, se dio cuenta de que ya no llevaba comida, y que tenía al menos 12 horas sin probar bocado.

Sentí su mirada cuando yo veía al horizonte y lo miré. Sonreímos en complicidad de la locura del viaje y me dijo: "Toma, come algo", mientras me extendía un queso echado a perder y unas tortillas tiesas.

El estómago gruñó de hambre y lo comí. Me supo a gloria. Fue un banquete. Y en ese momento volví a ver al joven, y supe que él me había ofrecido lo mejor que podía darme, sus alimentos, en esas condiciones, en esas circunstancias, y me sentí tan afortunado, tan humano, tan frágil y comprendí la gran necesidad que nos tenemos los unos de los otros.

Sin mediar palabras de más, alcé la cámara y disparé mientras él se quedó ahí, sin inmutarse, como dándome el permiso para suspender ese instante en una fotografía. Eternizar en él todo lo humano que viaja sobre esos vagones metálicos y calientes.



(Fotografía N.º 2, "Pasos de gigante", Blanco 2012)



(Fotografía N.º 3, “Las horas oscuras”, Blanco 2012)

Tenosique, Tabasco, es a menudo conocido como la “frontera olvidada”. En ese municipio atraviesa un tren y sobre él viajan migrantes que previamente cruzan por el “Naranjo”, una comunidad fronteriza para, después, caminar por días entre selva, pantanos y potreros, bajo uno de los climas más difíciles de México, con un calor infernal, que sobrepasa muchas veces 40 grados centígrados, y una humedad que te hace sudar a raudales, al punto en que, sin saber en qué momento, puedes caer abatido por un golpe de calor.

Ese es el primer paso. El segundo es subirse a la Bestia, y esperar que esta los lleve lo más al norte posible, lo más cerca del “sueño americano”.

El viaje es mortal. Las historias de migrantes asesinados por redes del crimen organizado no son exageradas. Tampoco los secuestros. A esto se suman las caídas de los vagones, que dejan contusiones graves, amputaciones y muerte a lo largo de los miles de kilómetros de vías férreas.

Y es que sobrevivir sobre el tren requiere de cierta habilidad y maña. De entrada, saberse afortunado de buscar los vagones con



(Fotografía N.º 4, “Las horas oscuras”, versión a color, Blanco 2012)



<https://01010001001111.blogspot.com/2024/08/fotografia-n-4-las-horas-oscuras.html>

los techos más nivelados. Llevar lazos o un cinturón, para amarrarse a algún fierro y no caerse mientras se duerme. Las chamarra o sábanas no pueden faltar, pues sirven para protegerse del frío, pero también del sol abrasador que calienta el metal de los vagones y que traspasa la tela de la ropa y la suela de los zapatos que queman la piel.

Hay una regla no escrita. Mujeres y niños al centro del techo del vagón, mientras que los hombres jóvenes se duermen en las orillas, amarrados y agarrados de lo que sea. El término “dormir” es por así decirlo, en medio de la noche, del rugido metálico del ferrocarril que suena como una bestia hambrienta, y de las ramas de árboles que pueden arrancar una oreja o mutilar los dedos de una mano, es muy difícil dormir.

Durante el día, cuando el sol pega con fuerza, rezas por que llegue la noche. Cuando llega la noche y la oscuridad lo devora todo, ansías ver los destellos del alba para saberte vivo. “¿Por qué migras?”, pregunté varias veces a distintos migrantes. Hay tantas respuestas, pero quizá la de Edson es la más escabrosa.

“La Mara nos buscó a mi hermano y a mí para formar parte de la pandilla, allá en Salvador. No aceptamos. La última vez que vi a mi hermano fue cuando los integrantes de la banda jugaban fútbol con su cabeza frente a mi casa. Salí por la puerta de atrás, mientras mis padres me persignaban. Voy al norte, con mis primos, que huyeron también”, dijo, mientras veía como si hubiera alguien detrás de mí, con la mirada perdida.

Al terminar su respuesta, Edson guardó silencio. Todo quedó en silencio por unos instantes, hasta que la Bestia, la maldita Bestia, rugió desde sus entrañas y se movió intempestivamente, para recordarnos que la pesadilla de la migración era real.



(Fotografía N.º 5, “Mirada migrante”, Blanco 2011)

Durante su recorrido en el sur de México, el tren realiza diversas paradas en poblados y estaciones. Una de estas es la estación Apasco, en Macuspana, Tabasco. Ahí el tren se detuvo y se corrió la voz de que el ferrocarril estaría detenido por dos horas en lo que subían material a los vagones. Era de noche y todos comenzamos a bajar. El sol tirado del día nos había castigado con fuerza y estábamos cansados, sedientos y hambrientos. En esa estación, rodeada de una comunidad, los habitantes se habían organizado para brindar alimentos y agua a los migrantes. Estos bajaron a comer y beber, y yo bajé tras ellos.

Comencé a tomar fotos y solo cogí dos botes de agua que puse en mi mochila con la idea de primero tomar fotos y después comer algo. Fue en ese momento que escuchamos un rechinido. Era el tren avanzando lentamente.

No había estado detenido ni 10 minutos. Todos comenzaron a correr tratando desesperadamente de subir al ferrocarril en movimiento. Yo, en el suelo, veía a los migrantes saltar, en medio de gritos y desesperación, a las escaleras de los vagones. Y recuerdo pensar: “Es suficiente para mí...”.



(Fotografía N.º 6, “La esperanza viaja al Norte”/
Fotografía N.º 7, “Desolación”, Blanco 2012)

Estaba a dos horas de mi casa. A dos horas de mi cama, del clima, de la comida caliente. Ya no había necesidad de seguir la cobertura. Pensaba eso con mi mente, pero mi instinto me hizo caminar al lado del tren, mientras este adquiría mayor velocidad y los vagones pasaban fugazmente y, sin darme cuenta,

ya estaba corriendo al lado del tren. Siempre he pensado que la vida se rige por 20 segundos de valentía, es todo lo que necesitamos. 20 segundos de coraje para declararte a la persona que amas, para plantarte frente a las injusticias, para tomar las decisiones importantes de tu vida y estoy seguro que esos 20 segundos de coraje y perder el miedo hicieron que me lanzara a las escaleras metálicas de un tren en movimiento y, mientras lo hacía, cerré los ojos en el aire, mientras rezaba alcanzar los peldaños, pues de no hacerlo, caería bajo las ruedas del ferrocarril y a una muerte segura.

Cuando sentí la barra metálica, comencé a subir las escaleras, mientras la inercia me seguía ganando por el peso de mi mochila y mi cámara, pero en ese momento comencé a sentir manos. Manos agarrándome de la mochila, de los hombros, del pecho y siento un tirón. Eran los migrantes que me ayudaban a subir y subían a quien venía detrás de mí. Arriba de esa Bestia todos éramos uno, preocupándonos por quien venía detrás de nosotros. Respiré con agitación y emoción. En eso me levanto, calibro la cámara y comienzo a tomar fotos.



(Fotografía N.º 8, Un poco de *glamour*, Blanco 2012)

Era totalmente de noche y decidí montar el *flash* a la cámara y disparar con la mínima potencia, y llenar con luz. Subí el ISO a 6400, bajé el diafragma a F:2.8 y tiré a 1/10 de velocidad, con la intención de captar el ambiente lúgubre del momento, cuando todos los migrantes buscaban a sus amigos, hermanos, familiares, sin saber si estos habían podido subir o no al tren. Vi a una pareja de hermanos, abrazados, con la mirada de aflicción, tomé la foto, y en ese instante capturé, sin darme cuenta, todo el drama de la migración.

A menudo, siempre regreso a esa fotografía cada vez que me siento perdido, y esa imagen, los rostros, el momento, me hace volver a recordar el por qué hago lo que hago. El por qué voy por la vida con una cámara colgada al hombro. Me recuerda la gran responsabilidad de cargar una cámara y el arma tan humana que es.

Tomé la imagen y siempre he tenido dudas sobre cómo es que esta se ve más fuerte y transmite el momento lo mejor posible: el blanco y negro se me hace brutalmente poderoso, por el grano reventado y a la vez estético, que me recuerda a las fotografías de



(Fotografía N.º 9, "Sueños y desvelos", Blanco 2012)

antaño de fotoperiodistas, mientras que a color se logran observar detalles como un poco del cielo y las nubes de tormenta e incluso un fulgor amarillo de los focos del tren.

La foto fue tomada con el tren en movimiento, cuidándome de las ramas que fortuitamente aparecen y no las ves hasta que te golpean. Hay veces que elijo la fotografía en blanco y negro, otras tantas a color, y a menudo me percato que alterno mi decisión.

Hasta donde supe, la pareja de hermanos llegó a Tijuana, pero luego de dos intentos por cruzar la frontera perdí comunicación. Lo último que supe de ellos es que le habían pagado a un pollero para que los cruzara. Las redes sociales de uno de ellos estuvieron inactivas por cuatro años y ahora ya no me aparece.

Alguien en algún momento me dijo: “Quizá esas sean las últimas fotos de alguna de esas personas” y esa idea me heló, pero a la vez me recordó el infierno de la migración.

Un día antes, un migrante me gritó arriba de la Bestia: “Hey, camarada, tómame una foto, por si no vuelven a saber de mí”, mientras estábamos en algún punto de la frontera en el sur de México.

Solo la idea de que fuera la última foto de esa persona me pegó como un relámpago. Asentí, levanté la cámara, y disparé.

Al final de las cosas, pasados cuatro días de la cobertura, regresé a mi casa. Recuerdo llegar a Villahermosa a las tres de la mañana. Le marqué a un compañero del diario que cubría la guardia de la nota roja y le pregunté si podía ir por mí a la estación.

Cuando me recogió, no sé con qué cara me vio que me dijo: “Vamos a comer unos tacos”. Al entrar a mi casa, fui directamente al baño y me di un regaderazo. Comencé a llorar. A soltar todo lo que podía soltar. Era un afortunado. Mientras yo estaba ahí, en ese mismo momento, miles de migrantes estaban tirados en el techo de un ferrocarril, *soñando despiertos, sin poder dormir*.

Para las siete de la mañana ya estaba en la redacción. Fui el primero en llegar. Estaba bajando mi material fotográfico,



(Fotografía N.º 10, “El cansancio”, Blanco 2010)

ordenándolo, cuando entró el dueño del diario y, al verme, me dijo: “¿Qué haces aquí?”.

Por un momento dudé y pensé si no me habían despedido y nadie me había dicho. Antes de siquiera pronunciar algo, el dueño me dijo: “Pensé que estabas sobre la Bestia, has sido portada durante cuatro días seguidos. Qué gran cobertura”, al tiempo que sostenía los periódicos donde habían salido mis fotos de portada. Solo sonréí. ¿Qué más podía hacer? El dueño me dio tres días de descanso. “Te los has ganado”, aseguró, y yo me las pasé durmiendo y teniendo pesadillas.

A menudo me preguntan: “¿Por qué tomas esas fotos, por qué vives del sufrimiento de los demás?”. Incluso me han dicho de que es ruin de mi parte hacer arte del dolor ajeno y yo respondo tajantemente: “Esto no es arte, es realidad”. No vivo de los demás, vivo *con* los demás, tratando de entender este mundo que compartimos.

La fotografía comenzó como una herramienta documental, incluso era usada como referencia para pinturas. Luego, poco a poco, se expandió pero, de entrada, la fotografía fue el esfuerzo de la búsqueda por suspender la realidad, fuera la que fuera.

Siempre me pongo a pensar, cuando la gente critica este tipo de trabajo (el mío y el de otros compañeros) en que la molestia está mal enfocada. La molestia debe ser la migración y las condiciones de desigualdad que la generan. La molestia debe ser el crimen organizado y el dolor que provocan. La molestia debe ser la corrupción y la injusticia.

Si te molestas con un fulano por levantar la cámara y disparar, entonces no se ve el panorama en general.

Llevo quince años levantando la cámara ante cosas injustas, que me dan pesadillas, que me han hecho asquear, vomitar, enojarme, llorar, y no lo dejaré de hacer, porque es algo que me humaniza de formas que necesitan seguir siendo humanizadas.

La fotografía me ha salvado innumerables ocasiones, ya sea como documento, como periodismo, como paisajismo, o como

foto de autor. La foto no discrimina, es pura realidad. Si te molesta una fotografía por su contenido, entonces no te desquites con el fotógrafo, desquítate con la realidad que ha provocado eso que es injusto.

Mientras tanto, yo sigo levantando la cámara, haciendo clics, y detrás de mí vendrán muchos más, así como yo seguí el paso de muchos otros que usaron una cámara para lidiar con este mundo loco e injusto, pero que a la vez vale la pena salvar.

He de decir, que aún con el paso de los años, tengo pesadillas de vez en cuando. Sueño que me caigo de la Bestia y quedo consciente, sin moverme, en un descampado, sintiendo cómo me echo a perder poco a poco sin poder hacer nada. ¿Es así el abandono, el olvido, la muerte?

También recuerdo claramente el sabor a agua de pantano que bebíamos para no morir de sed y ese taco de tortilla dura con queso echado a perder que me dio un migrante cuando me vio hambriento. Es el gesto más humano que he recibido en mi vida. Literalmente un desconocido se quitó el único alimento que tenía para compartirlo conmigo. Se quitó lo que menos tenía y me convidó. Eso me enseñó más de caridad y humildad que todo lo vivido antes y después de ese momento.

También sueño con esa noche en que decenas de manos migrantes me acogieron y subieron al lomo de la Bestia en movimiento, asegurándose de que no cayera a una muerte segura.

Han pasado casi diez años desde esas noches arriba de la Bestia y como país hemos cambiado mucho, pero el tema de la migración es uno de nuestros grandes pendientes. Incluso, en el momento que escribo este texto, caravanas migrantes han sido golpeadas por la Guardia Nacional repetidas ocasiones en Chiapas.

Y mientras hubo un presidente en Estados Unidos que calificó como “bad hombres” a los migrantes mexicanos, no nos damos cuenta que como mexicanos también cometemos muchos delitos contra los migrantes centroamericanos.

Estar arriba de la Bestia me hizo ver con una claridad apabullante que quienes migran en el lomo de ese monstruo casi mitológico son seres humanos, que sueñan, que añoran el hogar dejado atrás. Que, si nos damos cuenta, todos somos migrantes, como lo fueron nuestros padres, nuestros abuelos y todos nuestros antepasados. Que nuestra propia humanidad se rige por la migración. Cruzamos desiertos para encontrar tierras fértiles. Cruzamos océanos para escapar de persecuciones y ahora, incluso, miramos las estrellas, soñando con alcanzarlas, y, por otro lado, aquí seguimos, luchando los unos contra los otros por un pedazo de esperanza.

Y si de algo estoy consciente, es que fue la fotografía la que me ha hecho confrontarme con esta realidad, con muchas otras, y solo quien toma la decisión de poner su ojo en el ocular y hacer clic comprende cuando Robert Cappa decía la frase: “Si tu foto no es buena es porque no estabas lo suficiente cerca”, y entiendes que no se refería a la distancia focal o física, se refería a la distancia emocional.

El gran fracaso del fotoperiodismo actual es la inmediatez, más allá de la profundidad, donde cada vez más fotógrafos parecen “turistas de desastres”, haciendo clic desde el aterrizaje. Y, cuando tienen “su imagen”, toman un *ticket* de avión y regresan a su comodidad, olvidando al ser humano al que fotografiaron.

El gran reto del periodismo actual es no dejar de contar historias, porque las historias permanecen en los recuerdos, son transmitidas de generación en generación, así lo ha sido desde la antigüedad. La fotografía es solo una herramienta más para hacer perdurable la memoria humana, pero lo importante, lo verdaderamente importante, es el ser humano mismo, suspendido en un clic que lo haga eterno.

Witkin o Rosso: comparación entre la fotografía documental y la fotografía artística

Ángel Alfonso Medel González

En el marco de los desafíos creativos en la creación fotográfica actual se encuentra la incapacidad de elegir una técnica fotográfica apropiada para desarrollar un discurso. Esta incapacidad surge, entre otros motivos, debido al desconocimiento de las posibilidades discursivas, estéticas y semióticas en la fotografía artística y documental que pueden catalizar, sustentar e impulsar a una fotografía. Razón por la cual el presente ensayo realizará un ejercicio comparativo entre una fotografía artística y una documental; con la intención de mostrar a los fotógrafos emergentes las similitudes, diferencias y características entre ambas técnicas, de modo que obtengan la capacidad de elegir la más eficaz y que atienda mejor a sus necesidades.

La fotografía artística *The raft of George W. Bush* (ver fotografía N.º 1) es una fotografía realizada en el año 2008 con el proceso de gelatina de plata. Se muestran quince cuerpos visibles, tanto hombres como mujeres en diferentes ángulos y poses que podrían denotar diversas expresiones corporales desde la

esperanza, la resignación, el desfallecimiento y el enaltecimiento. Dichas personas se encuentran sobre lo que parece ser una barca rompiéndose, navegando posiblemente a la deriva sobre un océano con oleaje violento y nubes de tormenta; no está de más describir que tanto la balsa como el océano presentado son elaborados como una escenografía donde no se intenta ocultar o disimular la materialidad plástica de esta, al contrario, se ocupa junto con el formato a blanco y negro para mostrar una intencionalidad más teatral que natural, pero manteniendo un mayor peso visual en lo acontecido con los personajes.



(Fotografía N.º 1, “The raft of George W. Bush”, Joel-Peter 2006)

<https://www.artsy.net/artwork/joel-peter-witkin-the-raft-of-george-w-bush-nm>

Por otra parte, la fotografía documental *Migrants find refuge in a warehouse of a merciful Colombian citizen on their way from the city of Pamplona to Bucaramanga, in the Santander department* (ver fotografía N.º 2) presenta a un grupo de trece personas perceptibles, los cuerpos humanos de varones como mujeres se muestran recostados en posiciones de reposo y descanso, cubiertos por mantas, chamarras y entre ellos mismos; a pesar de que sus cuerpos reflejan descanso, sus expresiones faciales transmiten sensaciones y emociones diferentes tales como tristeza, cansancio, confusión y sufrimiento. Si bien el espacio en el que se encuentran permite ver elementos como tablones, escombros, prendas y sábanas, el peso visual recae completamente en el grupo de personas, por lo que elementos ajenos se pueden apreciar como complementos que en un recorrido visual profundo ayudan a interpretar lo acontecido en la fotografía.

Dentro del plano de la expresión se exhibe la primera diferencia entre ambas fotografías. En la fotografía N.º 1 es perceptible una luz que baja en 90° hacia los personajes, de un posible



(Fotografía N.º 2, “*Migrants find refuge in a warehouse of a merciful Colombian citizen on their way from the city of Pamplona to Bucaramanga, in the Santander department*”, Rosso 2018).

<http://magazine.photoluxfestival.it/en/nicolo-filippo-rosso-exodus-the-venezuelan-diaspora/>

carácter cálido debido a que no parece molestar o quemar al grupo de actores, más bien parece que los abraza permitiéndoles reconocerse entre sí y que el espectador los reconozca como individuos, mostrando su corporalidad, vestimenta y formas. Del mismo modo se podría apreciar la luz en la fotografía N.º 2, una luz que abarca todo el espacio, que nos permite distinguir a cada actor entre sí, además de los objetos externos a ellos.

Con el significado occidental de la luz que puede atender a la bondad, la verdad o la belleza, y dado lo presentado en las fotografías, se obtiene que el significado de la luz en ambas es el de la verdad, esto porque la luz está cumpliendo la función de mostrar, enseñar un acontecimiento junto con las partes que lo conforman a modo de construir un relato que presente la verdad, en estos casos la realidad de un grupo de personas a partir de su espacio, estado físico y posturas. Si bien ambas fotografías cumplen con el mismo significado en la luz, no es del mismo tipo ya que en la fotografía N.º 2 se presenta una posible luz natural de tipo solar que ilumina de manera orgánica a los actores y al medio; al contrario, la fotografía N.º 1 tiene irregularidades en la manera de presentar la luz dado que en un medio donde las nubes negras y densas parecen posarse sobre los actores es imposible la existencia natural de una luz de ese tipo, de modo que se trata de una luz artificial y simbólica, que pretende enfocar a un espacio específico en la escena.

Asimismo, en ambas fotografías se mantiene una relación que surge a partir de sus diferencias, es decir, una dicotomía filosófica entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Entendiendo lo apolíneo más allá de la tranquilidad y belleza apaciguada, más bien como la idea de sueño, la búsqueda de conocimiento y el engaño de las apariencias

y es en estas tres últimas concepciones que encontramos a la fotografía N.º 1. ¿No es acaso que aquella embarcación naufragante que se encuentra entre la realidad orgánica corporal y la plástica artificial nos adentra en un estado de sueño o ensueño, no solo cuestionando lo “real” de lo “fantástico”, sino también cuestionando el hombre mismo al presentar una veladura de cuerpos que arremeten contra nuestra predilección a la belleza y el orden?

Por lo que se refiere a lo dionisiaco, no solo como caos y embriaguez cuando también se puede considerar vitalidad salvaje o belleza cruda, tal como lo muestra la fotografía N.º 2, la crudeza escondida en la aparente existencia inmaculada del cuerpo corporal que esconde impulsos no aceptados pero existentes en el comportamiento humano en sociedad “civilizada” como es en este caso el temor, el cansancio, el miedo y la posible pérdida de fe sumado al descuido físico presentado por los actores en escena; la presencia de cada personaje no pretende remitir al engaño de la belleza en un acto apolíneo, es una belleza salvaje que está en búsqueda de la vitalidad.

A su vez, el modo en que las fotografías narran de manera icónica los acontecido en el plano bidimensional tiene una repercusión en la interacción con el espectador. Tal es el caso de la hipotiposis, que consiste en narrar un suceso o acción de tal manera que se piense que lo acontecido está sucediendo frente al espectador, una manera de romper con la frontera estética y sentirnos inmersos en la obra; es el caso de la fotografía N.º 2 donde diferentes elementos lo denotan, como las miradas de diferentes actores que se dirigen hacia el exterior del plano, rompiéndolo hasta llegar al espectador que siente que está siendo mirado y regresa la mirada. También influye la posición del disparo de la cámara que se sitúa a nivel de los ojos de los actores, formando una conexión entre las personas, el lente de la cámara y aquellos que especulen dado que ocupan el lugar del lente en un aparente ejercicio de doble aprehensión, me siento viendo a quienes me ven.

Por el contrario, en la fotografía N.º 1 se presenta un trampantojo, una ilusión que intenta hacer creer que lo esperado es real. De modo que se muestran a una serie de actores, personas de carne y hueso que intentan establecer una relación con el espectador mediante sus posturas llenas de movimiento que nos llevan en un recorrido de carne y texturas “reales” que contrastan con la escenografía plástica y “falsa”. En esta fotografía se busca algo diferente a la realidad “en acto”, se pretende llegar un espacio “teatral” cercano a lo artístico mediante el uso de recursos orgánicos como los cuerpos humanos y artificiales como la iluminación, los elementos que conforman el escenario, en un ejercicio que también hace uso del *collage* y las formas de impresión para llegar a una experiencia estética que no rompe con la frontera estética.

Estéticamente hablando hay una relación continua, casi permanente en las fotografías 1 y 2, así como en cualquier fotografía documental y artística y sin los modos de existencia de este tipo de obras. En el estado físico ambas fotografías ocupan un lugar en el espacio al ser impresas, están presentes sobre un objeto soporte que en este caso es el papel y que les permite ser palpables y modificables a pesar de no ser permitido. Para poder enfrentarse a ambas fotografías es necesario el uso del sentido de la vista correspondiente al modo fenomenológico para observar el inicio y el final del texto, reconocer y diferenciar todo lo acontecido en él. Los dos últimos modos de existencia separan a ambas fotografías ya que, en un aspecto reico o cosal, entendido como la forma de organización de los elementos y fenómenos dentro de un soporte generando universos particulares, en este caso fotografías, y que traen consigo ilusiones consentidas de contenido, color, luminosidad. Aquello que reconocemos en la fotografía, lo representado como formas, cuerpos, personas. Lo interpretado en las dos fotografías es diferente a pesar de que ambos contienen actores humanos. La fotografía N.º 2 muestra un fenómeno del mundo real pero genera ilusiones respecto a la luz, la composición organizada y equilibrio; la fotografía N.º 1 proporciona

un universo casi teatral, luces artificiales, escenografía, vestuario y poses casi manieristas. Las acciones, el entorno y la luz los diferencian entre sí. Por último, la trascendencia. La fotografía N.º 1 fue tomada en 2006, mientras que la N.º 2, en 2018. Ambas han rebasado, aunque no por muchos años, la barrera del tiempo al prevalecer aún en el escenario fotográfico global actual, sea en un área documental o artística ambas se mantienen en el recuerdo y visión colectiva actual en mayor o menor medida, y muy probablemente gracias a los medios tecnológicos esta memoria trascenderá hasta el final de la historia.

En ambas fotografías hay una fuerte similitud narrativa y es el momento representado en ambas. Se presenta un instante de la historia, un posible punto clímax en donde los actores están respondiendo a un fuerte estímulo que los espectadores desconocen pero que tampoco necesitan conocer; el antes, el estado y el tiempo en la historia son omitidos para enfatizar el *ahora*, en donde las posiciones de los cuerpos, su expresividad corporal y facial, así como el medio en el que están son la información proporcionada y que adentra a quien enfrente a las fotografías en una narrativa donde las características mencionadas a lo largo de este ensayo influyen en la percepción y lectura del texto fotográfico: la luz, lo apolíneo o dionisiaco, la hipotiposis o el trampantojo junto con la información proporcionada por los actores convergen para impulsar, desarrollar y sustentar un discurso único, capaz de impactar a un público al generar experiencias estéticas que generen reflexiones y situaciones que detonen cuestionamientos importantes para los individuos inmersos en la sociedad.

Bibliografía

- CONCI, Sergio. 2015. “A propósito del libro de Howard Gardner: Verdad, belleza y bondad reformuladas. La enseñanza de las virtudes en el siglo XXI”. *Revista Trazos Universitarios*. <http://revistatrazos.ucse.edu.ar/index.php/2015/11/12/a-proposito->

- del-libro-de-howard-gardner-verdad-belleza-y-bondad-reformuladas-la-ensenanza-de-las-virtudes-en-el-siglo-xxi-1/
- FLOCH, Jean-Marie. 1993. *Semiotica, marketing y comunicacion*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- ILLESCAS, María Dolores. 2014. “La vivencia del cuerpo propio en la fenomenología de Edmund Husserl”. En *Fenomenología del cuerpo y hermenéutica de la corporeidad*, editado por Ángel Xolocotzi Yáñez, y Ricardo Gibu. Madrid: Plaza y Valdés Editores.
- MIGUELÁNEZ, Irene. (s.f.). De lo apolíneo y lo dionisiaco en el arte. <http://webs.ucm.es/BUCM/revkul/e-learning-innova/124/art1786.pdf>
- SOLÍS, María Luisa. 2021. “Narco-mensajes y fotografía. La hipotiposis como recurso en la expresión de la violencia”. *Actes sémiotiques*, núm. 125.
- SOURIAU, Étienne. 1998. *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*. México: Fondo de Cultura Económica.

El día que el viento cruzó la línea

Gerardo Suter

La reflexión que el lector tiene en sus manos parte de un registro videográfico anónimo que utilicé para el desarrollo de una de las obras que conforman el proyecto *neoTrópico*. Adentrándome en la evolución de este trabajo reciente, destaco algunas particularidades del proceso de trabajo, retomo frecuentes inquietudes que sobrevuelan el campo de las imágenes y comentario, desde una personal experiencia práctica, algunos temas que han estado presentes en las discusiones teóricas sobre la imagen. Este ejercicio busca, sobre todo, mostrar cómo la práctica puede entretejerse con la teoría y la investigación artística fundirse en el proceso creativo. Dada la naturaleza del escrito, he decidido colocar a pie de página algunas referencias que pueden consultarse para ampliar los conceptos mencionados en el cuerpo del documento.

... en esa época siempre cruza el viento,
pero aquella polvareda se lo llevó todo...

Vimos cómo la tormenta llegaba del sur.
Oímos chillar el aire entre las costillas de acero.
De pronto, sentimos que una furia tropical agitaba la muralla.

Viento del sur. Tormenta de polvo. Estrepitoso derrumbe.

En una secuencia de apenas un minuto de duración, vemos cómo un grupo de obreros que trabaja en la malla fronteriza reacciona ante un fuerte viento que derriba la estructura metálica. El suceso, capturado circunstancialmente con un teléfono celular, permaneció oculto durante algunos meses en la red informática, hasta que fue relacionado con una virulenta tormenta tropical que golpeó el norte de México y cuyos estragos sirvieron para evidenciar la fragilidad de una costosa campaña nacionalista que fantaseó con levantar un muro impenetrable, un rompe olas migratorio capaz de contener la creciente marea humana que llega día con día a Estados Unidos.

El video comenzó a circular el 20 de julio de 2020 a raíz de la entrada del huracán Hanna a territorio norteamericano. Su publicación desató un alud de comentarios que pusieron en duda la veracidad del documento. Se intentó minimizar lo sucedido y con ello neutralizar sus implicaciones políticas, afirmando que el registro no coincidía con el sitio por el que había cruzado la tormenta. Según reportes de la Patrulla Fronteriza de Estados Unidos, el incidente ocurrió en un punto limítrofe de una zona semidesértica reservada al ejército, probablemente entre los estados de Nuevo México y Chihuahua. Aunque se cuenta con esta declaración, lo cierto es que el lugar exacto se ha mantenido en secreto y sigue siendo un misterio.

Imagen. Documento. Símbolo

Ante un suceso de esta magnitud, poco importan los detalles; cualquier comentario que intente desvirtuar lo acontecido –anteponiendo la duda de cuándo y dónde fue grabado el

video— pasa a segundo plano y solo contribuye a refrendar la percepción de una frontera vulnerable. Con el correr del tiempo y a lo largo de tres mil doscientos kilómetros, el muro ha ido consolidando su estatus simbólico. De un lado y otro de la línea fronteriza, la barda en pie ha provocado que una lluvia de significados caiga sobre ella. Era de esperar que cualquier fractura que expusiera su inestabilidad aparecería como una clara invitación a imaginar nuevos significados o resignificar los ya existentes. Destacar su fragilidad y exhibir su vulnerabilidad asociándolas a un viento tropical que llega del sur, no hace más que alentar la reescritura del símbolo. Un ejercicio que no hubiésemos podido siquiera vislumbrar, si no hubiese llegado a nuestras manos, a nuestros dispositivos, una prueba que diera cuenta del incidente (Rigat 2018).¹

La relevancia de la secuencia de un minuto de duración, almacenada en un teléfono celular y difundida posteriormente en X, radica en haberse convertido en el único registro con el que se ha podido corroborar la veracidad del enunciado. Por ese carácter de documento único y a partir de su deriva por el espacio virtual, la secuencia adquiere cada vez mayor importancia y autonomía, incluso independizándose de quien la generó y del suceso mismo. En tanto huella o signo indicial, la imagen define su territorio, construye su autonomía y al reconocerse como superviviente, logra sobreponerse al hecho para finalmente suplantarlo. Es el tiempo pasado quien le confiere a la imagen su calidad de testigo, es quien la funde para siempre con el hecho simbólico y es su permanencia la cualidad que le permite transmutar en imagen icónica. Si en un inicio la realidad es validada por la imagen, poco a poco esta última se intercambia por aquella: la imagen-dокументo deja de ser mera representación del hecho real y se convierte en imagen-ícono para suplantarla.

¹ Para tener una mejor comprensión de las ideas que se manejan en este párrafo, el lector puede consultar el texto de Leticia Rigat: <https://www.redalyc.org/journal/6060/606065854006/html>

Apropiación. Resignificación. Proceso

En el arte contemporáneo, apropiación y resignificación aparecen como estrategias de trabajo que han servido para nutrir los procesos creativos de distintas maneras. Con el advenimiento de la imagen técnica (Flusser 2000), aunado a la consolidación de la imagen digital y a los distintos recursos para su generación y divulgación, estos conceptos han ido adquiriendo mayor relevancia, contribuyendo a la ampliación del diálogo en torno a los límites y alcances de la objetividad de la imagen frente a la subjetividad del autor o incluso hacia la propia noción de autoría. Varios ensayos se han aproximado directa o indirectamente a estas problemáticas, algunos insertando la discusión puntualmente en el terreno de las imágenes y otros desde el arte contemporáneo. La experiencia práctica me ha llevado a tomar en cuenta las nociones de postproducción (Bourriaud 2007)² y postfotografía (Fontcuberta 2011)³ como importantes herramientas de aproximación al binomio apropiación-resignificación. Aunque en estos momentos no comparta en su totalidad el sentido de ambas nociones, creo importante reconsiderarlas, no como condicionantes del proceso creativo, sino como indicadores del ámbito en el que éste se inscribe –lugar donde la acción, sus resultados y reflexiones, se encuentran determinados por parámetros personales que operan como reglas autoimpuestas o como un manifiesto que reconoce nuestros propios límites y limitaciones.

Cuando desarrollé la noción de *imagen expandida* (Suter 2011), hablé de la relación intermitente que el proceso creativo mantiene con los espacios de producción y circulación, señalando lo difícil que sería entender la activación de uno, sin la existencia del otro. La reticencia a utilizar en estos momentos

² Para tener una mejor comprensión del concepto y cuál es su relación con el arte contemporáneo, el lector puede consultar el siguiente texto: <https://aestheticamagazine.com/post-production-in-arts/>

³ Para tener una mejor comprensión de tema, el lector puede consultar el siguiente texto de Joan Fontcuberta: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>

las nociones de postproducción y postfotografía me obliga a proponer una alternativa –derivada de ellas y con la posibilidad de operar simultáneamente de ambos espacios– sustituyéndolas por la noción de recreación/post(re)creación. En la medida que la postproducción refiere a un momento de la imagen en el espacio de la producción y la postfotografía a un estado de la imagen en el espacio de la circulación, incorporo la noción de recreación de la imagen para actuar en ambos espacios. A partir de lo anterior, la resignificación no se reduciría a un asunto técnico, exclusivo e inherente a los procesos de producción (postproducción), ni tampoco a un posible estado de la imagen asociado al espacio de la circulación (postfotografía). Hablaríamos de recreación de la imagen, es decir, de lo que sucede con la imagen en cualquiera de los momentos posteriores a su creación, y que puede manifestarse tanto en la esfera de la producción como en la de la circulación, de manera independiente o compartida, donde la autoría no necesariamente recae en quien creó la imagen, sino en quien la recrea.

La huella de la imagen

Un video anónimo difundido en X fue el punto de partida para reflexionar sobre la imagen, el autor y la investigación artística. El recorrido que iniciamos junto con el lector ha seguido la huella de una secuencia videográfica. En ese andar develamos algunas particularidades de la imagen y ensayamos distintos acercamientos al proceso creativo –unos con cierta proclividad a la teoría y otros inclinados a la práctica. La contextualización del video permitió incorporar temas destacados relacionados con la imagen, ideas que nos permitieran dilucidar en qué medida la destacada presencia de una imagen en el espacio de la circulación, conforma y fortalece su carácter icónico. O de qué manera las actividades creativas en las esferas de la producción y la circulación incorporan a la discusión las nociones de apropiación y resignificación. Las dudas y los avances, los errores y los aciertos hasta llegar a la obra final,

seguramente revelarán algo más del proceso de investigación artística y del papel que juego como autor. Partir de la imagen me ha permitido contextualizar algunas ideas, fundamentarme en la práctica para revisar conceptos que difícilmente salen del terreno teórico e insistir en el punto de que la investigación artística sucede, formal y conceptualmente, en la práctica.

Hace un par de años inicié la compilación de datos e imágenes relacionadas con el tema migratorio y el desplazamiento forzado en América Latina. Dicho trabajo de investigación dio pie a *neotrópico* (Suter 2018), propuesta anclada en fuentes históricas y de información actual e inmediata localizada en los medios electrónicos. De acuerdo con la estrategia creativa establecida para este proyecto, serían objeto de apropiación y resignificación tanto aquellas imágenes producidas por los diferentes sistemas de seguridad de los países, como las generadas por seres anónimos que participan de esta aporía continental. Con base en acontecimientos puntuales y sustentado en documentos visuales de relevancia, desarrollo historias mínimas en las que artículo, a manera de constelación, el material recopilado. Al interior de mi proceso creativo, estos bloques narrativos preponderantemente visuales, considerados microrrelatos por su estructura, se muestran como cuadernos o libros negros que en un primer momento cumplen la función de apuntes o bocetos. Cuando alguna de las historias se funda en una secuencia videográfica, el microrrelato, en tanto imagen en movimiento, cambia su formato y llega a materializarse en una variedad de soportes propios del medio, como una proyección, por ejemplo.

Residuos

Recordemos una vez más la secuencia videográfica. Retengamos esa imagen y lo que hemos dicho. Después del desconcierto y del miedo, del cúmulo de emociones entreveradas, llega la calma y sigue el recuerdo acompañado de un documento que lo materializa: el sonido del viento y del acero retorciéndose, aplastándolo

todo y la imagen convertida en testimonio de un suceso localizado en algún lugar del desierto que divide dos países. Sabemos que el desplome de la barda fronteriza y su documentación provocaron controvertidas reacciones en diferentes ámbitos. El registro abrió la puerta para su apropiación y resignificación. Permitió comentar un suceso político desde el arte y destacar la riqueza poética agenciada en su representación simbólica. El hecho concreto, resguardado en imágenes, pudo ser abordado desde perspectivas diversas, articulado con otras fuentes y de todo tipo. Todavía no hemos concluido. Nada. El video sigue circulando y en cada vuelta se recrea. Podemos escribir nuevas oraciones con las mismas palabras. Una combinación infinita de imágenes destruye y construye párrafos sobre un mismo plano. Un vertiginoso palimpsesto visual se reescribe y no podemos detenerlo porque está en nuestro pensamiento. Ahora me doy cuenta que el sonido constante y demoledor que acompaña las imágenes evoca la voz de Rulfo recordando el viento que, sin descanso, rasguña las paredes de Luvina. Incorporo entonces un fragmento del texto y su lectura en voz del autor. Trabajo en las imágenes e intento vincularlas al sonido. Desecho esa relación. Recupero la idea sin articularla. Había comenzado el armado de un cuaderno negro y la edición del video para proyectarlo en una pantalla de proporciones marcadamente horizontales. Desarrollé varias versiones, muchísimas. El trabajo con la secuencia no me llevaba a ningún lugar. No reproduce lo que imaginaba había sucedido. Esa no es la memoria. Dejé el video y volví al cuaderno. Regresé a la noticia original y busqué relaciones con la historia, el cine y la fotografía. Encontré varias. Amplié el entramado y lo reduje nuevamente. A veces era poco y otras demasiado. Pensé en mantenerlo simple para no perder la fuerza poética y para no diluir la carga simbólica del suceso. Pensé en la imagen como documento pero también como memoria, como recuerdo. Ya no quería pensar. Tuve curiosidad de ubicar el lugar y revisé las imágenes satelitales. Descargué varias e inscribí marcas sobre ellas. Otra vez demasiadas ideas. No debería pensar tanto. Tendría que



(Fotografía N.º 1, “Microrrelato XXXIII”,
de la serie Atlas del neotrópico, Suter 2021)

trabajar en automático. Debería armar el cuaderno o la secuencia sin esperar lo inesperado. Rescatarla y colocarla en diálogo con otros elementos es ya, en sí, un hecho artístico. En realidad no debería necesitar más.



(Fotografía N.º 2, “Microrrelato XXXIII”,
de la serie Atlas del neotrópico, Suter 2021)



(Fotografía N.º 3, “Microrrelato XXXIII”,
de la serie Atlas del neotrópico, Suter 2021)

Referencias

- BOURRIAUD, Nicolas. 2007. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FLUSSER, Vilem. 2000. *Filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
- FONTCUBERTA, Joan. 2011. “Por un manifiesto postfotográfico”. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>
- GREENALL, Thomas, Koller, Nicola, Mastandrea, Matteo. 2018, “Post-production in the Arts”. *Aestetica Magazine*. <https://aesthetica-magazine.com/post-production-in-arts/>
- RIGAT, Leticia. 2018. “Fotografía contemporánea: la reconfiguración de los modos de representación en el documentalismo”, *deSignis*, 28: 59-73. <https://www.redalyc.org/journal/6060/606065854006/html>
- SUTER, Gerardo. 2018. “neoTrópico/Un lugar al sur del continente americano”, *METAL* 4: 60-64.
- _____. 2011. “Imagen expandida”, *Luna Córnea*, n.º 33: 320-343.
- _____. 2021. Microrrelato XXXIII. <https://youtu.be/hTnINzSMSxE?si=xbnEPYfcHNX6ny-b>

Evocación de lo ausente

Alfredo De Stefano

El desierto se abre ante mí en su compleja sobriedad. Es un testigo potente del tiempo que ha escrito su historia sobre piedras y rocas, hoy convertidas en polvo. Ese espacio silente y su inmensa luminosidad me sumerge en su profundidad tras la que corren mis dos ojos y mi cámara.

El desierto ejerce sobre mí un influjo inexplicable, por eso regreso a él una y otra vez, con la tenacidad de quien deshoja la cebolla, capa tras capa, en medio de un pasmo lacrimoso y feliz. Veo sus dunas viajeras, sus montículos peregrinos, sus valles y sus crestas frágiles que se mecen al vaivén de sus caprichos y me pregunto por qué, si lo conozco tan bien, si le entiendo la entraña, si lo leo como lee el marino la bóveda celeste; por qué aún me embruja.

Bajo el influjo de su misterio he concebido proyectos fotográficos ante cuya conclusión siempre me quedo con la íntima convicción de haber rozado apenas el borde del milagro. Por eso siempre inicio de nueva cuenta, con la íntima esperanza de que esta vez sí se me revele de cuerpo completo su mágico enigma.

Dice F. S. Fitzgerald:

...la mayoría de los escritores nos repetimos. Tenemos tres o cuatro grandes experiencias conmovedoras en la vida, tan grandes y conmovedoras que nos parece que nadie hasta ahora se ha sentido involucrado y maltratado y aturrido y sorprendido y golpeado y destruido y rescatado e iluminado y recompensado y humillado de tal manera. Aprendemos luego nuestro oficio, bien o mal, y contamos nuestras dos o tres historias —cada vez bajo otro disfraz—, quizá diez veces o cien o tantas como la gente nos escuche (Zavala 1997, 20).

En ese tenor a mí han venido amigos bien intencionados a narrarme la magnificencia de sus atardeceres, o el portento de un paisaje intenso, con el ánimo, supongo, de que corra y los fotografíe. Sin embargo, como Fitzgerald, "...tengo que partir de una emoción que me sea cercana y que pueda comprender". Esta emoción es el desierto y vasto espacio.

Y de inmediato caigo en la contradicción.

No entiendo, pero algo de arcángel deben tener los recolectores de yute del desierto norestense para habitar la inmensidad del desierto sin naufragar. Algo de taumaturgos deben poseer los beduinos del Sahara para transformar el sol impío en sonrisa y portarla alta bajo el turbante. Un mucho de videntes deben conservar los naturales australianos para meter el coraje que les hervé en la piel y mantenerse firmes en el desierto y habitarlo. Algo encantador debe vibrar en la arena egipcia para asentar sobre sí a los beréberos desde tiempos inmemoriales.

El espacio geográfico o el lugar son parte de mi obra y juegan un papel fundamental en el proceso. Viajo cientos de kilómetros a lugares normalmente de difícil acceso, donde la mayoría de las veces no es posible encontrar ni agua ni comida ni gasolina en muchos kilómetros a la redonda. Estos lugares imponen sus reglas de comportamiento y, por ende, me exigen transformar mis costumbres.

El desierto actúa como el escenario en donde se registrará una serie de acontecimientos. Aunque siempre voy con ideas predeterminadas sobre los espacios en los que voy a trabajar, estos están llenos de sorpresas que algunas veces terminan modificando la idea original. Por eso es importante saber escuchar el espacio y entender su luz para poder sacar lo que se nos oculta.

Mis obras mantienen siempre una relación íntima con la naturaleza; deben mantener un diálogo interno con el espacio. Para mí cada lugar requiere una intervención única, como si esa obra fuera un complemento del lugar y de lo que pasa en su entorno. Así es como establezco un diálogo. Digamos que mi obra “encarna el lugar” tal y como lo propone Heidegger en su ensayo sobre el arte y el espacio: “El juego mutuo del arte y el espacio tendría que ser pensado a partir de la experiencia del lugar y del paraje. Y así, el arte como escultura no sería conquista alguna del espacio, más bien la escultura sería la encarnación de los lugares” (Heidegger 2010, 4).

En mi obra fotográfica de los últimos años he estado interviniendo el paisaje, ya sea montando escenas o escenarios con una variedad de elementos, tanto naturales como manufacturados. De esta manera, en medio de la vastedad a veces agobiante del desierto, construyo y fotografió espacios íntimos, algunos de los cuales son metáforas de la dolorosa desertificación del planeta causada por el hombre, y otros funcionan como alusiones irónicas a nuestra relación con el desierto.

Aun cuando el proceso de trabajo conlleva la organización de estructuras formales previas a la fotografía, y aun cuando esas estructuras parecen tener suficiente densidad formal y estética como para funcionar autónomamente, como esculturas o instalaciones, por ejemplo, lo cierto es que su realización plena solamente se da en el acto fotográfico.

En realidad, lo que hago es preconstruir la fotografía y reconstruir el espacio que va a ser fotografiado. Lo importante aquí es que lo fotografiado es marcado para la fotografía. La fotografía deviene una especie de destino o finalidad de lo fotografiado.

Quiero decir, lo que hago es señalar el espacio como fotográfi-ble; indicar que su destino está en la imagen.

De hecho, tiendo a considerar mi obra, no tanto ni siempre como soporte de un planteamiento ecologista, sino como estí-mulo para una reflexión sobre el paso del tiempo. Si he recurrido al espacio del desierto para esto, es precisamente porque se trata de un ámbito donde lo temporal puede ser percibido con cierta elasticidad y donde puede ser “intervenido”. Finalmente, mis in-tervenciones no son solamente sobre el espacio, son también so-bre el tiempo. Sus referencias a la arqueología o la paleontología tienen el carácter de simulacros dirigidos a destacar la dimensión temporal en que se ubican los fenómenos de la naturaleza y, par-ticularmente, la propia existencia.

Cuando he trabajado con animales disecados, cuando he coloca-do o representado huesos de animales muertos o extintos, incluso cuando he conducido a la evocación de sujetos ausentes, he estado colocándonos frente a la certeza o la posibilidad de la muerte. De alguna manera los objetos que organizo ante la cámara son como



(Fotografía N.º 1, Making of- Desierto del Sahara, De Stefano 2012)



(Fotografía N.º 2, Making of- Desierto de Namibia, De Stefano 2018)



(Fotografía N.º 3, Luciérnagas, De Stefano 2003)

simulacros de monumentos. Tienen una función evocativa y conmemorativa. Y tienen también algo de homenaje a lo ausente.

Lo mío es una acción que reintegra, un acto de reflexión sobre lo que el desierto ha perdido, pero también una forma de devolverle, desde una intervención personal, su memoria devastada. Obviamente en el desierto esta intervención es un acto efímero, pero trascendente en la memoria fotográfica que ha logrado concretar un deseo.

Referencias

- HEIDEGGER, Martin. 2010. *El arte y el espacio: Die Kunst und der Raum*. Barcelona: Herder.
- ZAVALA, Lauro. 1997. “Francis Scott Fitzgerald. Cien salidas en falso”, en *Teorías del cuento: La escritura del cuento*. México: UNAM. *Teorías del cuento II*, Textos de Difusión Cultural, serie El Estudio. México: UNAM.

Fotografía con dispositivos móviles en la producción de obra artística

Laura Castañeda García

La historia de la fotografía realizada con teléfono celular tuvo su origen en 1997, pero fue el lanzamiento de los equipos iPhone de Apple (Jobs 2007) el que revolucionó la forma de hacer fotografía digital a partir de que incluyeron cámaras fotográficas con mejor resolución, pantallas táctiles y conexión a Internet, todas estas novedades tecnológicas les otorgarían el nombre de *smartphone* (teléfono inteligente) a los teléfonos móviles de nueva generación, que poseen el hardware y el software para procesar imágenes fotográficas. Esta clase de dispositivos permiten la edición de las imágenes desde el mismo dispositivo mediante una serie de aplicaciones con herramientas digitales para ello. De tal forma que el fotógrafo no solo debe ocuparse de captar ese instante decisivo del que Henri Cartier-Bresson hablaba, ya que muy pronto las *apps* derivaron en un movimiento de producción que proveyó al autor de las facultades para efectuar las tareas de posproducción de la fotografía, con la posibilidad de difundirla en segundos en Internet a través de las redes sociales.

Ahora bien, a partir del año 2007 fue incorporada la cámara con sensor de 8 megapíxeles al iPhone que en definitiva posicionó con prontitud al dispositivo en un puesto señero en el ámbito de los equipos que podían ser empleados dentro de las artes visuales. Los artistas visuales vieron en el smartphone de Apple mucho más que la vanguardia tecnológica y comenzaron a utilizarlo como un nuevo medio y una herramienta creativa. Pero lo realmente revolucionario no fue la inclusión de la cámara digital a los celulares, sino el software y el hardware, el *Apptalking* que es como se le conoce a la mezcla de aplicaciones que ayudan a hacer eficiente el flujo de trabajo, mismo que puede ser transdisciplinario.

De hecho, el aparato ha superado las expectativas de sus propios diseñadores. En el Macworld, cuando Dan Marcolina, de Mobile Masters, mostró a la gente de Macintosh su sitio web, no podían creer que el dispositivo estuviera siendo empleado con finalidades artísticas, por fotógrafos profesionales y que además las imágenes fueran un verdadero fenómeno de las redes sociales como en Instagram¹.

Considero pertinente seguir la invitación que hace Joan Fontcuberta sobre la fotografía móvil²: “Es una manera de expandir los límites. Hay que evolucionar y acomodarse a las exigencias de cada momento. No tiene sentido salir a la calle y mirar como si fuéramos Henri Cartier-Bresson” (Riaño 2013). En definitiva, el mundo actual es muy distinto a la realidad urbana, social y cultural que captó el célebre autor de origen francés, quien siempre recurrió a la cámara Leica de formato 35 mm. El fotógrafo contemporáneo no puede permanecer indiferente ante las innovaciones tecnológicas de la época a la que pertenece, por ende, es comprensible que acuda al uso del dispositivo móvil para efectuar tomas fotográficas; práctica que de manera inevitable suscitará transformaciones en el uso de la técnica, la composición y el discurso del lenguaje fotográfico.

¹ Charla entre Dan Marcolina y Miguel Ángel Camero en Macworld, 2018.

² Término utilizado por el autor.

Las diferencias entre los autores fotográficos profesionales con definitivas propensiones artísticas y los usuarios promedio del dispositivo móvil con cámara, a saber, cualquier persona desprovista de habilidades, sensibilidad o atracción estética que capta una imagen, son consideradas en los siguientes términos por el fotógrafo Miguel Ángel Camero:

Para distinguir lo profesional de lo amateur, desde la óptica de mis maestros, dirían no es la manera en que se fabrica, sino el concepto que hay atrás de todo ello. (...) Es dónde se empiezan a separar los usuarios de teléfonos celulares, entre los que traen una idea y la llevan a cabo, que a base de experimentación encuentran cosas, encuentran nuevos significados, formas y realidades, de los saca-fotos o amateurs (Castañeda 2017, 308).

Los *smartphone* facilitan la producción de fotografía y video, ya lo señaló Pedro Meyer, “ahora todos somos fotógrafos” (Villareal 2014). Sin embargo, dentro de la amplia oferta de fabricación de imágenes, es viable distinguir a los creadores de fotografías que pretenden que su proyecto visual trascienda a través del discurso y de la estética, elementos que ocupan un papel primordial, más allá de las facultades técnicas.

Ahora bien, estas nuevas oportunidades son infinitas, pero como lo señala el fotógrafo Miguel Ángel Camero: “lo importante es lo que uno hace con las imágenes”. Para él, la fotografía con dispositivos móviles “es muy gratificante, lo capturo, lo proceso, lo resignifico y comparto aun cuando sea efímero, aun cuando ya quede en el olvido” (Castañeda 2017, 309). Creo que precisamente ese es el punto medular que separa la producción de autor con cámara fotográfica a la que es realizada con teléfonos móviles. Las imágenes son producidas desde un dispositivo de tipo portátil, aunque las dimensiones de las imágenes de la cámara fotográfica son mayores a las del *smartphone*. Además, el aparato dota de una suerte de invisibilidad al fotógrafo que le permite

aproximarse a los sujetos y sucesos sin ser percibido fácilmente, puesto que las personas están familiarizadas con el acto fotográfico debido a su uso en la cotidianidad. La posibilidad de editar las imágenes y compartirlas en segundos mediante las redes sociales, nos remite a su principal característica: la inmediatez, así como la fugacidad debido a su corto lapso existencial.

En este sentido, Jacob Bañuelos opina que:

Las estrategias artísticas son un poco independientes del medio con el cual trabajas, es decir, si bien es verdad que el medio puede condicionar y afectar el resultado final de una obra, creo que el artista y las estrategias artísticas están por encima de las técnicas, más bien se sirven de ellas (Castañeda 2017, 313).

A pesar de que cada vez más usuarios de celulares, tabletas y pequeñas cámaras digitales tienen la oportunidad de hacer fotografías, también existen numerosos productores plásticos que se apropián de la obra de otros: “algunas de las fotografías con mayor significado histórico han sido reelaboradas por artistas que reconfiguran las imágenes o se colocan a sí mismos en ellas” (Ritchin 2010, 43).

Para la crítica de arte Avelina Lésper:

Todo el mundo trae una cámara fotográfica en la mano, pero eso no los convierte en fotógrafos, la accesibilidad del medio no crea artistas, crea usuarios o consumidores. Con el híbrido comercial que ha unido un teléfono a una cámara la fotografía se ha convertido en un gesto automático (Replicante 2013).

Desde mi punto de vista, con las *apps* la fotografía recupera una vocación más narrativa y menos espontánea. Me refiero a que, al ser una imagen con efectos de posproducción automatizada por medio de la elección de una *app* previo a la toma fotográfica, se desdibuja la espontaneidad de la captura de lo fotografiado.

Por consiguiente, aportamos a la fotografía la facultad de crear una realidad ficticia a través de mezclar un mundo analógico con uno virtual, aspecto que nos lleva a discurrir sobre cuál es el tiempo real de la imagen. Así, la imagen sobrepasa los límites de la temporalidad expresada en el instante que recrea o representa y cobra vida en un tiempo virtual; incluso en ocasiones no la encontramos aislada, va acompañada de audios, textos, videos, etcétera, llegando a convertirse en una imagen multimedia que puede hablar, desplazarse o generar movimientos interactivos.

Ahora bien, como lo menciona el Dr. Antonio Salazar, “la expresión-significación de las formas artísticas, no se dan por separado, sino que se dan entremezcladas, lográndose la máxima expresividad mediante la optimización de los elementos empleados y la variedad de formas expresivas empleadas para reforzar los significados de la obra” (Salazar 1987, 48). A estos criterios se añaden las novedosas posibilidades que nos ofrecen los dispositivos móviles.

Para Daniel Berman, fundador de The Mobile Photo Awards (los Premios de Fotografía Móviles) desde 2011:

Los premios de fotografía móvil se han diseñado para celebrar y centrar la atención en el crecimiento explosivo de la fotografía de teléfono y el arte, ya que (...) hay mucha gente con talento en el mundo que dedican su tiempo a este oficio, la creación de arte increíble. Queremos mostrar esto al mundo, obras de arte y hacerse notar por los coleccionistas aún más (Evans 2012).

A través de los últimos años me he inclinado por incorporar a mi abanico de estrategias técnicas la utilización del dispositivo móvil, por parecerme que se adapta a los tiempos actuales. Finalmente, el arte es reflejo y producto de la época a la que pertenece, y a pesar de la desconfianza en el *smartphone* para la obtención de una captura fotográfica de calidad, hoy en día su

aplicación en las propuestas artísticas es irrefutable, en virtud de sus cualidades pragmáticas y la multiplicidad de aplicaciones diseñadas para posproducir las imágenes.

Claro está que los cuestionamientos sobre los atributos artísticos de la fotografía con dispositivos móviles no se hicieron esperar, pero su empleo serio dentro del ámbito fotográfico con pretensiones autorales ha demostrado que es solo una cámara distinta, que acrecienta y se integra al repertorio de métodos de representación. Por lo tanto, las cuatro series fotográficas que conforman la parte experimental de este ensayo representan los resultados de mis exploraciones en las rutas visuales de la fotografía con dispositivos móviles.

La serie fotográfica “Reminiscencias de San Carlos”, trata sobre la ausencia de individuos, de migración, del pasado perdido. A través del medio fotográfico, el vocabulario en el que he ejercitado mis destrezas profesionales, manifiesto lo que siento al encontrarme en el edificio de la Antigua Academia de San Carlos. Tomé como referente visual el álbum fotográfico titulado “Escuela Nacional de Bellas Artes”, realizado por el fotógrafo Manuel Buen Abad en 1897. Aunque de manera especial fui inspirada por el trabajo de los alumnos y coordinado por la maestra Kati Horna, denominado “Leyenda de San Carlos”. Los fotógrafos fueron Víctor Monroy de la Rosa, Sergio Carlos Rey, Arturo Rosales y Estanislao Ortiz Escamilla.

Realicé muchas tomas fotográficas de las cuales elegí únicamente 36. Las fotografías fueron ejecutadas en el edificio de la Antigua Academia de San Carlos, el inmueble que desde 1781 albergó los estudios de arte, e incluso es considerado como la primera escuela y museo de arte de América Latina. Pero fue con el traslado de la licenciatura a las nuevas instalaciones en Xochimilco en el año de 1979, cuando el edificio cumplió la función de acoger únicamente los Estudios de Posgrado, los talleres de Educación Continua y albergar las bodegas de colecciones de arte iniciadas desde 1781.

En los años que llevo involucrada con la Antigua Academia de San Carlos he sido testigo de las transformaciones sufridas por el emblemático edificio del siglo XVIII. Sin embargo, los últimos tres años me han llevado a reflexionar sobre los múltiples cambios. Quizás, el más significativo ha sido la escasa presencia humana ya que, en virtud de las nuevas instalaciones de Posgrado en Ciudad Universitaria, las autoridades han propiciado la migración de alumnos y profesores a ese recinto, quedando el viejo edificio al descuido, al abandono, la nostalgia pero, sobre todo, la soledad.

Trabajé la serie fotográfica por intervalos, dejándola descansar y también madurar el concepto de cómo estaría conformado el conjunto. Opté pues por segmentar las obras en tres ejes temáticos: *Vestigios de lo egregio*, *Recintos del arte y el diseño*, y *Testigos centenarios*.

El primer grupo *Vestigios de lo egregio* (ver Fotografía N.º 1) se compone por fotografías de las escaleras principales, pasillos del primer piso, las antiguas galerías de la Academia de San Carlos, que representan parte de los espacios que fueron restaurados por el profesor Javier Cavallari en el siglo XIX; y también algunas capturas de las escaleras que llevan a la azotea y pasillo de esta. Emblematiza la nostalgia por lo que significa el inmueble, que en la actualidad se está quedando con poca actividad y vitalidad. De tal forma, cuando comencé las tomas fotográficas me sorprendió la tristeza que sentí al contemplar la soledad del edificio.

El segundo grupo lleva por título *Recintos del arte y el diseño* (ver Fotografía N.º 2) y también está integrado por doce fotografías que registran el primer piso, pero del pasillo que comunica a las casas contiguas que fueron adquiridas por la Academias de San Carlos a mediados del siglo XIX. Ahí se localizan los talleres de pintura, esmaltes, vitrales, tapices y papel hecho a mano, amén de aulas de clases teóricas, salas de cómputo, la subestación de energía eléctrica y el archivo muerto. Al parecer se produjo un

desprendimiento en el techo de un pasillo que conduce a las aulas destinadas a las clases teóricas, ocasionando que fuese cerrado todo el edificio durante el semestre 2016-2.

El tercer eje temático que recibe por nombre *Testigos centenarios* (Fotografías N.º 3-6), registra el conjunto de reproducciones en yeso de esculturas clásicas del Partenón y la Victoria de Samotracia, así como del Moisés y el grupo sepulcral de los Medici, obras de Miguel Ángel Buonarroti. Las esculturas, copias en yeso y el domo de hierro y cristal traído de Bélgica se localizan en el patio principal y fueron adquiridos durante el interinato del arquitecto Carlos Lazo como director; las esculturas llegaron en el año de 1909 y el domo fue colocado en 1913. Las piezas escultóricas son distintivas de la Academia de San Carlos, han sido imprescindibles para la enseñanza del dibujo y la pintura. Fueron adquiridas para que los estudiantes copiaran los yesos y se ejercitaran en el arte academicista y clásico.

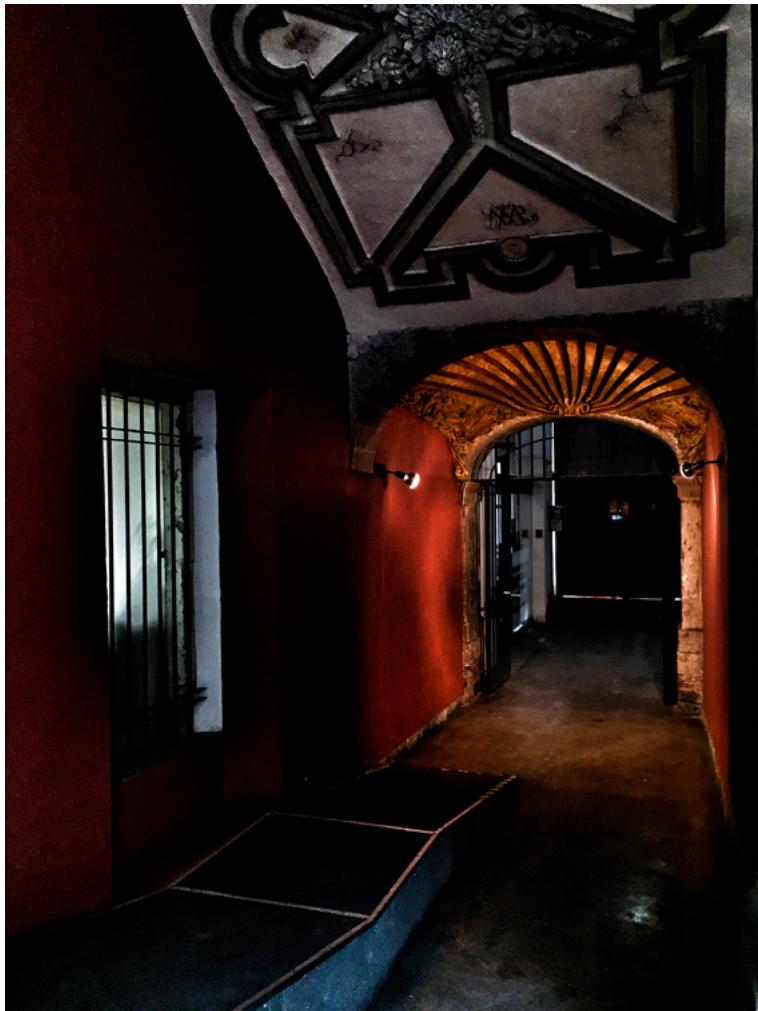
Las fotografías de este grupo fueron realizadas cuando las esculturas fueron cubiertas con plástico mientras se ejecutaban las obras de mantenimiento del edificio. Estos plásticos cumplieron muy bien su función. En estas fotografías pretendo registrar la textura y transparencia del plástico, que hace parecer una especie de espectros o fantasmas a las esculturas. Testigos de lo que ha sucedido en San Carlos, los fantasmas presentes en la historia del edificio son protagonistas de tantas y tantas leyendas que cuentan los alumnos, profesores y empleados; personas que han ocupado tantas horas de trabajo en el edificio, hasta la salida por la noche.

Estos *testigos centenarios* han visto pasar por el patio a tantas y tantas generaciones de alumnos, pero quizás yacerán como los últimos habitantes del recinto, porque ¿acaso no es la comunidad, los alumnos, la gente, lo que provee de energía vital a los edificios? La soledad que experimento en el inmueble me hace añorar los años anteriores, cuando fui estudiante o profesora con las aulas llenas. Recuerdo los seminarios en los que

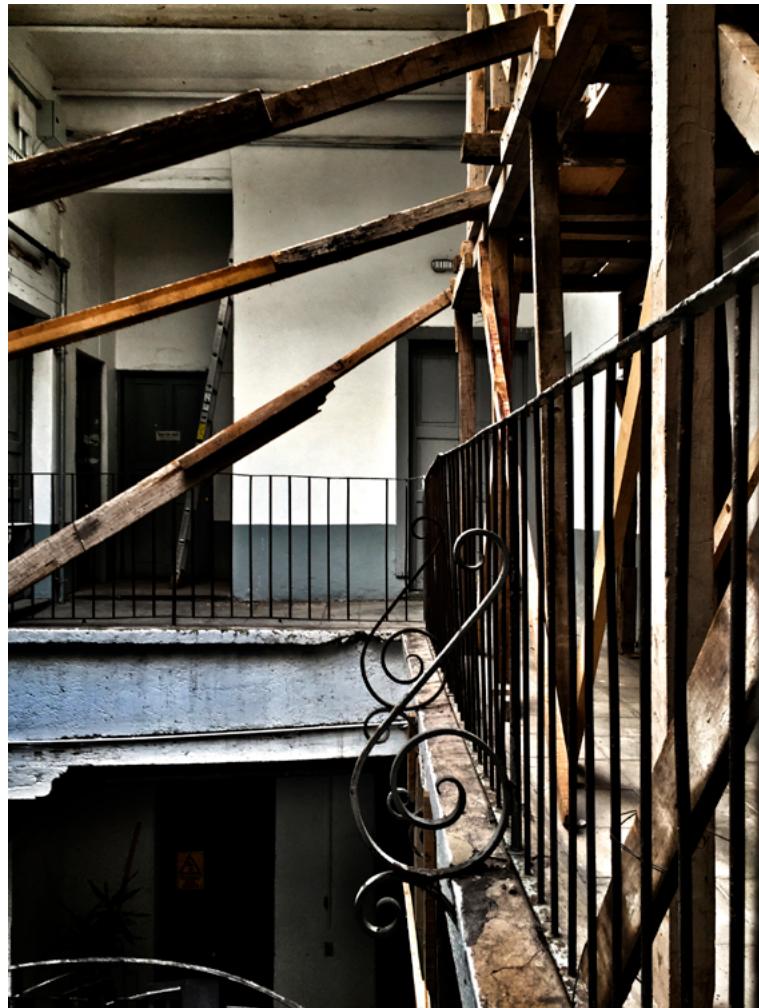
se polemizaba y discutía sobre las tendencias en fotografía y el arte en general; y sobre todo los comentarios acerca de las experiencias y trabajos de otros alumnos. Pero esto no es exclusivo del plantel Academia, al parecer en la Unidad de Posgrado en Ciudad Universitaria sucede lo mismo.

Reminiscencias de San Carlos fue efectuada en el transcurso de tres años. Comencé la primera toma fotográfica en el 2013, y terminé la selección y edición en el verano del 2016; así pues: “el tiempo es el desgarrador énfasis del noema ‘*esto ha sido*’, su representación pura” (Barthes 1998, 164), lo que para Annateresa Fabris es “la experiencia de otro tipo de *punctum*: el tiempo como equivalencia entre el ‘*pasado absoluto*’ de la pose y de la previsión de la muerte futura” (2017, 189). La serie de fotografías representó para mí lo que Fontcuberta describe como “el acto fotográfico que somete al fotógrafo a una secuencia de decisiones que moviliza todas las esferas de la subjetividad. El fotógrafo es un personaje que piensa, siente, se emociona, interpreta y toma partido” (Fontcuberta 2010, 186).

Las exploraciones estéticas y visuales que emprendí en la serie fotográfica manifestaron que la relevancia o el valor de una obra no está apuntalado en la selección de la técnica, ya sea analógica o digital, con inclusión de trucos como filtros o fotomontajes; sino en la capacidad del artista para tomar estas herramientas y transmitir de modo eficaz lo que desea argumentar mediante su trabajo. La sintaxis debe ser armónica, el concepto y los medios elegidos para comunicarlo precisan integrarse de manera absoluta.



(Fotografía N.º 1, “Vestigios de lo egregio”, de la serie
Reminiscencias de San Carlos, Castañeda 2018)



(Fotografía N.º 2, “Recintos del arte y el diseño”, de la serie
Reminiscencias de San Carlos, Castañeda 2018)



(Fotografía N.º 3, “Testigos centenarios”, de la serie
Reminiscencias de San Carlos, Castañeda 2018)



(Fotografía N.º 4, “Testigos centenarios”, de la serie
Reminiscencias de San Carlos, Castañeda 2018)



(Fotografía N.º 5, “Testigos centenarios”, de la serie
Reminiscencias de San Carlos, Castañeda 2018)



(Fotografía N.º 6, “Testigos centenarios”, de la serie
Reminiscencias de San Carlos, Castañeda 2018)

Referencias

- BARTHES, Roland. 1998. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- CASTAÑEDA, Laura. 2017. *Un estudio sobre las posibilidades de la iPhotografía en las nuevas expresiones*. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México.
- EVANS, Glyn. “Mobile Photography Awards”, *Iphoneography*, 17 de noviembre de 2012. <https://www.iphoneography.com/>
- FABRIS, Annateresa. 2017. *Fotografía y Artes Plásticas*. México: Serie Ve.
- FONTCUBERTA, Joan. 2010. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- RIAÑO, Peio H. “No podemos fotografiar como Cartier-Bresson”, *El Confidencial, El diario de los lectores influyentes*, 7 de marzo de 2013. https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-03-07/no-podemos-fotografiar-como-cartier-bresson_496418/
- RITCHIN, Fred. 2010. *Después de la fotografía*. México: Serie Ve.
- SALAZAR, Antonio. 1987. “La expresividad en las Artes Plásticas. El conocimiento que aporta una imagen-símbolo”, *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México* 2, n.º 5.
- Steve Jobs Introducing The iPhone At MacWorld 2007, 8 de enero de 2017. <http://www.youtube.com/watch?v=x7qPAY9JqE4>
- VILLAREAL, Rogelio. 2014. “Hoy todos somos fotógrafos pero con una cultura visual escasa”, *Magis* 440.
- Editorial. “Apuntes sobre fotografía”. *Replicante*, 5 de mayo de 2013. <http://revistareplicante.com/editorial-35/>

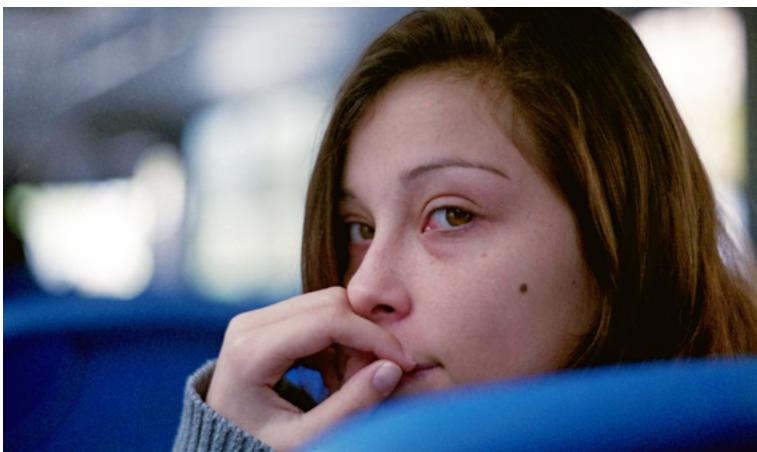
Cuatro aprendizajes sobre lo fotográfico

Victor Ezequiel Palomares Flores

De lo análogo a lo digital a lo análogo

Durante los últimos quince años se han suscitado un gran número de cambios, fenómenos culturales y desarrollos tecnológicos que han transformado la práctica fotográfica. Tomo este periodo para poder partir desde mi perspectiva, atravesando por diversos sistemas educativos y mi experiencia dentro de la producción artística y fotográfica. Si bien no es necesario contar con una carrera universitaria para ser fotógrafo o artista, hay una gran área de conocimiento, perspectivas y formación teórica al que puede ser difícil acceder cuando se opta por una vía alterna a la académica. El fotógrafo como artista es una idea que me ha fascinado desde hace tiempo, y ciertamente no hay un solo camino trazado para llegar a tal propósito. Como un primer acercamiento para lograr encontrar una posible ruta, haré un trazo de distintos periodos en mi producción comenzando con mi etapa formativa durante la carrera. Son alrededor de quince años desde que decidí estudiar una carrera sobre Lenguajes Audiovisuales, y hablando de

los aspectos tecnológicos que sucedieron mientras estudiaba, pude experimentar de primera mano ser la última generación (hasta ese entonces) en cursar una clase de fotografía analógica dentro de la facultad en la que me había inscrito, ya que el formato de fotografía en película ya estaba quedando obsoleto (2009). A la par, los avances en los sensores digitales para las cámaras cada vez producían imágenes con mayor resolución y costaban cada vez menos, lo que creó un nuevo mercado dentro de la fotografía, los consumidores/productores o *prosumers*. Un mercado que borraba cada vez más la línea entre los profesionales y el consumidor común, *amateur*. El lanzamiento del modelo Nikon D90 (2008) marcó un antes y un después dentro de la industria audiovisual, ya que era la primera DSLR con la capacidad de grabar video, una capacidad multifuncional que pronto todas las marcas implementarían. En el año 2010 se lanzó la aplicación de Instagram para iPhone. La red social se convertiría en el sitio dedicado a compartir fotografías con el mayor número de usuarios y cambiaría la forma de producir y consumir imágenes en los años venideros. Esto último no hubiera sido posible sin el práctico acceso a una cámara en los celulares, una función que se volvería una norma común en el diseño de nuevos dispositivos. La generación a la que pertenezco ejemplifica el cambio en el uso que se le da a las imágenes en esta sociedad de hiperproducción y la relación que éstas guardan con la tecnología, ya que somos una generación de transición entre lo que Marc Prensky llamaría los *nativos digitales* y los *inmigrantes digitales*. Siendo los nativos digitales aquellos que nacieron dentro del mundo digital, creciendo con los dispositivos a la mano sin ningún proceso de adaptación, mientras que los inmigrantes digitales son los que han cruzado un proceso de aprendizaje y adaptación de la tecnología analógica a la digital. Para cuando tuve la primera clase de foto analógica, debido al contexto del avance tecnológico, lo análogo parecía algo antiguo, una tecnología obsoleta de la cual teníamos que aprender para aprobar una asignatura. Sería esta misma urgencia de lo



(Fotografía N.º 1, “Sin título”, Palomares 2012)

nuevo y la accesibilidad de las cámaras digitales lo que provocaría pronto un movimiento de oposición. Unos años más tarde, en 2012, adquirí una cámara análoga, una Minolta SRT101; y haría una fotografía que me iniciaría para tomarme en serio la producción de imágenes. Esta imagen (ver Fotografía N.º 1) es un retrato de una chica, una desconocida a la que me pareció bien pedirle una fotografía en el camión.

Había algo en esta imagen que no había en las miles de fotos digitales que había hecho hasta el momento. No podía describir qué era, pero sabía que era producto de haber usado una cámara análoga. Una cualidad que permeaba la imagen, posiblemente el *aura* a la que Walter Benjamin (2003) se refería (hacia 1935), un elemento de autenticidad que lo digital no podía alcanzar. Esta fotografía surgida de una casualidad y que para mí representaba una imagen poderosa me hizo darme cuenta del potencial que había en el medio de la fotografía y que estaba a mi alcance. Lo que parecía un proceso individual y subjetivo en ese entonces, resultaría en algo que estaba pasando en diferentes lugares y contextos. Un regreso a lo análogo y una iniciativa por considerar lo análogo como un medio con mayor validez que el digital.

Actualmente hay un gran número de integrantes en las comunidades de fotografía análoga que se han popularizado por redes sociales como Instagram, sin embargo, en estas comunidades hay un nuevo orden de imágenes con tendencia a la nostalgia, lo pasado (retro), con un realce de la imperfección y lo fortuito. Y son estos elementos los que se toman como un “lenguaje de lo análogo” y que se reproducen en redes sociales, como patrones, como prototipos.

De esta manera se está volviendo a una producción excesiva de imágenes, tanto análogas como digitales, y un caso especial son las imágenes digitales manipuladas para parecer análogas, incluyendo los filtros que las redes sociales proporcionan para dar esa sensación. A propósito de la comunicación en las redes sociales y en la era digital, el filósofo coreano Byung-Chul Han escribe sobre esta repetición de patrones, que también puede aplicarse a la fotografía:

A causa de su positividad, el violento poder de lo igual resulta invisible. La proliferación de lo igual se hace pasar por crecimiento. Pero a partir de un determinado momento, la producción ya no es productiva, sino destructiva; la información ya no es informativa, sino deformadora; la comunicación ya no es comunicativa, sino meramente acumulativa (Han 2021, 10).

En las redes sociales se puede ver la reproducción de los mismos temas, composiciones, tendencias y modos de producción, y si bien hay finalidades distintas para cada imagen, cuando hablamos de imágenes producidas para pertenecer a un dispositivo estético, la cuestión se vuelve más peculiar y tiene que ser abordada con mayor cautela.

Una construcción de sentido

Retomando el tema del proceso creativo dentro del contexto de la fotografía, un primer acercamiento a la elaboración de imágenes

con un sentido estético, reflexivo y crítico se puede hacer al emprender la elaboración de una serie fotográfica. Este paso en la construcción de un discurso es fundamental. Ya no solo es pensar en la imagen individual, hay que construir un cuerpo de trabajo que mantenga una coherencia. En mi carrera este punto se refleja en mi primera serie fotográfica, un proyecto sobre la construcción de una nueva línea de transporte en el metro de la ciudad de Monterrey (ver Fotografía N.º 2). Una serie de imágenes con una



(Fotografía N.º 2, “Sin título”, Palomares 2014)

tendencia hacia lo documental y de las cuales ésta destaca por ser un momento que representa el diálogo, la edificación y la imposición de dichas estructuras sobre la ciudadanía y el paisaje urbano. De nueva cuenta es una imagen producida con dispositivo análogo. Un negativo de tamaño mediano y haciendo personalmente la digitalización a través de un escáner para permitir un mayor control sobre el tamaño de los archivos y los perfiles de color. Hay cada vez un sentido en aumento de la autoría y de la integración de los procesos híbridos de lo análogo y lo digital.

Alec Soth, fotógrafo perteneciente a la agencia Magnum, hace un símil entre la escritura y la fotografía: “La fotografía al igual que escribir es fácil en cierto sentido, todos pueden escribir una oración, todos pueden tomar una foto. No todos pueden armar una colección de imágenes que funcionen juntas. Hacer una foto es algo bueno, hacer un proyecto fotográfico es otra cosa” (Soth 2021). También señala que la finalidad para él es crear un conjunto de imágenes de manera significativa. A partir de este punto de vista podemos señalar que para Soth hay una distinción en la manera en que se hacen las fotografías y la finalidad que se les da. Dentro del contexto actual se podría decir que las fotografías utilitarias, sociales y técnicas la mayoría de las veces no aportan al campo artístico, y mientras no les anteceda o proceda una intención simbólica, no se integrarán al conjunto de imágenes fotográficas que puedan considerarse dentro de un circuito de arte.

La otra cosa que podemos detectar dentro del enunciado de Soth es que hay una tendencia de la práctica de la fotografía como arte hacia el trabajo de proyectos o de conjuntos de imágenes que funcionan como parte de un discurso, y con esto se ha dejado de lado el trabajo de fotografía como piezas singulares contenedoras de toda la carga simbólica.

Re- configuración de la imagen

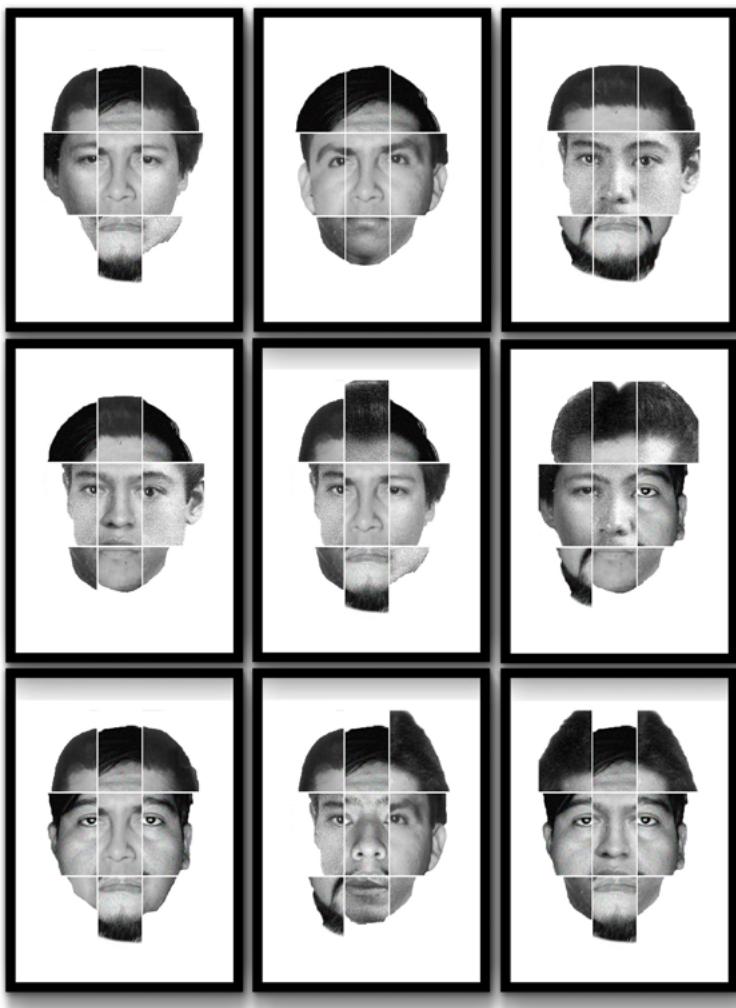
José Luis Brea propone a la cultura visual como el campo de estudio que se niega a dar por sentado la visión, que insiste en

problematizar, teorizar, criticar e historizar el proceso visual en sí mismo (Brea 2005, 89). Entendiendo que la fotografía produce imágenes, y en el caso de estudio de interés, la fotografía como arte entra en el campo de la producción simbólica. Para delimitarlo más, lo que se considera fotografía contemporánea mantiene su propia especificidad en cuanto a medio, aunque muchas veces es combinación de diferentes géneros fotográficos y de técnicas de otras disciplinas (apropiación, *collage*, intervención, manipulación digital) pero de todas formas se engloba dentro de una misma práctica.

García Canclini apunta que el arte no solo representa las relaciones de producción, las realiza. Y el modo de representación, de figuración, de composición, de filmación, son consecuencias del modo de producción del arte y varían con él (García 1979, 73). Esto es algo que es importante tomar en cuenta, ya que la elección de un formato sobre otro (digital o análogo), el uso de un archivo fotográfico o la producción original, la intervención o el dispositivo para capturar imágenes son cosas que forman parte de dichas relaciones de producción, es algo que habla del contexto en el que nos desenvolvemos o en el que nos queremos desarrollar, eso sin contar también con los formatos de salida de las mismas imágenes que a su vez producen relaciones con el espectador.

Un fotógrafo contemporáneo no solo debería ser capaz de generar y trabajar con imágenes producidas por sí mismo, también le compete ser hábil en leer, re-usar, re-\$configurar y re-contextualizar imágenes creadas por otras personas, ya sea de autores o de archivo. Dentro de los proyectos que he trabajado lo que más se acerca a este proceso de re-configuration es *Retratos de familia* (ver Fotografía N.º 3). Partiendo de un proceso de construcción de identidad haciendo una revisión genealógica a través de los rostros de mi padre y mis dos abuelos. Manipulando las imágenes originales, sacándolas de su contexto original y yuxtaponiéndolas para generar nuevas posibles

identidades, nuevos posibles retratos de una persona. Confian-do en la percepción del espectador y en su habilidad para poder re-conectar las piezas de diferentes fotografías e incorporarlas de nuevo en un todo.



(Fotografía N.º 3, “Retratos de familia”, Palomares 2020)

Hacia un proceso de conceptualización

Al hablar de la fotografía contemporánea podemos ligarla con la cultura visual y el campo del arte. También tenemos la fotografía contemporánea vinculada con sus relaciones de producción, que comprende el campo de producción artística específico a la fotografía, esto es, el entramado de agentes o actantes que se enrolan para la creación de dispositivos estéticos. Y lo que resulta también para el fotógrafo que es consciente de todas estas implicaciones es que puede usar la fotografía como un dispositivo para la producción de sentido. La fotografía puede ser usada para generar conocimiento, para ser el reflejo de una idea o de un concepto. En *Lo fotográfico*, Rosalind Krauss apunta a estas cualidades sobre la fotografía:

En este preciso instante, cuando lo que le da valor de prueba se esencializa, la fotografía cambia de estatus y se convierte en objeto *teórico*, es decir en una especie de casillas o de filtro mediante el cual es posible organizar los datos de otro campo que se halla con relación a él en una posición secundaria. La fotografía es el centro desde el cual se puede explorar dicho campo, pero debido a esta posición central, la fotografía se convierte, de algún modo, en una mancha ciega. Nada que decir, o al menos nada sobre la fotografía... (Krauss 2004, 11).

La fotografía es un objeto *teórico* que reacciona de forma reflexiva sobre el proyecto crítico y sobre el proyecto histórico que lo tratan.

Cuando la fotografía puede cumplir la función de hacer visible algo que antes no era evidente, entonces podemos hablar de un proceso de conceptualización en el que a la imagen fotográfica se le ha conferido una cualidad que va más allá de su carácter de reproductibilidad. En *Tres y Un Río* por fin pude acercarme a un trabajo en el que se genera y visibiliza una idea a partir de una serie de imágenes (ver Fotografía N.º 4). En



(Fotografía N.º 4, “Uno y tres ríos”, Palomares 2020)

este caso, un tríptico que se genera a partir de tres fotografías aéreas de los dos principales ríos de la ciudad de Monterrey y de un canal de agua artificial que solía ser un río. En esta serie se juega con la idea de la historia del paisaje, tanto natural como urbano, haciendo un comentario con la relación que la ciudad tiene con su entorno natural. En algún punto de la historia, cuando eran tres ríos, estos se unían de manera natural y juntaban su cauce, de algún modo la ciudad se impuso en esta unión y a través de las fotografías se trató de volver a recrear esta unión que alguna vez existió, mostrándose como una línea continua.

En el caso de los últimos dos proyectos hay un desplazamiento a lo digital; y ahora sé que el lenguaje fotográfico no está limitado a la forma en que la imagen es capturada, ya sea análoga o digital. El fotógrafo como artista entiende que hay cosas en su quehacer que son más importantes que el aspecto técnico o de composición, que hay otras disciplinas en las cuales puede respaldarse para la construcción de un discurso, y que es su responsabilidad ser consciente de la carga simbólica que portan las imágenes. El fotógrafo como artista no solo lee imágenes y sabe producirlas, también es experto en construir significados y nuevos discursos a partir de ellas. La fotografía como arte es más que la reproducción análoga o digital que la cámara hace de la realidad. Las imágenes que hace un artista han pasado por un proceso en el que se ha aprendido a ver, en el que se ha educado la mirada; esta mirada que atraviesa distintos campos y niveles de la cultura y que al mismo tiempo nos atraviesa.

Referencias

- BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1.a ed.). Editorial Itaca.
- BREA, José Luis. 2005. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal.
- GARCÍA, Néstor. 1979. *La producción simbólica*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- HAN, Byung-Chul. 2021. *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder.
- KRAUSS, Rosalind. 2004. *Lo Fotográfico: por una Teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PRENSKY, Marc. 2001. *Nativos e inmigrantes digitales*. España: Distribuidora SEK.
- SOTH, Alec. 2021. Photographic Storytelling. Magnum Learn. Acceso el 27 de enero de 2021. <https://www.magnumphotos.com/learn/course/alec-soth-photographic-storytelling/>

Fotografías que rompen estereotipos: el humedal de Xochimilco, un artefacto biocultural

Armín Gómez Barrios

Actualmente, la percepción del mundo está determinada por las imágenes fotográficas que se publican por millares en las redes sociales y las plataformas digitales. En muchas ocasiones, estas imágenes proporcionan un conocimiento efímero y superficial de la realidad: se trata de la imagen posfotográfica. Es el caso de Xochimilco, sitio histórico y reserva natural protegida de la Ciudad de México cuyas imágenes en las redes muestran usualmente su perfil turístico. *La imagen que falta*, según Quignard, es aquella que da acceso al conocimiento profundo. En este ensayo se incluyen imágenes del dispositivo mecánico –la esclusa– que contribuye a concebir Xochimilco como un artefacto biocultural dependiente del cuidado del hombre, en vez de un lago permanente de origen totalmente natural.

En estos aciagos días de inseguridad y pandemia, de polaridad y confrontaciones políticas, de desastres ambientales e incertidumbre, el mundo se refigura en la mente del ciudadano del siglo XXI según las leyes todopoderosas de la imagen. En el imperio de las

redes y las plataformas digitales, la representación de la realidad está conformada por medio de millares de imágenes producidas a cada segundo, compartidas a gran velocidad y consumidas sin censura ni filtros. Algunas de esas son fijas –fotografías, ilustraciones– y otras tienen movimiento –animaciones, videos...–. Pero todas ellas, en su infinito conjunto, crean el imaginario visual que sustituye al conocimiento preciso sobre un suceso, persona o lugar en el cerebro humano. Ese bagaje, que llega a ser superficial y efímero, constituye en parte el sustento de creencias, opiniones y acciones del espectador actual: una inexorable acumulación de imágenes forma parte de su vida cotidiana e influye decisivamente en sus interacciones con los demás.

Los estudios fundacionales de la imagen nos advierten del poder de lo *ícono* definido como la capacidad de ver, reconocer y comprender visualmente la realidad: “Casi desde nuestra primera experiencia del mundo organizamos nuestras exigencias y nuestros placeres, nuestras preferencias y nuestros temores dentro de una intensa dependencia a lo que vemos. O a lo que queremos ver” (Dondis 1992, 13). Sin embargo, esa pulsión de aprehender visualmente el mundo externo requiere de la educación de la vista o *alfabetidad visual* para dar estructura y sentido a aquello que se mira. Sin esta capacidad analítica, el observador puede confundir el mundo representado con la imagen representante. En el contexto actual, “cada vez es más común ver las imágenes y aceptarlas como si fueran una verdad dada, no hay una ‘lectura’ de las imágenes y cada vez más pareciera que no es importante aprender a ser críticos sobre ellas” (Rubio 2017, 141).

Se ha descrito a la fotografía como *huellas de luz* que devienen “transcripción visual del mundo que nos envuelve” (Bañuelos 2008, 27). Dicha transcripción está sujeta a variables técnicas y de elección subjetiva, por lo cual una imagen fotográfica “no implica que [...] se asemeje al objeto fotografiado”. Pero, de todas formas, la foto es un signo indicativo de la existencia de un objeto, del momento del tiempo que vive un individuo, o de la

ocurrencia de un acontecimiento. Es por eso que se considera a la fotografía como un arte aplicada, es decir, depositaria de una función o utilidad más allá de su dimensión estética.

Así, aunque en ella aparezcan distorsionados algunos aspectos de la realidad, la fotografía es evidencia indiscutible del mundo exterior.

Durante años, la imagen fotográfica fue una evidencia pura y dura de la vida humana y el ambiente natural, y adquirió –y sigue manteniendo– su importancia testimonial para cualquier observador. En la historia de la fotografía analógica obtuvieron relevancia categorías como el retrato de personas, la visualización de la guerra o la documentación de la vida cotidiana desde mediados del siglo XIX. La técnica de capturar la imagen sobre superficies químicamente sensibles a la luz devino índice: aquel signo que guarda una relación de contigüidad con su referente. Es entonces que la imagen fotográfica “resguarda un aspecto de la realidad de la que provenía este tipo de signo indicial: se retenía alguna cualidad física del referente capturado en el soporte. No había espacio para la duda” (Castellanos 2020, 136). Se afirma también que “la fotografía, además de ser un instrumento para el registro de una realidad, es también, y sobre todo, un instrumento para pensar y construir quizás los nuevos paradigmas de la realidad” (Bañuelos 2008, 27).

Pero ya desde la dimensión analógica era factible crear efectos sobre la imagen. Las posibilidades técnicas –reflejadas en el formato de la película fotográfica, la cantidad de luz (diafragma-ción), la velocidad de obturación, la sensibilidad de la emulsión, el alcance y distancia focal o hasta la textura del soporte final–, así como las variables subjetivas o circunstanciales (elección del tema, ángulo de visión, distancia del objeto fotografiado, encuadre y contexto que rodea a la exposición) permitían crear una variedad de interpretaciones sobre la visualización del mundo exterior. Estos detalles configuran a la imagen fotográfica como una mimesis –imitación o representación– de la realidad en la

que se inserta una dimensión artística inevitable. La imagen analógica deviene así artefacto o artificio, no evidencia pura del mundo exterior.

En el mundo digital, la imagen fotográfica no ha perdido su capacidad de evidenciar el mundo externo, es más, puede afirmarse que la ha incrementado. Los llamados usuarios o seguidores de redes sociales que ven pasar ante sus ojos millares de imágenes diariamente, obtienen visiones panorámicas de la realidad, generan opiniones, deciden y actúan con base en aquello que están viendo. A diferencia de otras épocas en que la vida se explicaba con relación a mitos e historias orales o textuales, hoy el mundo se representa por medio de una narrativa visual derivada de la óptica digital incorporada a dispositivos móviles como teléfonos inteligentes y tabletas. Ya no se trata de la fotografía analógica, sino de un entramado digital que se describe como *posfotografía*.

Así, la imagen posfotográfica remite a la producción de una realidad deseada, imaginada y proyectada. La concepción y conocimiento del mundo se configuran en la experiencia registrada y compartida a pesar de no ser siempre completamente cierta. Es aquí donde la discusión sobre su estatuto de verdad tiene cabida. La imagen, como la posverdad, apela a la emoción y a las creencias personales para definir un estado de ser en tanto moldea o define la opinión pública (Rubio 2017, 148).

El volumen de las imágenes que se producen cada segundo, así como la velocidad con la que se consumen sustentan expresiones teóricas como el “poder contaminante de la imagen” que cambia en ilusión la realidad (Rubio 2017), o la “visualidad totalizante”, dominio irrestricto del iconismo digital (Bañuelos y Gómez 2020). Las consecuencias que este imperio de representaciones visuales tiene en la actualidad son objeto de debate puesto que algunos investigadores y filólogos consideran que este no solo llega a distorsionar el sentido de la realidad, sino que también disminuye la capacidad crítica y analítica del

observador. La habilidad de la lectoescritura se minimiza en beneficio de la “facilidad de mirar”. El escritor Alberto Manguel señala que “en la mente, la palabra [escrita] es capaz de crear visiones inefables e inéditas, más allá de la simple evocación del mundo exterior” (Bañuelos y Gómez 2020, 153), por lo cual el totalitarismo de la imagen conduciría a una visión fragmentaria y superficial de la vida humana.

Sin embargo, no sería válido eludir la importancia que tienen las redes sociales y las plataformas digitales en el siglo XXI. El intercambio de información sin restricciones y, por supuesto, el dramatismo y verosimilitud de algunas imágenes han impulsado movimientos de transformación democrática, acciones de solidaridad mundial, revueltas libertarias en diversos países –recuérdese la Primavera Árabe en 2012–, movimientos de apoyo o rechazo de personas, productos, servicios o gobiernos. El ciudadano actual ya no puede prescindir de la tecnología digital (imágenes incluidas) como ha demostrado en la pandemia de la COVID-19 cuando el confinamiento de la gente se aligeró gracias al uso de las plataformas de entretenimiento y los medios de conexión remota. No se diga en la reciente caída de algunas redes sociales a nivel mundial el lunes 4 de octubre de 2021, donde se demostró la dependencia que tenemos de estos recursos para la comunicación personal y el intercambio de información laboral y comercial. Así, la existencia humana está cada vez más vinculada a la tecnología digital cuya naturaleza visual determina la cosmovisión del ciudadano actual.

Humedal en vez de lago

En el presente ensayo deseamos referir algunos de los conceptos anteriores en un caso específico del entorno sociocultural mexicano: Xochimilco, reserva natural protegida y declarada Patrimonio Mundial de la Humanidad por la UNESCO en 1987. Más allá del conocimiento directo que puedan tener algunas personas sobre este lugar, la percepción de Xochimilco es más bien

estereotipada. Al buscar la palabra *Xochimilco* en el motor de búsqueda de imágenes de Google¹, aparecen mayoritariamente las típicas embarcaciones coloridas (trajineras), turistas y mariachis. La dimensión turística de Xochimilco predomina sobre otras visualizaciones donde se alcanza a apreciar su categoría de “reserva natural”. Hay que reconocer que el turismo mantiene gran parte de la actividad comercial y productiva de esta alcaldía en detrimento de su patrimonio biocultural.

A partir de las imágenes de las redes, Xochimilco se concibe como un “lago” con canales navegables que recuerdan el ambiente lacustre original del Valle de México y su sistema de vida prehispánico. Un lago (del latín *lacus*) se define como un “gran masa permanente de agua depositada en depresiones de terreno”² normalmente alimentada por ríos o manantiales. Sin embargo, desde inicio del siglo XX, las fuentes naturales de agua dulce de Xochimilco fueron desviadas y entubadas para consumo de los habitantes de la gran Ciudad de México. Xochimilco, como el resto de los lagos del Valle de México, estaba condenado a desecarse. Sin embargo, a partir de 1968, el sitio comenzó a dotarse de agua tratada proveniente de una enorme planta de reciclaje ubicada en el cercano cerro de la Estrella, en la alcaldía Iztapalapa.

Entonces, la descripción correcta del sitio es la de “humedal” que se define como “una zona de tierra generalmente plana cuya superficie se inunda de manera intermitente o permanente”, en la cual se genera un ecosistema híbrido que combina lo terrestre y lo acuático. Es importante notar que en el humedal se da el efecto de “inundación” sobre el terreno a diferencia del lago que posee una masa regular de agua atrapada en una cavidad. Así,

¹ Google Imágenes (Xochimilco), https://www.google.com/search?q=Xochimilco&client=firefox-b-d&source=lnms&tbo=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjxjpqyUycPzAhWCkGoFHXNpCg0Q_AUoAnoECAEQBA&biw=1426&bih=713&dpr=2

² Real Academia Española. 2020. *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/lago>

Xochimilco es más bien un humedal con canales y embalses návegables que abarca unos 40 kilómetros cuadrados, alimentado “de manera artificial con aguas residuales venidas de las plantas de tratamiento” (Zambrano y Rojas 2021, 46). A pesar de que el agua ya no proviene de fuentes naturales y prístinas como los manantiales, el efecto del humedal es prodigioso puesto que, además de albergar flora y fauna natural, mejora la calidad del agua que recibe.

La calidad del agua empeoró en el momento en que comenzó a crecer la ciudad, pero los canales del ecosistema comenzaron a dar un servicio insospechado: mejorar la calidad del agua. [...] En el caso de Xochimilco, su red de canales hace que la interacción sedimentos/agua se multiplique aún más funcionando como un gran filtro por donde el agua va transitando y poco a poco se van descomponiendo la mayoría de los compuestos químicos nocivos (Zambrano y Rojas 2021, 52).

La intervención humana en Xochimilco no es reciente, sino que proviene de (al menos) cinco siglos atrás cuando los habitantes originarios comenzaron a crear las *chinampas* para ganar terreno de cultivo a lo que entonces realmente era un lago, aprovechando las zonas pantanosas de baja profundidad en las orillas del mismo. La chinampa es un artefacto biocultural que posee una sintonía extraordinaria con el medio ambiente puesto que se conforma con materiales naturales del propio sitio. La chinampa se construye con una “cama” de plantas flotantes como carrizos o juncos a la que se agrega un tapete de fibras naturales que se va rellenando con lodo y sedimentos del fondo de los canales. Esta especie de isla flotante se fija con ayuda de estacas de madera y con las raíces del árbol endémico, el ahuejote (*Salix bonplandiana*), que poco a poco consolida la firmeza del terreno. El sedimento que se coloca en la superficie de la chinampa es rico en nutrientes por lo cual se generan hasta siete cosechas por

año: antes se privilegiaba el cultivo del maíz, pero hoy se prefiere desarrollar hortalizas y flores. En la zona chinampera se mantiene un estilo de vida *lacustre*: sus pobladores se trasladan en canoas y lanchas mientras realizan oficios propios de Xochimilco como astilleros para la construcción de trajineras, cultivo de flores de cempasúchil para el Día de Muertos, cuidado de legumbres y hortalizas para surtir los mercados de la Ciudad de México. Resta decir que la reserva natural protegida de Xochimilco es un remanso de paz en donde anidan especies de aves migratorias como garzas, patos y pelícanos.

Imágenes que revelan el artefacto biocultural

Más allá de las percepciones impulsadas por el “turismo de rápiña” –los miles de visitantes nacionales y extranjeros que van especialmente a comer y beber mientras pasean en trajinera– está la realidad de Xochimilco: se trata de un artefacto biocultural en continuo riesgo de desaparición que reproduce el paisaje lacustre de otros tiempos, pero depende totalmente del ingenio humano para sobrevivir. Solo la intervención humana permite mantener el ecosistema funcionando, ya que sin la corrección mecánica de los desniveles del humedal –que se ha logrado con la construcción de muros, esclusas y represas– no sería posible mantener el nivel de agua navegable especialmente en los embarcaderos turísticos.

Los hundimientos diferenciales también han modificado el flujo de agua, la cual tiende a fluir hacia las zonas más bajas por gravedad y por lo tanto las inunda; muchas de ellas son zonas chinamperas o que tienen infraestructura, por lo que para evitar que se inunden se han generado represas que mantienen el agua en el nivel necesario [...] Por lo tanto, las diferentes entradas de agua y las represas son factores fundamentales en el flujo de agua de Xochimilco, abrir o cerrar una válvula o una represa en Xochimilco tiene repercusiones en toda la zona (Zambrano y Rojas 2021, 188).

El escritor francés Pascal Quignard expresa alegóricamente que, en el imaginario de los seres humanos, siempre hay “una imagen que falta”, la cual ejerce una fascinación irresistible en el individuo. Nadie ha visto la imagen de sus padres realizando el acto sexual previo a su concepción; tampoco nadie puede ver el momento exacto de su muerte, dice provocativamente Quignard. “Quisiera mostrarles que hay, en toda imagen, una imagen que falta [...] hablar de la imagen que falta no es solamente una imagen [...] quisiera hacerlos palpar, una vez nada más, la imagen particular que falta en una imagen particular” (Quignard 2015, 8). El escritor se refiere justamente a que, en toda representación visual, es necesario explorar e investigar más allá de lo que está a la vista para poder entender la dimensión compleja de esa imagen. Quignard acusa que las imágenes “no sueñan siquiera con ilustrar la acción de un relato que las precedería. Hacen emerger lo que acaso seguirá al instante...”. Así, apunta a que la lectura de una fotografía no puede ser superficial sino basada en una narrativa anexa, adjunta o subyacente.

A continuación, presentamos algunas de esas imágenes faltantes para la adecuada visualización de Xochimilco como artefacto biocultural. La visualización del sistema de esclusas ubicadas en la sección denominada lago de Caltongo permite entender la existencia de distintos niveles del agua en el humedal, determinados por los declives del terreno. Estos declives se agravaron por terremotos como el del 19 de septiembre de 2017 en que numerosos canales se vaciaron de agua.

En la secuencia fotográfica que sigue se muestra la esclusa del lago de Caltongo, conformada por muros de concreto y una estructura de metal rojo que separa los embarcaderos turísticos de la zona chinampera. La embarcación o trajinera se vacía de gente y se coloca sobre una parrilla metálica sujetada con cables a unos rieles ubicados en la parte superior de la esclusa. Los cables suben la parrilla con la embarcación encima, sacándola del agua. La parrilla metálica se desliza por los rieles y cruza el

muro que delimita el lago de Caltongo para luego descender del otro lado, donde el nivel de agua está 4 metros más abajo. Los dispositivos para nivelar masas de agua ubicadas a distintas alturas se observan también en la enorme esclusa de Miraflores del Canal de Panamá.

Conclusiones

La visualización de imágenes fotográficas que revelan las áreas no turísticas de Xochimilco nos permite tener una visión integral y mejor informada de este sitio designado como reserva natural protegida. El humedal de Xochimilco resguarda no solo el paisaje histórico ancestral del Valle de México, sino el espacio que comparten especies de flora y fauna –desde aves migratorias como el pelícano hasta anfibios endógenos como el *axolote*. Es un pulmón de la urbe contaminada y un sitio con tradición cultural insustituible. Es indispensable amplificar la percepción de Xochimilco alejándose del estereotipo de “sitio turístico” para ubicar el lugar como un artefacto biocultural cuya subsistencia depende de la voluntad humana. Se trata de un ecosistema generado en parte por el hombre, cuya fragilidad es evidente al estar rodeado por la gran ciudad y recibir a miles de visitantes que buscan un ambiente festivo. El poder de la imagen puede cambiar la percepción del público y, en el caso de Xochimilco, ayudar a la preservación del patrimonio biocultural.



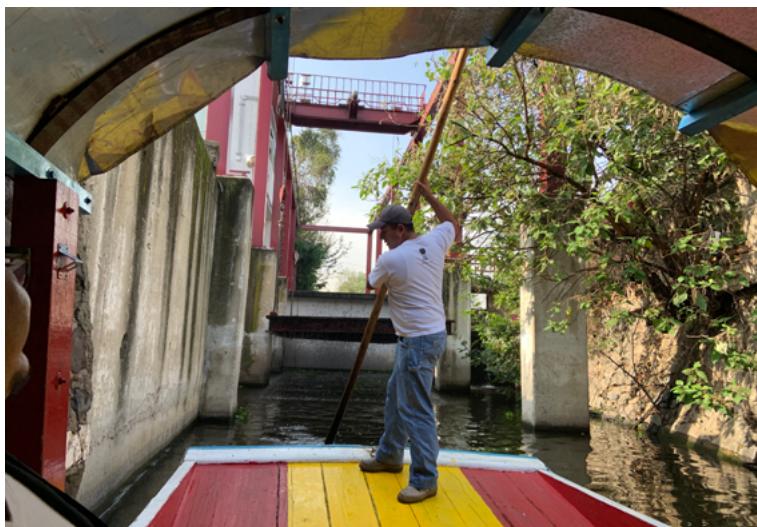
(Fotografía N.º 1, “La esclusa de Caltongo”, Gómez 2019)



(Fotografía N.º 2, “Parrilla metálica en la esclusa de Caltongo”, Gómez 2019)



(Fotografía N.º 3, “La embarcación cruza el muro del lago de Caltongo”, Gómez 2019)



(Fotografía N.º 4, “La embarcación sigue su camino cuatro metros más abajo”, Gómez 2019)



(Fotografía N.º 5, “La gran esclusa de Miraflores en el Canal de Panamá”, Gómez 2019)

Referencias

- ÁNGEL, Johanna, coord. 2017. *Cultura y comunicación. Acercamientos críticos, narrativos y analíticos*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura.
- BAÑUELOS, Jacob. 2008. *Fotomontaje*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BAÑUELOS, Jacob y Gómez, Armín, coords. 2020. *Visualidad totalizante. Aproximaciones al estudio de la imagen y las redes*. Ciudad de México: Abismos Casa Editorial.
- CASTELLANOS, Vicente. 2020. “Continuidades y rupturas socio-tecnológicas en la imagen digital”. En *Visualidad totalizante. Aproximaciones al estudio de la imagen y las redes*, coordinado por Jacob Bañuelos y Armín Gómez. Ciudad de México, Abismos Casa Editorial.
- DONDIS, Donis A. 1992. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.

- RUBIO, Mariana. 2017. “La imagen y los imaginarios de la cultura o de la urgencia de la pedagogía visual”. En *Cultura y comunicación. Acercamientos críticos, narrativos y analíticos*, coordinado por Johanna Ángel. Ciudad de México: Secretaría de Cultura.
- QUIGNARD, Pascal. 2014. *La imagen que nos falta*. Ciudad de México: Ediciones Ve.
- ZAMBRANO, Luis y Rojas, Rubén. 2021. *Xochimilco en el siglo XXI*. Ciudad de México: Turner de México, UNAM, CONABIO, Alcaldía de Xochimilco.

Agradecimiento especial

El recorrido realizado por la reserva natural protegida de Xochimilco estuvo a cargo de la Fundación Tlapiques A.C. de Xochimilco y su director, el licenciado Leonel García, el 26 de octubre de 2019.

Creación, proceso y reflexión del paisaje en un entorno fronterizo

Mayra Huerta Jiménez

El paisaje como género fotográfico ha sido un tema recurrente a través de la historia en el arte, pues es un concepto que se involucra desde diferentes áreas de conocimiento por el impacto en el cual el ser humano se ve inmerso en la conformación del territorio.

De forma específica en el área del arte reitera su estudio desde la clasificación, observación e interpretación con las diferentes disciplinas que le competen. Mostraré una serie de imágenes orientadas al paisaje, desde la gestación de la idea, el proceso y la realización de la obra en la rama de la fotografía. En mi caso como artista visual, me permite producir reflexiones que a lo largo de mi trayectoria están divididas en archivo y creación. Con cada una de ellas, se han concentrado diferentes eventos, por ahora abordaré la creación al explicar el proyecto fotográfico titulado *Crestline, Ca.*

El proyecto se realizó en la región “binacional”, la definición de este término es lo “relativo a dos países” (RAE 2021; en este

caso hablamos de la región entre San Diego, California, en Estados Unidos y Tijuana, Baja California, en México. Lugares que se sitúan geográficamente al suroeste de un país y al noroeste del otro. Por ello, se hace este cuestionamiento: ¿Qué se comparte en la naturaleza en la frontera? Existen lugares alejados de las ciudades, aún poco explorados. A partir de esta serie, se centra en documentar estos espacios que mantienen una armonía estética. En la investigación de mi práctica artística, planteó el paisaje como una reflexión emocional. La contemplación es el resultado de la poética de la región.

Introducción

El territorio se estudia a través de las divisiones que se van planteando entre las necesidades del ser humano. Las condiciones para establecer acciones de vida que permitan habitar son las que han condicionado este ordenamiento. Mencionaré algunos rasgos para este acercamiento del concepto *paisaje-territorio*, por enmarcarlo en la lógica del tránsito, el trazo para los caminos y/o la distribución de los recursos naturales, así como la división de los poblados que se convierten en ciudades. Las regiones alejadas son las que muchas veces son territorios en disputa. Este ensayo fotográfico se centra en la región binacional para mostrar una serie de observaciones y planteamientos hacia el paisaje pensándolo como un territorio lejano y distante.

Explicaré brevemente los dos conceptos mencionados: el archivo se basa en la conformación de los proyectos relacionados con lo fotográfico que he desarrollado con estudiantes en la universidad donde laboro. Los proyectos titulados: *Laboratorio Experimental de Óptica*¹ y *La mediación cultural a través de*

¹ Realizado en la Universidad Autónoma de Baja California en colaboración con el maestro Felipe Zúñiga Méndez, quien me invitó a ser parte de su equipo para conformar este laboratorio. Se construyeron una serie de experimentos relacionados con la luz y la conformación de la imagen, como lo fue el periscopio, el caleidoscopio y también la construcción del zootropo, así como el teatro de sombras y fotogramas.

*la imagen*² abordan archivo y memoria, que son dos conceptos amplios que situé en los proyectos. Implican justo archivar, en una memoria de visualidad, los aspectos relacionados con la enseñanza de la fotografía a un sector vulnerable de escasos recursos para un acercamiento con la imagen.

El otro concepto para este ensayo es la *creación*; la basaré en una serie de decisiones que se toman en relación con el desarrollo de series fotográficas. Desde que egresé de la Licenciatura en Artes Plásticas de la UG³, desarrollo un proyecto cada dos años o hasta cinco años como máximo. Esto me ha permitido estar vidente en el campo profesional del arte. En las etapas de mi proceso personal, hacia la exploración del paisaje, han pasado por el deseo de evocar imágenes oníricas de ensoñación y de la memoria para no olvidar trayectos en auto de mi infancia⁴.

Contrariamente, hasta mi llegada a la ciudad de Tijuana, cambié la ficción por la documentación al estar más en el hacer, con un cuerpo más aferrado a la tierra, y esto cambia el objetivo de ensoñación por la contemplación que explicaré más adelante.

La fotografía para mí es una declaración de confirmar la mirada. Desde que tengo uso de razón la he atesorado, como un objeto preciado que debe mostrarse la mayor parte del tiempo. Pero esta relación íntima con el acto de fotografiar, al igual que mis desplazamientos, ahora se ubican en un sitio ligado más hacia la generación de imágenes que permiten desfragmentar los elementos de este espacio (la ciudad) y la relación con el paisaje.

² Proyecto de vinculación con valor en créditos registrado en la UABC, en el año 2017, del cual existen diversos productos, entre ellos el capítulo del libro titulado “El taller de fotografía como herramienta de comunicación en un contexto fronterizo”. En el *Arte, educación e interculturalidad: reflexiones desde la práctica artística y docente*, coordinado por Jaime Sánchez Santillán. 2022. Ecuador: Universidad Pontificia Católica del Ecuador.

³ Egresada de la Licenciatura en Artes de la Universidad de Guanajuato, generación 2003.

⁴ En referencia a desplazamientos por lugar de residencia, cuando tenía entre tres y seis años vivíamos en Ciudad Juárez y hacíamos el recorrido en auto hasta Nogales, Veracruz. Esto lo observaba por la ventana del auto, cómo se transformaba de un horizonte árido hasta lo verde por los recorridos.

Documentación de un territorio ubicado en una región de frontera

La fotografía documental es una rama que permite acercarse a una realidad objetiva, sin embargo, ésta sigue siendo mediada e interpretada por una persona que decide accionar a través de un dispositivo⁵ (la cámara) que proporciona el pensar en imágenes. Me refiero a lo siguiente: existen una serie de decisiones para generar las fotografías. Desde el tipo de lente u objetivo⁶ al medir una distancia que captura la luz en las diferentes épocas del año y horario en el día, por mencionar algunas cuestiones técnicas, entre otras más que irán apareciendo en este ensayo.

En otro orden de ideas, la región fronteriza se caracteriza por compartir un territorio geopolítico siempre en tensión o en conflicto por los intereses entre ambos países: México y Estados Unidos.

La relación limítrofe entre ambos países da cuenta de un espacio atrayente en general. Desde aproximarse al fenómeno de la migración, hasta dividir las zonas naturales que permiten integrar una serie de actividades laborales para una economía en crecimiento.

Dicho con palabras de la socióloga Norma Iglesias⁷, “la frontera es una zona que produce movilidad constante, promueve en los creadores efervescencia para proponer proyectos en una ciudad acelerada” (Iglesias 2018). Como lo hace notar la artista visual Fiamma Montezemolo⁸, Tijuana promueve la reflexión y

⁵ Este dispositivo lo pensamos, como menciona Raymond Bellour, como un acto de pensamiento, es decir, un pensamiento enfocado en la práctica artística.

⁶ Elementos ópticos que se denominan: gran angular, angular, normal y teleobjetivo. Existen lentes fijos con una sola distancia o medida, o los lentes *zoom* que se refieren a varias distancias en el mismo lente.

⁷ Norma Iglesias es investigadora en la Universidad de San Diego. Socióloga y antropóloga que se dedica a analizar la producción artística de la región binacional.

⁸ Artista visual y antropóloga, radica en San Francisco. Llegó a Tijuana como antropóloga para convertirse en artista visual después de involucrarse activamente con este territorio.

la crítica de una ciudad en la que muchos fenómenos se gestan al mismo tiempo. Por esta razón, la creación simbólica contribuye a revisar qué se produce estéticamente cuando los artistas deciden simbolizar la frontera.

Me atrevo a decir que existe una estética fronteriza en relación con estas imágenes en el discurso de los artistas que aquí habitan (esta región binacional). Mi condición como artista visual también se basa en una investigación y análisis de las obras que se producen alrededor de este contexto. Los términos de migración, movilidad y frontera se encuentran presentes. La indagación, en mi caso, la desarrollo desde la concepción como creadora y la curiosidad para ampliar un estudio de la práctica artística. Es decir, la fotografía es un objeto artístico, pero también es un aparato crítico para investigar desde la visualidad.

Actualmente considero al paisaje como personaje, me parece migratorio porque se transforma y moviliza todo el tiempo. El límite entre un país y otro representa esta exploración para cuestionar el paisaje.

Por lo demás mencionado, documentar el territorio binacional contribuye a reflexionar sobre ambos lados de la frontera. ¿Qué compartimos en el paisaje natural? ¿Cómo es este paisaje? Estas inquietudes plantean los aspectos de la documentación.

Este interés sobre el paisaje se dio inicio al conocer las zonas de la Rumorosa⁹, La Laguna Hanson¹⁰, El Parque Nacional¹¹, entre otros espacios situados en Baja California, puesto que eran más accesibles y cómodos por estar en mi dimensión geográfica. No así, las distancias están alejadas y puede llevar días recorrerlos,

⁹ La zona de montañas rocosas que se transita para la carretera de Tecate-Mexicali-Tecate es peligrosa por las curvas y los altos vientos que se mantienen ahí, provocando que los autos tengan la probabilidad de caer y siempre se observan las llantas que se quedan ahí.

¹⁰ La Laguna Hanson es una reserva natural que se encuentra entre Ensenada y Tijuana, por la carretera libre, donde se puede acampar.

¹¹ El Parque Nacional está situado a 3,000 mil metros de altura del nivel del mar, entre Ensenada y San Quintín. En este parque se encuentra el Observatorio, un centro astronómico de investigación que mantiene la UNAM.



(Fotografía N.º 1, “Ancestral I, II y II”, Laguna Hanson, Huerta 2018)

así que se planea un itinerario con mayor duración. Esto ha ocasionado que desarrolle otra serie de imágenes que exploran las rocas como un elemento orgánico que constata el tiempo del territorio (ver Fotografía N.º 1)¹². Organicé las imágenes en un tríptico para mostrar su grandeza, la temporalidad de las mismas, así como ficción sobre su relación en la disposición de ellas en la tierra comparándolas con una familia.

Del otro lado, le diré así a la región estadounidense, existen al igual que en México las reservas naturales, las cuales se encuentran ubicadas en estos espacios lejanos, pues aún se conserva una rica diversidad de la naturaleza. Al cruzar a Estados Unidos, el primer condado es San Ysidro, le sigue Chula Vista y en el recorrido está San Diego, como una ciudad medianamente grande de desarrollo metropolitano y de ahí se continúa a Los Ángeles. La particularidad de las carreteras en este estado es su mayor comunicación entre los condados y las ciudades para desplazarse en los diferentes *freeways*¹³. Aproximadamente ya cruzando son alrededor de dos horas hasta Los Ángeles, con un tráfico no tan pesado. El proyecto se sitúa en esta región del condado de San Bernardino, cercano a la ciudad de Los Ángeles.

Cuando se hace este tránsito, el cambio entre un país y otro es muy marcado por el orden en el tipo de edificaciones en las carreteras, al ser otros materiales empleados con un mismo clima pero

¹² Las fotografías obtuvieron un premio en la séptima muestra del paisaje natural de Baja California en el 2018.

¹³ El *freeway* es la carretera y en Estados Unidos se manejan por números en todo el país. En esta región se comienza con el *freeway* 5, el 805, el 8, el 15, entre otros más llevan a la ciudad de Los Ángeles.

que se usan distinto por economías diferentes. En ese sentido, siempre sentí una curiosidad que sigue latente, cómo documentar esto, pues era muy aberrante esta transformación visual. Por esta razón, me cuestioné cómo llevarlo a un proyecto fotográfico.

Estar en el paisaje, una experiencia que genera una poética simbólica

Respecto a la investigación, consideró a la geografía humana una ciencia cercana al apoyar la conformación de los mapas, caminos y las relaciones humanas que se construyen en el territorio.

Existe la discusión entre la propia geografía que se centra en diferenciar el territorio del paisaje como dos conceptos que configuran sus propias dinámicas y características, así como la relación de los aspectos que los conforman.

El pensamiento de los geógrafos más enfocados en la filosofía, como lo es el caso de Augustine Berque, configura un término compuesto del *pensamiento paisajero*, desde ciertas interrogantes ¿es el paisaje como objeto de estudio de pensamiento contrario a un pensamiento paisajero? Para Berque, el paisaje representa una ambivalencia en la que se encuentra una existencia física y una existencia humana. Menciona el concepto de *trayeccción*, relación que se puede establecer a partir de determinadas referencias culturales más allá de la identidad del objeto físico.

Integra que el pensamiento paisajero es primordial respecto al pensamiento del paisaje. Es una armonía con la naturaleza. En este punto, Javier Maderuelo, arquitecto y urbanista, también se cuestiona con las reflexiones sobre este mismo término que interviene la experiencia del hacer: ¿Cómo hacer en el paisaje?, esto sin concebirlo como tal. Paul Ardenne, crítico de arte, sitúa la apropiación del paisaje como:

[...] Es también tener que operar en un ecosistema en evolución, tributo de una ocupación humana invasora, reorganizadora y contaminante, que rompe los antiguos esquemas y

las representaciones tradicionales del lazo entre naturaleza y paisaje. Nuestro amor por el paisaje es, hoy en día, un amor preocupado. [...] Entre la fijación del paisaje, preludio del gesto decorativo, y el deambular exploratorio que quisiera no cesar, hay, sin lugar a dudas, una diferencia de enfoque del marco natural. [...] El arte en medio natural implica siempre la localización y, más allá de ésta, la visita y la exploración física del paisaje (Ardenne 2002, 79, 91).

Este autor plantea la relación de los artistas actuales que deciden estudiar el paisaje y sus representaciones. Por consiguiente, el estilo, género, medio y técnica también influyen en las tomas fotográficas:

[...] la fotografía de paisaje se presenta de muchas formas diferentes. Un paisaje puede tener una intención documental y en él se observan los cambios sociales, históricos y económicos. [...] El fotógrafo del paisaje debe tener en cuenta dónde se forman las sombras, qué apariencias tiene el cielo, cómo cambia la luz según las estaciones. [...] El paisaje natural y rural siempre ha atraído a los fotógrafos aficionados y profesionales desde que se inventó la cámara. Se han planteado muchas cuestiones acerca de la tendencia a conferir un carácter romántico al paisaje a través de las fotografías. Se trata de debates interesantes que es necesario conocer para enriquecer nuestro proceso de investigación (Fox y Caruana 2014, 78).

Tomando en cuenta la perspectiva filosófica, teórica y crítica del paisaje aplicado al proyecto que presentó, las fotografías documentan un espacio que dialoga entre la naturaleza y la ciudad. Es de alguna forma un sitio que está subordinado a esta ciudad que le permite su crecimiento pero que, al mismo tiempo, se impone en su lejanía para no perder su ecosistema que le permite ser o estar en ese territorio. En la Fotografía N.º 2 se muestra el panorama de esta ciudad de San Bernardino, cercana a



(Fotografía N.º 2, “Sin título”, de la serie Crestline, California, Huerta 2019)

Crestline, California. Aún se encuentran pueblos en Norteamérica que marcan la tierra, me parece atractivo mostrar estos lugares en el sentido que Ardenne menciona con la preocupación sobre cómo estamos frente a estos espacios.

En otro orden de ideas, ya en el desarrollo de la serie fotográfica, me invitaron a conocer la montaña de Crestline, California. Es una montaña que se encuentra a cuatro horas de Tijuana, y que se ubica cerca del condado de San Bernardino, California. Se llega por un camino de curvas en ascenso a la región de montañas con diferentes pueblos cercanos. Cordilleras que están entre lagos y pinos. Desde una ciudad que subordina a un espacio natural, este se conserva a partir de ser un complejo turístico, me refiero al sitio conocido por Big Bear Lake¹⁴.

Eventualmente en la realización de las fotografías, las generé con una cámara réflex full frame modelo Canon. Posteriormente, en la edición de las imágenes elegí una atmósfera de

¹⁴ Es una ciudad cercana a San Bernardino, ubicada en la misma cordillera de Crestline, California. Es conocida por ser un lugar para rentar cabañas y realizar algunos deportes relacionados con la nieve y el lago.



(Fotografía N.º 3, “Sin título”, de la serie
Crestline, California, Huerta 2018-2019)

color más relacionada con esta cuestión de desgaste. Más enfocado a los colores tierra en días nublados, así como desaturar los colores en las imágenes de detalle sobre los matorrales o la vegetación.

Retomando la idea de conocer y aprehender del mismo paisaje, pues siempre los caminos o trazos de ellos atraen la atención del que deambula en estos lugares –manifiestan una identidad y proporcionan argumentos para su contemplación y estudio, aunque no necesariamente sean reales–, en la Fotografía N.º 3 se muestra el camino en este sitio desconocido que marca por dónde transitar.

En los aspectos de la toma de decisiones para el desarrollo del proyecto pongo de manifiesto una serie de tres dimensiones. Inicio con la primera dimensión: la pulsión es esa imagen que aparece en mi mente y deseo materializarla al comenzar. Suele ser traducida a una emoción que se refleja en mi cuerpo¹⁵. En segui-

¹⁵ Esta emoción, en este caso, se relaciona con la alegría de conocer un espacio nuevo y aprender de él, cómo situarse frente a él, es decir, la importancia de poner el cuerpo como instrumento de investigación.

da, realizó el boceto o la descripción de la imagen mental. Este encuentro de lo que imagino con lo que se materializa siempre es de choque y confrontación.

La segunda dimensión la nombró como creación: identificó las lecturas del tema, se concentran los materiales como imágenes de archivo, o documentación de otros artistas con el tema similar. Es una investigación que varía de acuerdo con cada proyecto, pero que se suma a otros documentos o prácticas de reflexión anteriores. Paralelamente, influye la parte emotiva, es decir, qué sentimientos corresponden. Estos suelen ser diferentes en cada ocasión, para este proyecto, como este sitio era nuevo para mí, fue de asombro y comparación con lo que ya conocía de Baja California. Es decir, a qué se parece o en dónde me remite mi estancia en este lugar. Se generó un análisis comparativo.

Al mismo tiempo surge la tercera dimensión, que es la producción. En esta etapa se relaciona con las decisiones técnicas a las que una se enfrenta. Es decir, ¿con qué tipo de cámara haré las imágenes? ¿Es posible que con este apartado logre realizar



(Fotografía N.º 4, “Sin título”, de la serie
Crestline, California, Huerta 2018-2019)

las imágenes a las que me enfrento? La elección del lente en este caso fue un gran angular 35 mm y del lente de 50 mm. Ambos objetivos proporcionan diferentes discursos, con el angular es un asunto panorámico que muestra la lejanía del sitio. Con el lente normal, es un acercamiento adecuado de una perspectiva cercana. En este sentido, requería de los dos lentes, pues en ocasiones se necesitaba la cercanía de los caminos y los matorrales (ver Fotografía N.º 4), o lo distante en la visión de la cordillera.

En este caso fue la luz de invierno que me acompañó en conjunto con la ubicación cardinal del lugar. Por cuestiones de logística, salí solo dos veces en la misma semana, esto me obligó a hacer las fotos en ese momento, ya sea nublado o con luz de atardecer.

Cada una de estas dimensiones que describo, no se generan en un período específico. Todo lo contrario, suceden al mismo tiempo y cuando se está en el proceso es complejo identificar en cuál dimensión me encuentro. Por esta razón no me atrevería a decir en qué momento ocurre cada una, pero sí identificó que las tres están presentes.

La indagación sobre cómo se acercan otros artistas visuales a la misma temática del paisaje me lleva a mencionar a cuatro de ellos. Son artistas pares con quienes he dialogado y conozco su obra de manera cercana.

Iniciaré con la concepción del *cuerpo-paisaje*, como lo menciona Gabriel Brito Nuñez¹⁶ (2019), quien nos muestra el cuerpo en el paisaje. El artista Nuñez ha mencionado en algunos fragmentos de su tesis de doctorado cómo su cuerpo conforma un paisaje de ese lugar, esto promueve una práctica situada en el performance. La exploración entre los medios, el cuerpo y el territorio son parte de su investigación para relacionarse con

¹⁶ Artista visual de origen brasileño que vive en la Ciudad de México. En su tesis doctoral explora el término *cuerpo-paisaje*, desde las iniciativas del *performance* y la relación con el video y la fotografía.

otros campos disciplinarios como la antropología y la filosofía, por mencionar algunos.

El deterioro ambiental en Cynthia Hopper¹⁷ genera una investigación de la relación con el recurso natural del agua que se comparte en ambas partes entre Estados Unidos y México en la frontera noroeste. Desde este aspecto de la preocupación por el territorio, nos muestra una documentación certera en video y fotografía sobre este recurso natural, cómo afecta su escasez en el medioambiente, así como la dificultad para que en ambos países se obtenga este mismo y llegue a nuestras casas. Es decir, estas miradas de los artistas, en el caso de Hopper, desde una idea poética aborda las problemáticas a las que se enfrenta sin que no se pierda una parte estética de estos lugares.

La narrativa y las imágenes que proporciona Omar Pimienta¹⁸ al desarrollar el proyecto *Sediment/o* con una preocupación similar, pero en su condición de transfronterizo¹⁹, aborda la idea del paisaje como un constructo social y escribe sobre el paisaje pensamientos de las condiciones de migrar y modificar el espacio a través del agua como elemento protagonista de las ideas y fotografías que se alteran para pensar en esta dicotomía del río.

“*Sediment/o*”, investigates the concept of human and environmental settling as a result of migratory actions. As this transnational body of water migrated, flooded, changed, and faced pollution, its story is paralleled by the experiences of the people whose lives are impacted by the river. Drawing from childhood memory, Pimienta dives into the dichotomy of the Tijuana River and its history as a provider as well as a contaminated and heavily politicized waterway. Pimienta emphasizes

¹⁷ Artista visual interdisciplinaria que radica en California, investiga desde el video, el dibujo y la relación del paisaje con conflictos ambientales.

¹⁸ Artista visual que radica en Tijuana y San Diego. Es un artista interdisciplinario cuya formación la realizó en la Universidad de California, en San Diego, con un doctorado en Literatura y una maestría en Artes Visuales.

¹⁹ Se le denomina *transfronterizo* a las personas que tienen doble nacionalidad y mantienen su vida en ambos países (casa, trabajo y/o estudios).

the river as a geographic formation charged with experiences and sentimentality as it connects and divides peoples' lives on both sides of the border (Pimienta 2021).

La ausencia y la huella en el paisaje, para Cecilia Hurtado²⁰, en el proyecto “Desvanecer lo lejano” en palabras de la artista es “[...]una veta más para explorar y analizar lo ausente. La historia de una cultura, que provoca desolación por la inminente extinción física y cultural de su pueblo. Este es el punto de partida de una idea a desarrollar” (Hurtado 2009, 31). Las imágenes son del pueblo Kiliwa, donde hace un recorrido de los paisajes situando lugares de esta lejanía en el territorio fronterizo.

Hurtado muestra una cultura en extinción y, a diferencia mía, genera el paisaje con la idea de desvanecerse; documenta las manos, los objetos y las frases de este pueblo indígena en su relación con los Yumanos.

Por el momento dejaré estos cuatro referentes que me parecen engloban la idea de habitar el paisaje y sus preocupaciones desde la representación para el desarrollo de un proyecto que está relacionado con las imágenes. En mi caso, la imagen se expande más allá del fin fotográfico para abordar desde otros medios los discursos actuales o cómo indagar a partir de referentes no exclusivamente fotográficos. Son artistas visuales que proponen impactos del paisaje que se encuentran inmersos en él y generan estas poéticas sobre las diferentes formas de pensar el territorio.

Conclusiones

La fotografía permite su enlace con diferentes medios y disciplinas para establecer diálogos y acercarse a nuevos cuestionamientos sobre las imágenes.

²⁰ Artista visual que radica en Guadalajara. Ambas fuimos seleccionadas en el proyecto Foto Guanajuato (2003-2007). Esta relación nos mantiene informados sobre los proyectos que realizamos. La considero una artista visual que reflexiona y problematiza sobre la ausencia, la identidad en lo documental.

Producir una serie de fotografías implica sustentar mi proceso creativo y mi cuerpo de obra como artista visual. Cumplio un doble rol como artista-investigadora desde la práctica artística y hacia la práctica misma. Concibo a la investigación como un continuo indagar, al igual que otros artistas que se encuentran en mí misma situación de artistas-docentes.

Desde la práctica artística, el conocimiento se genera desde diversos aspectos, no hay un método o una metodología específica. Al contrario, cada artista va armando su propia forma de este método en el que cada proyecto se modifica o se va puliendo.

En mi caso, el documentar comenzó a hacerse más latente en este territorio de Baja California y California. No obstante, ahora me parece sumamente necesario y continuaré con esta labor de documentar ambos lados del límite geográfico y los polos opuestos del límite para establecer una comparación entre los paisajes que se transforman por intereses económicos, políticos y socioculturales.



(Fotografía N.º 5, “Sin título”, de la serie
Crestline, California, Huerta 2018-2019)

La Fotografía N.º 5 es un fragmento de este paisaje denominado *fronterizo*, rodeado por montañas áridas y lejanas que establecen este diálogo con la naturaleza que derivan en una contemplación sobre cómo hacer en el paisaje, el estar en él y ser partícipe con él.

Esta serie de imágenes enfatiza cómo se ve lo lejano, la distancia y, al mismo tiempo, captura el alto valor paisajístico de la zona, la resistencia de la naturaleza por sobrevivir y renovarse que lo hace fuerte e imponente. Mi propósito visual es encontrar esta resistencia en lo armónico y dominante de las rocas, los matorrales, los caminos, las huellas, las ausencias del ser humano que transitan por estos sitios.

Por último, mencionaré las salidas en esta divulgación en el campo del arte. En este caso, el proyecto formó parte en la exposición virtual *Detenerse y seguir* de la Galería 2006 Arte Contemporáneo (2020) y en la exposición colectiva Arte Documenta²¹, organizada por la Facultad de Artes, en Ensenada. La segunda es someter las piezas a una bienal o concurso poniendo de manifiesto si cumple con lo mínimo indispensable que es transmitir una emoción al público en general. Se presentó en estas dos bienales: La 11va. Bienal de Fotografía de Baja California (2018) y en la duodécima Bienal de Los Ángeles de Puebla (2019). La tercera es la revista *El Septentrión* (2021) y que aparece en la sección “Escribir con luz”. Para mí, todas son sumamente importantes y urgentes, desde una perspectiva de crear imágenes poéticas de contemplación en donde el protagonista es el paisaje en mi mirada.

²¹ Por una iniciativa de la artista, docente y gestora Claudia Breeme, con financiamiento externo.

Referencias

- ARDENNE, Paul. 2006. *Un arte contextual. Creación artística en un medio urbano, en situación de intervención o participación*. España: CENDEAC.
- ARREOLA, Mónica y Arreola, Melissa. 2021. <https://www.206artecontemporaneo.com/detenerseyseguir>
- BARRERA, Gerónimo. 2011. “El pensamiento paisajero”. *Investigaciones geográficas. Boletín* 75: 122-124.
- NUNES, Gabriel. 2019. “Corpos-paisagens: viagens migratórias na busca do ser latino-americano”. Tesis doctoral. Universidade São Paulo.
- Fox, Ana y Caruana, Natasha. 2014. *Manuales de fotografía creativa aplicada. Tras la imagen. Investigación y práctica en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- HURTADO, Cecilia. 2009. *Desvanecer lo lejano. Ensayo fotográfico sobre la extinción*. México: Conaculta.
- 2022. Proyectos y exploraciones visuales de Cecilia Hurtado. Acceso el 10 de septiembre de 2022. <http://cecilia-coleccionistadesecretos.blogspot.com/>
- HOPPER, Cynthia. 2021. “The Land Where Birds Are Grown”. *Places Journal*. <https://doi.org/10.22269/190129>
- 2021. Cynthia Hopper. Acceso el 10 de octubre de 2021. <http://www.cynthiahopper.com/index.htm>
- HUERTA, Mayra. 2012. Producción Huerta. <http://produccion-huerta.blogspot.com/p/noticias.html>
- IGLESIAS, Norma. 2018. “Potencial creativo y cambio social. Espacios independientes de artes visuales en Tijuana”. En *Cultural and Creative Industries. A Path to Entrepreneurship and Innovation*, editado por Marta Peris-Ortiz, Mayer Cabrera-Flores y Arturo Serrano Santoyo, 43-62. Nueva York: Springer.
- MADERUELO, Javier. 2006. *Paisaje y pensamiento*. España: Editores Abada.

PIMENTA, Omar. 2021. Omar Pimenta. Acceso el 8 de octubre de 2021. <http://omarpimienta.com/sediment-o/>

TSUCHIYA, Alicia. 2021. El Septentrión. Acceso el 20 de octubre de 2021. <https://elseptentrion.net/2021/06/09/crestline-ca/>

Fotografía y arte, hacia un nuevo paradigma

Adrián Fierro Ayala

Introducción

La fotografía es un medio de comunicación que transmite y expresa ideas en un proceso que implica una *emisión* pero también una *interpretación*, es decir, existe necesariamente un emisor y el otro, el medio o el canal que es en sí mismo la fotografía, o en todo caso sus propios referentes. Como expresión visual, su sistema de comunicación no es verbal, sino visual. La fotografía tiene un parecerse, es decir, un aspecto visual (la *mimesis aristotélica*), como aquel acto del mimo que reproduce la realidad; sin embargo y evocando de igual manera a Aristóteles, la pregunta es si no nos hemos olvidado de la catarsis que debe experimentarse en el proceso creativo (Aristóteles en Bacca 2002, 24).

Es un hecho que *significa* algo. Comprender mejor los signos resulta decisivo para leer mejor una fotografía. Comprender la ciencia general de los signos (es decir, la semiótica) ofrece claves importantes para descubrir y redescubrir el sentido de una fotografía, sus significados. Al ser la fotografía un producto de

carácter cultural se convierte en puente de quien la hace, pero también en estímulo de quien la recibe; leer imágenes implica ahondar en la esfera de lo objetivo, del cómo y qué se muestra, pero también ataña la esfera de lo subjetivo en donde la otra, el otro, son el factor decisivo en la interpretación, misma que depende de las capacidades para entender el lenguaje sínico.

Si bien el mundo y nosotros mismos somos signos, entonces el acto creativo y receptivo, interpelan a la *comprensión, interpretación y aplicación* de tal o cual artefacto o referente sínico en la construcción y lectura de la imagen, que establezcan la diferencia entre *tomar fotografías o hacer fotografía...*

En este contexto, no podemos olvidar como parte de sus propias vicisitudes lo que se llegó a opinar de la fotografía en sus inicios, cuando se pensaba como una actividad artística: los pintores cambiaron los pinceles por una máquina y siguieron cultivando su mediocridad en un oficio que habían calificado “*sin alma ni intención*”.

Tal vez, entonces, la fotografía en acto de representación, de significación y de la sucesión de nuevos significados reclama en el entorno de la fotografía artística un reto en el universo de la creación que a su vez revalore su identidad con el arte, con el acto comunicativo y con la dimensión pedagógica que conlleva como propuesta.

En el desarrollo del documento se hace uso como referente visual de cuatro fotografías de autoría propia de la serie “Resignificaciones”, misma que fue motivada desde un cierto ejercicio ideológico y fotográfico para evidenciar un imposible posible, desde una mirada de los “otros” como aquellos que frente a una realidad siempre caminaron del lado de la sojuzgación y la represión.

Desarrollo

La naturaleza de la fotografía ha ido cambiando a lo largo de su historia y evidentemente en el transcurrir del tiempo social,

su origen como un medio inspirado en la ciencia química y física hoy se ve lejano desde las condiciones tecnológicas actuales, pero más allá de eso, su propia arquitectura hoy es demandante, desde una perspectiva filosófica en el contexto del arte, de la sociedad y del universo de los significados.

Reconocer la lingüística y la teoría del conocimiento desde una mirada crítica en el contexto de la imagen fotográfica se vuelve indispensable para repensar a la fotografía como un ente posible en el entramado del arte.

La fotografía aún en permanencia, como en los viejos tiempos, ha tomado un giro o al menos ha generado nuevos paradigmas en donde el acto de lo fotografiado, junto con su desarrollo y experimentación desde lo analógico o digital, puede convertirse en espacio creativo, acorde con la evolución del arte y, desde luego, con el ritmo de las sociedades y los nuevos tiempos. En este sentido podemos referir la *fotografía emergente* como puente asequible en una nueva deconstrucción de la imagen fotográfica, capaz



(Fotografía N.º 1, “Gigantes con bandera”, de la serie Resignificaciones. Color, técnica digital, intervenida. Fierro 2013)

de desarrollar nuevas narrativas, dotadas de empoderamiento en el escenario de los imaginarios colectivos.

En este afán es posible evocar la fotografía social, activista e incluso guerrillera, que aún, con sus propios matices, no escapan a la fotografía de prensa, documentalista o en todo caso periodística, habría que re-pensar si el devenir social de nuestras realidades fundamentalmente latinoamericanas de la mano de una nueva forma de ver, interpretar y ejecutar fotografía, pueden llevarnos por un camino ahora poco explorado, como es la construcción de la imagen desde esa trinchera llamada arte y que como un híbrido se alimenta de cierta realidad y la interpretación *constructivo-ideológica* por parte de sus autores.

Es en este punto cuando la semiótica convierte el tomar fotografías en “Hacer foto”, no solo capturando una escena independientemente de su sentido y el destino que esta pueda tener, sino brindando un significado fomentando la interpretación para fundar una idea, un concepto y toda una intención. Hoy se puede sostener que las imágenes no son portadoras en sí mismas de significados, se corresponden con una cierta dialéctica en cuanto a su producción, circulación y recepción, es decir, pertenecen a todo un circuito anclado a su propio momento histórico y de relaciones sociales (espacio-tiempo), desde esta mirada las “imágenes” nunca caminan solas, y es desde esta frontera que la capacidad de conocer la importancia del nivel simbólico, determinará en buena medida las condiciones o el valor en el significado de las imágenes potenciando una visión crítica.

Ser fotógrafo va mucho más allá del famoso acto mecánico y el famoso sonido... Traducir el acontecer social desde los cuestionamientos implica un principio de pensamiento y una traducción personal del mundo, una búsqueda como el náufrago que busca avizorar la tierra para poder transmitir un sentimiento o emoción específica, una historia, una postura ante la sociedad y una extensión del “ser” y del quién eres.



(Fotografía N.º 2, “Yo acuso”, de la serie Resignificaciones.
Color, técnica digital, intervenida. Fierro 2013)

En sus inicios, la fotografía fue sometida a arriar banderas, a inclinar la cabeza bajo la carga de la imagen-espejo que debía, según sus primeros beneficiarios y detractores, constituir su propia marca. En sus albores, a principios del siglo XIX, la naturaleza técnica de la fotografía la hacía ver como una imitación automática y natural de la realidad.

Dicha realidad se ha encaminado por tres momentos que han descrito su estatuto semiótico, a partir del discurso, de la mimesis, hasta su carácter indicial que transcurre por sus propios códigos, fundando de esa manera toda una ontología de la imagen.

El acto fotográfico, así como sus productos, se han de servir del proceso y la dimensión semiótica para su construcción, elaboración e interpretación. La iconosfera de la imagen, el uso del lenguaje visual, la formulación de discursos, su potencia estética y su estatuto ético, se convierten en materia prima tanto en la deconstrucción del mensaje visual como en la propia construcción.

Para Lotman, “el proceso semiótico debe entenderse como un sistema abierto en el que el todo siempre es mayor que la suma de sus partes” (en Mosquera 2009, 67).

Desde mi punto de vista, la “verdad” fotográfica está en juego, en paralelo con la fotografía artística..., podemos pensar con los ojos, con el corazón, pero también con la memoria social, ideológica y personal. El espacio fotográfico desde cierta iconidad se potencia como un espacio que nos permite desde la utilización de referentes visuales concretos transitar al espacio sin el espacio mismo, gestando un nuevo lugar en donde confluyen pensamiento, proyección, técnica, que a su vez se entrelaza con una cierta materialidad de carácter dialéctico.

El tiempo fotográfico, por anonomasia, es el tiempo del clic, del disparo, y desde luego, del momento escénico de la toma; sin embargo, existe ese otro espacio de tiempo reformulado desde la creación, desde la especulación visual o desde la resignificación misma del tiempo, la serie “Re-significaciones” propone



(Fotografía N.º 3, “Alerta Amber”, de la serie Resignificaciones.
Técnica digital, intervenida. Fierro 2013)

justo ese momento en donde los protagonistas del artefacto consolidan una “realidad” paralela bajo la suerte de generar una nueva proposición de los acontecimientos. Asumiendo, desde esa frontera, la interpellación que podemos hacerle a la fotografía y al fotógrafo en relación con su propio universo del arte y de lo artístico de su labor. “Es por cierto bien característico el que el debate se haya encarnizado en cuanto se trata de la estética de la ‘fotografía como arte’, mientras en cambio apenas se repara en el hecho social” (Walter, 1931, 87).

Re-significaciones es un proyecto realizado en el contexto de la llegada de Enrique Peña Nieto al gobierno de México y con ello el alza en la represión y el autoritarismo, las fotografías de los cuerpos policiacos así como la de los manifestantes se suceden en momentos y espacios diferentes, y es exactamente ese detalle el que dio paso a la posibilidad de refrendar a los que permanentemente habían sido reprimidos, la escala, los planos, la



(Fotografía N.º 4, “In-diferencias”, de la serie Resignificaciones.
Técnica digital, intervenida. Fierro 2013)

dirección visual en algunos casos, se convirtieron en el eje principal para la generación de nuevos significados.

Estructuralmente, podemos apropiarnos de imágenes realizadas con anterioridad, bajo la planeación y la proyección de cierta narrativa, misma que ha de permitirnos alcanzar una hipótesis de carácter visual y desarrollarla con una cierta unidad capaz de alterar desde la posproducción los valores indiciales y sus significados, pasando por el ritmo, la sintaxis, la textura y la unidad para lograr una cierta poética desde el *imago* personal o colectivo.

Conclusiones

Pensar la fotografía de arte, más allá de las interminables dissertaciones que se han hecho a su alrededor, nos coloca en el contexto de los ismos, así como el futurismo, el surrealismo, el dadaísmo y otros, más los escenarios propios del arte contemporáneo o la contemporaneidad de lo visible, al mundo de “foto grafismo”, a esa combinación de partes, otorgándole un valor superior al todo como lo planteara Max Wertheimer en su momento, desde la escuela de la percepción, me refiero a la Escuela de la Gestalt (Sobrino 2019).

De tal manera que tal vez estemos en el justo instante de pensar en otro gran momento del arte fotográfico, un “ismo nuevo”, algo más allá de la técnica, más allá de la captura, más allá de una realidad personal y también por ella, en una realidad colectiva.

Transitar de aquella fotografía, la del espejo, a otra manifestación como la fotografía conceptual y simbólica nos coloca frente al escenario de una proposición en donde el fotógrafo va más allá de la instantaneidad de la toma fotográfica, del aspecto espectatorial del momento, más allá de solamente haber estado ahí, lo cual no significa renunciar a la realidad, más bien recurrir a ella para hacer arquitectura desde el arte, desde la propia fotografía y desde la sociedad.

La fotografía conceptual estará dotada de significados, su punto de partida ha de ser la creatividad, la metódica dependerá de

cada fotógrafo, lo invariable, es la provocación que este tipo de imágenes debe causar en el espectador, la fuerza y la rebeldía para interrogar su propio espacio-tiempo, en ecuación constante con el espacio tiempo fotográfico.

Aproximarnos a la fotografía de arte puede representar un camino de retos técnicos, creativos, pero sustancialmente de interpretación, más allá de lo evidente y lo estético de una imagen fotográfica lograda en un solo disparo, es dejarse seducir por la provocación de una nueva forma de ver y hacer fotografía, no desde la operativa de los viejos fotogramas accidentales, no desde la referencialidad de lo visible, no desde cierto individualismo indiferente, más bien desde el compromiso social que opera desde una crítica social, la intertextualidad como conexión y la coparticipación de quienes hacen fotografía y sus potenciales receptores.

Referencias

- BACCA, David. 2002. *Aristóteles, La poética*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- MOSQUERA, Alexander. 2009. “La semiótica de Lotman como teoría del conocimiento”. *Enlace*, 6, n.º 3. https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1690-75152009000300005
- SOBRINO, Noelia. 2023. “Terapia Gestalt: El todo es más que la suma de las partes”. *Revista Digital INESEM*. <https://revistadigital.inesem.es/educacion-sociedad/terapia-gestalt/>
- WALTER, Benjamin. 1931. *Breve historia de la fotografía*. España: Taurus.

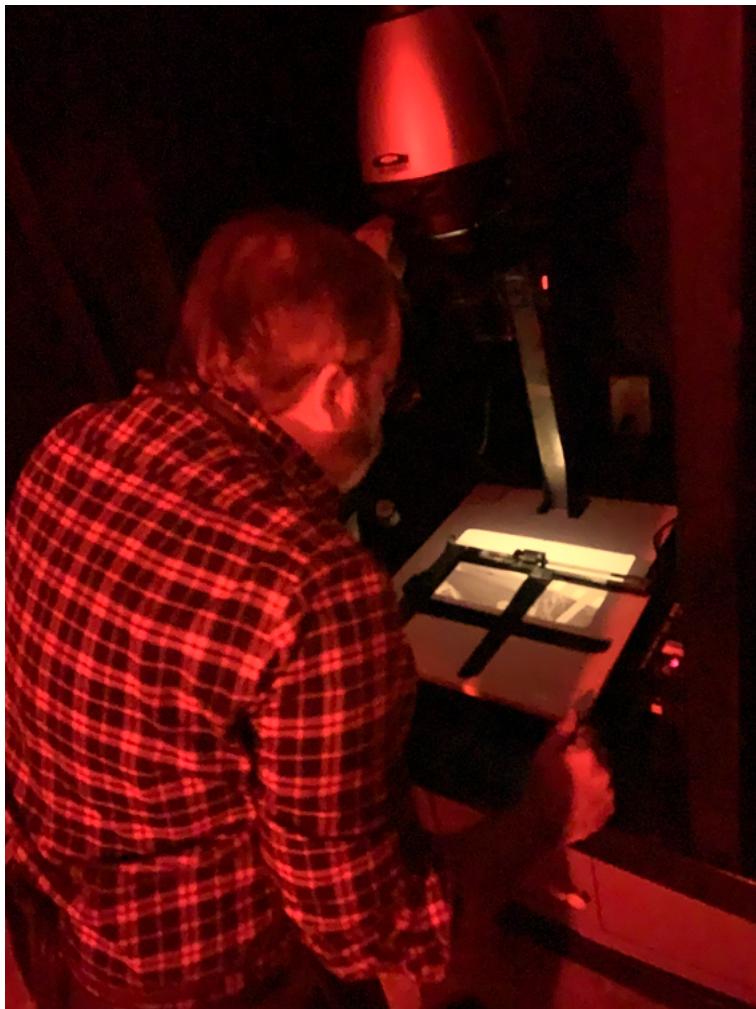
El pensamiento en la fotografía digital y la analógica

Luis Javier Beltrán Miranda

Durante mucho tiempo, en esta era de cambio de la fotografía analógica y fotografía digital, dentro de la zona en donde estas dos maneras de hacer fotografía se colapsan y distribuyen poderes, surgen los mitos y de manera rápida e intempestiva. Mientras, la realidad poco a poco sale a flote, de manera sutil, suave, y en muchos casos contrarrestando la gran calidad de los mitos.

Uno de ellos, a nivel popular y que cambia por mucho el pensamiento analógico en relación con la fotografía digital, es esta conclusión a medias y casi ciega de suponer que la fotografía digital es más rápida que la fotografía analógica.

De frases frías se llenó el inicio de la era digital en la disciplina fotográfica. El proceso fotográfico analógico, en efecto, es un proceso lento, pausado y con tiempos de espera; materia que la fotografía digital no tiene; en el principio, al menos. Tan solo esta inquietud por combatir los ya acostumbrados tiempos de espera pudo ser resuelta por el primero de los grandes mitos de la fotografía digital. Es rápida e inmediata.



(Fotografía N.º 1, Perrusquía 2018)

Es inexacto porque faltan un mayor número de premisas que fueron surgiendo con el tiempo y en pro de las delicias de la fotografía digital.

El pensamiento analógico en fotografía tenía en primera instancia pocas posibilidades de realización al final de los tiempos.



(Fotografía N.º 2, “Sin título”, Beltrán 2018)

Era casi inconcebible suponer de manera normal tu trabajo expuesto en impresiones de más de 20x24 pulgadas. Por supuesto que existían, pero era como adentrarse en una aventura llena de sorpresas y peligros.

Por otro lado, al comienzo de la era digital, las mismas cámaras y archivos digitales no podían tener el mismo manejo que hoy tienen y eran muy limitados su uso y su manifestación final.

Es decir, a finales de la era del dominio de la fotografía analógica y principios de la era digital, todavía existían el mayor número de posibilidades en la fotografía con película y, aunque iban naciendo las nuevas en el mundo digital, para el fotógrafo latinoamericano, y en general para el fotógrafo, eran difíciles de alcanzar. Era más los pensamientos dentro de la fotografía analógica, aunque sus posibilidades eran limitadas y lentas, en relación con lo que podíamos alcanzar dentro del mundo digital. Pero no lo sabíamos, solo unos cuantos.

La fotografía digital, para nosotros, no comienza con la cámara, sino con los programas de manipulación de la imagen y la creación de ilustraciones vectoriales o en mapa de bits. Eso es



(Fotografía N.º 3, "El cocinero", Beltrán 2022)

importante para el pensamiento de transición entre una era que comenzaba a morir y la nueva que comenzaba a nacer.

Por mucho tiempo, en esta transición, hicimos más fotografía híbrida. Comenzaba con película y terminaba en una computadora. Computadoras que pudieran sostener y manipular imágenes. No había muchas de estas, incluso se utilizaba el término de computadora multimedia y existía este gran diferencial entre los equipos personales. Macintosh y su sistema de ventanas fue la gran predecesora de estas. Aun así, no existían todavía el concepto de inmediatez, menos el de las impresiones a gran escala, aunque comenzaba hacer cada vez más ruido el de la sencillez. Nada más equivocado.

Al tiempo, llegaron métodos de impresión personales. Aunque existían las impresoras de inyección de tinta, no tenían, por mucho, la calidad para imprimir fotografías medianamente aceptables. Epson es la primera firma que yo recuerdo que impulsó su equipo personal de impresión a cuatro colores por inyección de tinta y logró ofrecer imágenes impresas con una calidad aceptable.

Desde mi punto de vista, a partir de ahí la fotografía digital, aunque seguía en el campo híbrido, comienza a tener estos rasgos de lo posible desde el principio y hasta el final del proceso. Tan solo pensar que la posibilidad de poder imprimir en calidad legible en términos fotográficos se estaba haciendo realidad.

Ahí por el año de 1990, en el Centro de la Imagen en la Ciudad de México, se inauguró la exposición de Pedro Meyer, “Realidades y ficciones”. Impresos en color sobre papel amate, por inyección de tinta marca Epson. Imágenes que fueron manipuladas en el programa Photoshop, en alguna de sus versiones más antiguas.

Impresionaba por un lado ver sillas volando y personas o santos por los aires, con todo y su sombra, pero también era asombroso ver a nuestro alcance métodos de impresión digital con calidad de primera clase, presentables, en formatos más grandes

que el común papel fotográfico y, sobre todo, que estuvieran a nuestra disposición y alcance.



(Fotografía N.º 4, "Libre Lucha", Beltrán 2018)

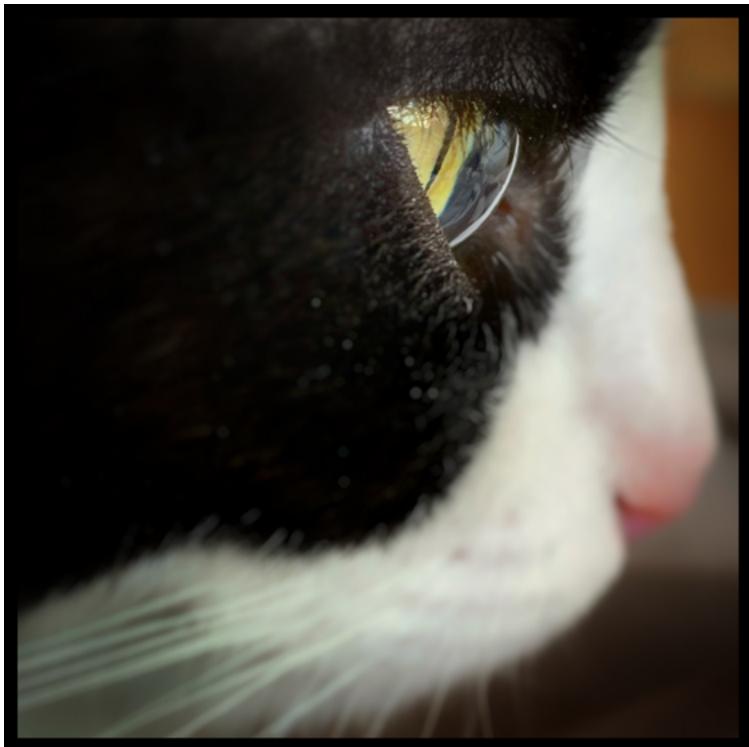


(Fotografía N.º 5, “Niña descalza”, Beltrán 1986)

La fotografía hoy en día y en ese entonces era manipulable y podía semejar la realidad con argumentos completamente mágicos

y verdaderamente dramáticos. Así comenzaba la idea de suponer a la fotografía digital como una nueva fotografía, fácil, inmediata, mágica y personal.

Me parece pertinente mencionar que en este momento las redes sociales no existían. La telefonía celular era de unos cuantos. Hacer fotografía técnicamente ya tenía cambios fundamentales y, además, esos cambios habían sido tan rápidos que la generación de mitos era común, como los que hemos estado viendo estos años en donde la impresión y la manipulación ya eran un hecho tangible para nosotros, la posibilidad de utilizar una cámara digital de buena manufactura no estaba tan a la mano.



(Fotografía N.º 6, “Ojo de gato”, Beltrán 2022)



(Fotografía N.º 7, “Sirena”, Beltrán 2022)

Existieron cámaras digitales de gama media y baja a la venta con resultados verdaderamente catastróficos. Cámaras de 3.5 megapixeles que aún se encontraban muy por debajo de la fotografía profesional con película. Hasta entonces, el proceso de la fotografía digital seguía siendo un verdadero híbrido.

Para el año 2003, llegó al mercado la cámara 300D de Canon, con sensor CMOS y con un precio por debajo de los mil dólares, cuadro recortado (APS) y con 6.3 megapixeles de resolución. Comienza, ahora sí, la verdadera venta de cámaras digitales y con esto se cierra el círculo de producción personal. Cámara, editor digital (Photoshop) e impresora personal de calidad fotográfica. La fotografía ahora es a color. Por supuesto que la fotografía en color se había vuelto popular desde la primera mitad del siglo XX; sin embargo, el uso de la fotografía en blanco y negro era el más difundido para la fotografía de exposición y como fotografía a nivel personal.

Era mucho más fácil y llamativo tener un cuarto de ampliación de blanco y negro que el laboratorio casero de color.

Por generaciones, la fotografía en blanco y negro fue la más poderosa en el medio y era, por mucho, la que más utilizaba el fotógrafo analógico. Sus pensamientos, sus discursos, su retórica, iban sostenidos en una secuencia monocromática. Para algunos, la fotografía como arte era en blanco y negro.

A partir del siglo XXI, cuando los procesos digitales cierran el círculo de producción a nivel personal, el fotógrafo cambia radicalmente los discursos de blanco y negro a discursos sostenidos por fotografías en color. Al fin y al cabo, el nuevo lenguaje natural de la nueva fotografía era en color. Hacia la primera y mediados de la segunda década de este siglo, lo más común era asistir a exposiciones de fotografía en color. La visión del mundo que nos rodea es a color. Los periódicos imprimen a color. El blanco y negro en ese tiempo queda notablemente rebasado.

Las cámaras digitales

Es férrea la competencia entre fabricantes por sacar al mercado la máxima definición en cámaras. Cámaras de alta gama, gama media y gama baja comienzan a evolucionar los sensores y sus programas para desenvolver y revelar los números que sostenían las características de una imagen digital. Comienza a quedar atrás la película y el papel fotográfico. Lo mismo sucede con su majestad, la película reversible. Ha llegado para quedarse la fotografía digital a nivel personal.

Junto con ello, los pensamientos sobre la inmediatez, facilidad, magia y producción a nivel personal eran todavía más abultados y robustos. Parecía que el mundo digital era infalible. No había fricción, desgaste y perdida por generaciones. Comenzábamos a suponer y entender que también podía ser más seguro y menos problemático el archivo digital que el analógico. Tal vez este es el quinto mito del pensamiento digital. La seguridad del almacenamiento eterno, libre de desgaste. Al tiempo, resultó tener varios esquemas de inseguridad como el magnetismo, la oxidación y la vida útil de los materiales orgánicos, entre otros.

Las cámaras del teléfono inteligente

Todavía recuerdo a Steve Jobs anunciando el primer iPhone de Apple: *Smart phones are not so smart...* Aunque es difícil saber a quién se le atribuye el primer teléfono inteligente entre Ericsson, Nokia o Blackberry, lo cierto es que el *smartphone* viene desde principios del siglo XXI, con intentos poco fructíferos a finales del siglo XX intentan el lanzamiento de teléfonos que fueran capaces de recibir, mandar correos y hacer algunas tareas destinadas habitualmente a la computación casera o de oficina.

El iPhone no fue el primer teléfono inteligente, pero sí fue, y por mucho, el teléfono más inteligente y el gran innovador en la sociedad actual, tal y como la conocemos. No, no sabemos qué hubiera pasado sin estos iPhone, seguramente también estaríamos asombrados de nuestra propia evolución, aunque sería con otros colores y otros matices.

Hasta antes de esto, no conocíamos las aplicaciones, y hacer fotografía con el teléfono celular tenía matices experimentales y lúdicos. Sin embargo, paralelo al lanzamiento de este teléfono y esta nueva cámara, también existió la idea de aplicaciones que pudieran utilizarse con el mismo dispositivo. Al tiempo, se conectó a las innovadoras redes sociales, y en conjunto generaron la más reciente explosión de la fotografía digital.

Enumerando los puntos importantes de esta valoración, encontramos los siguientes puntos fundamentales en el cambio de la arquitectura fotográfica hasta nuestros días: Photoshop, impresoras, cámaras, teléfonos móviles, aplicaciones. Y los que pudieran ser los cinco mitos creados en la era primaria de la tecnología digital y que siguen subsistiendo hasta nuestros días: fotografía de producción personal, fácil, inmediata, mágica y de almacenamiento y procesos seguros.

En suma, gracias a todos los adelantos que existen en cada uno de los componentes que pueden ser utilizados para la creación fotográfica, resulta casi insaciable la curiosidad que pueden

provocar cada uno de ellos, como por ejemplo los editores o manipuladores de imagen digital. Photoshop hoy es un nombre general y que pudiera abarcar tan solo uno de los grandes responsables del cambio, pero hoy tiene similares, tanto en computadoras de escritorio como en dispositivos móviles o tabletas. Incluso la misma compañía de Adobe, desarrolladores de este sistema, tiene cada vez más posibilidades para trabajar imágenes y generar ejercicios de imagen realmente dramáticos. Las posibilidades son casi infinitas. Grandes fotógrafos contemporáneos hacen uso de estas herramientas tan solo para enfatizar o generar discursos más puntuales. Algunos otros podrían ejercer estas para crear magia visual y pura. Las posibilidades van más allá de lo que fue el mundo analógico. No hay comparación. Es una paleta o caja de herramientas interminable.

Por otro lado, la impresión digital, que dio la posibilidad de tener un laboratorio personal, también evolucionó y se perfeccionó en todos estos años; tanto que regresaron los laboratorios digitales con máquinas de gran formato en inyección de tinta. Máquinas capaces de matizar el color de la piel debido a un mayor número de colores y pigmentos. El mismo blanco y negro impresos a base de tintas tuvo cambios notables con las nuevas tintas de diferentes matices para la construcción de una sola imagen monocromática. Al mismo fotógrafo le da la posibilidad de tratar sus archivos blanco y negro en diferentes tesituras de como los había hecho en el mundo analógico. Hoy en día se puede volver más dramático, más potente la imagen y saber que en ese tenor serán expuestas en las paredes de una galería.

Todavía hay más. La textura, tamaño y variedad de papeles se ha volcado a generar nuevas formas de montar exposiciones. Hoy mismo se juega con esos tamaños, estilos y formatos. Más aún, la base del papel puede formar parte de la línea discursiva del mismo autor.

Toda esta variedad de impresoras, papeles y acabados hacen también más grandes las posibilidades y, por supuesto, hay que

tener un conocimiento profundo de ellos para poder tomar decisiones curatoriales de relevancia.

Hoy por hoy, ya no es tan común tener el laboratorio personal para fines de exposición y las decisiones que hay que tomar son más difíciles, mucho más difíciles que en el mundo analógico.

Las cámaras digitales sufrieron, por supuesto, cambios severos en la línea de evolución que se habían planteado. ¿Cuál necesitas? ¿Qué fotografía quieres hacer? ¿Eres profesional o semiprofesional? ¿Haces video como primera o segunda opción?

El funcionamiento fácil de una cámara digital dista mucho de lo que fue el funcionamiento de una cámara analógica. Enfrentamos menús, funciones, atajos, cambios de tecleo, *full frame*, APS, lente digital, lente *full frame*, RAW, RAW+JPG, chico, mediano o grande.

Los resultados son también sorprendentes y nunca vistos como se ven ahora. ISO 51,000 de la SONY A9 o de cualquier otra que pudiera cargar con ISO en 25,000.

Para el fotógrafo que nació en la era digital o habiendo nacido en la era analógica y experimentado y entendiendo la era digital, el avance es casi incapaz de detenerte en la idea de hacer fotografía. La luz o la baja posibilidad de ella es nada para detener el disparo, por ejemplo. Todo se puede. Pero hay que estudiarlo, hay que saber cuándo, cómo y dónde. La multiplicación de marcas, modelos y precios han hecho de la industria un gigantesco número de opciones para elegir una cámara.

Las mismas aplicaciones con las que hoy cuentan los móviles han desarrollado, en conjunto con las cámaras, una forma completamente novedosa de hacer la fotografía y ejercer en posproducción otras posibilidades que antes no existían ni siquiera en la imaginación. Hoy una cámara de teléfono celular puede tener de 12 o 18 megapíxeles y obtener una imagen nítida y luminosa. Pero, además, con cientos de aplicaciones intuitivas o de fácil entendimiento, hoy es posible revelar, manipular, generar HDR, envejecer, quitar y poner y ser testigo y actor de

diferentes exposiciones de la más alta calidad. Por supuesto que la idea de estas aplicaciones es despertar en el usuario la idea de dominar el área de lo que estás utilizando. Las aplicaciones fotográficas son de las más demandadas en las tiendas digitales de Apple y Google. Facilita las herramientas con las que antes no se contaban. El resultado es que hoy un fotógrafo, experimentado o no, puede tener acceso a un sin fin de herramientas para aumentar o entablar el discurso que quiere generar al tomar una fotografía. El nivel de experimentación que podemos tener los usuarios con estas aplicaciones puede ser infinito. Las ideas del fotógrafo que las utiliza pueden ser abiertas, francas y completamente libres.

No hay prácticamente impedimentos en su manufactura

Estas aplicaciones de escritorio o de móvil hoy juegan un papel importante en la manufactura de las piezas fotográficas que vemos actualmente y en los días de exposición.

Si bien en la fotografía analógica siempre escuchamos hablar de su magia y el poder de convencernos de todos sus atributos, hoy la magia también tiene un poder de convencimiento alto, aunque no es algo fácil de desenredar. Justamente por ese enorme poder hechizante es que fácilmente puede confundirnos y hasta cegarnos.

En resumen, hoy las posibilidades de la fotografía se abrieron, sus dificultades son, por mucho, mayores a las que tuvimos en los años maravillosos de la fotografía analógica. Actualmente es más difícil llegar al discurso final por toda esta maleza que hay que atravesar. Los discursos más profundos, poéticos, fuertes y poderosos de la fotografía hoy tienen el pensamiento en la posibilidad que ofrece la era digital. Por eso, difícil ver que hoy en día una de estas quede fuera de esta nueva manera de hacerla y pensarla. Incluso la dificultad que representa esta inmediatez de que se pierda o la debilidad que pueden tener sus sistemas de almacenaje que no guardan objetos, guardan pulsos. La mentalidad

sobre el tiempo y la duración de nuestros objetos en este ha cambiado, porque en general la vida en nuestra sociedad es así, rápida, vertiginosa y sufre de un olvido casi inmediato.

Por todo esto me atrevo a decir que celebro todas estas nuevas posibilidades que la fotografía digital ofrece y el cambio de pensamiento que descubre. Celebro también que la fotografía analógica exista y que juegue un papel importante en las artes y el quehacer de la fotografía en el mundo. Esperaría que estas reflexiones empujen más allá la idea de prevalecer las imágenes y que generen la memoria colectiva que ninguna disciplina puede hacer con tal fuerza.

¿Qué significa ser fotógrafo en la era de los dispositivos móviles?

Araceli García

Introducción

Siendo una entusiasta del tema de la fotografía desde temprana edad, no fue sino hasta mi etapa universitaria cuando adquirí los principios fundamentales y necesarios para considerarme algo más allá que una aficionada, mucho tiempo después de cumplir la edad de 12 años en el que, gracias a mi primer teléfono celular, tuve mi primer contacto con una cámara fotográfica.

Fue a partir de ese momento en el que supe que gran parte de mi vida la dedicaría a inmortalizar diferentes momentos de mi vida y que, a su vez, hicieron cuestionarme: *¿Realmente estas fotografías son lo que comúnmente podemos llamar fotografías?*

Esta pregunta ha sido el parteaguas de muchas dudas que han surgido a lo largo de mi carrera como fotógrafa y que no fue sino hasta el año 2020 en el que por fin pude elaborar una opinión concreta sobre lo que significa ser fotógrafo hoy en día.

Para escribir con luz, contamos con más de un “lápiz”



(Fotografía N.º 1, “Templo de Kukulkán”, Chichén Itzá, García 2009)



<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotografia-n-1-templo-de-kukulkan.html>

He de admitir que durante mucho tiempo consideré a la fotografía como un arte inalcanzable al cual solo se podía acceder mediante una cámara profesional, ya sea del tipo análoga con todo y su carrete de fotos, o aquellas más modernas cuyos lentes impiden respeto con solo mirarlos.

Sin embargo, recuerdo que, aun con mi falta de dinero y nulos conocimientos de fotografía, me enamoré de este arte desde el momento en el que hice sonar por primera vez el obturador de mi teléfono Sony Ericsson W810i. Recuerdo que, aunque no eran las mejores fotografías para una revista de categoría mundial, eran lo bastante buenas para haber sido tomadas con un celular cuyo fuer te no era precisamente la toma de fotografías en alta resolución.

Illescas (2021, 1) menciona: “(...) el auge de la fotografía móvil ha sido algo revolucionario que ha ayudado no solo a democratizar la fotografía, sino que también ha contribuido a crear una mayor cultura visual entre la población”. Partiendo de esta premisa, sinceramente dudo que alguien hubiera imaginado todo el potencial y el alcance que tienen los teléfonos celulares modernos, los cuales paulatinamente han dejado a un lado su función inicial: hacer llamadas. Hoy en día uno de los principales motivos para adquirir no solo un teléfono celular, sino cualquier dispositivo digital, se basa en la calidad de sus fotografías, en la cantidad de megapíxeles y en el número de cámaras con las que cuenta. Hemos rebasado nuestra capacidad para la invención de objetos capaces de tomar una fotografía en alta resolución, que ahora podemos darnos el lujo de elegir entre un iPad, una *laptop*, un Osmo o los famosos drones.

La era del “Me gusta”

“El celular actualmente bien podría considerarse como una extensión del cuerpo, una prótesis comunicacional de la cual dependen gran parte de nuestras relaciones interpersonales a través de redes sociales” (Bañuelos 2014, 3). Gracias a los avances tecnológicos es que ha surgido una nueva generación de fotógrafos cuyo medio principal de exposición ya no es una revista o promocional. Redes sociales como Instagram, Pinterest, Facebook o Flickr han tomado la estafeta para dar a conocer a un sinfín de talentosos artistas que, hasta hace unos años, se habían resguardado en el anonimato. Porque admitámoslo, es mucho más fácil tomar una fotografía desde nuestro dispositivo móvil, hacerle un par de arreglos y en cuestión de segundos verla directamente en nuestro perfil, lista para recibir los “Me gusta” a los que nos hemos hecho tan adictos.

Esta nueva era digital y social dio como consecuencia que cada persona se haya convertido en un fotógrafo de manera inconsciente. Programas como Photoshop y Lightroom se han transformado en aplicaciones tan intuitivas y listas para la edición que se adaptan de acuerdo con la temática e intención del usuario, ejemplo de ello son Picsart, B612 o Pixlr. Esto, sin lugar a duda, ha dividido a la comunidad de fotógrafos; por un lado, una gran cantidad siente que se ha demeritado este noble arte con la llegada de los dispositivos móviles; otros tantos apoyan el hecho de que la fotografía no se fundamenta en el objeto con el que se captura, sino en los conocimientos, principios y leyes que rigen esta disciplina; y otro grupo más simplemente captura su realidad sin importarle ninguna de las ideologías anteriores.



(Fotografía N.º 2, “Templo del Sol”, Palenque, Chiapas.
Moto G (5) Plus. García 2019)



<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotografia-n-2-templo-del-sol-palenque.html>

Un arte al alcance de todos

Ante estas vertientes y resolviendo la pregunta que me estuve rondando la cabeza durante todo este tiempo, he de decir que mi respuesta final y la que fundamenta mi postura ante la fotografía actual es que todos somos fotógrafos, sea gracias a una cámara convencional o cualquier dispositivo móvil que tengamos a la mano.

Es verdad que la fotografía tiene toda una serie de leyes y principios detrás, a la que en un inicio solo los profesionales más capacitados tenían acceso, no solo para la toma de la imagen, sino también para el proceso de revelado y ampliado de la misma. Sin embargo, no fue sino hasta la década de los años sesenta cuando los artistas comenzaron a preocuparse más por un concepto o propósito. Es aquí donde, explorando aún más el lado artístico de la fotografía, comienzan a surgir obras cuyos trasfondos y conceptos más complejos y profundos logran rebasar fronteras, ideologías y edades.

Un instante de realidad permanente



(Fotografía N.º 3, obra fotografiada: Conduit, Navarro 2015)

<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotografia-n-3-obra-fotografiada.html>

A diferencia de otras artes, la fotografía tiene en sí un carácter documental, solo comparable con el cine. Todo registro fotográfico es una muestra de lo que es o era el mundo, una persona, un lugar, un acontecimiento, un momento; por tanto, es un documento social y la forma más efectiva de comunicar (González 2015, 45).

Hoy en día, la fotografía se ha autoimpuesto de una manera tan natural en nuestra vida cotidiana que es muy difícil visualizar

un mundo sin ella. Nos valemos tanto de ella que, para documentar, vender, enriquecer, publicitar y confirmar la veracidad de un hecho social, artístico, político, histórico y natural, basta con abrir una aplicación y en segundos habremos sido capaces de capturar un instante de realidad, que yacerá en un pasado al que podremos volver en el momento que así lo deseemos. Pero si queremos que ese instante logre convertirse en una obra trascendental y memorable, capaz de transmitir un mensaje, será necesario conocer los principios básicos que rigen esta disciplina o mejor dicho, este arte.



(Fotografía N.º 4, “Plaza mariana”, Basílica de Santa María de Guadalupe. HTC_M9pw. García 2016)



<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotografia-n-4-plaza-mariana-basilica.html>

Sí, en mi opinión, ser fotógrafo ya no depende del uso exclusivo de una cámara basada únicamente en un lente y un cuerpo con sensor digital, no. Basta con el simple hecho de tener esa inquietud, respeto y gusto, que muchas veces se convierte en pasión, para poder plasmar, documentar o transmitir un mensaje mediante una imagen, y qué mejor si ésta a su vez cumple con todos los requisitos técnicos para ganar el reconocimiento y título de arte trascendental.

Referencias

- BAÑUELOS, Jacob y Mata, Francisco. 2014. *Fotografía y dispositivos móviles: Escenarios de un nuevo paradigma visual*. México: Tecnológico de Monterrey.
- GONZÁLEZ, Beatriz y Claro, Alejandra. 2015. *El potencial educativo de la fotografía. Cuaderno Pedagógico*. Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/01/cuaderno-fotografia.pdf>

ILLESCAS, Silvia. 2021. (s. f.). Herramientas para fotógrafos: cámaras vs móviles. <https://www.dzoom.org.es/herramientas-para-fotografos-camaras-vs-moviles/>

Redes sociales y fotografía en tiempos de pandemia

Javier Casco López
Patricia del Carmen Aguirre Gamboa

Introducción

El impacto social de las tecnologías continúa siendo una manifestación trascendental de los últimos tiempos. En el devenir histórico se han ido transfigurando todo tipo de estudios que comprenden la actividad humana. De esta manera hallamos disímiles análisis que enfatizan la importancia de los mecanismos del cambio y aplicación tecnológica, al mismo tiempo que se estudia y analiza la apropiación cotidiana de la tecnología e internet como nuevas condicionantes sociales de interacción. Con el *boom* de las TIC a nuestras vidas y con la pandemia en el 2020 se han suscitado un sin número de fenómenos comunicativos que, entre otras cosas, han transformado la forma de percibir y comprender la dinámica de uso del internet y de herramientas –hoy comunes como el *smartphone* en la vida social. Este texto forma parte de una reflexión en torno a las prácticas juveniles y las TIC, en tiempos de la COVID-19, específicamente el uso y la aplicación de la fotografía en redes sociales como Facebook

e Instagram. La invención de la fotografía significó el resultado de numerosos intentos por visibilizar la imagen y acercarnos a la realidad social, es así que de una época a otra se desarrollan diversas expresiones y usos fotográficos, a tal grado que se hizo esencial la técnica de hacer imágenes.

El surgimiento oficial de la fotografía sucedió en 1839 cuando, en la Academia de Ciencias de Francia, Louis Daguerre presentó el daguerrotipo, procedimiento fotográfico por medio del cual se logra fijar la imagen en un soporte que puede perdurar en el tiempo. Esto fue en el siglo XIX, cuando estaba en pleno auge el positivismo, un pensamiento filosófico que afirmaba que el único conocimiento verdadero es el científico; por lo tanto, se buscan certezas, orden y organización, a través de un método que puede ser verificado. Este pensamiento establece que solo el conocimiento científico podría llevar a la humanidad al progreso y deja fuera de “la verdad” a todas las demás formas de conocimiento y producción de conocimiento (Buenrostro 2018, 2).

Si bien la fotografía a lo largo de su historia ofrece un abanico de lecturas polisémicas que se le otorgan a una imagen, también puede ser la creación artística de un concepto, la expresión ontológica de un ser, la denuncia de un movimiento colectivo, el posicionamiento de un producto en la plástica publicitaria dentro de muchas expresiones más.

Desarrollo

Todos los usuarios que poseemos una red social, por lo general, damos a conocer quiénes somos, qué hacemos, qué compartimos y cómo visibilizamos nuestra ontología a los demás a través de la imagen fotográfica. La investigación sobre el uso de las redes sociales en Internet es cada vez más frecuente entre los diversos campos disciplinares. En el caso de las ciencias de la comunicación es ya un imperativo entre los estudiosos e investigadores de las TIC. Es así como Celaya enfatiza: “Las redes sociales son lugares en Internet donde las personas publican y comparten todo

tipo de información, personal y profesional, con terceras personas, conocidos y absolutos desconocidos" (2008, 92).

Los medios sociales cumplen con llegar a un cúmulo de individuos consumiendo y produciendo dentro de una mediaesfera de manera heterogénea y dispersa. Las redes en este sentido permiten a los usuarios transitar a través de los estadios de la logoesfera, grafoesfera y videoesfera de la que nos habla Regis Debray en su obra *Introducción a la mediología* (2000). Es precisamente el uso de la fotografía en donde los usuarios utilizan para exhibir, mostrar y exponer su vida cotidiana a través de la representación y simbolización que este medio visual les proporciona en las redes sociales. Además, durante la cuarentena del 2020 por la pandemia del coronavirus, el uso del internet fue vital, así como el *smartphone* y la *laptop* a través de las cuales se realizaron videollamadas, fotos, videos, entre otros productos. Muchos usuarios han dejado a un lado su timidez y durante la pandemia hicieron uso de sus cuentas en redes sociales para publicar contenido. Los expertos consideran que es un comportamiento normal al estar en confinamiento, ya que nos permite proyectarnos y seguir estando "ahí" con los demás (Malvesí 2020).

En tiempos de pandemia, esa crónica de lo acontecido se manifiesta a través de la narrativa fotográfica y es aquí donde surge una pregunta: ¿Cuál es el papel de la fotografía en las redes sociales, específicamente en tiempos de pandemia? Hoy, alrededor del mundo, millones de usuarios publican creativamente imágenes capturadas por ellos como testigos fieles de una emergencia sanitaria a la que se enfrenta la humanidad desde el 2020.

Las redes sociales fueron el medio para expresar los sentimientos a través de IG Reels, TikTok, Facebook, Twitter, entre otros medios sociales en donde jóvenes y adultos empezaron a proponer sus respectivos contenidos visuales. La irrupción de una nueva gama de tecnologías destinadas a manipular y transmitir información ha creado un panorama completamente distinto. Por un lado, hoy existe a la mayoría de efectos una



(Fotografía N.º 1, “Maniquí con cubrebocas”, Casco 2020)

sola red formada por centenares de millones de conexiones permanentes de alta velocidad y por multitud de dispositivos aptos para proporcionar movilidad, lo cual representa un entramado dotado de unas potencialidades únicas y de una riqueza

incomparablemente superior a todo lo que había existido hasta ahora. Por otro lado, se está produciendo un proceso de convergencia tecnológica que hace cada vez más invisible para los usuarios la complejidad subyacente, que tiende a integrar una amplia gama de servicios en todos los espacios de nuestra vida, desde el ámbito profesional y público hasta el más privado. Los individuos han dejado de ser simples receptores pasivos y se han convertido en elementos activos de una estructura dentro la cual se relacionan sin verse afectados por muchas de las restricciones que hasta hace muy poco imponía la existencia física del espacio y el tiempo. Las personas hemos incorporado las nuevas capacidades como una extensión de nuestra naturaleza, hasta el punto de convertirlas en imprescindibles para vivir en el mundo actual (Brey *et al.* 2009, 13-14).

En esta cosmovisión surge la presencia del ciberespacio como ese lugar o sitio donde ya no es importante la comunicación cara a cara. Tal parece que el tiempo, la distancia, los factores sociales como el sexo, la edad, la diferencia racial o étnica o las diferencias culturales ya no son tan esenciales, ahora no existe barrera que impida conectar a una persona con otra, en permanente diálogo, actuación e interacción. El surgimiento de las redes sociales, que han evolucionado desde la comunicación electrónica que proporciona el *chat*, el correo electrónico, la mensajería instantánea, los tableros de anuncio y los foros, hasta la conformación de las redes de socialización que existen en el ciberespacio como Facebook, Instagram y la dinámica X, que no solo se han instalado en Internet sino que ahora, a través de la telefonía móvil, buena parte de los usuarios la utiliza para subir fotos, videos, y mandar mensajes a familiares, amigos y demás conocidos que estén conectados, principalmente para quienes se mantienen informados y actualizados. Esta acción de interacción entre los individuos en tiempos de pandemia incrementó el tráfico de datos en la red, que representa ganancias para los grandes corporativos del entretenimiento. Es con esta



(Fotografía N.º 2, "Mi alter ego en tiempos de pandemia", Casco 2020)

nueva práctica de intersocialización en donde surgen las prácticas en el uso de la fotografía como un testimonio de un momento de vida, de identidad y representación de una generación hiperconectada.

En este sentido, el empleo de la fotografía se vuelve un medio de manipulación digital de la imagen real a una representación engañosamente bella por medio de las *selfies* y subirlas, compartir las públicamente a una red social, esto es, salir del anonimato para ser alguien conocido en un mundo que tampoco conocen y no los conocen, excepto su grupo de contactos que estén conectados con ellos. Se podría decir que la fotografía se utiliza como un diario de vida. Así se ha constatado durante la pandemia.

Al subir una imagen fotográfica a una red social, esta adquiere relevancia por su rebeldía y atrevimiento a romper lo establecido con una generación que no siempre ve bien el uso y la exposición de la identidad, así como usar los medios sociales como un vehículo para darse a conocer. Por lo regular, lo usan para decirle a “alguien” o algún conocido “Mírame, existo. ¡Este soy yo!”,



(Fotografía N.º 3, “Mi alter ego en el mar en tiempos de pandemia”, Casco 2020)

¡mírame!”, así lo constata un testimonio de un joven que pasaba inadvertido entre sus compañeros, antes de la pandemia. Sin embargo, a través de la red social, se destapa, se exhibe por medio de sus fotos y muestra su imagen construida, retocada, sin timidez, sin pena, crea una nueva concepción de lo que se podía pensar de él y se autorretrata mostrando información visual. Hoy en tiempos de confinamiento su vida pasa por las pantallas.

Realizar autorretratos se ha vuelto una forma de desinhibirse frente a la cámara. Es común ver en la red infinidad de autorretratos o *selfies* de todo tipo, empezando por la imagen de presentación en la cual se personifica por medio de un dibujo que asemeja a la persona, el autorretrato informal o la foto tomada por otra persona en la cual aparece el sujeto en su mejor posición visual.

Para los autores Ellison y Boyd (2008, 210-230): “Las redes sociales corresponden a servicios basados en la web donde se les permite a los usuarios construir un perfil público o semipúblico, articular una lista de usuarios con los cuales comparten una conexión y, por último, ver y atravesar sus listas de conexiones que han establecido con otros usuarios de sistema”.

Las redes sociales corresponden a servicios basados en la web donde se les permite a los usuarios construir un perfil público o semipúblico, articular una lista de usuarios con los cuales comparten una conexión y, por último, ver y atravesar sus listas de conexiones que han establecido con otros usuarios de sistema.

Las redes sociales corresponden a servicios basados en la web donde se les permite a los usuarios construir un perfil público o semipúblico, articular una lista de usuarios con los cuales comparten una conexión y, por último, ver y atravesar sus listas de conexiones que han establecido con otros usuarios de sistema.

Las redes sociales corresponden a servicios basados en la web donde se les permite a los usuarios construir un perfil público o semipúblico, articular una lista de usuarios con los

cuales comparten una conexión y, por último, ver y atravesar sus listas de conexiones que han establecido con otros usuarios de sistema.

Si bien este ensayo no pretende ser un compendio sobre la fotografía, sí es necesario hacer hincapié en el uso que los adolescentes, jóvenes y adultos le otorgan y dan sentido a su existencia a través de la confirmación de sus actos y trayectorias biográficas mediante la exposición de imágenes, retratos individuales o grupales, en el que se puede observar no solo su manera de posar, sino también los gestos, su actitud y la ropa que portan ante la cámara en una época de confinamiento ante la presencia de la COVID-19. Hoy más que nunca la narrativa fotográfica se hace presente. “No hay foto sin algo o alguien”, diría Roland Barthes (1996, 31).



(Fotografía N.º 4, “El día de mi vacunación”, Casco 2020)

El uso de las redes sociales y la aplicación de la foto, así como también los distintos programas de retoque y manipulación fotográfica cambiaron la percepción del rostro y cuerpo durante esta pandemia, infinidad de imágenes haciendo ver una selfie como objeto único fuera de la realidad y creando otra realidad a partir de un concepto de belleza.

En el libro *Retrato fotográfico. Autorretrato y representación*, de Alejandro Vázquez (2005, 73) se señalan las características del autorretrato como el “soporte visual de la crónica cotidiana familiar y de los grandes afectos, por tanto trascendente. Parecía ser también el retrato de los grandes olvidos al intentar mantener una apología permanente al hedonismo al registrar casi exclusivamente los momentos agradables: el triunfo, la celebración, el ascenso social”.

Hoy convivimos con el auge tecnológico que cambia a cada momento, y en la imagen esta lleva al olvido del presente y nos dejamos llevar por la explosión espectacular de fotografías en donde existe hibridación tecnológica y manipulación. Culturalmente estamos en la negociación constante de nuevos lenguajes, estamos ante una construcción visual en donde la imagen se vuelve un medio interactivo de constante evolución por parte de los usuarios; se imponen nuevas formas de leer visualmente, los contenidos cambian y la imagen se vuelve engañosa y aceptable públicamente. Manipular la fotografía lleva ese paso, a veces comprendido, otras no, pero siempre con la intención de mostrar una “realidad”.

Y en la obsolescencia de la imagen que día a día expira cuando surgen nuevas formas de relatos narrativos visuales que se interrelacionan entre los jóvenes y estos reprograman sus usos, aplicaciones, y los incorporan en sus hábitos digitales cotidianos, en sus intereses visuales de moda que den satisfacción, placer y entretenimiento, por citar algunos ejemplos.

Dentro de las redes sociales hay un mundo de posibilidades y es en estos sitios donde la fotografía se utiliza como un elemento

creativo e interactivo por parte de muchos jóvenes para asumir su importancia en el siglo XXI. Como afirma Gordo:

Dar cuenta de las relaciones entre los/las jóvenes y las nuevas tecnologías en la actualidad supone, inevitablemente, reconocer una serie de asimetrías y correspondencias. Si la tecnología participa activamente en todos los ámbitos de la actividad sociocultural y económica, la participación de los jóvenes en estos ámbitos, por el contrario, es contemplada como deficitaria. Estamos, por lo tanto, ante una situación que al tiempo que priva a los jóvenes de las condiciones necesarias para su desarrollo y emancipación (derecho al trabajo, la vivienda...), les posiciona como uno de los principales impulsores (drivers) del desarrollo y profusión de la sociedad de la información y sus tecnologías (2006, 7).

Actualmente, quienes somos usuarios de una red social exhibimos nuestra identidad y observamos la otredad. Somos narcisos de una era y una época en donde, confinados en casa durante el tiempo que llevamos en pandemia, nos hemos vuelto voyeristas, hemos visto qué se tiene en común con los demás a través de la definición de una existencia rodeada por imágenes que construimos creativamente para reafirmar nuestra visualización como sobrevivientes de una época.

Y en esta interacción simbólica podemos dimensionar el impacto de las fotos que se suben. Entre los internautas que se encuentran conectados puede haber aceptación o no, se mide con un *like* o el número de *likes* que se dan en la imagen. Las *selfies* hacen de las personas protagonistas, e vuelvan populares creando imágenes ingeniosas, las cuales comparten en las redes sociales y captan la atención entre sus seguidores.

Las características habituales de una red social son: grupos que interactúan entre sí, personas que muchas veces no encuentran sentido a su entorno real y prefieren adoptar o vivir otro rol en la virtualidad que ofrece Internet. También se hallan los grupos de personas que comparten los mismos intereses, así como



(Fotografía N.º 5, "Lupita López viviendo mi pandemia", Casco 2020)

personas desprovistas de fama, popularidad, protagonismo e individuos que solo buscan socializar. La identidad del sujeto se plasma en la fotografía que enseñará en su perfil de la red social, avatar o imagen para mostrar. Esta deberá ser creada con sumo cuidado y esfuerzo para sacar el mejor perfil físico de un usuario.

Conclusión

A través de este ensayo se destaca que, aunque sea la misma persona, difícilmente la fotografía y el sujeto se parecerán totalmente. La foto congela una imagen y esa es la gran diferencia que guarda con la relación cara a cara, ya que imagen y realidad no reflejan lo mismo. Sin embargo, en esta interacción se encuentran también aquellas personas que, sin conocer a sus “amigos” que están conectados a ellas, sienten un deseo por conocer la privacidad de otros, y gustan de mirar sus fotos sean su amigo o no. La fotografía significa identidad, otredad, ontogenia y posee una narrativa que en tiempos de pandemia ha cobrado relevancia, mostrarse con cubrebocas y otros insumos, subir la imagen en el momento en que fue vacunado, viajar con una careta o simplemente posar con su mascarilla o cubrebocas evi-dencian la manera creativa de plasmar la imagen fotográfica a través de las redes en tiempos de COVID.

Referencias

- BUENROSTRO, Carolina. 2018. La fotografía: de la imagen fiel de la realidad a la imagen transdimensional, *Revista Digital Universitaria*, 19, n.º 2. https://www.revista.unam.mx/wp-content/uploads/v19_n2_a4.pdf
- BARTHES, Roger. 1990. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- CELAYA, Javier. 2008. *La empresa en la Web 2.0: El impacto de las redes sociales y las nuevas formas de comunicación online en la estrategia empresarial*. Barcelona: Ediciones Gestión 2000.

- BREY, Antoni, Innerarity, Daniel y Mayos, Gonçal. 2009. *La sociedad de la ignorancia y otros ensayos*. Barcelona: Infonomía.
- ELLISON, Nicolle y Boyd, Danah. 2008. “Social Network Sites: Definition, History, and Scholarshipp”, *Journal of Computer-Mediated Communication*, 13, 210–230. doi:10.1111/j.1083-6101.2007.00393.x
- GORDO, Ángel, coord. 2006. *Jóvenes y cultura messenger. Tecnología de la información y la comunicación en la sociedad interactiva*. Madrid: INJUVE. <https://docta.ucm.es/entities/publication/45962808-6ff1-4b03-b408-54d2ffcded>
- MALVESI, Lara. 2020. 18 de abril. La pandemia, acelerador de nuestra relación con las redes sociales. EFE.
- VÁZQUEZ, Alejandro. 2005. *Retrato fotográfico. Autorretrato y representación*. Maracaibo: Astrodata.

Para ser creativo hay que vivir

Lourdes Almeida

Jacob Bañuelos (JB): ¿Cómo es tu personalidad creativa? ¿Cómo haces conexiones? ¿Cómo aportas algo distinto?

Lourdes Almeida (LA): Siempre he sido muy fantasiosa y tal vez por lo mismo me considero una persona creativa. A los jóvenes les cuesta ser creativos porque están mucho tiempo en las redes sociales. Y para ser creativo hay que vivir. [...] Hay que salir a la calle; pero hay que observar todo, no nada más salir a la calle a caminar. Hay que leer, ir al cine, escuchar música.

Soy una persona que trabaja mucho, soy muy disciplinada, prácticamente todo lo que empiezo lo termino, mientras más trabajo, más ideas se generan. Siempre estoy haciendo esta sinapsis en el cerebro conectando unas ideas con otras. No siempre lo logro, no todo queda bien. A veces salen muchos híbridos que no sirven para nada, y en esos híbridos y por ahí mezcladitos van saliendo, y si tiras de un hilo y pueden resultar cosas tremendas.

Por ejemplo, entré a un taller de fotografía en Hydra, con personas de 18 hasta 35 años. Hice unas conexiones increíbles y es-
cuchando a otros, pude entender cosas que realmente no estaba
captando. Y, no es que me guste estar a la moda, no se trata de
eso. Se trata de actualizarse e ir comprendiendo qué está suce-
diendo con el arte y los jóvenes. Y también, incorporar todo tu
conocimiento a todo eso.

Respondiendo a tu tercera pregunta, no sé si aporte algo
distinto, si se que soy apasionada, honesta y tengo ética en mi
trabajo. Muchas veces al realizar algo que te apasiona, logres
inspirar a otros, tal vez eso sea una forma de aportar con un
granito de arena.

JA: ¿Cómo eliges trabajar en una idea en la foto? ¿Cómo llegas
a una idea?

LA: Cuando me inicié, el trabajo se daba de forma intuitiva, me
gustaba hacer portafolios, aunque se quedaran solamente en la
forma. Eso empezó a cambiar y las ideas surgían de situaciones
que había vivido en mi niñez, y de mi vida cotidiana. Mi trabajo
hoy tiene que ver aparte de mi vida, con mis emociones; lo que
estoy trabajando ahorita es a partir del dolor. Y de un trauma,
de un abuso de la infancia que yo sufrió, que sufrió mi madre,
que sufrió mi abuela. Tiene que ver con el inconsciente y todo
lo que cargo a través de mi linaje. Antes no lo percibía, y ahora
me parece tan obvio. Así es como llegué a lo que estoy elaboran-
do que tiene que ver con la violencia con las mujeres.

Con los zapatos me pasó lo mismo. No puedes deshacerte de
algo (porque yo soy acumuladora), y cuando no puedo deshacer-
me de algo, pues lo fotografío, eso me paso con unos zapatos verdes. Y al estarlos fotografiando, surgió otra idea con zapatos la
desarrollé, y me dije: Ahora todo va a ser “zapatos”. Trabajé con
ese tema 18 años, algunos proyectos fueron muy lúdicos y muy
divertidos, otros no.



(Fotografía N.º 1, “Fotocomposición Quinceañeras”,
Almeida 2001-2016)

Volviendo a la violencia contra la mujer, estoy desarrollando *Vulna*, es un fotolibro. “Vulna” significa vulnerable. Tengo diez maquetas del mismo libro. [...] Lo que pasa es que llegó la pandemia y no he podido acabar bien mi maqueta, pero ya está todo. [...] Este libro habla de la violencia intrafamiliar.

JB: A mí, en lo personal, me da miedo trabajar mis propios miedos y mi propio dolor. ¿Qué tan difícil es trabajar con tu propio dolor, para qué te sirve?

LA: Mira, yo he trabajado con el dolor en dos ocasiones. Una, cuando me separé y decidí irme de mi casa, después de treinta y tres años de estar casada. Me fui de mi casa y dejé todo. Sentí como que mi energía se había roto. Hice una pieza que se llamó “Los trapitos al sol”. Fue catártico; después de eso la energía empezó a fluir.

[...] Yo antes nunca hablaba de mis cosas personales en público, jamás; conmigo, sí, con mis hijos y mis amigas sí. Pero nada más. [...] Es difícil hablar del abuso infantil, aunque tu abusador

tenga 18 años y sea un inmaduro, y se aprovecha de una niña de 7 la vulnera, la violenta y la humilla. Mi madre fue abusada por su abuelo, ¿te puedes imaginar?, la rompió para toda su vida, ella era muy sensible y era frágil.

Y, sin embargo, su hermanita, de la que también abusó, era una mujer con una fortaleza interna tremenda y la afectó de diferente manera. Mi madre de adulta se volvió esquizofrénica, algo así como fue la historia de Virginia Woolf, que se acaba suicidando, por el abuso sufrido por parte de sus hermanastros, algo parecido a lo que vivió mi madre.

Ahora, me doy cuenta que yo no puedo contar la historia de todos los abusos vividos en mi familia nada más porque sí, lastimaría a mucha gente y además no tengo derecho ni me corresponde. Pero sí puedo contar mi historia y la de mis muertos. Entonces, sí sirve, y definitivamente funciona. He comprobado que hablando de mi historia hay mujeres que se identifican con ella, y se dan cuenta que no están solas. Me percate que puedo ayudar a otras a sanar contando mi historia.

Como costurera, en el proyecto de *patchwork* cuando trabajamos con otras mujeres, mientras cosemos y bordamos hablamos mucho y de esa forma surgen sus historias. Todas compartimos nuestras historias, y nos ayudamos mutuamente. También, debes estar preparada para las reacciones contrarias que vas a recibir y no tomarlo personal, dejar que fluyan.

JB: ¿Crees que la fotografía sirve para esto?

LA: Sí definitivamente, animo a que la gente lo haga. Y sí, sí puede ser catártico. Y así como esto que teuento, vas a encontrar varias fotografías que han hecho proyectos catárticos para solucionar un problema personal.

JB: A veces llegamos a un límite o a un callejón sin salida cuando ya se dijo todo, ¿estás de acuerdo?

LA: No estoy de acuerdo, todos tenemos una forma distinta de contar situaciones parecidas, y lo que las hace diferentes, es porque son tu historia. Además, uno no trabaja las cosas para los otros, como diría Charles Bukowski en su poema “Si no te sale ardiendo de dentro”, no lo hagas. Los creativos debemos ejecutar nuestros proyectos porque son importantes para nosotros; no para gustar.

JB: ¿Y ves que están sucediendo cosas nuevas?

LA: Cosas nuevas y muy importantes. A veces ya se dijeron, y se repiten con un lenguaje diferente. No precisamente tenemos que decir cosas nuevas. En ciertos casos cuando desarrollas algo, no precisamente el objeto final será estético y perfecto. Como cuando se trata de violencia he intentado utilizar formas diferentes. Al principio empecé muy “estructuradita”, ahorita ya no. Empiezas a cambiar, a tachar, a rayar, todo con tela e hilo.

Hay muchas fotografías que hacen cosas increíbles. Más que hacer algo estético, se trata de tener un contenido fuerte y constituyente. No tienes que hacer fotografías nuevas, se pueden resignificar los archivos ajenos y no te importa romperlos o destruirlos, porque todo eso representa a la violencia misma. Y le das otra dimensión, y esa dimensión ayuda a sanar.

[...] Lo que yo quiero hacer con el bordado es resignificar muchas cosas desde la antigüedad, el bordado y la costura no se valoraban. Por ejemplo, el *patchwork*, en el sur de EE. UU. no sólo eran colchas lindas, estaban llenas de significados y señales para ayudar a escapar a los esclavos y no todo mundo lo supo. He visto cómo funciona con las madres rotas, cómo las madres buscadoras, ellas no van a dejar de buscar a sus seres queridos y seguramente no dejarán de sufrir. Bordar las ayuda a meditar y por un momento te olvidas del dolor, y eso ayuda a sanar poco a poco.

JB: ¿Cómo te ves hacia adelante?



(Fotografía N.º 2, “Fotocomposición con zapatos de migrantes”, desierto de Arizona, EE. UU. y Rivera del río Bravo, Tamaulipas, Almeida 2018)

LA: Me veo trabajando en equipo, con las jóvenes, dialogando. Apoyando las acciones de mis colegas chavas que son atrevidas que denuncian en bardas, aunque no sea mi estilo. Y todo esto con el objetivo de que se aprenda a respetar a la mujer. Ayudando a fotógrafas que inician. Y por supuesto trabajando con mis proyectos personales.

Es un momento de activismo con la foto para crear reacciones. Es importante que con tus imágenes provoques que la gente actúe, que no permita que un feminicidio se normalice.

Mi último proyecto fue “Mitologías del calzado” lo expuse en San Luis Potosí. [...] engloba el trabajo de 18 años. El proyecto empieza con los zapatos de mis nietas, titulado “quinceañeras” y termina con zapatos de migrantes, titulado “Terra ignota”. Hay una instalación evocando un cementerio con zapatos encima de tumbas. Fue muy conmovedor, hubo personas que salían llorando después de verlo en San Luis Potosí.

Dentro de este proyecto hay subproyectos: “El túnel del tiempo”, “Las apariencias engañan” y “El insectario del Dr. Jünger”; todos tienen un tronco común: “los zapatos”.

Pero nada más se ha expuesto una vez en San Luis Potosí, porque ya luego se expone por separado.



(Fotografía N.º 3, “Migrantes en el desierto”, Almeida 2017)

JB: ¿Cómo se hace un proyecto tan grande que conecta varias cosas?

LA: En este caso fue así, porque tenían que pasar quince años, desde que nacieron mis nietas hasta cumplieran 15.

En la espera intenté que las fotografías que hiciera tuvieran que ver con el tema. Hay muchas fotos aisladas que no fueron parte de ninguna serie con el tema de los zapatos que participaron en exposiciones colectivas; sólo porque ese era mi tema. Sin darte cuenta el trabajo va fluyendo, a veces con muchas frustraciones y otras con aciertos. Es como ahora, mi trabajo tiene que ver con las mujeres. Yo no estoy planeando que sea ni a largo plazo ni nada. Ahorita ese es mi tema, y lo que dure no me importa.

JB: ¿Cuál es la importancia de lo social en la fotografía actualmente?

LA: Creo que la importancia radica en involucrar a personas que no se habían planteado que podían denunciar algo. Y menos a través de la costura. Por lo mismo estoy en el proyecto de “Patchwork healing blanket/la manta de la curación”, que intenta ayudar a sanar una sociedad que vive con violencia normalizada, ya sea hacia la mujer, los niños y la madre tierra. Las mujeres que participan no tienen que ser artistas. Cada una

habla de su historia personal y sienten que son parte de algo que puede trascender y dejar una huella. Hay fotógrafas que hablan del cuerpo de la mujer. Y con unas fotos extraordinarias. Es decir, “que ya no nos vengan con el cuento de que no podemos enseñar esto, o decir lo otro, o que los trapos sucios se lavan en casa”. Ya que a través de mostrar estas mantas pretendemos además de encontrar una respuesta de porqué nuestra sociedad es violenta y lo permite, y a la vez influenciar a que otras mujeres se atrevan a denunciar y a reflexionar que estamos haciendo mal, nosotras como madres educadoras, de las personas que están ejerciendo la violencia.

JB: Coméntanos algo sobre un mundo en el que prácticamente *todxs* tenemos una cámara.

LA: El que prácticamente *todxs* tengan cámara no es lo importante. Lo importante es para qué usas esa cámara.

Por ejemplo en el proyecto “Semilleros creativos”, hecho con niños en zonas con mucha violencia y narcos, zonas vulnerables (Michoacán), funcionó muy bien. Ayudando a *lxs niñxs* a través de la creatividad y la foto a encontrar otras formas de ver la vida, no sólo con trancazos y armas. Intenté que hablaran de sus emociones a través de las imágenes, que hablaran de su familia.

Si hay millones de personas que tienen cámara, a mí no me afecta. El tener una cámara en el celular es el signo de nuestro tiempo, sin embargo, ese hecho no te hace fotógrafo. Yo uso mi cámara con un propósito definido, si otros quieren hacer *selfies*, no me afecta. Yo sin cámara, no vivo; para mí la cámara hoy también es una herramienta social para participar, para denunciar, para ser parte de una comunidad a las que no pertenezco, y esa herramienta me permite ayudar.

JB: Finalmente, ¿qué te hace fotógrafa?

LA: Hace cincuenta años pensaba que porque tenía una cámara y había estudiado, ya era fotógrafa. Y no estaba tan equivocada, viví de hacer fotografía editorial. Hoy soy fotógrafa cuandouento historias con imágenes, cuando hago retratos, y registro paisajes y al imprimir o publicar esas imágenes se vuelven testimonio de un instante. Soy fotógrafa cuando mis disparos tienen una intención y un propósito definido.

De niña, me la pasaba viendo el álbum familiar y hoy sigue siendo mi pasión, observar esas impresiones, maravillosos testimonios del tiempo, que te permiten vivir otras vidas y en mi caso conocer cómo fueron mis ancestros. En ese momento nunca pensé que quería ser fotógrafa, me conformaba con ser espectadora. El fotógrafo era mi hermano más chiquito pero después, cuando yo tenía 18 años, y conocí a mi exmarido, él estudiaba cine. Siempre estaba hablando de diafragma, de abertura, etc., y ahí empezó la curiosidad. Me metí a estudiar fotografía a los 20 años en Italia y comencé a ser la protagonista que utiliza la cámara para dejar un testimonio de lo que yo he visto y he vivido.

Nota: entrevista realizada por Jacob Bañuelos, el 12 de octubre de 2021.

Umbral

Margara De Haene

Jacob Bañuelos (JB): ¿Cuándo y cómo empieza el proyecto Umbral?

Margara De Haene (MDH): El proyecto Umbral que se exhibió en el MACQ durante febrero-marzo de 2022 y en la Universidad Anáhuac México en enero de 2023, presentó dos piezas que comprenden una serie de fotografías que realicé con una cámara analógica durante el ciclo de octubre 2020 a octubre 2021 en la región de Amealco.

La primera pieza, “Cómo dar brillo a un recuerdo”, consiste en una animación digital musicalizada de 10 minutos, que se proyecta en el portal de una pequeña sala oscura. La segunda, “Un tiempo dentro de un tiempo”, es una instalación con 23 fotografías impresas en tela, suspendidas que ocupan todo el espacio de la sala de exposición.

Umbral propone una reflexión visual del ciclo vida/muerte que la humanidad experimentó intensamente durante el

primer brote de la pandemia que condujo a experiencias de aislamiento, miedo y soledad.

Se trata de fotografías analógicas en blanco y negro de naturaleza que, a partir de mi mirada, expresan visualmente mi experiencia ante un momento excepcional en la historia de la humanidad contemporánea.

JB: En “Umbral” ¿puedes integrar otros trabajos y proyectos que has realizado?

MDH: La propuesta de Umbral está conformada por las imágenes que tomé durante ese tiempo en específico y decidí no incorporar imágenes de proyectos anteriores. Las dos piezas que presenté expresan visualmente los estados de ánimo que experimenté durante el primer año de la pandemia.

JB: ¿Cuáles son los desafíos creativos actuales en la fotografía?



(Fotografía N.º 1, “Un tiempo dentro de un tiempo”,
De Haene 2021)

MDH: Los desafíos creativos en la fotografía son varios. La fotografía es hoy en día un medio accesible a las mayorías, estamos expuestos a imágenes fotográficas en todo momento.

Considero que el reto para los fotógrafos es crear imágenes que escapen del flujo banal y efímero de imágenes sin sentido. El desafío consiste en lograr imágenes expresivas, auténticas, que logren provocar en quien las contempla una experiencia que implique reflexionar.

Por mi parte, busco defender y sostener mi mirada en relación con otras miradas. Estoy consciente del camino que he recorrido artísticamente como fotógrafa y como artista visual, y busco avanzar y experimentar con propuestas distintas y nuevos retos.

Soy artista y soy mujer, y estoy consciente del lugar que el arte hecho por mujeres no ha sido reconocido debidamente. Si bien me he vinculado con grupos de fotógrafas, un desafío para mí es defender la fotografía de autor ya que, desde mi postura, el arte no tiene género.

El desafío de la producción de Umbral ha sido para mí lograr que quienes lo contemplen, evoquen desde su experiencia el vacío, el desconcierto, la desolación que la humanidad vivió en el primer año de la pandemia.

JB: ¿Cuáles son los desafíos que tiene Umbral?

MDH: El primero, trabajar con fotografía analógica y lograr producir imágenes que resaltan valores como el grano, la profundidad de campo y la posibilidad de separar zonas y planos.

Luego, para la primera pieza, encontrar cómo imprimir las fotografías en una superficie translúcida que me permitiera crear una instalación con las imágenes suspendidas en un espacio que invitara a contemplarlas desde diferentes ángulos. El trabajo de retoque digital fue también un reto y me llevó mucho tiempo.

Por otra parte, seleccionar las imágenes y conformar una serie que evocara un viaje emblemático, de un momento de confusión

y pérdida de sentido, a la sequía y las cenizas que atestiguan un incendio, seguido del milagroso brote de la primavera, la esperada llegada de la lluvia para concluir con las esperanzadoras imágenes de las flores de cosmos que crecen en otoño y cuyo nombre en otomí significa *ofrenda o regalo de los dioses*.

La instalación “Un tiempo dentro de un tiempo” trata de expresar con imágenes la sensación de separación y discontinuidad que generó la primera etapa de la pandemia.

Para la segunda pieza, “¿Cómo devolver brillo a un recuerdo?”, los principales retos fueron poder trabajar colaborativamente con Alberto Ledesma, con quien siempre he trabajado animación fotográfica y ahora reside en Melbourne, Australia. Trabajamos en línea, encontrando horarios compatibles y en sesiones de Zoom. Logramos producir una secuencia de 10 minutos musicalizada por André Pangrazio, joven compositor que reside igualmente en Australia. Fue una gran experiencia y estamos contentos con el resultado.

Otro reto fue adecuar la pieza al espacio de exhibición. Se trata de una pequeña sala que al fondo tiene una especie de portal. Esto me llevó a diseñar la proyección en formato vertical.

Al trabajar con el espacio, la intención fue crear una atmósfera de contemplación y meditación que evocara el tiempo de excepción provocado por la pandemia.

Finalmente, las piezas van acompañadas de textos, en este caso Diego Ugalde, mi hijo, escribió los textos de sala, se trata de piezas poéticas que completan y dialogan con las fotografías de Umbral.

Por último, el desafío de todo artista, encontrar otros espacios de exposición para mostrar las piezas.

JB: ¿Cómo construyes y mantienes tu mirada, la cual ha sido constante, y si ha originado algún discurso visual?

MDH: Llevo más de cincuenta años haciendo fotografía, enfocada en paisaje y naturaleza. He transitado de una fotografía

descriptiva a la creación de imágenes que se acercan a la abstracción y la poesía visual.

He transitado de la fotografía analógica a la digital; me interesan manifestaciones de la imagen y las posibilidades de generarlas; de tal manera que he experimentado con procesos históricos, foto libro, libro de artista, así como interacciones con los medios digitales como *video mapping*, instalación visual y foto animación digital.

Una constante en mi carrera ha sido la relación con la naturaleza y el paisaje, se ha convertido en mi pasión y, tal vez, mi identidad.

Por otra parte, contar con una trayectoria académica de estudios en arte y fotografía ha sido fundamental para concebir mis proyectos, además de ser una lectora constante de poesía, ensayo y literatura.

JB: ¿Qué recomendaciones darías a los jóvenes creadores en el campo de la fotografía, y cómo ves el escenario de la fotografía actualmente?

MDH: Me encanta que la fotografía contemporánea esté en constante cambio, las propuestas de los jóvenes fotógrafos son fantásticas y no sé si podría dar recomendaciones.

Tal vez, a partir de mi experiencia, podría invitarlos a acercarse a la poesía, al cine, la literatura y otros discursos artísticos.

Para mí ha sido fundamental tratar de ser auténtica, ser exigente y crítica conmigo misma. Conocer y confrontarme con las propuestas de otros fotógrafos, atreverme a experimentar y tratar de encontrar nuevos lenguajes vinculados con la fotografía.

JB: Finalmente, danos algunos de tus referentes importantes.

MFH: No lograría mencionar los referentes que han acompañado mi trayectoria, podría mencionar a aquellos que llamo

“hermanos de mirada”, son fotógrafos que admiro y que me commueven. Entre otros, André Kertesz, Minor White, Brett Weston, Sebastián Salgado, Michael Kenna, Graciela Iturbide, Tina Modotti.

Poetas: Octavio Paz, Efraín Huerta, Pedro Salinas, Alejandra Pizarnick, Rilke, St. John Perse.

Nota: entrevista realizada por Jacob Bañuelos, el 30 de agosto de 2021, por Zoom y en plena pandemia por COVID-19.

La potencia de escuchar es lo más importante

Mayra Martell

Jacob Bañuelos (JB): ¿Cuántos años llevas haciendo proyectos fotográficos?

Mayra Martell (MM): 22 años. Empecé cuando tenía 18 años, en el Centro de la Imagen y sin querer. Mis ideas de proyectos fotográficos nunca surgen de una estructura previa. Creo que la fotografía te da esta incertidumbre sobre los caminos que vas a recorrer y que realmente nunca sabes. Creo que vas documentando, y tu propio entorno es el que va dirigiendo tus decisiones en los proyectos.

JB: ¿Cuáles son los proyectos más importantes que has realizado?

MM: Creo que todos son importantes porque, al final, es como cuando revisas tus archivos, todo es parte tuya. Es como decir qué momento de tu día fue más importante, y de cierta manera no hay como uno más importante, pero hay matices. Unos

fueron muy intensos, otros fueron en los que aprendí algo, y otros fueron de cierta manera muy amables y no me involucré mucho emocionalmente como con otros, en donde básicamente está invertida toda mi vida. Pero creo el que ha sido más intenso, porque todavía no lo termino, es el de Ciudad Juárez. Porque son años, 15 años documentando y todavía en marzo vuelvo a Ciudad Juárez a continuar trabajando allá. Es un proyecto que sigue estando en mi vida, pero todos tienen sus matices.

Sinaloa, por ejemplo, fue muy emocionante. Fue como una cosa totalmente nueva, un mundo maravilloso, raro y violento. Al final, es el mundo del narcotráfico, con todos sus pros y todas sus contras y demás. Fue totalmente emocional, todo lo que se sintió allí no tenía nada que ver con nada que había hecho. Creo que siempre en un proyecto es la diferencia [...] emocionalmente la gama que manejas en cada uno.

JB: ¿Ciudad Juárez incluye varios proyectos?

MM: Sí, varias series. Empezó con un libro publicado por una editorial alemana y se llama *Ciudad Juárez* con fotografías en blanco y negro. Y de ahí estaba haciendo fotos en el Centro a los 24 años. [...] Empecé haciendo fotos en el Centro, de ahí encontré carteles de mujeres desaparecidas, me dio mucha curiosidad y empiezo a hacer espacios y habitaciones, como el ensayo de “Identidad”, que trataba este conflicto: ¿Cómo retratar a alguien que no está? Eso lo empecé en el 2005 y, luego de ahí, se derivó una serie de cosas como entrevistas con presuntos homicidas, revisión de archivos policiacos, revisión de archivos de prensa, el cómo documentan los fotógrafos la muerte; varios sucesos que estaba haciendo por una cosa y que me llevaban a otra. Es vital para la educación, es vital para la gente que está haciendo cosas y estudiando, el entender cómo el artista llegó a tal obra. Porque nosotros podemos ver algo pero, al final, lo que es exquisitamente rico son todos estos procesos. Cada proceso es un

movimiento emocional del artista. Entonces, cómo lo solucionas, cómo lo planteaste, unas cosas no funcionan, pero eso te llevó a otra; al final, vas viendo que cada proceso de un autor es como una cartografía emocional en la cual el interior y el exterior van de la mano y van creando también una serie de experiencias, que es lo que te hace tener esta propuesta. Es lo que te hace llegar a una pieza y decir “esto soy”.

JB: ¿Cuáles son los principales desafíos que enfrentas al momento de hacer un proyecto?

MM: El no tener ningún prejuicio antes de trabajar. Eso creo que para mí es el mayor desafío. No llegar con ideas “pre” a lo que llevo a trabajar. Eso te limita mucho, te limita mucho no solamente en el trabajo, te limita mucho con todo y con la gente. Si te fijas, el ser humano siempre va por la vida así, hacemos juicios de todo antes de llegar y realmente conocer y tener esta sensibilidad para saber lo que está pasando. Hay mil proyectos sobre Ciudad Juárez, hay mil documentales sobre desaparición de mujeres en Ciudad Juárez. Entonces cuando yo empecé, hace 15 o 17 años, ya había muchas cosas y estaba muy tratada Ciudad Juárez.

[...] Pero nunca me ha interesado el qué va a pasar con el material o si alguien lo hizo o no lo hizo. Yo soy súper obsesiva y muy curiosa, entonces cuando algo me causa mucha curiosidad, lo hago y no pienso si va a ser un *hit* o no. Yo creo que, en mi caso, el mayor desafío es simplemente dejarme llevar por las pulsiones emocionales que me surgen ante un tema sin prejuzgar.

Hablar para mí sobre los procesos es qué hago y cómo reacciono emocionalmente ante un tema. Por ejemplo, yo nunca había visto cadáveres. En Ciudad Juárez me tocó hacer acompañamiento a las madres a reconocer los cuerpos de sus hijas. Y para mí era muy fuerte ese tipo de cosas. Entonces, la manera en la cómo

yo reacciono ante eso es, ya sea lo que escriba, la fotografía que haga o incluso el dibujo o la bitácora que haga, ese es un proceso para mí. Es cómo reaccionas con las herramientas visuales que tú tienes como autor ante una circunstancia, que al final todo eso va construyendo lo que es tu obra. Cuando ves una obra en un museo, hay miles de bosquejos, hay miles de intentos, hay miles de cosas que tú les llamas como un “fallé”. Hay miles de cosas fallidas ahí. Pero eso es muy importante, y lo que yo siempre veo con los estudiantes es que tienen mucho miedo a fallar. Hacén algo y piensan: “Es que no sale y soy pésimo”. Y dices: “Relájense, vuelvan a hacerlo”. O sea, es como ensayar, esto es como un ensayo hasta que te sale la canción. Es hasta que llegas a algo que tú querías comunicar. Pero es estarlo haciendo diario y tratar de quitar todo el ego posible de la obra.

Tengo vida personal a parte [...]. O sea no soy nadie cuando vuelvo a empezar un proyecto. Eso para mí son procesos. Antes me ponía muy nerviosa cuando veían el material. Estamos hablando del 2005 y tenía la beca de Jóvenes creadores y no les gustaba mucho en el ambiente del arte hablar sobre desaparecidas y demás. [...] Si te fijas, el tema de violencia de género es de hace pocos años y todo el mundo está hablando de eso, y qué bueno porque es necesario. Pero antes, hace 15 años, casi nadie hablaba de desapariciones. Creo que estaba muy separado el activismo social de la imagen. Entonces, a mí me causaba un poco lo mismo que a los estudiantes, fotógrafos o artistas, el hecho de que si la obra no funciona, lo lleves a un tema personal, y no es así. Para mí la obra va al centro, y si no funciona, pues se vuelve a hacer, y busco cómo solucionarlo, pero ya no tiene que ver con una capacidad personal.

JB: ¿Cuáles fueron los principales retos al realizar el proyecto de “Ciudad Juárez”, “Identidad”, y el de Sinaloa, “Buchonas”? Específicamente, en cuanto a seguridad, logística, violencia y la parte social.

MM: Lo de Ciudad Juárez fue la primera cosa en la que me vi en un aprieto. Yo no tenía formación social o de activismo social. Entonces, cuando empiezas a trabajar con víctimas, tienes que tener cierto manejo y cuidado con las cosas que dices, que preguntas y que haces. Para mi suerte, me tocó que las madres fueran muy pacientes conmigo y ellas fueron las que me formaron en mi activismo social. Fui viendo qué no se podían hacer, veía mucho la reacción de las madres y, ahora, escucho audios de hace años cuando empezaba y digo: “¡Qué horror!, ¿cómo les preguntaba eso?”. Pero ellas fueron muy amorosas conmigo. Ese fue el primer reto, cómo hablar con personas que han vivido violencia.

Sobre el proyecto “Buchonas”, es de Sinaloa, y de ahí son seis maquetas [...]. Son dos en un tamaño *pocket* (“Chulada”), otro un poco más grande (“Gore”), hay otro “White Hunting”, otro que se llama “Beautiful” y el último, muy divertido, se llama “Plebes”, que consiste en cartas colecciónables con Instagram de los narcos. Entonces, eso es en lo que estoy ahorita trabajando. El primer libro “Chuladas” son retratos de los Instagram; el segundo libro “Culichi Town”, es cuando yo me voy a Sinaloa y les hago las fotos. Entonces ellas empiezan a subir las fotos que yo les hago a sus redes. Porque si no hubiera sido así, me hubiera quedado en la especulación. Me fui hasta Sinaloa a trabajar y hay retratos de ellas; hay videos de ellas haciendo Instagram Lives, me interesó trabajar en videos también. Me interesaron mucho los movimientos de ellas al momento de la fotografía. Y en el último libro que se llama “White Hunting”, son retratos; es como un recorrido que hice de los pueblitos de Sinaloa, que es territorio ocupado por el cártel de Sinaloa, donde incluso ni la policía tiene acceso y, entonces, algunos narcos me modelan también y grabé videos de ellos posando. Se me hacía muy gracioso, pero a la vez muy fuerte el cómo se tenía que ver un narco, cómo se tenía que ver una buchona, cómo tiene que verse un fotógrafo interesante. O sea, al final todas estas

representaciones corporales que tenemos ante la sociedad y que están ya muy estereotipadas.

Llegué con ellos, pues con Instagram veía a qué lugares iban ellas y demás, y por eso me fui a vivir a Sinaloa, y empecé a ir a los lugares que iban y me acercaba y les contaba (del proyecto y el documental). Y ya después, lo de los tipos narcos con Tinder, y así. Varias soluciones, porque lo tienes que solucionar. Como soy muy necia, y dicen que estoy loca, pues lo solucioné.

JB: ¿Les dices que se trata de un documental y que se va a publicar?

MM: No, claro, porque si no, me matan. La gente de Sinaloa es muy difícil que confíen en ti, muy difícil. Uno lo entiende, pero yo siempre lo manejé con la verdad y tuve que ir a varias fiestas y a varias cosas. Porque al final si tienes miedo, ellos se dan cuenta y se cuestionan por qué tendrías miedo si tú no vas a hacer nada malo. Entonces, está también manejar mucho las emociones, que no se vea, qué dices, qué no dices, cómo lo dices, cómo te vistes, cómo te peinas. O sea, aquí interesa todo. Cómo te maquillas, cómo traes las uñas, porque se fijan en todo. Y al final, es crear un tipo de identificación con ellos.

JB: Tu proyecto tiene motivaciones evidentemente políticas, sociales, culturales y estéticas, ¿tú qué estás buscando con estos proyectos?, ¿qué es lo que te mueve a producirlos?

MM: Creo que al final es mucha pulsión. O sea, al final no es como que yo diga: “Ay, voy a hacer un súper documental de los narcos”, jamás empiezo un proyecto así, nunca en la vida. Entonces, me llama la atención una cosita y es como ir jalando el hilo.

Por ejemplo, en el trabajo de Juárez siempre me preguntan si era por los asesinatos y demás, y yo soy muy honesta en eso. O sea, el tema de Ciudad Juárez, de asesinatos a mujeres, ya está muy tratado. Ya todos sabían. A mí lo que me interesaba era ver

sus objetos personales, esa fue mi única motivación y por lo que fui. En la primera entrevista que tuve pues claro que me vi bien boba porque no sabía ni a qué iba, no sabía, no era como que me había preparado. No, quería solamente ver la recámara de la chava, saber quién era ella. O sea, quién era, qué hacía y por qué desapareció. O sea, no es una cosa como “se desapareció mi manzana, desapareció mi mochila”. No, es una persona. Entonces, qué pasa con todo este entorno y con toda esta existencia, cómo se puede disminuir y nada. Entonces, estaba muy obsesiva con eso [...]. Yo saqué mi cámara [...] pero no fue como que fui a documentar eso, yo quería verlo simplemente. Yo quería ver, quería saber quién era. O sea, había una pulsión interna muy fuerte que pudo más que mi ignorancia sobre el tema. Y de ahí, saqué las fotos. Todo lo que representas lo representan esas imágenes basadas en el amor hacia una persona que no está.

No son grandes fotos [...] pero hay algo en esas imágenes muy potente, porque es la conclusión de una persona. Y esa persona no está. Puedes ver, por ejemplo, las metas de Erica. [...] Lees lo que la chica escribió, sabes que esa chica no está, sabes que esa chica tenía tantos deseos, sabes que tenía una vida de estudiante de 19 años, ingeniería civil, toda una vida por delante y sus metas, y están truncadas. Y no se sabe qué pasó con ellas. Y su madre tiene que convivir diariamente con eso. Es una violencia muy grave.

Creo que al final me di cuenta que necesitaba saber quiénes eran las demás. Y así fui encontrando. Hasta ahorita llevo 172 casos de desaparición en Ciudad Juárez. De ahí surgieron otras cosas como asesinatos y, al final, las madres se convirtieron en fuentes de información [...]. En ese momento no me daba cuenta de lo maravillosamente potente que era hacer eso, porque al final creo que toda la gente que trabaja con este tipo de temas, lo único que está haciendo es acompañando, se hace un acompañamiento a las personas que tienen este tipo de tragedias. Y tú sabes lo importante que es cuando tú te sientes mal y vas con un amigo y te escucha y está ahí para ti, creo que eso es muy importante

en tu vida. Eso te genera levantarte, te genera fuerza, te genera un amor muy grande. Al final, creo que mi trabajo fue un acompañamiento para todas ellas: escuchar. La potencia de escuchar creo que es lo más importante, creo que es una capacidad de poder increíble en el ser humano. Escuchar y ser escuchado; al final estamos hablando de comunicación, pero también de amor, de estar ahí para el otro. Y hasta ahora me doy cuenta de todo lo que estaba sucediendo en aquellos años.

JB: ¿Qué quieres hacer ver con el proyecto “Buchonas”? , ¿cuál es el impacto?

MM: Me gustaría darte una respuesta más poética pero, quizás, la curiosidad. Veo estas mujeres y primero me impresionó la estética. Y dije: ¡Qué fuerte!, toda la estética me impresionó mucho, y después que tenían miles de seguidores en Instagram. Entonces, igual, qué fuerte, porque no nada más me causa eso a mí, le causa eso a miles de personas. Pero entonces, ¿por qué? Me hizo pensar mucho en estos cambios sociales que ha habido; cómo el narco era visto antes de una manera y ahora, realmente, incluso es un personaje aspiracional en este mundo de *mi*rda*. Porque al final es eso, qué te hace querer ser como un narco. El que no tengas ningún referente bueno.

Entonces, tenemos toda una serie de estructura política, que también es una *mi*rda*; si te fijas, todo es ficticio, los políticos y el gobierno tienen que cuidarte y no lo hacen, la policía tiene que cuidarte y no lo hace. Al contrario, tú ves a un policía y te da miedo. Entonces, de cierta manera, como sociedad cómo tenemos estos estándares que al final ni siquiera son el referente y lo que realmente significa. No tenemos ninguna alternativa al ver un político que te roba y te roba y te roba, y de repente una población le dice a toda esa gente “mira, aquí se hace lo que yo quiero, y yo hago esto, y quiero esto”, y de cierta manera es muy fuerte, para mí al menos, ver cómo el narco es el que hace justicia en Sinaloa.

Y hablando de abuso sexual y demás. Ellos se encargan de que pagues lo que hiciste. Entonces, a mí me daba escalofríos, pero decía: “Claro, es que es una sociedad alternativa en la cual los papeles no funcionan como se supone que están funcionando porque al final tampoco funcionan”. Entonces, eso me llamó la atención de ellas [...]. Al final son un referente sobre la belleza, pero entonces cómo esa belleza se convierte en un elemento de poder ante los narcos. O sea, la que cae en los cánones de belleza que el narco acepta, tiene poder. Va a tener dinero, acceso, tal y tal, y es protegida del narco. Entonces, simplemente, quería saber más. Y a parte las fotos son *pfff*, los lugares, como de princesas, los carros, me llamó mucho la atención eso. Pero hay un conflicto grande, porque es una fascinación que tenía y tengo, pero a la vez es saber que está mal. Saber que no es correcto, que la violencia no es el camino sano para esta sociedad. [...] Me hizo pensar mucho y observarme y analizarme en el sentido de que todos somos parte de esta sociedad: el narco, tú, el asesino, la que sufre abuso sexual, el que sufre abuso sexual. O sea, todos somos una extensión de otra; no podemos señalar al otro, no podemos juzgar al otro. Sin embargo, tenemos que analizarnos en sociedad, en colectivo, como parte de una estructura humana que no está funcionando.

JB: De acuerdo con tu propia experiencia, ¿qué le recomendarías a las personas jóvenes, a los creadores, para afrontar proyectos en el escenario actual de la fotografía?

MM: Que no se comparen con nadie más. Que, si están viendo materiales de otros fotógrafos, de otros autores, acepten eso como algo hermoso que otra persona dejó para ti. Que haya una retroalimentación, pero no se comparen. Y que se diviertan con lo que están haciendo; si van a empezar un proyecto, que no sea por una expectativa social o por una expectativa que hay en el entorno. Que realmente muy pocas personas podemos decidir,

pero se puede decidir en el trabajo qué es lo que se va a hacer. Y que si tienen la oportunidad de hacer un proyecto en el cual tú eres el que decide qué vas a sacar, de qué vas a hablar, que disfruten ese poder de decisión para también conocerse y explorarse. Saber quién eres tú en este momento histórico, en este momento social, y cómo te conectas hacia lo demás. Que no haya juicios sobre nada. Pueden leer, pueden documentarse, pero no lo lleven a un plano mental de juicio; sino que rompan toda la información que traigan y empiecen con base en una experiencia, sus propias experiencias, a crear el tipo de información que requieren para funcionar como ser humano y para funcionar como autor. Que no se estresen y que lo disfruten, es muy chévere encontrarte y trabajar en diferentes papeles y explorar, pero que se diviertan con el hecho del proceso creativo. Es muy afortunado el que puede de trabajar con eso, tiene que ver mucho con una espiritualidad, con nosotros como seres humanos. Entonces, que disfruten mucho eso. Y en cuanto a lo comercial y en buscar financiamiento, que confíen y si les dicen que sí en tres convocatorias, bueno manden diez. Algo puede pasar, pero no pongan tanta presión en algo. [...] Porque no puedes estar tan tenso desde el principio, porque si no, las cosas no van a funcionar, porque estás limitando tu capacidad de percepción.

*Nota: entrevista realizada por Jacob Bañuelos, el 19 de octubre de 2021, por Zoom en tiempos de pandemia causados por COVID-19. La versión completa de esta entrevista se puede revisar en: Bañuelos, J. 2023. Mayra Martell: violencia de género y cultura visual del narcotráfico en México. *Confluencia*. Department of Hispanic Studies; University of Northern Colorado. doi:10.1353/cnf.2023.a897582*

Mujeres de Peso

Patricia Aridjis

Jacob Bañuelos (JB): ¿Cómo llegas a “Mujeres de Peso”?

Patricia Aridjis (PA): Yo creo que casi todos los temas que elijo, si no es que todos, tienen que ver con una inquietud personal. A veces por cuestiones sociales que me preocupan, pero otras veces que tienen que ver con mi propia vida, con mi propia etapa. “Mujeres de Peso” surgió porque estaba haciendo una serie de reflexiones acerca de la preponderancia que la sociedad le da a la apariencia. Y sobre todo hacia la mujer. O sea, hay una exigencia mayor hacia la figura femenina, de toda esta cuestión de lo que tenemos que ser y que, además, las mujeres nos lo compramos.

Siempre están bombardeándonos en los medios, socialmente, en nuestros grupos más cercanos y los que no son tan cercanos sobre cómo tenemos que ser. Que si tenemos que ser jóvenes, tenemos que ser delgadas, tenemos que siempre estar contentas, tener una apariencia juvenil, etc. Entonces, las mujeres nos la

pasamos comprando esas ideas, adquiriéndolas, a veces sufriéndolas, y entonces estamos permanentemente ocultando lo que somos. Estamos ocultando las “llantitas”, las arrugas, las canas. Y bueno, este asunto de la gordura es un tema que tiene que ver con eso. Creo que hay también un rechazo social hacia quién ocupa más lugar en el espacio, y los vemos porque no hay mucho enfoque hacia las personas gordas. En el avión, por ejemplo, en muchos lugares públicos no hay un lugar para la gente de talla grande. Y en México hay un grupo importante de la población de talla grande. Y las mujeres son más rechazadas en ese sentido, es mucho más fácil que un hombre gordo tenga pareja que una mujer, etcétera.

Entonces, lo que hice fue darme a la tarea de entrevistar, hablar en lapsos largos con algunas mujeres que rompían con estos estereotipos de belleza de tener un cuerpo delgado. El abordaje inicial era que estaba haciendo un trabajo sobre la percepción del cuerpo y las preguntas eran: “¿Cómo te sientes con tu cuerpo? ¿Has sentido algún rechazo en la escuela, en el trabajo, etc.? ¿Cómo te relacionas con tu pareja en ese sentido? ¿Cómo vives la sexualidad?” Y entonces, a partir de esas preguntas, yo les hice fotografías. Primero, la idea original era hacer todo el proyecto documental, pero la primera parte se trataba de ellas en su entorno.

Entonces fotografié a algunas mujeres en sus casas; algunas historias muy fuertes y muy interesantes en donde una de ellas, por ejemplo, es monja. Y entonces me dijo algunas cosas muy interesantes en relación con el cuerpo y la religión. El cuerpo para la religión es algo pecaminoso, no hay que mostrarlo. Y es desde el pecado original. Y entonces, algo que tendría que ser natural, que es el cuerpo, se volvió una cuestión de pudor y de no mostrarlo. Como que mostrar el cuerpo es un poco escandaloso, o algunas partes del cuerpo. Yo lo veo ahora con este proyecto que hay mucha censura en las redes sociales; de pronto publicaba algunas imágenes de desnudo y resulta que me las censuraban

inmediatamente. Entonces, una misma se tiene que autocensurar cubriendo algunas partes del cuerpo que permitan que la imagen se publique en las redes. Y es curioso; por ejemplo, hay cosas que están permitidas en los hombres, pero no en las mujeres. Un torso desnudo en un hombre está permitido pero un torso en una mujer no, y entonces ya son códigos que todos aceptamos y, pues si no los aceptamos, no hay manera de publicar esas fotos.

La idea original, como te decía, era ellas en su entorno. A veces era gente conocida; así más o menos hago yo mis procesos de preguntarle a la gente que sí conoce a alguien con ciertas características. Y a veces abordé a las chicas en la calle. El punto es que después pensé que mejor hacía algo sobre desnudos; si estaba hablando sobre el cuerpo, pues yo creo que tenía que hacer fotografías de desnudo. Entonces pasé a otra etapa. Y le pregunté a algunas chicas si me permitían tomarles, después de esta conversación, unas fotos desnudas. Algunas aceptaron, pero me dijeron: "Sí, pero que no se vea mi rostro". Entonces, al principio lo vi como una limitante, pero luego pensé que era hasta interesante fotografiar el cuerpo y no el rostro. El cuerpo también nos da identidad; nuestras curvas, nuestros recovecos, nuestras formas, todo el cuerpo, te da identidad. Cuando hablamos de un cuerpo gordo, normalmente la gente piensa como en un cierto tipo de cuerpo. Y todos los cuerpos son distintos, aunque tengan grosor o sean más delgados. Entonces, lo tomé ya como una constante. Si las chicas no quieren que tome su rostro, entonces voy a hacerlo como una constante y busqué varias formas de ocultar su cara. Entonces surgieron estas fotos de ellas desnudas con el rostro cubierto de una u otra manera.

Y luego pasé a otra etapa, que era fotografiarlas completamente desnudas y que se les viera el rostro. Y la constante en esa serie fue que fueran fotografías en un sofá. Emulando un poco algunas pinturas clásicas. Me parece que eso les permitía estar más relajadas. Jugué un poco con el asunto del erotismo y con su lenguaje corporal. Y así surgió esta tercera etapa del proyecto.

Y luego también fotografié algunos detalles de sus cuerpos. Y todas esas subcategorías conformaron todo el conjunto, tanto las fotografías iniciales que eran en su entorno, después con ellas con su rostro cubierto y también en el sofá, y luego hubo otra etapa más. Porque cada vez que salía a la calle, como estaba enfocada en ese tema, veía un montón de chicas con esas características. [...] porque además esto me permitió apreciar mucho el cuerpo, el cuerpo humano y el cuerpo femenino. De verdad que, sin caer en un cliché, creo que hay hermosura en todos los cuerpos. Cuando iba en la calle y veía chicas así me daba ganas de fotografiarlas. Y entonces hice una serie de imágenes de ellas en la calle, que ese proceso fue bastante interesante porque normalmente en las series lo que hago es establecer un vínculo con la gente que fotografió y es algo mucho más cercano y que me lleva tiempo. Y entonces fotografiarlas en la calle era un encuentro muy efímero [...].

Resultó algo bien interesante, estuve explorando varias posibilidades y las hice mejor todas en horizontal porque tenía que verse todo el cuerpo, como una cosa demostrativa. Todas las tomé en el atardecer porque quería que se percibiera el entorno, pero enfocadas en ellas, y las tomé con un *flash* en 45° y ellas mirando a la cámara.

Y fue muy interesante. Cuando estás en un tema, empiezas a mirar para todos lados lo que quieras ver, y entonces me encontré algunos grupos bien interesantes. Había en el metro Chabacano chicas que vendían ropa para chicas que necesitan tallas grandes y ropa que no fuera de maternidad o muy aseñorada, porque de eso también se quejaban; me decían que querían vestirse de manera juvenil, pero resultaba que toda la ropa que encuentran es así. [...] Entonces en el metro se hizo una especie de congregación, porque no solamente es este asunto de la vendimia, sino después empezaron a contarse sus problemas personales y hacer una fraternidad y apoyarse. Entonces, estuve muy bien descubrir ese grupo.

Hay uno en Hermosillo que se llama “las amigordas”, que también se cuentan sus cosas y se solidarizan y se apoyan. Entonces, un día me reuní con varias de ellas, que eran como unas seis o siete, y cada una habló de todo esto. Me contaron unas cosas increíbles: testimonios lapidarios de cómo han sufrido rechazo, de cómo los niños en la escuela les gritaban cosas horribles, o una violencia más sutil pero igual violencia. [...] Y cada una habló de cómo vivían su cuerpo, qué percepción tenían de su cuerpo y cómo habían sufrido este tipo de violencias muy sutiles y a veces muy directas. Y luego les tomé un desnudo grupal, que estuvo genial. Entonces, me encantó conocer a estas chavas y conocer su postura empoderada.

Y esto de las mujeres de peso ha tenido muchas aristas porque es, por un lado, todo este asunto social pero también está la cuestión de la salud y la cuestión del bombardeo constante de los medios de comunicación. Y, por otro lado, es muy contradictorio el tipo de alimentos y hábitos alimenticios que tenemos los mexicanos y que nos ha cambiado el fenotipo. Aunque mi enfoque definitivamente es social.

JB: ¿Qué buscas con el proyecto? ¿Cuál es el impacto que quieres generar? ¿Qué es lo que motiva tu proyecto?

PA: Creo que es un tema delicado porque de pronto hay incluso grupos y gente gorda y está en esta postura de aceptarse a sí misma y de que la gente vea la belleza en cualquier tipo de cuerpo. Y entonces hay también quien cuestiona esto, porque piensas que estas fomentando cuerpos enfermos: porque un cuerpo obeso normalmente es un cuerpo enfermo, aunque no necesariamente. Entonces es muy controvertido. Pero yo creo que, sobre todo, la mayoría de los temas que trato tienen que ver con una cuestión personal porque mi cuerpo ha ido cambiando con la edad y la gente te empieza a poner en el estante de lo olvidado y lo ignorado; tú ya no estás “linda” porque ya no eres joven. Entonces

en este asunto de rechazar esa postura y negarla, piensas que hay otros valores y otras bellezas. Incluso tengo la idea de fotografiar otro tipo de cuerpos, como cuerpos de mujeres ya mayores y así. Hay belleza en todos los cuerpos.

JB: ¿Cuáles han sido los principales problemas/desafíos del proyecto?

PA: Sobre todo, por ejemplo, el abordar a las chicas en la calle ha sido todo un reto. Hasta era una cosa como de adrenalina, porque yo normalmente contacto a la gente, platico con las personas que voy a fotografiar, voy varias veces, establezco vínculos con las mujeres en prisión, tengo contactos afuera con ellas o con las nanas (las últimas dos haciendo referencias a otros proyectos). Entonces en esto de la calle, sentí hasta un poco de nervios y que me fueran a rechazar. [...] Porque tienes que tener la piel dura para recibir de pronto ese rechazo y la gente está en su legítimo derecho de decir que no. [...] Ese es el tipo de retos que he tenido para fotografiar en la calle.

Y también los desnudos, que a veces ha sido un proceso largo y pensando en cómo le digo y maquinando en mi cabeza mientras platico cómo paso de esta conversación con alguien que acabo de conocer [...] a hacer la petición. A veces me sorprende que, de pronto, es una habilidad que vas adquiriendo con el paso de los años, la gente diga que sí.

Cuando comencé a decirles a algunas chicas que si las fotografiaba, me dijeron que sí pero que no salieran sus caras y yo decía: “¿Cómo? Ahora, ¿cómo le hago?”, porque tampoco es tapar la cara nada más porque sí, tiene que tener algo creativo. Eso fue un gran reto, buscar la manera de cubrir un rostro, de manera creativa y que no fuera siempre lo mismo.

Luego, algunas chicas también lo van percibiendo, son muy libres en ese sentido y ha sido muy liviano el proceso creativo y fotografiarlas, y hay chavas que se sentían muy tensas. Una

en particular que se tapaba y se veía incómoda, y yo le decía que si de verdad no quería, no lo hacíamos y no pasaba nada; entonces, yo la sentí todo el tiempo súper nerviosa y tensa. Obviamente, luego tuvo sus consecuencias, porque yo ya iba a presentar el proyecto y me escribió en privado preguntando si iba a publicar sus fotos, le dije que sí y me dijo: “No, yo no quiero que publique”. Y le dije que estaba en su derecho de decir que no, pero eso me hubiera dicho desde un principio y ninguna de las dos hubiéramos perdido nuestro tiempo. [...] Y no, bueno, la mayoría han sido muy libres; de hecho, algunas fotos de las chicas han sido en la calle. Hay una chica que se llama Paola, que estaba en un concierto en el Zócalo y me acerqué, vino a mi casa y pues las dos súperconfiadas. [...] Le hice dos sesiones fotográficas desnuda.

En este caso en particular, siempre lo imaginé en color. Siempre pensé en una fotografía en color. Y fue algo no muy predeterminado, pero creo que son muy coloridas y tienen colores muy vívidos. [...] Me gusta que estén coloridas y con luces un poco duras, que se vean grandotas y se vea toda su humanidad. Creo que eso es lo que me gusta, que se vea su “geografía”, sus curvas, sus recovecos, su identidad a partir del cuerpo. Y como te digo, fui cambiando un poco de idea, aunque al final no fue que una cosa sustituyera a otra, sino que cada una de las series que hice diferentes conforman un todo. Las fotos de las mujeres que hice al principio, y luego los desnudos con el rostro cubierto, y así. Entonces, siento que me gustó que fuera tan diverso de repente. Que abarcara desde una foto más íntima, desde un desnudo, una fotografía en la calle. Por ejemplo, las de la calle, al principio, las estaba tomando en vertical y con la luz medio enfocada, pero luego era difícil por ser en la calle y por la cantidad de gente. Luego decidí mejor en horizontal y con la luz en 45°, y mirando a la cámara, porque quería esta cosa retadora que dijera: “Esta soy yo y ¿qué?”.

JB: ¿Cuánto te ha llevado el proyecto y cómo lo empezaste?

PA: Llevo alrededor de unos siete años y tal vez un poquito más. Casi ya lo termino, pero ahora con lo de la contingencia, se me ocurre que podría ser interesante fotografiar a las chicas con los cubrebocas, o sea, estos retratos en las calles pero con las chicas con cubrebocas. O incluso, desnudas pero con el cubrebocas. Entonces, sigo con el proceso. Y, además, todo el tiempo veo a chicas así y quiero fotografiarlas.

JB: ¿Consideras a la fotografía como un instrumento de cambio para transformar las conciencias?

PA: Creo que no, me parece un poco pretencioso eso. Ojalá, ojalá que así sucediera. Pero creo que difícilmente podríamos, quizá cambiar la conciencia de una o dos personas que de pronto son observadores y que les mueve, pero masivamente que cambiemos la conciencia, no creo. Habrá algunos proyectos [...].

Es que a mí me encantaría, pero se me hace difícil que uno pudiera mover las conciencias con las imágenes. A mí lo que más me satisface de hacer este tipo de imágenes es la reacción que a veces tienen las fotografiadas. Una vez una chica de la cárcel me dijo: "Retrátame porque es la única manera que tengo de salir de aquí" y me pareció muy contundente y le dio sentido al trabajo. O en el trabajo de las niñeras, algunas de las niñas me dijeron: "Por fin alguien está volteando hacia nosotras"; de pronto es gente que ni las propias patronas las miran, ni saben dónde viven. Entonces ese tipo de comentarios a mí me gustan y le dan sentido a lo que hago. O que una chica al mirarse desnuda se vea linda, aunque también ha pasado lo contrario. De pronto también me ha pasado, por ejemplo, que una de las chicas que fotografié contradictoriamente trabaja en un *table dance* en Tijuana, entonces todas las chicas son súper delgadas y sin una gota de grasa ni una lonjita, y ella muy gorda trabaja en el baño. [...] Y entonces la fotografié y cuando le enseñé las fotos, vi su cara de decepción. Entonces, yo pienso que, en

su imaginario, ella se ve como las chicas que normalmente ve y acuden ahí al baño a arreglarse. Entonces, también creo que hay este reflejo de lo que queremos ser o de lo que no somos; hay como una especie de dismorfia y ahora más con lo digital en donde podemos ver inmediatamente la foto, y nos vemos y no nos gustamos y somos nosotros.

JB: ¿Qué desafíos ves para la fotografía en el escenario actual y futuro?

PA: Yo sí creo que hay un gran desafío, porque hay un montón de jóvenes talentosos y con otra mirada. Y entonces, creo que para los que ya tenemos años en esto sí hay un reto muy grande. Porque, por un lado, nos tocó un momento privilegiado: no había tantos fotógrafos y entonces nuestro trabajo podía tener un poco más de visibilidad. Ahora en este mar de imágenes y de producción diaria y de tantos fotógrafos, de pronto muchos trabajos buenos se pueden perder. Yo he sido tutora de los becarios del Fonca o dado talleres, veo chicos súper talentosos con otra mirada que me hacen pensar si no nos estamos quedando atrás los de nuestra generación o es que miramos de otra manera. Aunque no tenemos por qué mirar como los jóvenes. Pero sí veo que hay chavos que vienen con todo y, además, tienen otras herramientas, no solamente la fotografía, sino el video y otras cosas que están utilizando como recurso para la imagen. Entonces, por un lado, el desafío quizás sea estar todo el tiempo actualizándonos en lo contemporáneo, en seguir consumiendo imágenes, en explorar otras posibilidades, en ser más osados y aprender de los jóvenes también.

JB: ¿Qué consejo(s) le darías a estos jóvenes creadores?

PA: Que sean constantes. Yo creo que como en todos los oficios, la disciplina y la constancia son básicas.

JB: ¿Cómo ves el futuro de la fotografía?

PA: Yo creo que la ventaja hoy es que se ha vuelto mucho menos rígido este asunto de la fotografía. Como que ya muchos fotógrafos recurren a otras disciplinas y la mezclan con la foto, y me parece que está padre. En lugar de minimizar la foto, la retroalimentan y se vuelve un lenguaje mucho más rico, porque de dos disciplinas distintas o más se hace un lenguaje mucho más completo y rico. Por ejemplo, la fotografía documental es de tal forma y no se puede mover de ahí. Pero ahora vemos otras formas de hacer fotografía documental y otras formas de hacer fotografía construida. Entonces hay una mezcla muy rica donde ya ni siquiera tendríamos que etiquetarla. Y no solamente entre la misma fotografía, sino también en otras disciplinas que van enriqueciendo la misma foto y eso me parece interesante. Eso significa un reto para los que ya somos de otras generaciones y tuvimos otra formación, debemos estar en constante aprendizaje para nutrir nuestra propia obra.

JB: ¿Ves alguna tendencia en el tratamiento de temas en la fotografía mexicana?

PA: Sí, yo creo que el fotógrafo de alguna manera fotografía lo que vive, fotografía su momento social. Por ejemplo, hay temas recurrentes como la violencia o este asunto de otras formas de sexualidad. Y ahí también creo que hay un reto, porque de pronto los miras y ves trabajos muy parecidos. ¿Cómo tocar los mismos temas, pero de otra forma?, en el tratamiento es donde radica de alguna manera lo autoral. Y, por otro lado, existen corrientes y escuelas, y la gente empieza a hacer fotos como “Fulanito”, como “Fulanita”, porque está en la misma escuela y eso creo que es un poco riesgoso.

JB: ¿Qué desafíos creativos encuentras en adelante?

PA: Pues creo que para nada quisiera retomar alguna moda y retomar alguna manera de mirar que no sea la mía, pero a veces sí me cuestiono mucho [...].

Temas que he trabajado últimamente y que me han costado: el duelo, pérdida de hijos, las mamás del ABC, las buscadoras, desapariciones. He estado dándole vueltas y explorando, me ha costado trabajo. Primero porque es un tema muy delicado y sensible pero, por otro lado, siento que también es un tema recurrente, aunque no lo aborde de la misma manera. [...] Y les digo a mis alumnos que la fotografía, tanto el proceso creativo como los proyectos, son como el cocinero que va echando los condimentos y como que no alcanza a tener el guiso adecuado hasta que vas echando las especies y ya lo pruebas y sabes que es por allí. Entonces en esas estoy, como haciendo mi sopa para que quede rica pero todavía le falta mucho.

JB: ¿Te hace ruido tener tantas referencias o te ayuda?

PA: Pues, por un lado, me despierta mucho la imaginación y la creatividad, de pronto me dispara las ideas ver algunas series o algunos proyectos. Y, por otro lado, me agobia porque de pronto veo algunas series y me hubiera encantado que a mí se me hubiera ocurrido algo así. Pero bueno, eso también te motiva para buscar otras formas de contar las historias. A veces sí es muy agobiante ver tanto y ver cosas tan buenas, pero también ves cosas malas. Es un desafío y te dispara la creatividad y las ideas porque ahí es donde aplica ser autocrítico y saber si te hace falta más y si debes irte por otros caminos o lo que sea.

Nota: Entrevista realizada por Jacob Bañuelos, el 5 de noviembre de 2021, por vía Zoom, en tiempos pandémicos por COVID-19.

“El beso de Amparito”: génesis, reflexión y creación de una imagen

Ernesto Ramírez

Introducción

El objetivo del presente ensayo es reflexionar sobre el fenómeno *fan* en Ciudad de México a través de los fervientes admiradores del ídolo mexicano Pedro Infante (1917-1957), sintetizados en la fotografía “El beso de Amparito” (Ernesto Ramírez, Ciudad de México, 15 de abril de 2007), obtenida durante la cobertura periodística por el cincuenta aniversario luctuoso de este actor, cantante e ícono de la cultura popular. Para acercarnos a dicha reflexión, se utilizará como metodología, primero, una rápida revisión del acto de besar en determinadas obras de la historia del arte como una forma de no cortar la relación que la fotografía mantiene con otras imágenes que la han precedido y que necesariamente la acompañan; en segundo término, se abrirá un diálogo entre “El beso de Amparito” y “La muerte reconocida como amiga” (Kollwitz 1937), donde ambas piezas mantienen no solo fuertes coincidencias en lo formal y en su significado, sino que a través de dicha acción se abre también un diálogo cultural entre

disciplinas (fotografía y dibujo) y un cruce de motivaciones creativas; para, finalmente, hacer un estudio específico de “El beso de Amparito”. Dado que toda imagen es un objeto de notoria opacidad, para escudriñar el sentido del que es portadora dicha fotografía, se emplearán las categorías conceptuales de gesto (Flusser 1994); *punctum* y *studium* (Barthes 1989); *figura* y *fondo* (Vilches 1987); *referente* y *pose* (Barthes 1989); además de la aplicación de las cinco sorpresas del *Spectador* o logros del *Operator* (Barthes 1989). Por último, se aplicará de manera un tanto libre –y arriesgada– los conceptos de *mirada*, *gesto* y *pensamiento* (Didi-Huberman 2015) al análisis de la imagen.

“El beso de Amparito”, génesis y creación

“Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez” (Didi-Huberman 2015, 14). Bajo estas premisas, la imagen “El beso de Amparito” (Ramírez 2007) será puesta en cuestión e intentaremos dialogar con ella y responder algunas de las preguntas aquí formuladas.

Para abordar el análisis de la fotografía, primero es pertinente abordar su origen de realización y posteriormente discutir su importancia. “El beso de Amparito” fue tomada el 15 de abril de 2007 en el Panteón Jardín de la Ciudad de México durante la cobertura periodística por los cincuenta años de la muerte de Pedro Infante, uno de los máximos ídolos mexicanos del siglo pasado. Hay que agregar que dicho evento congrega desde la muerte de Infante (1957) hasta nuestros días a numerosos seguidores y medios de comunicación. Es decir, la fotografía tuvo su origen en un contexto noticioso. Pero, pese a que su autor contaba con un carnet de prensa y un espacio para publicarla, la imagen no tuvo cabida en ese espacio informativo. Esto es relevante en el sentido de que muchas de las imágenes periodísticas más propositivas y que salen del canon noticioso en la prensa tradicional, no pasan el filtro obtuso de quienes deciden su puesta en página.

Sin embargo, y a veces incluso por situaciones azarosas o accidentales, estas imágenes resurgen y toman posición en un determinado contexto. Otras veces, es responsabilidad del creador que busque sus propios caminos de difusión para que la imagen recobre su propio valor. En el caso de “El beso de Amparito” la imagen sirvió para que su autor se diera cuenta que allí no solo había un logro fotográfico, sino una veta temática y creativa que detonaría con posteridad. Así surge el proyecto fotográfico-documental “Exictocina” (2008-2017), mismo que indaga a la floreciente sociedad del espectáculo a través del fenómeno *fan* en la Ciudad de México.

Y aunque “El beso de Amparito” se volvería el eje rector de dicho proyecto, nunca formó parte del cuerpo de trabajo. Tendría el autor que entrar a estudiar una maestría en Cine documental en la UNAM para que la fotografía volviera a resurgir y cobrar un lugar. Así, la imagen detonó la creación de un cortometraje documental (“Fervor eterno”, México, 2019, 15 min.) y una tesis de investigación (“El beso de Amparito”, una metáfora sobre la creación del ídolo en el documental “Fervor eterno”, 2019).

Una vez planteada esta cronología, es pertinente iniciar el análisis de la fotografía a través de lo evidente y que se encuentra en la primera capa de la imagen: el gesto del beso. Incluso antes, la propia acción del beso.

Historia de un beso hecho imagen

El beso siempre ha estado presente en la historia del arte. La acción de besar en el ser humano puede tener diferentes connotaciones, todas ellas muy complejas. Si bien puede demostrar amor y afecto, su mensaje también ha sido empleado como un arma universal para reivindicar la lucha y la libertad, e incluso como símbolo de poder. Algunos de los artistas que han usado este gesto en sus piezas son: Rodin, Klint, Magritte, Doisneau, Picasso y Lichtenstein, entre otros.

Nosotros no consideramos la mayor parte de los gestos, porque no prestamos atención a lo habitual, y por ello se nos presentan



(Fotografía N.º 1, “El beso”, Klimt 1907-1908)

<https://historia-arte.com/obras/el-beso-de-klimt>



(Fotografía N.º 2, “El beso”, Auguste Rodin 1888-1889)

https://www.musee-rodin.fr/es/musee/collections/oeuvres/el-beso#group_2331-1



(Fotografía N.º 3, “Les Amants”, Magritte 1928)

<https://historia-arte.com/obras/los-amantes-de-magritte>



(Fotografía N.º 4, “El beso”, Picasso 1969)

<https://celebracionpicasso.es/noticia/obra-de-la-semana-el-beso-1969>



(Fotografía N.º 5, “El beso del Hotel de Ville”, Doisneau 1950)

<https://fotografialahistoriaoculta.weebly.com/el-beso-del-hotel-de-ville-1950.html>



(Fotografía N.º 6, “El beso II”, Lichtenstein 1962)

<https://historia-arte.com/obras/beso-v-de-roy-lichtenstein>

nuevos y sorprendentes cuando nos concentrámos en ellos. Así, el beso podríamos considerarlo como una de las reacciones corporales propias del gesto de amar. Ahora bien, “el gesto de amar no se puede describir ni como movimiento corporal ni como

vivencia interna, sin perder lo que es esencial al mismo, es precisamente esa imposibilidad la que puede emplearse como método para el conocimiento del gesto” (Flusser 1994, 75). Esa imposibilidad la podemos apreciar en “El beso de Amparito”, donde la corporeidad y lo terreno se contrapone al bronce inmortal.

“Puede decirse que lo esencial en el gesto de amar es la vivencia sexual como mística y la mística como vivencia sexual. La mística sin sexo no es amor y todas las sexualizaciones no pueden inducir error al respecto”. Si para Flusser (1994, 75) los actos de Santa Teresa –por ejemplo– también pueden ser “pecaminosamente” sexuales, entonces el gesto de Amparito frente al busto del ídolo Pedro Infante también cabría en este caso.

Diálogo de obras (Kollwitz-Ramírez)

Una manera pedagógica de discutir una obra es cuando la hacemos dialogar también con otras, sumergirla en otro contexto. En ese sentido, “El beso de Amparito” guarda una profunda semejanza con “La muerte reconocida como amiga” (1937), de Käthe Kollwitz (1867-1945). Esta artista alemana dedicó su trabajo a temas ligados al sufrimiento, la muerte y la memoria. Su obra gráfica estuvo dedicada exclusivamente al dibujo (casi siempre en blanco y negro), vertido habitualmente a grabados, xilografías e impresiones litográficas, cuyo lenguaje escueto y austero obliga a posteriores lecturas igualmente drásticas. La sencillez de sus temas y personajes desencadena una compleja trama de reflexión crítica humanística y social.

Käthe Kollwitz no vio paisajes, sino cercos de alambres de púas, chimeneas de fábricas, barrios de paredes sucias. No nos muestra un anhelo religioso ni placer de vivir. Los ciegos, los enfermos, los hambrientos y los torturados son su único material. Y ella misma, que siempre enfrentó al espejo (Fugellie 2009, 99-100).

El conflicto mujer-artista aparece como un eslabón clave en la hermenéutica de su obra. Su hijo Hans, en el prólogo a la edición de su “Diario”, insiste en la lucha persistente que debió enfrentar

Kollwitz entre la depresión y la incapacidad de producir, y en los cortos períodos de progreso y actividad creadora.

Una obra temprana de Kollwitz como “Muerte, madre e hija” (1910), constituye un verdadero paradigma en el repertorio de su obra. El vínculo entre muerte y maternidad, más allá de las implicaciones biográficas –Kollwitz perdió a su hijo Peter en la Primera Guerra Mundial y a su nieto del mismo nombre en la Segunda Guerra Mundial–, aporta elementos reveladores desde perspectivas diversas. Haber vivido dos conflagraciones, unido al persistente interés que demostró por los sectores más desfavorecidos de la sociedad, son elementos que contribuyeron al establecimiento de una iconografía que de suyo relaciona a la vida con la muerte.

El tema de la muerte, sobre todo en la iconografía religiosa cristiana en “Pasión y muerte de Cristo”, tiene un fuerte lazo simbólico con la obra de Kollwitz. “La Piedad”, imagen que en la tradición sagrada representa el sufrimiento de la virgen madre ante la muerte de su hijo divino, no sólo fue tomada como referencia en la producción de grabados, litografías y dibujos de madres e hijos sufriendo, sino que fue inspiración directa y título de una de sus obras: “Pietá” (1903), a la vez que antecedente fundamental para su conocida “Mujer con niño muerto” del mismo año.

“La psicoanalista Alice Miller ha relacionado esta obsesión en la obra de Kollwitz por la muerte de los hijos, con experiencias reprimidas de la madre de la artista, argumentando que es la sombra de sus hermanos muertos y la pérdida de su propia madre (cuyos dos primeros bebés fallecieron en la temprana infancia) la que persigue su creación”. Para Rosemary Betterton, “la recurrente imaginería del niño muerto (o amenazado por la muerte) en las obras de maternidad de la autora, indicaría el temor a la pérdida de su propia identidad como artista” (Fugellie 2009, 105-108).

Ahora bien, de acuerdo con el testimonio del propio autor de “El beso de Amparito” y a las imágenes audiovisuales que contiene el documental “Fervor infantilista” (Lupone, México, 2013, 105 min.), Amparito se refería en todo momento al busto, y por ende



(Fotografía N.º 7, Death is recognized as Friend, sheet 6 of the series »Death«, 1937)



<https://www.kollwitz.de/en/sheet-6-death-is-recognized-as-friend>

al ídolo Pedro Infante, como *mijo* y hablándole en tiempo presente. Esta relación afectivo-maternal de la *fan* con el ídolo permite entablar un juego de relaciones entre “Muerte, madre e hijo” de Kollwitz, y “El beso de Amparito” de Ramírez.

En ambas imágenes podemos encontrar ese mismo gesto de atraer a su hijo con las manos (en la segunda imagen, Amparito opera como la madre de Pedro Infante), para ejercer tal fuerza e intensidad que pareciera querer reincorporarlo a su materialidad, tras el intento desesperado de arrancarlo de la muerte y no dejarlo escapar.

“El beso de Amparito”, por otro lado, conecta con el gesto filial *madre-hijo* entre Pedro Infante y Sara García en la filmografía del cine mexicano.

Reflexión de una imagen

Para abordar el estudio de esta imagen se utilizarán algunas de las herramientas semiológicas desarrolladas fundamentalmente por Roland Barthes en su obra *Cámara lúcida*, las teorías de la Gestalt, y los conceptos de miradas, gestos y pensamientos que propone George Didi-Huberman en su texto Cómo abrir los ojos (Didi-Huberman 2015, 13).

¿Qué vemos en esta fotografía? Utilizando las herramientas de la Gestalt para explicarnos esta imagen, se puede afirmar que “toda percepción es global, no aislada ni fuera de contexto (...). Esto supone que todo objeto/sujeto visual o ‘figura’ se percibe sobre un ‘fondo’ que actúa sobre el primero como un contexto espacial” (Vilches 1987, 21-35). En este caso, la “figura” será el busto de Pedro Infante y doña Amparito; y el espacio o “fondo” donde las “figuras” se manifiestan es lo que se alcanza a ver del



(Fotograma N.º 1, "Los tres García", Fisher 1947)

<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotograma-n-1-los-tres-garcia-fisher.html>



(Fotografía N.º 8, "El beso de Amparito", Ramírez 2007)

Panteón Jardín, mostrando entre ambos una unidad. Ahora bien, los fondos no son espacios neutros o vacíos, sino que son ellos precisamente los que organizan la interacción visual entre los objetos. En "El beso de Amparito" lo que vemos es un fondo armoníco *viñeteado* en negro que nos da la sensación de que estuviéramos viendo una fotografía antigua, sumergiéndonos así en una experiencia de temporalidad pasada.

En la misma Gestalt se anota que los objetos/personas no ocupan igual lectura; si tenemos a dos personas en nuestro campo

visual, quien se encuentra en la izquierda produce mayor identificación que el de la derecha; y de acuerdo con nuestro hábito de lectura, si vemos de derecha a izquierda, el lector tendrá la impresión que el de la derecha tiene que vencer una mayor distancia, creándose una tensión contenida. Bajo estos preceptos, en la imagen analizada vemos a Amparito, primero, con cierta antipatía debido a que está colocada a la derecha, y por lo mismo parece que el acto de besar el busto de Pedro Infante le significa un mayor obstáculo.

Utilizando los conceptos semiológicos desarrollados por Barthes (1989, 21-26), encontramos el *referente* adherido en los dos protagonistas: el busto de Infante y con doña Amparito. Ambos ya fallecidos (referente momificado). Si para Barthes, antes que nada, lo que se oculta detrás de la fotografía es la muerte; y si “la foto solo adquiere valor pleno con la desaparición del referente, con la muerte del fotografiado”, entonces “El beso de Amparito”, que cumple con este precepto, reproduce al infinito lo que únicamente ha tenido lugar una sola vez (el acto irrepetible).

Si el *acto de posar* (y esta fotografía no escapa al concepto) sucede cuando el sujeto está consciente de ser observado por el objetivo de una cámara, y se autofabrica ante ella instantáneamente en otro cuerpo, transformándose automáticamente en imagen (Barthes 1989, 40-41); entonces Amparito se presta al juego social del fotógrafo creando, simultáneamente, cuatro imaginarios que se cruzan. Ante el objetivo, Amparito es quien ella cree ser, aquella que quisiera que crean, aquella que el fotógrafo cree que es y aquella de quien se sirve el fotógrafo para exhibir su arte.

La fenomenología de la foto fija para Barthes es la pose. Porque no es una actitud ante la cámara, sino una “intención” de lectura. En ese sentido, la foto analizada más que convertir al sujeto (Amparito) en objeto, el autor de la imagen intenta imprimir en el espectador su pensamiento de aquel instante: eternizar un gesto y momento que revela el acto de admirar al ídolo-mito.

Cuando Barthes analiza diversas fotografías emplea dos niveles de sentido: el *studium* y el *punctum*. Del primero dice que le sirve para distinguir aquellas que son de carácter general cuya emoción es impulsada racionalmente por una cultura moral y política (para Barthes, las fotos de reportaje caben en esta experiencia); por el contrario, “el *punctum* en una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (1989, 88-109). Aunque se puede establecer una relación entre el *studium* y el *punctum* en ciertas fotos, no existe una regla de enlace, solo se puede decir que se da una copresencia entre ambas.

“El beso de Amparito”, entonces, podríamos ubicarla como una fotografía con *punctum*. La imagen en cuestión no nos mantiene indiferentes, sucede algo en ella que nos retrotrae. ¿Qué es? Sin duda, ese “detalle” que nos vuelve a ella es el gesto que adquiere Amparito cuando intenta besar a su ídolo Pedro Infante. Si hiciéramos un *close-up*, veríamos un rostro flácido, casi momificado, cuyos labios en punta son casi violentos –puzzan–. Su rostro y acción, aunque “detalle”, suscitan una paradoja repulsivo-atrayente que funcionan como detonador en la imagen. Otro elemento que agrega “El beso...” es el *punctum* del tiempo (Barthes 1989). Cuando la vemos, la imagen expresa la muerte en futuro: *esto ha muerto* (Pedro Infante) y *esto va a morir* (Amparito); experimentamos, pues, un aplastamiento del tiempo. La fotografía nos revela una próxima catástrofe.

Cuando Barthes (1989) habla de las cinco sorpresas para el *Spectador*, lo que quiere subrayar son los logros o éxitos del *Operator* al capturar una imagen. De cinco opciones citadas, en “El beso de Amparito” encontramos por lo menos tres: lo “raro” del referente (¿qué hace una persona de edad avanzada haciendo lo que hace?), el momento decisivo (lograr el instante previo al beso) y el hallazgo mismo (suscitar la pregunta, ¿qué diablos pasa en lo que vemos?). Todos estos aciertos de la imagen demandan del fotógrafo, como señala Barthes, ser un acróbatas con cámara que debe desafiar las leyes de lo interesante.

Finalmente, lo que alcanzamos a observar en la imagen en cuestión es *el aire* en el rostro de Amparito según la definición de Barthes: el aire de un rostro es esa cosa que hace inducir el alma bajo el cuerpo. Al visualizar su alma, podemos entonces redescubrir su identidad e intuir rasgos, emociones y debilidades. Al lograr dotar de ese *aire* a Amparito, “se obtiene un cuerpo con sombra que lo aleja de una muerte perpetua” (Barthes 1989, 182-185).

Ahora bien, otra manera de discutir las imágenes que propone Didi-Huberman (2015, 13) es a través de tres estratos que subyacen en la imagen: las miradas, los gestos y los pensamientos.

Dependiendo de la situación, señala Didi-Huberman, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos, brutales o delicados; los pensamientos, inadecuados o sublimes. Pero, sea como sea, no existe una imagen que sea pura visión, absoluto pensamiento o simple manipulación.

Aplicando estos conceptos a “El beso de Amparito”, podemos señalar que la mirada que nos ofrece la imagen es penetrante, ya que si bien la protagonista (Amparito) con esta acción aparentemente nos niega lo que ve, como dice Didi-Huberman “deberemos cerrar los ojos para ver cuando el acto de ver nos remite, nos abre a un *vacío* que nos mira, nos concierne y, en un sentido, nos constituye” (1992, 15). El gesto que despide Amparito es brutal/delicado, debido a que al sujetar el busto con la fuerza de sus manos, éste contrasta con la gestualidad de su boca, que despide un delicado pero punzante beso. Y el pensamiento que refleja la imagen es sublime, ya que la relación entre ambas figuras (busto/Amparito) es de una *tosca* sensualidad.

Que este análisis de la fotografía “El beso de Amparito” sirva como punto de partida para ayudarnos a pensar el fenómeno *fan*, profusamente extendido en la vida cotidiana de las sociedades digitales de hoy.

Referencias

- BARTHES, Roland. 1989. *Cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2010. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2015. *Cómo abrir los ojos*. Argentina: Caja Negra.
- FONTCUBERTA, John. “Postfotografía; imágenes que sobran, imágenes que faltan”. Coloquio Latinoamericano de Fotografía, 15 septiembre de 2017.
- FLUSSER, Vilem. 1994. *Los gestos*. Barcelona: Herder.
- FUGELLIE, Ingrid. 2009. *Las complejidades de la imagen*. México: Ediciones Coyoacán, Arte.
- ROMERO, Pedro G. 2007. Un conocimiento por el montaje. Entrevista con George Didi-Huberman. Minerva: *Revista del Círculo de Bellas Artes*, n.º 5, 17-22. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4880683>
- VILCHES, Lorenzo. 1987. *Teoría de la imagen periodística*. España: Paidós Comunicación.

Desafíos teóricos de la fotografía

Mirada y fotografía de lo incommensurable fáustico

Diego Lizarazo Arias



(Fotografía N.º 1, “Sin título”, serie Feedlots, Henner 2012-2013)

<https://mishkahenner.com/Feedlots>

Nada en la naturaleza inmanente de esta imagen da señales inequívocas de tratarse de una foto, podría verse como una obra de la abstracción pospictórica, o del *color field* al estilo de Jules Olitski, solo que más orgánica, quizás con algunos materiales terrosos. Sin embargo, una observación más atenta delata que se trata de una fotografía: se advierten las líneas de los caminos, las conformaciones de los suelos, los rectángulos de la arquitectura de terrenos, la extraña masa acuosa del centro, en la forma peculiar de la analogía fotográfica. Pero no es solo fotografía aérea al estilo de Calin Stan o Andrey Kekalyaynen.

Porque este tipo de imágenes, producidas desde helicópteros, paracaídas o drones, no alcanzan, por lo general, una altura



(Fotografía N.º 2, “Red Car”, Aleksandravičius 2016)

<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotografia-n-2-red-car-aleksandravicius.html>

geoestacionaria, y están interesadas en que su espectador sea capaz de identificar rápidamente el campo de objetos con ellas alcanzado. Una suerte de mediación entre el reconocimiento y la sorpresa ante la belleza, a veces fractalica, que ofrecen de esa porción de mundo vista desde arriba.



(Fotografía N.º 3, “Sin título”, Skudre 2021)

<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotografia-n-3-sin-titulo-skudre-2021.html>

Pero la icónica de la que hablamos tiene otra etiología. Es una fotografía tomada desde la altura de un satélite y es, además, automática. No hay una conciencia capturadora en ella. Es un programa el que gobierna el registro. Se trata de una imagen “descubierta” por Mishka Henner, un artista belga que trabaja en apropiaciones de Google Earth, Google Street View y YouTube. No me detendré aquí en los ejes que la conversación, en torno a su obra, ha generado entre la crítica de arte y los curadores de galerías: el énfasis de que se trata de posfotografía, en tanto ha dejado atrás el uso de la cámara (“fotografía sin cámara”, dicen... lo que es inexacto, porque en realidad sí hay cámara satelital), en tanto el artista ya no produce sino apropiá desde la pantalla de su computadora; la “superación” artística de la toma, dicen, al estilo de los planteamientos ya consuetudinarios de Brea o Fontcuberta.¹ Me interesan otros asuntos.

¹ Para una crítica al concepto de *posfotografía* en Fontcuberta y Brea, véase Lizarazo (2019).

La fotografía como pura mirada

La imagen de Henner es una acción poética que consiste en seleccionar de un campo de imágenes (un trozo dado del mundo contemporáneo, una laja de la iconósfera), aquellas que brotan por un criterio de su mirada. El acto estético es la mirada. No la creación de una obra, no un diseño o un montaje, sino una visión. La acción poética como heuresis de la pura mirada. Pero esa singular acción estética, de inmediato, nos dice algo crucial: Nos hallamos en un tiempo histórico donde hay más imágenes que percepciones de ellas. Una especie de desacomodo en la historia de la iconografía donde la masiva producción de imágenes rebasa, notablemente, la capacidad de percepción humana. No solo es que haya más páginas y *blogs* de internet que usuarios de dichas páginas, o que de los millones de perfiles de las redes sociales un alto porcentaje prácticamente no sea visitado por nadie; sino que, especialmente, el masivo volumen de producción de imágenes rebasa las posibilidades sociales de ser captado y asimilado públicamente. Para el caso aquí concitado, los sistemas de captura satelital de imágenes generan más visualidad que las miradas que pueden abarcarlas. Mi hipótesis es que este fenómeno forma parte de aquello que Günther Anders (Günther Stern), el filósofo polaco, planteó como uno de los aspectos del desnivel *prometeíco* del mundo moderno. Con ello se refería a la desacomodación entre la capacidad de producción humana y la capacidad de representación de dicha producción. El eje de la filosofía de la técnica de Anders radica en la dilucidación crítica de la condición de un mundo tecnológico que los seres humanos han producido, pero que rebasa sus posibilidades de comprensión, no solo por sus descomunales dimensiones, sino porque sus implicaciones no son legibles ni comprensibles por aquellos que los han creado o usufructuado. En *La obsolescencia del hombre*, Anders señala una cuestión capital: que los seres humanos creamos que estamos autorizados a hacer lo que podemos hacer, y no solo ello, sino que estamos convencidos de que *debemos hacerlo*

(Anders 2011). No importa si se trata de la inteligencia artificial, el *smartphone*, la bomba atómica o los campos de exterminio de los nazis. La potencia pragmática unida a una impotencia de la representación, de la cual resulta una ceguera respecto a las implicaciones de nuestros actos y nuestras decisiones. Anders está planteando con claridad trágica que la fuerza de creación tecnológica de nuestro tiempo es en realidad ciega, ciega moralmente, ciega emocionalmente y ciega, incluso, en términos de una racionalidad superior (hoy una racionalidad de supervivencia). La hipótesis que aquí suplemento al planteamiento de Anders es que incluso la representación se encuentra sometida a esa misma lógica de vergüenza y perdida prometeica. Si como dice Anders: 1. Nuestras representaciones no alcanzan a dar cuenta de las implicaciones de nuestras acciones; entonces podemos plantear también; 2. Que producimos representaciones que no somos capaces de comprender, ni siquiera de abarcar. Nuestra civilización tecnológico-digital produce más imágenes de las que puede percibir; y, especialmente, más visualidad de la que su mirada puede comprender.² Estamos ante la contraparte de lo que el acto estético de mirada de Henner procura realizar: las limitaciones de una mirada social incapaz de dar cuenta moral, emocional e intelectualmente, del horizonte visual a su disposición.

Incommensurable fáustico

Una suerte de singular lago que guarda en su interior una forma rizómica de tres brazos principales; una especie de corazón con sus válvulas expuestas³, con la intensidad carmesí de una forma

² Esto, sin detenernos en un campo crucial y aquí no abordado: el de la imagen técnica que podríamos llamar posicónica: aquella que ya no se produce para el ojo humano. Configuraciones de datos por sensibilidades maquínas para otras máquinas. En realidad, estructuras matemáticas no hechas para el ojo, sino para un entendimiento cibernetico o ingenieril. Equipos médicos, mapas militares, percepción remota (satelital) de yacimientos minerales, entre otras cosas.

³ Mi hijo Alejandro Lizarazo reparó en que se trata, de algún modo, de la foto de un corazón en la tierra.



(Fotografía N.º 4, “Sin título”, serie Feedlots, Henner 2012-2013)



<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotografia-n-4-sin-titulo-serie.html>

orgánica, aparece en la re-fotografía de Mishka Henner. La imagen se vuelve estremecedora, incommensurable, cuando entendemos que no son sustancias pigmentales o químicas cualquiera las que producen la masa líquida con sus peculiares colores. Se trata, literalmente, de un lago de sangre en Coronado Feeders, uno de los megacorrales de engorda de ganado en el condado de Dallam en Texas. En esta fotografía tomada a 160 kilómetros de altura advertimos, con cierta proporción de la magnitud de las cosas, los canales de escurrimiento de sangre y desechos corporales de parte de las 60,000 reses que el rancho contiene. Henner ha señalado que, en realidad, no se trata de uno de los más grandes campos de lo que se conoce en Estados Unidos como “El país de alimentación del ganado”, es decir, una inmensa región de industrias de engorda y procesamiento de carnes que se despliega en los estados de Texas, Oklahoma y Nuevo México. Junto a esta, Henner extrae del ojo satelital otras imágenes que muestran, por ejemplo, los lagos de estiércol y orina, acumulados en el suelo, mezclados con sustancias químicas para controlar los excesos de contaminación. Quiero llamar a este tipo de imágenes “fotografías de lo incommensurable fáustico”, justo en el sentido que Anders (Stern) advertía de la imposibilidad para medir o valorar la potencia de la tecnología para producirnos y producir también nuestra propia devastación. Fáustica porque, siendo posible una incommensurabilidad de lo que no hemos producido, pero nos rebasa por su vastedad; esta fotografía, en cambio, da cuenta de aquello que la civilización humana sí ha gestado. Como el doctor Fausto, la modernidad ha producido un mundo técnico que supone su soberanía, su imperio; pero como él, en la medida que nos acercamos al mito de dicha perfección, estamos más cerca del fin. No es este el lugar

para elaborar la tensión entre incommensurabilidades, que denominaría *fáustica* y de *lo absoluto*, apelando, respecto al último concepto, tanto a Schiller como a Meillassoux. Es preciso, en cambio, señalar que la incommensurabilidad está en la mirada. La mirada que, limitada y reticulada por las matrices del ver que dominan nuestro tiempo, encara lo que la desfonda y por ello le resulta incommensurable. Mi opinión es que dicha incommensurabilidad no se juega en términos ontológicos (como aparece en la filosofía de Meillassoux), sino en términos estéticos (como sugiere Schiller), y por ello es un problema, fundamentalmente de la mirada.



(Fotografía N.º 5, “Sin título”, serie Feedlots, Henner 2012-2013)

<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotografia-n-5-sin-titulo-serie.html>

La fotografía incommensurable fáustica es, entonces, aquella que encara una parálisis o un límite de la percepción, la sensibilidad y la inteligencia, para dar cuenta de algo que nos rebasa, pero que, no obstante su esfuerzo por dar cuenta de ello, no logra conseguir del todo. Y no se trata solo de la fuerza de los corporativos que, al advertir las implicaciones de la circulación de estas imágenes por espacios de debate público, presionan a las autoridades para impedir el acceso: “La industria de los corrales de engorde es un gran negocio en los EE. UU. Y tiene un grupo de presión poderoso para respaldarla. En los últimos años, varios estados han aprobado leyes que hacen ilegal que cualquier persona fotografíe sitios agrícolas sin el permiso de los propietarios” (Henner 2015); sino que la imagen misma no alcanza para producir la comprensión racional, ética y emocional de lo que allí aparece. Persiste el disloque entre la percepción de la imagen y lo que significa... se nos da una representación, ante la cual tenemos una captación global, pero a la que se escapa, precisamente, la mensuración justa de lo implicado por ella. El lago de sangre y

deshechos de órganos es un corpúsculo en un mapa global punteado por una alimentación mundial basada en industrias que derraman la sangre de más de 1,000 millones de reses al año en el mundo (FAO 2018).

Incluso, aunque Henner produjese gracias a las técnicas de edición digital una imagen que de alguna manera “sumara” todos los lagos de sangre de reses del mundo, la imagen misma, en la condición material en la que se exhibe (un dispositivo) resulta acotada perceptivamente y por ello, difícilmente mensurable. Se trata de un desafío para el arte: el problema estético de confrontar la incommensurabilidad fáustica. ¿Una proyección en una pantalla gigante para producir el desacomodo por dimensiones?, ¿un montaje de RV en el que podamos caminar hacia ese anómico lago y quizás sumergirnos en su abyección para producir el desacomodo por intensidades? (¿Kant o Deleuze?). No lo sé, no estoy seguro, siquiera, que la experiencia de estar ante el lago de sangre de Coronado Feeders, o ante otros lagos aún mayores, pueda producir hoy esa especie de conciencia lúcida y transitiiva moralmente que obligaría a la reorganización de nuestros sistemas de emoción, pensamiento y acción.

Kant refería a lo sublime como aquella impresión profunda y pregnante de arrobo y rebasamiento que, estéticamente, genera una conmoción ante aquello que, de tan descomunal, produce simultáneamente, temor y admiración (como en sus ejemplos de la experiencia ante el mar abierto). Ante lo sublime la imaginación resulta insuficiente... tenemos una percepción sensorial, pero no logramos dar una representación cabal de lo que ello patentiza: no podremos contar los millones de estrellas en el cielo; sentimos el arrobo, pero no podemos ni intelectual ni imaginariamente, aprehenderlo. Pienso que lo incommensurable fáustico, en el sentido que estoy proponiendo, no equivale a lo sublime, porque es inseparable (a diferencia de la pureza kantiana), de una sensación de desasosiego y pena, producidas por una doble impresión: de orden ético (ante la monumental violencia

exhibida) y ante la señal de nuestra participación directa o indirecta en dicha violencia. Así las cosas, la fotografía incommensurable fáustica pone en juego tres experiencias: a) la de no poder dar cuenta plena de aquello que muestra; b) la de reconocer las inevitables implicaciones de ruina ética que allí están indicadas; y c) la de identificar que, al participar del mundo técnico en el que vivimos, también estamos inmersos, de alguna manera, en la ruina ética indicada.

Henner no solo apropia una fotografía del satélite; para producir la imagen presentada une y procesa cientos de capturas de pantalla de alta resolución, de tal forma que, queda claro, estas imágenes que muestran corrales de engorda de dimensiones medias en el campo de los megacorrales, no son aún una visión plena de lo que esta industria global implica en términos de sacrificio. Menos aún, de lo que significa en otros sentidos: un mundo en el que hay cada vez más carne, pero menos granjeros; mayor eficiencia tecnológica y mayor concentración del poder de mercado en pocos corporativos; ganancia concentrada y costo ambiental universal; fertilización que agrede ecosistemas en todo el mundo, nitratos en aguas subterráneas potencialmente productores de cáncer; zonas muertas en los lindes costeros; estrechamiento de la diversidad genética del ganado al reproducir solo las especies más rentables; exceso de antibióticos que garantiza a los productores menos enfermedades y crecimiento muy rápido de las reses, pero que genera resistencia bacteriana a medicamentos básicos; agotamiento y contaminación de ríos y lagos empleados para producir el alimento del ganado y verter sus deshechos; cereales y granos que eran de consumo humano y ahora son nutrición básica de las reses; ganadería intensiva que genera la tercera parte de los gases efecto invernadero a nivel global; carne para consumo humano cargada con los glifosatos, los antibióticos, y los plaguicidas a que está sometido el ganado; ganaderas que se extienden por las selva amazónica de Brasil, gestando una ecuación infausta: más ganado, y menos selva (Heinrich Böll Stiftung

2014). Lo incommensurable fáustico es el desafío que Henner lanza, pero en el que a la vez él mismo está retado: la imagen satelital de Google, principio de democratización de la visualidad, plagada de estrategias de borrado, por ejemplo, de bases militares, campos de diseño estratégico, palacios de gobierno o casas de moneda. Los gobiernos y los corporativos han logrado que la difuminación, el blanqueamiento, la poligonización o la pixelización irrumpan, interfieran y desajusten un espacio visual que se imaginaba impoluto.

Referencias

- ANDERS, Günther. 2011. *La obsolescencia del hombre (vol.1): sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. España: Pre-textos.
- FAO. 2018. Perspectivas alimentarias. Resúmenes de mercado. Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura. Acceso 30 de junio de 2023. <https://www.fao.org/3/CA0910ES/ca0910es.pdf>
- HEINRICH BÖLL Stiftung. 2014. Atlas de la carne. Fundación Heinrich Böll, Oficina Regional Cono Sur. Acceso 30 de junio de 2023. https://mx.boell.org/sites/default/files/atlasdelacarne2014_web_140717.pdf
- HENNER, Mishka. 2015. “How the meat industry marks the land-in pictures”. *Los Angeles Times*, 27 de diciembre. Acceso 30 de junio de 2023. <https://www.latimes.com/opinion/op-ed/la-oe-marks-on-the-land-html-20151222-htmlstory.html>
- LIZARAZO, Diego. “Delirios postfotográficos”. 2019. En *El ojo de orfeo. Visiones contemporáneas de la relación arte-tecnología*, coordinado por Diego Lizarazo Arias, Liuva Sustaita, José Alberto Sánchez Martínez y Ernesto Castro Córdoba, 36- 75. País Vasco: Plataforma Editorial Re-Vuelta, Universidad de Guanajuato, Universidad del País Vasco, UNESCO y UAM.

La era de los contagios: una mirada al acervo del Consejo Mexicano de Fotografía

Rebeca Monroy Nasr
Ariel Arnal

El Centro de la Imagen de la Ciudad de México resguarda en sus entrañas una verdadera joya documental y gráfica de gran importancia, es el archivo del Consejo Mexicano de Fotografía (CMF), que contiene su historia, el cual surgió en 1976. Al ser depositado en el Centro de la Imagen, se han dedicado a recatalogarlo, organizarlo y difundirlo con diversos eventos como exposiciones, cursos, consulta en sala de la biblioteca y del archivo documental y, sobre todo, de las fotografías que se encuentran en su acervo. Imágenes de los más diversos fotoautores que trabajaban a fines de la década de los años setenta hasta fines de los noventa. Aparecen en el acervo fotografías de los más legendarios como Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo, Lázaro Blanco, Carlos Blanco, Héctor García, Graciela Iturbide, Carlos Jurado, Nacho López, Pedro Meyer –quien fuese el iniciador del CMF y quien lo presidiera de 1977 a 1983–, Rodrigo Moya y Mariana Yampolsky, por citar algunos; otros ya formados y con experiencia como Jorge Acevedo, Adolfotógrafo, Alicia Ahumada, Adrián Bodek,

Rebeca Monroy Nasr y Ariel Arnal

Angélica Cepeda, Armando Cristeto, Gilberto Chen, Marco Antonio Cruz, Herminia Dosal, Laura González, David Maawad,



(Fotografia N.º 1, "Sin título", plata/gelatina, Col. del autor, Barriga 1979)

Eniac Martínez, Francisco Mata, Carlos Oteyza, José Ángel Rodríguez, Rubén Pax, Antonio Turok, Marta Zarak, Pedro Valtierra; incluso están los jóvenes que incursionaban en la fotografía de finales del siglo XX, es el caso de Adriana Calatayud, Gerardo Montiel Klint, Patricia Martí, Ireri de la Peña, entre muchos otros y otras que participaban con sus trabajos de gran cuño e iniciales¹ (Monroy 2021, 150).

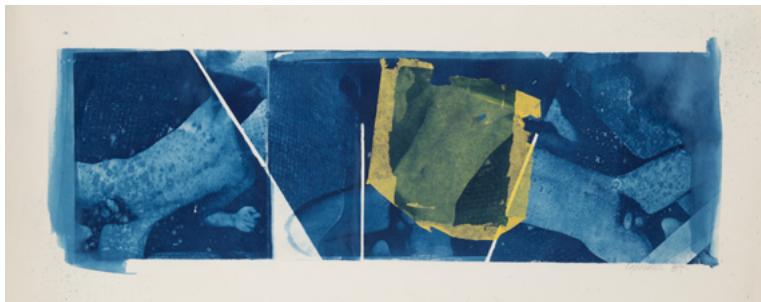
Así como otros que procuraban un lenguaje experimental vedoso y que incursionaron en el mundo de lo no documental como Francisco Barriga (Fotografía N.º 1), quien al final se dedicó más a la antropología en el INAH; así como una muy joven-cita Laura González, quien trabajó temas en torno al desnudo del cuerpo masculino y del suyo, mostrando nuevas definiciones e identidades con técnicas alternativas como la cianotipia y la goma bicromatada (Fotografía N.º 2).

Por citar algunas cifras, solo en México resguardan 3,315 imágenes, aunadas a otros países latinoamericanos que participaron con gran entusiasmo e interés de difundir sus obras que proporcionaban imágenes detonadoras de esos años de grandes dictaduras latinoamericanas, que hacen poco más de 7,200 impresiones².

A lo largo de varias décadas, el CMF fue piedra angular de la fotografía mexicana, y cumplía uno de los propósitos sustanciales de crear un vínculo entre los fotógrafos que laboraban en suelo mexicano, al tiempo que daba a conocer su obra. Además, el CMF tenía puentes e intercambio de ideas y posiciones entre los fotógrafos, los críticos, los historiadores e historiadores del arte de México, Latinoamérica y otras partes del mundo como Estados Unidos y Francia. Esto era así porque también desde el ámbito académico surgía la propuesta de darle realce a la fotografía

¹ Imposible mencionar a todos los participantes para más información.

² En el Centro de la Imagen se reportan poco más de 13,000 imágenes de todos los fondos que manejan. Agradezco la ayuda y apoyo a Abigail Pasillas, Mariana Huerta y Elic Herrera del CI.



(Fotografía N.º 2, “La sombra”, de la serie El sueño que no hablará, Cianotipia. Acervo Centro de la Imagen [LGO-MEX-CMF-012], González 1987)

mexicana, en un contexto latinoamericano. Fue así como desde el CMF, paso a paso, casi sin saberlo, se comenzó a escribir la historia de la fotografía de aquellos años, al tiempo que, desde sus paredes sembradas de imágenes, se gestaba otra historia más³.

Así, la recuperación y análisis de este archivo gráfico y textual depositado en el Centro de la Imagen de la Ciudad de México resulta sustancial para la historia visual de América Latina, y al mismo tiempo forma parte del patrimonio fotográfico de nuestro país y de Latinoamérica. Este acervo nace en un momento histórico fundamental en la conformación identitaria del continente. En aquellos años, los sesenta a noventa del siglo pasado, se profundizaban la conciencia social y política, pues eran momentos de un fuerte impulso ideológico desde las corrientes de izquierda, que enriquecían el análisis y la discusión entre la teoría y la

³ Este texto es producto de una investigación de largo aliento, por ello Ariel Arnal agradece a Itala Schmelz y María de María Campos por la invitación para la investigación y curaduría de la exposición “América, lente solidaria”, que tuvo lugar en el Centro Cultural Tlatelolco en el año 2015. Asimismo, a Elena Navarro y a Abigail Pasillas por la invitación a Rebeca Monroy para participar en el curso que se impartió en el Centro de la Imagen, en 2018. Y con ellas a los compañeros que participaron de manera activa desde el área de Acervos, Biblioteca, Servicios Educativos, y la revista *Luna Córnea* que hacen posible que continúe la difusión de la fotografía en México: Magaly Alcántara Franco, Luis Alberto González Canseco, Elic Herrera Coria, Mariana Huerta Lledias y Alejandra Pérez Zamudio.

práctica. Todo ello se traducía no solo en una nueva manera de entender y vivir la visualidad, sino que para aquellos fotógrafos era un modo de afrontar el momento histórico en cada uno de nuestros países, siempre a través de la imagen complementada también con testimonios de algunos de los fotógrafos en su momento (Tibol *et al.* 1978)⁴.

El Centro de la Imagen, creado en 1994 para la difusión, capacitación y desarrollo de la fotografía mexicana, ha cumplido más que cabalmente con sus tareas y hoy por hoy es uno de los más importantes centros de difusión de la fotografía contemporánea mexicana, imágenes que son ahora huella indeleble de lo que somos y hemos sido, no solo en la mira mexicana sino en la hermandad latinoamericana con sus pesares y sus opciones de cambio, de crear conciencia y de profundizar en las soluciones sociales a partir de la imagen fotográfica y de un movimiento visual de gran importancia.

En este caso, queremos subrayar que al analizar los materiales negativos y positivos de la imagen argéntica allí resguardados, bajo el manto de la era digital en el Centro de la Imagen, es posible analizar las fotografías que llegaron en las diferentes convocatorias que realizó el Consejo Mexicano para los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía –el primero en 1978 y el segundo en 1981–, ambos en la Ciudad de México, con la participación de 15 países en el primero y 17 en el segundo. Esto dio una visión amplia de los acontecimientos que sucedían en nuestros países bajo el manto de las dictaduras en América Latina y de las delicadas condiciones sociales y la gran represión política que por entonces se vivía en México⁵. Esto ocurría no solo con y entre los materiales mexicanos,

⁴ Es interesante hacer notar que en el catálogo del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía se presentaron los textos de los fotógrafos y sus consideraciones en torno a su quehacer y compromiso social con la imagen, un testimonio sin igual.

⁵ Por su parte, uno de los logros más importantes fue la realización de la Primera Bienal de Fotografía, en 1980, y que se llevó a cabo en el Auditorio Nacional, en donde se presentó la fotografía documental mexicana. También

sino que las convergencias o ecos visuales tienen lugar también en otros territorios, fundamentalmente con aquellas fotografías gestadas bajo la represión de las dictaduras latinoamericanas. En el caso mexicano observamos cómo los fotógrafos buscan llevar al abrevadero de la opinión pública la relevancia de tener un gobierno que restringía, ataba y condenaba cualquier discurso textual o gráfico que no le convenía a sus intereses.

Recordemos que el tercer coloquio se realizó en La Habana, Cuba (1984); el cuarto en Caracas, Venezuela (1993), aunque recibió el nombre de *Encuentro de Fotografía* ha sido considerado por los historiadores el cuarto de la serie. Finalmente, el quinto vuelve a tener lugar en la Ciudad de México en 1996, esta vez sin la participación del Consejo Mexicano de Fotografía, pues ya había dejado sus actividades para ese momento. Así, fue el recién creado Centro de la Imagen, bajo la dirección de Patricia Mendoza, el que coordinó el encuentro fotográfico del continente (Tovar *et al.* 1996).

El acervo del Consejo Mexicano de Fotografía permite observar la evolución de las imágenes con un relato único y valioso, porque a pesar de romper la línea de tiempo de manera diacrónica es factible advertir los diferentes géneros, temas, ideas, presupuestos, intenciones, experimentos. Hablamos de imágenes que fueron capturadas a través de un planteamiento claro, a partir de la riqueza de la diversidad de la mirada, que evidencia un trabajo honesto, decidido y de valores expresivos más que atractivos. La punta de lanza es evidente: la intención de ser inteligible y leal a las posturas ideológico-políticas de la época. Sin duda, era a través de ello que se materializaba el propósito de los autores, mismo que hoy podemos evaluar en estas visualidades de antaño y que conservan las maneras de ver con sus claras diferencias y muchas coincidencias. Era la era de los contagios, y en ese sentido la posibilidad de interacción, reconocimiento

participó de manera activa el CMF, un tema que habrá que trabajar de manera más profunda en otro espacio.

y aprehensión de realidades, llevaban a un aprendizaje y a una cultura visual compartida.

La era de los contagios

Después del movimiento del 68 y de la represión estudiantil del 10 de junio de 1971, conocido como “El Halconazo”, la rebeldía ciudadana era tenaz, temerosa de la represión, cuidadosa de las formas, pero resistente en su trayecto (Del Castillo 2012, 332; Del Castillo 2021, 414). De nuevo, el descontento social se destilaba ante las peticiones sindicales, magisteriales, médicas, estudiantiles y laborales de toda índole.

El acercamiento a los materiales gráficos y documentales del Centro de la Imagen permite reconstruir esa historia que se forjó dentro de los alcances de una mirada cuestionadora, no hegemónica, no sometida al designio gubernamental con el deseo de abrir otras vetas de trabajo, de discurso visual y de gramática alternativa y expresiva de los fotógrafos⁶. Más de cuatro mil de ellas fueron revisadas una por una con la intención de llevar a cabo un análisis formal, temático y técnico, así como acercarnos a un análisis iconológico en cada una (Arnal y De María 2016, 64).

Para aquellos fotógrafos venidos de diversas latitudes de la América Latina, hallamos la poesía documental de Sara Facio, la larga mirada editorial de María Cristina Orive, *Las Madres de Mayo* de Adriana Lestido, Eduardo Longoni, Omar Torres o Marcelo Ranea, la fresca revolución cubana de Marucha y Alberto Korda –con una copia firmada del *Guerrillero heroico*–, Patricio Guzmán, Enrique Villaseñor en Nicaragua, Rodrigo Moya en Guatemala, Augusto Vázquez Enríquez en El Salvador, entre otros. Resalta por su profunda diferencia formal la fotografía puertorriqueña y chicana, formados sin duda bajo la

⁶ Las imágenes están clasificadas por país de procedencia, nombre de pila. Posteriormente, la clasificación del Centro de la Imagen añadió el apellido a partir de un código alfabético.



(Fotografia N.º 3, “Madres de la Plaza de Mayo frente a la Casa Rosada”,
Buenos Aires, Argentina, plata/gelatina. Acervo Centro de la Imagen
[OMT-ARG-CMF-001], Torres 1982)

mirada de Robert Frank y la fotografía humanista norteamericana (Fotografía N.º 3).

Desde el aspecto formal es posible analizar la sincronía visual con los temas recurrentes, los encuadres, los ángulos y las composiciones; en sí, las propuestas de la gramática fotográfica que se estaba generando desde la entraña de la imagen. Todo ello ponía en diálogo la técnica con la intención discursiva, y se discutía a fondo los resultados, se cuestionaba si la forma y el contenido debían de ir de la mano, o si los contenidos debían superar la forma o viceversa. Se privilegiaba el uso de la lente gran angular. Solo los más viejos como Alberto Korda, María Cristina Orive, Sara Facio recurrían al uso del telefoto, ligeramente cerrado, buscando a través de un discreto *bokeh* centrar la mirada del espectador en un sujeto concreto. La diferencia generacional también lo era a la hora de escoger la técnica.

Estamos ante una riqueza creativa novedosa, donde los temas, las formas y estilos van construyendo un entramado de imágenes y narrativas visuales, que a su vez dan forma a la gestación de un lenguaje particular entre lo documental, lo periodístico, lo estético y lo plástico. Sin duda, la genealogía de ello la hallamos en diversas expresiones visuales, tales como la pintura, el grabado o la litografía, entre otros. Así, desde la fotografía, esta tradición se enriquece y a veces es rebasada. Aun así, hallamos lugares comunes, como el retrato indigenista, como denuncia del extrañamiento frente al otro, que no era sino la búsqueda de uno mismo. Raras son las representaciones que logran un elemento empático, igualitario y diferenciado, enalteciendo la imagen del indigenismo digno y revalorizado. Las fotografías de Sara Facio y María Cristina Orive son ejemplo de este equilibrio entre la denuncia social y la dignidad igualitaria del sujeto, huyendo expresamente de lo que se ha denominado *pornomiseria*.

Asimismo, encontramos imágenes muy innovadoras a partir del uso de los ángulos de picada y contrapicada para señalar, acotar o enaltecer algún referente. Es así en el retrato franco,

dirigido, analizado, con una cámara que procuraba elementos significatorios, profundizando o subrayando características positivas o negativas del personaje. A la vez, es posible ver en las más de tres mil fotografías aportadas por México, las mejores soluciones técnicas, otras más en los contenidos, aunado a aquellas que demuestran equilibrio y capacidad formal muy atractiva.

Por aquellos años llegó a América Latina la costumbre de no editar la imagen en el cuarto oscuro, procurando desde la toma misma componer asertiva y consistentemente un encuadre que fuese “fiel reflejo de la realidad”. Para ello era preciso dejar el enmarcado negro del filme o película que rodeaba al negativo, a la usanza y propuesta de Henri Cartier-Bresson. Todos estos elementos enriquecieron la búsqueda expresiva latinoamericana en general y mexicana en particular, renovando el esfuerzo creativo y discursivo, y sentando las bases de una fotografía continental propia.

Quienes por entonces se consideraban creadores visuales, definían su postura y su activismo desde una manera distinta de entender lo que significaba la patria mexicana por un lado y esa “Patria grande” que era América Latina. Así, se creaba conciencia día a día de valores muy alejados de aquellos que los estados democrático burgueses insistían en imponer como unívocos e inamovibles. Eso es lo que se hacía en aquellos años, tiempos de muchas horas de presencia en las marchas, en los mitines, de largas discusiones al seno de la izquierda siempre diversa, de las contiendas y enfrentamientos con las derechas, de la renovación de los feminismos y de la consolidación de los grupos lésbicos y *gays*. Un futuro mejor para todos aquellos grupos que reclamaban lo suyo, pero también para las viejas demandas sociales que pesaban como una losa sobre los más marginados, más del 70% de la población de América Latina por entonces.

Al fragor de las luchas, los días se convertían en tiempos de gran algidez y efervescencia, pero también de miedo y de dolor, de confusión y de impertinencia. Esa urgencia en la piel, sin

ese irreprimible deseo de salir a la calle, de cambiar tu entorno, de transformar el país y tu continente, permitía construir diversas trincheras sociales y culturales. Algunas de ellas eran necesariamente clandestinas, otras abiertas y claras, como recurrir a la imagen clamor visual, gritos desesperados de iconos de sales de plata. Las imágenes fotográficas eran así insustituibles, demostrativas, denotativas de las condiciones sociales, políticas, culturales. Estas contravenían abiertamente el discurso oficial de justicia y progreso. Así, creaban conciencia entre el público, entre los espectadores, entre aquellos que las viesen y refrendaran su innegable presencia y realidad. Ese era el valor que por entonces cargaba de suyo la fotografía documental.

Por lo mismo, al observarlas en este reencuentro, es factible afirmar a la distancia que el propósito original del Consejo Mexicano de Fotografía, así como del primer y segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía, cumplió cabalmente su cometido. Se buscaba entonces desde los diversos colectivos fotográficos, superando conscientemente la individualidad, transformar el lenguaje visual, la gramática fotográfica y su narrativa de la “realidad”, tratando de consolidar con ello conclusiones colectivas como espejo del sentir de aquellos años.

Es en este contexto donde un puñado de fotógrafos, en su mayoría fotorreporteros, toma conciencia de su carácter de individuos sociales antes que profesionales de la lente. Es este un cambio fundamental. La actitud de compromiso social frente a los problemas que aquejan a la sociedad ideologiza la profesión. Es así como el fotógrafo se convertía en militante, más allá –o no– de partidos políticos y movimientos más o menos autodefinidos como tales. Se ve a sí mismo como un actor social, partícipe de la historia. Ese andar requiere que cada individuo aporte lo mejor de sí a un bien común prometido. Es allí donde el fotógrafo se convierte en militante social, en gota de agua de una marea que avanza indefectiblemente por sobre las que considera injustas estructuras sociales. La fotografía es una pluma, un

arma arrojadiza, un fusil cargado de luz que dispara verdades de plata y negativo. Desde la imagen que produce este nuevo fotógrafo con conciencia social, la fotografía se convierte en agente de cambio. La consecuencia directa de este comprenderse como parte de la sociedad, del mundo que le rodea, es que la fotografía se torna a la vez en herramienta de denuncia ante una realidad



(Fotografía N.º 4, "Juegos de guerra", Santo Domingo, República Dominicana.
Acervo Centro de la Imagen [RMO-MEX-CMF-001], Moya 1965)

aparentemente objetivable y, al mismo tiempo, asume la subjetividad propia de una opinión visual.

No importa que los estados latinoamericanos se hallen del otro lado del tablero, enrocados en una jugada imposible de derrotar. Desde la perspectiva del fotógrafo documentalista militante de los años setenta a noventa, se entiende que si bien la fotografía no puede cambiar las estructuras sociales, al menos alivia, alienta o da consuelo ante las injusticias sociopolíticas y económicas.

¿Acaso no es eso la imagen de “El guerrillero heroico” de Korda?, guiño de esperanza fuera de cuadro, allá, más allá de la imagen, en un futuro cercano. ¿No son eso ese puñado de “Madres de Plaza de Mayo” caminando lento hacia la Casa Rosada –símbolo del poder inamovible– con el sol a sus espaldas?, ese *sol de mayo* que bien capta y describe Omar Torres, y que las empuja y entibia el sendero de lo que consideran pura justicia ante el horror institucionalizado. ¿Acaso no es eso el niño dominicano retratado por Moya en 1965, el futuro de América Latina haciendo suya la rebeldía armada, como un juego, pleno de sonrisas ante un futuro venturoso? (Fotografía N.º 4).

La solidaridad no es una virtud que se lleva en el bolsillo y se muestra cuando la ocasión es propicia. No, la solidaridad para el fotógrafo latinoamericano de los años setenta es una forma de vida. Así ocurre en la cotidianidad, en el cuidarse unos a otros ante los organismos de seguridad del Estado, no siempre con éxito, y muchas veces a costa de la vida. Si la foto no cambia al mundo, ¿por qué les cuesta la vida a tantos fotógrafos de prensa? La solidaridad es el principio, el medio y el fin del camino a recorrer en comunidad. Así lo demuestra la organización del I Coloquio Latinoamericano de Fotografía en la Ciudad de México. La producción fotográfica, el intercambio de ideas, la formulación y redefinición de qué debe ser la fotografía documental, no buscan sino mejorar a la sociedad (Meyer *et al.* 1978; Meyer *et al.* 1982, 376).



(Fotografía N.º 5, “Sin título”, México, Distrito Federal, plata/gelatina.
Acervo Centro de la Imagen [JAM-MEX-CMF-007], Acevedo 1977)

Surgen así nuevas formas de explicar lo que el fotógrafo siente con respecto al medio que le rodea. La fiebre por editar libros, explorada cuarenta años antes de manera solitaria por María Cristina Orive a lo largo de América Latina, se convierte ahora en señal imprescindible de la legitimidad social del fotógrafo. El fotoperiodista pasará a ser ahora minoritario entre quienes se nombran fotoensayistas, siempre documentalistas. Allí, en esta nueva etapa abierta en los años sesenta, se reencuentran la experiencia estética de la imagen artística y la pretensión consciente de objetividad de la fotografía documental.

La realidad puede ser entonces documentada desde la maestría técnica y compositiva que otorga la búsqueda creativa de una experiencia estética. La fotografía documental expresa el dolor, la injusticia, la solidaridad, la risa compartida, y lo hace ahora desde el gozo de la composición buscada y razonada. La fotografía documental latinoamericana y su botón de muestra resguardado

en el Centro de la Imagen halla en los años sesenta a noventa un camino de confluencia con los principios compositivos y estéticos propios de la fotografía artística de la vanguardia de aquellos años (Fotografía N.º 5).

Además, a diferencia de otras latitudes donde la denuncia visual y el compromiso con el otro es marginal y aislado, en América Latina encontramos que esto recorre todo el sistema volcánico americano, desde el río Bravo hasta los Andes. La cámara es extensión de un sentir en común, la solidaridad atrapada en el negativo a través de una lente, también ella siempre solidaria.

Acabar con la corrupción, la injusticia, la inequidad de géneros, todo ello, se trasminaba a partir de la imagen y la fuerza inaudita de su esencia. Hoy más que nunca, con la sobreproducción visual que nos rodea aún desde la intimidad de casa, es urgente apreciar el conjunto de fotografías que conformaron una época, una condición social, política, económica y cultural, que les dio sustento y aliento. Hoy más que nunca importa su estudio, su rescate, su análisis, su visibilización. Podemos establecer así una genealogía de lo que hoy son viejos sueños que se consolidan y triunfan en nuestro entorno. Los derechos de las mujeres y géneros distintos, la ignominia de la sociedad patriarcal, la lucha contra el cambio climático. Asimismo, mirar atrás a través de estas imágenes, nos recuerdan la deuda que aún no hemos resuelto como sociedad, el racismo, la marginación de los pueblos originarios, el rezago educativo, económico y cultural siguen otorgando vigencia a esos retazos de realidad que nos miran desde finales del siglo pasado y nos exigen no desfallecer. Ahí están los archivos fotográficos para consulta y análisis, para abordar desde otras perspectivas el análisis de las condiciones sociales, políticas y culturales de nuestros países en la lente latinoamericana. Los acervos nos dan la pauta para encontrar respuestas a lo que somos y hemos sido, de la riqueza material, de la subjetividad, la expresividad y la polisemia contenida en las imágenes.

Fuentes

Archivo

Acervo del Fondo Mexicano de Fotografía. Archivo del Centro de la Imagen.

Referencias

- ARNAL, Ariel y DE MÁRIA, María. 2016. *América lente solidaria*. México: Simo México, Simo Cultura, UNAM, Difusión Cultural, Tlate-lolco, Memoriales, Conaculta, FOTOCIMÉXICO, Centro de la Imagen, edición digital.
- DEL CASTILLO, Alberto. 2012. *Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968. La fotografía y la construcción de un imaginario*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora-Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación.
- DEL CASTILLO, Alberto. 2021. *La matanza del jueves de Corpus. Fotografía y memoria*. México: Conaculta, INEHRM, Memórica.
- MEYER, Pedro *et al.* 1978. Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de fotografía. México: Consejo Mexicano de Fotografía, INBA, SEP.
- MEYER, Pedro *et al.* 1982. Hecho en Latinoamérica 2. Segundo Coloquio Latinoamericano de fotografía. México: Palacio de Bellas Artes.
- MONROY, Rebeca. 2021. *Consejo Mexicano de Fotografía*. México: Centro de la Imagen/Secretaría de Cultura.
- TIBOL, Raquel *et al.* 1978. Hecho en Latinoamérica. Primera muestra de fotografía latinoamericana contemporánea. México: Consejo Mexicano de Fotografía, SEP, INBA.
- TOVAR, Rafael *et al.* 1996. V Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México: CONACULTA, Centro de la Imagen.

Mesografía

s/a. 1980. *I Bienal de Fotografía*. Acceso el 8 noviembre de 2021,
<https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/publicaciones/catalogos.html>

Fotografía: documento e identidad

Juan Carlos Valdez

Las fotografías tienden un puente por el que podemos transitar libremente desde nuestro momento vivo hasta el instante congelado de la imagen. Compartimos, casi de manera mágica a través del tiempo, lo que el fotógrafo vio y decidió captar con un disparo de cámara.

Gracias a ella, nuestro conocimiento sobre la transformación del paisaje, el desarrollo de procesos sociales, el reencuentro con nuestros ancestros y prácticamente toda actividad humana se enriquece, confirma, reafirma o incluso contradice la percepción que nos han contado o hemos estudiado.

Las imágenes fotográficas nos permiten transitar por el pasado aún presente. El desarrollo tecnológico de esta disciplina, desde el daguerrotipo hasta los medios digitales, no solo han favorecido que estas se difundan a un público más amplio, así como una lectura plural de las mismas, sino también reconocer su importancia como fuente primaria para la investigación en diversas áreas del conocimiento y como medio que promueve la identidad.

La fotografía es considerada hoy en día un documento de particular importancia para una amplia diversidad de estudios históricos y, por sus particularidades estéticas, como elemento de divulgación del proceso creativo; de ahí que se haya generalizado la consulta de los archivos fotográficos¹ como fuentes para la investigación, la generación de exposiciones, así como la edición de libros de arte. De igual manera, es empleada como un mecanismo de identidad entre los individuos: desde las fotografías familiares, hasta los documentos oficiales, incluso, circulando como elementos de condición de grupo (Fotografía N.º 1).

Las fototecas y archivos fotográficos² existentes en instituciones tanto públicas como privadas, y a diferencia de los centros documentales donde se conservan y tratan documentos textuales o sonoros, reúnen testimonios visuales que documentan el desarrollo social y político de un Estado³, a la par de los sostenes, las técnicas empleadas y los fotógrafos que las realizaron, proporcionan información para un mayor conocimiento de la historia local de cada región.

Por ello, la fotografía histórica fue considerada un bien cultural a partir del reconocimiento de esta forma de creación de imágenes realizado en la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado, donde se incluye a la fotografía y a los documentos escritos como Bienes Culturales (UNESCO 1954).

¿Por qué es importante considerar a la fotografía como documento y medio de identidad?

¹ Aunque existe una gran dispersión de los documentos fotográficos entre museos, bibliotecas, fundaciones, archivos regionales, empresas, diarios, etcétera.

² Al archivo fotográfico lo constituye una colección de fotografías, diapositivas, negativos, equipo, artefactos y documentos relacionados a ellos.

³ El Estado es una forma de organización política que cuenta con poder administrativo y soberano sobre una determinada zona geográfica. Esta organización política se constituye en un determinado territorio y tiene el poder de ordenar y administrar la vida en sociedad. Economipedia. 2021. Acceso el 23 de agosto. <https://economipedia.com/definiciones/estado.html>



(Fotografía N.º 1, “Miguel Delgado y familia con Ricardo Flores ante la cosecha de maíz”, Escuela Libre de Agricultura, Fototeca Nacional INAH, Modotti 1928)

De acuerdo con las propuestas de reconocidos teóricos de la imagen como Boris Kossoy, quien nos señala que “una fotografía es, pues, un *objeto-imagen*: un *artefacto* en cuya estructura se pueden detectar las características técnicas típicas de la época en la que fue producida. Un original fotográfico es una fuente primaria” (Kossoy 2014, 45).

Por su parte, Susan Sontag expresa que:

La fotografía no se limita a reproducir lo real, lo recicla: un procedimiento clave de la sociedad moderna. En forma de imágenes fotográficas, las cosas y los acontecimientos son sometidos a usos nuevos, reciben nuevos significados que trascienden las distinciones entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, lo útil y lo inútil, el buen gusto y el malo (Sontag 2006, 244).

Mientras que para Gisèle Freund, la fotografía es “un medio de expresión de la sociedad, establecida sobre la civilización tecnológica, con poder para reproducir exactamente la realidad externa” (Freund 1999, 8).

Las fotografías son consideradas documentos visuales, que muestran un tiempo, una época; que hacen posible el conocimiento parcial y discrecional de una sociedad en un país, en un contexto muy particular. Sin dejar de lado sus características estéticas.

Tanto a nivel nacional como internacional, la producción realizada desde los inicios de la fotografía hasta nuestros días ha sufrido grandes pérdidas, y actualmente se puede decir que importantes colecciones y archivos fotográficos han desaparecido, tanto por ignorancia en el manejo adecuado de estos materiales, como por la negligencia de quienes los tienen bajo su custodia.

Afortunadamente existen especialistas e instituciones que reconocen el valor de dichas piezas como parte de la memoria visual y como medio de identidad, y por ello han enfocado su interés en conservarlas y difundirlas.

En el caso particular de nuestro país existen instrumentos del Estado mexicano como la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos;⁴ la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos;⁵ la Ley General de Bienes Nacionales, artículo 6 fracción XVIII;⁶ y demás tratados y

⁴ Véase Sección III De las Facultades del Congreso, Artículo 73, fracción 25.

⁵ Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos, *Diario Oficial de la Federación*. Acceso el 23 de agosto de 2021. https://www.inah.gob.mx/Transparencia/Archivos/155_ley_fed_mntos_zon_arq.pdf

⁶ “Los muebles de la Federación que por su naturaleza no sean normalmente sustituibles, como los documentos y expedientes de las oficinas, los manuscritos, incunables, ediciones, libros, documentos, publicaciones periódicas, mapas, planos, folletos y grabados importantes o raros, así como las colecciones de estos bienes; las piezas etnológicas y paleontológicas; los especímenes tipo de la flora y de la fauna; las colecciones científicas o técnicas, de armas, numismáticas y filatélicas; los archivos, las fonogramaciones, películas, archivos fotográficos, magnéticos o informáticos, cintas magnetofónicas y cualquier otro objeto que contenga imágenes y sonido, y las piezas artísticas o históricas de los museos”. Ley General de Bienes Nacionales, Estados Unidos

convenciones internacionales vinculatorios a nuestra legislación, en los que se habla sobre la protección a los bienes culturales documentales, pero en la actualidad es necesario dar mayor atención al patrimonio fotográfico de México.

A través de iniciativas de conservación y difusión de los bienes culturales de naturaleza fotográfica se puede comprobar cómo tales bienes son entendidos y valorados como un legado social y un referente de la identidad colectiva.

La fotografía es un bien necesario en nuestra cultura, ya que a través de ella podemos interpretar procesos históricos, comprender las transformaciones sociales, culturales y del paisaje, y por ser un mecanismo de cohesión e identidad en las sociedades. Por lo tanto, hay que insistir en su presencia como patrimonio cultural. El momento fotografiado es irrepetible, una fotografía preserva un momento de tiempo y evita que pueda ser borrado por la sucesión de más momentos. De ahí que Kossoy comente que “toda fotografía representa el testimonio de una creación. Por otro lado, ella representará siempre la creación de un testimonio” (Kossoy 2014, 54).

La fotografía, entendida como documento, obra de arte y signo de identidad, se constituye en patrimonio al reconocer la aplicación y uso de la información que contiene⁷, y por sus cualidades polisémicas es de gran utilidad para diversas áreas del conocimiento⁸. La visibilidad de la fotografía como patrimonio hace posible su estudio. Algunas instituciones públicas son conscientes del valor patrimonial de la fotografía y han entendido la necesidad de su rescate, conservación, documentación y su difusión pública. Un ejemplo de ello es el proyecto denominado

⁷ Mexicanos. Acceso el 23 de agosto de 2021, https://www.inah.gob.mx/Transparencia/Archivos/155_ley_fed_mntos_zon_arq.pdf

⁸ Gracias a sus valores fundamentales: artístico, informativo y documental, y a su cualidad polisémica.

⁸ La fotografía tiene carácter de documento fotográfico desde el momento de la toma donde se genera un mensaje, y quien accede a ella, hace un análisis del que resultarán diversos usos y aplicaciones.

Conservación, catalogación y digitalización del acervo de la Fototeca Nacional del INAH, desarrollado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, a través de su Fototeca Nacional, que inició en 1986. Este plan es pionero a nivel mundial y favoreció tanto la conservación de los bienes culturales bajo su resguardo, como la socialización del acervo a través de publicaciones (libros y revistas), exposiciones físicas y virtuales, y coloquios, además permitió la consulta al público, a distancia, para diversos fines como la investigación, la documentación, etc., por mencionar algunas de las estrategias desarrolladas.⁹

Diversos estudios han propuesto abordar la fotografía como fuente primaria para la reconstrucción de procesos históricos y sociales. Algunas propuestas teóricas son: “Una fotografía es, pues, un *objeto-imagen*: un *artefacto* en cuya estructura se pueden detectar las características técnicas típicas de la época en la que fue producido. Un original fotográfico es una fuente primaria” (Kossoy 2014, 45).

La fotografía adquiere el carácter patrimonial por su capacidad de registrar información sobre prácticamente todas las actividades humanas. Auxilia en la reconstrucción de procesos históricos y favorece su análisis, complementado con la revisión de fuentes documentales y orales.

La fotografía, por su potencial histórico debe ser estudiada con base en quién la creó, por qué y para qué. Por otra parte, el valor documental de la fotografía radica en su significado. La relación directa entre el texto y la imagen es esencial para cualquier investigación, y excepcional cuando se trata de matices (Sánchez 1996, 177). Lo anterior porque las imágenes son un evidente reflejo de la época y colectividad que las produce y utiliza. El manejo e interpretación de las imágenes permiten identificar reglas y arquetipos

⁹ Existen también otros proyectos como el desarrollado por la Unión Europea denominado Sepia (Safeguarding European Photographic Images for Access) en 1999; Fryske Akademy (2019); Sepia (Safeguarding European Photographic Images for Access. Acceso el 26 de agosto de 2021, <http://www.knaw.nl/ecpa/sephia/home.html>



(Fotografía N.º 2, "Fotografía del recuerdo en la Basílica de Guadalupe",
Fototeca Nacional INAH, López 1950)

sociales, por lo que, a pesar de no ser una captura objetiva del pasado, nos permiten acceder a una percepción de un espacio temporal a partir de la forma en que fueron presentadas y representadas.

Tal es el caso de esta imagen de Nacho López, también de la Fototeca Nacional, en la cual la devoción hacia la Virgen de Guadalupe ha hecho de esta imagen un medio de identidad y cohesión social, volviéndose atemporal su significado en la sociedad mexicana (Fotografía N.º 2).

La creciente valorización de la fotografía en toda su riqueza, tanto por las diversas posibilidades de lectura que ofrece como por su capacidad de expresarse artísticamente y sus cualidades documentales, hacen de esta un elemento fundamental que permite dar cuenta de las transformaciones de la sociedad y al mismo tiempo del espíritu de las épocas para la conservación de la memoria histórica de los individuos y del patrimonio. La foto es un testimonio y la creación de un testimonio. La foto es patrimonio y es testimonio del patrimonio en sí. Es patrimonio documentado, entendido como el conjunto de saberes heredados, ampliados y en vistas de heredar, como se ha expuesto anteriormente, ya que la imagen fotográfica suele presentar cambios en la percepción de su uso a partir de su realización, pero generalmente funciona como prueba y registro de aquello que se desea dejar como testimonio, independientemente que para algunos pueda ser solo un medio creativo y de expresión.

Actualmente somos testigos de lo ya ocurrido: los sucesos más trascendentales o los privados, los paisajes de lugares lejanos, los rostros de nuestros ancestros. Y, como lo ha comentado Joan Fontcuberta, “el nuevo escenario devuelve a la imagen la linealidad de la escritura” (2012, 12). La fotografía democratizó la realidad al habilitarnos como productores de imágenes, sin importar la temática o el discurso.¹⁰

Al analizar la fotografía como objeto de reflexión y su aporte al conocimiento humanístico, es posible explorar una manera de elaborar el recuento del devenir histórico y los productos culturales

¹⁰ Al referirme al discurso visual en fotografía, hablo de aquello que nos quiere transmitir con su propuesta un determinado fotógrafo, ya sea documental, artístico, fotoperiodístico.

generados gracias a su difusión y por ser fuente de información, sin obviar el contexto y “las formas de circulación y recepción que han tenido, [y que] las constituye como fuentes de conocimiento que vinculan el pasado y presente” (Mraz 2018, 15).

John Mraz (2018, 19-21) apunta que la fotografía tiene una característica dual: la de historia cultural y la historia social. La primera derivada del fotógrafo artista; la segunda, del fotógrafo documental o del fotoperiodista.

Para Boris Kossoy: “Toda fotografía es un testimonio según un filtro cultural, al mismo tiempo que es una creación a partir de un visible fotográfico. Toda fotografía representa el testimonio de una creación. Por otro lado, ella representará siempre la creación de un testimonio” (2001, 42).

Las fotografías son documentos históricos en términos del registro de escenarios, personajes, objetos, hechos. Son rastro, vestigios de un pasado, elementos que permiten la reconstrucción de procesos históricos, de reconocimiento de la transformación del paisaje, y medio de identidad de las sociedades¹¹. Ejemplo de esto es la imagen de Emiliano Zapata perteneciente a la colección Archivo Casasola de la Fototeca Nacional del INAH. Esta imagen ha permeado en el colectivo como referencia de la gesta revolucionaria, en la cual la gran mayoría de los mexicanos siente afinidad, empatía con el personaje, en sí, se identifica con el caudillo del sur, su lucha, sus ideales (Fotografía N.º 3).

Actualmente, la fotografía, por su relevancia, presencia e incidencia social, se sitúa al nivel de narrativa, de la crónica que nos comunica, informa y desinforma al compartir y conectar de manera visual cualquier actividad humana. Por ello, se debe repensar la imagen fotográfica también como elemento de identidad. Han quedado atrás los tiempos en que era un soporte y auxiliar para respaldar un argumento, una noticia, la justificación de un escrito.

¹¹ Son documentos históricos tanto para el historiador de fotografía como para los investigadores de otras disciplinas y también es objeto de estudio para áreas específicas de las ciencias y las artes.



(Fotografía N.º 3, "Emiliano Zapata", Fototeca Nacional INAH,
Casasola 1914)

Se debe reflexionar, debatir y proponer acercamientos a la fotografía desde diferentes perspectivas, tanto técnicas y compositivas como filosóficas, sociológicas e históricas, que contribuyan a

poner en su justo término su valor como documento y, por ende, en bien cultural.

Por fortuna, en México se ha generado un movimiento que favorece el estudio de la fotografía como fuente de investigación¹² a la par e íntimamente relacionada con la letra impresa y la tradición oral, para contar con información más completa del objeto o tema de estudio.

En el siglo XXI es necesario precisar la contribución de la fotografía a la construcción de la memoria colectiva, identificando los aportes de los creadores fotográficos y sus modos de inserción para una mejor comprensión de diversos procesos sociales. La fotografía es así, un elemento esencial para dar cuenta de las transformaciones de la sociedad y, al mismo tiempo, del espíritu de las épocas en la conservación de la memoria colectiva de los individuos y de su patrimonio, al igual que otros elementos creativos generados por las sociedades como los documentos textuales, la litografía, los dibujos, la pintura, etcétera.

Finalmente, los humanos generamos fotografías de nuestra vida, de aquellos momentos que consideramos especiales, pero a una escala mayor, las fototecas y los archivos fotográficos resguardan registros documentales que forman parte del patrimonio visual de un país y es un referente de identidad para los grupos sociales. Es en ellos donde la imagen adquiere con el tiempo más valor convirtiéndose así en objetos de colecciones, en un valioso legado de nuestro pasado que hoy en día se ha transformado en una fuente histórica documental imprescindible para la identidad colectiva.

¹² Como los estudios realizados por Claudia Canales, John Mraz, Rebeca Monroy, Laura González, Mayra Mendoza, Ignacio Gutiérrez, Rosa Casanova, Esther Acevedo, Daniel Escorza y Alberto del Castillo, por mencionar solo algunos de los autores más destacados.

Referencias

- FONTCUBERTA, Joan. 2012. *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FREUND, Gisèle. 1999. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KOSSOY, Boris. 2014. *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cátedra.
- KOSSOY, Boris. 2001. *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca.
- MRAZ, John. 2018. *Historiar fotografías*. Oaxaca: Edén subvertido.
- SÁNCHEZ, Juan Miguel. 1996. “La documentación fotográfica”. *Revista General de Información y Documentación*, 6-1, 177.
- SONTAG, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- UNESCO. 1954. Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado (La Haya). Acceso el 23 de agosto de 2021. http://www.exteriores.gob.es/Representaciones_Permanentes/unesco/es/QueeslaUNESCO/Convenciones/Paginas/Convenci%C3%B3n-de-1954.aspx

Imaginarios raciales y prácticas decoloniales en las fotografías de Bernardo Oyarzún

Leticia Rigat

El presente artículo propone un análisis de dos obras de Bernardo Oyarzún: *Bajo sospecha* (1998) y *Proporciones de cuerpo* (2002), buscando reflexionar sobre cómo el artista propone una crítica a los imaginarios raciales en Latinoamérica en contextos poscoloniales. Desde esta perspectiva, el objetivo es indagar de qué manera, en estas producciones artísticas, Oyarzún cuestiona las funciones racializantes de ciertas prácticas visuales, señalando a la colonialidad como un proceso de larga duración que se extiende desde el periodo colonial al presente.

Se analizarán dos obras del artista chileno Bernardo Oyarzún: *Bajo sospecha* (1998) y *Proporciones del cuerpo* (2002), en las que busca problematizar los imaginarios raciales latinoamericanos en contextos poscoloniales. A partir del autorretrato y la articulación de la imagen con la palabra, Oyarzún propone revisar ciertas prácticas fotográficas y artísticas, que en otros contextos históricos buscaron categorizar y clasificar *tipos humanos*.

A tal fin, en la primera parte se realizará una breve reflexión sobre cómo la imagen fotográfica, nacida como dispositivo visual de la modernidad y concebida por mucho tiempo como registro directo de lo real, colaboró en la legitimación de determinadas formas de representación del *otro*, reforzando los imaginarios raciales instituidos por la *matriz colonial del poder* (Quijano 1992). En la segunda parte, se analizarán las obras de Oyarzún antes mencionadas, buscando indagar en cada una de qué manera el artista cuestiona las funciones racializantes de ciertas prácticas visuales y la representación de los sujetos subalternos. El artista, a través de estas producciones, señala a la *colonialidad* como un proceso de larga duración (que va desde el periodo colonial a la actualidad), en el que se han instituido imaginarios de jerarquizaciones sociales. Un sistema de clasificación y construcción de subjetividades que ha continuado en las naciones posindependentistas bajo fenómenos complejos de colonialismos internos (González 2006; Rivera 2010).

Fotografía y tipos nacionales

Hacia fines del siglo XIX y principios del XX, la fotografía jugó un rol importante en la construcción de imaginarios hegemónicos sobre la identidad cultural latinoamericana. La objetividad atribuida al dispositivo, por su naturaleza indicial (Peirce 1987; Schaeffer 1990; Dubois 2008), fue utilizada como recurso para generar la afirmación visual de las diferentes clasificaciones raciales y etnográficas de las poblaciones de los nacientes estados nacionales. En este contexto, el medio fotográfico sirvió para documentar, a través de álbumes, postales y archivos, nuestros territorios. En dichas producciones se veía reflejado el afán por crear un *imaginario de lo nacional* que sirviera como fuente de identificación para la sociedad e ilustrara los avances de los procesos de modernización y los proyectos civilizatorios de las élites criollas (Masotta 2005). Estas tradujeron y resignificaron conceptos centrales de la antropología y disciplinas

afines, dando lugar a la formación de imaginarios raciales y de género que sostenía el sistema de diferenciación social de la colonialidad, instituyendo una configuración simbólica de blanquitud patriarcal (Catelli 2020; Segato 2013) donde negros, indígenas y mestizos se configuraban y representaban a través de estereotipos negativos en producciones verbales y visuales.

De esta manera, en los distintos países latinoamericanos fueron surgiendo series fotográficas, álbumes y postales, que iban poniendo el acento en la clasificación e identificación de *tipos populares*, *tipos indígenas*, *tipos negros*; en oposición al proyecto modernizador que se veía reflejado en las imágenes de las principales ciudades y sujetos de la cultura y la política (Navarrete 2017). Los indígenas, mestizos y afrodescendientes pasaron a ser sujetos de representación como tipos raciales, cuyas imágenes se creaban bajo los conceptos de la antropología biológica y la eugeniosia (en las que se mantenía la ideología de limpieza de sangre articulada con el color de la piel) (Hering 2011). En dichas fotografías puede observarse regímenes visuales canonizados por la modernidad eurocentrada, en los cuales las culturas –otras han sido racializadas y jerarquizadas por el proyecto modernidad/colonialidad que dio lugar a lo que Barriendos denomina el problema de la *colonialidad del ver*, esto es, “la matriz de colonialidad que subyace a todo régimen visual basado en la inferiorización entre sujeto que observa y su objeto (o sujeto) observado” (2011, 15). Las fotografías de *tipos* (indígenas, negros, mestizos) eran creadas estilísticamente para la mirada occidental a través de la composición, las poses, los vestuarios y los elementos puestos en juego en la escena, y aunque en dicho contexto fueron consideradas como portadoras de datos objetivos, hoy pueden ser leídas como huellas de las creencias, actitudes, sentimientos e imaginarios raciales sobre estos grupos humanos (Giordano 2012).

En este sentido, John Tagg (2005) nos advierte que, si una fotografía puede considerarse una prueba, no depende de un hecho natural o existencial sino de un proceso social y semiótico que

tiene su propia historia, la cual implicó técnicas y procedimientos definidos, instituciones concretas y relaciones sociales específicas. Desde esta perspectiva, la fotografía fue esencial como técnica de representación en la estructuración de los estados nacionales y en el desarrollo de una red de instituciones disciplinarias: policía, penitenciaría, manicomio, hospital, escuelas e industrias (Foucault 2006).

De esta manera, bajo la máxima de fotografía como evidencia, hacia fines del siglo XIX y principios de XX, el dispositivo fotográfico adquirió un rol preponderante en el registro de los individuos. Dichas imágenes eran construidas a partir de discursos científicos que clasificaban a los sujetos según diferencias fisiológicas y anatómicas que eran interpretadas como datos de la moralidad y condición humana de los retratados. Los componentes estilísticos de dichas visualidades buscaban dar cuenta de los fenotipos humanos a partir de retratos de frente y perfil, donde se indicaban los rasgos faciales característicos y el color de la piel.

Como veremos a continuación, estas funciones racializantes de las prácticas visuales son retomadas un siglo después por Bernardo Oyarzún, para cuestionar el sistema de clasificación y jerarquización social que opera a través de estereotipos fijos desde la colonialidad hasta nuestros días.

Itinerarios decoloniales

Desde la década de 1990, principalmente, podemos identificar la emergencia y auge de obras fotográficas latinoamericanas en las que se problematiza a la fotografía documental (como registro directo de lo real), buscando desnaturalizar estereotipos e imaginarios a partir de la incorporación de operaciones artísticas como: la apropiación y alteración de imágenes de archivo; la puesta en escenas; el montaje; y la resignificación de prácticas de la propia historia de la fotografía, que sirvieron en otros contextos para identificar al *otro* (indígenas, negros y mestizos).



(Fotografía N.º 1, “El delincuente por defecto”, *Bajo sospecha*, Oyarzún 1998)

Dentro de este conjunto podemos ubicar las obras *Bajo sospecha* (1998) y *Proporciones del cuerpo* (2002) de Bernardo Oyarzún. La primera de ellas se compone de dos partes, una subtitulada “El delincuente por defecto” y agrupa tres autorretratos del artista en los que sigue los parámetros de la fotografía biométrica (de frente y perfil) utilizada en la identificación policial. Estos tres retratos son acompañados por un “retrato hablado” creado a partir de una supuesta descripción de Oyarzún en la que se exponen ciertos estereotipos racializantes: el color de la piel y los rasgos faciales, asociados a su condición humana.

La segunda parte de *Bajo sospecha* se subtitula “La parentela o por la causa” y se compone de 164 fotos-carnet de sus familiares, expuestos en un gran panel. Con este conjunto pone de manifiesto su ascendencia mapuche y reproduce la técnica del fichaje.

Esta obra surge a partir de una experiencia personal del artista: su detención en Santiago de Chile por un grupo de carabineros quienes, amparados por la Ley de Control preventivo de identidad, lo llevan a realizar un careo con un guardia de seguridad por un supuesto delito. Al no ser identificado como el responsable por el denunciante, es puesto en libertad. Esta detención es interpretada por Oyarzún como la consecuencia de

los estereotipos negativos asociados a sus rasgos fisionómicos (sujeto mestizo de ascendencia mapuche) que viene instituida desde fines del siglo XIX por la antropología criminal. Dicha ciencia estuvo estrechamente asociada a los estudios realizados por el médico italiano César Lombroso quien, a través de observaciones biométricas de delincuentes, establece una correlación entre las tendencias criminales y las características fenotípicas y anatómicas.

La segunda obra que nos interesa considerar es *Proporciones del cuerpo* (2002). En ella se encuentra el registro de un *performance* realizado por Oyarzún en el que recrea con su propio cuerpo la canónica imagen *El hombre de Vitruvio* de Leonardo Da Vinci, realizada aproximadamente en 1490. Esta imagen responde a estudios biométricos de las proporciones del cuerpo, en este caso, el cuerpo masculino, blanco y europeo.

Oyarzún recrea esta imagen proyectando una serie de apelativos de fuerte carga racista, con los que se han referido a él a lo largo de su vida: negro, mapuche, indio, feo, etc. Con esta imagen busca contrastar la famosa imagen de Da Vinci con su propio cuerpo mestizo, cuyas proporciones no se ajustan al canon europeo.



ATACAMEÑO CHOCOLITO SUPER OCHO
PAPA MALA CHOLO HOLLÍN PELÉ NOCHE
OSCURA NEGRO CURICHE PAN QUEMADO
KUNTA KINTE INDIO FEO MULATO CHINCHE
ACEITUNA CARA DE MONO COCHAYUYO
MAPUCHE MOSCA EN LECHE SHIKA ZULU
BOLIVIANO CARA DE TÚNEL PIRIGUÍN DE
PETRÓLEO MOROCHO ALACLUFÉ FONOLA
TIZÓN CON OJOS PICUNCHE AFRICANO
SAMBO PIZARRÓN PERUANO NEGROIDE
SARTÉN DE VAQUERO ALQUITRÁN RASPAO
DE QUEQUE TIZNADO CARBÓN CON PELO
KALULE CARA DE BREA OBSURIDAD
CALCETÍN DE MINERO PAITOCO RASPADO
DE OLLA COPITO DE NIEVE AHUMADO
PIGMEO PACHACHO CABEZÓN MECHAS DE
CLAVO RECHONCHO TAPÓN DE ARTESA
TATÚ PATAS CORTAS COGOTE DE ALMEJA

(Fotografía N.º 2, “Proporciones de cuerpo: Negro curiche (díptico)”, Oyarzún 2002)

Conjuntamente a este diptico que une imagen y palabras, Oyarzún armó un conjunto de sesenta retratos de frente y perfil a los vecinos del barrio donde creció. En relación con esta operación artística, Escobar afirma:

Nutrida de imágenes de la cultura mapuche, con las cuales mantiene enlaces de afinidad y filiación, su obra trabaja con seguridad y despeja complicadas cuestiones relativas a esa cultura a la que Oyarzún no accede desde afuera. Lo hace desde su misma ubicación en contextos populares, marginales, vinculados directamente con su ascendencia mapuche y vividos como propios (2017, 7).

Por lo dicho hasta aquí, es posible observar que, en ambas obras, Oyarzún marca una continuidad en el presente del sistema social de la colonia, donde lo blanco es ideal de virtud, pureza, belleza y limpieza, y lo negro sinónimo de ilegitimidad y desconfianza, donde en el medio de esta dicotomía se sitúan las posibles mezclas de los sujetos en el Nuevo Mundo: los mestizos. Una categoría de clasificación sociocultural que en su origen buscaba generalizar un tipo de mezcla en la América hispánica durante el periodo colonial, la del indígena con el europeo, y luego para referirse a los hijos de españoles nacidos en Indias.

La idea de raza emerge, según Quijano (1999), en el comienzo de la formación de América y el capitalismo, como un criterio de clasificación universal de las identidades sociales y geoculturales, y se convirtió en un instrumento de dominación colonial de Europa. Estas construcciones intersubjetivas, codificadas como raciales, étnicas, antropológicas o nacionales (de pretensión científica y objetiva) fueron asumidas incluso como categorías de significación ahistóricas, es decir, fenómenos naturales y no de la historia del poder (Quijano 1992). La clasificación racial se ha instituido en los imaginarios sociales latinoamericanos marcando procesos continuados y de larga duración de la colonialidad, aun en los contextos poscoloniales de las naciones posindependentistas

bajo fenómenos complejos de colonialismos internos (González 2006; Rivera 2010) que se manifiestan en los niveles de lo político, lo social, lo cultural, lo económico y lo simbólico.

En las colonias hispanoamericanas el concepto de raza se estableció articulando el color de la piel con la doctrina de la limpieza de sangre. De esta manera, color, pureza, raza y calidad se configuraron como un entramado de valores sociales a través de los cuales se buscaba encausar el comportamiento de los sujetos coloniales propiciando la blancura y el blanqueamiento como tipo ideal (Hering 2011), a partir del cual lo blanco y puro significaba orden y monopolio del poder, en contraposición a lo negro y lo indígena que representaban la base deshonrada de la pirámide social, y con ello de la explotación socioeconómica. Una dicotomía que se mantiene con los estados nacionales junto a categorías como clase, en donde el ideario del blanqueamiento se mantiene.

Generando un arco temporal con el presente, para poner de manifiesto las persistencias de improntas coloniales que continúan produciendo subalternidades, Oyarzún problematiza la construcción social de identidades en Latinoamérica desde la *matriz colonial del poder*, es decir, la clasificación, racialización y jerarquización de los sujetos (Quijano 1992).

Con sus retratos, Oyarzún revela el rostro de una sociedad jerarquizada y clasificada racialmente por la colonialidad, que hizo posible la organización sociohistórica del mundo moderno-capitalista, a través del control del ser, del poder, del saber y la naturaleza.

El juego positivo-negativo en relación con la raza, sugerido en las obras analizadas, propone una idea de construcción de alteridad como la afirmación de la identidad de Occidente, en el sentido de que lo no-europeo es todo lo negativo y Occidente lo positivo. Categorías binarias propias de la modernidad, en la que la alteridad se define desde la incapacidad de representarse a sí misma. Así, la representación de los dominados es construida por otros y, posteriormente, asumida como identidad, naturalizándose dicho proceso de representación.

A modo de conclusión, podemos pensar en esta obra como una práctica artística generadora de una semiosis visual que busca descolonizar las imágenes, indagando las relaciones de poder constituyentes y constitutivas de las prácticas visuales, y cómo estas son un eslabón importante en los imaginarios raciales.

En su búsqueda de resignificar ciertas prácticas de representación, el artista expresa una visión crítica de los legados de la colonialidad, es decir, en términos de Laura Catelli (2014), de la continuidad y refuncionalización a través de imaginarios y prácticas visuales de ciertas formas del ejercicio de la violencia provenientes del pasado colonial que han instituido imaginarios hegemónicos de subhumanización.

En esta búsqueda de descolonizar las imágenes archivo, el artista expone los imaginarios subyacentes en las prácticas visuales y cómo las imágenes técnicas (fotografía y cine) se convirtieron en un principio de producción de diferencias socioculturales. Oyarzún propone, de esta manera, un cuestionamiento a los cánones eurocentrados, y a los dispositivos visuales que, nacidos en la modernidad, sirvieron para generar y administrar otredades.

Referencias

- BHABHA, Homi K. 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- BARRIENDOS, Joaquín. 2011. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. *Nómadas* 35, Regímenes de visuальidad emancipación y otredad desde América Latina: 13-29. <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105122653002.pdf>
- CATELLI, Laura. 2014. “Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la Serie 1980-2000 de Luis González Palma”. *Caiana* n.º 5: 14-28. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/47282>
- CATELLI, Laura. 2020. *Arqueología del mestizaje*. Chile: Ediciones UFRO-CLACSO.

- DUBOIS, Philippe. 2008. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- ESCOBAR, Ticio. 2017. “Werken. Discurso curatorial”. Biennale di Venezia. <https://www.cultura.gob.cl/bienalvenecia2017/wp-content/uploads/sites/8/2017/05/werken-texto-curatorial-es.pdf>
- FOUCAULT, Michel. 2006. *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GIORDANO, Mariana Lilian. 2012. *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860 a 1970*. Buenos Aires: El Artenauta.
- GONZÁLEZ, Pablo. 2006. “Colonialismo interno [una redefinición]”. En *La teoría marxista hoy*, compilado por Borón, J. y González, S. Buenos Aires: Clacso.
- HERING, Max. 2011. “Color, pureza, raza: la calidad de los sujetos coloniales”. En *La cuestión colonial*, editado por Heracio Bonilla. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- MASOTTA, Carlos. 2005. “Representaciones e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930”. En *Arte y antropología en Argentina*, coordinado por M. Baron Superville. Buenos Aires: Fundación Telefónica.
- NAVARRETE, José Antonio. 2017. *Escribiendo sobre fotografía en América Latina, 1925-1970*. Montevideo: CDF.
- PEIRCE, Charles. 1987. *La ciencia semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- QUIJANO, Anibal. 1992. “Colonialidad y modernidad-racionalidad”. En *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, editado por Bonilla, H. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- QUIJANO, Anibal. 1999. “¡Qué tal raza!”. *Ecuador Debate* n.º 48: 141-152. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/5724>
- RIVERA, Silvia. 2010. *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. Bolivia: Piedra Rota.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 1990. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Cátedra: Madrid.
- SEGATO, Rita. 2013. *Crítica a la colonialidad en ocho ensayos*. Buenos Aires: Prometeo.
- TAGG, John. 2005. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.

¿Quién está documentando a quién?

Francisco Mata Rosas

En este texto abordaré desde distintas perspectivas, tanto tecnológicas como sociales y ontológicas, lo que considero es la desaparición de la fotografía documental como género; también algunos de los usos de la fotografía y sus diferentes lecturas. Trabajo desde algunas palabras clave como *reflexividad* y *ethos* y dos ideas que quisiera resaltar: “la autodocumentación como práctica cotidiana” y “el principio de incertidumbre” del documentalismo moderno.

La fotografía, desde su invención, ha sido un medio para relacionarnos con nuestro entorno, un eficaz vehículo de intermediación entre nosotros y el mundo. A través de ella aprendimos a ver de una forma determinada, a construir nuestra memoria con base en imágenes fotográficas, se moldeó nuestro ojo y, por lo tanto, nuestro pensamiento. En función de las miradas hegemónicas que se encargaron de mostrarnos todo, de decirnos con imágenes qué valía la pena ser mostrado y, por lo tanto, qué valía la pena ser recordado, se construyó la memoria colectiva

a partir de una forma de ver. Sin duda alguna entendemos que “cada tiempo y cada tecnología aplicada a la imagen construye un tipo de cultura visual con un receptor que interpreta lo percibido. La cultura visual digital contemporánea tiene un público que ya no pide a la imagen que sea fidedigna, descree de la imagen como referente de realidad y construye una práctica colectiva” (Rigat 2018, 59-73).

Esta relación nuestra con la imagen desde luego pasó por el objeto mismo, por la fotografía como un pedazo de realidad que podía ser tocado y guardado, que debía ser conservado porque contenía un pedazo de tiempo y de espacio. Que su contenido era parte indisoluble de nuestra historia y sobre todo porque socialmente tenía un valor pocas veces otorgado a otro medio tecnológico de comunicación. En este sentido, y sobre todo en vista de las transformaciones que se están dando en esta relación entre imagen/individuo/sociedad, debemos recordar a Debray cuando nos dice que “existe el concepto de que cada época de la historia reconoce un inconsciente visual particular que rige el modo de percibir, un código figurativo que impone como denominador común su forma de representar, una especie de arte de las artes que tiene la capacidad de modelar a las demás de acuerdo a su forma” (Flusser 2000, 11).

¿Cuál será en esta época el modo de percibir al que se refiere Debray, cuando nuestra relación con la fotografía ha cambiado por completo? ¿Cuál será la imagen del mundo que estamos construyendo en el imaginario colectivo?, cuando la mayor parte de las imágenes documentales o informativas que consumimos a diario son producto de aficionados o no profesionales, para decirlo de una manera más clara, quienes desde sus dispositivos móviles nos muestran el mundo. Sumado a esto se encuentran las imágenes producidas por cámaras de vigilancia personales, estatales y hasta satelitales; la historia, la información, la documentación, el testimonio, lo vemos todos en todo el mundo, en la televisión, en nuestras computadoras y en nuestros teléfonos celulares.

Compartimos de manera global una tragedia local en un contexto de emergencia mundial donde lo individual del confinamiento nos mantiene en un estado permanente de incertidumbre.

¿Qué es fotografiable y qué no?, se preguntaba Bourdieu desde la década de los años setenta. “¿Por qué los grupos sociales seleccionan, cuidadosa y subjetivamente algunos elementos que consideran pertinentes y otros los dejan de lado? ¿Qué es digno de ser fotografiado, es decir, fijado, conservado, mostrado y admirado?” (Flusser 2000, 149). De manera cotidiana todos registramos nuestra vida y nuestro entorno, comunidades alejadas o marginadas fotografían y comparten su vida diaria construyendo así un potencial documental.

Respondiendo a Bourdieu: ¿Qué es digno de ser fotografiado?

Hoy: *Todo y por todos.*

Actualmente no podemos hablar más de la fotografía documental como género. Podemos hablar de trabajos con intención documental, con lectura documental, fotografías producidas en un entorno documental y hasta fotografías para un uso documental, pero el campo semántico que contenía a la fotografía informativa, neutral, objetiva y real se ha difuminado.

Este constante fluir de imágenes constituye una invaluable fuente de fotografías que puede ser utilizada con fines documentales que, desde luego, según el contexto, es leída como documental y hasta es posible constituir de manera involuntaria y ante los ojos de un editor, curador o investigador, un documental fotográfico.

La posibilidad de tomar fotografías, grabar videos y audios, escribir textos, pero sobre todo la posibilidad de compartirlos, es una realidad que atraviesa a todas nuestras sociedades, la del conocimiento, del entretenimiento, de la comunicación, la política y la humana.

El “estar ahí”, el “ser parte de”, y sobre todo “la subjetividad”, son elementos fundamentales de esta fotografía que en algunos procesos de lectura o de uso se transmutan en objetivas y

neutrales; el negocio de la información necesita que sigamos creyendo en esto.

En una sociedad como la actual, en un permanente estado de ansiedad en gran medida producido por los medios y sus diferentes pantallas, estamos dudando de todo, la posverdad permea a la política, la educación y hasta la moral.

En este contexto de ciudadanos autodocumentándose, de medios de comunicación utilizando las imágenes producidas por los ciudadanos y en este entorno de incredulidad, ¿cuál es el papel de los fotógrafos profesionales que asumen su trabajo como documental o, como hemos dicho, con una intención documental?

Según Hito Steyerl (2014), el principio de incertidumbre es lo que mejor definiría al documentalismo moderno, y este principio podríamos aplicarlo tanto a las imágenes como a su teoría.

Podríamos decir entonces que la fotografía llamada documental está documentando su propia desaparición como género fotográfico, está siendo testigo de los profundos cambios que la transforman por completo. Todos los días compartimos y consumimos imágenes contradictorias que, por un lado, testimonian nuestra vida, nuestros contextos, nuestras formas de ser y actuar y, por otro lado, nos muestran, en su difusión y creación misma, que los paradigmas de la fotografía documental no operan más.

La permanente sombra de la duda de “será cierto”, “real”, “objetivo”, “construido” o “inventado”, permea a la percepción o lectura de estos materiales.

Como consumidores de la llamada fotografía documental nos cuesta trabajo entender que la mirada del fotógrafo es una mirada reflexiva, es decir, una mirada que reconoce su parcialidad y su origen en el propio sujeto.

La discusión sobre “el problema de la verdad” debería profundizarse en esta época donde la duda lo invade todo, donde la misma posibilidad de futuro es incierta o, por lo menos, difusa.

Todo en lo que sustentábamos nuestras decisiones y construcciones, todo lo que considerábamos desde la cotidianidad, la

academia, el arte, la ciencia o la religión, ha entrado en cuestión. Esta pandemia global nos obliga a replantearnos prácticamente todo: ¿Cómo entender en este momento los principios de certeza que nos ofrecía la política, la ciencia o la religión? ¿Con base en qué construiremos nuestras perspectivas y anhelos? ¿Alguien es capaz en este momento de hablar de la verdad? Una situación de emergencia compartida por todo el mundo nos ha llevado a reconocer nuestras realidades individuales como una manera de entender nuestro presente.

Un viejo término aristotélico recobra sentido, el *ethos*, entendiéndolo sobre esta base en la que se construyen nuestras relaciones personales y sociales, esta base que Antonio Zirión (2012) describe como una morada, nuestra vida interior, personal, que reúne nuestras emociones, sentimientos, pensamientos, ideas y vivencias... El *ethos* se convierte entonces en el elemento fundamental en la construcción de la mirada reflexiva del fotógrafo. El principio de incertidumbre no solo sigue, sino aviva nuestras dudas, la subjetividad se difumina en los intentos de objetividad, lo humano se desvanece ante la idea de construcción social.

El documentalista moderno deberá asumirse como sujeto, como un comunicador o artista con intenciones, pretensiones y hasta perversiones; la posverdad, la duda, la incertidumbre, lo inesperado así lo exigen, seguimos fotografiando desde lo íntimo hacia lo público, pero también fotografiamos lo público desde lo más íntimo.

Reflexionar desde lo privado sobre lo público o sobre lo público desde lo privado ha sido siempre una preocupación en ámbitos como la filosofía, la psicología, la política y, desde luego, el arte. Este tema adquiere particular importancia en un contexto como el actual, donde las tecnologías disponibles han creado espacios en los cuales se confunden estos dos referentes de nuestra vida cotidiana.

La redefinición de los lenguajes artísticos, en particular el de la fotografía, pasan también por estos temas; la fotografía

documental no solo se cuestiona a sí misma, sino sobre todo su participación en el ámbito público para incidir en la construcción del privado.

El papel de los medios de comunicación ha sido siempre acercarnos a lo lejano, volvernos partícipes de realidades que rebasan a las nuestras. Particularmente la información a través de estos medios masivos ha sido la ventana que nos permite “ser parte” de los acontecimientos en lo más íntimo de lo privado, como pueden ser la recámara o la sala de nuestra casa, desde donde observamos pasivamente lo que ocurre en guerras, desastres y con personas en desgracia.

Las pantallas permiten esta distancia, nos sentimos a salvo de no ser nosotros (al menos por ahora), nuestras paredes, nuestro techo, nuestras pertenencias y, sobre todo, nuestra familia, nos protegen y nos ponen bajo buen resguardo, o eso creíamos...

Regresando al ejercicio profesional de la fotografía con intención documental, recordemos que los fotógrafos y, en particular los documentales, constituyeron una clase privilegiada, sobre todo en el siglo XX. Estaban donde nadie se atrevía a estar, tenían el coraje y la valentía que son atributos ampliamente reconocidos por la sociedad, eran una especie de portadores de la verdad, su imagen se volvió idílica en algunas novelas y películas, eran los nuevos aventureros, los nuevos conquistadores del mundo, la punta de lanza de una sociedad ávida de información, de catalogación y con una insaciable necesidad de conocer el mundo.

En gran medida fueron los “culpables” de achicar al mundo. Gracias a su trabajo entendimos que la miseria humana atraviesa horizontalmente a nuestras culturas.

En cambio, la nueva generación de fotógrafos ha dirigido el documental hacia unos fines más personales. Su objetivo no ha sido reformar la vida, sino conocerla. Su obra delata compasión –casi afecto– por las imperfecciones y debilidades de la sociedad. El mundo real, y no sus horrores, no deja de maravillarles,

fascinarles, y para ellos es una fuente de valor no menospreciada por ser irracional. Comparten la creencia de que merece la pena mirar a lo común, y de que existe un valor de mirarlo sin apenas teorización alguna.

El documental, tal y como lo conocíamos, transmitía información sobre un grupo de gente sin poder a otro grupo considerado socialmente poderoso. En una provocadora frase, Martha Rosler (2004) comenta cómo siempre la mirada documental voltea hacia abajo. Es muy difícil una mirada horizontal o en sentido contrario, la estética generalizada del documental del siglo XX fue la de “niños con mocos” o como irónicamente menciona Rosler a la manera de Groucho Marx; ¡Rápido! ¡Necesitamos un vagabundo!

Como se ha mencionado, asistimos a un nuevo documentalismo más horizontal al ser más íntimo, y al serlo es subjetivo, sesgado, parcial, producto del *ethos*, de la mirada reflexiva y de la incertidumbre.

¿Cómo pensar la fotografía en un mundo inmaterial, qué papel juega actualmente ante una crisis de la representación?

Esta y muchas más preguntas no necesariamente exigen respuestas, sino que exigen diálogo, intercambio de ideas y sacar a la fotografía de la discusión sobre lo fotográfico llevándola al terreno de la filosofía y de la poesía.

Hoy más que nunca y no solo me refiero a lo fotográfico, la duda nos invade. ¡Viva la duda!

Referencias

- FLUSSER, Vilém. 2000. *Filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
- RIGAT, Leticia. 2018. “Fotografía contemporánea: la reconfiguración de los modos de representación en el documentalismo”. *deSignis* 28: 59-73. doi:10.35659/designis.i28p59-73
- ROSLER, Martha. 2004. *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*. Cambridge: MIT Press.

- STEYERL, Hito. 2014. *Los condenados de la pantalla*. Traducido por Marcelo Expósito. Argentina: Caja Negra Editora.
- ZIRIÓN, Antonio. 2012. “La cuestión ética en el documental etnográfico”. En Pérez Montfort, Ricardo y Díaz Vazquez, Martín (coordinadores), *Ciencias sociales y mundo audiovisual*. México: CIESAS y Juan Pablos Editores.

Desnudamientos

Fabián Giménez Gatto

Pensemos el desnudo no solo como género artístico –es decir, como una de las tantas maquinarias de producción de sentido a través de la visualidad– sino, principalmente, como un dispositivo que traduce, en nuestro régimen escópico, la noción foucaultiana de *cuerpos dóciles* (Foucault 2005). Es decir, junto al cuerpo inteligible y al cuerpo manipulable –tal como se configuran al interior de los registros anatomo-metafísicos y técnico-políticos de la modernidad (Foucault 2005, 140)– valdría la pena agregar, quizás, otra figura, la del cuerpo desnudable: otro avatar de la docilidad, ahora en el terreno de las máquinas representacionales de la modernidad. Me refiero a la transfiguración estética del desvestimiento como procedimiento disciplinario en las artes figurativas, pienso, por ejemplo, en los lugares comunes de la historia del desnudo: una infinidad de desnudeces trazadas geométricamente, legibles a la luz del ideal grecorromano de perfección vitruviana, una de las tantas estrategias de normalización representacional del cuerpo despojado de sus ropas.

No olvidemos que el desnudo clásico es, antes que nada, un dispositivo escópico-figurativo de perfeccionamiento y no de imitación (Clark 1990, 6), una suerte de domesticación de lo visible y de la mirada, líneas de visibilidad que enmarcan a la corporalidad en el espacio reticulado del orden, la simetría y la proporción. La performatividad del desnudo como artefacto representacional –operando en las maníacas iteraciones de ciertas convenciones estéticas, materializada en la representación de la desnudez al interior de nuestro horizonte figurativo– podría leerse, entonces, en resonancia con otros esquemas de docilidad propuestos por Michel Foucault: “Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (Foucault 2005, 140). El desnudo podría entenderse, a partir de esta somática reverberación disciplinaria, como una puesta en escena de una detallada ortopedia escópica de la desnudez. Esta especie de perfeccionamiento formal, de forma ideal, a la que aspira el desnudo como género artístico, parece encarnar los ideales regulatorios de ciertas prácticas corporales ligadas al disciplinamiento y control de los cuerpos; un *modus operandi* sospechosamente similar a ciertos mecanismos de sujeción biopolítica, trasladado, como si nada, al registro de la representación.

En este sentido, las convenciones representacionales del desnudo conforman una especie de archivo, de inconsciente óptico, puesta en imagen de un mecanismo disciplinario, operando desde la performatividad de un limitado repertorio de poses, estrategias representacionales y modelos corporales; engranajes de un imaginario corporal naturalizado a fuerza de repeticiones, exclusiones e invisibilizaciones. Afortunadamente, algunas variaciones de la desnudez –en el registro fotográfico– tienden a subvertir estas canónicas condiciones de desnudabilidad, problematizando la redundancia representacional del desnudo clásico.

Una breve digresión paralipoménica antes de entrar en materia. A la hora de hacer la cartografía de las modulaciones y

gradientes del desvestimiento en la visualidad contemporánea, me parece importante explicitar algunas omisiones. Deslindarme de algunos posicionamientos teóricos que, a mi entender, se acercan a la problemática de la desnudez desde una lógica de la falta, desde una ontología de la ausencia, ya sea entendiéndola desde el argumento teológico de una “pérdida de la gracia” (Agamben 2011, 93) o –desde argumentos más secularizados– concibiéndola como un síntoma del “ocaso del pudor” (Dalmau 2012, 34). En estos planteamientos, la corporalidad privada de sus vestiduras está asociada, metonímicamente, con despojamientos, desposesiones y carencias. Signada, desde un principio, por una negatividad, por una falta: sea de gracia, sea de pudor. Desnudez apofática acompañada de graves efectos secundarios, pasiones tristes y pánicos morales. En mi caso, preferiría no hacerlo. Me interesa dilucidar estos inéditos desnudamientos de otro modo, abrazar su carácter afirmativo, apostar por sus carnavalescos agenciamientos de deseo y enunciación (Deleuze y Parnet 1980, 89). En definitiva, pensar la desnudez como el lugar de una *afirmación*. Las páginas que siguen intentarán dar cuenta de la emergencia de estas catafáticas desnudeces, tal como empiezan a esbozarse en el carnal paisaje visual de nuestros días.

En primer término, quisiera bosquejar una serie de rebasamientos que afectan la arquitectónica postural del desnudo clásico. Pasaje de la inmovilidad de la pose –entendida como estática contención disciplinaria– a la dinamicidad desterritorializada de la figura. Roland Barthes concibe a la figura, en su sentido gimnástico y coreográfico, como “el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo” (Barthes 1993, 13). De igual forma, en el contexto que nos ocupa, la figura alude al cuerpo despojado no únicamente de sus vestiduras sino de las poses que, a manera de investiduras ortésicas, obturan la desnudez como apertura de sentido. La figura, en tanto artefactualidad escópica, nos servirá para nombrar, entonces, aquellas desnudeces que se despliegan, desde una multiplicidad de configuraciones, más allá

de los marcos invisibles de la pose. La figura como línea de fuga. Desvíos, divergencias y desviaciones, un clinamen postural que prefigura, desde sus inclinaciones y virajes, una nueva sintaxis de la desnudez.

Estas nuevas gramáticas corpóreas sugieren el pasaje de una desnudez molar, operando a partir de líneas de segmentariedad dura ancladas en un limitado repertorio de posturas en reposo, a una desnudez molecular, líneas de segmentariedad blanda que dislocan, en su movimiento, en sus velocidades variables, los anclajes de la sobrecodificación corporal del desnudo clásico. En definitiva, pasaje de una macropolítica de la pose a una micropolítica de la figura (Deleuze y Guattari 1997, 218). Retomando estas ideas deleuzeano-guattarianas no sería del todo descabellado intentar cartografiar, en el registro del arte contemporáneo, la emergencia de inéditas micropolíticas del desnudamiento capaces de motorizar, gracias a su fuerza disruptiva, desterritorializaciones en la representación molar de lo corporal, una suerte de movimiento tectónico en las sedimentaciones escópicas del desnudo como género artístico y como macropolítica de la desnudez. Baste mencionar la serie *Nude* de Shinichi Maruyama (Fotografía N.º 1), sus imágenes, compuestas de diez mil fotografías cada una, pueden leerse, desde una micropolítica del cuerpo en movimiento, como el epítome de estas desterritorializaciones moleculares de la desnudez en la visualidad contemporánea.



(Fotografía N.º 1, “Nude”, Maruyama 2012)

<https://capitel.humanitas.edu.mx/wp-content/uploads/2017/11/nude01-1024x1024.jpg>

En segundo término, a la hora de preguntarnos acerca de las posibles alternativas en la representación de la desnudez, considero crucial insistir en el deseo de desnudar la mirada más que los cuerpos. En este sentido, el desnudo clásico suele enmarcarse, a

lo largo de su historia, en los confines trazados por un plano general, por un encuadre de cuerpo completo, una suerte de mediación representacional –ni demasiado cerca, ni demasiado lejos– se conecta a la horizontalidad pictórica del cuerpo femenino, pensemos en la tradición de desnudos reclinados iniciada, desde el Renacimiento, por la *Venus dormida* (1507-1510) de Giorgione, regularidades escópicas que contienen y continentan, artefactualmente, a la desnudez, proyectándose, con pequeñas alteraciones pero sin mayores perturbaciones, hasta nuestros días.

El desnudo clásico ubica a la corporalidad desnuda en el territorio seguro de la contemplación estética, en “las fronteras enmarcadoras de la contención artística” (Nead 1998, 74), en cambio, valdría la pena focalizar otras posibilidades formales en la representación de la desnudez. Mirar la mirada y, en una suerte de bucle, explorar su relación con la desnudez es, a grandes rasgos, el sentido de una serie de estrategias composicionales que subvierten, al interior de nuestro régimen escópico, ciertas regularidades discursivas –un conjunto de mediaciones profilácticas traducidas en ángulos, planos y encuadres específicos– en la construcción del cuerpo desnudable. En contrapunto, desde la experimentación, desde las prácticas significantes, otras anatomías políticas de la desnudez comienzan a esbozarse.

Estoy pensando en experimentos visuales como los emprendidos por Jenny Saville y Glen Luchford en *Closed Contact* (Fotografía N.º 2). Una especie de mirada barroca que se opone, desde su proximidad radical, desde su materialidad carnal, al perspectivismo cartesiano, fundado, según Martin Jay, “en la ilusión implícita de un espacio tridimensional homogéneo visto desde lejos por una mirada semejante al ojo de Dios” (Jay 2003, 235). Siguiendo esta argumentación de Jay, podríamos leer, entonces, los desnudamientos de *Closed Contact* en clave barroca, es decir, desde su inmediatez escópica, desde sus efectos acariantes en la superficie retiniana. Una coreografía carnal que se derrama en contrapicado, pliegues y repliegues

de una desnudez incontenible, literalmente desparramada sobre la imagen. Más allá de la domesticidad disciplinaria del perspectivismo cartesiano, este dispositivo barroco –que opera transgrediendo los límites del espacio monocular geometrizado y las formas asentadas de placer visual y contemplación estética que le acompañan– enmarca la inmanencia de una desnudez casi palpable en su accionar matérico.



(Fotografía N.º 2, “Closed contact # 3, (collab. w/Glen Luchford) 1996)



<https://arthur.io/art/jenny-saville-glen-luchford/closed-contact>

Poner el cuerpo, dar la piel. Glen Luchford y Jenny Saville nos sumergen, al menos por un instante, en la materialidad, informe y asignificante, de la resiliencia epidérmica. Imágenes que evocan, desde su carnalidad profusa, la cercanía de la piel y la mirada. Gradientes de proximidad, de peso y de presión constituyen el léxico de una háptica topología carnal, estos contactos, perturbadoramente cercanos, desbordan el espacio perspectivo, es decir, dislocan los marcos escópicos de contención profiláctica del cuerpo y sus desnudamientos.

Frente a los *cuerpos dóciles* del desnudo clásico, me gustaría abordar, en tercer lugar, otras figuraciones corporales, líneas de visibilidad que iluminan otros desnudamientos, ya no el de los cuerpos disciplinados, perfectos e idealizados, propios de los cánones de belleza que regulan –a manera de significante despotíco– nuestro reducido imaginario somatopolítico. Esto con el fin de explorar lo que podríamos llamar *desnudeces indómitas*, es decir, ciertas modulaciones de la desnudez que, en el registro del arte contemporáneo, problematizan –desde las potencias alegres y salvajes de lo *queer*, lo *crip* y lo *freak*– la domesticación del placer visual presente en las disciplinadas coordenadas epidérmicas del desnudo artístico. Revisemos algunas alternativas

al canon de belleza occidental, en particular, algunas subversiones escópicas que problematizan la primacía de ciertos modelos corporales desplegados, redundantemente, en sus iteraciones.

La delgadez parece ser, al interior de nuestra cultura visual, la condición *sine qua non* de desnudabilidad del cuerpo femenino, la enjuta piedra de toque de su belleza. En este sentido, visibilizar otros cuerpos, desde una desnudez refractaria a ciertas convenciones dietéticas y estéticas de moda, pareciera ser, de acuerdo con una multiplicidad de artistas contemporáneos, una tarea por demás significativa. Frente a una suerte de ectomorfismo representacional, productor de mass-mediáticas desnudeces escuchimizadas, apreciamos, en el ámbito del arte contemporáneo, una especie de reivindicación visual de la adiposidad; en una cultura obsesionada con el adelgazamiento, salta a la vista un apologético movimiento de signo contrario, una insurrecta y voluptuosa poética de la corpulencia, un hipertélico empoderamiento escópico de los excesos de masa corporal. En esta línea, el artista italiano Yossi Loloi ensaya, en la serie fotográfica *FullBeauty Project* (Fotografía N.º 3), una entrañable exploración, en el registro del erotismo, de la gordura extrema y de su puesta en escena. Desde una mirada no patologizante, la obesidad clase III de sus modelos puede convertirse, finalmente, en objeto de deseo. Así, la carnosidad traza las voluminosas zonas erógenas de una desnudez reformulada, excesos del cuerpo más allá de los límites trazados por los lugares comunes de un erotismo encorsetado. De esta forma, Loloi defiende, a pesar de los pesares, una radical democratización volumétrica de la belleza.

La serie fotográfica *Gyahtei* de Manabu Yamanaka (Fotografía N.º 4) nos confronta con una desnudez todavía más perturbadora,



(Fotografía N.º 3, “FullBeauty Project”, Loloi 2013)

https://static.timesofisrael.com/www/uploads/2013/10/1_28fbwm.jpg

aquella contrapunteada por la senilidad de sus modelos, ancianas cuyas edades oscilan entre los ochenta y nueve y los ciento dos años. De nuevo, estos desnudos exponen una figura del exceso: ya no de peso, sino de años. Gravedad etaria en estos desnudamientos, indicios del implacable pasaje del tiempo inscritos en el rostro y en el cuerpo, la desnudez como *memento mori*. Esas desnudeces geriátricas evidencian, gracias a un brutal efecto de contraste, el punto ciego del desnudo como dispositivo escópico y especulativo, es decir, sus dificultades a la hora de representar ciertas corporalidades fuera de la acronía utópica de una eterna juventud, por siempre reflejada en el espejo de la imagen. Como afirma David Le Breton, la vejez y la muerte son, en el extremo contemporáneo, los lugares de una anomalía, “encarnan lo irreducible del cuerpo” (Le Breton 2012, 142). Siguiendo esta premisa antropológica, podríamos decir que, en nuestro horizonte imagológico, la vejez encarna, despojada de sus vestiduras, lo irrepresentable del cuerpo, figuraciones de una desnudez indómita, sin espesor simbólico ni sobrecodificación estética, en los límites de nuestra imaginación y de nuestro imaginario.



(Fotografía N.º 4, “Gyahtei”, Yamanaka 1995)

<https://www.japanexposures.com/2009/12/03/manabu-yamanaka-gyahtei-01/>

Me gustaría finalizar este recorrido trayendo a colación los desnudos parciales de modelos transgénero realizados por la fotógrafa Bettina Rheims en su serie *Gender Studies* (Fotografía N.º 5). Empecemos señalando lo obvio: estas corporalidades rompen, desde el espacio performativo de la imagen, con la anatomía como destino. En la mirada de Rheims, la androginia y lo trans funcionan como los operadores de una desnudez en retirada, suspendiendo, en el marco de la imagen, el binarismo sexo-genérico presente –como condición de desnudabilidad y

mecanismo de sobrecodificación del cuerpo– en la tradición del desnudo clásico. En cambio, estos desnudamientos problematizan, desde sus gradientes fotogénicos, una lectura generizada de los cuerpos, un dispositivo de sentido que funciona, a manera de inconsciente óptico, en buena parte de nuestros regímenes escópicos. Así, estas desnudeces indómitas evocan, desde su devenir molecular en la emulsión fotográfica, la ilegibilidad de los signos del sexo, la opacidad de los cuerpos, la indeterminabilidad como principio de placer estético. Operaciones semiúrgicas donde la desnudez se reescribe, a partir de lo fotográfico como tecnología de género, gracias a un borramiento sutil de sus signos más enfáticos, a través de un velamiento de sus coordenadas de sentido.



(Fotografía N.º 5, “Gender Studies”, Rheims 2011)

<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/figura-5-bettina-rheims-andrej-p-iii.html>

Estoy tentado a creer, a manera de coda, en una complicidad que atraviesa, obtusamente, esta multiplicidad de estrategias escópicas dinamizadas por una legión de desnudeces indómitas. Quizás, a la luz de estas corporalidades y sus complejas líneas de visibilidad, el desnudo –como máquina representacional, productora de cuerpos dóciles y placeres visuales domesticados– no sea otra cosa que un polvoriento y oxidado artefacto del pasado. Quizás haya lugar –tal vez hoy, tal vez mañana– para otras micro-políticas de la desnudez.

Referencias

- AGAMBEN, Giorgio. 2011. *Desnudez*. Buenos Aires: Anagrama.
- BARTHES, Roland. 1993. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI Editores.

- CLARK, Kenneth. 1990. *The Nude. A Study in Ideal Form*. New Jersey: Princeton University Press.
- DALMAU, Miguel. 2012. *El ocaso del pudor*. Barcelona: Edhasa.
- DELEUZE, Gilles y Parnet, Claire. 1980. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix. 1997. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- FOUCAULT, Michel. 2005. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- JAY, Martin. 2003. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- LE BRETON, David. 2012. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- NEAD, Lynda. 1998. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos.
- RHEIMS, Bettina. 2014. *Gender Studies*. Göttingen: Steidl.

Imaginar. Fotografiar. Representar. Cuba en la fotografía de viaje¹

Claudia de la Caridad Otazua Polo

La fotografía desde las principales tradiciones de estudios de la imagen (semiótica, estudios visuales), se entiende primeramente como una representación. La foto es un signo por partida doble: signo de sí misma y de aquello que representa. Frente a la fotografía, todos parecen coincidir en reconocerla, por lo menos, como un soporte que vehicula representaciones.

Representar implica poner algo (un signo) en lugar de otro (fenómeno, objeto o proceso de la realidad que aquél evoca). Ahora bien, fotografiar, antes que representar, implica imaginar. Además, la práctica fotográfica pone en relación de poder al observador y al observado-imaginado. La cámara debe analizarse como dispositivo de poder para nombrar a los otros, imaginados con anterioridad al momento fotográfico. Teorizar acerca

¹ El ensayo se basa en los resultados obtenidos de mi investigación “Cuba en el lente de turistas estadounidenses y mexicanos. Imaginarios de la alteridad en la fotografía de viaje”, realizada en el marco del programa de Maestría en Comunicación de la Universidad de Guadalajara (2018-2020).

de la fotografía desconociendo su relación inalienable con el imaginario y el poder esteriliza la reflexión. La asepsia teórica de la imagen pura, aún enfocada en sus aspectos formales y de contenido, olvida a quienes son la mejor sustancia de la foto: los sujetos de la imagen. La foto constituye una materialidad de segundo orden y como tal su utilidad radica en develar los trayectos de sentido y los vínculos de poder entre fotógrafos y fotografiados. Tales supuestos guían el presente ensayo que, a su vez, deriva de las conclusiones obtenidas como resultado de mi investigación de maestría: “Cuba en el lente de turistas estadounidenses y mexicanos. Imaginarios de la alteridad en la fotografía de viaje” (Otazua 2020).

El imaginario en la fotografía antecede y atraviesa la representación, y a la par que determina los modos de representar la realidad objetivamente fotografiable, está en constante disposición de ser moldeado por esta. Con Rojas (2006) asumo el imaginario como “la forma de percibir o entender el mundo a través de visiones que se configuran estructurando imágenes. Imágenes que pueden ser físicas o mentales y que a la vez que motivan acciones las documentan” (2006, 18).

Los imaginarios de la alteridad, considerados como las formas (preconcebidas, prejuiciadas, estereotipadas muchas veces) en las que pensamos y abordamos a los otros (distintos del nosotros), se aprenden en el contacto directo con las instituciones productoras de imaginarios (los media, fundamentalmente). La foto de viaje ofrece amplias posibilidades para poner a prueba estos argumentos.

Fotografía de turismo/fotografía de viaje o la conjunción de ambos: fotografía de viaje de turismo refiere aquella fotografía de tipo no profesional, tomada por aficionados, obviamente durante viajes de turismo. La fotografía de aficionado hay que definirla en oposición a la fotografía de tipo profesional, según el uso que Bourdieu (2003) da al término en su libro *La fotografía, un arte medio*.

De tal oposición resulta entonces, que la fotografía de aficionado es aquella tomada por personas que no poseen una formación académica en este ámbito y, por tanto, desconocen las normas y reglas a las que se ajusta la fotografía artística o de prensa. Lo cual no quiere decir que no reproduzcan los códigos propios de la foto de tipo profesional, ya que el contacto diacrónico con esta mediante la publicidad, la propaganda, la propia prensa, inscribe de forma inconsciente una especie de deber ser (o imaginario, según lo ya definido antes) de la fotografía turística, tanto en el aspecto formal como de contenido.

Para algunos teóricos (Augé 1998; Rojas 2006; Thompson 1998; Urry y Larsen 2011) que específicamente se refieren a la relación del imaginario y la fotografía en el contexto del viaje de turismo, el imaginario se encarga de crear ciertas expectativas que la fotografía de viaje viene solo a verificar. En ese sentido, la fotografía de turismo queda relegada a la función de corroboración. Un viaje a París, por ejemplo, necesita de la foto a los pies de la Torre Eiffel. Se completa así lo que Urry y Larsen (2011) denominan círculo hermenéutico de representación, según el cual la foto de turismo constituye una imagen complaciente dedicada a la reproducción y constatación del imaginario adquirido desde los medios, la publicidad, la literatura, la música, etcétera.

De tal conclusión partí para el estudio (Otazua 2020) en el que analicé una muestra de 200 fotos tomadas entre 2015 y 2018, por turistas estadounidenses y mexicanos en Cuba. Encontré, no obstante, que hay que distinguir entre aquellos imaginarios colectivos, compartidos y homogeneizados (propuestos por los *media*), y los individuales, biográficamente gestados, de cada turista-fotógrafo. Ambos filtran la relación que, mediante la fotografía, se establece entre fotógrafo y sujeto fotografiado y dan lugar a distintas clases de imágenes.

Asimismo, como he dicho, en la práctica fotográfica los imaginarios se legitiman y satisfacen, pero también se actualizan y moldean. En efecto, el imaginario y la fotografía comparten

una relación estructurada y estructurante en la que aquél informa a la segunda y esta, a su vez, da forma al primero. Recuperar el imaginario para la fotografía permite, en última instancia, recuperar los trayectos de sentido que confluyen en el momento fotográfico, instante en el que observador y observado entran a ese juego de los imaginarios, en una relación de poder que, lejos de ser absolutamente verticalizada y colonizadora (como sugieren Barrios 2016 y Biffi 2006), tiene mucho de negociación, complicidad y simulación.

Quiénes son los otros en la fotografía y cómo entran al juego del imaginario

El otro es alguien que no soy yo, que no somos nosotros. Puede variar según cambie el lugar de enunciación. La enunciación supone un privilegio del poder. Al otro se le nombra desde el poder, quien tiene el poder de enunciación (el turista con la cámara como dispositivo de enunciación) posee también la autoridad para nombrar al otro, según sus propios imaginarios. Dicen Urry y Larsen (2011, 169) que: “Fotografiar es en cierta forma apropiarse del objeto fotografiado. Es una relación poder/conocimiento. Tener conocimiento visual de un objeto es en parte tener poder, incluso si es solo de forma momentánea, sobre él”.

Desde este punto de vista, el otro (fotografiado) queda despojado de toda posibilidad de autonombramiento, se reduce a un mero receptáculo de imaginarios a merced de los “modos de ver” (Berger 2004; 2005) del fotógrafo. El otro, en cambio, también ve (al observador, a la cámara) y puede, incluso, participar en su nombramiento.

Urry y Larsen (2011) toman de Vulliamy (1988) el término *disneyfication* para describir una práctica de simulación según la cual, de manera consciente, los otros aceptan ser nombrados como otros, se adaptan y disfrazan para satisfacer los imaginarios del turista (darle lo que ha venido a ver), en la medida que obtienen un beneficio (económico) de ello. Hay entonces, entre el

otro y el nosotros, el turista y el local, la brecha que distingue al desarrollado del subdesarrollado.

Con todo, recuperan en la simulación parte del terreno de la enunciación. Se vislumbra, como indica Reguillo (2002), la existencia de:

...un otro antropológico capaz de producir su propio relato etnográfico, es decir, un otro dotado de voz propia que si bien puede producir estos relatos de acuerdo con las representaciones que se han fijado sobre él, es también potencialmente capaz de oponerse a la representación asignada (2002, 67).

Hasta aquí tenemos entonces que la cámara, como dispositivo de enunciación, otorga el dominio sobre la dirección y las cualidades de la observación. Tal poder otorgado por la posesión de la cámara, se disemina y comparte, más allá de la *disneyfication*, cuando el sujeto de la observación advierte la presencia del lente y recupera su lugar de enunciación, al ponerse en control de su propia imagen mediante la activación de técnicas de gestualidad y corporalidad.

Existe, podríamos decir, una especie de gradación en el reparto del poder en el momento fotográfico. Tal relación se mueve entre la tensión y la complicidad. Es vertical cuando evidencia la imposición absoluta de los imaginarios del observador, aquí el observado se desconoce como objeto de observación y en consecuencia se le puede despojar de su facultad de autopresentación.

La perpendicularidad se quiebra siempre que el observado crea conciencia de la cámara y reclama y ejerce su cuota de poder, recupera su voz en la construcción de la imagen mediante la



(Foto N.º 1. “Barbero”. Beverly Peterson 2016)

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10208201288624124&set=pb.1659242445.-2207520000&type=3>



(Fotografía N.º 2, “Vendedor ambulante”, Ali 2017)

<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotografia-n-2-vendedor-ambulante.html>

adopción de poses, gestos o expresiones que denotan su consentimiento (o no) ante la irrupción del acto fotográfico.

En este momento no aplica la negociación que opera en el proceso de *disneyfication*, misma que, por supuesto, se da en condiciones y debido a la desigualdad existente entre los pares categoriales opuestos, turistas desarrollados y locales subdesarrollados. Aquí, a la situación de poder que supone la presencia de la cámara se le ofrece resistencia. La resistencia no existe de forma independiente al poder, se entiende como la posibilidad de fragmentarlo para incluir nuevas formas de existir (Foucault 1979).

Entonces, resistencia no equivale a oposición en el sentido unívoco de contradicción, desacuerdo o enfrentamiento, la adopción de gestos que dan la bienvenida a la irrupción de la cámara en el espacio cotidiano también se considera resistencia, en la medida que implica la activación de herramientas de corporalidad para participar en la construcción de la propia imagen.

Fotógrafo y fotografiado, en cambio, nunca se relacionarán en horizontalidad. La balanza de poder favorecerá siempre al portador de la cámara, ese que tiene en sus manos el dispositivo de enunciación.

En el encuentro con el otro mediado por la cámara fotográfica, hay de modo invariable una distribución desigual de poder. Incluso, si se asume el ideal de que observadores y observados poseen las mismas competencias para reconocer y nombrar al otro, e idénticas posibilidades para pronunciarse en el espacio público, habría asimismo que aceptar que la propiedad sobre la cámara determina en última instancia quién ejerce y quién no, su plena suficiencia enunciativa.

Para identificar a los otros no basta con saber las direcciones en las que se orienta la observación (unilateral o dialógica), también se debe tener en cuenta su resultado: el tratamiento visual dado al sujeto en la fotografía. Desde ahí se define la condición de otro. Por anonomasia, el turista se distingue del local en virtud de una oposición categorial que por sí sola tampoco designa al otro. En la fotografía de viaje se presentan dos tipos de locales: el cercano y el percibido como pura alteridad, el otro.

El vínculo con el local cercano trasciende el momento fotográfico. Las imágenes se esfuerzan en legitimar ese nexo a partir de las poses, gestos y emociones escenificados para la cámara. Al local cercano le confieren equidad visual y le reconocen el ejercicio de la capacidad de control de su propia imagen (de acuerdo con los códigos que la propia ocasión de la foto impone). Se le percibe y aborda como un igual.



(Fotografía N.º 3, “Reunión con familia cubana”, Mott 2016)

<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotografia-n-3-reunion-con-familia.html>

El local otro, por su lado, constituye apenas un adjetivo más de la imagen-descubrimiento que le aporta verosimilitud. El local otro se objetiva, se cosifica en función del mensaje que se desea construir. Con él no media una relación más allá de la que impone el instante fotográfico, el cual ni advierte ni consiente. A este se le trata desde la distancia voyerista, se le somete al gobierno de los modos de ver del turista-fotógrafo. El otro existe en el anonimato, solo como atributo de aquello que a los ojos del fotógrafo representa: etnicidad, exotismo, subdesarrollo, folclor; mera alteridad receptáculo de esos imaginarios. El otro es el local imaginado.

Nombrar al otro implica también calificarlo, atribuirle el conjunto de preconcepciones que acerca de él cargamos y que nos



(Fotografía N.º 4, “Mujeres transitan las calles de Santiago”, Peterson 2016)



https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotografia-n-3-reunion-con-familia_19.html

definen tanto o más a nosotros mismos que a ellos. Imaginar, reconocer y nombrar al otro comprende el mismo proceso en sentido inverso, hacia adentro. No se puede nominar al otro sin, a la vez, nominarse a sí mismo. Este proceso (esencialmente visual para el caso en cuestión) tiene además el carácter constitutivo del diálogo de Bajtin (1976), según el cual el discurso de los diferentes sujetos de la enunciación moldea las representaciones que cada uno construye sobre sí mismo y sobre el otro, en una retroalimentación constante que no está exenta de conflictos.

Las fotos turísticas hacen coincidir, en códigos iconográficos, la polifonía de voces de observadores y observados. El problema de la alteridad no solo atraviesa el análisis de los imaginarios en la fotografía, sino que cuestiona la propia práctica investigativa mediante la cual se examinan.

Pero, y qué ocurre con los imaginarios, a fin de cuentas, en el momento fotográfico.

Realidad fotografiada-realidad imaginada

La representación mimética que consigue la fotografía es, ante todo, una construcción de la realidad filtrada por los imaginarios. La realidad imaginada (fotografiada) no necesita corresponderse exactamente con su correlato empírico fuera de la estructura significante de la imagen. La realidad, dentro y fuera de la imagen (esto es, dentro y fuera del sujeto que la aborda), no tiene por qué cumplir con la regla del espejo. La realidad fotografiada no reside en el terreno de la verdad unívoca, sino en el de la imaginación donde la verdad no depende del qué y sí del para quién. En la realidad fotografiada se mezclan y condicionan, a la manera del principio de Heisenberg, lo que existe

fuerza y a pesar de mí, con lo que existe (y cómo existe), vivencialmente para mí.

La realidad fotografiada se construye a partir de la conjunción de dos realidades que se afectan y constituyen: una imaginada, preexistente y asumida antes del momento del encuentro con el otro; y una emergente que se revela justo en el momento del encuentro con el otro. En ese dominio epistemológicamente provocativo, entre el constructivismo y la cibernetica, habita la fotografía.

Las formas de representación en la fotografía, a ratos más heterodoxas, a ratos más estereotipadas, provienen de la confluencia de las realidades imaginadas (a nivel individual y social) con las realidades disponibles visualmente. La realidad disponible es la realidad experienciada y objetivamente fotografiable. Se define así desde el contacto directo y las posibilidades de fragmentación y reconstrucción que otorga el dispositivo fotográfico al incidir sobre ella.

Los imaginarios, en los casos analizados en el estudio que dio pie a este ensayo (Otzaua 2020), se manifestaron mediante tres clases fundamentales de imágenes: imagen-constatación, imagen-recuerdo e imagen-descubrimiento. Estos conceptos operativos se agrupan bajo dos categorías mayores: la documentación autocéntrica y geoespacial, nivel al que pertenecen las imágenes-constatación y recuerdo; y el registro etnográfico, rótulo que abarcan por entero las imágenes-descubrimiento.

En la práctica fotográfica de turistas estadounidenses y mexicanos en Cuba, la constatación de los imaginarios (tropicalidad/folclore/revolución) se transformó con la acción de la realidad disponible visualmente y la incidencia de los otros fotografiados. La primera se palpó con la inclusión de imaginarios emergentes que se evidenciaron con mucha fuerza; como el de la ciudad detenida en el tiempo abordada desde el culto a objetos fetiche de la añoranza (por ejemplo, los carros americanos del siglo XX), y también desde la decadencia estetizada de un país que no consiguió mantener su esplendor de antaño ni construir un futuro.



(Fotografía N.º 5. Edson Startman (ahora Edson Gallagher), La Habana, Cuba, 2018)



<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotografia-no-5-edson-startman-ahora.html>

La segunda con la introducción de los matices ya analizados en el tratamiento visual del otro y su capacidad de activar mecanismos para participar en la construcción de su propia imagen.

He dejado, como el lector ávido podrá notar, varios espacios en blanco, conceptos por desarrollar y mucho más contenido que de aquí se desprende, sin siquiera enunciar. Y es que el imaginario, la alteridad y el poder conforman un objeto de estudio que ofrece innumerables posibilidades al debate de la cuestión fotográfica. La foto, pese a todo lo que sobre ella se ha investigado, permanece, en palabras de Sontag (2006), como uno de los objetos más misteriosos que posee el hombre.

Referencias

- AUGÉ, Marc. 1998. *El viaje imposible: El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- BAJIN, Mijail. 1976. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- BARRIOS, Cleopatra. 2016. “Viajar, fotografiar, re-semantizar prácticas religiosas correntinas. Imágenes del Gauchito Gil en la trama de las prácticas y los discursos”. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Misiones.
- BERGER, John. 2004. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 2005. *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- BIFFI, Valeria. 2006. “Los dilemas de la representación y la etnicidad desde el turismo cultural. Experiencias turísticas en una comunidad Ese Eja de Madre de Dios”. *Revista de Antropología de la Universidad Nación al Mayor de San Marcos*, 4: 129-152.

- BOURDIEU, Pierre. 2003. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FOUCAULT, Michel. 1979. *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- OTAZUA, Claudia. 2020. “Cuba en el lente de turistas estadounidenses y mexicanos. Imaginarios de la alteridad en la fotografía de viaje”. Tesis de maestría. Universidad de Guadalajara.
- REGUILLO, Rossana. 2002. *El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada*. México: Análisis.
- ROJAS, Miguel. 2006. *El imaginario, civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- SONTAG, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. Traducido por C. Gardini. México: Santanilla Ediciones Generales.
- THOMPSON, John. 1998. *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- URRY, John y Larsen, Jonas. 2011. *The Tourist Gaze*. Londres: SAGE.

Teoría, técnica y poética: confluencias teóricas y deontológicas entre el fotoperiodismo y la antropología visual

Darío Gabriel Sánchez García

Resumen

“Teoría, técnica y poética: confluencias teóricas y deontológicas entre el fotoperiodismo y la antropología visual” es el resultado de una investigación homónima desarrollada entre 2018 y 2020 en Cuba, España y Francia. El artículo relaciona, en un primer momento, elementos teóricos vinculados con la fotografía en el campo de las Ciencias Sociales. Asimismo, vincula los datos obtenidos para entender y definir puntos de confluencias entre la práctica fotoperiodística y la antropología visual. Las conclusiones de este estudio demuestran la factibilidad de incursiones transdisciplinarias entre ambos campos.

Introducción

¿Por qué los antropólogos suelen hacer buena teoría y malas fotografías, y los fotógrafos buenas fotografías y mala teoría?

Tamaña pregunta la formula González (1999) en su obra *La fotoantropología, el registro gráfico y sus sombras teóricas*, y fue

provocación suficiente para realizar un estudio que indagase posibles soluciones a esa problemática.

Cuando aparece la fotografía en la historia reciente de la humanidad, lo hizo como técnica aplicada al conocimiento científico con la tara de considerarse un registro real y puro. Hoy día, aunque matizada, subjetivada y desmitificada, la relación entre fotografía y Ciencias Sociales continúa vigente en más específicas áreas de aplicación.

Aludidos por Alcantud, de un lado tenemos al fotógrafo documental o reportero, muy potenciado en las últimas décadas, desde publicaciones especializadas hasta concursos y bienales. Del otro, al antropólogo visual, magno representante de la investigación social a partir de la realización y/o interpretación de documentos visuales para comunicar y extraer información correspondiente a análisis científicos.

Dicho mal y pronto, lo que define al primero es su intención informativa. Una vez trascendido el contexto noticioso, la relevancia periodística se diluye, cambia su connotación y cobra fuerza el valor testimonial. Desde esa segunda perspectiva, la imagen se convierte en un instrumento adecuado para la investigación antropológica/etnográfica/social.

Más allá de esta epidémica correlación, tampoco sería aventurado afirmar previo a cualquier resultado, que ambas intenciones comparten metodologías y bases teóricas en tanto siempre se trata del uso de la cámara fotográfica para estudiar y entender al hombre.

Sin embargo, pocos son los entusiastas que reflexionan sobre posibles entrecruzamientos y reiterados son los intentos de parcelar el uso de la imagen en la producción de conocimiento científico. Becker (1995) considera que los intentos de segmentación tratan de hacer las cosas convenientes para quien segmenta al crear etiquetas abreviadas y trazar límites alrededor de las actividades, decir a dónde se pertenece organizativamente, establecer quién está a cargo, quién es responsable de qué y quién tiene derecho a qué.

Pareciera que las distancias se miden no desde las prácticas fotográficas y sus resultados concretos muchas veces indistinguibles, sino desde posicionamientos autorales, como si en Ciencias Sociales las fronteras estuvieran siempre tan claras.

En ese sentido, si queremos investigaciones de alto vuelo teórico y elevados estándares fotográficos, refiere González (1999) que la convergencia deberá operarse en el terreno de la colaboración *in situ* de los profesionales de los dos campos en pos del posible diálogo práctico entre los objetivos de la fotografía y de la antropología. ¿Es posible esta alianza? ¿Cómo fundamentarla?

Atender a estas interrogantes implica demostrar la existencia de puntos confluentes en los corpus teóricos y deontológicos que asisten al uso de la fotografía como herramienta de investigación en Ciencias Sociales y al fotoperiodismo, tanto a nivel bibliográfico como empírico, entendiendo esa confluencia como el conjunto de ideas, preceptos, nociones, propósitos y prácticas, sistematizadas empíricamente o en libros, manuales, bibliografías especializadas e investigaciones desde los que se regulan y autorregulan el trabajo fotográfico con determinados niveles de similitud entre uno y otro.

Con ese fin se aplicó la revisión bibliográfica documental y entrevistas semiestandarizadas a expertos de España, Francia y Cuba. La información obtenida permitió identificar antecedentes referenciales, así como las nociones mayoritariamente aceptadas de las prácticas en cuestión, sus características y concepciones ético-metodológicas, que fueron comparadas y entrecruzadas, deduciéndose los elementos teóricos y deontológicos afines de ambas perspectivas.

Apuntes referenciales necesarios

Sabin Berthelot fue uno de los primeros naturalistas en utilizar imágenes para sus investigaciones. En su obra *Histoire Naturelle des îles Canariens* publicada en 1835 junto a Philip Barker Weeb, dibujó dos retratos: *Descendant de Canarien* y *Habitant de l'île de*

Palma. Ejemplos concretamente fotográficos, son los daguerrotipos antropométricos de miembros de la tribu Botocudos en Brasil, realizados por E. Thiesson; las fotografías al pueblo somalí publicadas en el libro *Voyage à la Côte Orientale d'Afrique* que tomara Charles Gillain entre 1846 y 1848; o las imágenes tomadas a esclavos de Carolina del Sur en 1850 por J.T. Zealy con el marcado objetivo de demostrar la inferioridad de la raza negra.

El trabajo llevado a cabo en el hospital parisino de *La Salpêtrière* a finales de la década de 1870 por Albert Londe para el psiquiatra Jean-Martin Charcot, es otro hito por destacar en esta sucinta cronología de primeros acercamientos a la documentación visual como medio para demostrar o ratificar una tesis científica.

Está intención ilustrativa, particularmente enfocada en el registro de diversidades étnicas y raciales, bien podría señalarse como la primera de dos grandes corrientes que subyacen en las bases de la fotografía como herramienta servida al campo de las Ciencias Sociales.

La cúspide de esta perspectiva la alcanzaron, entre 1936 y 1939, la pareja de antropólogos Margaret Mead y Gregory Bateson, con un estudio que intentaba descifrar el rol de la cultura en la formación de la personalidad, documentando textual y fotográficamente las interacciones entre padres e hijos, rituales y ceremonias de los habitantes de Bali, en Indonesia.



(Fotografía N.º 1, Bateson y Mead 2012)

<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotografia-n-1-bateson-y-mead-2012-ba.html>

Quizás, lo más significativo, incluso por encima de sus hallazgos antropológicos, fueron las nuevas técnicas para el registro y levantamiento de datos etnográficos concebidos por Bateson y Mead durante el trabajo de campo. En su aparato metodológico

la función de las fotografías no era ilustrar las notas, estas se dirigían principalmente al registro de tipos de comportamiento no verbal para los que no existían vocabulario ni métodos conceptualizados de observación.

La investigación, publicada posteriormente bajo el nombre de *Balinese Character, a Photographic Analyses* quizás sea el más aceptado, incluso con las limitaciones propias que imponía la época, como un estudio fotográfico legítimo dentro del campo de las Ciencias Sociales, para el cual se tomaron más de 25,000 fotografías, según llegó a declarar el propio Bateson.

En contraparte, se perfilaba la fotografía social, término ligado a los grandes proyectos de fotografía en blanco y negro donde el autor se enfoca con particular interés en el ser social. Su concepto proponía una ruptura con la tendencia nativista a partir de develar contextos más cercanos, basado en la búsqueda de “enfoques objetivos” bajo el eslogan de “revelar la verdad”. El trabajo fotográfico de John Thompson para la obra de Adolphe Smith, *Street life in London*, constituye uno de los primeros ejemplos, considerándose el primer libro de fotografía documental. Publicado en 1877, tenía como objetivo presentar las condiciones de la vida común londinense. En el prefacio del libro, sus autores apuntan haberse propuesto presentar el resultado de cuidadosas observaciones a las clases desfavorecidas y describen las fotografías publicadas como evidencia de su investigación.

Otros proyectos fotográficos destacados en este género son hoy íconos de la historia de la fotografía en su concepto más general y sus autores referentes internacionales.

Es el caso de Lewis Hine, quién quizás deba a su formación el hecho de identificar la cámara como herramienta de pesquisa. Hine comenzó estudiando Sociología en la Universidad de Chicago, carrera que continuó en Columbia y Nueva York. Su vocación y su compromiso contra las desigualdades pronto lo condujeron a utilizar intencionadamente sus habilidades fotográficas.



(Fotografía N.º 2, “Covent Garden Labourers”, Thomson 1873)

<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotografia-no-2-covent-gardern.html>

Conocidas son sus series sobre inmigrantes en Ellis Island, *Climbing into América*, así como sus retratos de trabajadores en *Men at Work*. Sin embargo, muchos coinciden en señalar como su obra cúspide *Child Labor*, un compendio fotográfico sobre la explotación infantil en el sector industrial para el que se tomaron más de 5,000 fotografías, desde 1908 y durante más de una década.



(Fotografía No. 3, Doffer Boys, Macon, Georgia, de la serie Child Labor, Hine, 1909)

<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotografia-no-3-doffer-boys-macon.html>

El trabajo de Hine incluyó incursiones en molinos del sur, granjas de Colorado, campos agrícolas de Connecticut, minas carboneras en Pennsylvania y fábricas de la costa del Golfo. Durante sus incursiones también obtenía información complementaria conversando con infantes y empleadores. Sus fotografías sirvieron como evidencia del empleo generalizado de niños en empresas industriales, convirtiéndose en piezas nucleares de la campaña mediática para movilizar a la opinión pública. En 1912 la carrera hacia las urnas de Franklin Roosevelt proponía la abolición del trabajo infantil.

Estos paradigmas son sabidos antecedentes del fotoperiodismo moderno, al impulsar desplazamientos en los modos de pensar la fotografía. Sin embargo, también sobre su impacto en la perspectiva investigativa González refiere: “Es en la fotografía social muy relacionada con una supuesta espontaneidad, con la captación de un instante que actúa como llave de

los significados sociales y culturales, donde la foto-antropología contemporánea comienza a reconocerse" (1999, 40).

Constituyen, además, las primeras luces de lo que hoy se conceptualiza como ensayo fotográfico, cristalizado en el lente de Eugene Smith, para muchos el primer ensayista con relatos visuales del llamado *storytelling* que lo hicieron cabeza de cartel en las prestigiosas instituciones *Life* y *Magnum*.

Minamata fue el último de los trabajos que realizó y probablemente el más influyente. Durante años, la fábrica química de *Chisso Corporation* arrojó metilmercurio al mar de Shiranui, bio-acumulándose hasta provocar por la pesca una intoxicación colectiva que produjo efectos irreversibles en neonatos de madres contaminadas.

El interés de Smith surgió tras ser contactado por un miembro del movimiento contra Chisso. Planeaba estar en Japón tres meses, tiempo que resultó en tres años. La cercanía que en ese periodo se desarrolló entre Smith y las familias está, sin dudas, etéreamente fotografiada, convirtiendo a *Minamata* en el ensayo más íntimo e icónico sobre la catástrofe.



(Fotografía N.º 4, "Tomoko bañado por su madre", Smith 1972)



[https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/
fotografia-no-4-tomoko-banado-por-su.html](https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotografia-no-4-tomoko-banado-por-su.html)

Técnicas aplicadas: las confluencias

Atendiendo a los referentes: ¿Qué fundamentos teóricos, metodológicos y éticos sustentaría una mirada transdisciplinar y colaborativa entre la antropología visual y el fotoperiodismo?

El análisis comparado, la revisión bibliográfica documental y las entrevistas a expertos permitieron identificar puntos de confluencias. Como se ve, ambos campos tienen el mismo objeto: el hombre y su entorno. Sin embargo, otras son también las convergencias detectadas durante la investigación.

Visión ensayística

Si bien para este texto hemos presentado una fotografía por autor, debe señalarse que cada documento forma parte de amplias series, con evidentes propósitos investigativos que cumplen su objetivo científico al integrar discurso visual y textual.

Tras las debidas consultas, pudo definirse la metodología utilizada como ensayo fotográfico. En lo que al periodismo respecta, podrían pensarse incompatibles, en tanto se reconoce un vínculo tradicionalmente asimilado con la actualidad. Sin embargo, no es menos cierto que el reporterismo se ha desplazado hacia otras áreas, así como ha sido importada por campos que encuentran sus códigos valiosos.

Pensar el fotoperiodismo únicamente ligado a la inmediatez implica ignorar tradiciones teóricas que proponen metodologías organizadas en géneros, entre los que se encuentra el ensayo fotográfico.

Por otra parte, expertos dedicados a la fotoantropología no definen moldes genéricos, sin embargo, las entrevistas realizadas demostraron que, al describir la práctica, coinciden con las características que a nivel teórico identifican al ensayo dentro de la Teoría de Géneros: amplio número de imágenes en diálogo con textos. Permite al fotógrafo interpretar la realidad social y compartir su punto de vista de manera crítica generalmente sobre fenómenos sociales. Su complejidad demanda planificaciones conscientes y ejecuciones reflexivas aplicando la observación y estudio del contexto. Durante su realización, más que en otros géneros, se da cabida a la creatividad y el despliegue de estilos, subrayándose la connotación creativa como habilidad técnica y discursiva, para conseguir una escritura visual estética y eficaz.

Atención a la estética y el manejo de la técnica

Amén del objetivo investigativo que sugiere el ensayo, no debe pensarse divorciada del sentido estético. La comprensión de reglas compositivas, manejo de luz, colores y naturaleza perceptiva,

así como el dominio técnico visto como la capacidad de usar la cámara de manera intencionada, son herramientas directamente proporcionales a los niveles de eficacia de la imagen.

Milton Gurán en reiteradas ocasiones ha teorizado sobre la efectividad:

Para que una fotografía cumpla sus funciones, debe ser eficiente recopilando y transmitiendo información: una fotografía mal hecha es como un texto mal escrito. El uso de la imagen depende de la capacidad de ser leída, es decir, el reconocimiento de la información contenida en ella al proporcionar una reflexión científica. A su vez, será tan rica en información como la capacidad del lector para percibir sus matices de representación. Este proceso implica una articulación precisa entre forma y contenido, siendo el primero el responsable de resaltar el segundo (Gurán 2012, 74).

Relevancia del contexto y el texto

La atención y registro claro del contexto para la comprensión de fenómenos también resulta un eslabón entre el fotoperiodismo y la fotoantropología en tanto a diferencia de las fotografías realizadas en nombre del arte, los géneros fotográficos discutidos aquí y los ejemplos anteriormente expuestos consisten en dar un gran contexto social explícito a las fotografías que presentan (Becker 1995).

La amplitud del ensayo es un gran recurso para contextualizar. Sin embargo, la posibilidad de hacer tantas fotos como se necesite no significa hacer tantas como se quiera. Deben ser las convenientes para agotar el tema desde diferentes perspectivas, desde los planos generales, hasta los retratos y detalles que también tributan al análisis.

¿Puede lograrse contextualizar solo con los elementos contenidos en la imagen, amén de cualquier otro recurso?

La respuesta la sugiere las cualidades específicas que Bañuelos (2008) asigna a la fotografía entre las que está la pertinencia al texto, definida como una relación existente entre ambos

elementos dada por escalas arbitrarias de concordancia o adecuación que permiten el anclaje del significado: el texto condiciona el significado.

Las conceptualizaciones revisadas de ensayo fotográfico en mayor medida refieren la complementación imagen-texto como dialogantes, expresada como mínimo en la información a pie de foto. Sin embargo, no es raro encontrar ensayos con textos resúmenes de rigor investigativo.

Pudiese parecer un sobreentendido reflexionar sobre la utilidad del acompañamiento textual en trabajos de investigación a partir de códigos visuales, sin embargo, lo realmente complejo es construir un discurso equilibrado que no pondere una de las partes en detrimento de la otra.

Al hacer un análisis específico de su contexto, Muñoz (2019) refiere que en las publicaciones académicas españolas son pocas las investigaciones que sitúen lo visual en el mismo nivel que lo escrito, casi siempre que se utilizan imágenes en las investigaciones sociales son enmarcadas por excesos en el uso de la palabra. Se sigue presentando la relación entre Ciencias Sociales y fotografía como dicotómicas, la primera dentro del universo científico y la segunda como acompañamiento estético y simbólico.

En ese sentido, no se trata de renunciar al texto. Su rol en la contextualización de las imágenes es innegable, pero en investigaciones donde la fotografía sea utilizada como recurso eficaz ha de lograrse y asimilarse a nivel de comunidad científica que las fotos son otro elemento protagonista en la exposición de los resultados y no una ilustración prescindible.

Compromiso ético y deontológico

Partiendo del hecho de que también para la fotografía hablar de verdad es una quimera, la aspiración debe orientarse a la búsqueda del concepto bourdieusiano “subjetividad objetivada”, entendiéndolo como frente a la incapacidad física de capturar la realidad, prevalezca el sentido honesto y profesional del autor. A

partir de esta máxima, también en discursos visuales podemos hablar de escritura científica.

Sobre el uso de la edición, visto en la era digital como fuente de manipulación, cabe señalar que lo permitido debe analizarse de manera casuística, en tanto algunos autores sostienen posturas férreas al defender que cualquier tipo de intervención durante el revelado de la imagen altera el mensaje, mientras otros defienden la posibilidad de realizar retoques mínimos que contrarresten las limitaciones técnicas de las cámaras.

Rodríguez (2012) ha determinado pautas éticas para la edición, señalando que los ajustes serán aquellos que comporten la modificación de brillo, curvas de nivel, formas ligeras de (des)saturación, máscaras de enfoque ligeras y quizás eliminar manchas del sensor. Reencuadres siempre inferiores al 10% en casos justificados.

De cualquier modo, resulta imposible normalizar, en el caso de los códigos éticos y deontológicos, todas las circunstancias y situaciones en las que puede verse involucrado un investigador.

Conclusiones

Quizás la mejor manera de comprender de manera orgánica las pautas aquí expuestas sea interiorizar que la creación en Ciencias Sociales, amén de ser documental, antropológica, sociológica o etnográfica, será consumida y entendida con ciertas expectativas y rigor dependiendo claramente de los niveles de aceptación con que se cuente.

Si se reflexiona desde ese prisma, cada una de las confluencias señaladas repercute en un factor: *credibilidad*, sumo anhelo en la producción de conocimiento científico. Al dominar la técnica fotográfica y sus matices estéticos, pensar nuestros relatos visuales como ensayos contextualizados en equilibrio con la palabra escrita y con la ética profesional siempre como bandera, se logrará no solo convencer de que se ha estado ahí, sino también de que si otros hubiesen estado, habrían visto, registrado y concluido lo mismo.

Referencias

- BAÑUELOS, Jacob. 2008. *Fotoperiodismo: imagen, verdad y realidad. ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. México: Siglo XXI.
- BECKER, Howard Saul. 1995. *Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context*. Londres: Visual Studies.
- GONZÁLEZ, José Antonio. 1999. "La fotoantropología, el registro gráfico y sus sombras teóricas". *Revista de Antropología Social* 8: 37-55.
- GURÁN, Milton. 2012. Documentação Fotográfica e Pesquisa Científica. Notas e Reflexoes. XII Premio Funarte Marc Ferrez de Fotografía: 74.
- MEAD, Margaret y Bateson, Gregory. 1942. *Balinese Character, a Photographic Analysis*. Nueva York: Wilbur G. Valentin.
- MUÑOZ, José. 2019. "Fotografía y antropología, relaciones dispares". En *Antropología y orientalismo. Homenaje a José Antonio González Alcantud*. Tolosana, L.; Calatrava, C. y Rojo, S. Granada: Universidad de Granada.
- RODRÍGUEZ, Alfons. 2012. Guía práctica sobre la ética fotográfica, con Alfons Rodríguez. Consultado el 7 de noviembre de 2015. [www.xatakafoto.com: http://www.xatakafoto.com/guias/guia-practica-sobre-la-etica-fotografica-con-alfons-rodriguez](http://www.xatakafoto.com/guias/guia-practica-sobre-la-etica-fotografica-con-alfons-rodriguez)

La ciencia de la disponibilidad: el poder de las imágenes periodísticas en la esfera pública

Gladys R. Serrano

El gran trabajo mental que ocurre en nosotros produce impresiones, intuiciones y multitud de decisiones que se desarrollan silenciosamente en nuestra mente. Creemos conducirnos por la razón la mayoría del tiempo, no por los juicios o sentimientos; pero, según el psicólogo Daniel Kahneman (2011), esta creencia es totalmente errada. En su libro *Pensar rápido, pensar despacio* el autor disecciona de manera muy detallada y científica los sesgos cognitivos que operan en nuestra mente todo el tiempo, esto quiere decir que constantemente hacemos interpretaciones erróneas de la información que tenemos disponible y que ejerce influencia en nuestros juicios, pensamientos y toma de decisiones.

Kahneman hace un análisis en el que devela dos modos de pensamiento, es decir, dos sistemas que operan simultáneamente:

Sistema 1: opera de manera rápida y automática, con poco o ningún esfuerzo y sin sensación de control voluntario.

Sistema 2: centra la atención en las actividades mentales

esforzadas que lo demandan, incluidos los cálculos completos. Las operaciones del Sistema 2 están a menudo asociadas a la experiencia subjetiva de actuar, elegir y concentrarse (2011, 35).

La ciencia de la disponibilidad

Uno de los atajos que utiliza el *sistema 1* cuando pensamos es la llamada *Ciencia de la disponibilidad*, es decir, las impresiones que genera un suceso por la facilidad con que esas imágenes nos vienen a la mente, si un accidente aéreo genera una gran cobertura mediática, tendremos la impresión de correr mayor riesgo de enfrentarnos a ello. Las coberturas mediáticas se encuentran sesgadas hacia la novedad y el dramatismo, las reacciones emocionales que generan ciertas imágenes noticiosas crean un interés muchas veces desmedido en la población y es aquí donde empieza un juego peligroso entre medios y sociedad: los medios no solo modelan, sino que son modelados por lo que interesa al público. Los editores difícilmente van a ignorar las demandas de los lectores, que quieren que determinados asuntos y puntos de vista reciban una amplia cobertura.

El poder que los medios ejerce en la opinión pública y el desarrollo de una sociedad ha sido discutido durante muchos años. El periodista y filósofo Walter Lippmann (2003) trabajó sobre el rol de los medios de comunicación en dos sentidos: su influencia sobre la gente y su relación con los hechos reales, llegando a la conclusión de que los medios definen el mapa cognitivo de la sociedad sobre su experiencia con el mundo en el que viven, es decir, lo que la prensa expresa acerca del mundo, aquello que la gente vive como real, no es más que una construcción de la realidad creada por las noticias. Al respecto, Kahneman (2011) también afirma que el mundo que imaginamos no es una réplica precisa de la realidad; nuestras expectativas sobre la frecuencia y riesgo que representan algunos acontecimientos están distorsionadas por la prevalencia y la intensidad emocional de los mensajes que nos llegan.

Un caso para estudiar



(Fotografía N.º 1, “Sin título”, Valtierra 1985)

<https://cuartoscuro.com/fotos/individual/320635/93940>

El 19 de septiembre de 1965 ocurrió un temblor que provocó daños significativos en la Ciudad de México, no existe una cifra oficial respecto al número de muertes por este suceso. Los medios de comunicación hicieron una cobertura muy detallada de esta tragedia, las imágenes de edificios derrumbados y personas trabajando voluntariamente en labores de rescate han sido repetidas a lo largo de los años, especialmente cada vez que se acerca el aniversario del suceso.

Las fotografías jugaron un papel muy importante en el conocimiento de esta tragedia, porque más allá del registro histórico, ayudaron a dimensionar la magnitud de lo sucedido. Aunque en ese momento no existía internet como herramienta de difusión inmediata, las fotografías persistieron y se fueron reciclando a lo largo de los años, de tal manera que es posible encontrar un gran archivo en línea de lo sucedido ese día. Esta cascada de disponibilidad, donde imágenes de una tragedia son repetidas una y otra vez, produce un efecto en la mente de los espectadores, pues las fotografías han permanecido en la memoria colectiva y siguen vigentes a lo largo de los años por los medios de comunicación.

Este fenómeno, podemos observar continuamente, cuando se trata de acontecimientos que hablan directamente a las emociones de las personas y que producen temor, pánico o entristece a los lectores, son republicados por los medios a los largos de los años, cuando una noticia interpela directamente a las sensaciones del espectador y parece indicar que el peligro está cerca, genera una necesidad de saber más al respecto; por lo tanto, los medios buscarán publicarla la mayor de las veces que sea posible,

el público seguirá estimulado por la noticia y así se crea un círculo difícil de romper. Es complicado trazar una línea entre el deber de los medios de informar y la repetición de imágenes que buscan alarma a los lectores para mantenerlos atentos. Como Kahneman afirma, al hablarle directamente a nuestro *sistema 1* los medios logran crear un pensamiento en nosotros que muchas veces no llega a conclusiones racionales, pues se genera la idea de que acontecimientos como este pueden suceder en ciertas épocas del año, aun cuando tenemos evidencia científica muy a la mano de que no existe un patrón de comportamiento de los movimientos sísmicos.



(Fotografía N.º 2, “Sin título”, Garay 1985)

https://elpais.com/internacional/2015/09/18/actualidad/1442542468_339752.html

Exactamente 32 años después de este trágico terremoto, sucedió otro sismo que dejó cientos de muertos y gran cantidad de edificios dañados. El 19 de septiembre de 2017 será difícil de olvidar porque no solamente los medios difundieron las imágenes de la tragedia, el uso de redes sociales ayudó a que miles de fotografías y videos amateurs circularan instantáneamente muchas veces sin ninguna información, creando pánico y desconcierto. Pero las fotografías que persisten de este suceso a lo largo de los años son las publicadas por diversos medios de comunicación; en ellas podemos encontrar iconografías muy similares a lo ocurrido en 1985: los ciudadanos comunes ayudando en las labores de rescate, edificios dañados y servicios de emergencia.



(Fotografía N.º 3, “Sin título”, Blackwell 2017)

<https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2019/09/19/dos-anios-del-sismo-en-cdmx-no-hemos-aprendido-nada/>

La casualidad en las fechas ha provocado especulaciones en los últimos años, incluso algunos medios, más allá de desmentir la posibilidad de determinar la frecuencia en que podrá ocurrir otro temblor, muchas veces se han encargado de publicar notas con titulares engañosos y que enganchan a los lectores, tratando de tocar directamente en sus emociones para mantener su atención.

Se trata de un fenómeno que en inglés se denomina “click-baiting” y sucede cuando un medio de comunicación pública contenido en las redes sociales con titulares en los cuales se oculta parte vital de la información, para obligar al lector a hacer clic e ir a sus páginas web con la finalidad de ampliar la información (Red Ética 2005).

El *click-baiting* opera también directamente sobre nuestro *sistema 1*, nos hace ignorar la idea de informarnos sobre las probabilidades de que algo suceda y solamente actuamos en consecuencia a un titular engañoso acompañado de una fotografía visualmente impactante. A partir de 2017, es muy notorio ver este tipo de notas cuando se acerca el aniversario de ambos terremotos.



(Fotografía N.º 4, “Sin título”, Ledezma 2021)

<https://www.elgrafico.mx/al-dia/va-temblar-el-19-de-septiembre-de-2021-esto-dice-responsable-del-sismologico-nacional>

La imagen juega un papel importante en este tipo de notas, pues es un recordatorio de lo que podría ocurrirnos a nosotros y sin necesidad de hacer muchas descripciones textuales, en ese sentido, las imágenes son herramientas muy poderosas que muchas veces son usadas incorrectamente.

Los medios deberían revisar responsablemente la información que publican, en esta época donde habitamos en medio de una batalla por obtener espectadores, es peligroso que circulen

informaciones e imágenes sesgadas que puedan generar temor o episodios de estrés postraumático en personas que han vivido una tragedia.

Quienes diseñan políticas públicas o las agencias gubernamentales que informan a la sociedad sobre ciertos riesgos, deberían actuar más enfáticamente para que se encuentre la suficiente información disponible respecto a estos sucesos o eventos naturales y las probabilidades reales de que estos sucedan.

No considero que la solución sea que ciertas imágenes dejen de circular porque, aunque siempre generarán temor o alarma por la carga visual que contienen, cuando las sociedades cuentan con ciudadanos informados y que generan pensamientos racionales, no solamente en reacción a sus emociones, las notas alarmistas o informaciones que puedan circular a través de dispositivos y que busquen crear temor o pánico, no tendrán el mismo efecto que tienen ahora.

Referencias

- KAHNEMAN, Daniel. 2011. *Pensar rápido, pensar despacio*. México: Random House.
- LIPMANN, Walter. 2003. *La opinión pública*. España: Cuadernos de Langre.
- Red Ética. 2005. Lectores cansados tratan de combatir titulares misteriosos. Fundación Gabo. <https://bit.ly/3BswUiy>

Géneros y fotoperiodismo: un punto de partida

Enrique Villaseñor



(Fotografía N.º 1, “Plan DN3”, sismos de 1985, Villaseñor)

Géneros y fotoperiodismo

Como punto de partida, en este ensayo abordaremos algunos conceptos relativos a los géneros o subgéneros en el

fotoperiodismo, entendidos estos como posibilidades de clasificación o categorización de las imágenes informativas o documentales.

Debido a la amplitud de posibilidades clasificadorias que contienen los géneros en el ámbito de la fotografía, nos referiremos únicamente al análisis genérico de las imágenes que se producen en el fotoperiodismo. Para ello retomaremos la definición de Picaudé y Arbaízar, que se refiere al término *género* como “un tipo de imágenes que poseen cualidades comunes y una categoría mental según la cual se regula la percepción de las imágenes” (Picaudé y Arbaízar 2004, 23).

Cuando en textos de investigación, publicaciones o fuentes de internet buscamos el significado del concepto *género fotográfico*, la mayoría de las veces encontramos definiciones muy simples. Los géneros, en estos casos, se limitan a sujetos o temas fotografiados. Según estos criterios, los géneros definen a la fotografía de paisaje, deportes, arte, personas, ciencia, noticias, naturaleza y otros temas. Sin embargo, aunque parcialmente esto es acertado, no corresponde a todas las posibilidades de clasificación que el término *género* puede contener. Esto es, hay muchos otros conceptos, aparte de los temas fotografiados, que pueden ser objeto de clasificación genérica.

Bajo esta premisa, asumimos que para el fotógrafo o el lector de las imágenes, las fotografías son representaciones o referentes icónicos de realidades determinadas individual o colectivamente, aunque siempre sujetas a definiciones categóricas delineadas por significados que parten de la observación y la interpretación. El discurso ideológico, formal, retórico y la naturaleza misma de los canales de comunicación son también referentes para una clasificación.

Representación, interpretación e imaginario

Los géneros fotográficos son, a menudo, indicativos de la percepción y puntos de confrontación de significados o significantes

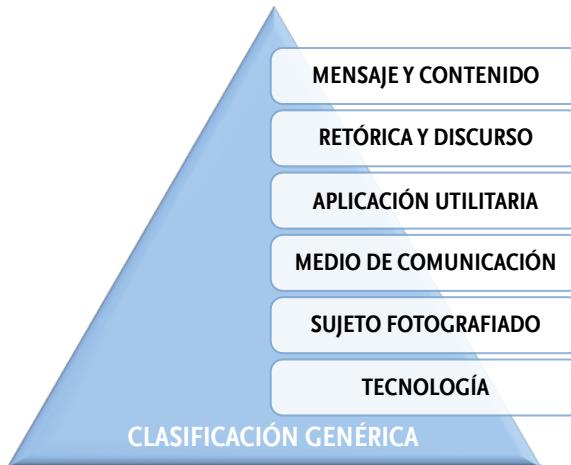
relacionados con la realidad y las cosas cotidianas. Al acudir a una definición genérica estamos asegurando la representación de lo concreto en una cultura visual ontológica abordada desde la percepción. Esto nos lleva a la conciencia de que ver una imagen o la imagen de un hecho es ver el hecho mismo o el fenómeno que representa. En sentido estricto, los géneros describen prácticas intencionales reguladas e identificadas como tales por los creadores y los receptores. Para Jean-Marie Schaeffer, el concepto *género fotográfico* puede ser frágil cuando se refiere tan solo a relaciones de parecido entre objetos.

Podemos aceptar la existencia de géneros simples como la fotografía familiar, periodística, digital, publicitaria, erótica, retrato, paisaje, experimental, etc. Aunque esta clasificación simple es aplicable para fines prácticos, didácticos o profesionales, es insuficiente para un sustento sólido que soporte los vaivenes teóricos del tiempo, la cultura, la ideología, la tecnología o el discurso. Ante esta realidad surge la interrogante: ¿cuándo una clasificación soporta el término *género* y cuándo no es más que una diferenciación incidental, frágil o una simple *etiqueta*?

Es evidente que, si abordamos la cuestión de los géneros con este sentido débil, toda categorización susceptible de dar lugar a la constitución de una clase puede también constituirse en género. Esta distinción permite ser aplicada al problema de los géneros fotográficos (Schaeffer 2004, 16).

Adelantando un poco el contenido de este texto encontraremos que, además de los simples temas fotografiados, los géneros pueden definir características referentes de los mensajes, contenido, retórica y lenguaje de las imágenes o bien, a la aplicación o fin utilitario de las fotografías.

Vemos entonces que los temas fotografiados son apenas un inicio, un intento un punto de partida para definir los géneros fotográficos.



Gráfica 1. Categorías de análisis. Clasificación genérica

Fuente: elaboración propia.

En la gráfica 1 podemos intentar algunas posibilidades de análisis más allá del tema fotografiado. Por supuesto, intentar desgranan las múltiples posibilidades de clasificación de estas opciones implica la necesidad de generar una metodología más amplia y precisa para el análisis.

Iconismo y signos

Por supuesto, la identificación de los elementos significativos o el nivel de iconicidad de las imágenes nos puede ayudar a despejar el camino hacia el análisis y clasificación.

Géneros, categorías y “etiquetas”

Los géneros pueden evolucionar hacia categorías. Las categorías fotográficas derivadas de los géneros a través de la percepción mantienen una relación con los signos objetivos de la imagen fotográfica y su relación con la realidad. La aceptación de los íconos gráficos o los simbolismos sociales personales, ideológicos y culturales conducen a una interpretación más determinante.

El significado del término *género* no es universal. Alfredo Cid, delineando algunos criterios aplicables a la clasificación de las imágenes, define los signos icónicos como:

... el hecho de reconocer por medio de la observación compartida con otros miembros de un grupo social, un mismo significado a partir de los rasgos sobresalientes de una imagen y que nos ligan a ella por medio de un referente común que ha sido construido previamente (Cid 2008, 135).

Una connotación simple de género sería designar un grupo de objetos reunidos en función de características, parecidos o categorizaciones, cualquiera que estos sean. Si asumimos esta definición, cualquier criterio de clasificación será válido, pues el término no iría más allá de un primer análisis, una sugerencia de múltiples opciones o posibilidades definitorias. Bajo este criterio, es muy sencillo agrupar a las fotografías en categorías simples, aunque no sustentadas por un análisis más profundo.

Podemos crear géneros para fotografías en color, blanco y negro, digitales, analógicas, retrato, fotoperiodismo, publicidad, etc., pero sin un soporte conceptual que resista evaluaciones o consideraciones teórico-metodológicas. Si definimos, por ejemplo, una fotografía como perteneciente al género retrato, esta puede transitar a otro género por el solo hecho de variar o cambiar el contexto o los enfoques del análisis. Así, con esta licencia definitoria, podríamos establecer múltiples géneros fotográficos en función de formas, usos, técnicas, temáticas, etcétera.

La fotógrafa Ireri de la Peña asume que hay muchas definiciones de género fotográfico, algunas muy articuladas y teóricamente sustentadas que dividen a la fotografía en función de cómo se estipula el cuerpo del trabajo pero que, a su juicio, están en vías de dilución. Por ello, afirma que actualmente es muy complejo catalogar los géneros. Para ella, es cada día más difícil etiquetar el trabajo fotográfico o encuadrarlo en un género

determinado, por lo que manifiesta que “esto es parte de la libertad que se ha conquistado en los últimos veinte años” (De la Peña 2022).

Si tratamos de definir una imagen en la memoria colectiva de un grupo social, por ejemplo, una fotografía periodística que intenta documentar un hecho, un suceso o un personaje determinado, nos encontramos ante una amplia gama de posibilidades clasificadorias: ¿es esa imagen una descripción del lugar o el tiempo en que se llevó a cabo el suceso?, ¿es una interpretación del hecho o el fenómeno o un retrato del protagonista? Asumir un criterio para el análisis es el primer peldaño para poder interpretar y ubicar conceptualmente la imagen en su individualidad y en sus posibilidades de integración a diferentes criterios de análisis. Valérie Picaudé y Philippe Arbaizar apuntan:

Aristóteles establece la noción de género en el punto de encuentro de una ontología, de una biología, de una lógica, de una poética y de una retórica. Según él, no existe una ciencia del individuo, solo existe una ciencia de la especie, predictable, definible, allende las variaciones. Solo hay una ciencia de las formas fijas que perduran a través del tiempo y de las generaciones. Dicho esto, frente a una fotografía, a diferencia de frente a un ser vivo, es difícil saber dónde se sitúa la frontera entre género y especie. Ninguna fotografía podrá ser objeto de una definición, mientras que todas ellas se prestarán a la descripción. Así pues, la definición se opondría a la descripción de igual modo que el objetivo del género a partir de lo individual se opone al objetivo de lo individual por medio de lo universal, el lenguaje (Picaudé y Arbaizar 2004, 23).

La fotografía no puede ser definida desde esta óptica, pues no es universal ni permanente en el tiempo. En este sentido, concluiríamos que ninguna fotografía podría ser definida sin el rigor de los géneros. Sin embargo, las imágenes comparten atributos universales, signos de las cosas presentes y ausentes más allá

del momento, del lugar y los límites ontológicos. En una fotografía, acotada por un tiempo, un lugar, un personaje, un fenómeno determinado, la intención de quien la toma o del público que la recibe, existe una ambigüedad en el discurso. Podemos asumir, entonces, que el término *género* puede ayudar a referenciarla o interpretarla, más que nombrarla o clasificarla. Jacob Bañuelos se refiere a la valorización y significado individual de las imágenes:

Parece confundirnos este acto de ‘magia’ fotográfica. Cada imagen significa algo distinto, aunque sea la misma. Y la atribución de determinados valores cambia según sea el caso. No son más ni menos verdaderas o falsas, simplemente son imágenes distintas. Y socialmente tienen valores diferentes. Lo que da sentido de verdad o falsedad a una imagen es la interpretación que de ella se hace, y la subjetividad que se plasma en dicha interpretación. Tal interpretación va desde lo estrictamente individual hasta lo discursivamente establecido en una sociedad determinada, en sus cánones, valores, criterios y discursos retóricos (Bañuelos 2008, 3).

Finalmente, refiriéndonos a los criterios de clasificación asumidos para los géneros: ¿deben o no tener un sustento teórico, o es suficiente con estar apoyados en la práctica cotidiana y en el ejercicio simple de la experiencia comunicativa del fotógrafo?

Si intentamos simplificar el significado de género, podríamos asumir que es aquella suerte de clasificación que nos permite categorizar, organizar y jerarquizar las imágenes según criterios esenciales que responden de forma adecuada a la pregunta: ¿qué son las imágenes?

Retórica y contenido visual

Lo visual podría ser, en sí mismo, un género. Un género derivado de la estética y el arte contemporáneo dominado por los medios.

En este mundo de amplia profusión y difusión de imágenes, los conceptos originales de los géneros clásicos (paisaje, historia, naturaleza muerta, retrato, etc.) se convierten simplemente en un género del conjunto de la producción visual. Son solo imágenes surgidas a través de la percepción y de la experiencia visual hacia una interpretación libre y múltiple, hacia una dinámica simbólica y comunicativa en la cual el género está “en el interior”, en la capacidad de interpretación del espectador lector de esas imágenes y en la alteridad, aceptada o aceptable, del proceso comunicativo con los demás. Más allá de la percepción, para Valérie Picaudé la problemática de la confusión en los géneros nació de un deseo político, recordemos que la obra de arte exige por parte de sus observadores el libre ejercicio del juicio. En cuanto a la problemática de los géneros, nació también de un deseo poético: entender el devenir de las artes y del arte con los medios teóricos que nos propone una tradición filosófica que va de Lessing al posmodernismo.

La construcción de significados en la fotografía abreva en la relación que existe entre la realidad fotografiada y la representada a través de la intención o el lenguaje fotográfico utilizado. En esta dicotomía surge el mensaje visual y el metalenguaje, definidos por Alfredo Cid como un proceso de interpretación en el cual el segundo describe al primero en términos textuales enunciativos y lo explica más allá de los códigos visuales. A su juicio, este análisis puede ser aplicado directamente a las funciones e intenciones del discurso fotográfico:

El proceso de la interpretación que devela el potencial comunicativo de la imagen que en ambos casos requieren de la interacción continua de dos lenguajes: en un primer plano se encuentra el lenguaje visual y en un segundo, el metalenguaje científico, entendido como el lenguaje que explica el lenguaje visual (Cid 2008, 137).

La analogía, argumenta Cid, es el proceso de relación que remite a un significado preexistente para otorgarle ese mismo



Gráfica 2. Observación y percepción

Fuente: elaboración propia.

significado a otra imagen, gracias a la presencia de algún aspecto común a ambas.

La semejanza permite, por medio de un símil o comparación, y con base en criterios culturales, establecer la relación o la similitud entre elementos distintivos de una imagen representada, con un significado preestablecido, basado en el parecido que encuentra el lector entre la imagen y su motivación semántica.

La motivación inducida se refiere al proceso arbitrario que otorga un significado específico a una imagen, cuyo origen es netamente cultural, aunque con un criterio de motivación resultante de un proceso lógico de relación (Gráfica 2).

Generos y subgéneros en el fotoperiodismo

En el fotoperiodismo podríamos mencionar cuatro subgéneros fotográficos que, aunque constituyen distintas modalidades de la fotografía, frecuentemente están vinculados (Gráfica 3):

- Fotografía informativa o periodística: publicada por los medios con fines informativos y editoriales.
- Fotografía documental: da testimonio de hechos o fenómenos sociales.
- Ensayo: forma autoral de expresión, opinión o interpretación de hechos y fenómenos que analiza temas a profundidad y genera un mensaje complejo basado en la opinión e interpretación personal del fotógrafo.
- Foto ilustración: complementa temas independientes o ajenos a la línea editorial de los medios descrita por Pepe Baeza (Baeza 2003, 17).

SUBGÉNEROS DEL FOTOPERIODISMO



Gráfica 3. Una propuesta de clasificación genérica en el fotoperiodismo

Fuente: elaboración propia.

Fotografía informativa (fotoperiodismo)

En el fotoperiodismo el mensaje está determinado esencialmente por objetivos informativos o noticiosos de actualidad, por el “mercado de la información”. Difundido en medios impresos o electrónicos, describe hechos y noticias, y está comprometido con una supuesta realidad. Aunque estos conceptos son actualmente cuestionados, la verdad y la objetividad son dos de sus paradigmas tradicionales, presuntamente taxativos de cualquier alteración o manipulación.

Fotografía testimonial (documental)

La fotografía documental-testimonial surge como una evolución de la fotografía informativa, que nace de la práctica de observar

fotográficamente el mundo. La fotografía documental comparte con la informativa el compromiso con la realidad aunque describe fenómenos estructurales y sociales más allá de la noticia: analiza, además de informar. Su objetivo es transformador y concientizador. A diferencia de la fotografía periodística, la documental-testimonial se sustenta en la opinión del fotógrafo. Es un periodismo gráfico de opinión que va más allá de la información inmediata. Reiterando que, tradicionalmente, el término *documental* ha sido asignado al valor comunicativo de una fotografía cuando su autenticidad y confiabilidad se sustentan en la credibilidad del autor, en el medio que la difunde, en su valor como testimonio o información de interés y utilidad social que emerge como un texto original, oficial, o referente de alguna situación, suceso o fenómeno. Esto es, son documentales las fotos que ayudan a definir o precisar los elementos significativos de un tema previamente acotado, determinado y colectivamente compartido.

Ensayo

El ensayo fotográfico está sustentado en la opinión de su autor, implica un análisis más profundo del tema. Constituye una investigación temática iconográfica, casi siempre congruente con el interés del fotógrafo, para expresar puntos de vista o inquietudes y describir los fenómenos retratados con base en el contenido central del mensaje. El núcleo del ensayo es la tesis del autor y el punto de vista que asume ante lo fotografiado, que intentará comprobar y argumentar en el tramo final. Una perspectiva personal desde la cual el fotógrafo muestra hechos o fenómenos emocionales, afectivos, políticos, creativos, estéticos o técnicos. El ensayo es un trabajo de autor. Sus imágenes suelen trascender el documentalismo para convertirse en mensajes culturales, académicos o editoriales.

Foto ilustración

En los medios existe otro tipo de imágenes sin estrictos objetivos periodísticos o documentales: la fotografía de ilustración

empleada en mensajes comerciales, fotos complementarias de textos, o fotos por encargo.

Estas imágenes son ajenas a la línea editorial del medio o el fotógrafo, no están vinculadas a la realidad social ni refieren a noticias, acontecimientos o fenómenos sociales. Por lo general, aceptan todo tipo de manipulación, pues su objetivo no es informar, sino motivar, inducir o ilustrar. Pepe Baeza la define de la siguiente manera: “La ilustración se concibe pues con posterioridad a los contenidos que presenta y está asociada a un carácter básicamente divulgativo, didáctico, o explicativo, aunque, también en ocasiones, pueda adquirir un carácter sugerente, poético, simbólico o espectacularizante” (Baeza 2003, 115).

Caso de estudio: Un crimen político. Mutación genérica

De la información, al documento social, el valor autoral o el contenido estético.



(Fotografía N.º 2, De la serie: Asesinato del presidente del PRI, Alfredo Ruiz Massieu. Momentos previos y el atentado, Mateos 2003)

<https://01010001001111.blogspot.com/2024/08/fotografia-n-2-de-la-serie-asesinato.html>

Las fotografías que registraron el asesinato del presidente del PRI, Alfredo Ruiz Massieu, tienen múltiples lecturas que pueden llevarnos a diferentes clasificaciones genéricas: el documento de un acontecimiento, de un suceso que marcó y dejó una huella indeleble en un momento de la historia de México (histórico testimonial), la motivación y la emoción del fotógrafo que a través de un proceso de síntesis, casi instintivo, logró sortear problemas técnicos del tiempo, y la dinámica del vértigo en lo inesperado, para producir un mensaje impecable y coherente, estructurado en unas cuántas imágenes: un ejemplo de la esencia del fotoperiodismo. Las posibilidades que el autor de la serie aprovechó lo

enmarcan simultáneamente en varios géneros fotográficos. Podríamos mencionar algunos de ellos: comercial, al obtener un producto comercializable de imágenes para el consumo de los medios en el momento de la realización y, posteriormente, en su oferta a la televisión y los medios impresos. Documental, por las implicaciones políticas y sociales derivadas de este suceso, o autoral por la intención, creatividad e ideología personal con que asumió el hecho fotográfico; o incluso artístico, por los valores estéticos que, en un análisis posterior, dichas fotografías fueron representativas de la cultura y las artes de México en un momento histórico determinado.

Todas estas diferentes vertientes de lectura, y muchas otras que podríamos analizar, surgen de un mismo conjunto de imágenes que podría, sin problema, ser ejemplo representativo de diferentes géneros a la vez. Simplificando el término, una opción clasificatoria para los géneros podría ser partir de categorías originales, nativas y funcionales simples. Por ejemplo, el fin utilitario de la imagen como en la fotografía científica, periodística, publicitaria, los sujetos o temas retratados en la fotografía de paisaje, arquitectura, naturaleza, retrato; o la tecnología utilizada en la fotografía analógica, digital, color, blanco y negro. Hasta allí, la clasificación de géneros parece simple. Sin embargo, encontramos que muchas fotografías comparten simultáneamente y al mismo nivel algunas de esas clasificaciones categóricas. Por ejemplo: una foto periodística puede a la vez representar escenas de familia, testimonios sociales, retratos de personajes, emociones estéticas. Esto es, capaz de ser definida por varios géneros a la vez.

Conclusión

Los géneros son mucho más que temas fotografiados. Considerarlos así sería simplemente “etiquetarlos” simplista y arbitrariamente. Los géneros responden a objetivos clasificatorios del fotógrafo o del público que recibe las imágenes de acuerdo

con sus necesidades o intenciones de realización, lectura, aplicación, lenguaje, utilización, formas de producción, tecnología y difusión de las mismas. Las opciones de clasificación para la fotografía periodística presentadas en este ensayo –informativa, testimonial, el ensayo y la fotografía ilustración– nos permitirán clarificar y facilitar el análisis del contenido formal, semántico y temático de las imágenes “documentales”, que como lo apuntamos no son documentales, pues todas las fotografías lo son, sino testimoniales generadas a partir del testimonio personal del fotógrafo. Son testimonios simplemente individuales: personales. La confusión usual que enfrentamos al intentar encontrar caminos definidos para la categorización de los géneros puede resumirse en la definición de Picaudé y Arbaízar que para finalizar volvemos a citar: “Los géneros son un tipo de imágenes que poseen cualidades comunes y una categoría mental según la cual se regula la percepción de las imágenes” (Picaudé y Arbaízar 2004, 23). Esperamos que, a partir de esta definición, de los conceptos referidos en el texto y de las opciones de clasificación presentadas, podamos aportar criterios para delinear los procesos de definición, evaluación, comunicación y el abordaje creativo autoral de los discursos fotográficos.

En la percepción humana todo está categorizado. Existen costumbres, relaciones, símbolos y percepciones que se repiten y responden a cambios en la conducta de los individuos, en las transformaciones o en la dinámica social. Son estos cambios los que producen prácticas que decodifican y deconstruyen el equilibrio momentáneo de una estabilidad frágil, atemporal, inexistente o ilusoria. Shaeffer define este concepto:

No podríamos concebir práctica humana alguna, artística o de otra índole, que sea radicalmente agenérica, es decir, no categorizada. Todo lo que podemos hacer, dado el número indeterminado de recortes categoriales posibles, es reemplazar una categorización por otra (la historia de la evolución de las artes es, entre otras, la de estos desplazamientos cate-

goriales). Las prácticas transgenéricas y deconstructoras no son más agenéricas que los géneros “tradicionales”, simplemente su categorización es diferente (Schaeffer 2004, 19-20).

La definición de *géneros* en la fotografía documental conlleva una nueva interpretación. No obstante, el término *fotografía documental* también puede ser cuestionado ya que todas las fotografías documentan algo, informan, son testimonios de algo. Para abordarla en este ensayo la denominamos *fotografía testimonial*.

Definimos como *testimonio fotográfico* a la fotografía, independientemente de su género, que, aunque no es representativa o denotativa de una realidad absoluta, es un modelo de realidad determinada, asumida o aceptada por el fotógrafo comunicador o por su interlocutor. Es un testimonio personal. Hasta ahí.

Referencias

- BAEZA, Pepe. 2003. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BAÑUELOS, Jacob. 2008. *Fotoperiodismo: Imagen, Verdad y Realidad*. México: Foro Iberoamericano de Fotografía. Textos y ensayos. http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/textos_sexta/JACOB.HTM
- CID, Alfredo. 2008. “La semiótica en la lectura de la fotografía”. En *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. México: Siglo XXI editores.
- DE LA PEÑA, Ireri. (2022). Entrevista personal (25/05/2022). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VWfWPx9wBBk>
- DE LA PEÑA, Ireri. 2008. *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. México: Siglo XXI editores.
- NEWHALL, Beaumont. 1991. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

- PELTZER, Gonzalo. 2002. *Periodismo iconográfico*. Madrid: Editorial RIALP.
- PICAUDÉ, Valérie y Arbaízar, Philippe. 2004. *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 2004. *De las historias de arte a la poética de géneros: La fotografía entre visión e imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.

Fotoperiodismo mexicano: el relato gráfico del periódico *La Jornada* (1984-2000)

Susana Rodríguez Aguilar

La imagen publicada en medios impresos informa, gráficamente, los hechos noticiosos y puede llegar a trascender por su contenido, uso e interpretación: por ello, en el siguiente ensayo se abordará la expresión visual del periodista como documento y fuente primaria, tras considerar que posee contenido social e histórico. Ya que como estableció, en 1978, la historiadora Eugenia Meyer, toda imagen es autobiográfica y tiene que ver con la forma de pensar y el origen del fotógrafo.

Para analizar e interpretar la narrativa fotográfica de la prensa, misma que da pistas sobre los acontecimientos del pasado reciente, se consideró abordar a uno de los representantes del periodismo escrito: el diario *La Jornada*, el cual sentó precedente



(Imagen N.º 1, fotohemerográfica, portada del diario *La Jornada*, Mendiola/Cuartoscuro 2 de noviembre de 1991)



<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/imagen-n-1-fotohemerografica-portada.html>

a finales del siglo XX. Además, se creó y aplicó un instrumento de investigación para leer, a través de diferentes índices, cada imagen periodística publicada en sus portadas y contraportadas; en la idea de reconstruir los principales acontecimientos nacionales vividos en los últimos tres sexenios del priismo mexicano (Miguel de la Madrid Hurtado, Carlos Salinas de Gortari y Ernesto Zedillo Ponce de León), vistos y registrados por dicho medio.

La base de datos que se generó y alimentó permitió identificar y marcar resultados cuantitativos y cualitativos de la escritura gráfica del diario *La Jornada*, durante el periodo de 1984 al año 2000. Las casi 36,000 fotografías publicadas en 10,822 portadas y contraportadas arrojaron pistas sobre el medio, así como sobre los diversos contextos vividos al exterior del medio (Rodríguez 2018).

El archivo de la *Galería López Quiroga*, el reciente fallo del Décimoquinto Tribunal Colegiado en Materia de Trabajo del Primer Circuito (Amparo directo 289/2018) y algunas de las diversas publicaciones realizadas tanto por *Desarrollo de Medios SA de CV* como por el *Sindicato Independiente de Trabajadores de La Jornada* (Sitrajor); así como los materiales bibliohererográficos, los testimonios obtenidos por la vía de la herramienta de la historia oral y el relato visual que generó y publicó *La Jornada* en sus dobles portadas, todo en conjunto reveló la estrategia empresarial y sindical, a los protagonistas de su estructura periodística y su línea editorial; así como el diseño, los esquemas de información, los contenidos y el criterio fotográfico.

Reveló el discurso innovador de sus fotografías; además, estableció y marcó los temas noticiosos e informativos, derivados de



(Imagen N.º 2, fotohererográfica, portada del diario *La Jornada*, Guerra y López 30 de marzo de 1991)

<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/imagen-no-3-associated-press-24-de.html>

los diversos contextos nacionales e internacionales. En realidad, los géneros periodísticos fueron trastocados por la fotografía (la nota informativa, la entrevista, la crónica, el reportaje, la editorial, el artículo y la columna).

El texto y la foto, en comunión, enmarcaron las propuestas de los fotoperiodistas; mientras que los lenguajes fotográfico y técnico dieron pistas sobre si una foto fue creada, dirigida o construida; todo ello en general, me permitió mostrar y explicar una parte de la historia social y cultural del México de finales del siglo XX, así como una parte de la historia del propio medio. Sin olvidar que la palabra puede mentir y la imagen puede engañar (Köppen 2005, 220); ya que, incluso, Joan Fontcuberta (1977) recomendó en su texto *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, observar “el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentir” (Fontcuberta 1977, 15).

La fotografía es una forma de presentar el relato visual noticioso, en el cual el fotógrafo estuvo en medio e incluso participó de un hecho informativo, como observador, pero no como protagonista. Testigo que vio y captó con el llamado tercer ojo, el lente fotográfico; en particular, con el lente de 50 milímetros, distancia focal que según los fotógrafos es la más parecida a la visión humana. Con el tercer ojo, el fotógrafo capturó “lo bello, lo feo, lo rico y lo pobre, lo sabio y lo ignorante” (Peralta 1985, 23).

El trabajo abordó casi tres sexenios como objeto de estudio (el de Miguel de la Madrid Hurtado, Carlos Salinas de Gortari y Ernesto Zedillo Ponce de León), como problema histórico; con la intervención del periodismo escrito y ante la aparición de una cultura visual que dio y da cuenta de la memoria de los otros. Y aquel que piense que la fotografía puede sustituir a la palabra, para economizar, pudiera estar en un error, ya que “[...] el sabio que fraguó el consejo ignora que una imagen, una instantánea, requieren pensarlas para interpretarlas [...]” (Carmona 1976, 70). Asimismo, representaciones y construcciones temáticas

de un periodo, un país y un medio, cercanas a lo que ocurrió. Solo una muestra de las portadas y contraportadas publicadas por *La Jornada*, en una época de múltiples rediseños institucionales y avances empresariales, tras la aplicación del modelo neoliberal a la mexicana y durante la globalización.

Un intento por historiar los últimos tres lustros del siglo XX que vivió México, en la idea no solo de contar las vivencias de esa sociedad en el pasado reciente, sino “cómo se imaginaron que eran” (Pérez 2012, 25). Así y durante los primeros dieciséis años de vida del periódico, su propuesta fotográfica dio cuenta de los avances en nuestro país, que sí los hubo, en el aspecto social, cultural, ambiental, de los derechos humanos, del acceso a la información, de la competencia política, de la sucesión presidencial; también dio cuenta de aquellos materiales internacionales que probablemente trastocaron, afectaron e influyeron en las decisiones presidenciales y/o legislativas. Aunque también mostró aquellos pendientes que quedaron para el nuevo siglo: en lo económico, en lo social, en materia de prevención y, por supuesto, en materia política, ya que aún no se tiene respuesta a la pregunta ¿dónde quedó la democracia?

El medio aprovecho el uso cotidiano de la foto, refirió el fotógrafo y jefe del departamento de fotografía del diario, Rogelio Cuéllar, al historiador John Mraz (1996): “Con Carlos Payán hubo más libertad de hacer fotografía de autor de la vida cotidiana, de la foto que no te da noticia de nada sino del acontecer diario” (Mraz 1996, 49). De esta manera, el carácter documental de la imagen permitió aceptarla como discurso coherente y verosímil, como acto icónico, mismo que interviene en el instante o momento en el que el fotógrafo dispara su cámara. Pero también “existen un antes y un después determinados por la cultura y que dependen de opciones y decisiones humanas, tanto individuales como sociales” (Dubois 1994, 11).

El acto icónico es único porque se genera en un instante, pero se multiplica en papel para socializarlo, debido a que:

Penetra por igual en casa del obrero y del artesano como en la del tendero, del funcionario y del industrial [además, reproduce casi fiel e imparcialmente la vida social] más que cualquier otro medio, la fotografía posee la aptitud de expresar los deseos y las necesidades de las capas sociales dominantes, y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social. Pues, la fotografía aunque estrictamente unida a la naturaleza, sólo tiene una objetividad facticia (artificial) (Freund 1983, 8).

Esta retórica visual también es reflejo crítico de las estructuras sociales y de los acontecimientos históricos, cercanos al medio y al fotógrafo. En este juego de miradas: “La imagen capta la realidad y el fotógrafo asume una posición” (Molina 1985, 19). Y en el límite entre el documento histórico, el hecho informativo y la obra de arte, correspondió al hecho social marcar la vigencia.

Sin olvidar que, en cada uno de los temas abordados –donde el fotógrafo manifestó su personalidad y representación cultural– se derivan diversos subtemas por identificar. Tan solo en lo que corresponde al tema político, se incluyó a los integrantes de partidos políticos, los detalles de los actos oficiales, de las reuniones de trabajo y de los procesos electorales, así como la ruptura del protocolo y la forma en que se divertían o entretenían los congresistas fuera de sus curules, oficinas o de los ojos ciudadanos, no así de la cámara fotográfica.

Incluso, los fotógrafos de casa se negaron a registrar “el amarillismo tradicional” y evitaron “la foto ilustrativa”. Trataron de hacer cosas diferentes y crear un nuevo estilo, en particular en fotografías de políticos. “Buscábamos el lado irónico para romper la imagen del poder; y, establecimos que ya no se valía la fotografía de corte de listón, el funcionario con el micrófono en la boca o la fotito del saludito”, refirió el fotógrafo Luis Humberto González, al historiador John Mraz (1996, 74).

Lo anterior, solo por mencionar un tema ya que, por ejemplo, en lo tocante a la vida cotidiana, a la historia viva, los subtemas son

mucho más variados al incluir el contexto, la geografía, a la persona y su problemática, la actividad o el detalle a destacar, así como los lugares, objetos o animales que complementan la fotografía o llegan a sobresalir más que el propio personaje. El modelo holístico me permitió profundizar de manera particular en cada eje temático, en cada imagen fotográfica y contenido, debido a que estos a su vez se reintegrarán en otro nivel con mayores elementos, dado que el modelo genera una variedad distinta de combinaciones.

Para analizar, interpretar y elaborar el relato, apliqué el método visual en cada fotografía publicada por *La Jornada*, es decir, en sus dobles portadas; así, el ordenamiento secuencial fotográfico me ayudó a narrar historiográfica y temáticamente esa fracción de tiempo, y no sólo ilustrar-documentalmente una referencia del pasado reciente. Debido a que las fotografías dan acceso “a las visiones propias de una época [y] el testimonio de una serie de imágenes es más fiable que el de una imagen individual” (Burke 2001, 239).

Sin olvidar que la mayoría de las fotografías de prensa fueron tomadas por encargo –tras una orden de trabajo– y usadas como registro de un hecho informativo. El medio es el fotógrafo y a la inversa; sin embargo, algunas de éstas son ahora documentos sociales e históricos, tras contener un valor intrínseco por el mismo hecho social que captaron.

La idea central fue historiar con las variantes que los distintos ojos periodísticos críticos presentaron en el diario, en la diagramación y en el espacio que se le asignó: con las variantes en el soporte, en la técnica y en el lenguaje que utilizó *La Jornada* en sus materiales; con la información que abordó o que omitió, así como con los personajes, sitios y contextos que pretendió destacar o que ignoró. Debido a que también las omisiones pueden leerse como ausencias con valor indirecto e indicativo y, “porque la imagen impresa y la palabra escrita perdurarán más que la voz y la palabra hablada”, como refirió el fotógrafo Adalberto Arroyo a Víctor Becerril (Becerril 1985, 17). Aunque también habría que

considerar que las imágenes publicadas no necesariamente se relacionan con la noticia en la que son insertas.

Un relato con influencias y repeticiones, donde el trabajador eligió una fracción de la realidad, de la que no era del todo ajeno a grado tal de hasta autorretratarse (Köppen 2005, 220). Aunque también, habría que considerar que el artista de la lente registró la información e interpretó la realidad; e incluso, algunas de sus fotografías llegaron a ser consideradas como obras de arte.



(Imagen N.º 3, fotohemerográfica, portada del diario *La Jornada*, Hartz 2 noviembre de 1994)

<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/imagen-n-4-fotohemerografica-portada.html>

En este ejercicio de expresión visual-textual, el tópico o patrón temático que arrojó la base de datos dio significado y coherencia al relato, así como a la selección y valoración que realicé de fotos publicadas por *La Jornada*; en la idea de que las fotografías periodísticas adquieran un significado por el contexto que contienen y por aquel que rodea al documento, y para evitar que este relato visual-textual se le relacione con una colección, álbum o galería fotográfica.

Todo lo anterior y más, tras considerar que “el corto siglo XX [es un período] de transformaciones sociales, tecnológicas, culturales, sin ton ni son, que hace de este tercer cuarto del siglo XX la época más revolucionaria en la historia mundial” (Hobsbawm, 2003, 6) y, agregaría, más revolucionaria a nivel social en nuestro país.

La investigación completa se puede consultar en línea en la Biblioteca Central de la UNAM: Tesis doctoral que obtuvo mención honorífica en noviembre del año 2018: “Fotoperiodismo mexicano: El relato visual del periódico *La Jornada*, una forma de historia (1984-2000)”, misma que aporta de entre varios elementos: una narración visual de por lo menos los últimos

cinco lustros del siglo XX en México; pesquisas sobre grupos periodísticos, empresariales y sindicales, así como de diversas asociaciones y partidos políticos de ese tiempo; la visión parcial y subjetiva de la realidad, aunque también innovadora, distinta, crítica y de denuncia por parte de la empresa periodística *Desarrollo de Medios, SA de CV*; testimonios de varios de los integrantes del diario *La Jornada*, como una forma de recuperar tanto la memoria individual como la colectiva, traducida en representaciones sociales; analizar la prensa, como fuente histórica que a su vez es espejo y reflejo parcial de lo que fue la sociedad en esa época es la principal aportación de esta investigación.

Referencias

- BECERRIL, Víctor. 1985. "La imagen impresa y la palabra escrita perdurarán más que la palabra". *La Jornada*, 21 de abril.
- Eco, Umberto. 2015. *Número Cero*. España: Lumen.
- FONTCUBERTA, Joan. 1977. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona y México: Gustavo Gili.
- BURKE, Peter. 2001. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Traducido por Teófilo de Lozoya. Barcelona: Crítica.
- CARMONA, Francisco. 1976. "Menos palabras, más imágenes". *Proceso*, n.º 1.
- DUBOIS, Phillippe. 1994. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- FREUND, Gisèle. 1983. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HOBSBAWM, Eric J. 2003. *Años interesantes. Una vida en el siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- KÖPPEN, Eike. 2005. "El ojo sociológico: una Mirada a la sociología visual". *Acta Sociológica*, 43: 217-235.
- MEYER, Eugenia. 1978. *Imagen histórica de la fotografía en México*. México: INAH, SEP.

- MOLINA, Javier. 1985. “El fotógrafo puede convertir información en obra de arte. Nacho López en Zacatecas”. *La Jornada*, 3 de junio.
- MRAZ, John y Arnal Ariel (colab.) 1996. “Historia del fotoperiodismo mexicano”. En *La mirada inquieta, nuevo fotoperiodismo mexicano 1976-1996*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro de la Imagen.
- PERALTA, Braulio. 1985. “Mis ojos no tienen límite, dice Lola Álvarez Bravo”. *La Jornada*, 16 de febrero.
- PÉREZ VEJO, Tomás. 2012. “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas”. *Revista Memoria Social*.
- RODRÍGUEZ, Susana. 2019. *La mirada crítica del fotoperiodista Pedro Valtierra*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- RODRÍGUEZ, Susana. 2018. “Fotoperiodismo mexicano: el relato visual del periódico *La Jornada*, una forma de historiar (1984-2000)”. Tesis de posgrado. UNAM.

Jacob Bañuelos Capistrán

¿Cómo hacer una crítica fotográfica? ¿Cómo analizar una imagen? ¿Cómo usar y mapear las teorías críticas sobre la fotografía? El presente ensayo tiene como finalidad proponer un modelo que permita construir una crítica fotográfica a partir de fundamentos teóricos.

En el presente ensayo se propone un modelo sociosemiótico experimental y se aplica en el análisis de una imagen de la serie *How to Survive a Deadly Global Virus*, de Max Siedentopf, producida en 2020.

Modelo para armar: perspectivas teóricas para una crítica fotográfica

El modelo que se propone a continuación recupera cinco perspectivas teórico-metodológicas para realizar una crítica fotográfica:

¹ El presente texto es una versión simplificada y en español de la propuesta del Modelo sociosemiótico para una teoría crítica fotográfica, que se desarrolla y amplía en la versión publicada anteriormente en: Bañuelos, J. 2023. Herme-

- Perspectiva histórico-tecnico-estética (canon moderno)
- Perspectiva filosófico-sociocultural (canon posmoderno)
- Perspectiva mediática-tecnológica
- Perspectiva antropológica
- Perspectiva semiótica y sociosemiótica

Los fundamentos del modelo se encuentran en Greimas, A. y J.-Courtés (1973, 1982), Abbagnano (1993), Lyons (1977). En seguida se presenta una breve descripción de cada perspectiva teórico-metodológica y una somera taxonomía de aquellos autores significativos para cada una.

El modelo se describe a partir de dominios de análisis que tienen como finalidad orientar un ejercicio teórico-crítico socio-semiótico de la fotografía, sus objetos, prácticas, valores formales-morfológicos y simbólicos, espacio-temporales, históricos, filosóficos, estéticos, antropológicos, socioculturales y aspectos que se engloban desde una semántica, sintáctica y pragmática de la fotografía (Morris 1985).

1. Perspectiva histórica-tecnico-estética. Aquí se analiza el *Dominio histórico-tecnico-estético*, el impacto de la tecnología fotográfica sobre la estética y la cultura visual, el autor (en caso de ser identificado) y su relevancia, los valores tecno-estéticos dentro y fuera de los cánones del medio fotográfico y en relación con otros medios. Se analizan también los discursos estéticos propiamente dichos independientes de su origen tecnológico. Aquí identificamos los principios que componen la teoría-crítica moderna².

neutical and interdisciplinary socio-semiotic model for a photographic critique Case analysis: Max Siedentopf, How to Survive a Deadly Global Virus, 2020. *Photographies*, 16(3), 316-335.

² Desde una *perspectiva histórica-tecnico-estética (historia del arte, estética)* son fundamentales las aportaciones de Benjamin (1931, 2007), Flusser (2006), Flusser, (2011), Déotte (2012), Szarkowski (1966), Ades (1976), Gernsheim (1983), Newhall (1983), Freund (1993), Debray (1994), Krauss (2002), Font-

2. Perspectiva filosófico-sociocultural. En esta perspectiva se analiza el *Dominio filosófico-sociocultural*, en el cual se contemplan los estudios de corte filosófico y los que poseen una perspectiva sociocultural, en ocasiones interrelacionados, la fotografía como imagen material e inmaterial, como imaginario social, los regímenes de la visualidad, los valores de la imagen en relación con las emociones, la percepción del tiempo y sus valores simbólicos. Se identifican los principios del canon teórico posmoderno³.
3. Perspectiva mediático-tecnológica. Aquí se analiza el *Dominio mediático-tecnológico*, permite el análisis de la fotografía como representación en medios de comunicación, plataformas digitales, redes sociales, la posfotografía, la imagen algorítmica, las prácticas sociomediáticas relacionadas con la convergencia mediática, la hipertextualidad y la transmedialidad (Jenkins 2008; Scolari 2013). Se identifican problemáticas del canon posmoderno, pero también de los nuevos enfoques teórico-metodológicos impuestos por la tecnología digital⁴.
4. Perspectiva antropológica. Aquí se analiza el *Dominio antropológico* de la fotografía, que permite el análisis de una antropología visual sobre la construcción de identidad, el cuerpo y el ser humano, la herencia cultural, las identidades,

cuberta (2003), Cartier-Bresson (2003), Ribalta (2004), Debroise (2005), Chevrier (2007), Chéraux (2009), Frizot (2009a, 2009b, 2009c, 1999), López (2008, 2005a, 2005b), Dyer (2010), Sougez (2011, 2009), Casanova (2005), Mraz (2018, 2009), Durand (2012).

³ Desde una *perspectiva filosófico-sociocultural* (*filosofía, estructuralismo, sociología*) son esenciales las aportaciones de Benjamin (1931, 2007, evidentemente Benjamin no es un autor posmoderno, nos referimos aquí a la lectura e interpretación de Benjamin contextualizada en el canon llamado posmoderno), Barthes (1980), Flusser (2004), Sontag (1996, 2003), Berger (1972, 2015), Mitchell (1992), Chalfen (1987), Bourdieu (2006), Mirzoeff (2003), Lipkin (2005), Latour (2005), Marzo (2006), Green (2007), Bauman (2007), Rancière (2007, 2009), Azoulay (2008), Ritchin (2009), Fontcuberta (1997, 2008, 2010, 2016), Didi-Huberman (2012), Farocki (2014), Gunthert (2015).

⁴ Desde una *perspectiva mediático-tecnológica* es posible encontrar los conceptos y teorías desarrolladas por Jenkins (2008); Scolari (2013), Manovich (2005, 2009), Lister (1997, 2005), Zylinska (2017), Celis (2019, 2017).

- el decolonialismo, la vigilancia, el control social y los discursos de la memoria⁵.
5. Perspectiva semiótica. En esta perspectiva se integran tres dominios de análisis: *Dominio lógico/semántico*, el *Dominio morfológico gráfico/plástico/formal* y el *Dominio sintáctico/orden-número*. Este enfoque se aborda de la fotografía para la comprensión de los signos desde su semántica, pragmática y sintáctica, así como la relación de los signos entre sí y la significación simbólica en esferas sociosemióticas⁶.

El *Dominio lógico/semántico* permite el análisis semántico y lógico desde una perspectiva interpretativa del sentido de los signos implicados en la fotografía, con base en un contexto y fundamentos socioculturales, la creación de sentido a través de sus discursos poéticos y retóricos.

El *Dominio morfológico gráfico/plástico/formal* permite el análisis morfológico de la imagen fotográfica, así como de los tipos de signos implicados en una fotografía, indicales, icónicos, simbólicos.

El *Dominio sintáctico/orden-número* permite el análisis de la relación de los signos entre sí, sus interrelaciones y el sentido que producen en una imagen fotográfica, sus valores estructurales y compositivos, sus valores en términos de orden y número.

El *Dominio espacio/temporal* permite analizar la representación visual del tiempo en una fotografía, desde una perspectiva histórica, diacronía, sincronía, así como la representación del movimiento estático, dinámico y la simultaneidad.

⁵ Desde una *perspectiva antropológica* encontramos fundamentos y aportaciones en Strauss (2006), Durand (2012), Belting (2007), Naranjo (2006), Pink (2011), Horst y Miller (2012), Mignolo (2012), Palermo (2019), Gómez Moreno (2015).

⁶ Desde una *perspectiva semiótica y sociosemiótica de la imagen y la fotografía* los fundamentos se encuentran en las aportaciones de Saussure (1945), Peirce (1931, 1986), Barthes (1986), Lotman (1976, 1978, 1979), Morris (1985), Dubois (1986), Eco (2014), Grupo μ (1993), Floch (1986), Zunzunegui (1992), Greimas (1973, 1982), Gauthier (1996), Merrel (1998), Marzal (2008a, 2008b, 2007, 2001).

El análisis teórico-crítico sociosemiótico de la fotografía abarca tanto categorías semánticas, sintácticas y pragmáticas de la imagen fotográfica. El análisis semántico engloba los dominios histórico-tecnico-estético, filosófico-sociocultural, antropológico.

El análisis sintáctico incluye los dominios morfológicos (gráfico, plástico, formal), sintáctico orden-numérico y espacio-temporal. Y el análisis pragmático abarca el dominio mediático-tecnológico, las prácticas socioculturales y antropológicas.

El modelo se puede usar como un mapa analítico integral que permite establecer relaciones entre las diversas perspectivas

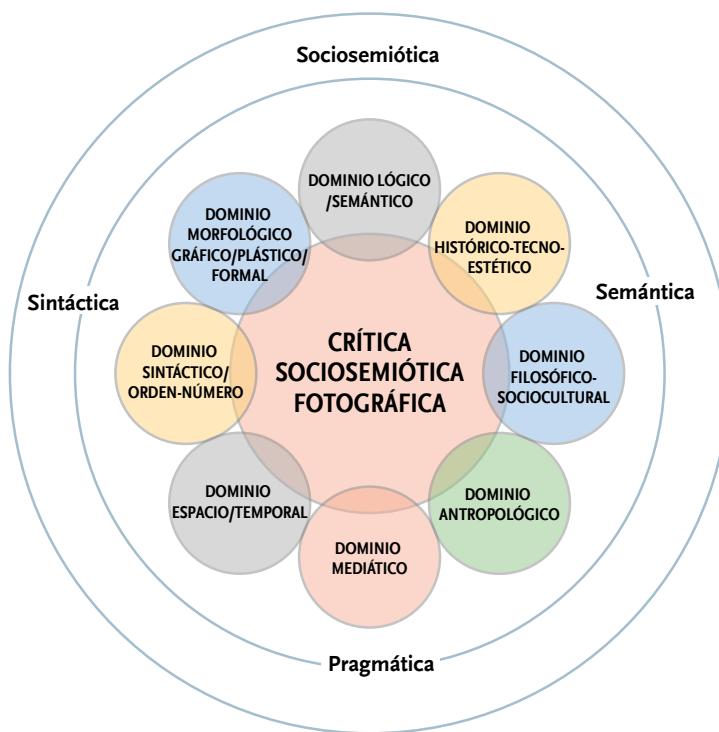


Figura 1. Modelo sociosemiótico para una teoría crítica fotográfica

Fuente: elaboración propia, 2023.

y dominios de análisis, que pudieran parecer dispersos o no relacionados. Este modelo multifacético pretende poder cruzar categorías que permitan realizar un análisis fotográfico interdisciplinario y orgánico. El modelo intenta poder operar el análisis de los dominios sintáctico, semántico y pragmático que se correlacionan en un conjunto sociosemiótico en la imagen.

Una forma de operar el modelo es cruzar los dominios de análisis, por ejemplo, ¿cómo impacta el dominio histórico-tecnico-estético sobre los dominios antropológico y filosófico-sociocultural en una fotografía? O bien, ¿cómo impactan los fenómenos de la postotografía, la digitalización o la imagen algorítmica, en la construcción de las identidades políticas, raciales, genéricas o feministas y de la memoria cultural?

Aplicación del modelo

El modelo puede ser aplicado a una sola fotografía, una serie o, bien, cualquier imagen. En seguida se realiza un microanálisis aplicando las cinco perspectivas teóricas sobre una imagen fotográfica. El modelo, como se ha expuesto, permite mapear perspectivas teóricas y no necesariamente emplear todas las referencias autorales que sugiere, sino la posibilidad de observar este repertorio y elegir alguna vía teórica. Se trata de un modelo experimental y como tal, su uso dependerá de los intereses y experiencia de quien lo use.

Se ha elegido una sola fotografía de Max Siedentopf, de la serie denominada *How to Survive a Deadly Global Virus*. Siedentopf construye el concepto de su serie, a partir de las imágenes que se viralizaron en redes sociales sobre el uso de la mascarilla durante la pandemia producida por la COVID-19, como protección ante el virus, en 2020⁷.

⁷ Podemos conocer la semblanza y producción del autor en Max Siedentopf, así como la serie completa de *How to Survive a Deadly Global Virus*, en: <http://maxsiedentopf.com/how-to-survive-a-deadly-global-virus/>



(Fotografía N.º 1, “How to Survive a Deadly Global Virus”, Siedentopf 2020)



<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotografia-n1-seq-fotografia-arabic-48.html>

1. Perspectiva histórica-tecno-estética. Dominio histórico-tecno-estético

La imagen de Siedentopf resignifica las imágenes virales sobre el uso de las mascarillas. Estas imágenes tuvieron resonancia en medios sociales y plataformas digitales, participando de una suerte de cultura visual sobre la mascarilla, en imágenes producidas por los mismos usuarios. Siedentopf recupera algunas de esas imágenes en su proyecto. Aquí algunas de ellas.



(Fotografía N.º 2, Imágenes anónimas compendiadas por Milked 2020)



<https://01010001001111.blogspot.com/2024/07/fotografia-n2-seq-fotografia-imagenes.html>

La imagen de Siedentopf, así como la serie completa, responde a un hecho histórico, enmarcado y producido en la crisis sanitaria global causada por la COVID-19. Una crisis sin precedentes en el contexto de la globalización y la cultura digital. El ciclo informativo sobre COVID-19 comienza el 31 de enero de 2019 y se ha extendido hasta finales de 2021⁸.

La mascarilla se convirtió en un elemento esencial de protección contra el virus. Existieron debates sobre la pertinencia y conveniencia de su uso. Es un factor de protección importante para evitar el contagio, no el único, pero sí necesario⁹.

⁸ La ONU tiene una cronología sobre la COVID-19, se puede consultar en esta liga: <https://www.who.int/es/news/item/27-04-2020-who-timeline---covid-19>

⁹ La ONU tiene protocolos detallados sobre el uso de la mascarilla ante COVID-19: <https://news.un.org/es/story/2020/12/1485002>

Al inicio de la pandemia mucha gente no sabía si usar la mascarilla o no quería. No había suficientes mascarillas en las farmacias. No se sabía qué tipo de mascarillas usar. Así que mucha gente improvisó el uso de mascarillas con medios caseros. Las imágenes virales que encontramos tienen dos sentidos, algunas son claramente una parodia, como la del hombre con un disco de Antivirus de Norton, y otras son usos espontáneos, casi desesperados, del uso de una protección corporal hecha con recursos caseros.

La mayoría de estas imágenes persigue una intención documental, ya sea de autodocumentación, de registro ocasional o construido. La fotografía es usada aquí como una forma de registro visual, con intenciones comunicativas e informativas.

Muchas de estas imágenes también se convirtieron en memes virales. Los memes sobre el uso de mascarillas incluyeron fotografías, gráficos, videos. De acuerdo con Dynel (2020), existieron tres tipos de memes virales sobre mascarillas: 1. Los que hicieron eco disociativo de usos espontáneos y sinceros sobre el uso de una mascarilla; 2. Los que hicieron eco disociativo de la voz colectiva de los portadores de máscaras a través de la imitación paródica (incluidas las series de memes, como fotografías de sujetos con tapas de cacerolas o CD de software antivirus) y 3. Bromas (no) paródicas fuera de línea/en línea reportadas en las redes sociales.

Las imágenes de Siedentopf también fueron viralizadas. Son producto de una resonancia cultural producida por la ola de imágenes virales. Su propuesta estética recupera y sintetiza los usos simbólicos disociativos del uso de la mascarilla encontrados en las imágenes virales, hace eco de la cultura visual de la mascarilla en el contexto de la pandemia.

Por una parte, la imagen de Siedentopf hace alusión a los valores modernos impregnados en la fotografía, como la referencialidad figurativa, testimonial, objetiva, realista, autoral. Pero también recupera las estrategias posmodernas de la construcción no referencial, no realista, no testimonial, conceptual, interpretativa, subjetiva, colectiva y políticamente contestataria. Como

veremos más adelante, también participa de otras perspectivas y hechos de la fotografía digital, entre ellos la cultura de la viralización visual en las redes sociales, plataformas digitales y la agencia ciudadana.

La propuesta estética de Siedentopf se nutre de valores históricos tecno-estéticos heredados por la modernidad y la posmodernidad en la fotografía, así como de otros valores estéticos producidos en el contexto de la digitalización y las redes sociales como son la viralización, la multimodalidad, la cultura visual colectiva y la agencia ciudadana como productora, difusora y resignificadora de sentidos en la imagen. La cultura visual contemporánea, en la segunda mitad del siglo XXI, es una parte fundamental de la propuesta estética en la obra de este autor, sin ella, probablemente su obra no existiría.

2. Perspectiva filosófico-sociocultural. *Dominio filosófico-sociocultural*

La fotografía producida por Siedentopf recupera y resignifica los imaginarios sociales y emocionales colectivos sobre el uso de la mascarilla, con un tratamiento no exento de ironía. Recupera y forma parte también de la inmensa iconografía biopolítica generada en torno a la pandemia causada por la COVID-19, sobre todo en cuanto a las medidas de seguridad implementadas y recomendadas por organismos internacionales y gobiernos de todo el mundo.

De esta forma, el autor produce imágenes que parodian e ironizan sobre un régimen de visualidad biopolítico, plasmando una mirada crítica respecto al tema del uso de la mascarilla. Realiza una construcción simbólica que expresa la violencia, lo grotesco y lo absurdo que puede significar llevar la medida del uso de la mascarilla a un extremo. La mascarilla como elemento vital para la existencia, por absurda que esta sea. Sin duda, constituye un reflejo simbólico del tiempo pandémico, mascarilla vida o muerte.

El análisis puede ser ampliado y nutrido desde perspectivas teóricas desarrolladas por autores como Latour (2005) mediante el concepto de actor-red, desde una semiótica de las pasiones en Barthes (1980), una reflexión sobre la fotografía como objeto tecno-estético y sus bifurcaciones sociales desde Flusser (2004), y la sociabilidad de la imagen en Gunthert (2015) e incluso desde la teoría del contrato civil de la fotografía desde Azoulay (2008).

3. Perspectiva mediático-tecnológica. Dominio mediático-tecnológico

Como hemos apuntado, la imagen de Siedentopf se nutre y forma parte de la cultura visual global, producida por los ciudadanos de forma anónima durante la pandemia. Forma parte de una cascada de imágenes cuyo hilo narrativo es la mascarilla y tiene como escenario contextual la pandemia. Aquí encontramos fenómenos transmediáticos e hipermediáticos (Jenkins 2008; Scolari 2013) asociados a la imagen de mascarillas-pandemia, de los que forma parte la serie del autor y a la que se debe.

La obra de Siedentopf es una obra mediática y convergente por excelencia, en un amplio sentido. Debe su existencia a una cultura visual-mediática globalizada, se inspira en ella y regresa a ella en forma de imagen viral. Es una imagen que se nutre de la cultura posfotográfica, la fotografía producida en cualquier parte por cualquier ciudadano, en donde el tiempo de circulación de las imágenes otorga valor a las imágenes, la proliferación de las imágenes prevalece sobre su contenido, se normalizan las prácticas apropiacionistas, se enfatizan el sentido lúdico, arte activista, estética del acceso, autorretrato, la *selfie* narcisista y exhibicionista (Fontcuberta 2011).

4. Perspectiva antropológica. Dominio antropológico

La imagen de Siedentopf, contenida en la serie *How to Survive a Deadly Global Virus* (2020), tiene un alto valor antropológico. Construye una identidad visual sobre el ser humano embebido

en la pandemia, en el temor a ser contagiado, invadido por el miedo es capaz de llegar a lo absurdo.

Se trata de un ser humano transmutado en binomio, cosa-ser. El efecto del poder biopolítico sobre el cuerpo, la psique y el comportamiento humano durante la pandemia, en el estado de emergencia, ofreció imágenes de personas transmutadas en máscaras. ¿Quién es este ser humano pandémico y qué es capaz de hacer en una emergencia sanitaria?

Hay una violencia psicológica y corporal en las imágenes de Siedentopf, el recipiente plástico insertado como escafandra establece una nueva condición para el ser humano, una condición reducida, enclaustrada, limitada, asfixiada, apresada. Es muy amplia la disertación que podemos hacer sobre las implicaciones que ha propiciado la pandemia sobre el cuerpo humano, sobre su estado emocional, su comportamiento y estabilidad psicológica.

Todavía es temprano para conocer las consecuencias que la pandemia ha provocado y provocará sobre el ser humano, pero sin duda son muchas, profundas y diversas. Estamos muy probablemente ante un trastocamiento de lo que hemos entendido como ser humano y, sin duda, en un tránsito hacia una condición poshumana, incluido un desdibujamiento y reconfiguración de identidades, una forma de relación simbiótica con los virus y con las máquinas.

5. Perspectiva semiótica. *Dominio lógico/semántico, el Dominio morfológico gráfico/plástico/formal y el Dominio sintáctico/orden-número*

Dominio lógico/semántico. La imagen que hemos elegido de la serie de Siedentopf se inscribe en el contexto de la pandemia causada por la COVID-19 y, como hemos apuntado, precedida de una catarata de imágenes anónimas virales sobre el uso de la mascarilla. Se trata de una imagen altamente intertextual, por su relación con la cultura visual producida sobre la pandemia en general y la mascarilla en particular.

El contexto de producción y publicación de la obra condiciona y posibilita una lectura lógico-semántica anclada en la cultura visual pandémica. Es relativamente fácil comprender el sentido de la imagen, gracias al contexto cultural de amplio rango en el cual se inscribe, ampliamente extendido local globalmente. El sentido inscrito en la imagen connota y denota el uso de un utensilio doméstico como mascarilla, como elemento de protección.

El gesto absorto de la mujer dentro del recipiente de plástico comunica lo absurdo, lo grotesco y la desesperación a la que pude llevar el miedo al contagio. No parece una elección, el uso de este tanque de plástico perforado en la cabeza, aunque lo haya sido, sino una imposición. La imagen simboliza de forma extrapolada los excesos a los que se pudo llegar por miedo al contagio durante la emergencia sanitaria.

El título *How to Survive a Deadly Global Virus*¹⁰, no exento de ironía, contribuye a reforzar la idea de sobrevivencia ante la muerte y (lo absurdo de) cómo lograrlo. Digamos que el autor mete el dedo en la llaga, o sea, en el miedo a la muerte, en lo absurdo y en lo grotesco. El título ancla magistralmente el sentido de la imagen en su contexto.

Dominio morfológico gráfico/plástico/formal. La imagen está construida en una armonía centrada, con elementos mínimos. La imagen es indicial, icónica y simbólica, categorías contenidas en el binomio mujer-recipiente. Podríamos decir que hay una vocación minimalista en la serie de Siedentopf. Los elementos morfológicos son también reducidos, iconográficos, con una iluminación suave y homogénea, un encuadre frontal en primer plano y una paleta de color desaturada y cálida. En resumen, un planteamiento formal muy eficaz, exento de artilugios, directo, que permite construir clara y rápidamente la relación simbólica entre la mujer, el recipiente de plástico y el gesto, para posteriormente leer el texto escrito.

¹⁰ En español sería: *Cómo sobrevivir a un virus global mortal.*

Dominio sintáctico/orden-número. Como hemos apuntado, la imagen de Siedentopf es minimalista y persigue una eficacia comunicativa. Existen dos elementos formales básicos, la mujer y el recipiente plástico (la “mascarilla”), fusionados mujer-recipiente. La expresión del rostro connota encierro, falta de libertad, incomodidad, alude a que el uso del recipiente ha sido impuesto, no hay otro remedio. Evidentemente estas son lecturas subjetivas que el analista puede confrontar con otros lectores y explorar socialmente. La estructura y composición en vertical permite centrar la mirada sobre la cabeza y el gesto de la mujer invadido por el recipiente. Podemos decir que hay un minimalismo formal y estructural, al servicio del concepto y el objetivo comunicacional de la obra.

Dominio espacio/temporal. Las connotaciones simbólicas aluden al presente; el recipiente plástico y la ropa de la mujer también son contemporáneos. Se trata de una imagen estática, realizada con una evidente luz artificial, que en conjunto con el fondo neutro connota un trabajo de estudio fotográfico. La temporalidad de la imagen está definida por el valor simbólico que contiene, pandemia, COVID-19, 2020. La leyenda del texto escrito contribuye a ubicar la espacialidad y la temporalidad de la imagen.

La integración de los elementos contenidos en los dominios de análisis y las perspectivas teóricas que nos permiten analizarla conforman el discurso fotográfico de la imagen, en este caso de la fotografía de Siedentopf. El modelo sociosemiótico experimental nos permite deconstruir la imagen y reconocer su sentido socio-discursivo, así como su lugar, origen y trascendencia en el complejo escenario visual contemporáneo.

Referencias

- ABBAGNANO, Nicola. 1993. *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- AZOULAY, Ariella. 2008. *The civil contract of photography*. Nueva York: Zone Books.

- BARTHES, Roland. 1980. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland. 1986. *Retórica de la imagen. Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, Gestos, Voces*. Barcelona: Paidós.
- BATE, David. 2001. "Blowing it: Digital Images and the Real", DPICT 7.
- BAUMAN, Zygmunt. 2007. *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- BELTING, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Madrid: Editorial Katz.
- BENJAMIN, Walter. 2007. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- 1931. *Pequeña historia de la fotografía*. En *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Texos.
- BERGER, John. 1972. *Modos de ver*. Londres: Penguin Books Ltd.
- 2015. *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CARTIER-BRESSON, Henri. 2003. *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CASANOVA, Rosa. 2005. *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*. México: Conaculta.
- CELIS, Claudio. 2017. "Economía de la atención y visión maquínica: hacia una semiótica asignificante de la imagen". *Hipertextos*, 5.
- 2019. "Notas sobre el estatuto político de la imagen en la era de la visión artificial". *Revista Barda* 5, n.º 8: 89-106.
- CHALFEN, Richard. 1987. *Snapshot versions of life*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- CHÉRAUX, Clément. 2009. *Breve historia del error fotográfico*. México: Ediciones Ve.
- CHEVRIER, Jean-François. 2007. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DEBRAY, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- DEBROIS, Olivier. 2005. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DÉOTTE, Jean Louise. 2012. *¿Qué es un aparato estético?* Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- DIDI-HUBERMAN, George. 2012. *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve.
- DUBOIS, Philippe. 1986. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- DURAND, Régis. 2012. *La experiencia fotográfica*. México: SerieVe.

- DYER, Goeff. 2010. *El momento interminable de la fotografía*. México: Ediciones Ve.
- DYNEL, Marta. 2021. COVID-19 memes going viral: On the multiple multimodal voices behind face masks. *Discourse & Society* 3, n.º 2: 175-195.
- Eco, Umberto. 2014. *Tratado de semiótica general*. México: DeBolsillo.
- FAROCKI, Harun. 2014. *Desconfiar de las imágenes*. Argentina: Caja Negra.
- FLOCH, Jean-Marie. 1986. *Les formes de l'empreinte*. Périgueux: Fanlac.
- FLUSSER, Vilém. 2004. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
- 2006. *Towards a Philosophy of Photography*. Traducido por A. Mathews. Reaktion Books.
- 2011. *Into the Universe of Technical Images*. Traducido por N. A. Roth. University of Minnesota Press.
- FONTCUBERTA, Joan. 2011. Por un manifiesto postfotográfico. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>
- 1997. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili. Madrid: Ministerio de Cultura-La Fábrica.
- 2003. *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 2008. *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas?* Ministerio de Cultura: Madrid.
- 2010. *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 2016. *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FREUND, Gisèle. 1993. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FRIZOT, Michel. 1999. *A new history of photography*. Alemania: Konemann.
- 2009a. *El imaginario fotográfico*. México: Ediciones Ve.
- 2009b. *Photo Trouvée*. Londres: Phaidon Press.
- 2009c. *A History of Photography: The Musée d'Orsay Collection 1839-1925*. París: Flammarion.

- GAUTHIER, Guy. 1996. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.
- GERNSHEIM, Helmut. 1983. *The Origins of Photography (The History of Photography/Helmut Gernsheim, 1)*. Londres: Thames and Hudson.
- GREEN, David. 2007. *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili.
- GREIMAS, Algirdas Julien. 1973. *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- GREIMAS, Algirdas Julien y Joseph Courtes. 1982. *Semiotica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos.
- Grupo µ. 1993. *Tratado del Signo Visual*. Madrid: Editorial Cátedra.
- GUNTHER, A. 2015. *L'ímage partagée*. Éditions Textuel.
- HORST, Heather y MILLER, Daniel. 2012. *Antropología digital*. Londres y Nueva York: Montaña.
- JENKINS, Henry. 2008. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- KRAUSS, Rosalind. 2002. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LIPKIN, Jonathan. 2005. *Photography reborn. Imagen Makin in the digital era*. Nueva York: Abraham Studio.
- LISTER, Martin. 1997. *La imagen fotográfica en la cultura*. Barcelona: Paidós.
- 2007. "A sack in the sand: photography in the age of information". *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 13, n.º 3. <https://doi.org/10.1177/1354856507079176>
- LÓPEZ, Publio. 2005a. *La huella de la mirada*. Madrid: Lunwerg.
- 2005b. *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Madrid: Lunwerg.
- 2008. *La fotografía como fuente de memoria*. Madrid: Lunwerg.
- LOTMAN, Iuri. 1976. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Traducida por Desideiro Navarro. Universitat de Valencia: Fróñesis-Cátedra.

- 1979. *Semiotica de la Cultura*. Madrid: Cátedra.
- 1998. *La Semiosfera II*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- LYONS, John. 1977. *Semántica*. Barcelona: Teide Ed.
- MANOVICH, Lev. 2005. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- 2009. Cultural Analytics: Visualizing Cultural Patterns in the Era of 'More Media'. DOMUS. <http://manovich.net/index.php/projects/cultural-analytics-visualizing-cultural-patterns>
- MARZAL, Javier. 2007. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- 2008a. *Aproximaciones metodológicas en el estudio de la fotografía*. Barcelona: Institut de la Comunicació (InCom-UAB), Universidad.
- 2008b. La muerte de la fotografía: la revolución digital y la crisis de identidad del medio fotográfico. *Revista de Occidente*, n.º 328: 67-83. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset.
- MARZAL, Javier y Gómez Francisco. 2001. *Una propuesta metodológica para el análisis de la imagen fotográfica*. Castellón: Universidad Jaume I.
- MARZO, Jorge Luis. 2006. *Fotografía y activismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MERREL, Floyd. 1998. *Semiotica de C. S. Peirce*. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- MIRZOEFF, Nicholas. 2003. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- MITCHELL, William J. 1992. *The reconfigured eye: Visual Truth in the Post Photographic Era*. Londres: The MIT Press.
- MORRIS, Charles. 1985. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- MRAZ, John. 2009. *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*. Carolina del Norte: Duke University Press.
- MRAZ, John. 2018. *Historiar fotografías*. Oaxaca: Instituto de Investigaciones en Humanidades de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.

- NARANJO, Juan. 2006. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NEWHALL, Beaumont. 1983. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PEIRCE, Charles 1931. *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press.
- 1986. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- PINK, Sarah. 2011. Antropología visual digital: Posibilidades y Desafíos. En *Perspectivas sobre la Historia de la Antropología Visual*, Bancos, M. y Ruby, J. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- RANCIÈRE, Jacques. 2007. *The future of the image*. Estados Unidos: Verso.
- 2009. "Notes on the photographic image". *Radical Philosophy*. <https://www.radicalphilosophy.com/article/notes-on-the-photographic-image>
- RIBALTA, Jorge. 2004. *Efecto real*. Barcelona: Gustavo Gili.
- RITCHIN, Fred. 2009. *After Photography*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- SCOLARI, Carlos. 2013. *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- SONTAG, Susan. 1973. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhsa.
- 2003. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.
- SOUGEZ, Marie-Loup. 2009. *Diccionario historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- 2011. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- STRAUSS, Claude Lévi. *Antropología estructural*. España: Siglo XXI.
- SZARKOWSKI, John. 1966. *The Photographer's Eye*. Londres: Secker & Warburg.
- ZUNZUNEGUI, Santos. 1992. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.
- ZYLINSKA, Joanna. 2017. *Nonhuman Photography*. Cambridge: MIT Press.

Desafíos didácticos de la fotografía

Desafíos en la enseñanza de la fotografía, una aproximación didáctica

Mariano Esparza Barajas



(Fotografía N.º 1, "...y lo volvería a ser", Esparza 2020)

El desafío de la complejidad

El principal desafío didáctico en la enseñanza de la fotografía es que es un fenómeno complejo, y compleja debe ser su forma de enseñanza; es decir, como un fenómeno dinámico en el que una serie de sistemas con distintos propósitos se entrelazan y afectan entre sí generando una significación y un valor. Desde el origen de la comunicación estuvieron implícitas cuatro dimensiones constitutivas: un soporte material, conformado por las cuerdas vocales, el cuerpo, y cualquier herramienta como pudieran ser piedras y palos; un principio comunicativo, esto al existir la necesidad de expresar algo a otro; una orientación hacia la organización y la supervivencia, ya que los gestos y las señales hacen más rápidos y efectivos los distintos quehaceres de la vida humana; y una percepción estética, puesto que las señales y los sonidos podían ser o no agradables a la percepción. Desde entonces, la comunicación se ha desarrollado en estas cuatro dimensiones y se ha aplicado a casi todos los campos del quehacer humano, dentro de los cuales podemos distinguir tres grandes nodos de interés.

El desafío del campo

El campo práctico de la fotografía es tan complejo y basto como la mirada individual, sin embargo, es posible identificar cuatro orientaciones fundamentales de la comunicación que dan soporte a la práctica fotográfica profesional: 1) La orientación económica productiva, como puede ser la comunicación organizacional, el *marketing*, la publicidad, las relaciones públicas, etc. 2) La orientación hacia la comunicación política y la participación, como lo puede ser el periodismo, la comunicación social, la participación ciudadana en los medios, etc. 3) La orientación educativa cultural, como lo es la comunicación educativa, la comunicación pública de la ciencia, o la difusión cultural. 4) Y la orientación artística asociada a la creación y extensión del lenguaje. Todas estas dimensiones y orientaciones deben estar presentes en la enseñanza de la fotografía a nivel profesional. Ese es el gran desafío.



(Fotografía N.º 2, “Rizoma”, Esparza 2020)

El desafío de la comunicación

El desarrollo tecnológico en materia de comunicación ha generado nuevas posibilidades de interacción entre las personas. Hoy es posible producir, enviar y recibir mensajes textuales, sonoros, gráficos, fotográficos, audiovisuales e interactivos con un único dispositivo tecnológico casi desde cualquier parte del mundo. Esta condición afecta a la fotografía como medio de comunicación también. Hoy, la fotografía no puede ser pensada como un medio unidireccional en el cual solo los grandes nodos de distribución fotográfica tienen validez y/o legitimidad. El nuevo usuario adquiere cualidades de emirec, el cual se caracteriza por emitir y recibir contenidos.

Estas nuevas posibilidades de comunicación e interacción también han generado comunidades con sus propios códigos de significación. Esto es, existen nuevos territorios virtuales alrededor de nodos de interés. Como ejemplo, personas interesadas en la cultura oriental, en la cultura de la salud, en movimientos

artísticos alternativos y un sinfín de nodos más. La enseñanza de la fotografía debe hacer consciente al aprendiz que la fotografía actualmente es un medio para generar, mantener o diluir identidades socioculturales. Asumir la responsabilidad sociocultural por los mensajes que se realizan es otro gran desafío.

El desarrollo de las tecnologías de información y comunicación ha modificado y democratizado la forma de narrar. Actualmente, la tendencia en estrategias mediáticas se orienta hacia las narrativas transmedia. La producción fotográfica se ha modificado según las necesidades de estrategias narrativas más amplias que incluyen otros medios de manera articulada y complementaria. La enseñanza de la fotografía no puede ser ajena a este nuevo sistema mediático. El fotógrafo contemporáneo tiene cada vez más posibilidades comunicativas, incluso en distintos lenguajes. El conocimiento de la lógica de los lenguajes y su evolución son fundamentales para comprender y potenciar el uso de los nuevos medios en los distintos públicos. La semiótica, la lingüística y otras aproximaciones



(Fotografía N.º 3, “Colores”, Esparza 2022)

conceptuales a los lenguajes deben ser mostradas de tal manera que sean valoradas por el aprendiz como una herramienta práctica en la vida profesional del fotógrafo. Este es el desafío de la enseñanza teórica de la comunicación visual.

El desafío del aprendizaje

Para que el aprendiz asuma conscientemente la complejidad de formación profesional como fotógrafo es fundamental un modelo que muestre claramente los objetivos de aprendizaje y los métodos de enseñanza. La enseñanza de la fotografía, como fenómeno complejo, demanda un modelo complejo de enseñanza-aprendizaje. El modelo que he desarrollado incluye cuatro dimensiones y cuatro áreas de aplicación que se articulan de manera risomática en cada uno de los ejercicios de aprendizajes curriculares. Estas dimensiones son: la dimensión comunicativa, la dimensión organizativa y administrativa, la dimensión tecnológica y la dimensión estética. Y los cuatro campos de aplicación son: la comunicación organizacional y productiva, la comunicación política y democrática, la comunicación educativa, científica y cultural, y la comunicación y las exploraciones estéticas.

La dimensión comunicativa

En relación con la dimensión comunicativa, el fotógrafo debe tener claro que un mensaje adquiere valor y significación dependiendo del sistema de comunicación en el que intervenga. Es decir, el fotógrafo debe saber que un sistema de comunicación tiene elementos que varían en el tiempo y determinan el significado y/o valor de la obra; que existen distintos públicos, distintos emisores, distintos canales, distintos códigos, distintos contextos y múltiples probabilidades de reacción ante un mensaje. El fotógrafo que tiene claro a cuál público quiere dirigirse, cuál es la necesidad expresiva, qué canales y códigos usar, los signos y las retóricas fotográficas para contextos específicos asegura una mayor pregnancia del mensaje en la mente del receptor.

Por otro lado, los contextos globales y regionales también afectan los códigos mediáticos dominantes. El fotógrafo contemporáneo debe desarrollar el sentido de época que le permita percibir los eventos y los cambios socioculturales para encontrar nichos de oportunidad profesional. Por ejemplo, las tendencias al naturalismo que potenciaron la fotografía de viajes y aventura.

La dimensión organizativa y administrativa

Esta dimensión profesional del fotógrafo hace referencia a los momentos y las relaciones que deben establecerse para el diseño, producción, publicación y monitoreo de la obra fotográfica según su contexto de aplicación. El fotógrafo debe involucrarse en la organización para la producción de fotografías. Es decir, desde la fotografía más básica hasta la más sofisticada implica la necesidad de recursos materiales, económicos, humanos, temporales y psicológicos. Para el fotógrafo es fundamental saber el objetivo de las fotografías, cuánto tiempo tiene para realizarlas, qué tipo de cámara o lámparas va a utilizar, dónde y cuándo hará la toma, cuántas personas estarán implicadas en el proceso, cuánto cuesta tomar las fotos, y tener claro si la fotografía cumplió con las expectativas deseadas.

Para el fotógrafo contemporáneo es importante saber que los recursos implicados, humanos, materiales, económicos, temporales y psicológicos, deben ser aplicados y administrados en cuatro etapas fundamentales: la preproducción, la producción, la publicación y el monitoreo. En la etapa de preproducción existen dos desempeños esenciales: la organización y toma de acuerdos, y la recopilación-sistematización de información argumental. El fotógrafo debe saber, y en su caso, indicar los objetivos de la toma fotográfica y la forma de organizarse para hacerlo. Por otro lado, también debe contar con la información suficiente que le permite argumentar el diseño fotográfico que pretende realizar.

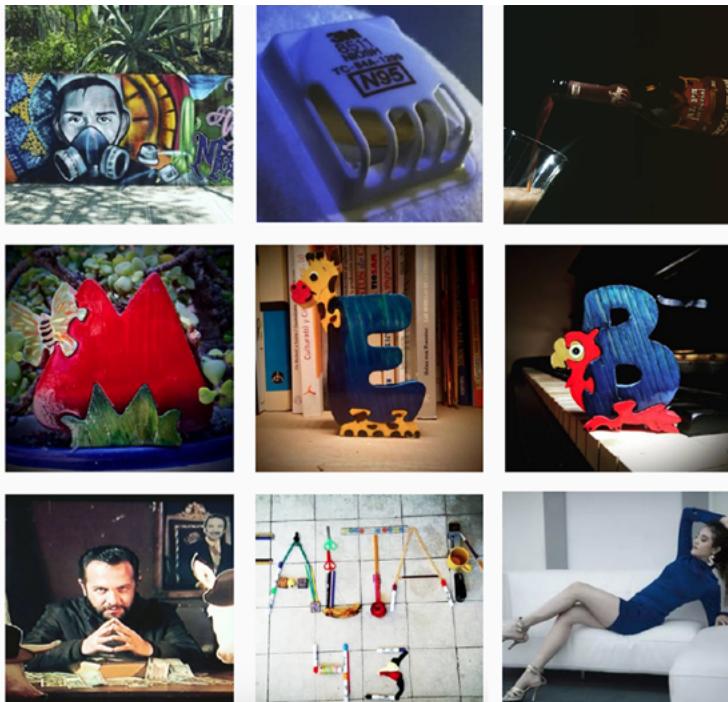
En la etapa de producción, el fotógrafo debe conocer los procedimientos y la logística de producción de los distintos campos de

aplicación fotográfica, como lo pueden ser: la fotografía de moda, la fotografía de guerra, la fotografía deportiva, etc. En producción, el fotógrafo deberá conocer la operación de los distintos instrumentos y materiales para la toma fotográfica. En las etapas de transmisión y publicación es importante que el fotógrafo adquiera la actitud profesional hacia la disciplina en el cumplimiento de compromisos y fechas de entrega para transmisión y/o publicación. En la etapa de monitoreo, el fotógrafo deberá desarrollar un pensamiento crítico y reflexivo que le permita observar con claridad defectos y virtudes que el público reconoce en las fotos publicadas, para así generar un aprendizaje que le permita hacer los ajustes necesarios en su estrategia comunicativa.

La dimensión tecnológica

Este modelo didáctico hace consciente al fotógrafo sobre las distintas necesidades tecnológicas en las diversas partes del proceso. En la preproducción se hacen necesarias tecnologías que facilitan la organización y acuerdos del equipo, incluso rompiendo la barrera de la distancia. También es importante contar con tecnologías para la recolección y sistematización de la información relativa al tema que se pretende tratar en la producción fotográfica. En la etapa de producción, el fotógrafo debe ser dotado de los conocimientos y las habilidades para la operación de cámaras, objetivos, lámparas y un sinfín de instrumentos.

Es fundamental, en esta parte del proceso de formación, dar una orientación comunicativa al uso de las posibilidades tecnológicas. La dimensión tecnológica se enfoca en el conocimiento de las características de la materia prima, la luz y los múltiples dispositivos para medirla, generarla, atraparla, editarla, publicarla y monitorearla a través de los soportes fotográficos con fines comunicativos. Es en esta etapa del rizoma educativo que el aprendiz experimenta y extiende las posibilidades expresivas de la fotografía a partir de los ajustes posibles en los dispositivos tecnológicos utilizados.



(Fotografía N.º 4, “Collage”, Esparza 2022)

Para las etapas de transmisión, publicación y monitoreo, el fotógrafo debe conocer las plataformas de hospedaje que publican los materiales fotográficos. Esto le permitirá identificar los nodos en los que desea intervenir y las reacciones de éstos ante su obra. El conocimiento de esta etapa habilita al fotógrafo para posicionar su mirada y comercializar su obra.

La dimensión estética

Se refiere a las retóricas narrativas propias de cada género. Como sabemos, los valores estéticos de la fotografía de moda no son compartidos por los valores estéticos de la fotografía de nota roja. Por tanto, es imprescindible que el fotógrafo conozca no solo los

géneros y sus retóricas estéticas, sino que se actualice constantemente en función de la evolución de las nuevas estéticas.

Campos de aplicación

En este campo de la comunicación organizacional y productiva el fotógrafo debe colaborar con los objetivos de la organización con la que participa, es decir, cómo es que la fotografía ayuda al logro de objetivos, a capacitar a los nuevos miembros de la organización, a difundir y promover el prestigio de la organización, a difundir y promover los productos o servicios de la organización, a reducir costos de posicionamiento con el uso del lenguaje fotográfico, entre otras muchas actividades de la comunicación productiva.

En el campo de la comunicación política y democrática, el fotógrafo debe conocer la lógica del poder en el sistema que pretende intervenir. Debe tener conciencia del valor que tiene la imagen fotográfica como forma de legitimidad política. Además de poseer la responsabilidad y compromiso social para compartir el conocimiento fotográfico como una forma de potenciar la participación a través del ejercicio de la fotografía popular.

En el campo de la comunicación educativa, científica y cultural, el fotógrafo debe ser consciente que los medios modelan los imaginarios que las personas construyen respecto a las realidades que habitan. La fotografía es una herramienta poderosa para comunicar el conocimiento científico, popularizar prácticas culturales y educar para una forma sustentable de convivencia social.

En el campo de la comunicación y las exploraciones estéticas, el fotógrafo debe conocer las posibilidades expresivas de los materiales con los que trabaja y experimentar con su uso de maneras creativas para explorar el umbral de la belleza y la expresión artística.

El desafío de la enseñanza

Este modelo está creado bajo una perspectiva comunicacional, por lo que es fundamental la interacción, la participación y el acuerdo de los integrantes del equipo de aprendizaje. Es importante



(Fotografía N.º 5, “Selene”, Esparza 2020)

que el líder de este equipo de aprendizaje conozca y negocie con el resto en tres grandes ejes: el eje de las necesidades expresiva y/o el desarrollo profesional del aprendiz, el eje del modelo de aprendizaje y el eje de la organización para el trabajo. Respecto a las necesidades expresivas y desarrollo profesional, el instructor debe aplicar una comunicación horizontal donde lo más importante es escuchar las inquietudes de los aprendices, para diseñar los ejercicios de aprendizaje que le resulten motivantes y les genere una actitud de excelencia en el trabajo. En cuanto al eje del modelo de aprendizaje, el instructor debe generar los acuerdos sobre los conocimientos, habilidades y actitudes que se van a desarrollar en la experiencia de aprendizaje y cómo se llevarán a cabo. El instructor de fotografía debe ser y hacer consciente a los aprendices sobre los alcances y las limitaciones del tipo de fotografía que se va a practicar. En el eje de la organización para el trabajo, el énfasis se encuentra en la ejecución y cumplimiento de las actividades a realizar de acuerdo con los planes acordados.

El mantener estos tres ejes de comunicación con los aprendices permite un diseño inteligente de las actividades según objetivos, posibilidades y tiempos de los distintos enfoques fotográficos que se pueden practicar. El carácter rizomático de este modelo de enseñanza de la fotografía está soportado en la realización de varios ejercicios fotográficos que, aunque incluyen las mismas etapas de producción, evolucionan en el tiempo en cuanto a tecnologías y campos de aplicación. Esta es una propuesta educativa que tiene como objetivo la formación profesional, por lo que incluye tres ciclos rizomáticos de desempeños profesionales.

El primer ciclo es el área básica, en la que el aprendiz conoce y ejerce los elementos materiales de la fotografía, desde la luz y su naturaleza, hasta los dispositivos de captura fotográfica. En esta área básica, el aprendiz también conoce y ejerce los géneros básicos de la fotografía: la fotografía documental y la fotografía construida.

El segundo ciclo de rizomas educativos es el área profesionalizante. Aquí, el aprendiz conoce y ejerce los distintos géneros, tecnologías y aplicaciones dominantes en el campo profesional como puede ser la fotografía publicitaria, deportiva, periodística, científica, la propagandística, etcétera.

El último ciclo de aprendizaje es el área de profundización, donde el aprendiz desarrolla una exploración sobre sus propios intereses y adquiere los desempeños profesionales que su orientación particular demande. Ejemplos de ello pueden ser la fotografía deportiva futbolística, la fotografía documental de movimientos políticos juveniles, la fotografía astronómica, la fotografía de fauna silvestre, entre otras muchas aplicaciones.

El desafío de este modelo educativo radica en la articulación de distintos conocimientos, habilidades y actitudes, desde un nivel básico hasta un nivel especializado. Implica entender a la fotografía como una forma de comunicación que articula saberes y conocimientos comunicativos, lingüísticos, tecnológicos, organizacionales, socioculturales y de investigación; con

habilidades para el establecimiento de relaciones en los distintos campos de aplicación, es decir, habilidad para relacionarse con otros fotógrafos, con los tipos de empleadores, con los medios de difusión, con los proveedores de insumos fotográficos, etc. Además de la habilidad para la operación de equipos para la generación, edición, publicación y monitoreo de fotografías. Esta articulación de conocimientos y habilidades está guiada por una actitud proclive a la empatía, la responsabilidad y el compromiso social. El desafío es formar profesionales de la fotografía que hagan visibles nuevas realidades socialmente pertinentes y sustentables.

Bibliografía

- CLOUTIER, Jean. 2001. *Pequeño tratado de comunicación. Emergencia en el momento de las tecnologías digitales*. Montreal: Carte Blanche.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix. 2004. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- GRANDAL, Miguel y Peña, Beatriz, coords. 2018. *Aprendizaje rizomático*. Madrid: ACCI.
- MORIN, Edgar. 2009. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- REGUILLO, Rossana. 2012. *Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- SCOLARI, Carlos A. 2013. *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.

Investigación-producción en fotografía. Un desafío docente

Laura Castañeda García

Nos encontramos a 197 años de la invención de la fotografía; los cambios tecnológicos, compositivos y conceptuales que se han gestado en todos estos años han sido realmente muchos. Un par de décadas antes de la entrada del siglo XXI surgió la fotografía digital, lo que vaticinó un cambio radical en el uso y consumo de la imagen fotográfica. Algunos teóricos del arte creyeron que el cambio sería radical y con ello moría lo que hasta entonces se conocía como *fotografía* e iniciaba una era posfotográfica, dejando atrás la mal llamada *fotografía analógica*, que en adelante llamaremos *argéntica*, a la derivada del impetuoso progreso tecnológico de los últimos años que ha ocasionado la instauración de la era digital, caracterizada por la producción y multiplicación masiva de imágenes difundidas y consumidas mediante los numerosos canales de comunicación, principalmente Internet.

Por supuesto, la revolución técnica en la realización y diseminación de la imagen ha sido asimilada por las artes visuales, de manera que la posfotografía implica no solo una nueva técnica

fotográfica, sino la ruptura con los cánones convencionales de creación, códigos expresivos y la lectura de las obras. Esto nos lleva a un reto académico grande, debido a que las instituciones no pueden rechazar o menospreciar el desarrollo y las posibilidades de producción de la imagen fotográfica, que ahora más que nunca dispone de una fecunda libertad de acción experimental, se rige por propuestas visuales novedosas que incorporan a su repertorio de recursos otras formas artísticas como el dibujo, la pintura, la instalación, el video, el *performance*, entre otras, en donde es importante el discurso y la prescripción de sentidos. Los docentes de fotografía en artes promovemos, como en todo proceso artístico, la creación de obras, pero sobre todo la investigación sobre los pensamientos y acciones que inquietan a los artistas, partiendo de las preguntas: ¿Qué es lo que quiero investigar? ¿Qué me motiva a desarrollar la investigación? ¿Qué se propone? ¿Por qué es importante? Posteriormente, se indagan los antecedentes bibliográficos y la relación del tema con otros trabajos para establecer la metodología idónea para la estrategia de recolección de datos y plantear la estructura del trabajo artístico que comúnmente se desarrolla en conjuntos o series fotográficas, aunque algunos artistas prefieren la obra aislada o única porque consideran que cuenta con el discurso o narrativa pertinente y no requiere de más imágenes para transmitir el mensaje deseado.

El Posgrado en Artes y Diseño está sustentado en la investigación tanto de tipo documental como en la creación, de tal manera que la revisión de textos ayuda a crear un vínculo entre el pensamiento artístico y la experimentación-creación, aportando al proceso creativo y derivando a una investigación artística, aunque en ocasiones la producción artística es en sí el objetivo la investigación misma. En la estructura curricular existe una materia base que es Investigación-Producción, otra asignatura fundamental es Tutoría, los alumnos también cursan las materias Actividad Académica Complementarias y Actividad Académica Optativas, las dos últimas son elegidas por el estudiante respondiendo a

las necesidades de su proyecto, dentro de una vasta oferta académica. El trabajo en clase no está marcado en una línea de contenidos dentro del Plan de Estudios, por el contrario, es flexible porque los profesores crean sus programas particulares de acuerdo con sus proyectos, líneas de investigación y al campo disciplinar al que pertenecen, mismos que descansan en los proyectos de los alumnos y en su papel de docente que los acompaña.

Los desafíos didácticos son muy grandes debido a que, desde la postulación para el ingreso al posgrado, los aspirantes presentan un proyecto de investigación-producción propio, lo que lleva a crear estrategias didácticas diferentes para cada alumno. El curso de Investigación-Producción III que imparto está dividido en clases teóricas, discusión de lecturas, revisión de avances de investigación, revisión de avances de producción y sesiones grupales a manera de seminario, todo ello para que el estudiantado tenga las herramientas necesarias para generar un discurso visual y pueda crear cada aspecto de la imagen fotográfica, a través de su investigación y conceptualización de la obra. En ocasiones hacen registro directo de objetos u espacios, en otras recurren a la construcción del proscenio, la dramatización y puesta en escena, el fotomontaje, el *collage* o bien el reciclaje y resignificación de fotografías ya existentes, para crear imágenes que narren sus inquietudes, descrito por Arthur C. Danto como *arte poshistórico*, caracterizado por la mezcla de multitud de estilos y técnicas, así como la indeterminación en el rumbo a seguir. Se produce un cambio en la mentalidad de las personas en cuanto a la forma de entender el arte, liberando al artista de la historia y dotándolo de total libertad para efectuar su obra en cualquier sentido deseado, por tanto, cualquier cosa es susceptible de ser tomada como propuesta artística, transitando desde la experiencia sensible hacia el pensamiento, dando un giro hacia la filosofía (Danto 1995, 25-35).

Lo anterior conduce a recapacitar sobre la realidad, la verdad y la dimensión narrativa de ficción, alejándose en ocasiones de

lo documental, ya que la fotografía como instrumento teórico y plástico es capaz de “deconstruir las jerarquías preexistentes, y permitir, de forma paralela, un severo y radical cuestionamiento de los conceptos de obra, autor y receptor” (Baqué 2003, 98).

Antes de continuar, es conveniente separar dos términos que se confunden frecuentemente. Lo estético (sensibilidad o gusto), que cubre los sentimientos relativos a alguna de las categorías estéticas¹, de lo artístico (que es un producto cultural derivado de la realidad estética que concierne a la intelectualización y formalización de objetos innovadores y requiere una educación especial previa), porque el arte es racional además de sensitivo, como lo señaló el maestro Juan Acha:

Lo estético y lo artístico son diferentes pero complementarios, la obra artística puede considerarse como parte de la estética pero no todo lo estético es arte.

Lo artístico, [...], incumbe al sistema de producir objetos, imágenes o acciones destinadas a satisfacer necesidades estéticas de su colectividad. El sistema involucra, en consecuencia, consumidores y distribuidores, así como las categorías estéticas, cuyo entorno gira un cuerpo de ideas con sus ideales y necesidades, intereses y experiencias o conocimientos, y problemas o posibilidades (Acha 2011, 50).

En clase, se promueve una cultura de la imagen que estimula a los estudiantes para que los proyectos de producción artística cuenten con originalidad, trascendencia, actualidad y que sean de interés, entre los temas más recurrentes se encuentran:

- La identidad, alejándose lo más posible del autorretrato convencional y convirtiéndose más en una autorrepresentación no presencial plasmada a través de la otredad, mitificando el

¹ Las clásicas como lo bello, lo feo, lo sublime, lo trágico, lo cómico, lo humorístico, lo grotesco, lo profundo, lo trivial u otros más contemporáneos como pueden ser lo agradable y lo reflexivo.

pasado o la esencia representada en imágenes que narran en un doble sentido, el informativo y el estético, pero que siempre cuentan una historia de índole personal o familiar. La mayoría de las ocasiones es la búsqueda de su propia identidad en ocasiones representadas como aspiraciones, puestas en escena, situaciones de transición, aceptación y orientación sexual, en otras es el registro de objetos y espacios para comprender su genealogía como un ejercicio biográfico a través de la imagen subjetiva del individuo.

- La enfermedad, entender y registrar el cuerpo enfermo y cómo el padecimiento y el dolor deterioran a la persona y las relaciones personales, pero en ocasiones también se trata de la mente que sufre algún tipo de trastorno como depresión o esquizofrenia, afecciones cada vez más frecuentes y que aumentaron en los últimos años debido a la terrible pandemia que azotó al mundo.
- La ausencia, la pérdida de un ser querido lleva a remembranzas a manera de homenajes póstumos en donde se plasman los momentos y emociones más profundos que se vivieron a la vez que se recrea todo aquello que no se pudo hacer o decir. Es común que recurran al archivo familiar, tanto al abstracto (cartas, notas, documentos, objetos), como al material (fotografías), para construir las obras planeadas. “El archivo es casi siempre grisáceo, no sólo por el tiempo transcurrido, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y ardió en llamas” (Didi-Huberman 2012, 18).
- El paisaje como denuncia de la destrucción, el deterioro, el abandono muchas veces producto de agresiones ecológicas al medio ambiente, otras de tipo urbano, como calles desiertas o edificios abandonados, pero en ambos casos muestran la miseria que va dejando el ser humano al paso por los lugares.
- El documental con sentido social que agita vigorosamente las conciencias o bien muestra lo absurdo de la cotidianidad. En este sentido, muchos artistas plasmaron lo terrible de la

pandemia del virus SARS-CoV-2, abordaron el tema de diferentes maneras, algunos registraron el cansancio de médicos y asistentes en los hospitales, otros las vivencias familiares como resultado de la enfermedad, algunos más el encierro o incluso como flâneur que registra lo que le llama la atención en su transitar a la deriva por una ciudad que parecía abandonada.

- Lo abstracto-experimental es el registro de situaciones y lugares en los que se vive o convive, sin intensiones de protagonismos o denuncias, pero que la imagen expresa una emoción al transitar. En ocasiones son figuras en movimiento barrido, fotografías desenfocadas o formas difícilmente reconocibles pero que forman parte de un todo en la imagen y del conjunto dentro de la serie fotográfica.

Como docente del Posgrado en Artes y Diseño, al enfrentarme a la disimilitud de proyectos del alumnado, ha sido indispensable establecer rutas para la producción de obra por lo que he determinado tres niveles que deben considerar los artistas después o durante la investigación teórica para el momento de la creación de fotografías: lo técnico, lo formal compositivo y lo discursivo, mismos que se describen a continuación.

Lo técnico

Ahora estamos seguros de que los procedimientos argénticos seguirán perviviendo, solo que ya no tendrán un carácter hegemónico, sino que se tratará de un recurso más, una herramienta que seguirá siendo implementada por los artistas,² como las cuantiosas aplicaciones y recursos fotográficos existentes en el universo digital contemporáneo. El empleo del *smartphone*, en la elaboración de imágenes, constituye un equipo más que ha venido a

² La fotografía argentina ha sido revalorada y muy cotizada por sus características físicas y permanencia, convirtiéndose en la técnica favorita de las galerías y coleccionistas.

nutrir el caudal de las exploraciones visuales y técnicas de la fotografía en el presente. Con la utilización del dispositivo móvil, la elección del aspecto final que tendrá la obra es más expedito, pues las aplicaciones que permiten ejecutar el trabajo de posproducción de la imagen ya están contenidas en el artefacto mecánico, de manera que el artista es capaz de experimentar enseguida con distintos filtros, efectos y herramientas de edición.

La aplicación de la tecnología en beneficio de las manifestaciones fotográficas ha potencializado las vías semánticas de la imagen, interviniendo imágenes al pintar, colorear, borrar, anexar texto, realizar fotomontajes, *collage*, *décollage*, o bien reciclando y consumiendo prácticas apropiacioncitas y de resignificación de la foto propiciadas por la acumulación y el reciclaje visual. Todo lo cual se inserta en la vorágine de la cultura visual actual, sustentada en el crecimiento exponencial de imágenes que se originan a diario y se distribuyen ilimitadamente a través de distintas plataformas virtuales como las redes sociales. De tal forma, los usos y funciones de la fotografía dentro del ámbito social son una cuestión cardinal en materia de reflexión sobre el impacto de las imágenes en la vida cotidiana, así como en la producción de obra.

En las prácticas artísticas debido a la inclusión de la tecnología digital han sido altamente revalorados los procesos argénticos, principalmente los de cámaras estenopeicas, así como las de formato medio o grande, el uso de la película en blanco y negro, también la de color aunque en menor medida, así como los procesos antiguos o alternativos; sin embargo, muchas veces se convierten en procesos híbridos debido a que se digitalizan las imágenes producidas a través de cámara digital o escáner para tener una salida o impresión de *plotter* en tamaños grandes o incluso en gran formato, esto es a consecuencia de los formatos pequeños del papel fotográfico argéntico y el elevado costo debido a que cada vez es más escaso. Lo anterior no significa que los procesos digitales sean desdeñados, por el contrario, muchos artistas eligen estas cámaras debido al rango dinámico (sensibilidad

a luz) de los sensores digitales y por las múltiples opciones en el momento de la posproducción de la imagen.

Lo formal compositivo

La cultura visual actual se encuentra respaldada en el crecimiento desmedido de imágenes, el sector de individuos interesados en producir fotografía de autor con cámaras argénticas, digitales o con dispositivos móviles; para ellos los aspectos como la forma y la composición son tomados en cuenta, amén de las consideraciones de índole estético, separándose de la fotografía social que es para compartir en el momento y en la que poco importa la técnica, calidad y profundidad (discursiva) de la imagen.

La primera elección que hacen los artistas visuales en cierta medida va relacionada con el tipo de equipo (cámara) y técnica fotográfica que eligieron para ese proyecto en específico, por lo que la imagen será blanco y negro, de pigmento monocromático o en color, de igual manera está relacionado el contraste tonal, la iluminación e incluso la nitidez de la imagen y con la elección de profundidad de campo, opciones que impactan en la composición de la imagen pero que en realidad son más de índole técnico. Con cámara fotográfica, la elección del encuadre fotográfico suele ser la más natural y semejante a la forma en que ven los humanos, como es el horizontal, siendo el formato de la misma cámara, pero con los dispositivos móviles por la ubicación de la cámara y de la pantalla en la que se ve la imagen, lo más frecuente es que se elija el formato vertical u holandés (inclinado), seguido del punto de vista. La escala o toma varía según el discurso de la obra, siendo la toma extremadamente abierta la preferida de los que hacen paisaje; la abierta, media o en ocasiones plano americano son frecuentes cuando se representa personas, y las tomas cerradas son usuales verlas en detalles del cuerpo humano y objetos.

Existen una gran cantidad de jerarquías o énfasis que son recurrentes en la composición de la imagen, como son: ley de tercios para provocar tensión en la imagen sin descuidar la proporción

y la distribución de pesos visuales, el orden icónico en donde los sujetos u objetos tiene una mayor jerarquía por lo que se enfatiza lo estático o dinámico, así como por el recorrido visual o el uso de perspectiva, reencuadre, simetría, asimetría, texturas, formas, color, volumen, etc. Otro elemento sintáctico de la composición es el tiempo de la representación, su instantaneidad, duración, atemporalidad, así como el tiempo simbólico o el tiempo subjetivo. Frequentemente se trabaja en series fotográficas en las que además se considera la secuencialidad que forma parte de la narrativa.

Los elementos técnicos y formales compositivos son ilimitados debido a que dependen de la investigación realizada y de la cultura visual que tengan los estudiantes, en ocasiones no dan importancia considerable a alguno de los dos puntos anteriores, sustentando que la validez de una obra no depende de la técnica escogida o el grado de pureza de la composición; sin embargo, entre mejor fusionados estén estos elementos en la imagen, será más fácil estructurar de manera acertada y más efectivo será su discurso, dado que en el terreno de las artes visuales lo fundamental es lo que se quiere decir o transmitir.

Lo discursivo

La fotografía contemporánea pertenece a “una era de flexibilidad y libertad sin fronteras en la creación de imágenes” (Robins 1997, 50), está relacionada con teorías y propuestas artísticas que propician la reflexión estética, lo que cambian su concepción a una imagen más expresiva que se plantea la relación entre el referente externo y el mensaje producido, sobre todo cuando rompe con los cánones pre establecidos en lo técnico y formal, dando paso al reforzamiento discursivo, ocasionando el surgimiento de un discurso visual nuevo, esto sin duda está originado por los contenidos de la imagen, pero también por los avances tecnológicos. Aunado a lo anterior, la unidad distributiva que propicia la proliferación y diseminación de fotografías trae consigo pensamientos y procesos reflexivos sobre el medio, la inmediatez y

distribución de las imágenes, así como múltiples aproximaciones semánticas en torno a la obra.

Existe un cuarto punto que considero no menos importante por estar relacionado con los tres anteriores, es la salida y/o montaje de la obra. Algunas veces la obra se planea para distribuirla digitalmente, pero frecuentemente es para presentar en exposiciones en galerías o bien para el examen de obtención de grado por lo que es importante planear si estará contenida en un libro de artista, fotolibro, carpeta de obra, página web o colgada en la pared, para lo cual deben prever el formato final, el tipo de material y de montaje.

Como conclusión quiero mencionar que no se puede perder de vista que la producción y distribución de la fotografía ha cambiado con el tiempo, debido al rápido desarrollo tecnológico, a la revaloración de técnicas antiguas y la hibridación entre lo antiguo y moderno, dando como resultado que en ocasiones llegue a convertirse en una obra abierta que puede transformarse y tener diferentes lecturas, pero siempre expresa porque a través de sus formas se construyen símbolos que pueden ser realistas, figurativos o abstractos.

Es por eso que como docente es necesario revisar y dar puntual seguimiento a las investigaciones que realizan los aspirantes desde la postulación y posterior ingreso como estudiantes del posgrado, la asesoría como tutor/profesor comienza justo con la delimitación del tema y del planteamiento teórico metodológico de lo que llama su atención y que consideran debe ser atendido, cuestionado, corregido, analizado, reflexionado o discutido. Un punto importante por tratarse del Posgrado en Artes y Diseño es guiarlos en la planeación y experimentación técnica, formal y discursiva para la creación de la obra y en la realización de la investigación documental; posteriormente, asesorarlos en la etapa de posproducción de imagen y, por último, determinar con ellos el montaje o salida apropiada, para la presentación de la obra y defensa de la tesis en el examen de obtención de grado.

Referencias

- ACHA, Juan. 2011. *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. México: Ediciones Coyoacán.
- BAQUÉ, Dominique. 2003. *La fotografía plástica*. España: Gustavo Gili.
- DANTO, Arthur C. 1995. *Después del fin del arte*. España: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2012. *Arde la imagen*. México: Serieve.
- ROBINS, Kevin. 1997. “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?”. En *La imagen fotográfica en la cultura digital*, compilado por Martin Lister. España: Paidós.

Pensar la fotografía. La discusión en el aula

Carlos Saldaña Ramírez

Resumen

En este texto se plantea la exploración del estudio fotográfico basado en momentos históricos y figuras influyentes como un enfoque para la enseñanza-aprendizaje en el aula. La propuesta busca generar un entorno propicio para fomentar la reflexión en torno a la imagen fotográfica, desde la etapa previa a la captura hasta su análisis, en el marco de un contexto histórico y tecnológico actual.



(Fotografía N.º 1, *View from the Window at Le Gras*, Niépce 1826)

<https://images.app.goo.gl/tg9yLNvvoZzYjNgK9>

Introducción

En la era de una evolución tecnológica sin precedentes, el paradigma de la fotografía ha sufrido transformaciones significativas que van más allá de los meros aspectos técnicos. La fotografía,

históricamente inaugurada por la “Vista desde la ventana en Le Gras” de Nicéphore Niépce, no se define exclusivamente por la captura de imágenes; su esencia reside en la reflexión y el pensamiento que subyacen a lo capturado. Joan Fontcuberta, a través de su concepto de *postfotografía*, nos invita a replantear nuestras percepciones sobre las imágenes y a valorar la fotografía más allá de su aspecto técnico.

El término *postfotografía*, propuesto por Fontcuberta, ofrece una perspectiva renovada y crítica para comprender la fotografía. Para el estudiante que se inicia en este campo, la imagen de Niépce puede representar un mero hito histórico; sin embargo, al confrontarla con la recreación de Fontcuberta, se desencadenan nuevas asociaciones y debates. La evolución de la fotografía no solo se ha visto determinada por avances tecnológicos y técnicos, sino que también se ha entrelazado con contextos históricos, sociales y culturales que han influenciado su desarrollo.

La fotografía, desde sus inicios, se ha vinculado con innovaciones como el telégrafo, el ferrocarril y la electricidad, catalizadores de un avance que propició la comunicación visual. Su comprensión trasciende la mera exposición en galerías o museos, evolucionando hacia una entidad más profunda y diversificada en el contexto contemporáneo. La esencia de la fotografía se entreteje a través de un contrato social de significados y valores que se han ido construyendo a lo largo de más de 175 años desde la invención del daguerrotipo.

Sin embargo, surge la interrogante sobre el valor intrínseco de una fotografía más allá de su aspecto técnico. Mediante el análisis de la obra de Josef Koudelka, que abarca temas de lugar y conflicto a lo largo de medio siglo, podemos apreciar el impacto de la fotografía en la divulgación del conocimiento histórico, social y político. En la era digital y de las redes sociales, la pedagogía fotográfica debe adaptarse, enfocándose no solo en la transmisión de técnicas, sino también en fomentar una apreciación y análisis profundo de las imágenes.

Este capítulo explora los desafíos que enfrentan los educadores universitarios al enseñar fotografía en un contexto actual. Desde la transformación en los métodos de captura hasta la proliferación de imágenes en línea, la educación en fotografía requiere una evolución que abarque no solo aspectos técnicos e históricos, sino también las sensibilidades, percepciones y mensajes que las imágenes transmiten. La adopción de un enfoque constructivista promete guiar a los estudiantes más allá de la técnica, hacia la exploración de la profundidad conceptual y el significado cultural de sus creaciones fotográficas.

Reconocemos que la primera imagen fotográfica, a nivel histórico, representa un hito tecnológico y temporal específico. No obstante, desde una perspectiva formal y artística, la fotografía trasciende esa imagen inicial y cobra vida en el instante en que se reflexiona sobre lo capturado. Un caso emblemático es la “Visita desde la ventana en Le Gras” de Niépce, frecuentemente considerada la primera fotografía de la historia. Aunque su valor histórico es innegable, en 2005, Joan Fontcuberta presentó una reinterpretación contemporánea en el Tenerife Espacio de las Artes en España. Esta versión fue construida a partir de un programa gratuito de fotomosaicos vinculado a Google, empleando un conjunto de 10,000 imágenes descargadas de Internet bajo las palabras clave “foto” y “photo”.



(Fotografía N.º 2, Googlegram: Niépce, Fontcuberta 2005)

<https://artblart.com/wp-content/uploads/2013/12/niepce-final-web.jpg?w=840&h=631>

El concepto de *postfotografía*, propuesto y elaborado por Joan Fontcuberta, invita a una revisión crítica y contemporánea de la fotografía. Al presentar la obra pionera de Niépce a estudiantes novatos en el campo fotográfico, su interés inicial puede centrarse en el aspecto histórico de la imagen. No obstante, al

introducirles posteriormente a la obra reinterpretada por Fontcuberta, se generan nuevas conexiones y diálogos que divergen significativamente. Esta metodología no solo enriquece el espectro de asociaciones posibles sino que también fomenta discusiones en torno a tecnologías más contemporáneas y accesibles para el estudiante.

Es crucial reconocer que el entorno histórico, social, económico y filosófico que envuelve a una obra fotográfica constituye un elemento esencial en su comprensión. Asimismo, los procesos de producción y comunicación de información que surgieron en el siglo XIX juegan un papel fundamental. La fotografía, intrínsecamente vinculada con el telégrafo, el ferrocarril, la electricidad y otros sistemas, se configuró como un avance que facilitó nuevas formas de comunicación, conocimiento y experiencia humana, emergiendo como un fenómeno cultural profundamente arraigado en el positivismo de la era tecnocientífica y la Revolución Industrial.

Estos elementos confluyen para configurar una cultura visual distintiva, evidenciando que la fotografía trasciende su presencia en galerías o museos para asumir un papel más significativo y variado en la sociedad contemporánea.

La esencia de la fotografía se debe comprender dentro del marco de su contrato social, es decir, los códigos y consensos que la definen. La conceptualización de lo fotográfico es el resultado de un consenso cultural que se ha desarrollado a lo largo de 175 años, desde la invención del daguerrotipo, reflejando su evolución desde un mero registro visual hasta convertirse en una compleja forma de expresión y comunicación en el entorno social actual.



(Fotografía N.º 3, Warsaw Pact troops invade Prague, Koudelka 1968)



<https://images.app.goo.gl/RViB7TP7xVmRVvoK9>

¿Cuál constituye el verdadero valor de una fotografía más allá de sus aspectos técnicos?

Esta pregunta invita a una reflexión profunda sobre el significado y la trascendencia de la fotografía en el ámbito contemporáneo. El trabajo de Josef Koudelka, que se extiende a lo largo de cinco décadas, ofrece un amplio espectro temático que va desde los teatros de Praga en la década de 1950, pasando por los campamentos de gitanos en Europa Central, hasta la invasión soviética de 1968, su exilio y los paisajes panorámicos. Al centrarse en la noción de lugar en la obra de Koudelka, se revela cómo la ausencia de un hogar fijo y los territorios en disputa constituyen algunos de los motivos recurrentes en la obra de este fotógrafo, quien originalmente se formó como ingeniero aeronáutico. La presencia humana y sus conflictos se manifiestan de manera palpable en su corpus fotográfico.



(Fotografía N.º 4, Straznice, Koudelka 1966)

<https://images.app.goo.gl/1vH4uV5A9hvVivTd8>

Desde una perspectiva académica, al estudiar y enseñar fotografía en el nivel universitario, es posible explorar la noción de contratos sociales implícitos en la fotografía, según los cuales las imágenes adquieren un valor específico, ya sea por sus atributos inherentes o por aquello que les falta. Este acuerdo conceptual permite asignar a una imagen fotográfica diversos valores que históricamente han incluido, por ejemplo, la noción de archivo, identidad, memoria o verdad.

Con la incursión de lo digital y la revolución de Internet, se está presenciando una transformación de este contrato tradicional, generando una ruptura que abre un espacio propicio para el desarrollo del concepto de *postfotografía*. Esta brecha no solo cuestiona los valores tradicionales asociados a la fotografía sino

que también introduce nuevos paradigmas en la comprensión y el valor de las imágenes en la era digital. Este cambio paradigmático desafía las concepciones previas y establece un campo fértil para el análisis crítico y la reflexión sobre la fotografía en el contexto contemporáneo, marcando un antes y un después en la manera en que concebimos y valoramos la imagen fotográfica.

Discusión

La discusión académica contemporánea debe reconocer la emergencia de la *postfotografía*, que representa un cambio paradigmático en la concepción de la fotografía: una transición que simboliza tanto una despedida de convenciones establecidas como la acogida de nuevas formas de entender y apreciar la imagen. Esta noción no insinúa el ocaso de la fotografía, sino más bien el fin de un modo particular de observar y, sobre todo, de conceptualizar las imágenes fotográficas. Los avances en la tecnología digital, incluyendo software de edición de imágenes y dispositivos de escaneo, así como la proliferación de internet, las redes sociales y los teléfonos inteligentes, han impulsado una metamorfosis en la práctica y los valores fotográficos, desplazando su tradicional epicentro hacia ámbitos más fluidos y permeables.

El reto que enfrentan los docentes universitarios radica en la formulación de un modelo didáctico que permita la enseñanza de la fotografía más allá de los enfoques técnicos o históricos, y que incorpore una perspectiva analítica abarcando el contexto histórico, social y cultural en el que las fotografías y sus creadores se sitúan. Es imprescindible considerar la temporalidad y la caducidad de las imágenes en la era digital, donde la vida útil de la fotografía transmitida y consumida por internet y redes sociales es efímera.

La pedagogía fotográfica actual debe abordar la técnica y la influencia de factores significativos en la percepción de las imágenes, superando el desafío de captar la atención de estudiantes acostumbrados a la inmediatez y la interacción táctil con las

pantallas digitales. Es esencial que los educadores fomenten prácticas que inviten a los alumnos a profundizar en la cultura visual instantánea, a valorar detenidamente las fotografías y a apreciar todos sus aspectos, tanto técnicos como artísticos y emocionales. La comprensión plena de este proceso educativo requiere un desglose analítico de los componentes que constituyen la imagen.

Esta diversificación en la enseñanza de la fotografía se debe a múltiples factores. Primero, la accesibilidad global a la fotografía ha sido impulsada por el desarrollo de dispositivos técnicos como los smartphones, permitiendo que prácticamente cualquier individuo participe en la creación de imágenes. En segundo lugar, en el contexto de la globalización, la fotografía se ha consolidado como un lenguaje universal, utilizado y entendido a lo ancho del planeta. Ejemplos emblemáticos, como la “Niña afgana” fotografiada por Steve McCurry y publicada por *National Geographic* en 1985, y su difusión mundial en el transcurso de un año, ilustran cómo la fotografía trasciende la técnica para convertirse en un medio de debate social y cultural. Estas imágenes icónicas, distribuidas en los albores de la internet, anticiparon la globalización de la fotografía y su poder para comunicar más allá de las barreras culturales y geográficas.

La enseñanza de la fotografía en la era contemporánea requiere una fusión de habilidades técnicas con un enfoque conceptual profundo, integrando tanto elementos históricos como contemporáneos. Los educadores deben desarrollar métodos educativos que respondan a la intersección entre la tecnología emergente y la expresión artística, permitiendo a los estudiantes no solo dominar las herramientas técnicas sino también comprender y valorar la riqueza y complejidad de los significados que las imágenes pueden portar. Esta transformación pedagógica es fundamental para nutrir una nueva generación de fotógrafos y espectadores que sean técnicamente diestros y críticamente perspicaces en un mundo visualmente saturado.



(Fotografía N.º 5, Niña afgana, McCurry 1986)

<https://images.app.goo.gl/kuBuLdnYiHKHtHvk6>

La discusión sobre el impacto de la fotografía de Aylan Kurdi, capturada por Nilüfer Demir, resalta la potencia de la imagen fotográfica como un catalizador para el cambio social y la conciencia política. Esta imagen, trascendiendo su condición de registro visual, se erigió como un símbolo poderoso de la crisis de refugiados, induciendo a una rápida y visceral respuesta global. Este fenómeno evidencia la fotografía no solo como un medio de documentación sino como un actor influyente en la narrativa social y política contemporánea.

La inmediatez con la que la imagen de Kurdi se propagó y la intensidad de la reacción que provocó plantean interrogantes cruciales sobre la función de la fotografía en la era de la información digital y las redes sociales. La capacidad de una sola imagen para movilizar la opinión pública y la política internacional reafirma la necesidad de una comprensión más profunda de la ética, la responsabilidad y el poder inherentes al acto de fotografiar y compartir imágenes.

Para cultivar en los estudiantes una comprensión adecuada de estos procesos y generar expectativas realistas sobre el papel de la fotografía en la sociedad, es esencial adoptar un enfoque pedagógico multidimensional que:

- Fomente la alfabetización visual y crítica: educar a los estudiantes en la interpretación y análisis crítico de imágenes, permitiéndoles discernir entre la imagen como documento y la imagen como artefacto con agendas y narrativas implícitas.
- Incorpore la ética fotográfica: introducir debates sobre la ética en la fotografía y el periodismo, explorando las implicaciones de capturar y compartir imágenes que pueden

tener un impacto psicológico y emocional significativo en la audiencia.

- Analice el rol social de la imagen: examinar casos de estudio donde la fotografía ha jugado un papel crucial en la concienciación social y la movilización para abordar problemas como los conflictos, las crisis humanitarias y los movimientos sociales.
- Desarrolle la conciencia del poder de la imagen: concientiar a los estudiantes sobre cómo las imágenes pueden ser utilizadas para influir en la opinión pública y en la formulación de políticas, tanto de manera constructiva como manipuladora.
- Promueva la reflexión sobre la responsabilidad del espectador: reflexionar sobre la responsabilidad de los espectadores al consumir imágenes y sobre cómo las respuestas emocionales pueden ser canalizadas hacia acciones concretas y constructivas.
- Estimule la práctica reflexiva: animar a los estudiantes a participar en la creación fotográfica con una consideración cuidadosa del impacto potencial y la intención detrás de sus propias imágenes.
- Integre la dimensión temporal de la fotografía: discutir la vida útil de las imágenes fotográficas en la era digital, incluyendo cómo se consumen, se interpretan y, eventualmente, se desvanecen en el discurso público.

Al abordar estos aspectos en la formación académica, los educadores pueden equipar a los estudiantes con las herramientas necesarias para navegar y contribuir de manera ética y efectiva al complejo paisaje mediático del siglo XXI. La fotografía, como se ha demostrado, no es meramente una ventana a la realidad, sino un espejo de las complejidades y desafíos de la condición humana, y su estudio debe reflejar esa multiplicidad de funciones y significados.



(Fotografía N.º 6, Alan Kurdi, Demir 2015)

<https://images.app.goo.gl/gJBdZEewQakkC2637>

La discusión planteada aborda la intrincada relación entre la pedagogía fotográfica y la era digital, un período caracterizado por la omnipresencia de las imágenes y su rápida difusión a través de las redes sociales. La enseñanza de cómo capturar imágenes que no solo sean técnicamente competentes sino que también tengan la capacidad de formar parte de la historia implica una pedagogía que trascienda la transmisión de conocimientos técnicos y fomente una profunda reflexión sobre el significado y el impacto de la fotografía.

La aplicación de métodos conductuales en la enseñanza de la fotografía, enfocados en aspectos técnicos como la apertura y la velocidad de obturación, puede resultar en la habilidad de producir imágenes técnicamente sólidas. Sin embargo, este enfoque corre el riesgo de ser insuficiente si se limita a replicar estilos sin promover la interpretación crítica o la expresión individual. La fotografía de autor, que busca imprimir una marca personal y conceptual en la obra, demanda un enfoque constructivista que incorpore el conocimiento técnico, la reflexión crítica y la sensibilidad artística.

El constructivismo, aunque cuestionado, ofrece una estructura donde los estudiantes aprenden a través de la experimentación y la reflexión sobre la práctica, y a través de errores y pruebas se aproximan a un entendimiento más profundo de la fotografía como un medio expresivo. La pregunta entonces se centra en cómo esta pedagogía afecta la sensibilidad de las imágenes producidas y cómo puede alentar a los estudiantes a crear obras que tengan relevancia cultural y emocional, similar al poder icónico de la fotografía de la “Niña afgana” de McCurry.

Para abordar esta complejidad, se propone un método de enseñanza que no solo provea las herramientas técnicas para la

captura de imágenes, sino que también fomente el análisis del trasfondo sociocultural y la capacidad de evaluar las obras fotográficas con referencia a estilos históricos y autores significativos. Este enfoque sugiere que la fotografía, más que una ciencia, es un arte profundamente arraigado en la experiencia humana y en la interpretación del mundo que nos rodea.

El papel de los docentes universitarios en este contexto es dual: deben ser tanto transmisores de conocimiento técnico como facilitadores de un aprendizaje reflexivo y crítico. Deben adaptar sus métodos de enseñanza a los contextos históricos y técnicos actuales, y al mismo tiempo, ser flexibles y receptivos a las dinámicas culturales y tecnológicas que definen la fotografía contemporánea.

En resumen, la educación fotográfica debe ser un equilibrio entre la competencia técnica y la introspección conceptual. Debe capacitar a los estudiantes para que, con cada imagen que capturan, no solo demuestren habilidad técnica, sino que también aporten al discurso visual con imágenes que reflexionen sobre su época, con la potencialidad de influir y formar parte de la historia.

Conclusión

La naturaleza de hablar con la cámara es diferente de la naturaleza de hablar con los ojos; la razón de la diferencia es, en primer lugar, porque hay un espacio inconscientemente diseñado cuidadosamente en lugar de un espacio diseñado conscientemente por humanos (Benjamin 1931).

La fotografía no solo es una disciplina técnica sino como un fenómeno sociocultural y un medio didáctico potencialmente rico para los entornos académicos. La idea de integrar la idea *postfotografía*, cataliza una necesaria reevaluación pedagógica, provocando a los docentes a concebir estrategias educativas que superen la mera instrucción técnica en favor de un enfoque más holístico y crítico.

Este análisis ha reconocido la fotografía como una herramienta educativa transversal, que invita a los estudiantes a participar en un diálogo con la historia, la cultura y la sociedad. La fotografía emerge como una narrativa visual que encapsula y refleja los paradigmas sociales, y su estudio crítico puede contribuir significativamente al desarrollo intelectual y creativo del estudiante.

La evolución tecnológica ha democratizado la práctica fotográfica, elevándola a un lenguaje universal y accesible, pero también ha planteado el reto de enseñar a los estudiantes a discernir y valorar la profundidad y el significado detrás de la inmediatez de la imagen. La *postfotografía* se posiciona en el vértice de este desafío, proponiendo un cambio paradigmático que reconoce la imagen como un ente dinámico en constante diálogo con su contexto.

La pedagogía fotográfica, por tanto, debe ser capaz de adaptarse y responder a este contexto fluido, equipando a los estudiantes con la capacidad de navegar y contribuir críticamente a la cultura visual contemporánea. Los educadores deben adoptar una metodología que sea tanto reflexiva como proactiva, facilitando un espacio de aprendizaje donde la técnica fotográfica sea tan solo el punto de partida para exploraciones más profundas de significado y expresión.

En síntesis, la enseñanza de la fotografía debe ser una amalgama de la destreza técnica, la sensibilidad estética, la conciencia histórica y la agudeza crítica. Los educadores deben comprometerse a cultivar un entorno que fomente la comprensión y la apreciación de la fotografía como un medio poderoso de comunicación y expresión artística. El objetivo final es capacitar a los estudiantes no solo para que tomen imágenes, sino para que a través de ellas, puedan articular y transmitir perspectivas, críticas y narrativas que reflejen y posiblemente reformen la experiencia humana. En un mundo donde la imagen reina suprema, la verdadera competencia radica en nuestra habilidad para leer,

interpretar y crear imágenes que resuenen con significados que trasciendan el marco de su propia existencia visual.

Referencias

- BARTHES, Roland. 1980. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- BENJAMIN, Walter. 1931. *Pequeña historia de la fotografía*. Madrid: Taurus.
- ITO, Mizuko y Daisuke, Okabe y Matsuda, Misa, eds. 2006. *Personal, Portable, Pedestrian*. Londres: MIT Press.
- LIPOVETSKY, Gilles. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- MÉNDEZ, Miguel Ángel. 2011. "Los fotógrafos se mudan al móvil". *El País*, 5 de junio. Acceso el 27 de junio de 2011. http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/fotografos/mudan/movil/elpepirtv/20110605elpepirtv_1/Tes

La imagen desfasada. Consideraciones para el estudio de la imagen de nuestros días

César Holm

*Contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo,
para recibir no las luces, sino la oscuridad.*

GIORGIO AGAMBEN

El estudio de la imagen es un título que, en medida que se dimensiona su complejidad, resulta difícil de cumplir en la mayoría de las veces que se menciona. La imagen como objeto de estudio es más una intención que un resultado. La relación que guardamos con ella es tan antigua que hoy podríamos compartir el origen, según el mito judeo-cristiano “porque fuimos creados a imagen y semejanza” (Génesis 1, 26). Los atributos que hemos encontrado en ella siguen tan vigentes como en nuestros inicios. Facultades cognitivas, mágicas, estéticas, políticas, entre muchas otras, que nos ubican siempre detrás de ellas en un interminable encantamiento y una histórica persecución. Somos esas falenas de las que habla Didi-Huberman parafraseando a Warburg (Didi-Huberman 2012). Ciencia sin nombre, es como le llaman a esa disciplina que se encarga de reflexionar sobre la imagen, pero que es complejo de titular por el amplio horizonte que debe abarcar dicho estudio. La imposibilidad

de nombrarle deviene de todas las manifestaciones, funciones, sentidos y repercusiones que tiene la imagen; así como todo debe tener un nombre para existir, también debe tener una imagen. ¿Pero qué nombre debe tener aquello que estudia toda la imagen? Agamben también cita a Warburg y reconoce que

el círculo hermenéutico warburgiano se puede ejemplificar así como una espiral que se desarrolla sobre tres planos principales: el de la iconografía y el de la historia del arte; el segundo es el de la historia de la cultura; y el tercero y más amplio es justamente el de la ciencia sin nombre, orientada hacia un diagnóstico del hombre occidental por medio de sus fantasmas (Agamben 2008, 145).

Por lo que sugiere el teórico italiano, los recursos metodológicos de Aby Warburg, quien es considerado uno de los precursores del estudio de las imágenes, siempre va acompañado de otros instrumentos epistemológicos como la historia, la antropología y la arqueología. Por lo tanto, la imagen no es algo que pueda definirse desde un solo lugar. En ponernos de acuerdo y lograr consenso reposa el problema.

A esta *ciencia sin nombre* le llamaremos después Teoría de la imagen y vendrá acompañada de nuevas amistades funcionales, como las ciencias de la comunicación, el diseño, el arte y hasta a la semiótica procurará tener cerca, delimitando su campo de reflexión en disciplinas que volverán a hacer de la imagen su propia interpretación.

Es la imagen lo que de origen debe estudiarse. Es la imagen el principio y el fin. El resto, lo de en medio, es el medio. El estudio de la fotografía, tal como lo conocemos hasta ahora, no es el estudio de la imagen fotográfica, es el estudio de la técnica, el estudio de la disciplina, el estudio del medio. Lo mismo pasa con el diseño o la comunicación. El estudio de la imagen se cuece aparte y obedece a círculos académicos más rigurosos con aproximaciones y planteamientos más elaborados. ¿Contamos, pues, con

pensadores de la imagen? Entonces contamos con una teoría sobre la imagen.

¿Contamos con ensayos sobre la imagen? Entonces contamos con estudios sobre la imagen.

La procedencia de todos estos pensadores abona al gran constructo de la imagen, una torre de Babel que desafiará lo divino y que será castigada con la diferenciación del idioma: Panofsky, Belting, Gombrich, Kracauer, Deleuze, Didi-Huberman, entre muchos otros que hacen su propio camino con el pico y la pala de su campo de estudio original. Por fortuna, el menú de corrientes, tendencias y aparatos de pensamiento para abordar la imagen es amplio: McLuhan, Dondis, Munari, Costa, Mirzoeff y más. Para la imagen desde el soporte fotográfico, el número no es para nada menor: Benjamin, Barthes, Sontag, Freund, Flusser, Dubois, Durand, Cheròux, Tagg, Rosler, por citar solo algunos. Si algo nos ha puesto a pensar, es todo aquello que hemos visto. El ámbito académico donde se produce la mayoría del pensamiento en la imagen, tarde o temprano llega a la luz de las editoriales y las publicaciones. Es menester de todo público afín a la imagen y la fotografía, consultar y consumir las publicaciones relacionadas. El esmero debe ser mayor en el aficionado, pero donde es una responsabilidad es en el estudiante de algún medio en el que la imagen predomine. Imperdonable para el docente, el gestor, el galerista. Los títulos, como los autores, deben estar más a la mano de quien tiene la responsabilidad de trabajar para el público, para un grupo, para un espacio o para una institución. Un intercambio de novedades editoriales, revistas físicas y digitales, *blogs*, coloquios, seminarios, conferencias, para que circule la información, para abrir el diálogo y la discusión, para confrontarnos desde nuestras comunidades a las transformaciones de la imagen.

Ahora, llevar el estudio de la imagen al aula no es para nada una tarea sencilla. Sobre todo, bajo el entendido de nuestro medio (considerando a la fotografía como medio) en el que se piensa

que la fotografía es práctica con un poco de técnica. Y seguramente llevan algo de razón, pero como se ha mencionado antes, el estudio de la fotografía debería ser el estudio de la imagen: de la imagen fotográfica, si quieren acotarlo de mejor manera. Aun así, tendríamos que ponerlo a discusión, porque todo lo que se fotografía, se lleva o crea para la fotografía, como ambas cosas ya existentes que se acercan para que una tome la forma de la otra (la imagen, cualquiera que esta sea, al formato, diseño y estética de la fotografía).

La dificultad de esta asignatura se debe a la alergia por la teoría, por el desprecio a la lectura y la falta de práctica de la exposición de ideas. La técnica impone un poco de rigor, la teoría es todo el rigor que le hace falta a la fotografía. Si nos planteamos la consigna de llevar a las aulas todos los recursos para la reflexión de la imagen, estaremos dotando de sentido, estética, historia, filosofía y muchos más instrumentos para la producción de contenido, para mejorar su condición como público, mediante estrategias que mejoren su capacidad de lectura de la imagen, recepción y proyección de temas. La fotografía no mejora con hacerse más fácil; la imagen fotográfica gana audiencia con un público preparado y crítico, por consecuencia. Pero hemos llegado al punto en que nos encontraremos con una dificultad: los recursos teóricos que tenemos para analizar la imagen del presente no pertenecen a este siglo, por lo tanto, nos enfrentamos al dilema de tratar los problemas del presente con soluciones del pasado. La imagen de nuestros días también debe ser tratada con los recursos teóricos del presente. Para quienes somos maestros en estos momentos, “somos una generación bisagra, que ha tenido la suerte de crecer entre siglos”, repite en sus clases el maestro Wilson Prada; somos esa generación que encarnó el cambio de paradigma fotográfico en su desplazamiento analógico-digital. El mundo cambió y nosotros con él. Aunque algunos de los textos de los autores mencionados aquí arriba sean vigentes, en muchos otros tendrán que hacerse adaptaciones y traducciones

al presente. Otros, inevitablemente se perderán en la obsolescencia. Los textos de ayer solo pueden rescatarse con las reminiscencias de imágenes pasadas, en una imagen del presente. Debemos tener cuidado de no hacer de la teoría una práctica nostálgica. Los estudios de la imagen deben ser tan actuales como las imágenes de nuestro tiempo.

Sin embargo, esto no puede ser posible. Pesa sobre este hecho una especie de maldición. Una condición que ya se ha naturalizado. Nuestro lugar será siempre detrás de la imagen. Pocos somos testigos o formamos parte del nacimiento de una imagen, el resto estamos condenados a ir tras ella para enterarnos, para comprenderla, para poseerla. Además, la imagen cuenta con poderosos aliados que la hacen más ágil, más leve, más breve, más total, más inevitable, más accesible y, al mismo tiempo, inalcanzable. La imagen con la que nos relacionamos ahora es intangible y efímera. Lo contrario a la fotografía. Los avances tecnológicos, casi siempre apoyados o sufragados por empresas, hacen de cualquier avance un negocio; le imprimen una velocidad a la imagen que es casi imposible de alcanzar. Esto es un detrimiento en comparación con el ritmo con el que producimos pensamiento. La producción en los laboratorios tecnológicos para las principales marcas de telefonía celular no es la misma producción que se genera en los departamentos de investigación, institutos, universidades y demás espacios académicos. Pero no es completamente la culpa de los intereses económicos de la industria, ella no creó esta diferencia. Esta condición ha existido siempre. La imagen como suceso, el pensamiento como reacción al suceso. Entre tantas imágenes como sucesos, nos vemos inmersos en un mar de reacciones que no somos capaces de completar, reconocer, administrar, compartir y catalogar. La imagen es a veces consciente, a veces como accidente. Nosotros tenemos una ardua tarea frente a la imagen, con tantas preguntas como somos capaces de hacernos, frente a aquello que intentamos comprender. La velocidad de la luz no se compara con la velocidad de lectura y difiere, aún

más, de la velocidad de escritura. Así que no es posible producir lo necesario para atender a la imagen del presente. Los recursos para comprenderla no vienen con ella, vienen detrás, aún más rezagados que nosotros. Sin duda, sería muy bueno hacer la imagen del presente, y con la imagen, los instrumentos para leerla y evaluarla. Pero no es así. La imagen debe sucederse, impactarnos y atravesarnos. Nuestro trabajo es reaccionar a la imagen y nombrarla, definirla, establecerla, pero eso no será en el presente. Habrá que esperar a que la imagen surta su efecto y nosotros reaccionemos a ella. Porque, además, la imagen nunca es imagen del presente. La imagen es objeto del pasado o inexistente. El tiempo natural de la imagen es el pasado, dicho esto, cuando se define la imagen gracias a su razonamiento. Para cuando esto sucede, la imagen ya es memoria.

La imagen desfasada

Es así como llegamos a la idea de que la imagen es un territorio inestable, cambiante, relativo, pues la imagen, cuando la comprendemos, ya no es parte de nuestro presente, y la que es verdaderamente actual es imposible comprenderla porque es desconocida, porque no se parece a nada, porque no tiene referente con nuestro tiempo. Para estas imágenes desconocidas, su comprensión aguarda en el futuro.

Puede que esto cambie y se produzca un ajuste, como sucedió con la literatura, que a finales del siglo XX logró superar lo dicho por escritores de mediados de siglo –*yo escribo, aunque estoy seguro que estoy escribiendo para alguien que aún no ha nacido*– bajo el prejuicio de un lector que no daba crédito a sus escritores contemporáneos.

Quizá llegue el tiempo en que tengamos tantos recursos para leer una imagen, como avances en la tecnología y los dispositivos. Pero en estos momentos seguiremos teniendo en la imagen una de las más grandes paradojas: luz y oscuridad, al mismo tiempo. La luz, medio por el que la imagen se produce, y la oscuridad,

oscuridad propia que nos imposibilita ver y nos mantiene dudosos de lo que tenemos frente a nuestros ojos. La imagen seguirá siendo, también, la gran paradoja del tiempo, su desfase del presente que, por efímero, pasado entonces o futuro, por incierto y desconcertante. Quizá esta sea la puerta a otra pregunta, ¿cuál es el tiempo de la imagen?, para llevar la idea de desfase a otra discusión, ahora sobre su eje temporal.

A manera de conclusión

El desfase del que se habla en este texto, es en realidad la distancia que guarda la imagen con su comprensión. Ese desfase está vinculado con su recepción, su efecto y respuesta. Todos los instrumentos que hemos desarrollado para la comprensión de la imagen, siempre se han realizado sobre imágenes del pasado. Dichas imágenes gozan de la ventaja de tiempo, de haber sido imaginadas, diseñadas, digamos, pensadas *a priori*, para su producción, proyección y recepción. Además de que, este tiempo, depende también de su medio: fotográfico, cinematográfico, cartel, etc. Son imágenes que podríamos catalogar como inmóviles. Si en algo se desplazan, será gracias a los aportes que los teóricos viertan sobre ellas, reanimándolas, como aquello muy veloz o inquieto que, solo estando inmóvil, puede revisarse.

Solo algunas excepciones logran llevar el pensamiento a la velocidad de las imágenes de su tiempo. Léase con letras grandes a Walter Benjamin con el *Angelus Novus* y *El Libro de los pasajes*, porque el resto de lo escrito sobre la imagen está más cercano a la historia (imágenes del pasado). Por consecuencia, lo que sabemos de la imagen ha sido pensado con imágenes del pasado por la complejidad de hablar de la imagen del presente, por ser el presente algo que no logramos entender aun del todo (vamos improvisando la mayor parte del tiempo). Aquí es donde se produce el desfase. Aquí es donde nos damos cuenta que la comprensión del presente está en el futuro. Hoy por hoy, producimos la imagen que posiblemente será entendida mañana. Sin embargo, no

debemos por ello dejarlo para después. La imagen se multiplica y también lo hace en sus formas y soportes, tan breves, como todo lo que vivimos en nuestros días, marcados por la rapidez. Esperemos que así, de pronto, aprendamos a ver en esa oscuridad llena de luz la imagen de nuestro presente.

Bibliografía sugerida

- AGAMBEN, Giorgio. 2018. *Una arqueología de la potencia*. Barcelona: Anagrama.
- BAÑUELOS, Jacob y Gómez, Armin. 2020. *Visualidad totalizante*. México: Abismos.
- BENJAMÍN, Walter. 2016. *El libro de los pasajes*. España: Akal.
- CONCHA, José Pablo. 2011. *La desmaterialización fotográfica*. Santiago de Chile: Ediciones/Metales pesados.
- DIDI-HUBERNAN, George. 2012. *Arde la imagen*. México: Serieve.
- GUNTHERT, André. 2021. *La imagen compartida, la fotografía digital*. México: Serieve.
- PRADA, Juan Martín. 2018. *El ver imágenes en el tiempo de internet*. España: Akal.
- RITCHIN, Fred. 2010. *Después de la fotografía*. México: Serieve.
- SILVA, Víctor. 2016. *La desilusión de la imagen, arqueología, cuerpo(s) y mirada(s). Una crítica a la actual explosión de las imágenes en los medios*. España: Gedisa.
- SOTO, Andrea. 2020. *La perfomatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones/Metales pesados.
- WARBURG, Aby. 2010. *Atlas mnemosyne*. España: Akal.

La enseñanza de la creatividad en la práctica fotográfica. Una actividad cognitiva compleja

Vicente Castellanos Cerdá

La revisión bibliográfica de manuales y textos de carácter didáctico sobre cómo desarrollar la creatividad en la práctica fotográfica nos arroja como resultado una serie de sugerencias y buenas ideas en tres grandes temáticas: en los aspectos de tipo tecnológico sobre elección de equipo y accesorios de captura, procesamiento e iluminación (Sonheim 2013); en el uso relativamente sencillo de estas herramientas en función de la luz, la composición y el posible tratamiento después de la toma (Langford y Andrews 2018); y en los géneros fotográficos, o en los usos profesionales o de consumo, idóneos de acuerdo con la intención comunicativa del fotógrafo (Galer 2007). Las ideas de estos libros pueden ser puestas en marcha con relativa facilidad en los cursos de enseñanza de fotografía en dos escenarios: en campo o localización y en el estudio.

Los resultados, sin embargo, a veces no son ni novedosos ni sorprendentes en las primeras prácticas fotográficas de los estudiantes. Las causas se suelen atribuir a la falta de pericia

profesional, a la inexperiencia para integrar conocimientos, habilidades y aptitudes que involucran la cultura visual del alumno con su capacidad tecnológica y comunicativa puesta a prueba en un lenguaje que se está comprendiendo por primera vez y, a la vez, usando como medio de expresión. También se pueden recurrir a las explicaciones de carácter abstracto y de difícil comprobación como falta de ojo fotográfico, carencia de don o cierto impedimento corpóreo-motriz, pues la fotografía como arte implica la relación cuerpo-obra, tal es el caso también de la escultura, la pintura y la música.

Ante esta situación es importante iniciar una reflexión sobre la enseñanza creativa de la práctica fotográfica como un asunto pedagógico. Para ello se deben identificar problemáticas de la enseñanza, conocimientos necesarios y habilidades que aumenten la posibilidad de lograr imágenes fotográficas que impacten por su plasticidad y por su contenido comunicativo.

Se parte de la hipótesis de que la creatividad fotográfica no es el resultado de un don ni del azar o de la suerte. Más bien es la consecuencia del trabajo consciente, serio e intenso en la comprensión de la creatividad como actividad cognitiva compleja que implica, en la práctica del estudiante, la correlación entre un propósito de comunicación y una destreza psicomotriz. Se trata de un proceso mental de conocimientos y toma de decisiones que tiene como resultado una imagen con determinada apariencia y un posible significado.

La *creatividad* se define como una capacidad humana de carácter intelectual en la búsqueda y elaboración de soluciones novedosas a relaciones o problemas previos, cuya interacción o no se encontraba del todo definida o pertenecía a ámbitos distintos. La creatividad, siguiendo a Turner (2015), fusiona ideas, conceptos, hechos y, en nuestro caso, elementos visuales, en una imagen que impacta por su sorpresa temática y forma propiamente fotográfica.

La teoría de la integración conceptual o *blending* (Fauconnier y Turner 2002) fundamenta el estudio de la creatividad en el

mecanismo de significación de la metáfora cuyo proceso de fusión permite una mezcla que deriva en un pensamiento nuevo y, a la vez, proyectivo. La creatividad permite organizar y comprender de una manera original lo que está visualmente presente en una fotografía.

A partir de lo que ya se conoce, el proceso de fusión mezcla en forma selectiva, ideas preexistentes, resulta en una estructura emergente, es decir, no disponible originalmente. La fusión es poderosa, en especial para unir pensamientos, estructuras y significados que se contradicen, que colisionan. Estos choques de ideas, lejos de detener la cognición humana, abren la puerta al significado emergente y a estructuras nuevas (Turner en Pérez y Pérez 2015, 34).

Derivado de esta caracterización del funcionamiento cognitivo de la creatividad humana, se propone comprender a la integración conceptual de la enseñanza de la práctica fotográfica en términos de una representación metafórica en forma de un rectángulo¹ compuesto por dos planos: 1) el de la comunicación estética y 2) el psicomotriz. El primero contempla la interacción entre la expresión del fotógrafo, la fotografía (la imagen) en sí y los procesos de interpretación por parte del destinatario. En el plano complementario se desarrolla la actividad psíquica y corporal que demanda la producción de una fotografía en un entorno cultural de producción, distribución y consumo de los mensajes visuales.

Se entiende por comunicación estética la construcción discursiva que realiza el fotógrafo para dar a conocer un contenido visual significativo proveniente del mundo real a un interlocutor competente. Se trata de una correlación que activa procesos de significación de tipo conjetural entre la mente del creador y la mente del lector en la que los objetos reales son transformados en imagen. El fotógrafo, siguiendo a Costa (1977), realiza una

¹ Se aprovecha la idea de rectángulo por ser la figura geométrica en que una imagen fotográfica se produce y se exhibe.

operación cognitiva, plano complementario, de mediación entre lo fotografiado (el objeto real), lo fotográfico (las técnicas y prácticas de uso que afectan la imagen) y la intención comunicativa como significado propuesto y actualizable en la mente del lector. En otras palabras, los procesos de conjeturales se evidencian en este rectángulo tanto en el mensaje de lo visiblemente reconocible en una fotografía como en los supuestos culturales que transporta en un determinado contexto de producción y lectura.

El lector de una imagen coopera (Grice 1975) en esta mediación de carácter tecnológico y comunicativo propuesta por el fotógrafo a partir de su formación cultural y capacidad para construir significados tanto por lo que está presente en la imagen como por lo supuesto y lo ausente al activar, gracias a la presencia de la imagen, la capacidad de conjetura del ser humano (*abducción* para Peirce 1974), esto es, la facultad de construir hipótesis acertadas y racionalmente fundamentadas de sentido.

La conjetura o abducción es la génesis del pensamiento creativo tanto en el momento de producir una fotografía como en el de interpretarla. Para Peirce, es un tipo particular de signo conocido como argumento articulado con las estructuras formales del pensamiento lógico como la deducción y la inducción: “La abducción es el proceso de formar una hipótesis explicativa. Es la única operación lógica que introduce nuevas ideas [...]. La abducción simplemente sugiere que algo puede ser” (Peirce 1965, 171-172).

Esta actividad intelectiva de carácter conjetural que realiza el novel fotógrafo requiere de un gran esfuerzo relacional, pues a la vez que se aprende un nuevo lenguaje visual, se espera también que la intención de expresar algún pensamiento o emoción sea relativamente evidente en la imagen fotográfica.

El fotógrafo más aficionado sabe bien qué problemas le plantea la toma de vista: no solo debe velar por hacer visible y legible lo que constituye su sujeto, sino, además, debe evitar introducir en su fotografía elementos que perturbarían el equilibrio o que le nublarían el sentido (Gauthier 1986, 19).

En ambos planos, en cuanto comunicación y actividad psicomotriz, radica otro elemento que tiene implicaciones directas en la enseñanza de la práctica fotográfica creativa. Costa (1977) identifica una serie de actitudes que las personas que realizan fotografías tienen respecto a su práctica. Le llama *actitudes* en el sentido que hemos propuesto aquí como una capacidad cognitiva de reflejar, al menos, dos constantes psicológicas: preferencias e intencionalidades. Por ejemplo, un fotógrafo cuya preferencia sea acentuar el valor de documento histórico que ha caracterizado a la fotografía de prensa, tendrá una intención de registro testimonial y de rescate de la memoria cultural al organizar los objetos reales fotografiados en una imagen. En contraste, existen fotógrafos que prefieren explotar el potencial de embellecimiento de esos mismos objetos a partir del empleo de ciertas técnicas de iluminación y composición con una clara intención de publicitar mercancías en un contexto visual que difunde un estilo de vida.

Costa opone dos polos en las posibles actitudes del fotógrafo. En uno se encuentra el gregarismo definido por la indiferencia respecto a la imagen como medio de expresión estético y en el opuesto ubica a la pasión creativa movilizada por la búsqueda permanente de originalidad. Los ejemplos que explica son muy elocuentes. Un fotógrafo gregario e indiferente puede tener como práctica cultural comprar una postal o hacer una toma fotográfica de un lugar turístico. En la actualidad se puede identificar esta actitud en millones de fotografías que circulan en las redes sociales a manera de crónica personal de una cotidianidad predecible. En contraste, un fotógrafo creativo y original está en una constante búsqueda del sentido profundo de lo fotografiado gracias al dominio de la técnica, la experimentación y la búsqueda de conformar un estilo propio de representar y significar.

En el plano psicomotriz del rectángulo se ubican también una serie de capacidades mentales y habilidades motrices que se desarrollan en la enseñanza de la práctica fotográfica creativa, pero que no existe en el vacío ni en un escenario aislado de lo social

por más empeño que se le ponga a una enseñanza netamente escolar centrada en ciertos contenidos y resultados de aprendizaje, es decir, se debe reconocer, promover y desarrollar también las habilidades culturales del estudiante a partir de la producción y consumo de imágenes fotográficas que enriquezcan la innovación.

El aprendizaje de lo fotográfico pone en juego la mediación entre creador, tecnologías y técnicas. Se trata de aprender a escribir con luz, de aprovechar los principios e instrumentos científicos y estéticos que dan especificidad al lenguaje fotográfico en términos de composición y luz. Al tratarse de un resultado visible, este se puede juzgar a partir de la habilidad plástica que el fotógrafo logra para crear una imagen de apariencia novedosa.

El tema y los instrumentos tecnológicos son los fundamentos para fotografiar de modo creativo –también se pueden emplear los términos congelar, capturar o momificar– un instante del devenir perceptible de la realidad, es decir, el modo creativo es el trabajo fundamentado con las técnicas y tecnologías de captura y procesamiento del instante. En ello, la enseñanza de la fotografía ha puesto especial énfasis didáctico. La práctica de fotografiar requiere de una máquina (la cámara), de un conjunto de apoyos a esta máquina (accesorios de captura e iluminación) y de un fotógrafo con entrenamiento motriz, con una actitud psicológica respecto a la fotografía y un argumento de tipo abductivo que se manifestará en la imagen. La siguiente imagen explica gráficamente el valor explicativo de la metáfora empleada para comprender la complejidad del proceso creativo en la enseñanza de la práctica fotográfica.

La cámara es el instrumento para escribir y argumentar con la luz que tiene el fotógrafo. De todos los componentes tecnológicos que la acompañan dos son fundamentales, uno es resultado del avance científico y consiste en un procedimiento de conservación y reproducción del momento de captura: la película para la fotografía analógica, los dispositivos computacionales

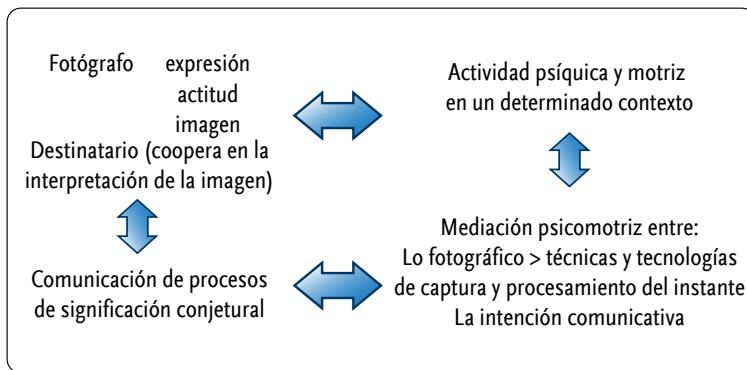


Figura N. ° 1. Creatividad en la práctica fotográfica
Actividad cognitiva compleja. Fuente: elaboración propia.

para el caso de la digital. El otro componente tiene una existencia física y una proyección abductiva al ser convertida en mensaje, se trata del motivo que se captura, lo fotografiado, a partir de lo que Costa llama lo *fotográfico*. El último elemento que entra en juego en la producción de la imagen fotográfica consiste en una serie de procedimientos, antes ópticos-químicos, y ahora digitales, que da un terminado concreto a la plasticidad de la imagen. En suma, luz, cámara, motivo, dispositivo de conservación-reproducción y procedimientos después de la toma, conforman lo fotográfico.

En la enseñanza de la fotografía todo este universo de conocimientos tiene una instrumentalización práctica necesaria e inmediata. El estudiante debe aprender a seleccionar y usar la tecnología fotográfica que suele convertirse en gran parte de los contenidos de un curso. Sin pretender agotar las posibilidades de organización didáctica, lo fotográfico suele ser enmarcado en los siguientes temas: la cámara (sus partes, funcionamiento y accesorios); el cuadro (jerarquización, composición y mensaje); la luz (sus cualidades y usos fotográficos); los procedimientos (revelado digital, posproducción y presentación); y la alfabetización visual en la práctica fotográfica (proyectos y géneros como

el retrato, el paisaje, el fotoperiodismo, el foto-ensayo, entre otras posibilidades de organización).

La actividad psicomotriz de todo este conocimiento teórico-práctico que el fotógrafo integra define la apariencia de una fotografía, así como una propuesta plástica que bien puede definir una huella autoral. Es importante referir el modo en que la psicomotricidad se resuelve en varias etapas de la producción fotográfica para hacer consciente al estudiante de su actividad cognitiva compleja en la producción de imágenes creativas. La siguiente selección de definiciones, sugerencias y experiencias son elocuentes en la necesaria interacción entre el plano de comunicación estética y psicomotriz del rectángulo.

Respecto a la concepción de la fotografía y su potencial plástico destaca el desafío de convertir los objetos reales ordinarios en una imagen que revele un significado profundo de los elementos visibles:

Tomar una foto es un evento significativo. Se está creando algo único que comunica sentimientos e ideas. Una foto es un momento de la vida que evidencia un impulso y una serie de decisiones. Miramos y tomamos fotos porque podemos olvidar ese significado.

La expresión de pensamientos y sentimientos a través de la fotografía no es solo posible, sino también importante para una mente creativa y una cultura equilibrada (Sonheim 2013, 7).

Justo en el momento de la toma o captura del instante decisivo Henri Cartier-Bresson es un maestro en la observación del movimiento para, paradójicamente, capturar lo que él llama el equilibrio de los elementos móviles en un instante estático. Este trabajo de premonición tiene una relación estrecha con la motricidad del fotógrafo:

El ojo del fotógrafo está en perpetua evaluación. Un fotógrafo puede lograr una coincidencia de líneas con tan solo mover su cabeza una fracción de milímetro. Puede modificar perspectivas mediante una ligera flexión de rodillas. Desplazando la

cámara a mayor o menor distancia del sujeto logra un detalle, y éste puede ser subordinado al resto o puede subyugar al fotógrafo en casi el mismo tiempo que le toma el obturador, o sea, a la velocidad de un acto reflejo (Cartier-Bresson en Fontcuberta 2003, 229).

El procesamiento de la imagen digital ha hecho manifiesto el gran potencial de tratamiento que se tiene después de la toma al grado que es posible integrarse, en términos creativos, con el instante decisivo. Los algoritmos computacionales pueden manipular, analizar y también crear nuevos elementos visuales que obligan a pensar la fotografía en una suerte de imagen expandida gracias a la imaginación del fotógrafo y a la tecnología. Basta considerar las valoraciones que se han hecho respecto del *software* que trabaja con la imagen fija:

Photoshop es el próximo reino de la creatividad, que le permite hacer posible lo imposible. Cuando se sabe lo que es posible en el pos-procesamiento, cambia la forma en que se ve y fotografía el mundo. Estos desafíos enseñan una variedad de herramientas y conceptos de Photoshop que permiten expresar mejor la visión y continuar la creatividad más allá de hacer clic en el obturador (Adler 2014, 419).

El plano psicomotriz del rectángulo tiene un componente cultural muy importante. La fotografía al ser un hecho comunicativo está influenciada por el espíritu del tiempo, de las coordenadas del aquí y ahora de la sociedad que la posibilita. La historia del arte es uno de los grandes marcos de referencia que el estudiante debe apropiarse para comprender los diferentes modos de ver que una fotografía transporta. El estudio de las visualidades no solo engloba el dato histórico, sino también conocimientos de comprensión de la fotografía provenientes de las ciencias sociales y de las humanidades, lo cual ha conformado el campo académico de estudios de la cultura visual. La fotografía, junto con el cine, la pintura, el cómic, la imagen digital y

todas aquellas expresiones mediáticas o artísticas que son del arte y de la ciencia, es objeto de sendas explicaciones de carácter conceptual y filosófico. La cultura visual se ha convertido en un objeto de estudio que interesa por la relación que crea entre instituciones, objetos y dinámicas comunicativas a través de la cual una sociedad expresa diversas perspectivas del entorno físico, espiritual e intelectual del hombre y la naturaleza. Este campo académico es susceptible de enseñarse como conocimiento básico a los estudiantes a lo que se le ha denominado alfabetización visual. Las temáticas son diversas, pues abarcan desde los aspectos fisiológicos de la visión hasta los problemas de significación de la imagen.

En cuanto a la creatividad es necesario hacer énfasis que en la práctica fotográfica el autor de la imagen pone en juego una competencia cultural que se traduce en los códigos de representación que emplea y definen la concepción del mundo que tiene, el modo en que se expresa en sus fotografías y la intención por comunicar a otros esa concepción convertida en un mensaje visual. Los códigos de representación no son homogéneos en lo sincrónico ni en lo diacrónico. La diversidad en los modos de ver y de interpretar son una característica a lo largo de la historia y en la simultaneidad temporal de sociedades que interactúan sin por ello comprenderse necesariamente. En otras palabras, el fotógrafo debe trabajar con las tensiones de carácter cultural, lo cual incluye lo ideológico que sus imágenes transportan, sea de manera implícita o explícita.

Pese al realismo que aparentemente caracteriza a la fotografía, también es obligado que el fotógrafo reconozca la ambigüedad que conlleva la naturaleza polisémica de la imagen. De ahí la importancia de explicación, anclaje o relevo que tiene el mensaje lingüístico en forma de título, pie de foto o curaduría textual cuando las fotografías son exhibidas en museos.

Existe otro elemento de la alfabetización visual importante que el fotógrafo debe tener presente y se resume en la convicción de

que el destinatario si bien es capaz de reconocer el mensaje y los elementos visuales, la interpretación puede coincidir o no con la intención del autor. Las fotografías son difíciles de explicar porque son fáciles de reconocer. Existen lecturas literales, alternativas, dislocadas o aberrantes de las imágenes, lo cual propicia una conversación entre fotógrafo, imagen e interlocutor. En suma, no solo en la producción de una fotografía está en juego la creatividad, sino también en su construcción cultural tanto al momento de la producción como de la recepción.

La interacción de ambos polos del rectángulo, en términos pedagógicos, encuentra una ruta fértil de organización en un recurso que es sugerido una vez que se dominan los primeros conocimientos y habilidades que un fotógrafo debe apropiarse. El trabajo con proyectos es la vía que mejores resultados creativos puede arrojar, pues ayuda al fotógrafo a definir el qué, el cómo y el para quién de su práctica. En un proyecto fotográfico se delimita el tema, se valora su viabilidad y se considera su relevancia profesional o cultural. Además, al contar con este marco mental y tecnológico, el novel fotógrafo puede precisar el conjunto de ideas y sentimientos transmisibles en una fotografía.

En el presente texto se expone, a manera de ejemplo, un proyecto fotográfico con una finalidad didáctica en el que se exhiben una serie de retratos fotográficos capturados con tecnología análoga en la toma y procesados digitalmente para su publicación en pantalla y papel. Esta intención implicó tomar conciencia tanto de lo fotografiado como de lo fotográfico con una perspectiva histórica por parte del autor y un regreso a las estructuras mentales y tecnológicas de una práctica fotográfica que se había abandonado por alrededor de 20 años.

En este ejercicio didáctico se pusieron en juego los planos explicados del rectángulo del siguiente modo. En cuanto a la comunicación estética es importante mencionar que personas de diferentes edades fueron el motivo de las fotografías. La idea fue retratarlas con luz natural en espacios físicos cotidianos y con

la menor intervención posible de la iluminación existente. Son retratos con poses definidas justo al momento de la toma. Pensando que un rollo de 35 milímetros tiene 36 tomas, se hicieron series de respaldo de seis para elegir la mejor fotografía.

La figura humana es uno de los motivos más potentes que la fotografía moldea en una relación plástica de cualidades corporales de gesto, actitud o pose y expresión. En el presente caso, la intención del proyecto, no obstante, los discursos sobre la esencia psicológica que una foto puede extraer de una persona al convertirla en imagen, es decir, inmortalizarla, consistió en dar testimonio de una cotidianidad que transcurre sin sobresaltos o eventos significativos. El objetivo radicó en detener el flujo de sus vidas, lejos de toda pretensión esencialista sobre su personalidad y relevancia social. También se consideró que la elección de película en blanco y negro obliga a juzgar el resultado final en cuanto gamas de grises, definición de los detalles y grado de contraste. Se tuvo que regresar a *pensar en blanco y negro* pues los tratamientos en cuanto a estos aspectos que facilita enormemente el procesamiento digital, son definitorios en la toma análoga, tal es el caso de volver a tener presente la latitud de exposición² que la película permite. Este regreso al pensamiento en blanco y negro también tuvo un aspecto subjetivo que se tradujo en un mayor cuidado de la toma, pues la imagen capturada y conservada en la película no es de inmediata visualización. Se regresó a ese periodo de incertidumbre al que obliga la fotografía análoga y la palabra *revelado* tomó, más allá de las implicaciones químicas que conlleva, el sentido de descubrir el resultado plástico y comunicativo del retrato tras un trabajo de laboratorio.

En cuanto al procesamiento de las fotografías se tuvieron dos opciones: realizar el revelado y el positivado de las imágenes por parte del autor, o bien, solicitar estos procesos ópticos y

² Tolerancia al error de exposición de una emulsión fotográfica.

químicos a un laboratorio. Como se pudo prever, la oferta es escasa, un tanto costosa y se da en un ambiente profesional de pertenencia a un pequeño colectivo que sabe, ahora y hace fotografía como antes. Estos servicios están disponibles en las grandes ciudades del país y lejos de encontrarlos en un directorio, son los algoritmos quienes ubican nuestra intención al hacer búsquedas en internet y que se traducen en publicidad en alguna red social, Instagram en el presente caso.

Las constantes de estas empresas que aprovechan el potencial de la digitalización para revivir una época en lo que lo importante era la óptica, la química y la ingeniería mecánica consisten en realizar el revelado de la película seguido de digitalizar los negativos y entregar impresiones positivas en papel digital. También ofrecen rentar laboratorios para que el propio autor realice el procesamiento completo de revelado de la película y positivado en papel³.

En este proyecto se optó por el revelado químico de la película y la digitalización del negativo que realiza el laboratorio, mientras que el trabajo de posproducción en *software* especializado de tratamiento de imagen fija estuvo a cargo del autor del presente texto y fotografías.

En el momento de la toma se estableció un contrato de comunicación que tuvo como base la confianza entre fotógrafo y persona retratada. La petición de la imagen se hizo en el momento y la aceptación fue aceptada en todos los casos. La psicomotricidad del fotógrafo se adaptó a los aspectos visibles del retrato. En primer término, con los elementos visibles no controlables del lugar físico, el decorado y la vestimenta, mientras lo que sí se pudieron adaptar a la toma fueron las variables respecto a los contrastes entre luces y sombras, la luz natural disponible que favoreciera el retrato y la expresión del rostro y del cuerpo en cuanto mirada y postura.

³ Procedimiento óptico y químico por el que se obtiene una imagen positiva a partir de un negativo.

Este proyecto didáctico ejemplifica cómo los planos de comunicación estética y psicomotriz de la práctica fotográfica creativa se ponen en juego en una especie de vaivén cognitivo en el que lo que se piensa y pretende tiene un correlato corporal. Esta interacción es de carácter artístico en su más pura expresión al concretizar en la plasticidad de una imagen fotográfica un pensamiento conjetural que sugiere significados para revelar algo que no se conocía o no se había puesto atención, o bien, muestra otras relaciones de sentido que pueden producir conocimiento y, por lo tanto, un enriquecimiento intelectual.



(Fotografía N.º 1, “Dulce”, Castellanos 2022)



(Fotografía N.º 2, “Elías”, Castellanos 2022)



(Fotografía N.º 3, "Patricio", Castellanos 2022)



(Fotografía N.º 4, “Leslie”, Castellanos 2022)



(Fotografía N.º 5, “Primos”, Castellanos 2022)

Referencias

- ADLEY, Lindsay. 2014. *Creative 52: Weekly Projects To Invigorate Your Photography Portfolio*. Estados Unidos: Peachpit Press.
- CARTIER-BRESSON, Henry. 2003. "El instante decisivo (1952)". En *Estética fotográfica*. Fontcuberta, Joan. Barcelona: Gustavo Gili.
- COSTA, Joan. 1977. *El lenguaje fotográfico*. España: Biblioteca de la Comunicación del CIAC.
- FAUCONNIER, Gilles y Mark Turner. 2002. *The Way We Think*. Nueva York: Basic Books.
- GALER, Mark. 2007. *Photography Foundations for Art and Design. The Creative Photography Hanbook*. Oxford: Elsevier.
- GAUTHIER, Guy. 1986. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.
- GRICE, H. P. 1991. "Lógica y conversación". En *La búsqueda del significado*. L. M. Valdés. Madrid: Tecnos y Universidad de Murcia.
- LANGFORD, Michael y Philip Andrews. 2018. *Langford's Starting Photography. The Guide to Great Images with Digital or Film*. Oxford: Elsevier.
- PEIRCE, Charles. 1965. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* [CP]. Hartshorne, Ch. & Weiss, P. (eds.). Cambridge: MA The Belknap Press of Harvard University Press.
- 1974. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- TURNER, Mark. 2015. "La integración conceptual como un programa de investigación para la creatividad computacional". En *Creatividad computacional*. Pérez y Pérez, Rafael. México: Grupo Editorial Patria y Universidad Autónoma Metropolitana.
- SONHEIM, Steve y Karla Sonheim. 2013. *Creative Photography Lab. 52 Fun Exercises for Developing Self-Expression with Your Camera*. Estados Unidos: Quarry Books.

El que-hacer didáctico en la formación fotográfica

Enrique Tamés

El quehacer didáctico de un asunto artístico es complejo, que se matiza dependiendo de la época histórica de la que se trate. La conformación de la *paideia* griega, de los primeros proyectos civilizatorios del mundo occidental, incorporó la formación artística como elemento fundamental para la creación del *ethos*; es decir, de la persona. Es también en la Grecia clásica donde surgió la preocupación por la didáctica, entendida como las maneras de facilitar el aprendizaje a través de una correcta preparación de las formas de enseñanza. Del verbo *didasko*, que significa enseñar, instruir, demostrar, exponer claramente, la cultura griega enfatizó la transmisión de conocimientos por medio de una docencia apta, de ahí que el sabio (en busca de la *sofía*) no solo era aquel que entendía ciertos campos del conocimiento, sino también aquel que sabía transmitir el proceso de construcción de entendimiento a los demás. Saber y saber transmitir eran dos ejercicios complementarios en la configuración del filósofo, en su sentido clásico, y del legado que éste



(Fotografía N.º 1, “Ranura al pasado”, Tamés 2019)

dejaba en su academia o liceo. Siglos después, este tipo de formación transmitida de discípulo a aprendiz resultó esencial en la conformación de la currícula medieval a través de las disciplinas liberales y de las llamadas bellas artes, donde el dominio de la producción artística era fundamental para la visión teocéntrica de la época. Aunque en el caso de la formación artística había una diferencia importante con el canon de la Grecia clásica: la obra artística ocupaba un lugar preponderante, de modo que maestros y alumnos recorrían los anales de la historia de manera anónima o cuasianónima: las escuelas o talleres gremiales eran espacios semiformales donde se creaban obras colectivamente. El velo de la creación anónima se rompió al final de la Edad Media y el inicio del Renacimiento. En el periodo moderno destacó la dimensión interna del sujeto creador, atrayéndose los elementos de gusto y placer desinteresados. En la Europa del siglo XVIII aparecen las Academias para la enseñanza de las artes y los Salones para su exhibición. Inclusive la rígida formación positivista a partir del siglo XIX incluyó una preparación para el entendimiento y el desarrollo de las habilidades necesarias en el ejercicio de la creación artística. Y nació el ejercicio de la crítica del arte, esto es, la manera de ubicar, explicar, legitimar, dar valor al objeto de arte frente a los cánones de la estética. Y es en el siglo XX donde aparecen una cantidad enorme de teorías, concepciones, pedagogías, que por una parte enriquecen, pero por otra complican el quehacer formativo: por un lado, surge con relativa fuerza la idea que lo que esencialmente hace al artista ser artista no es posible de aprender y por tanto de enseñar, así que la pedagogía de las artes resulta en un quehacer inútil. Por otro lado, y es el otro caso extremo, dados los avances del conocimiento científico del cerebro, se da un auge de didácticas de estimulación de la parte creativa de la mente. Y en medio de ambas posturas, un mundo de técnicas y de métodos destacando aspectos creativos, estéticos, técnicos, de producción e históricos de la didáctica artística.



(Fotografía N.º 2, “Pandemia”, Tamés 2021)

La pregunta: ¿qué?

La pregunta sobre qué es el arte tal y como la entendemos hoy en día es de factura reciente. De hecho, surge en la época moderna, dado que la pregunta está ligada forzosamente a un ámbito estético; y éste entra en una fase de serio cuestionamiento –separación con respecto al ámbito artístico–, inclusive de crisis, precisamente en la modernidad. Para su análisis, si se regresa a ese primer cuestionamiento sobre el arte, se desprenden de él varias preguntas íntimamente relacionadas con la cuestión original: preguntas en torno a la obra de arte, al objeto artístico, a la calidad, a su técnica, a lo que representa, su función, características, materia prima, corriente artística en la que está inmerso. Otras preguntas giran sobre la audiencia, el espectador, el consumidor, la experiencia y emoción estética, la imaginación, gusto y sentido de belleza. Algunas más se derivan del papel del artista y su relación con la creatividad, la inspiración, la motivación, la expresión de ideas y de sentimientos, la intención. Además, están las preguntas concernientes a la

relación entre el arte, el artista y la sociedad; cuestiones de contexto, de fuerzas culturales, el arte como una fuerza constructora o destructiva, conservadora o revolucionaria, propositiva o profética. Todas estas preguntas tienen sentido y repercusión a la hora de entender qué se enseña y cómo se enseña cualquier actividad artística, como se aprende o se aspira a aprender el oficio del artista, y como se define el puente entre lo uno y lo otro. Howard Gardner sostiene que el estudio del arte resulta paradigmático, puesto que la teorización del arte resulta una cuestión intangible, incluso misteriosa, mientras que el objeto artístico es concreto, real, tangible. Es decir, el objeto de arte es algo fácilmente reconocible mientras que la esencia del arte es difícil de conceptualizar (Gardner 1994). Y más concreto aún es la realidad del que hace posible el objeto artístico.

La pregunta *¿Qué es el arte?* termina constantemente en confusión y frustración. Tal vez porque no es la pregunta correcta. Nelson Goodman, en su obra seminal *Ways of Worldmaking* se pregunta *When is art?* (¿Cuándo es el arte?) Y no ¿qué es el arte? Es decir, ¿cuándo es un objeto, un objeto de arte? (Goodman 1978). El cambio de pregunta lleva de premisa que el estatus del arte no es una cualidad del objeto sino algo impuesto a ésta. Dicho en términos recientes, la designación de la dimensión artística a un objeto cualquiera es una construcción donde intervienen variables relacionadas con el artista, la sociedad, el lenguaje, etcétera.

El origen del concepto de *arte* tiene su antecedente directo en el vocablo latino *ars*, que a su vez viene del vocablo griego *tekne*. Así, la idea de arte en el mundo occidental guarda una estrecha relación con la técnica, es decir, con la manera o el procedimiento de elaborar algo. Platón, en el *Hippias Mayor*, habla de Fidias, el gran escultor de la Grecia clásica, como de un artesano, es decir, aquel que domina una técnica (Osbourne 1970). En este mismo sentido, Martin Heidegger sostiene que la respuesta por la esencia de la técnica es fundamental, sin embargo, al hacerse

la pregunta por la técnica, en realidad se está partiendo de dos definiciones distintas, pero copertenecientes: la idea de la técnica como la definición de un medio para uno o varios fines o la idea de la técnica como un hacer del ser humano. De modo que responderse a la pregunta por la técnica, en realidad es responderse una pregunta en dos ámbitos distintos: el instrumental y el antropológico (Heidegger 1994). Así, la pregunta por el arte, además de intentar contestar a la pregunta por el arte definida por su técnica, es decir, su modo de hacer y hacerse, también se está planteando en términos antropológicos: ¿por qué el hombre hace arte?

Al tomar en cuenta las consideraciones anteriores, podemos hacer una primera aproximación general al arte definiéndose como una actividad humana que propositiva y cualitativamente interpreta, inventa, extiende e imbuye significados a través de formas visuales y/o auditivas organizadas y realza la forma y el significado de los objetos. Esta actividad se conceptualiza como un proceso y un producto de lo que llamamos arte (McFee 1995).

En el origen histórico de la actividad artística, esta se concebía de manera natural y colectiva; como un ejercicio cotidiano y consistente de manifestación cultural creando vínculos de comunicación y de cohesión social. Ellen Dissanayake diferencia el papel y la definición del arte en sociedades premodernas y modernas, diciendo que en las premodernas se trataba de una actividad mucho más colectiva, donde casi todos los miembros de la sociedad participaban en su consumo, pero también en su hechura. No así en las sociedades modernas en donde el arte se volvió una actividad más de una élite (Dissanayake 1992), una actividad sectaria, especializada, a un grado tal que se llega al punto de afirmar que hay una especie de designio o de destino manifiesto para que ciertas personas pudieran acceder al estatus del artista. De aquí se desprende la importancia al acceso de la formación didáctica, no solo del creador del objeto artístico, sino también y en cierto grado del consumidor.

Se han expresado una multitud de postulados para diferenciar el tipo de conocimiento y por tanto de experiencia que genera el arte con relación al de otras actividades culturales como la filosofía y la ciencia. Con respecto a este último, Dewey es contundente al afirmar que la ciencia busca el establecimiento de afirmaciones (*statements*) y que el arte busca maneras de expresión (Dewey 1954), caminos distintos que logran identificarse con la prosaica y la poesía, respectivamente. Benedetto Croce, en su célebre texto *Estética*, manifiesta desde sus primeras líneas que el conocimiento tiene dos formas: el conocimiento intuitivo, basado en la imaginación y en lo individual, y el conocimiento lógico, basado en el intelecto y lo universal. Un conocimiento produce imágenes y otro conocimiento produce ideas (Croce 1922). De modo que se está hablando de distintas construcciones sociales, además de distintos tipos de conocimiento y de aprehensión. Croce sostiene que tanto para Kant como para Baumgarten el arte es la vestidura sensible e imaginativa de un concepto intelectual (Croce 1922). Sin embargo, no hay que relacionar al arte con solamente la imaginación entendida como la operación de la mente creando imágenes, reproductiva, sino con la imaginación productiva, es decir, creativa, esta sí, base de la actividad artística (Broudy 1987). Henri Matisse afirmará en este sentido que “la creación es la función verdadera del artista; donde no hay creación no hay arte” (Matisse 1953, 21).

Así, el arte es ante todo una manera de expresión, es decir, de comunicación, es decir, de lenguaje. El arte es uno de los más importantes sistemas de comunicación en las culturas humanas. Esto es así ya que el arte expresa valores, patrones de organización, estructuras sociales y sistemas de creencias que los individuos paulatinamente aprenden a leer (McFee 1995). Los objetos artísticos son expresivos y, por tanto, maneras de lenguaje y de transmitir ideas y emociones. Pero la transmisión de ideas y emociones tienen sentido siempre y cuando exista el interlocutor, el que escucha; Dewey afirma que “el trabajo de las artes está

completo solo mientras se da en la experiencia de otros más que en la de quién la creó" (Dewey 1954, 106). El proceso artístico, o dicho en términos heideggerianos, la técnica del arte es un círculo que se completa al pasar por el creador, la obra y el espectador/intérprete/público. De modo que el arte, al estar en el plano de la experiencia, no es la experiencia en sí misma, sino una cualidad que permea a ésta (Dewey 1954), no es el conducto, sino el mensaje que va a través del conducto. Aunque los filósofos han discutido por mucho tiempo si el arte es una cosa material existente físicamente o una construcción mental (Osborne 1970), la presencia de ambos aspectos en el análisis contemporáneo del arte resulta fundamental, desde las escuelas estructuralistas, las funcionalistas y la semiótica.

La pregunta: ¿cómo?

Después de un brevísimo entendimiento de dos preguntas fundamentales de la didáctica, a saber, que ésta se circunscribe a



(Fotografía N.º 3, "Naufragio", Tamés 2020)

la suma del derrotero histórico y el zeitgeist del presente, y que hay que delimitar muy bien los alcances epistémicos del arte y el quehacer artístico, pasamos a describir los cuatro componentes fundamentales de toda didáctica del quehacer fotográfico, que se entiende como quehacer artístico, derivado de los puntos anteriores. El filósofo Rudolf Arnheim, en *El pensamiento visual* (Visual Thinking), sostiene que son cuatro las facetas por las que debe pasar su formación el artista si quiere adquirir un pensamiento sofisticado de alto nivel: la producción de su quehacer, su historia, la crítica y su estética.

La producción del quehacer fotográfico se traduce en: producción, conocimientos y habilidades para crear arte fotográfico; conocer procedimientos creativos de artistas fotógrafos; dominar técnicas de producción fotográfica.

El conocimiento de la historia de la fotografía: estudiar las obras de la fotografía como documentos artístico-históricos; analizar e interpretar atribuciones, estilos, símbolos y funciones del quehacer fotográfico como factores intrínsecos a ésta.

La crítica del quehacer fotográfico: entender el significado y la calidad de las obras fotográficas; distinguir la calidad de las obras fotográficas; realizar juicios fundamentados y con información de las obras a través de los distintos crisoles artísticos.

La estética: entender los conceptos de gusto y belleza a través del análisis del objeto fotográfico, su apreciación e interpretación, su evaluación crítica, el entendimiento de la creación artística y así como del contexto cultural (Getty Institute for the Arts, 1993).

En la combinación de estos cuatro elementos, producción, historia, crítica y estética, se asume que no es la formación simple y llana de fotógrafos, a lo que se aspira. Un círculo virtuoso en el quehacer didáctico incluye: la producción de objetos artísticos, el desarrollo de la percepción y la sensibilidad, el estudio y entendimiento de particularidades de fotógrafos en tiempos y espacios particulares y la evaluación crítica de dicho quehacer fotográfico. El pensamiento sofisticado referido anteriormente

se logra repitiendo rutinariamente el círculo de la producción, la historia, la crítica y la estética, dado que genera tierra fértil para: el desarrollo de conocimiento fotográfico-artístico, la habilidad de emplear conceptos artísticos para la producción de objetos fotográficos, la capacidad de comunicar los conocimientos a través de la fotografía, la capacidad de apreciar objetos fotográfico y la habilidad y la confianza de evaluar trabajos fotográficos desde un punto de vista artístico.

Producir, contextualizar, interpretar y juzgar, cuatro dimensiones fundamentales del quehacer artístico en general, y del fotográfico en lo particular que deben ser estimuladas, conducidas, nutridas, ninguna en sacrificio de la otra, para el quehacer didáctico integral. A final de cuentas, cuando bien balanceadas, las cuatro dimensiones impulsan la creatividad (producción), crean un sentido civilizatorio (historia), enseñan comunicación reflexiva (crítica) y proporcionan herramientas para realizar evaluaciones de valor de lo que el sujeto lee, ve y escucha (estética).

La intención de la creatividad artística es realizar objetos únicos y es producto de la necesidad humana de expresar ideas y sentimientos (Boriss-Krimsky 1999). La intención de la historia del arte es comprender las obras de arte bajo la óptica del tiempo, la tradición y el estilo y nace de la necesidad humana de recordar y tener presentes las experiencias del pasado. La intención de la crítica de arte es refinar la percepción y los juicios sobre la calidad de la obra de arte y nace de la necesidad humana de percibir claramente el entorno. Y, por último, el interés de la estética es clarificar las ideas claves y conceptos fundamentales en torno al arte y surge de la necesidad humana de razonar y evitar aseveraciones de comprender los caminos del gusto y la belleza.

Pregunta de cierre: ¿por qué?

Schiller, en *The Aesthetic Education of Man* (1795), sostuvo que la educación artística es la que lleva al hombre a una madurez política y de convivencia social. Era a través de la belleza que



(Fotografía N.º 4, “Trans”, Tamés 2020)

el hombre lograba su camino a la libertad. Esta personalidad moral era la base del quehacer político; por lo que se creaba un vínculo sólido entre el *kalon* (belleza) y el *agathon* (moral). Los principios de ambas dimensiones estaban determinados por las mismas características, definidas así desde los tiempos de la cultura clásica (Pitágoras), a saber, proporción, balance, armonía, unidad (Levi y Smith 1991). Es decir, al actuar moral del hombre también deberían de aplicarse estas categorías estéticas, que eran a la vez matemáticas.

Ya en pleno siglo XX, el filósofo Herbert Read (1957) afirmará que la educación estética reunirá el conocimiento y el quehacer del arte, la moral y la política. En el mismo orden de ideas, el filósofo norteamericano John Dewey dirá que el arte integra armónicamente el orden exterior del mundo con las estructuras internas de la persona (Jackson 1998).

Los procesos de producción de arte están formados por distintos elementos como la creatividad, la comunicación, la construcción

de significados, el desarrollo de una técnica, la expresión de ideas y sentimientos, etc. Todos y cada uno de estos han sido estudiados por filósofos, científicos y pensadores de la educación, en torno al tema de la formación artística, comenzando por el mismo Dewey. Los significados, para este, son transmitidos de profesores a alumnos a través de construcciones empíricas. Es decir, que el significado surge a partir de la experiencia que tiene el profesor de su manejo de ideas, construcciones teóricas, análisis de técnicas, etc., y que intenta transmitir a sus alumnos. Sin embargo, dado que la experiencia del alumno no está igualmente involucrada al conocimiento que la del profesor, entonces, la educación no se da de manera cabal. De manera más específica, en la educación artística, a decir de Dewey, el alumno debe “experimentar” el proceso artístico para que haya un significado en su aprendizaje. Basado en Dewey, significado es sinónimo de experiencia (Dewey 1934).

Haciendo eco de la idea de Dewey, la didáctica del docente debe estar impregnada de su experiencia, en cada uno de los cuatro elementos descritos en la pregunta anterior. Ya que el arte no solo es significación y experiencia, también es expresión: una manera de comunicar una idea o una emoción a un tercero. Un estudio general de expresión abarca muchas formas culturales, tales como el lenguaje, la ciencia, la historiografía y la filosofía, algunas de las cuales no son consideradas ordinariamente como maneras culturales de expresión. En las formas de producción, en los lenguajes históricos, en las formulaciones críticas y las construcciones estéticas se conforma una didáctica más compleja y más retadora, tanto para la preparación didáctica del que-hacer docente como para el reto intelectual y sensible de las y los estudiantes.

Referencias

- ARNHEIM, Rudolf. 1986. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós Estética.

- BORISS-KRIMSKY, Carolyn. 1999. *The Creativity Handbook*. Illinois: Charles C. Thomas Publisher.
- BROUDY, Harry. 1987. *The role of imagery in learning*. Estados Unidos: The Getty Center for Education in the arts.
- CROCE, Benedetto. 1922. *Aesthetics, as a science of expression and general linguistic*. Londres: MacMillan and Co.
- DEWEY, John. 1934. *Art as Experience*. Londres: George Allen and Unwin Publishers.
- DISSANAYAKE, Ellen. 1992. "Species-centrism" and cultural Diversity in the Arts, Discipline- based Art Education and Cultural Diversity. The Getty Center for Education in the Arts.
- GARDNER, Howard. 1990. *Art Education and Human Development*. California: The Getty Center for Education in the Arts.
- GARDNER, Howard. 1994. *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Getty Institute for the Arts. Improving Visual Arts Education, Final Report on the Los Angeles Getty Institute for Educators on the Visual Arts (1982-1989). Estados Unidos: The J. Paul Getty Trust, 1993.
- GOODMAN, Nelson. 1978. *Ways of Worldmaking*. Estados Unidos: Hackett publishing.
- HEIDEGGER, Martin. 1994. *La pregunta por la técnica*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- JACKSON, Philip. 1998. *John Dewey and the Lessons of Art*. New Haven: Yale University Press.
- MATISSE, Henri. 1953. "The Nature of Creative Activity". En *Education and Art, A Symposium*. Ziegfeld, E. Suiza: UNESCO.
- MCFEE, J King. 1995. "Change and the Cultural Dimensions of Art Education". En *Context, Content and Community in Art Education, Beyond Postmodernism*. Neperud, R., Nueva York: Teachers College Press, Columbia University.
- LEWI, Albert y Smith, Ralph. 1991. *Art Education: A Critical Necessity, Disciplines in art Education: Contexts of Understanding*. Chicago: University of Illinois Press.

- OSBORNE, Harold. 1970. *The Art of Appreciation, The appreciation of the Arts*. Londres: Oxford University Press.
- READ, Herbert. 1979. *Imagen e Idea*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fotógrafxs, niñatxs y terrenx fértile

Jorja Carreño

So long as we learn, it doesn't matter who teaches us, does it?
E.R. BRAITHWAITE, To Sir, with love

Mi película favorita, desde la primera vez que la vi en una video-casetera Betamax con mi abuelita, ha sido y es *To Sir, with love* (Clavell 1967). Me gustaba imaginarme con la ecuanimidad y sabiduría de Mark Thackeray, resolviendo situaciones complejas, imprimiendo huellas de vida y por qué no, bailando en alguna graduación. Pero la realidad que he encontrado en las clases a menudo difiere de mi fantasía o requiere de escenas extra que no se muestran en el filme.

Algunas veces me pregunto si enseñar ha tenido siempre las mismas dificultades, o si estamos ante un alumnado cuyas características implican retos añadidos por el desarrollo tecnológico y las vivencias sociales e históricas que les han marcado.

La generación Z –nacida entre 1997 y 2010– es legión combatiente de estigmas y conflictos heredados, tanto económicos como ambientales y sociopolíticos: desde la lucha antiterrorismo que se intensificó con la caída de las Torres Gemelas, hasta la reciente pandemia de COVID-19, pasando por desastres naturales

(como el terremoto que azotó a México en 2017 o los incendios en Australia en 2020, entre muchos otros), y el implacable surgimiento de las redes sociales.

¿Cómo se ha forjado su carácter? ¿Qué les motiva? ¿Tienen un derecho legítimo a la arrogancia? ¿Están indignados? ¿Son tan frágiles como parecen? Y, sobre todo, ¿de qué manera podemos alcanzar su conciencia y encauzar esas particularidades *centennials*, para su completo desarrollo como seres humanos?

Durante mi experiencia docente, he encontrado ciertos obstáculos recurrentes que, aunque afortunadamente no han sido trascendentales, considero relevantes para entender el terreno que estamos pisando en las aulas. Supongo que cada generación tiene fortalezas y debilidades que requieren un ajuste en el método de enseñanza, y precisamente he elegido este punto de partida como hipótesis.

La generación a la que tenemos hoy la oportunidad de formar es impaciente, retadora y espera formadores que cumplan no solo con requerimientos académicos, sino con expectativas creadas a partir de lo que consumen en el mundo digital, es decir, profesores *orgánicxs*, de respuesta inmediata, héroes y heroínas con causa, *influencers*, *user friendly* y, si es posible, *gluten free*. Ya no basta con pizarrones, ahora las materias han de estar disponibles en línea, listas para ser almacenadas en capturas de pantalla. Tampoco el respeto a los maestros se otorga en automático, sino que debe ser ganado constantemente ante jóvenes que miran con incredulidad mientras nos ponen a prueba una y otra vez.

Con respecto al desempeño escolar, la accesibilidad a tutoriales que explican (correcta o incorrectamente) los temas, el uso de aplicaciones que simplifican los procesos y la enorme oferta de presentaciones, *chats*, foros, diagramas o videos disponibles, por un lado han fomentado la práctica autodidacta, pero también han difundido propuestas en ocasiones mal fundamentadas, que cuando no pasan por un análisis de contenido, promueven la desinformación o pueden incitar una actitud necia o conformista

por parte de los alumnos, defendiendo datos o posturas por la aparente veracidad que les impone haber sido publicadas. “El peligro aumenta si se considera el menor interés de las personas en someter a juicio crítico las informaciones que reciben, en especial cuando están insertas en redes sociales a las que se han incorporado voluntariamente, y en las que se han puesto en contacto con personas que pueden llegar a ser un referente confiable” (Gómez 2013, 43).

Otra característica de la era virtual que habitamos es que nuestros chicos han crecido acostumbrados a *filtrar* la información visual, auditiva y de lectura para controlar el impacto que tendrán en el receptor de los mensajes. Hay prácticas profesionales enteras que se dedican a la construcción de contenidos para alcanzar o convencer audiencias y los mismos *influencers* hacen alarde de la manipulación, cuando revelan sus secretos para conseguir las fotos o videos que suben a la red. Si queremos una muestra, basta con hacer una búsqueda de “redes sociales vs. realidad”, para que aparezcan miles de imágenes, páginas y videos que hacen evidente La importancia de la (falsa) apariencia sobre la verdad (por ejemplo, la cuenta de Instagram @influencersinthewild).

La familiaridad con los dispositivos digitales les ha permitido sobrevivir e interactuar, pero al mismo tiempo se ha tornado en su contra. La interacción virtual ha relegado la interacción social “cara a cara”, incrementando la sensación de soledad y el miedo a la exclusión o Fear Of Missing Out (FOMO), mientras la “normalidad” a la que aspiran corresponde a una realidad ficticia e inalcanzable. Jean M. Twenge, en su libro *iGen, Why today's Super-Connected Kids Are Growing up Less Rebellious, More Tolerant, Less Happy and Completely Unprepared for Adulthood*, revela “la paradoja de la iGen: un optimismo y autoconfianza en línea, que esconde una profunda vulnerabilidad, incluso depresión, en la vida real” (Twenge 2017, 43).

Hasta este momento he apuntado las debilidades de los también llamados *pandemials*, pero estos argumentos no se traducen

necesariamente a un panorama negativo o catastrófico. Creo firmemente que a través de la comprensión de las características específicas de la generación a la que damos la cara, podemos canalizar las posibles áreas de conflicto y aprovechar la otra faz, sus virtudes en beneficio del aprendizaje.

Se ha descrito a la generación Z como impaciente y hedonista. Están acostumbrados a tener una respuesta casi inmediata a sus publicaciones y la búsqueda de aceptación en forma de *like* ha traspasado a la vida cotidiana y al ámbito escolar. Es común que antes de entregar un trabajo, soliciten retroalimentación en cada paso del proceso para asegurar la calificación. Esta insistencia por la aprobación anticipada podría parecer inofensiva, pero se vuelve limitante para la experimentación y desarrollo de propuestas diferentes. Es indispensable en este sentido, promover la curiosidad y la autocrítica para evitar el riesgo de proyectos que caigan en la mediocridad y la autocomplacencia.

Hace poco menos de un año recibí una carta de un exalumno, quien estaba a punto de graduarse, con respecto a una mala nota que asigné a una de sus evidencias. Se trataba de un estudiante sobresaliente, siempre involucrado y buscando enfoques alternos para enriquecer sus entregas. Recuerdo que en esa ocasión había mostrado un esfuerzo importante y hasta estuve a punto de darle una calificación satisfactoria, pero el resultado no estaba del todo logrado, estaba segura de que podía dar más en su proyecto. Fue una grata sorpresa leer meses después, aquel mensaje de agradecimiento por haber exigido más de él y por forzarlo a revisar su trabajo con más rigurosidad.

Pero la capacidad de análisis debe llevarse a todas las áreas. A pesar de estar en contacto permanente con dispositivos que los mantienen actualizados, la información que reciben tiene sesgos cada vez más marcados y centrados en los mismos temas y puntos de vista compatibles con su forma de pensar. El profesor debe contar con la disciplina de la investigación y el ejercicio constante de cuestionamientos que permitan ofrecer una serie de opciones

diversas, para nutrir el espectro de referentes técnicos, teóricos y prácticos de los alumnos; apelando de esta manera a la persistente búsqueda de la autenticidad de los *postmillennial*.

Esta constante necesidad de proyectar una identidad personal única, a menudo inmersa en millones de identidades similares, puede ser el motor central para el cultivo de estilos profesionales innovadores, siempre y cuando exista una mayor exigencia por nuestra parte: un botón de *casi-like*, que estimule y establezca el reto de seguir ensayando, al mismo tiempo que permita un mejor manejo y tolerancia a la frustración, desde un espacio creativo en el que se fomente la búsqueda y la originalidad.

Otra ventaja que los distingue consiste en su desenvoltura para producir contenido y alimentarlo a la web, a diferencia de otras generaciones que tuvieron un rol pasivo como consumidores de los medios. El aprendizaje ahora se produce en colaboración con ellos, de una manera activa y en continua actualización. Aquella estampa del docente lejano que desde su pedestal repartía conocimiento ha quedado obsoleta y en su lugar se presenta una nueva oportunidad al profesor para el diseño de un papel fresco, en donde se vuelve cómplice inspirador, humilde y abierto a la vertiginosa evolución del mundo como lo entendemos.

La instrucción nunca había sido tan cercana y accesible. Desde el equipo que se puede conseguir o fabricar en proyectos de bricolaje, hasta los estudios y discernimientos compartidos en plataformas digitales. Nuestras aulas y talleres deben ser un espacio libre para la inspiración y la experimentación dirigida. La naturaleza de las materias en su dualidad técnico-creativa ofrece una posibilidad especial para el florecimiento de los alumnos como seres humanos cabales. “Más allá de impartir una clase, perfeccionar una técnica, crear experiencias de aprendizaje significativas o facilitar un proceso de enseñanza-aprendizaje, debe ser un ser humano que conecta con otro ser humano... para convertirse en la mejor versión de sí mismo” (Gluyas 2018, 12). Hoy, como siempre y también más que nunca, es necesario

aprovechar las cualidades individuales y colectivas de la generación en curso y orientarlas a la formación de los miembros de una nueva sociedad.

En conclusión, al reflexionar sobre las cualidades propias de la generación a la que pertenecen nuestros estudiantes, descubriremos mejores estrategias para su educación. Solo conociendo su visión de la vida, podremos aprovecharla para hacer más efectiva nuestra metodología.

Por último, quisiera llevar un poco más lejos la misión de nuestro cargo en el rompecabezas al que nos enfrentamos. Es un momento crucial para nuestros jóvenes. La abrupta transición de la burbuja en la que se criaron, al desplome económico, social, laboral, ambiental y de salud que nos ha alcanzado, ha dejado una realidad fuera de control en la que hemos de valernos del desapego, la solidaridad y adaptabilidad de la Generación Z para construir una forma diferente de ver el mundo. El paso de los alumnos por nuestras clases significa una enorme responsabilidad que requiere toda nuestra atención y compromiso tanto a nivel de nuestra materia, como en el plano integral.

Referencias

- GÓMEZ, Héctor. 2013. “Desinformación en Internet y hegemonía en redes sociales”. *Revista gestión de las personas y tecnología*, 16.
- CLAVELL, James. 1967. *To Sir, with love* [Film]. Columbia Pictures.
- GLUYAS, Rosa Isela. 2018. *Formación holística del ser humano a través de las artes*. Ciudad de México: GRP.
- TWENGE, Jean M. 2017. *iGen: Why today's super-connected kids are growing up less rebellious, more tolerant, less happy and completely unprepared for adulthood*. Nueva York: Atria Books.

Semblanzas de los autores

Patricia del Carmen Aguirre Gamboa

Docente investigadora de tiempo completo en la Facultad de Ciencias y Técnicas de la Comunicación, de la Universidad Veracruzana, perfil PRODEP y candidata al Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Actualmente es enlace del programa de Seguimiento de Egresados en la misma universidad.

Lourdes Almeida

Nació en la Ciudad de México en 1952. Realizó sus estudios de fotografía en Florencia, Italia, y participó en el taller Pláticas de Invierno sobre la fotografía impartido por el maestro Manuel Álvarez Bravo, CUEC, Universidad Nacional Autónoma de México, en 1983. Desde 1978 a la fecha, ha tenido más de 100 exposiciones individuales en importantes museos de México, Latinoamérica, Estados Unidos, Europa y Asia. Destacan “Retrato de familia, la nación mexicana”, “Lo que el mar me dejó”, “Corazón de mi corazón”, “Huestes celestiales”, “Laberinto de quimeras”

y “Terra ignota, zapatos de migrantes”. Ha participado en más de 300 exposiciones colectivas alrededor del mundo como: “Altars of the world” en el Museum Kunst Palast de Dusseldorf, Alemania, y “Women Pioneer, Mexican Photography” en la galería Throckmorton de Nueva York. Ha obtenido varios premios nacionales e internacionales, destacan: el Premio Camera de la UNESCO por el proyecto Retrato de familia, en 1996. Primer lugar en el concurso de cartel del XXXII Festival Internacional Cervantino, 2004. Medalla de plata en el cuarto Austrian Super Circuit de Linz, Austria, 1994. En 2017 recibió la distinción al Mérito fotográfico en el décimo octavo Encuentro Nacional de Fototecas que otorga el INAH, Secretaría de Cultura de México. Ha sido miembro en tres ocasiones del Sistema Nacional de Creadores, Fonca, Conaculta, México. Su trabajo es parte de diferentes colecciones públicas y privadas entre las que se encuentran: Museum of Fine Arts, Houston, Estados Unidos; Museo de Arte Moderno, INBA, Conaculta, México; Southeast Museum of Photography, Daytona Beach Community College, Florida, Estados Unidos; Fundación Castilnovo en Madrid, España; Museo Universitario del Chopo, México; El Museo de los Ángeles, Turégano, España; Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago, IL., Estados Unidos, Fototeca Nacional, Pachuca, Hidalgo, México; Fototeca de Veracruz, México; Universidad Nacional Autónoma de México. Ha realizado la dirección de arte de cuatro películas y obtenido tres premios Ariel (el premio más importante de cine en México) por Vestuario, Escenografía y Ambientación en la película de Jaime Humberto Hermosillo, *De noche vienes Esmeralda*.

Patricia Aridjis

Artista visual nacida en Michoacán, México; especializada en Fotografía, en las ramas de Fotoperiodismo y Fotografía Documental. Con una amplia trayectoria de más de veinte años, y a través de las imágenes capturadas por su cámara critica con una visión de género, los afectos y la vida cotidiana de hombres y mujeres

en contextos de olvido y marginalidad como ejes temáticos de sus series fotográficas, adquieren relevancia para contar y visibilizar otras realidades sociales del México contemporáneo. Desde 2010 es miembro del Sistema Nacional de Creadores en México. Ha participado en más de 26 exposiciones individuales y en más de 63 de manera colectiva, en espacios nacionales e internacionales. Su obra pertenece a The Margolis Foundation en Estados Unidos, y al Guangdong Museum of Art en China. En México: al Museo Arocena en la ciudad de Torreón, Coahuila; al Sistema Nacional de Fototecas de México; Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH); Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México; Museo Universitario Leopoldo Flores de la Universidad Autónoma del Estado de México, y al Museo Taller Erasto Cortés en Puebla. Sus imágenes han sido publicadas y exhibidas también en Argentina, Bangladés, Bélgica, Bolivia, Chile, China, Colombia, Eslovaquia, Estados Unidos, Perú, Polonia y Uruguay.

Ariel Arnal

Doctor en Estudios Humanísticos por la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona; maestro y licenciado en Historia por la Universidad Iberoamericana y la Universidad de Barcelona, respectivamente. Es especialista en historia visual, cine y fotografía.

Jacob Bañuelos Capistrán

Profesor Investigador del Tecnológico de Monterrey, Departamento de Medios y Cultura Digital/Escuela de Humanidades y Educación. Doctor en Ciencias de la Información (*Apto Cum Laude* 1991-1995), en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, con la tesis doctoral “Fotomontaje síntesis visual: historia, teoría y práctica. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) desde 2005, nivel 1. <http://orcid.org/0000-0003-1919-7088>

Luis Javier Beltrán Miranda

Director de la Escuela Activa de Fotografía, plantel Querétaro.

Carlos Gustavo Blanco Matus

Diseñador gráfico por estudios. Ha laborado como fotoperiodista desde 2007 en diversos medios del sureste del país, así como agencias nacionales e internacionales. Ha sido jefe de fotógrafos en el diario *Presente* en Villahermosa, Tabasco; también laboró como reportero de investigaciones especiales y jefe de información en el diario *La Verdad* en Cancún, Quintana Roo; jefe de información en la revista *Cancuníssimo* y jefe de fotografía en el diario *Por Esto!* en Quintana Roo y jefe de información en el mismo medio. A la par, ha fundado MuchaFoto, colectivo fotográfico que busca el empoderamiento de la imagen fotoperiodística y documental en Quintana Roo y el sureste, además de ser coordinador de contenido en el portal Soyfoto.com. Ha colaborado para medios nacionales como *El Universal* y *Reforma*; agencias como AFP y AP; y ONG como Movimiento Migrante Mesoamericano y Greenpeace México, documentando reportajes de tema migratorio, ambiental, social y de violencia y narcotráfico en el sur de México. Ha ganado diversos premios de fotografía, entre los que destacan el premio de Paisaje Fores-tal 2015 por parte de la CONAFOR, el Premio Nacional de Fotografía por los 200 años de la Armada de México, además de ser finalista en el Festival Internacional de Fotografía de León, en el Nature Conservatory, entre otros. Ha participado en al menos 15 exposiciones, entre individuales y colectivas, además de dar pláticas y conferencias en diversas universidades en Cancún y Villahermosa.

Jorja Carreño

Fotógrafa independiente y profesora de Técnicas y Discursos Fotográficos en el Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México.

Javier Casco López

Docente investigador de tiempo completo en la Facultad de Ciencias y Técnicas de la Comunicación, de la Universidad Veracruzana. Cuenta con diversas publicaciones en libros y revistas. Es artista plástico en el ámbito de la fotografía cotidiana, con diversas exposiciones a nivel nacional.

Laura Castañeda García

Doctora en Artes y Diseño por el Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM, doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, maestra en Artes Visuales y licenciada en Diseño Gráfico por la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM.

Vicente Castellanos Cerdá

Profesor-investigador del departamento de Ciencias de la Comunicación de la UAM Cuajimalpa. Autor del libro *Itinerarios del estudio teórico y analítico de la fotografía y en el cine* (2022). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 2.

Margara De Haene

Artista visual con estudios en Comunicación y Fotografía por la Universidad Iberoamericana; maestra en Análisis del Discurso por la Universidad Nanterre, París; así como doctora en Historia del Arte, especialidad en Fotografía, por la UAEM, México. Fotógrafa de naturaleza y paisaje; ha transitado por la fotografía analógica, digital y la experimentación con procesos históricos. Asimismo, vincula a la fotografía con gráfica alternativa, instalación visual, animación digital, libro arte y foto libro. Seleccionada en la revisión de portafolios de Patricia Conde Galería con el proyecto “Arborescencias”, para formar parte de la exposición “Utopías femeninas” (2020). Seleccionada con el libro arte “Blancas mariposas” en la exposición y publicación *My*

own garden Garden Pocket Book, XII Festival de Libro de Artista ILDE, Barcelona, 2020.

Alfredo De Stefano

Es considerado uno de los fotógrafos conceptuales contemporáneos más importantes de México. Su pasión es el paisaje, específicamente el del desierto, panorama que ha recorrido infinidad de veces fotografiándolo e interviniéndolo. Entre sus series fotográficas destacan “De parajes sin futuro” (1992), “Vestigios del paraíso” (1996), “Habitar el vacío” (2002) y “Breve crónica de luz” (2006). Del 2008 al 2018 trabajó en su proyecto de más largo aliento, “Tormenta de Luz”, que se desarrolla en diferentes desiertos del mundo. En su haber se encuentran más de noventa exposiciones, entre individuales y colectivas, y su trabajo se ha expuesto en los cinco continentes, así como en diferentes capitales del mundo: México, París, São Paulo, Nueva York, Washington, Madrid, Bogotá, Lima y Buenos Aires, entre otras ciudades. Sus fotografías han aparecido en numerosos libros y revistas y su obra se encuentra en colecciones públicas y privadas de México y el extranjero. Desde el 2008 es miembro del Sistema Nacional de Creadores. Su película documental YERMO, que se filmó en 10 desiertos del planeta, participó en diferentes festivales; tuvo dos nominaciones al Ariel y ganó como mejor documental en los XVII Premios CANACINE 2021. Visionarios (2020), la serie de televisión sobre cultura fotográfica, le dedicó un episodio en donde muestra la forma de trabajar, así como su obra.

Mariano Esparza Barajas

Académico de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Productor, realizador y académico de medios audiovisuales. Maestro en Educación y Tecnología Educativa por la Universidad Interamericana para el Desarrollo. Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Asambleísta

del Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación (CONEICC) desde 2014. Coordinador del Comité de Difusión del Consejo 2021-2024.

Adrián Fierro Ayala

Diseñador gráfico por la Academia de San Carlos (UNAM). Maestría inconclusa en Arte y Comunicación, Academia de San Carlos (UNAM). Maestría en Gestión Cultural, en proceso, Instituto Ortega y Gasset, México. Escultor (se tienen tres esculturas expuestas en la Facultad de Estudios Superiores de Aragón, UNAM); fotógrafo de arte (ha expuesto en varias ocasiones dentro y fuera del país); director del grupo Caleidoscopio, donde se realiza una muestra anual de carácter internacional, dentro y fuera de México (Encuentro Internacional de Fotografía), el cual cumplió su vigésima edición. Actualmente, es académico por la Facultad de Estudios Superiores de Aragón, UNAM (31 años de servicio) y es responsable del área de Fotografía en la Facultad de Estudios Superiores de Aragón, UNAM.

Araceli García

Nacida en el estado de Guerrero. Con la ayuda de sus padres, su disciplina y esfuerzo, logró graduarse como licenciada en Diseño Multimedia por la Universidad Anáhuac México, Campus Norte. Actualmente se desempeña como UX de manera independiente, y realiza una de sus mayores pasiones, la fotografía. Esta última, la ha llevado a experimentar en el campo de fotografía de producto, convirtiéndose en colaboradora de bancos de imágenes como Shutterstock y Getty Images. Se enorgullece de su curiosidad y capacidad de aprendizaje autodidacta, ya que ambas le han permitido incursionar en las diferentes ramas que el diseño y artes visuales ofrecen, desde gráficos en movimiento, diseño gráfico, diseño de empaque, ilustración, diseño editorial, entre otras. Una de sus metas es poder convertir su pasión por la fotografía en una fuente de inspiración para las futuras generaciones,

para que puedan valerse fácilmente de cualquier dispositivo con cámara para lograr un cambio en su entorno, mediante la documentación de aquellos temas que les apasionan, les inquietan, les aquejan o que atentan contra sus creencias y así convertirse en agentes de cambio.

Fabián Giménez Gatto

Doctor en Filosofía. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Profesor investigador de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro (México), donde es responsable del Cuerpo Académico Antropología del Cuerpo y Cultura Visual, catedrático de la Maestría en Estudios de Género y coordinador del Seminario Intersex. Investigador de la Red Temática de Estudios Transdisciplinarios del Cuerpo y las Corporalidades y miembro del Grupo de Investigación El Cuerpo Descifrado.

Armín Gómez Barrios

Originario de Saltillo, 1965, es Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, en cuya Facultad de Filosofía y Letras defendió la tesis “Zoomorfismo en el teatro de Hugo Argüelles” (2008). Es colaborador de *Chinese Semiotic Studies*, *Latin American Theatre Review* y *South Florida Journal of Development*. Actualmente es profesor en el Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México, en el Departamento de Medios y Cultura Digital.

César Holm

Licenciado en Educación Artística por la Escuela Superior de Artes de Yucatán, fotógrafo autodidacta y docente especializado en teoría. Con una experiencia de 20 años, ha diseñado casi 200 programas de estudios relacionados con la fotografía. Su trabajo ha sido merecedor de las becas y apoyos federales y estatales como Educación por el Arte 2003, Programa de co-inversiones del Fonca 2005, Instituto Mexicano de la Juventud 2007, Padid 2013, entre

otros. Desde el 2014 radica en la ciudad de Querétaro, donde crea y dirige el Aula del Centro-Especialización Fotográfica, una comunidad que se dedica al estudio de la imagen y la fotografía autoral, desde la pedagogía, la filosofía y el arte contemporáneo.

Mayra Huerta Jiménez

Artista visual e investigadora seleccionada en las siguientes exposiciones: *Side effects Vol. III*. Exposición Internacional de Artes Visuales en modalidad virtual. Un proyecto colaborativo de exhibición entre i21 Espacio de Proyectos y la Galería de Arte Steppling. Calexico-Mexicali (2021). Curaduría de Ingrid Hernandez con la exposición internacional *Domestic geographies. The Front Casa Familiar*. San Diego, California (2021). Curaduría: Claudia Zanatta, Rosa Blanca y Mayra Huerta, exposición colectiva de artes visuales *Rutas/Rotas* (2019). Centro Cultural Erico Verissimo. Porto Alegre, Brasil.

Diego Lizarazo Arias

Profesor-investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, nivel II. Premio Orlando Fals Borda por Trayectoria académica 2005 (Colombia); Premio a las Áreas de Investigación, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007; Premio a la Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008; Premio Internacional de Filosofía Estética, 2009; Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía (Secretaría de Cultura y Centro de la Imagen), 2021.

Mayra Martell

Nació en Ciudad Juárez, Chihuahua, en 1979. Martell ha desarrollado su trabajo documental principalmente en regiones de América Latina que han sido sometidas a la agitación política, social y económica. Sus proyectos más extensos en esta región del mundo son: *Beautiful* (2016-2019), *Ensayo de la identidad* (2005-2021),

Falsos positivos (2009) y Cerro de Petare (2007). En el 2021 obtuvo el premio español Ankaria Photo, además de una beca de residencia en Barcelona, tutorizada por Joan Fontcuberta. Este mismo año fue seleccionada para la beca del Sistema Nacional de Creadores del Arte del Fonca. En el 2020 formó parte de la colección fotográfica The Wittlif Collections, de la Universidad de Texas. En el 2016 obtuvo la beca del Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional de Cultura de México, por primera vez, con un proyecto sobre la cotidianidad de la violencia y narcocultura en el norte del país. En el 2014, su libro *Ciudad Juárez*, publicado por la editorial alemana Seltmann and Söhne, fue nominado como los mejores en el certamen europeo Deutscher Fotobuchpreis. Actualmente trabaja en varios proyectos editoriales con Alfonso Morales. Su trabajo ha sido publicado en el canal francés Arte tv, Aperture Magazine, Vice (México, Italia e Inglaterra) y BBC, entre otros.

Francisco Mata Rosas

Es uno de los exponentes más reconocidos de la fotografía contemporánea. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (1979-1983) y la maestría en Artes Visuales en la UNAM. Se desempeñó como fotoperiodista en el diario *La Jornada de México*, 1986-1992. Su trabajo fotográfico se ha publicado en varios de los principales periódicos y revistas de Estados Unidos, España, Canadá, Italia, Francia, Inglaterra y México. Sus fotografías han sido expuestas en: México, Holanda, Alemania, Italia, España, Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Escocia, Japón, Argentina, Brasil, Panamá, Uruguay, Ecuador, Perú, Honduras, Cuba y Costa Rica, por mencionar solo algunos espacios.

Ángel Alfonso Medel González

Nacido en la ciudad de Puebla. Estudiante de la Licenciatura de Artes Plásticas en la Escuela de Artes Plásticas y Audiovisuales (ARPA), de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

(BUAP). Participante en diferentes exposiciones colectivas como “Puebla y sus encantos”, el “3er. Salón de Gráfica Universitaria” en Colombia, el “III Tzompantli monumental” gestionado por Taller de Gráfica Nahual, en Ciudad de México, la “1^a. Exposición virtual ARPA BUAP”, en la pantalla del Complejo Cultural Universitario. Interesado en la multidisciplinariedad y la convergencia de diferentes técnicas plásticas y visuales, con la finalidad de experimentar con la materia y los modos en que el espectador se desenvuelve con la obra de arte, sin dejar de lado el discurso social dentro del artefacto artístico. Participante de la 8^a. Jornada de Paisajes Patrimoniales. Filosofía, estética y arte.

Rebeca Monroy Nasr

Doctora en Historia del Arte, por la UNAM. Profesora investigadora de la DEH-INAH, enero 1992 a la fecha. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Conahcyt, nivel 3.

Claudia de la Caridad Otazua Polo

Maestra en Comunicación por la Universidad de Guadalajara, México.

Víctor Ezequiel Palomares Flores

Egresado de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Ernesto Ramírez

Fotógrafo independiente. Cuenta con un Posgrado en Artes y Diseño por la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas, UNAM. Doctorando en Cine Documental. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (2021-2024).

Leticia Rigat

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), magíster en Estudios Culturales por el Centro de

Estudios Interdisciplinarios de la Universidad Nacional de Rosario y licenciada en Comunicación Social por la UNR. Actualmente es becaria posdoctoral del CONICET y docente de la materia Lenguajes 1 de la carrera de Licenciatura en Comunicación Social (UNR). Su actual proyecto de investigación se titula: “Fotodocumentalismo contemporáneo: un análisis sobre la fotografía latinoamericana actual”.

Susana Rodríguez Aguilar

Doctora y maestra en Historia, y licenciada en Periodismo y Comunicación Colectiva; es pasante de la Especialidad en Derecho de la Información, y socia fundadora de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos. En lo más reciente, impartió el módulo “Protagonistas en la historia del fotoperiodismo mexicano”, en el Diplomado Fotoperiodismo y Fotografía Documental Mexicana (FAD-UNAM). Es autora de diversos textos periodísticos y académicos y del libro *La mirada crítica del fotoperiodista Pedro Valtierra*. Sus líneas de investigación son: la prensa, el fotoperiodismo y la transparencia y acceso a la información en México.

Carlos Saldaña Ramírez

Artista multimedia, especialista en narrativas interactivas y procesos de documentación visual. Ha escrito artículos sobre procesos de autoetnografía fotográfica, narrativas audiovisuales, audiovisuales actuales y métodos de realización de documental interactivo. Especialista en *digital storytelling* y autoetnografía fotográfica como forma de documentación. Actualmente es profesor-investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana y catedrático en el Tecnológico de Monterrey.

Darío Gabriel Sánchez García

Doctor *Cum Laude* en Comunicación por la Universidad de Málaga. Profesor de Fotografía y Realización Audiovisual en la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana, Cuba.

Gladys R. Serrano

Fotógrafa y videógrafa documental. Actualmente trabaja como periodista multimedia en el diario *El País*. Estudió la licenciatura en Políticas Públicas en la Universidad Autónoma de Sinaloa. Cursó el Seminario de Fotografía Contemporánea del Centro de la Imagen y el Diplomado en Artes Visuales en el Centro de las Artes de San Agustín. Es fundadora del colectivo Lumbre Fanzines de publicaciones independientes. Su trabajo forma parte del libro *Arte Contemporáneo Sinaloense 2005-2011*. En 2014 participó en el Encuentro Nacional de Investigación de Fotografía en San Luis Potosí y en 2015 en el XIII Encuentro de Fotografía en Monterrey. En 2010 fue seleccionada en la bienal “Salón de la Plástica Sinaloense”, en 2016 fue seleccionada en la XVII Bienal del Centro de la Imagen. En 2012 y 2015 obtuvo la beca del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Estado de Sinaloa (PECDA), la beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) en el año 2019 y la beca Adelante de la International Women’s Media Foundation. En 2020 recibió el Premio Gabo de la Fundación de Nuevo Periodismo Iberoamericano (<https://gladysserrano.net/BIO>).

Gerardo Suter

Buenos Aires, 1957; es doctor por la Universidad Politécnica de Valencia en el programa Arte: Producción e Investigación (lenguajes audiovisuales y cultura social). Inició su trabajo creativo en 1976 en el campo de la fotografía y desde 1990 su interés se centra en desarrollar proyectos para sitios específicos, vinculando la imagen fotográfica de gran formato a otros medios y utilizando la arquitectura como soporte final de la obra. En 2010 acuñó el término *imagen expandida*, para articular desde ahí sus construcciones narrativas y tratar la propia práctica artística desde la reflexión teórica. En 1997 ingresó al Sistema Nacional de Creadores de Arte en el área de Artes Visuales; en 1998 se le otorgó la Beca Rockefeller-MacArthur de Cine, Video

y Multimedia, y en 2014 recibió la Medalla al Mérito Fotográfico otorgada por el Sistema Nacional de Fototecas del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Fue distinguido como representante de México en la III y VII Bienal de la Habana (1989/2000), y en la XXIII Bienal Internacional de São Paulo (1996). Ha expuesto su obra en los principales festivales internacionales de la imagen y su obra se encuentra publicada en dos antologías de fotografía contemporánea: *Blink* (Phaidon Press) y *Mapas abiertos* (Lunwerg Editores). Cuenta con seis libros monográficos: *Tiempo inscrito* (Museo de Arte Moderno, México), *Gerardo Suter: Labyrinth of Memory* (Americas Society, Nueva York), *Mapeo/Gerardo Suter* (Turner, Madrid), *DF penúltima región* (Centro de la Imagen/Conaculta, México), *Equivalencias* (UAEM, México), y *neoTrópico* (Laboratorio Arte Alameda/INBA, México).

Enrique Tamés

Con más de 30 años en el Tecnológico de Monterrey, se ha desempeñado como profesor, investigador y decano de la Escuela de Humanidades y Educación, así como director general de la Feria del Libro Monterrey. También fue vicerrector de la Universidad Tecmilenio. Sus áreas de investigación han transitado por la estética y la filosofía del arte, el impacto de la tecnología en la sociedad y el estudio científico del bienestar y la felicidad. Actualmente es director de proyectos de Florecimiento Humano en el Tecnológico de Monterrey. Es fotógrafo, ha tenido dos exposiciones individuales y dos colectivas.

Juan Carlos Valdez

Actualmente desempeña el cargo de director del Sistema Nacional de Fototecas-Fototeca Nacional del INAH, México. Maestro en Patrimonio Cultural de México y licenciado en Historia por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo; realizó estudios de Biología en la UNAM; es fotógrafo y diplomado en Antropología visual. Fue becario en el área de Fotografía, por el

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España (2001), ganador en dos ocasiones del Premio Nacional de Investigación Paul Coremans del INAH (1993 y 1996); becario del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Hidalgo como Creador con trayectoria en la disciplina de Fotografía (1997).

Enrique Villaseñor

Fotógrafo, arquitecto (UNAM) y doctor en Diseño y nuevas tecnologías (UAM). Tiene más de 40 años de experiencia en periodismo y fotografía, y desde hace más de 10 años es docente en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido promotor y coordinador de proyectos culturales colectivos como las seis Bienales de Fotoperiodismo, la Galería Fundación Héctor García y el Foro Iberoamericano de Fotografía. Actualmente es coordinador y docente en el Foro Iberoamericano de Fotografía, profesor en el posgrado de Arquitectura de la UNAM, así como profesor del Diplomado en Imagen en la misma casa de estudios. Autor de la tesis doctoral: Villaseñor, Enrique. 2016. Apuntes de tesis doctoral. *Fotografía periodística*. Universidad Autónoma Metropolitana.

Vida Yovanovich

Ha dedicado gran parte de su obra a explorar la vida e identidad de la mujer. Su trabajo es reflexivo e íntimo, nos habla de sus miedos. Los cuestionamientos a través de su trabajo fotográfico no solo se refieren al deterioro corporal, sino también al emocional que sufrimos los seres humanos. Temas como la soledad, el abandono y el rechazo son una constante en su obra. Su tenacidad y paciencia le han permitido acercarse a entornos difíciles. Su forma de abordar los temas es intensa y profunda. De 1983 a la fecha, ha participado en más de cien exposiciones colectivas alrededor del mundo. Ha expuesto individualmente en México, Cuba, Serbia, Francia, Austria, España, Sudáfrica y Estados Unidos.

Desafíos creativos, teóricos y didácticos de la fotografía

Versión electrónica. Octubre 2024.

En su formación se utilizó la tipografía Scala Offc Pro
y su variante Scala Sans Offc.

El libro *Desafíos creativos, teóricos y didácticos de la fotografía* aborda los retos que enfrenta la fotografía en el escenario contemporáneo desde la perspectiva de creadores, teóricos y especialistas en educación fotográfica en México. A través de treinta y dos ensayos y cuatro entrevistas, los autores reflexionan sobre los cambios que impactan la naturaleza ontológica y epistemológica de la fotografía, así como sus prácticas de apropiación, consumo, circulación y resignificación cultural.

La obra explora las tensiones estéticas, políticas, discursivas y éticas que experimenta el medio fotográfico actualmente. Aborda temas como la fotografía documental y sus problemáticas, la violencia de género, la deconstrucción de identidades, la imagen y el cuerpo, la colonialidad y decolonialidad, los límites de la representación fotográfica, los retos del análisis teórico y la crítica, así como los desafíos de la enseñanza ante el cambio tecno-cultural.

El compendio aporta reflexiones sobre los procesos creativos y su relevancia social, el papel del hecho fotográfico en la construcción de la memoria e identidad, su incidencia en la transformación individual y colectiva, y la complejidad de la enseñanza-aprendizaje de la fotografía en un contexto de fuertes cambios.

Este proyecto colaborativo busca detonar el debate contemporáneo sobre la fotografía como dispositivo cultural que define al ser humano en un mundo cambiante. Dirigido a estudiantes, profesores, investigadores y apasionados del medio fotográfico, el libro es una valiosa contribución para actualizar la reflexión sobre la fotografía en México.



9 786072 832213