REVISTA DE **ARTES VISUALES** • TERCERA ÉPOCA
ENERO/JUNIO 2016
REVISTA ARBITRADA • ISSN 1870-3429
NÚMERO 37

DISCURSO VISUAL

15 años

CENIDIAP Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas

DIRECTORIO

SECRETARÍA DE CULTURA

■ **Rafael Tovar y de Teresa**
SECRETARIO

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

■ **María Cristina García Cepeda**
DIRECTORA GENERAL

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS • Cenidiap

■ **Carlos Guevara Meza**
DIRECTOR

■ **Loreto Alonso Atienza**
SUBDIRECTORA DE INVESTIGACIÓN

■ **Patricia Brambila Gómez**
SUBDIRECTORA DE DOCUMENTACIÓN

■ **Ricardo Delgado Herbert**
COORDINADOR DE INVESTIGACIÓN

■ **Rodrigo Bazaldúa Calvo**
COORDINADOR DE DOCUMENTACIÓN

■ **Virginia García Pérez**
COORDINADORA DE DIFUSIÓN

■ **Abraham E. Briseño Álvarez**
COORDINADOR ADMINISTRATIVO

DISCURSO Visual NÚMERO 37 15 años

■ **Carlos Guevara Meza**
DIRECTOR

■ **Guadalupe Tolosa Sánchez**
■ **María Luisa Hernández Rios**
EDITORAS HUÉSPEDES

■ **Cristina Híjar**
■ **Alicia Sánchez Mejorada**
■ **María Teresa Suárez**
COMITÉ EDITORIAL

■ **Amadís Ross**
COORDINADOR EDITORIAL

■ **Carlos Martínez Gordillo**
■ **Margarita González Arredondo**
■ **Marta Hernández Rocha**
REDACCIÓN

■ **Yolanda Pérez Sandoval**
DISEÑO GENERAL

■ **Tlaoli Ramírez**
FORMACIÓN Y PROGRAMACIÓN

■ **José Luis Rojo**
FORMACIÓN DE REVISTA DESCARGABLE

© Discurso Visual • núm. 37 • enero/junio 2016. Revista arbitrada. ISSN 1870-3429. Publicación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas • Cenidiap. El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores, así como la autorización para publicar las imágenes proporcionadas por los mismos. Centro Nacional de las Artes • Torre de Investigación, piso 9, Av. Río Churubusco 79, col. Country Club, Coyoacán, México D. F., 04220. 41.55.00.00 exts. 1127 • 1121 • 1122.

CONSEJO EDITORIAL

Concepción Álvarez Casas
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

Alejandro Castellanos
Cenidiap/INBA

Karen Cordero
Universidad Iberoamericana

Eloísa del Alisal Sánchez
Museo CajaGRANADA, España

Elia Espinoza
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM

César G. Palomino
Cenidiap/INBA

Carlos-Blas Galindo Mendoza
Cenidiap/INBA

Laura González Flores
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM

Blanca Gutiérrez Galindo
Facultad de Artes y Diseño/UNAM

Sol Henaro
Curadora

María Luisa Hernández Ríos
Universidad de Granada, España

Alberto Híjar Serrano
Cenidiap/INBA

Isabel Jiménez Arco
Actividades Culturales/Junta de Andalucía, España

Avelina Lésper
Crítica de arte

Andrés de Luna
Escritor

César Martínez
Artista

Alma Montero Alarcón
Museo Nacional de Antropología e Historia/INAH

Luis Gerardo Morales Moreno
Universidad Iberoamericana

Julieta Ortiz Gaitán
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM

Antonio Pantoja Chaves
Universidad de Extremadura, España

Luis Rius Caso
Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/INBA

Arturo Rodríguez Döring
Cenidiap/INBA

Graciela Schmilchuk Braun
Cenidiap/INBA

Carlos Vázquez Olvera
Instituto Nacional de Antropología e Historia

Discurso Visual celebra orgullosamente sus primeros 15 años de existencia. Surgida como una alternativa de publicación para los investigadores del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), en un momento de economía difícil que prácticamente impedía la realización de impresos, la revista ha sabido mantenerse, cambiar, adaptarse a los avances tecnológicos y seguir vigente, ya no sólo como una publicación para nuestros investigadores, sino para toda la comunidad académica y artística en el ámbito de las artes visuales, no únicamente de México, puesto que se ha vuelto habitual la presencia de colegas de otros países de América y Europa.

Con más de una decena de miles de visitas mensuales, 37 números y cientos de artículos de alto nivel, todos ellos de acceso abierto, *Discurso Visual* es una de las primeras revistas en línea que surgieron en México y una publicación de referencia, siempre abierta a la diversidad y a la pluralidad de posiciones artísticas, teóricas y temáticas.

Por todo ello, es necesario reconocer y agradecer el trabajo de aquellas personas involucradas en su realización durante estos 15 años: sus directores, editores, correctores de estilo, diseñadores, colaboradores y, por supuesto, sus lectores, sin los cuales este proyecto no habría tenido la trascendencia que hoy celebramos. A todos ustedes: felicidades.

Carlos Guevara Meza
Director de *Discurso Visual*

ISSN 1870-3429 • REVISTA ARBITRADA DE ARTES VISUALES • TERCERA ÉPOCA • ENERO / JUNIO 2016

DISCURSO visual 15 años NÚMERO 37

EDITORIAL

CARLOS GUEVARA MEZA ■ 6

PRESENTACIÓN

En torno a la fotografía. Del acto solemne a la banalidad representativa ■ 8
GUADALUPE TOLOSA SÁNCHEZ Y MARÍA LUISA HERNÁNDEZ RÍOS

TEXTOS Y CONTEXTOS

Fotografía ahora. El tercer obturador y las emergencias posmediales ■ 14
LUIS GÁRCIGA ROMAY

El ojo omnipresente y la mirada ausente ■ 22
JOHANNA PÉREZ DAZA

Jeff Wall: la fotografía a partir del fin de la modernidad ■ 29
ARTURO RODRÍGUEZ DÖRING

Disparando (fotografías) a la guerra. James Nachtwey y la violencia de la imagen ■ 38
LUIS D. RIVERO MORENO

La representación indeseable del cuerpo: sobre fotografía y sida ■ 47
JOSÉ LUIS PLAZA CHILLÓN

Mujer asesinada... tanto qué comentar sobre una imagen de violencia ■ 56
LILIANA PLASCENCIA

Las mujeres en las fotografías de revistas mexicanas, 1909-1910 y 1913-1914 ■ 64
MARÍA TERESA FAVELA FIERRO

ISSN 1870-3429 • REVISTA ARBITRADA DE ARTES VISUALES • TERCERA ÉPOCA • ENERO/JUNIO 2016

EDITORIAL • LA MULTIPLICACIÓN DE LAS IMÁGENES

CARLOS GUEVARA MEZA
DIRECTOR

Ya es un lugar común decir que las imágenes están en todas partes, igual que las cámaras; que se fotografía todo y cualquier cosa, y que la imagen ha dejado de ser un objeto de posesión y se ha convertido en un acto de habla cuyo valor reside en ser multiplicada. Pero es importante subrayar que ese acto de reproducción no la vuelve irrelevante. Como se ha afirmado desde Walter Benjamin hasta José Luis Brea y Joan Fontcuberta, la masificación de los aparatos fotográficos y de los usos de las imágenes, implica en primer lugar un cambio en el estatuto ontológico de la fotografía, y en segundo lugar una transformación igualmente fundamental en la imagen como tal. Más aún, implica, según estos autores, un cambio del proyecto civilizatorio que no afecta ya sólo a Occidente sino, en la medida de la universalización de la cultura occidental, a todo el orbe.

Los argumentos son conocidos y no hace falta repetirlos. Es de subrayar, sin embargo, que la complejidad del proceso no admite (al menos no debería) respuestas fáciles, ni por el lado del utopismo de la democratización y la libertad totales, ni por el del catastrofismo del derrumbe cultural inminente. Y que los límites propuestos por las editoras de este número, lo solemne y lo banal, son ahora (quizá antes también, pero no con la contundente evidencia del presente) extremos que se tocan, y que lo hacen de maneras múltiples. Puede, por ejemplo, parecer muy claro que la fotografía documental de denuncia social o política, incluso si es una gran imagen en la lógica del "momento decisivo" y/o por sus cualidades técnicas y formales, cae en la insignificancia al verse rodeada y apabullada por los millones de otras fotos similares que el motor de búsqueda extraerá de la red en unas cuantas fracciones de segundo, perdiendo así su capacidad de movilización social para transformar la situación que justamente denuncia. Pero también pasa, y no es casual ni anecdótico, que la misma foto, incluso si no es la gran imagen, puede adquirir efectividad social y política, al obtener atención y eco en redes sociales, sea por la vía de llegar a grupos específicos con la voluntad e incluso la organización para movilizarse "físicamente" contra ese algo o alguien; o por el lado de convertirse en tendencia social, al ser "compartida" y "gustada" por miles o millones, adquiriendo una resonancia que emplace a las instituciones a definirse e incluso a actuar.

En ambos casos, parece que la fotografía misma e incluso el acontecimiento que refiere es, de cualquier forma, lo secundario respecto al fenómeno social que se desarrolla, o no, en torno a ella, en la medida en que podría darse, o no, en relación con cualquier otra imagen. Así, lo banal no es sólo las millones de fotos de platos de comidas o de mascotas graciosas que pueden aparecer a diario en las redes sociales, sino el hecho de que incluso las imágenes que refieren a los grandes temas (como los que tratan los artículos en esta ocasión: la guerra, la muerte, la enfermedad, el

dolor, el arte, la violencia criminal) tampoco pueden apostar por sí mismas a garantizar su sentido y, por tanto, sus usos sociales y su relevancia.

Quedan muchos temas y muchas preguntas. La masificación de la fotografía implica la reformulación de las ritualidades sociales e incluso la formación de nuevas maneras de solemnizar o mitificar actos individuales o colectivos. La foto de la boda, del último cumpleaños del abuelo o el primero del niño, no son acontecimientos menos solemnes para sus participantes sólo porque puedan compartirse más y más fácilmente, y aunque puede decirse que sólo les importa a ellos, es cierto que moviliza la representación de una afectividad perfectamente comprensible para todos. ¿Qué significa esta necesidad compulsiva de documentar la propia vida más allá de la memoria privada y sus dispositivos? ¿Una renovada, quizá nunca vista, confianza en la individualidad y su trascendencia, o por el contrario, un temor insoportable a la insignificancia y la anomia? Sirva este número como una aportación a este debate.

ISSN 1870-3429 • REVISTA ARBITRADA DE ARTES VISUALES • TERCERA ÉPOCA • ENERO / JUNIO 2016

PRESENTACIÓN • EN TORNO A LA FOTOGRAFÍA. DEL ACTO SOLEMNE A LA BANALIDAD REPRESENTATIVA

GUADALUPE TOLOSA SÁNCHEZ Y MARÍA LUISA HERNÁNDEZ RÍOS
EDITORAS HUÉSPEDES

No hay foto sin algo o alguien.
La fotografía es inclasificable por el hecho de que
no hay razón para marcar una de sus circunstancias en concreto.
Sea lo que fuere lo que ella ofrezca a la vista
y sea cual fuere la manera empleada,
una foto siempre es invisible: no es ella a quien vemos.
Roland Barthes, *La cámara lúcida*

Ante la elocuente invasión de imágenes en el mundo contemporáneo es interesante indagar sobre las líneas divisorias entre la llamada fotografía artística, la testimonial y la captada por amateurs; dilucidar también acerca de esa otra línea existente entre la fotografía analógica y la digital nos llevará a reflexionar sobre las representaciones fotográficas y el estudio de la imagen. Al explorar sobre los agentes, contextos, propósitos y resultados que trae consigo dicha actividad podremos "elaborar" —desde diferentes vértices y espacios discursivos del campo fotográfico en determinados periodos de la historia— una disertación para repensar lo fotográfico en cuanto a sus usos y valores asignados como documento u objeto artístico, así como su influencia en la crítica del imaginario colectivo cultural, político y estético. Acercarse al significado y significante de la fotografía a lo largo de los siglos XX y XXI y su incidencia en el mundo contemporáneo posibilitará una reformulación de su campo.

Desde nuevas búsquedas y nuevas modas la función de la fotografía ha evolucionado en el ámbito mundial; ha ocurrido una mutación rápida de lo que era el universo de culto a lo que ahora puede ser lo cotidiano más superficial, insubstancial o difuso. Su sorprendente masificación la ha llevado a una transformación en la que se evidencia su ubicuidad. Benjamin, Barthes, Sontag, Fontcuberta... han desarrollado ideas sobre el boom de la fotografía desde la aparición e incremento de la foto digital. Hace unos años hacer una fotografía era un suceso solemne que implicaba todo un conocimiento privilegiado; hoy en día hay cámaras en todas partes captando imágenes, tanto que "disparar la cámara es un gesto tan banal como rascarse una oreja", parodia Fontcuberta en su *Cámara de Pandora*.

Roland Barthes refiere en su libro *La cámara lúcida* que "Desde el primer paso, el de la clasificación (pues es necesario clasificar, contrastar, si se quiere constituir un corpus), la Fotografía se escapa"[1]. Considera que las distribuciones a la que

[1] Ronald Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 2013, p.26.

se le somete son empíricas (profesionales-aficionados), retóricas (paisajes-objetos-retratos-desnudos), estéticas (realismo-pictorialismo), y tales clasificaciones pueden ser aplicadas a otras formas de representación; por lo tanto, la fotografía es inclasificable, nos dice. Pero si esta repartición de la fotografía en el entorno de los cánones empíricos, retóricos y estéticos de la historia del arte se basa en el análisis conceptual y de contenido, ¿dónde se ubican las imágenes que no cumplen tales requerimientos? Lo que una fotografía reproduce es un hecho que ocurrió una sola vez, único e irrepetible. Por ende, la fotografía tiene un referente que lleva siempre consigo; podemos "percibir el significante fotográfico, pero exige un acto secundario de saber o de reflexión"[2].

Por su trayectoria se ha convertido —hoy en día con mayor énfasis— en representación precursora de cargas sociales, ideológicas y estéticas en el discurso artístico: derechos humanos, diversidad cultural, género, violencia y tortura… como referentes icónicos en la fotografía histórica y contemporánea, junto con el lenguaje oculto o la compleja propuesta manipulada, manipuladora o no, en la mirada del fotógrafo; así como en la percepción de la imagen por parte de los públicos, o los diálogos establecidos entre la fotografía y otras maneras de representación artística. La irrupción de la imagen fotográfica —utilizada como herramienta de comunicación desde finales del siglo XIX— ha cobrado en el presente un protagonismo sin precedentes que permite romper tópicos o afianzar su concepción cultural.

Fotógrafos, artistas, especialistas y académicos se han dedicado a fomentar la investigación, conservación y difusión de la fotografía a través de la publicación de libros y estudios; acciones que muestran un interés cada vez más creciente por construir la historia del campo de la fotografía y de la producción fotográfica. El propósito de este número de *Discurso Visual* es proporcionar líneas abiertas en el campo artístico, documental, histórico, político, social, estético.

Los debates filosóficos, sociales y estéticos que van definiendo la posmodernidad y en los que se produce una revisión de muchos de los fundamentos de la sociedad actual occidental han llevado a la fotografía a una encrucijada que sobrepasa el carácter de realidad para afianzarse en el de la estética y conformar un abundante *corpus teórico* que abarca de lo técnico a lo histórico por medio de ensayos de calidad sobre el fenómeno de la imagen y su discurso o las cada día más abundantes monografías, hasta alcanzar al mundo del diletantismo, ámbito que ha posibilitado la difusión por medio de manuales y estudios divulgativos, cuando no numerosos blogs que la incluyen en la consideración de objeto artístico. Ello nos hace considerar una conceptualización múltiple y plural, ya que en la fotografía, en su acción, en su estilística y percepción podemos encontrar un amplio péndulo que oscila entre la más absoluta realidad y la más pura subjetividad.

En los estudios de historia y de crítica de la fotografía su reivindicación ha sido tema constante, esto obedece quizá al interés por ubicarla en el sitio que le corresponde como expresión artística y documento histórico. Al ser un oficio "reciente" que surgió en 1839, es preciso considerar cómo fue hasta los años sesenta del siglo XX que comenzó un interés por reconocerlo como una práctica artística.

[2] *Idem*.

En relación con el posicionamiento de la fotografía en dicho sentido, Olivier Debroise considera que "Desde la perspectiva de una historia de las formas estéticas, este 'descubrimiento' se inició en efecto en los departamentos fotográficos de los museos y, al respecto, el trabajo realizado [por el MoMA] —el primero en dedicar grandes exposiciones a 'artistas fotógrafos'— […] parece ser decisivo para nuestra actual evaluación de la 'calidad' de las imágenes"[3]. Esta confirmación de la fotografía trajo consigo el despertar de fotógrafos que nunca imaginaron convertirse en "artistas" y mucho menos pensaron que sus fondos podrían formar parte de los acervos de instituciones. Sin embargo, hay que subrayar que no todos tenían —o siguen sin tener— acceso a ese ámbito académico-estético pues hay que ser *elegido* para formar parte de esos aparatos culturales.

Pensemos ahora en lo ocurrido a partir del tránsito de la fotografía analógica a la digital. No hay duda que esta última trajo consigo mejorías para el mundo de las imágenes fotográficas, pero ¿cuáles son sus desventajas si la comparamos con la analógica desde la perspectiva del conocimiento científico? Una es —y la consideramos esencial— el uso de programas de edición fotográfica digital por medio de los cuales el fotógrafo deja de preocuparse por la luz y el encuadre, sabiendo que es más fácil hacerlo más tarde en la computadora que in situ. Si se trata de una fotografía analógica hecha hace años está claro que se requería de mucho más tiempo hasta su confección final. Para hacer "la fotografía perfecta" había que cuidar muchos componentes, pero casi todo se reduce a la luz y lo que se refleja en el encuadre, pues para lograr un buen resultado se tenía que crear un escenario… para llevarla después al cuarto oscuro. Un trabajo mucho más laborioso que el que se requiere en el uso de los programas digitales.

Si tomamos como referencia las acciones artísticas, en la fotografía se privilegiaba las "buenas" fotos, y hoy los fotógrafos necesitan poner más énfasis en el trabajo que realizan, precisamente por la enorme difusión de imágenes vistas cada día. Los fotógrafos no deben perderse en la multitud de iconografías y deben considerar la intención del mensaje contenido en ellas, pues es fundamental para poder transmitir el acontecimiento dentro del contexto y para su probable comprensión de los hechos, como bien lo apuntaba Barthes en *La cámara lúcida*.

Parece que ahora en el terreno de la fotografía usada para ediciones impresas se contratan diseñadores gráficos en lugar de fotógrafos, quizá porque hoy en día hay menos hincapié en lo dicho antes, además del empleo del diseño en computadora que es como se puede "crear" una fotografía; situación que ha propiciado que existan más amateurs que acceden a este mundo de las imágenes, aficionados que hacen fotografías espléndidas, aunque en algunos casos más bien nos llegan imágenes de lugares inexistentes o personas "perfectas" resultado del retoque, del cambiar los modos de percibir la realidad que nos lleva a pensar que nada de lo que se ve es real.

Otro enfoque es el caso de los fotorreporteros que utilizan la imagen como instrumento para su quehacer en el periodismo, y en este sentido hay que poner énfasis en un aspecto crucial: el desplazamiento por el que se vieron afectados

3 Olivier Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pp. 13 y 14.

por parte de los medios de comunicación en masa, en especial la televisión. Este hecho afectó a su labor debido a que la foto testimonial (como documento) es por su origen accidental. Así habría que resignificarla conforme al tiempo en el que se ve. Pero también plantear las intenciones del fotorreportero, quien incluye sin lugar a dudas una carga moral en la instantánea registrada; de esta forma, los mensajes desde la perspectiva ética pueden contribuir a aumentar el valor encerrado en sus imágenes y el refuerzo pedagógico implícito a manera de reivindicación, empatía y difusión de una idea propia que pueda ingenuamente contribuir a erradicar los males contemplados y registrados. Hoy el debate se encrudece pues de héroes de guerra que pretenden denunciar con sus imágenes pasan a ser juzgados socialmente como mercenarios del morbo y la obscenidad real que fotografían. ¿Sirven pues las imágenes captadas y difundidas por los medios a las intenciones de contribución al cambio positivo, a la reflexión para que no vuelva a suceder una guerra, una masacre, un genocidio? Debate moral y ético el de los fotorreporteros y sus acciones que desde otro ángulo pueden optar a esa categoría de héroes que elevan a la conciencia colectiva asuntos y temas que serían ignorados por la mayoría a no ser por sus arriesgadas intervenciones desde el territorio polémico de la fotografía.

En este vasto imperio de la imagen y su alocución sensorial, las formas de la fotografía contemporánea adquieren diversas dimensiones debido al aumento de la cultura visual, con una extensión sin límites, provocada por el uso social de la misma y avivada por la irrupción de las tecnologías. Ya Román Gubern en la década de los años noventa del pasado siglo llamaba la atención sobre el incremento de la colonización del imaginario mundial por parte de las culturas transnacionales hegemónicas, que por la presión que imponen, terminan consiguiendo la *uniformización* estética e ideológica en todo el planeta, expandida por la era digital.

Por todo ello, se amplían las miradas y las intenciones, las temáticas y las reflexiones en torno a las imágenes, siendo la fotografía una de las fórmulas en las que cabe una mayor convivencia; así la cavilación irónica sobre los mitos y los hábitos sociales contemporáneos coexisten con el enfoque sobre los estereotipos o la manera en que se reproducen los roles de género tradicionales; éstos en avenencia con la captación del dolor y de las problemáticas sociales que irrumpen de forma agresiva ante nuestra mirada, cada día más impasible frente a los sucesos que acontecen a lo largo y ancho del globo.

La fotografía digital rompe muchos límites y nos sitúa frente al rasgo posmoderno donde todo vale, todos pueden y todo se mezcla y confunde, tal y como destaca Johanna Pérez Daza, una de las articulistas de este número. Es por ello que junto a las temáticas y las representaciones icónicas del mundo contemporáneo, las corrientes estéticas asumidas por los fotógrafos artistas entran en escena irrumpiendo con la misma riqueza y pluralidad que las temáticas y técnicas. De esta manera se encuentran fórmulas que van del conceptualismo como reapropiación de la imagen de origen a-textual al neoconceptualismo con la capacidad narrativa de la imagen aislada del contexto —más cercanas al apropiacionismo ochentero, a la adopción del propio cuerpo como soporte fustigador que aúna la visión estética del artista y la crítica social por medio de estudiadas composiciones repletas de contenido y expresadas a través de performances exploratorios

potenciadores de la gestualidad y expresividad simbólica de los rostros— a los recorridos históricos por geografías del dolor o las frías perspectivas de registros de arqueologías industriales. Éstos son algunos de los iconos presenciales en este abundante, desasosegante y dislocante universo de la fotografía del hoy.

El conjunto de reflexiones vertidas en este número sobre fotografía de *Discurso Visual* nos aporta un campo amplio sobre un tema cuanto más interesante en un presente en el que la vorágine visual nos transporta a diversos enfoques, discursos y técnicas. El artista cubano Luis Gárciga nos señala, por ejemplo, la existencia de un tercer obturador a partir del abordaje de una obra realizada con autorretratos anónimos que define algunos elementos de la fotografía del siglo XXI, por medio del análisis de ciertos factores modeladores de la imagen fotográfica de hoy.

En relación con la actual situación multitudinaria de la fotografía y su apropiación por parte de ciudadanos y fotoperiodistas, la venezolana Johana Pérez Daza nos plantea cómo este hecho ha provocado un abuso excesivo en el fluir de imágenes, a tal grado que ya no es posible detenerse a contemplar la imagen por su don de ubicuidad. En este sentido la fotografía en el ojo omnipresente y la mirada ausente se vuelve un objeto que sólo muestra y ya no comunica, expresa, recuerda, documenta…

Arturo Rodríguez Döring, investigador del Cenidiap, aborda la figura de Jeff Wall como uno de los pioneros en la incorporación del color en la fotografía en el contexto del arte contemporáneo, así como en la foto digital de los años noventa del siglo XX, y de quien nos dice que no le interesa hacer ciencia, sino regresar a las metas del gran arte pre-moderno.

Un tema de impacto son las imágenes del fotorreportero de guerra. Desde esta perspectiva el español Luis Rivero Moreno aborda el trabajo de James Nachtwey para pensar sobre los condicionantes de imágenes mediatizadas surgidas de conflictos armados. Analiza el impacto del fotorreportero en el espectador teledirigido por códigos cabalmente regulados y hace una suerte de parodia sobre cómo el disparar fotografías puede ser un ejercicio semejante a disparar un arma como herramienta de violencia y de poder.

A partir de la crisis pandémica del sida, el también español José Luis Plaza Chillón estudia la posición activista de algunos artífices del arte contemporáneo de la década de 1980, logrando hacer una perspectiva de las imágenes transgresoras y violentas desde la obra de destacados fotógrafos estadunidenses, cuyo objetivo esencial fue reflejar por medio de su arte el impacto del virus sobre el cuerpo humano.

En contra de lo planteado por Barthes sobre el escaso valor de "la fotografía traumática", la investigadora mexicana Liliana Plascencia propone una lectura de los posibles lazos de una imagen intimidante que refiere un hecho; un icono de violencia que contiene una serie de elementos que remiten a fisonomías específicas de la cultura sinaloense del narcotráfico. Por último, y con base en una selección de imágenes como documento visual, María Teresa Favela, investigadora del Cenidiap, hace una suerte de recorrido por la iconografía de revistas mexicanas de fines del porfiriato y los inicios de la Revolución mexicana sobre las actividades femeninas.

Muchas de las fusiones y experimentaciones llevarán a cuestionamientos sobre la artisticidad de los resultados. Y es por ello que este número de *Discurso Visual* pretende mostrar una aproximación a ópticas y caminos diversos en la fotografía; tantos como estéticas, técnicas, artistas, conceptos o contemporaneidades al hilo de la pluralidad de visiones en el nuevo milenio.

No queremos finalizar esta presentación sin antes agradecer a todas aquellas personas, especialistas, autores, técnicos y responsables que con sus diversas aportaciones han contribuido a que este número vea la luz.

ISSN 1870-3429 • REVISTA ARBITRADA DE ARTES VISUALES • TERCERA ÉPOCA • ENERO / JUNIO 2016

TEXTOS Y CONTEXTOS

Photography Now. The Third Shutter and Post-Media Emergences

Fotografía ahora. El tercer obturador y las emergencias posmediales

RECIBIDO • 24 DE SEPTIEMBRE DE 2015 ■ ACEPTADO • 30 DE NOVOEMBRE DE 2015

LUIS GÁRCIGA ROMAY/ARTISTA Y ACADÉMICO
luisgarcigaromay@gmail.com

PALABRASCLAVE
fotografía
TIC
posmedia
obturador
autoretrato

RESUMEN

En este texto, que tiene como punto de partida una obra realizada a partir de autorretratos anónimos y cuyo tema central es el acto de fotografiar y posar simultáneamente, se definen ciertos elementos que influyen en la fotografía del siglo XXI. El autor hace referencia a la posibilidad de existencia de un "tercer obturador" más allá del definido por José Luis Brea como "segundo obturador" cuando abordó la posfotografía en la era posmedia. Se mencionan, definen y ejemplifican con obras fotográficas actuales los agentes de este tercer obturador: geolocatividad, comunidad, documentabilidad, relacionalidad, performatividad y amateurización. Nociones que pueden aclarar desde dónde se influye y lo qué influye la imagen fotográfica de hoy.

KEYWORDS
photography
ICT
postmedia
shutter
self portrait

ABSTRACT

The point of departure of this essay is a work comprised of anonymous self-portraits. Its main subject is the act of taking photographs while simultaneously posing for them. It defines certain influential elements in 21st century photography. The author references a potential "third shutter", beyond the "second shutter" defined by José Luis Brea in his writings on post-photography in the post-media era. Agents of this third shutter are mentioned, defined and exemplified by current photographic works: geolocativity, community, documentability, relationality, performativity, and amateurization. These notions can clarify what influences contemporary photographic images, and from which precise point this influence is radiated.

Valdría la pena hacer el esfuerzo de desvelar las estrechas relaciones entre el orden social establecido y la fotografía artística.
Sigfried Kracauer, *La fotografía*

Hoy en día, la producción de imágenes fotográficas y la diversidad de agentes humanos y no humanos que intervienen en su producción, distribución y reproducción parece estar creciendo ilimitadamente. *Flashings in the Mirror* (2009) de Jasper Elings es una obra visual evocadora de cuestiones involucradas con la fotografía. Un video sonoro de un minuto y dieciséis segundos realizado con imágenes obtenidas en Internet cuyo ritmo vertiginoso se consigue a través de una apurada secuencia de fotos y el sonido asociado: el ruido de una cámara fotográfica que lleva a cabo disparos en ráfaga.[1]

Elings usó centenares de fotografías que no fueron tomadas por él. Estas imágenes fijas son tratadas como cuadros independientes que se exponen una fracción de segundo ante nuestra mirada. Son autorretratos, una especie de pre-*selfies* anteriores a los dispositivos móviles. Aquí la cámara no se dirige al individuo desde la mano que se pone distante al estirar el brazo o bastón, sino a través de maniobrar el dispositivo hacia el reflejo en un espejo. La gran mayoría de los autores anónimos emplean cámara compacta o réflex, todos usando flash. En gran cantidad de casos el parpadeo luminoso imposibilita parcialmente la visibilidad de los cuerpos a los que se dirige.

Para enlazar la secuencia de fotos se usa el desplazamiento de esta luz. Al ir de una imagen fija a la otra, el reflejo del flash recorre un mínimo arco de circunferencia. Al transcurrir el tiempo se aprecia que el ciclo se complementa hasta alcanzar el punto original. Sin embargo, al recorrer los 360 grados la secuencia no culmina: la sucesión de fotografías continúa por una segunda vez repitiendo el procedimiento pero no las imágenes; sólo esporádicamente aparece alguna foto ya mostrada.

Aun en su aceleración, la serie nos muestra una abundante diversidad de individuos con dispositivos fotográficos: grupos familiares, laborales, amigos y parejas. Las circunstancias representadas son amplias, desde la formalidad protocolar o festiva hasta actos sexuales de apariencia casual, de poses clásicas desnudas a extrañas e indescifrables circunstancias de gestos, ademanes y locaciones.

Cuando comenzó a circular esta obra el artista empleó una estratagema: su clasificación como video facilitaba su dispersión[2] pero encapsulaba su carácter fotográfico al estar construido con imágenes compartidas en portales que permiten su

[1] La pieza puede verse en <https://www.jasperelings.info/flashings-in-the-mirror>.
[2] Sobre la idea de dispersión como forma de producción-distribución en relación con prácticas artísticas y culturales véase Seth Price, *Dispersion*, <http://www.distributedhistory.com/Dispersion2008.pdf>. Consulta: 5 de septiembre, 2015.

depósito y acarreo, a la vez que el tema de cada foto aislada es el hecho de posar para una fotografía.

La fundición de todas estas imágenes en un video tan particular, lo pone en relación con el cine experimental, tanto narrativamente, al usar fotos para armar una historia, como desde el punto de vista estructural, al evidenciar los elementos y nexos de la fotografía en su uso actual.

El cine experimental como referencia en un caso de adopción temporal

En una rápida ubicación genealógica, *Flashings in the Mirror* puede situarse como descendencia de *La Jetée* (1962) de Chris Marker y la fabulosa obra del cine estructural *Línea describiendo un cono* (1973) de Anthony McCall. La primera, a lo largo de su casi media hora de metraje, filia en la ciencia ficción. Con fotografías en blanco y negro presenta un conflicto narrativo a resolver; la subtrama está relacionada con los modos en los que construimos la memoria y los recuerdos. La pieza de McCall también dura media hora pero no se empeña en una narración textual. Como es típico en el cine estructural, potencia aspectos constitutivos del filme mismo, en este caso, la luz del proyector y el espacio mediador entre éste y la pantalla donde lo proyectado se hace forma reconocible. Al igual que la secuencia de fotografías orquestada por Elings, se centra en un elemento puntual luminoso. Un círculo de dimensiones pequeñas se desplaza sobre la pantalla a oscuras para ir dejando su traza en ella, construyendo, mientras dura la pieza, un cono de luz en el espacio de la sala vacía donde se proyecta.

El hecho de no asumir al cine, en ambos casos, como zona restringida de producción sino como un marco de desafío teórico y práctico desde dónde desplazar los resultados hacia modos de hacer fronterizos o expatriados, es una razón más para ligar la pieza de Elings con estas dos obras maestras. Para McCall, el cine, en su adjetivada condición de "estructural", le permitió producir obras bajo el término de filmes de luz sólida, con todo lo paradójico o evocador que puede implicar el concepto con esta mudanza a los lindes del cine mismo. McCall piensa el cine en un marco más ancho de elementos y leyes, tal y como deberíamos pensar la fotografía hoy. El caso de Chris Marker es similar: no consideraba cine lo que producía en *La Jetée*, sino fotonovela; con esto parece des y reclasificar los modos de entender los medios. No es el vínculo explícito entre estas tres obras con la imagen en movimiento lo que queremos enfatizar sino el parentesco a través del gesto de ampliar las consideraciones alrededor de la imagen estática, de la fotografía cuando se está produciendo en un marco cultural diferente al de sus orígenes e, incluso, de otra manera a cuando los ordenadores permitieron manipularla.

Un obturador, dos obturadores, tres obturadores

Las piezas entre las que hemos situado la de Elings fueron realizadas en las décadas de 1960 y 1970, cuando se disputaban los lindes de las representaciones de cada medio. Disputa que continuaba la quebrada por las primera y segunda guerras mundiales que la modernidad con sus primeras vanguardias había suscitado. Pero, ¿qué elementos se han introducido o definido claramente en el marco sociocultural de las prácticas actuales que permite obras que tratan lo fotográfico como *Flashings in the Mirror*?

Un punto clave para abrir un diapasón de factores modeladores es la superación tanto temporal como de sus enunciados de la condición posmedia. Su desplazamiento y asimilación por las prácticas culturales actuales hipermediadas hace que el sujeto actual no se exprese a través de un medio específico sino que use las tecnologías de la información y comunicación (TIC) en una cultura que ha modificado sus formas de administración para crear modos de expresiones desde diversos medios y, en muchas ocasiones, remedia y versiona[3] material producido por otros sujetos.

Para el catálogo de una exposición de Peter Weibel usaba el término "condición postmedia" para referirse

[3] La remediación es tratada en David Jay Bolter y Richard Grusin, *Remediations. Understanding New Media*, Massachusetts, MIT Press, 2000. Aquí se entiende la remediación como el remodelado de ciertos medios por otros, cuestión típica de la era digital. Se ejemplifica en la pintura remediada por la fotografía digital y en los videojuegos. Versionar es lo que propone Oliver Laric en su ensayo *Versions* (2009-2012): acontece en Internet cuando las imágenes fijas o en movimiento son descargadas y vueltas a subir modificadas siguiendo una cadena de productores la mayoría de las veces anónimos. Referencia al mismo puede leerse en Domenico Quarantta, *The Real Thing / Interview with Oliver Laric*, <http://artpulsemagazine.com/the-real-thing-interview-with-oliver-laric>. Consulta: 4 de septiembre, 2015.

al momento histórico presente de producción en las artes, en el cual no hay un medio dominante sobre otro sino que se dan influencias entre ellos:

> El último efecto de todo esto es emancipar al espectador, al visitante y al ususario. En la condicion post-media experimentamos la igualdad del público conocedor, el aficionado, el filisteo, el esclavo y el sujeto. […] Ahora el camino está finalmente claro para el arte ilegítimo. La competencia entre las artes ha terminado, pero la competencia vuelve a sus orígenes, a las relaciones entre la teoría, la ciencia y la práctica. El arte pierde su monopolio de imagen y el poder sobre la imagen, gracias a los procedimientos de generación de imagen en las ciencias.[4]

Para José Luis Brea, la era posmedia se inicia con cuatro prácticas emergentes: postcinema, postfotografía, *screen art* y nuevos *media*. Posfotografía son las prácticas en las que se obtiene una imagen usando el collage o la fotocomposición a través de ordenadores, es decir "Gracias básicamente a ese desarrollo técnico que actúa como una especie de segundo obturador".[5]

Son muchas las deformaciones que se dan hoy entre prácticas artísticas y culturales. *Flashings in the Mirror* sería sólo un ejemplo de ello, y la fotografía una zona desde dónde se ejercen influencias, o una región de la praxis humana determinada por otras prácticas no inscritas solamente en lo artístico. Pareciera que el segundo obturador del que habla Brea al referenciar la emergencia de la postfotografía ha quedado actualizado por el obturador que le sucede, un tercer obturador procedente de campos como la visualización de datos, el prosurfismo, los medios locativos, prácticas comunitarias en las redes o fuera de ellas, etcétera. Como veremos más adelante, el uso del ordenador se ha convertido de localizado y singular a ubicuo y pervasivo, con todo lo que esto puede implicar.

Fotografía sin cámara

A comienzos del siglo XX, Man Ray realizaba exploraciones en la fotografía sin usar cámara fotográfica. Sus *rayographs* se centraban en la obtención de la imagen sin el uso del obturador mecánico, sino a través del mismo proceso de fotosensibilidad del papel preparado. Pero tomemos un artista más reciente y afincado en la fotografía como Hans Peter Feldman para observar cómo aparece este "tercer obturador" en la cronología de sus obras.

En los años setenta del siglo pasado, Feldman se inscribía en la llamada fotografía conceptual, realizando obras como sus *Time Series*, una secuencia de fotografías a modo de panel que nos permite acceder a las múltiples combinaciones que ofrecen las persianas de un par de ventanas en un edificio distante. En 2001 realizó *12/9 Front Page*, compilación inmediata de las primeras planas de diarios internacionales donde se reportan los ataques a las Torres Gemelas al día siguiente del suceso. El modo de montaje es muy similar: un panel que acumula todas las posibilidades no sólo de imagen sino de comentarios en múltiples idiomas. *Agony* (2010) ya entra en la captura resultante del tercer obturador. Fotografías obtenidas a partir de capturas de pantalla al en el sitio de Internet Little Agony, una comunidad conformada por el deseo de mostrar, adquirir y colectar los instantes previos y de consumación de orgasmos humanos de toda clase. Comunidad universal de realizadores aficionados domésticos que establecían condiciones de uso del portal alrededor de la imagen en movimiento, pero no sobre los de la fotografía capturada en su sitio. Ya no se trata del empleo del ordenador como en la postfotografía, la insuficiencia del segundo obturador queda explícita cuando la vertiginosidad y ubicuidad de los sujetos se multiplican.

Agentes del tercer obturador

Feldman acciona el tercer obturador a través de condiciones actuales de la cultura contemporánea. Condiciones que a menudo quedan explícitas en obras artísticas pero que subyacen siempre en la propia práctica cultural. Algunos de estos agentes del tercer obturador son:

[4] Consultado en inglés en Peter Weibel, *The Postmedia Condition*, <http://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition>. Consulta: 1 de septiembre, 2015. La exposición en cuestión fue presentada en 2006 durante ARCO´06 en la Galería 98 del Centro Cultural Conde Duque de Madrid.

[5] José Luis Brea, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, Editorial CASA, 2002, p. 16.

geolocatividad, relacionalidad, performatividad, amateurización, portabilidad y documentabilidad; nociones que pueden aclarar desde dónde se deforma y qué deforma la imagen fotográfica hoy.

La geolocatividad se refiere a la condición que establecen los medios locativos, es decir, aquellos que combinan servicios y tecnologías basados en la localización geográfica. Es la circunstancia que permite establecer servicios de taxi a través de GPS o incrustar en una fotografía tomada con celular la ubicación donde se capturó. Andrés Lemos refiere:

> El contenido e intercambio de información generados por estos dispositivos y redes son los servicios basados en la localización. Los servicios basados en la localización se pueden clasificar en servicios de información y guías, servicios de rastreo, servicios de emergencia, navegación, publicidad y promoción, arte y juegos. Éstos pueden agruparse en 4 categorías básicas: búsqueda para localización (mapas, tráfico a tiempo real, servicios), servicios personalizados (basados en el perfil del usuario), consumo especializado, aplicaciones empresariales e industriales (material de rastreo, consumidores, proveedores y empleados), proyectos artísticos y juegos. […] el medio locativo tiene funciones de *mass media* y de *post mass media*.[6]

Es decir, una amplia gama de posibilidades de relación con diferentes agentes, en donde a menudo el mapa entendido como cartografía que representa la ubicación geográfica queda totalmente obviado o es un simple instrumento para conseguir efectividad en la relación. Las prácticas artísticas emplean, o deberían hacerlo, la geolocatividad como recurso expresivo.

El propio Lemos señala cómo el medio locativo combina funcionalmente *mass media* y *"post mass media"*, cuestión que refuerza nuestra idea sobre cómo la geolocatividad deviene en nueva emergencia para la propia postfotografía que menciona Brea. Y es que una computadora como herramienta para realizar un collage fotográfico ha dejado de ser un medio fijo. La geolocatividad en su característica referencial de localización sólo puede ocurrir porque los medios de cómputo que emplea son ubicuos —la posibilidad de deslocalización constante—, y pervasivos —integración del dispositivo a nuestro entorno.

Cuando Jon Rafman realizó *Los 9 ojos del Google Street View* (2009), una serie de imágenes obtenidas directamente de este servicio, obtura no únicamente aprovechando su ordenador sino que se vale de la pervasividad y ubicuidad que posee.

Pero este tercer obturador no desplaza al primero ni al segundo. La fotografía en estas facilidades actualizadas no borra la relación con la fotografía originaria. Raffman emplea a menudo un principio de "encuadre" que cita a géneros asentados en la fotografía o a series de veteranos fotógrafos.[7] Quizá el propio Raffman se nos presenta como una especie de Eugene Atget actual, que en vez de deambular por las calles y esquinas parisinas de finales del siglo XIX o comienzos del XX, cámara al hombro, viaja por el mundo con los movimientos de su dedo índice haciendo click o haciendo *scroll*, buscando la imagen propicia para inmortalizar antes que el propio vehículo de Google con sus nueve objetivos actualice el paisaje representado.

Mishka Henner realizó en pleno siglo XXI sus *Oil Fields* (2013), una serie de fotografías aéreas, casi satelitales, cuya impresión parece un cuadro abstracto. Son vistas de absoluta bidimensionalidad, planicies desbastadas resultantes de la explotación petrolera. Aquí el éxtasis por un segundo obturador en la fotografía no se abandona como en las prácticas recientes de Raffman o las centenarias de Man Ray. El segundo obturador no es sólo el que propicia el ordenador sino el que facilita todo aparato que genere imágenes: escáner, satélites, cámaras de seguridad, drones, tabletas, etcétera. Como dijimos, no se sustituye un obturador por otro, sino que se amplían actualizándose.

La geolocatividad incide sobre otro aspecto derivado y anterior: la territorialidad. Si la fotografía es un modo de traslación del espacio cartesiano tridimensional en el que habitamos la bidimensionalidad de un plano, esta traslación arrastra con ella otras dimensiones no métricas: los afectos, de carácter psicológico, y los modos de administración de lo material, de carácter político. El refuerzo de ambas dimensiones no métricas se da en

[6] Andrés Lemos, "Medios locativos y territorios informáticos. Comunicación móvil y nuevo sentido de los lugares. Una crítica sobre la espacialización en la Cibercultura", *Inclusiva-net#2 Redes digitales y espacio físico*, Madrid, Media Lab-Prado, 2008, p. 26.

[7] En el catálogo *Sixteen Google Street Views*, Jon Rafman, Kansas, Harvest Grahic, 2009. El propio artista menciona estas cuestiones.

la llamada biopolítica, la determinación de la administración de nuestros tiempos vitales y existenciales de vida. La biopolítica implica nuestra ubicación en la que el componente geográfico es determinante, pero éste no está solo: el factor temporal de inscripción del suceso o de lo vivido debe quedar claro porque, en definitiva, administrar es sintéticamente organizar recursos en relación con el espacio y el tiempo.

Boris Groys señala: "Y ése es precisamente el punto en el que deviene imprescindible la documentación que produce la vida de lo vivo como tal: la documentación inscribe la existencia de un objeto en la historia, le confiere al objeto la vida como tal —independientemente de si ese objeto 'originalmente' era vivo o artificial".[8] De ahí que esta condición geolocativa determina en buena medida otra característica de la cultura actual: la documentabilidad, el reporte de las incidencias para dar fe de su existencia a través de documentos. A pesar de la discusión sobre la credibilidad de la fotografía legalmente hablando, la cultura actual la ubica como documento fehaciente de lo vivido, de ahí que medios como Facebook la preponderan como recurso en este obligado estar presente ante otros como seres en vida, más que como seres vivos.

Mieke Bal expone la diferencia entre performance y performatividad en un texto[9] que abre el camino para ver la forma en la que vivimos como una manera de inscribirnos en la cultura. Elizabeth Bell, en *Theories of Performance*,[10] anuncia esa posibilidad y sus usos desde la antropología. La fotografía hoy no desdeña el performance ni la performatividad, los asume en toda su complejidad y entrecruzamientos. Lo mismo un suceso perturbador y novedoso como aquello que se representa y se presenta en repetición, que se ha naturalizado, en las redes sociales o expuesto en muestras de fotografía.

La performatividad en las prácticas artísticas desde la última década del siglo pasado detona en gran cantidad de usos llamados por unos estética relacional, por otros antagonismo relacional, pudiendo quedar amparados por definiciones más generales como arte participativo y colaborativo o derivar en especificidades como los proyectos pedagógicos o los performances delegados. Veamos algunas obras que refieren a su uso y que a la vez fortalecen la idea de documentabilidad.

Motoyuki Daifu, fotógrafo japonés, en la serie *Proyecto familiar* (2007) retrató a los miembros de su familia, que viven hacinados en una casa muy pequeña en su país natal, conviviendo con una gran cantidad de desechos materiales producto del consumo. Aquí la singularidad de esta existencia se solapa con la naturalidad con la que la asumen sus miembros. Por su parte, el artista chino Hong Hao viene desarrollando desde 2001 la serie *Mis cosas*. A través de imágenes escaneadas y luego recompuestas digitalmente acumula sus desechos personales. No los mantiene en su domicilio, los tira a la basura luego de usarlos, pero antes efectúa su acumulación digital empleando escáner y computadora. Ambos artistas fueron mostrados en Ciudad de México en el Museo Nacional de Arte (Munal) durante la exposición *Consumo*.[11] En esa ocasión también se presentó el consagrado fotógrafo ucraniano Boris Mikhailov con la serie *Té, café y capuchino* (2000-2010): fotografías de tamaño postal y sin ninguna pretensión de virtuosismo técnico que recolectan las transformaciones acontecidas en las calles ucranianas a partir de la actividad comercial informal. Esta pieza, debido a su condición específica de ubicación y las implicaciones económico-políticas, llama la atención sobre otro aspecto que consideramos fundamental a la hora de plantear las emergencias del tercer obturador: la comunidad.

Los tres casos anteriores eran tratados como fotografía desde una visión que podríamos denominar ortodoxa, aquella que en este artículo relacionamos con la idea de primer obturador. Entre los años 2004 y 2005 el dueto artístico Luis o Miguel[12] realizó *Reporte de ilu-*

[8] Boris Groys, "El arte en la era de la biopolítica: de la obra de arte a la documentación de arte", en *Obra de arte total Stalin. Topología del arte*, La Habana, Centro Teórico Cultural Criterios, 2008, p. 172.
[9] Véase Mieke Bal, "Performance y performatividad", en *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje*, Murcia, Cendeac, 2009.
[10] Para una panorámica al respecto véase Elizabeth Bell, *Theories of Performances*, Nueva Delhi, Sage Publication India, 2008.

[11] La exposición fotográfica *Consumption*, Prix Pictet, se exhibió en el Munal en 2014. Consumados artistas del medio como Allan Sekula y Rineke Dijkstra formaban parte de los once nominados. El premio fue otorgado a Michael Schmidt.
[12] Luis o Miguel, dueto formado por Miguel Moya y Luis Gárciga, realizaron obras que llamaban "de servicio". Asumiendo trabajos de taxistas, cuidadores de equipajes, fotógrafos, etcétera, se interesaron entre 2003 y 2008 en realizar obras que ampliaban las nociones del performance tradicional. Luego de la separación artística del dueto, Luis Gárciga, autor del presente artículo, desplazó su atención a la performatividad cultural directa recopilando en video modos de vivir y manifestarse, algunos muy específicos-descentrados del tejido social en el que se encontraban y otros más de carácter repetitivo y naturalizado. Véase <http://siempreenlalucha.wix.com/luisgarciga>.

siones, obra con cierto corte social, como plantea la crítica, curadora y teórica Magaly Espinosa.[13] Se vale de lo fotográfico en el tejido cultural habanero en busca de un levantamiento antropológico de los sueños de una comunidad específica. Como Mikhailov con las calles de ciudades ucranianas, Luis o Miguel trabajan en La Habana conectando con su servicio varios barrios y municipios. La obra no sólo compila la construcción de imágenes-imaginarios referidos a un lugar sino que demarcan a una comunidad con relación al tiempo, la inscriben en una fecha, la enlazan como documentación a lo vivido-imaginado. *Reporte de ilusiones* consistió en construir digitalmente fotografías para quienes accedían a sus servicios, con ellas cumplían en imágenes los deseos y sueños de quienes fungían como usuarios del dueto. Pese a que la obra fue adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, las fotografías sólo tuvieron una edición en formato postal para ser entregadas a sus dueños-usuarios, quienes las ubicaron en sus domicilios usando portarretratos casi kitsch que los clientes sugirieron a los artistas para hacer más profesional el servicio. Cabe destacar que el museo adquirió un CD Rom que poseía todo el material documental de la obra, videos de las peticiones, fotos de partida tomadas a los participantes, material fotográfico y editorial que aportaron los clientes para la conformación gratuita de sus pedidos, etcétera.

La noción de comunidad se repite como eje central de investigaciones teóricas como la de Lemos respecto a medios locativos o a las de Claire Bishop[14] sobre el arte participativo. Y es que estas emergencias no se dan por separado, ni en lo artístico ni en lo cultural.

Mikhailov actúa formalmente como un aficionado. Sus encuadres, temas y técnicas de impresión no distan demasiado del modo en el que la fotografía se produce en el ámbito vivencial del artista. Esta amateurización como condición emergente no es contemporánea a las fotos de este artista. En *Pequeña historia de la fotografía*, Walter Benjamin llamaba la atención sobre este hecho:

> Resulta significativo que a menudo se torne el debate rígido, cuando se ventila la estética de la fotografía como arte, mientras que apenas se concedía una mirada al hecho social, mucho menos cuestionable, del arte como fotografía. Y sin embargo, la repercusión fotográfica de obras de arte es mucho más importante que la elaboración más o menos artística de una fotografía para la cual la vivencia es solo el botín de la cámara. De hecho el aficionado que vuelve a casa con su inmensa cantidad de clichés artísticos no ofrece un aspecto más alentador que el cazador que vuelve del tiradero con montones de caza que solo el comerciante hará útil. Y en realidad parece que estamos a las puertas del día en que habrá más periódicos ilustrados que comercios de aves y venados.[15]

En 2007 Constant Dullart realizó *Poser*. El hasta ese momento artista del *net art* se desplazó a prácticas fotográficas que empleaban la condición de *prosurfer*[16] para colectar material libre de derechos. El autor[17] ubica infinidad de fotografías de grupos de individuos que fueron tomadas por dispositivos portátiles y subidas a Internet. El artista se añadió a las fotos del mismo modo en el que Luis o Miguel modificaron las imágenes de partida en *Reporte de ilusiones*, manipulándolas con un software profesional. Después creó una animación a modo de presentación destinada a un portarretrato digital para dejar ver el video en calidad estándar. Y es que la fotografía a menudo materializa las intangibles prácticas en las redes; el caso de Dullart es sólo un ejemplo.

Pensar la fotografía cronológicamente en su asimilación de estos tres obturadores en sus prácticas artís-

[13] En otras ocasiones, como en "La calle está aparentemente dormida", PARACHUTE, núm. 125, Quebec, 2007, Magaly Espinosa se refiere a estas piezas como obras de inserción social.

[14] En este sentido es importante destacar a Claire Bishop, *Participation*, Massachusetts, MIT Press, 2006, y *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012.

[15] Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía" en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 78.

[16] El *prosurfismo* se realiza en Internet con el objetivo de recopilar materiales audiovisuales, fotográficos, musicales, etcétera. A diferencia de una navegación ordinaria, la realizan usuarios expertos.

[17] Dullart es uno de los artistas que en 2011 el curador Domenico Quarantta incluyó en la exhibición *Collect the WWWorld. Artist as archivist in the Internet Age*. La exposición se mostró en Spazio Contemporanea–Brescia, y ha itinerado por eventos como Electronic Art Basel, 2012. En ella abundan los artistas que maniobran desde usos actuales de la fotografía o que finalmente exponen fotos como resultado de sus estrategias artísticas filiadas a usos de las redes sociales. El catálogo está descargable en <http://www.lulu.com/items/volume_71/11140000/11140236/1/print/Collect_the_WWWorld_LINK_Editions_2011.pdf>.

ticas, y a partir de condiciones socioculturales específicas, puede potenciar su expresividad como medio remodelado, ampliado, expandido. Las emergencias geolocativas, preformativas, comunitarias, etcétera, actúan como aumento de la capacidad de la fotografía para captar la realidad, una realidad que sin desechar lo óptico, en tanto sigue mediando con imágenes a través de un régimen escópico, ha incorporado otros vectores que posibilitan la mímesis en aspectos que no son sólo de forma sino de funcionamiento.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

• Bell, Elizabeth, *Theories of performances*, Nueva Delhi, Sage Publication India Ltd, 2008.
• Bishop, Claire, *Participation*, Massachusetts, mit Press, 2006.
• _____, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012.
• Kracauer, Sigfried, "La fotografía", en *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*, México, Gedisa Mexicana, 2008.
• Prada, Juan Martín, *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*, Madrid, Akal, 2012.
• Quarantta, Domenico, *Beyond New Media*, Brescia, Link Editions, 2013.

SEMBLANZA DEL AUTOR

LUIS GÁRCIGA ROMAY • La Habana, 1971. Ingeniero por el Instituto Superior Politécnico, Cuba, 1994; graduado de la Academia Nacional de Artes Plásticas, San Alejandro, Cuba, 2001; con estudios de posgrado por el Instituto Superior de Arte, Cuba, 2004. Coordinador de la traducción *Sobre la Instalación Total*, 2014-2015, de Ilya Kabakov, Cocom Press, Mérida, México. Ha impartido docencia en varias universidades en Cuba y México y recibido premios como la Residencias Artísticas para Creadores de Iberoamérica, Fonca/Aecid, 2014, y el premio del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, 2010. Ha escrito artículos en México, Cuba y España sobre la relación entre artes visuales y cultura digital.

ISSN 1870-3429 • REVISTA ARBITRADA DE ARTES VISUALES • TERCERA ÉPOCA • ENERO / JUNIO 2016

TEXTOS Y CONTEXTOS

The omnipresent eye and the absent gaze

El ojo omnipresente y la mirada ausente

RECIBIDO • 28 DE SEPTIEMBRE DE 2015 ■ ACEPTADO • 30 DE NOVIEMBRE DE 2015

JOHANNA PÉREZ DAZA/COMUNICÓLOGA E INVESTIGADORA
johanna@gmail.com

PALABRASCLAVE
fotografía
cultura
visual
comunicación
era digital
arte

RESUMEN

Se estudian las transformaciones que caracterizan y definen la fotografía en el contexto de la era digital. Las aproximaciones al acto fotográfico, así como el lenguaje, el discurso y la narrativa visual son confrontados mediante el análisis crítico que requiere enfoques teórico-conceptuales y propuestas artísticas a tono con las demandas de la sociedad actual, donde la masificación de la fotografía ha introducido complejos e inacabados debates sobre su banalización y uso cotidiano, en oposición a su exigua solemnidad, reservada a espacios y momentos que hoy lucen distantes. De modo tal que se contrapone la omnipresencia del ojo fotográfico -ubicuo y voraz- con la mirada ausente -saturada e insensible-, como dicotomía de la cultura visual empeñada en fotografiar todo y mediar la comunicación a través de imágenes.

KEYWORDS
photography
visual culture
communication
digital age
art

ABSTRACT

A study of the transformations that characterize and define photography in the context of the digital age. Approaches to the photographic act, as well as language, discourse and visual narrative are confronted through a critical analysis requiring theoretical-conceptual angles ad artistic wagers suited to contemporary society's demands, where the massification of photography has introduced complex and unfinished debates regarding its trivialization and its everyday use, in contrast to its scant solemnity, reserved to spaces and moments that today seem distant. Thus, the omnipresence of the photographic eye –ubiquitous and voratious- is opposed to the absent gaze –saturated and unsensitized- as a dichotomy of visual culture, intent on photographing everything and on mediating communication through images.

Dijo el Ojo un día:
"Más allá de esos valles veo una montaña envuelta
en una niebla azulada. ¿Verdad que es hermosa?"
El Oído, que lo oyó, estuvo un largo rato escuchando y dijo:
"¿Dónde está esa montaña? Yo no la oigo."
Entonces habló la Mano:
"Estoy tratando de sentirla y de palparla,
pero no encuentro ninguna montaña."
Y el Olfato aseguró:
"No hay ninguna montaña. Yo no la huelo."
Entonces el Ojo miró hacia otra parte
y todos empezaron a comentar
la rara alucinación sentida por el Ojo. Y dijeron:
"Al Ojo debe pasarle algo."
Khalil Gibran

La masificación de la fotografía digital y la incorporación de cámaras a la mayoría de los dispositivos móviles han potenciado el rastro fotográfico como característica de una sociedad que engulle imágenes, acaso sin detenerse a contextualizarlas y contemplarlas en su justa dimensión sociocultural. Esta gula visual, en principio lúdica y voluntaria, se ha vuelto adictiva, obligatoria y convulsa. El registro fotográfico suele superar la vivencia del propio acontecimiento. Se privilegia el ojo mecánico, que compite y busca sustituir al ojo orgánico; se desplaza el sentido por la presencia.

Ante esta vorágine la mirada se vuelve indiferente. En la era digital, la saturación de contenidos visuales conforma una sociedad en la que confluyen imágenes, espectáculo y redes. El ya exiguo anhelo del acto fotográfico de documentar, registrar, perpetuar un momento, congelar un instante y preservar una huella o presencia, se ha elevado exponencialmente al punto que ahora se pretende visualizar todo: "la cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia".[1]

La otrora solemnidad de la fotografía, reservada a situaciones y espacios selectos, ha sido suplantada debido a su exacerbado uso en la sociedad actual. Lejos de emitir sentencias o juicios condenatorios, planteamos la necesidad de revisar la mirada de un espectador que, súbita y simultáneamente, ha pasado a ser tanto consumidor como productor de imágenes, a una audiencia que escarba en la red entre el collage de fotos profesionales y aficionadas que se mezclan, copulan, engendran y reproducen otras imágenes.

[1] Nicolás Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 23.

Es aquí donde la mirada se vuelve ausente, lejana. Ha perdido la capacidad de asombrarse y la sensibilidad; ahora duda y desconfía. Advertida por la manipulación digital, se muestra cautelosa y perspicaz, aunque todavía no asume que, en el fondo, toda fotografía es parte de una serie de manipulaciones: del aparato tecnológico, de decisiones e intenciones, de la reducción bidimensional de la realidad, de la supresión de otros sentidos, de la búsqueda de reproducir e inmortalizar lo que sólo ocurre una vez, de la exaltación de la vista como sentido privilegiado sobre el cual descansa la premisa "ver para creer" y su versión exagerada "veo, luego existo".

Surgen tensiones entre ese ojo omnipresente y ubicuo y una mirada cada vez más ausente y fragmentada. No es que sea más exquisita o selecta, es que se ha vuelto indiferente ante el desfile mediático de sangre, violencia, cuerpos que se exhiben como trofeos o mercancías, noticias que ya no asombran, sucesos que poco impactan. A la vez, emerge la banalidad, lo efímero y superficial. Esto nos lleva a repensarnos como individuos y colectivos, partícipes de una cultura visual que entrona y profana según los intereses y pactos de turno. Vale, entonces, discutir si transitamos hacia una época instrumentalizada tecnológicamente pero deshumanizada fotográficamente.

El lente se empodera como testigo insustituible y, como hemos advertido en otras ocasiones, la imagen —más que una confirmación de la realidad— constituye nuestra identidad como sociedad, aquello que estamos dispuestos a mostrar y a ocultar; a mirar y a obviar.

> Optamos, pues, por la imagen como construcción de identidad, como reflejo fabricado, pero también como apropiación y canal de poder, de influencia y de persuasión e incluso de adicción, de deseo continuo de ver y exhibir, de consumir y producir imágenes, de reafirmar el noema barthesiano del "esto ha sido" y diversificarlo en primera persona: "yo estuve", "yo fui", "yo tengo", y esbozar en fragmentos un intencionado "yo soy", que la mayoría de las veces disocia la realidad real y la realidad virtual, la vida online y la offline, lo tangible y lo anhelado, lo verídico y la ficción.[2]

[2] Johanna Pérez Daza, "En el principio era la imagen", ponencia presentada en el V Congreso de Investigadores Venezolanos de la Comunicación, Caracas, julio de 2015, p. 12.

La insensibilización visual con la que son tratadas muchas fotografías de guerras, desastres naturales, atentados terroristas, crisis migratorias y otros problemas globales, lleva implícito un debate sobre los imaginarios, la cultura visual en la era digital, las redefiniciones y resignificaciones, en fin, sobre el impacto y trascendencia de las imágenes. Tanto los acontecimientos de alcance global como la cotidianidad individual pasan, indefectiblemente, por el ojo omnipresente y la mirada ausente, incapaz de procesar la cantidad de imágenes a la que es expuesta en distintos formatos y por múltiples vías.

Pareciera que dedicamos más tiempo a tomar fotos que a mirarlas. La inmediatez desplaza la búsqueda del *instante decisivo* (Bresson). Se banaliza el *punctum* (Barthes) y, a la vez, se banaliza la fotografía y su relación con el registro y la memoria. Cambian nuestras percepciones e intereses. Colectiva y culturalmente se modifican nuestros modos de recepción y nuestra propia sensibilidad, abriendo interrogantes de difícil contestación: ¿cuáles son los momentos decisivos y las imágenes que nos punzan hasta albergarse en la memoria de nuestra sociedad?, ¿cuáles serán las fotos icónicas de nuestro tiempo?

"Efecto discapacitante"

Investigaciones recientes han estudiado el efecto de la fotografía en la memoria. Antes, era evidente la intención de documentar nuestras vidas, momentos y personas especiales, crear un vínculo con ellos, una manera de evitar que se desvanecieran con el paso del tiempo. De aquí la importancia del álbum familiar, los archivos y colecciones que, como individuos y sociedad, íbamos conformando.

La proliferación de cámaras digitales y otros aparatos provistos de la función fotográfica, la reducción de costos y la automatización de los procesos han hecho posible que ahora todos registremos todo, convirtiendo la fotografía en la invitada infaltable, y al acto que la hace posible en un afanoso huésped que, en oportunidades, puede resultar un intruso invasivo. "Hoy tomar una foto ya no implica tanto un registro de un acontecimiento como una parte sustancial del mismo acontecimiento. Acontecimiento y registro fotográfico se funden".[3]

[3] Johan Fontcuberta, *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 28.

Sin embargo, lejos de mejorar nuestra memoria y fortalecer nuestros recuerdos, estudios como el de Linda Henkel (2014) sugieren que el desmesurado afán por tomar fotos podría limitar nuestra capacidad de recordar, *a posteriori*, detalles de ese momento fotografiado, probablemente debido a la dedicación que invertimos al hacer las tomas. La investigadora explica que tratamos la cámara como una especie de instrumento de memoria externa, teniendo la expectativa de que va a recordar cosas por nosotros. Estos planteamientos sustentan las nociones de "memoria protésica" y "efecto discapacitante" que, a nuestro entender, son consecuencia de esta dicotomía entre el ojo omnipresente y la mirada ausente.

Las transformaciones que tocan tangencial y directamente a la fotografía parecieran situarnos ante bifurcaciones y desafíos que nos obligan a cuestionar —y cuestionarnos— muchos de sus principios. Pedro Meyer explica cómo la imprenta de Gutenberg hizo posible que todo el mundo tuviera una razón para aprender a leer y a escribir, actividades que, hasta entonces, estaban restringidas a monjes e intelectuales. Surgió el interés sin que, todavía, hubiera suficientes libros. Se masificó de modo considerable y, progresivamente, cada quien se fue apropiando y dándole un uso particular de acuerdo con determinadas necesidades cotidianas (expresivas, artísticas, políticas, comerciales). En la actualidad nadie se detiene a pensar esto, los fines y el sentido del lenguaje sucumben ante su uso y apropiación.

> y así hoy en día nadie piensa dos veces que el lenguaje se usa para lo que uno quiera. ¿Qué diferencia hay con las fotos? Tomo una foto para recordar cómo te ves, tomo una foto para mandarle un recado a ella de que estás aquí, tomo una foto para hacerte una broma con los amigos y así. ¿Por qué tiene que ser todo lo mismo? ¿Por qué la fotografía tiene que ser nada más una?, ¿por qué no todo el mundo tiene derecho a aprender hacer imágenes como aprendimos a leer y a escribir?[4]

Y es que el término alfabetización visual nos sigue pareciendo extraño. Nos resulta un contrasentido formarnos para una actividad que realizamos a diario. Parece absurdo enseñarle fotografía a un niño que, cómoda e intuitivamente, se maneja con destreza en aparatos de última tecnología. Sin embargo, tomar fotos no es igual a hacer fotos. El lenguaje, la narrativa, el discurso fotográfico distan mucho de apretar un botón o tocar una pantalla.

La cotidianidad sobrepasa la documentación y el registro como funciones privilegiadas antaño. Actualmente se minimizan las decisiones y el discernimiento, ya no es necesario pensar en los altos costos de revelado y copiado, ni en las restringidas tomas de 12, 24 o 36 exposiciones típicas de la fotografía analógica. La fotografía digital rompe esos límites y nos sitúa frente al rasgo posmoderno donde todo vale, todos pueden y todo se mezcla y confunde.

> Estoy convencido de que la fotografía sufre un proceso de banalización total. Ahora todo el mundo es fotógrafo y eso es como si nosotros dijéramos que las personas que aprenden a escribir como producto de un proceso de alfabetización se convierten automáticamente en escritores. Que haya más gente que sabe escribir no significa necesariamente que haya más poetas y escritores.[5]

Así, por simple extensión, podemos decir que el hecho de que haya más personas con cámaras no significa automáticamente que haya más fotógrafos. Y que haya más fotógrafos, no significa que haya más artistas o mejores fotorreporteros. Se ha expandido y masificado el uso de la fotografía, pero como forma de acentuar la presencia, más que la trascendencia. En este sentido, muchos usuarios sacan fotos sólo para mostrar, no para comunicar, expresar, recordar, documentar, confrontar o problematizar.

Del instante decisivo a la decisión instantánea

Las decisiones, elecciones y agudezas presentes en el instante decisivo que, según Bresson, implicaba tener "el ojo, la cabeza y el corazón en el mismo punto de

[4] Marcel del Castillo, "Pedro Meyer, ¿por qué no todo el mundo tiene derecho a aprender a hacer imágenes como aprendimos a leer y escribir?", *espaciograf.com. Fotografía Latinoamericana*, 2015. <http://www.espaciogaf.com/3462-2/3462>. Consulta: 23 de septiembre, 2015.

[5] Nelson Garrido, "Detrás de la cámara hace falta una persona pensante", *Diario El Nacional*, 2013, p. 1, <http://www.elnacional.com/escenas/Detras-camara-falta-persona-pensante_0_130189169.html>. Consulta: 5 de febrero, 2013.

mira", han cambiado drásticamente. Y aunque, tal vez, nunca fue del todo así, en el presente la consagración del momento se diluye en la decisión instantánea que apunta y dispara sin recato. La inmediatez se impone y desplaza la solemnidad de aquel acto que buscaba trascender, que aspiraba ir más allá. En esta ruta la fotografía se va despojando de ciertos atributos, al tiempo que se adjudica nuevas funciones y cualidades. No se trata, entonces, de juzgar con preceptos caducos el desarrollo de la fotografía en momentos pretéritos sino de adecuar los enfoques con los cuales nos acercamos a ella, en cómo la situamos en su contexto, sin cortapisas ni prejuicios.

Ahondemos en lo anterior con el ejemplo de la fotografía *posmortem* o fotografía de difuntos como práctica recurrente a finales del siglo XIX y en el transcurso del XX. Este tipo de imágenes eran un paliativo de la ausencia irremediable, un intento por persistir a través de una foto que se transformaría en recuerdo. Aunque estos retratos hoy pueden resultarnos grotescos, perturbadores y desagradables, deben ser contextualizados, asumiendo los aspectos antropológicos, espirituales, culturales y sentimentales (que remitían a la memoria, los apegos terrenales y la permanencia en el tiempo) con los cuales estaban cargados.

Hoy, en cambio, fotografías de cuerpos inertes copan periódicos y páginas web. Sobran los escrúpulos al momento de difundir, sin distingo, la muerte de personajes famosos o sujetos anónimos; de capturar imágenes que remiten a descanso y quietud, alternadas con otras eminentemente violentas, desgarradoras, cargadas de sufrimiento y dolor. Vemos, pues, cómo de la fotografía *posmortem* —formal, respetuosa e incluso ritual— hemos pasado a frías *selfies* con suicidios de fondo y cuerpos amontonados como producto de las guerras y otros actos destructivos (terrorismo, linchamientos, delincuencia).

La misma relación fotografía-muerte ha cambiado sustancialmente con el paso del tiempo. Aquel apego a la existencia, la necesidad del recuerdo, el anhelo por la persona que se ha ido —y el anclaje a ella a través de la fotografía— han mutado a las primeras páginas de la prensa, donde sólo son cifras y cuerpos transgredidos acompañados de titulares sensacionalistas y miradas frívolas, habituadas a este nuevo enfoque del *tánatos* y el *memento mori*, inconcebible años atrás.

En los primeros casos primaba el instante decisivo. En la actualidad prevalece la decisión instantánea, reducida a la búsqueda de ser el primero en dar la noticia.

Visiones y ficciones

Susan Sontag señala que la fotografía como "forma artística de masas" constituye una agresión y una violación de tiempo y espacio, que democratiza y generaliza toda experiencia al traducirla a imágenes. El fotógrafo "saquea y preserva, denuncia y consagra a la vez".[6]

Yuxtaposiciones y alternancias se maximizan en la era digital, en la cual "Prevalece la circulación y gestión de la imagen sobre el contenido de la misma".[7] La cotidianidad del acto fotográfico decanta en una forma habitual de relacionarnos con los demás, de mediar nuestras comunicaciones a través de imágenes que migran hacia la denominada posfotografía, de dimensiones y proporciones hasta ahora inciertas. Inmaterial y ubicua, desarraigada de su autor (como consecuencia de las movedizas arenas de la propiedad intelectual), cargada de las fluctuaciones propias de un continente digital sin fronteras ni límites claros, difícilmente puede identificarse el punto de origen de la imagen, mas no su circulación, reproducción, uso y difusión.

Recordemos las discusiones suscitadas por el trabajo de Richard Prince, quien recientemente inauguró una exposición compuesta por capturas de pantalla de fotos realizadas y compartidas por usuarios de Instagram. Prince seleccionó las imágenes y, sin permiso de los autores, hizo algunas modificaciones, las amplió e imprimió, para conformar una colección llamada *New Portraits*, expuesta en una galería en Nueva York. Las piezas llegaron a venderse en noventa mil dólares cada una. Este ejemplo permite focalizar algunas preguntas zigzagueantes que van y vienen, descansan y se activan, y de vez en cuando nos vuelven a interpelar: ¿quién es el autor?, ¿cómo definimos la obra de arte y quién la valida?

Estas inquietudes se acentúan en el contexto posfotográfico donde, además, corremos el riesgo de que la

[6] Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1992, p. 87.
[7] Johan Fontcuberta, "Por un manifiesto posfotográfico", *La Vanguradia.com*, 2011, p. 3, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/5415>. Consulta: 12 de octubre, 2012.

sobreabundancia —indiscriminada e indigerible— de imágenes se convierta en desinformación e infoxicación: "de tanto ver ya no vemos nada: el exceso de visión conduce a la ceguera por saturación".[8]

Visiones y ficciones de la fotografía construyen nuestra cultura visual, alternan, solapan y erosionan algunas nociones y conceptos. "Las relaciones y hechos sociales, la memoria y los recuerdos, lo íntimo y lo público, se ven desde una nueva perspectiva en la sociedad actual, en la que la fotografía pareciera ser omnipresente…".[9]

El poder dado a la fotografía y el ejercido mediante ella, particularmente en medios de comunicación y redes sociales, nos coloca frente a memorias compartidas, identidades combinadas e hibridaciones culturales, parafraseando a Néstor García Canclini. El certificado de evidencia que reposa sobre el acto fotográfico ha mutado ante espectadores desconfiados, a los que experiencias previas les han advertido, al punto que han dejado atrás la ingenuidad. El propio acto fotográfico es confrontado: ¿dónde culmina: en su publicación o en su incontrolada distribución y resignificación?, ¿quién lo determina: el sujeto que captura la imagen o la mirada que la contemplará; el ojo que escudriña el momento actual, lo fija y captura, o la mirada que lo revisita y desnuda incontables veces? ¿A quién va dirigido: al espectador contemporáneo, copartícipe del mismo tiempo, o a miradas futuras con filtros y enfoques que aún no han nacido?

Lenguaje y discurso fotográfico emergen como tablas de salvación entre la inmensidad de este océano visual en el cual se dificulta visualizar el horizonte. Para esto, Umberto Eco propone la consideración de las imágenes como "textos visuales". En este sentido, se entiende que cada imagen lleva implícito un mensaje. El lenguaje fotográfico puede, entonces, componer un discurso, estructurado y construido sobre imágenes, tanto aquellas catalogadas como superfluas como las que se consideran trascendentales.

Por su parte, Jorge Luis Borges apunta que "Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos".[10] Nuestra memoria es nuestra identidad; esa realidad que asumimos no como fue, sino como la recordamos, constituye lo que nos define ante otros y ante nosotros mismos. De aquí la importancia de entender el discurso fotográfico como generador de memorias e identidades. Asumiendo, además, las relecturas de las cuales será objeto, así como las intenciones, emociones, interpretaciones y contextualizaciones que también desempeñan un rol importante.

En el ecosistema mediático somos receptores simultáneos de las memorias de "otros", conocedores de diversas realidades a las cuales tenemos acceso gracias al avance de las tecnologías de la información y la comunicación y a la demanda de audiencias hambrientas e inconformes que han decidido reclamar su cuota de participación y a la vez generar contenidos. Estos *prosumidores* fotográficos (productores y consumidores al mismo tiempo) se expresan mediante imágenes y reclaman su incorporación a los distintos ámbitos, sin distingo ni pudor.

La masificación de la fotografía, su apropiación en redes sociales, su incorporación a distintos aparatos y dispositivos, su presencia en incontables lugares y momentos, son los rasgos de este ojo omnipresente en el que participan ciudadanos y fotoperiodistas que, sin necesidad de competir, sobreviven en medio del avasallante ritmo comunicacional que no perdona el silencio, que no da espacio a la contemplación, a la espera, la mirada sosegada, la visión reposada, sino que busca engullir en tiempo real, afanado por la inmediatez noticiosa y las posibilidades tecnológicas.

Es aquí cuando la banalización de la imagen pasa por el filtro del artista, de las búsquedas autorales que desafían y problematizan, que sensibilizan y confrontan. El arte sigue siendo necesario, desesperadamente necesario para, de nuevo, aprender a mirar, para ahuyentar el temor al vacío, proponer nuevas visiones, otros ángulos y puntos de vista, y componer una panorámica que rete nuestros otros sentidos, adormecidos por el dominio de lo meramente visual.

[8] Johan Fontcuberta, "Por un manifiesto posfotográfico", *op. cit*, p. 52.
[9] Johanna Pérez Daza, *op. cit.*, p. 10.
[10] Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Ediciones Neperus, 1969, p. 7

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

• Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1989.

• Dubois, Phillipe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, España, Paidós Comunicación, 1986.

• Lister, Martin, "¿Demasiadas fotografías? La fotografía como contenido generado por el usuario", *AdComunica* 2, 25-41, España, 2011.

• Pérez Daza, Johanna, "Entre la luz y la lucidez. Fotografía periodística venezolana", en A*nuario Ininco/Investigaciones de la Comunicación*, núm. 1, vol. 25, Caracas, junio de 2013.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

JOHANNA PÉREZ DAZA • Venezuela. Doctorante en Ciencias Sociales. Magister Scientiarum en Relaciones Internacionales. Licenciada en Comunicación Social. Investigadora-docente del Instituto de Investigaciones de la Comunicación (Ininco) de la Universidad Central de Venezuela (ucv). Editora del *Anuario* ininco/*Investigaciones de la Comunicación*. Coordinadora de la Maestría en Comunicación Social de la ucv. Profesora de los programas de postgrado: Maestría en Comunicación Social; Maestría en Relaciones Internacionales; Maestría en Gestión y Políticas Culturales; Especialización para el uso creativo de la televisión, de la ucv. Profesora de Pregrado en la Escuela de Artes de la misma casa de estudios. Investigadora acreditada en el Programa de Estímulo a la Innovación e Investigación del Ministerio del Poder Popular para Ciencia Tecnología e Innovación. Miembro de los siguientes comités académicos: Comunicación Social y Área de Postgrado en Relaciones Internacionales y Globales, de la ucv. Miembro de la Asociación Venezolana de Investigadores de la Comunicación (Invecom), coordinando el grupo de trabajo "Estudios culturales y economía de la comunicación". Miembro de AlfaMed, red interuniversitaria euroamericana de investigación sobre competencias mediáticas para la ciudadanía. Autora del libro *Transiciones e interacciones en la sociedad del conocimiento. Un enfoque postinternacional* y coautora de los libros *Encrucijadas de la comunicación en Venezuela, Conectando ideas para la sociedad* y *las ciencias sociales: perspectivas actuales y nuevos paradigmas*. Ponente en diversos eventos científicos. Colaboradora de revistas nacionales e internacionales.

ISSN 1870-3429 • REVISTA ARBITRADA DE ARTES VISUALES • TERCERA ÉPOCA • ENERO / JUNIO 2016

TEXTOS Y CONTEXTOS

Jeff Wall: Photography After the End of Modernism

Jeff Wall: la fotografía a partir del fin de la modernidad

RECIBIDO • 28 DE SEPTIEMBRE DE 2015 ■ ACEPTADO • 30 DE NOVIEMBRE DE 2015

ARTURO RODRÍGUEZ DÖRING/ARTISTA VISUAL, INVESTIGADOR Y DOCENTE
adoring@gmail.com

PALABRAS CLAVE
Fotografía ■
Posmodernidad ■
Pintura ■
Medio ■
Academia ■

RESUMEN

En el presente ensayo se analiza la obra de Jeff Wall y su inserción en lo que los críticos de la posmodernidad identificaron, durante las últimas décadas del siglo XX, como el "campo expandido de la fotografía". Se hace énfasis en la formación académica y multidisciplinaria del fotógrafo canadiense y otros relevantes artistas de su generación. A partir de diversas fuentes, se busca identificar las estrategias básicas de Wall y otros fotógrafos contemporáneos para retomar el discurso premoderno del gran arte del pasado y aplicarlas para hacer de la fotografía el gran arte del presente.

KEYWORDS
photography ■
postmodernism ■
painting ■
medium ■
academy ■

ABSTRACT

This essay analyzes the work of Jeff Wall and its insertion in what the critics identified during the last decades of the 20th century as the photography´s "expanded field". The academic and multidisciplinary training of the Canadian photographer and of other relevant artists of his generation is highlighted. Based on several sources, an attempt is made to identify tha basic strategies that Wall and other contemporary photographers use by appropriating the pre-modern discourse of the great art of the past in order to transform photography into the great art of the present.

El arte moderno tuvo sus inicios en algún momento durante la segunda mitad del siglo XIX. Según el consenso generalizado esto ocurrió en abril de 1874 cuando un grupo de pintores franceses organizó una exposición donde Claude Monet mostró una pintura titulada *Impresión, amanecer* que dio pie al término "impresionismo". John Rewald, autor de *La historia del impresionismo*, publicada en 1946, y uno de los máximos expertos en el tema, concluye que el verdadero arte moderno no surgió sino hasta una generación más joven que él denominó "postimpresionista" y que incluye a pintores tan conocidos como Paul Gauguin, Vincent van Gogh y Georges Seurat. No es éste el espacio ni el momento para ahondar en el tema, pero sí debemos tomar en cuenta la opinión de otro crítico imprescindible y autoridad indiscutible sobre la modernidad, Clement Greenberg, quien ubica el nacimiento del modernismo en el arte con la pintura de Édouard Manet, pintor académico identificado con el grupo original, quienes lo consideraron como una influencia mayor.

Greenberg sostiene que el aspecto plano de la obra de Manet (independiente de otras características de sobra estudiadas de su pintura, como el tratamiento del espacio y la banalidad de su temática) es la clave para entender la pintura moderna. Lo plano en la pintura —una constante del impresionismo, el posimpresionismo, el cubismo y sus derivaciones y gran parte de la abstracción de la primera mitad del siglo XX— (*flatness* en términos "greenberguianos") forma parte de una de las tesis centrales de este autor. Asimismo, nos dice que "La esencia de lo moderno consiste, en mi opinión, en el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina".[1] La modernidad a la que se refiere está claramente basada en la idea de la crítica establecida por el filósofo Emanuel Kant hacia finales del siglo XVIII.

La invención de la fotografía en la primera mitad del siglo siguiente, pero popularizada en las décadas posteriores a 1850, tuvo un papel crucial en el desarrollo de la modernidad en el arte y su historia bien puede comprenderse como la del arte moderno.

Jeff Wall (Vancouver, Canadá, 1946) es uno de los fotógrafos más relevantes del último tercio del siglo pasado. Junto con Cindy Sherman y James Coleman, formó parte del grupo de fotógrafos más reconocidos por los principales teóricos de la posmodernidad durante las décadas de 1970 y 1980 y que protagonizaron la consolidación de la fotografía como medio artístico principalísimo a partir del fin de la pintura moderna (nuevamente en términos greenberguianos) y de la

[1] Clement Greenberg, "La pintura moderna" [1960], en *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, p. 111.

Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, 1818.

irrupción de nuevos soportes y lenguajes (medios)[2] identificados con el posminimalismo. Este periodo se caracterizó por una profunda crisis económica y política, con el advenimiento del neoliberalismo y el triunfo de las derechas en varias partes del mundo, particularmente con los gobiernos de Margaret Thatcher en Gran Bretaña y Ronald Reagan en Estados Unidos, la caída del bloque soviético a partir de 1989 y la irrupción del sida como pandemia mundial. Estos acontecimientos, entre otros, tuvieron un fuerte impacto en el arte de finales del siglo XX, tanto en Occidente como en las llamadas (por los occidentales) "regiones periféricas".

El Vancouver "grunge" de aquellos años fue el escenario donde se desarrolló la obra temprana de Jeff Wall. Sus primeras fotografías, de los barrios suburbanos de apartamentos y casas baratas, consisten en una fuerte crítica a la modernidad característica del siglo XIX, todavía basada en el gusto y la forma de vida burgueses. Los retratos fotográficos de los márgenes de la ciudad significan lo opuesto a la obra de pintores como Seurat. En este sentido, Wall no es sólo antimoderno y antipictórico, sino incluso antifotográfico, pues sus imágenes, cuidadosamente construidas, rechazan tajantemente la espontaneidad del fotoperiodismo y una buena parte de la fotografía moderna, como la de Henri Cartier-Bresson. De acuerdo con el crítico Michael Fried, Wall es un artista que basa gran parte de su

Jeff Wall, *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)*, 1992, transparencia en caja de luz, 229.0 x 417.0 cm. Foto: cortesía del artista.

[2] A lo largo del texto me referiré de manera continua a estos términos y será un poco más adelante cuando intentaré ofrecer una explicación más detallada de los mismos, particularmente en lo que al medio se refiere.

Édouard Manet, *Desayuno sobre la hierba*, 1863.

obra en la dialéctica; más adelante abundaré un poco en cuanto a su formación. A pesar de componer sus imágenes a la manera de un escenario cinematográfico, con actores, maquillaje e iluminación artificial, es antiteatral pero a la vez dramático, una de las características más estudiadas de la posmodernidad, a partir del posconceptualismo de los años setenta, que también se refiere a la apropiación como estrategia, que comparte con Sherman y muchos de los artistas plásticos de las últimas décadas del siglo XX.

En la fotografía de Wall queda patente esta dialéctica, en el sentido de que utiliza el medio tradicional de la fotografía para generar uno nuevo dentro de los múltiples lenguajes posconceptuales. Este autor pretende retomar el gran arte de la pintura histórica, después del enorme paréntesis que significó el arte moderno, mediante la pintura previa a Manet, a la vez que parafrasea al pintor decimonónico (nuevamente el modernismo que planteaba Greenberg). Con Wall queda claro que si acaso el proyecto modernista continuó hacia finales del siglo pasado fue por medio de la fotografía y no con la pintura (debemos admitir que el realismo que lo caracteriza proviene más de la pintura de Gustave Courbet). Si "el 'pictorialismo' dominó la pintura y la fotografía antes del arte modernista, parece que hoy en día también reina de manera absoluta *después* de éste".[3] En su obra es común apreciar evoca-

Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986, transparencia en caja de luz, 229 x 437 cm. Foto: cortesía del artista.

[3] Hal Foster *et al.*, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 2a. ed., Londres, Thames & Hudson, 2012, p. 707.

ciones de pinturas de la tradición histórica de la Francia neoclásica, como las de Nicolas Poussin, Eugène Delacroix, Jacques-Louis David y Théodore Géricault, y que culmina con Manet, época que coincide con la aparición de la fotografía.

Como una reacción análoga a lo que le ocurrió a la escultura en los años sesenta y setenta con el "campo expandido", que en su momento explicó ampliamente la crítica Rosalind Krauss, la fotografía de las últimas dos décadas del siglo XX se diversificó hacia nuevos derroteros, como la fotonovela, el audiovisual, el video y las cajas luminosas de Jeff Wall. Esto no lo debemos confundir con la ambición de los artistas por incorporar nuevos medios tecnológicos, pues es claro que todo el arte moderno intentó imitar a la ciencia, ya fuera por medio de la aplicación de la teoría del color de los posimpresionistas y de los expresionistas en sus diversas facetas, o la geometría avanzada del cubismo y sus derivaciones dentro de la abstracción. En este sentido, a Wall no le interesa hacer ciencia, sino regresar a las metas del gran arte premoderno.

Para muchos autores, entre ellos los principales teóricos de la posmodernidad, alrededor de 1967 ocurrió el fin del arte moderno ("*modernism*" en términos de Greenberg), siendo el posminimalismo (del cual forman parte los diversos medios surgidos a partir del campo expandido en la fotografía) el primer posmodernismo. El arte conceptual es, en este sentido, el callejón sin salida del modernismo, el cual encontró nuevos caminos en los lenguajes desarrollados por el arte contemporáneo a partir de la disolución de los medios "modernistas" (tradicionales) y con la "reinvención de los medios" en la década de 1990. Foster, Krauss *et al*. nos dicen que "según Wall, Manet heredó una pintura tradicional (nuevamente el *tableau*) que estaba en crisis, una crisis que la expansión de la fotografía sólo exacerbó".[4] Es decir, lo que la obra de Manet hizo con la unidad de la pintura de los salones de su época, Wall lo hizo al oponerse a la ruinosa unidad del fin de la imagen pictórica. Entre los diversos lenguajes (no más medios; no más pintura, no más escultura) del posminimalismo está por supuesto el performance, que como un *tableau vivant* pone en movimiento un cuadro, de manera muy similar a la imagen congelada de las fotografías de Wall.[5] A partir de ese momento (el minimalismo de los años sesenta y setenta) nacieron diversas vertientes del neoconceptualismo que, al igual que este artista, tendieron a hacer innumerables referencias al gran arte del pasado. En la obra de Wall, resulta evidente la referencia al *tableau vivant* y a los escaparates del pasado, los mismos en los que Walter Benjamin se inspiró en la década de 1930 cuando

> comparó la condición moderna con los pasjes comerciales parisinos, aquellos precursores de los centros comerciales del día de hoy, donde la mera ilusión de bienestar, generada por ofrendas teatralizadas de bienes seductores e información, mantenía al público pasmado y por lo tanto engañado acerca del vacío de sus vidas pasivas y manipuladas. Con la llegada de las comunicaciones electrónicas, el espectáculo devino en fantasmagoría, incitando al filósofo francés Jean Baudrillard a argumentar que, en la sociedad post-industrial, las apariencias o los simulacros habían suplantado a la realidad por completo […].[6]

He insistido en hablar de la palabra "medio", la cual se refiere (aunque no siempre) a un soporte o a un lenguaje. El medio (que no el *moyen* francés) aparece como tal en la tesis de Benjamin sobre la crítica de arte en el romanticismo alemán y lo atribuye al poeta Novalis. A partir de entonces ha tenido diversas connotaciones, pero es en la crítica posmodernista donde resulta un término ineludible. Krauss afirma:

> un soporte comercial de mala calidad y de tecnología barata [*low-tech* en el original] es obligado a servir como una manera de regresar a la idea de un medio. En el caso de Wall, el medio al que él desea regresar, tomándolo desde donde se le dejó en el siglo XIX justo antes de que Manet lo dirigiera a lo largo del camino

[4] *Ibidem*, p. 708

[5] Foster, Krauss *et al.* señalan que "Al mismo tiempo que su formato imita el formato publicitario, sus imágenes frecuentemente hacen referencia a la pintura histórica y a veces están compuestas de un modo que nos recuerda de manera específica al 'tableau [*vivant*]' neoclásico —es decir, un arreglo escenificado de figuras pintadas capturadas en una acción específica o un momento significativo". *Ibid.*, p. 708.

[6] Daniel Wheeler, *Art Since Mid-century. 1945 to the Present*, Nueva York, Vendome Press, 1991, p. 330.

> del modernismo, es la pintura, o de manera más específica, la pintura histórica. Su deseo es mover aquella forma tradicional hacia adelante, pero ahora a partir de medios fotográficos construidos. No obstante las actividades de Wall son sintomáticas de la necesidad presente de reconsiderar el problema del medio, éstas parecen formar parte del tipo de restauración revanchista de los medios tradicionales que fue tan característica del arte de los ochenta.[7]

Otra autoridad en el tema, George Baker, lo explica de la siguiente manera:

> La fotografía en sí ha sido anulada, degradada, abandonada–rebasada tecnológicamente y desplazada estéticamente. Las estrellas del arte del firmamento fotográfico del presente son precisamente aquellas figuras, como Jeff Wall, que reconcilian a la fotografía con un medio más antiguo como la pintura histórica, en una extraña inversión de la venganza original de la fotografía hacia los medios artísticos tradicionales.[8]

En este sentido, la fotografía contemporánea remplaza a todos los medios, soportes y lenguajes de la tradición modernista iniciada por Manet, incluida la fotografía como tal.

> El medio que aquí cuestionamos no es ninguno de los medios tradicionales —pintura, escultura, dibujo, arquitectura— que incluyen a la fotografía. Por lo tanto la reinvención que cuestionamos no implica la reposición de ninguna de aquellas formas tempranas de soporte que la "era de la reproducción mecánica" había vuelto completamente disfuncionales a partir de su propia asimilación en su forma de comodidades. Más bien, tiene que ver con la idea del medio como tal, las condiciones materiales de un soporte técnico dado, convenciones desde las cuales desarrollar una forma de expresividad que puede ser tanto proyectiva como nemotécnica.[9]

Había mencionado que una de las estrategias más novedosas de la obra de Jeff Wall, independientemente del lenguaje que utiliza y su relación con el arte del pasado, es el empleo de cajas luminosas (como en *Woman and her Doctor*). Lo plano (*flatness*) del arte moderno se conserva en la imagen mas no en el formato. Estas cajas lustrosas (cfr. la obra minimalista de Donald Judd) que enmarcan enormes impresiones en *cibachrome* a manera de *stills* cinematográficos o anuncios luminosos son *objetos*, más que *fotos de objetos*. El objeto fotográfico falla en representar el espacio de manera realista (lo cual es lo único que logra la escultura minimalista, según Robert Morris y el propio Judd), y al presentarlo como un objeto tridimensional resulta en una dicotomía incómoda. La crítica de arte Briony Fer la traduce en ansiedad, la cual "no es representada como la propiedad de un cosa particular —una figura, un objeto, una escena, un tema— pero se convierte en una condición de la representación misma".[10] Al respecto, Daniel Wheeler declaraba, más o menos por las mismas fechas, que "en una era en la que los medios masivos han hecho que la experiencia auténtica sea difícil si no imposible, casi cualquier cosa mediatizada constituye una analogía más convincente que la naturaleza".[11]

Aunque de manera tardía, Wall pertenece a la generación de artistas/filósofos educados en la universidad. Desde la década de 1960 varios de los creadores más avanzados han basado muchas de sus ideas en las disciplinas ligadas a las humanidades y las ciencias sociales que derivaron en el estudio del lenguaje, como la antropología posestructuralista, la lingüística y los estudios literarios. Wall no sólo estudió en la Universidad de la Columbia Británica, sino que posteriormente se graduó como historiador del arte en el instituto Courtauld en Londres donde fue discípulo del reconocido crítico Timothy J. Clark (1970-1973). Me llegan a la mente otros ejemplos que pueden resultar esclarecedores, principalmente de artistas que contribuyeron de manera tajante en la transformación radical del arte durante las décadas de 1960 y 1970: Donald Judd, filosofía e historia del arte en la Universidad de Columbia, Nueva York (siendo discípulo de Rudolph Wittkower y

[7] Rosalind E. Krauss, "Reinventing the Medium", *Critical Inquiry*, vol. 25, núm. 2, Chicago, invierno de 1999, p. 297.
[8] George Baker, "Photography's Expanded Field", *October*, num. 114, Massachusetts, otoño de 2005, p. 122.
[9] Rosalind E. Krauss, *op. cit.*, p. 296.
[10] Briony Fer, "The Space of Anxiety", en *Jeff Wall* (catálogo), Londres, Whitechapel Art Gallery, 1995, p. 26.
[11] Daniel Wheeler, *op. cit.*, p. 311.

Édouard Manet, *En el conservatorio*, 1879.

de Meyer Schapiro); Robert Morris, filosofía en el Reed College, Oregon, e historia del arte en el Hunter College de Nueva York; Mel Bochner, filosofía en la Universidad Northwestern en Illinois y posteriormente professor en Yale; Joseph Kosuth, antropología y filosofía en la New School for Social Research en Nueva York (la misma donde José Clemente Orozco pintó sus murales en 1930) y, por último, el gran escultor Pop Claes Oldenburg, quien estudió literatura e historia del arte en Yale entre 1946 y 1950. De aquí se desprende que no sean pocos los autores que coinciden en que la crítica del modernismo en la obra de Wall está sólidamente sustentada, principalmente, en las bases de la semiótica y el análisis posestructuralista.

La fotografía de la posmodernidad difiere radicalmente del arte moderno (incluida la fotografía tradicional) en el sentido en que renuncia al papel mesiánico de las vanguardias. Con "la significación nacida a partir de la diferencia, a partir de algo que nunca está inmediatamente presente pero siempre ausente hasta cierto grado, todos los sistemas de representación —visuales, verbales o de conducta— se vuelven tan resbalosos e imprecisos como un vehículo de significado, parecieran despojar al autor/artista de la autoridad que alguna vez se le atribuyó o a su texto tanto de 'presencia' como de 'aura'".[12]

En la misma década de 1960, la fotografía se hizo tan accesible que dejó de ser arte, con la popularización de cámaras de bajo costo como las Brownie de Kodak y posteriormente las "Instamatic", cuando cualquiera

Jeff Wall, *A Woman and her Doctor*, 1980-1981, transparencia en caja de luz, 100.5 x 155.5 cm.
Foto: cortesía del artista.

[12] *Ibidem*, p. 310.

podía mandar a revelar sus rollos en la farmacia de la esquina (especialmente en Estados Unidos). Posteriormente —se queja Wall— los fotógrafos aficionados comenzaron a profesionalizarse, adquiriendo equipos sofisticados cada vez menos costosos, y cuando los "turistas y hacedores de picnics [comenzaron] a lucir [cámaras] Pentax y Nikon [significó que] los ciudadanos de la clase media se hicieron de equipo de 'clase profesional' y […] el amateurismo dejó de ser una categoría técnica".[13] A partir de ese momento, muchos fotógrafos profesionales comenzaron a experimentar con cámaras estenopeicas, muchas veces de cartón y otras de plástico como la Instamatic que utilizó el posminimalista Robert Smithson en su histórica visita a Passaic, Nueva Jersey, cuando escribió el influyente texto "A Tour of Passaic, New Jersey (1967)" de ese mismo año. El campo expandido en la fotografía posminimalista abrió muchas nuevas posibilidades como el fotoconceptualismo. Aquí cabe hacer notar que el conceptualismo original se sostuvo desde sus inicios principalmente en la fotografía (léase John Baldessari, Joseph Kossuth *et al.*).[14]

> [Los] orígenes históricos [del foto-conceptualismo], como lo señala Wall, se encuentran en la aceptación original de la vanguardia de los años veinte y treinta como una manera no sólo de atacar la idea de autonomía estética tan cuidadosamente preservada por la "fotografía artística" sino de movilizar los recursos formales sorpresivos en la búsqueda de "no-arte" que implica la espontaneidad azarosa de la fotografía documental.[15]

En esta dialéctica, el resultado no puede ser más contradictorio, pues con el fin del arte moderno y del gran arte del pasado tradicional, la fotografía de la mano de Wall, de los artistas de su generación y de aquellas posteriores como la que conformaron los discípulos de Bernd y Hilla Becher (particularmente Thomas Struth, Candida Höfer y Andreas Gursky) se ha vuelto más arte que nunca. Como una deconstrucción del modernismo, el postmodernismo en la fotografía terminó de manera tajante con los grandes soportes (*media*) del gran arte del pasado. A partir de los años setenta del siglo XX (con algunas excepciones como el neoexpresionismo y la transvanguardia),[16] la escultura y la pintura fueron sustituidas por el lenguaje (el dibujo) y la fotografía respectivamente (la desmaterialización del objeto artístico). Al igual que en el caso de Cindy Sherman, quien es actriz, directora, maquillista, decoradora, etcétera, Jeff Wall es un "*art director*"; un director de escena como en su tiempo lo fueron Rubens y Velázquez; "un instrumento de las 'iluminaciones profanas' de su propio mundo social".[17]

La fotografía tradicional es evidentemente analógica; una imagen impresa del mundo real. Con la digitalización, la imagen se convirtió en una manipulación computarizada. La generación de Wall, pioneros en la incorporación de la fotografía a color en el medio del arte contemporáneo (no olvidemos que durante décadas se consideró poco "artística" la foto a color), también tuvo la responsabilidad de incursionar en la fotografía digital en la década de 1990 para, de ese modo, poder participar de la espectacularidad del arte actual, basado en gran medida en tecnologías avanzadas y procesos costosos (aunque no inalcanzables como lo fueron en sus inicios). A partir de una sólida formación académica, y estando en el momento y el lugar correcto (nuevamente nos encontramos con una contradicción

[13] Jeff Wall citado por Rosalind E. Krauss, *op. cit.*, p. 296.

[14] "Cuando Rauschenberg y Warhol imprimieron en serigrafía imágenes fotográficas directamente en la misma superficie que recibió sus pinceladas originales, se hizo evidente que el antiguo prejuicio contra la fotografía como un modo de empresa creativa sólo podía sostenerse con la mayor dificultad […]. Al mismo tiempo, la fotografía se volvió indispensable para los conceptualistas anti-formalistas como un medio para documentar la inmaterialidad de sus textos, procesos y *performances*. Por lo tanto, en los años setenta, cuando el deseo de crear imágenes alcanzó incluso a los conceptualistas, pareció suficientemente natural que la fotografía se impusiera y que para muchos artistas, no sólo los fotógrafos, se convirtiera en un medio pictórico más socorrido que el dibujo y la pintura mismos". Daniel Wheeler, *op. cit.*, p. 307.

[15] Rosalind E. Krauss, *op. cit.*, p. 295.

[16] Este "paréntesis pictórico" en el desarrollo del arte posminimalista y que en realidad forma parte de este último es explicado por Wheeler: "Conforme el siglo final del segundo milenio d. C. entró a su penúltima década, el mundo posmoderno se hizo cada vez más retrospectivo y por ende plural, hasta el punto en el cual la pintura —considerada en los tiempos más recientes como la más caduca de las formas artísticas— de repente descubrió posibilidades más frescas, desde mediados de los años sesenta, de lo que cualquiera hubiera podido imaginar", Daniel Wheeler, *op. cit.*, p. 308.

[17] Hal Foster *et al.*, *op. cit.*, p. 709.

que en este caso representa su rechazo a la espontaneidad de la fotografía moderna), Jeff Wall es uno de los fotógrafos contemporáneos que más han sabido aprovechar el momento histórico que coincide con el surgimiento de la fotografía, como una respuesta al fin de la modernidad a partir del conceptualismo, y que más han contribuido en el desarrollo del arte a partir de entonces.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

• Benjamin, Walter, *El concepto de la crítica de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, Península, 1988.

• Crow, Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1996.

SEMBLANZA DEL AUTOR

ARTURO RODRÍGUEZ DÖRING • Nació en la ciudad de México en 1965. Es artista visual, docente e investigador en artes plásticas con estudios de licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, licenciatura en Pintura en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura Grabado "La Esmeralda", maestría en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y es doctor en Historia del Arte por la misma universidad. Desde 1985 ha participado en más de 70 exposiciones colectivas y ha tenido 17 individuales, tanto en México como en el extranjero. Ha sido acreedor a varios premios y distinciones como el Premio de Adquisición del XIV Encuentro Nacional de Arte Joven (1994) y la Beca de Jóvenes Creadores que otorga el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (1993-1994). De 1998 a 2004 fue director de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda y durante 2005 del Museo Laboratorio Arte Alameda del INBA. Es autor del libro *La representación del espacio en las artes visuales* (Trillas, 2011) y actualmente se encuentra adscrito como investigador en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del INBA.

ISSN 1870-3429 • REVISTA ARBITRADA DE ARTES VISUALES • TERCERA ÉPOCA • ENERO / JUNIO 2016

TEXTOS Y CONTEXTOS

Shooting (pictures) to war. James Nachtwey and the violence of the image

Disparando (fotografías) a la guerra. James Nachtwey y la violencia de la imagen

RECIBIDO • 13 DE JULIO DE 2015 ■ ACEPTADO • 30 DE NOVIEMBRE DE 2015

LUIS D. RIVERO MORENO/HISTORIADOR DEL ARTE Y DOCENTE
luisda.rivero@gmail.com

PALABRASCLAVE
biopic
fotografía
documental
fotoperiodismo
guerra

RESUMEN

La guerra es un acontecimiento extremo, crucial a la hora de analizar la figura del fotorreportero. El estadunidense James Nachtwey, protagonista de un biopic cinematográfico, nos permite entender de un modo profundo los condicionantes a los que nos enfrentamos a la hora de contemplar las imágenes surgidas de los conflictos bélicos, siempre marcados por canales de información mediatizados. El espectador se mantendrá a la distancia, teledirigido gracias a códigos perfectamente regulados. Puede que, después de todo, disparar fotografías sea un ejercicio análogo a la utilización de cualquier otra arma, una herramienta de violencia y poder. Puede que vivamos en una constante guerra de la imagen.

KEYWORDS
biopic
documentary
photography
photojournalism
war

ABSTRACT

War is an extreme event, crucial when analyzing the figure of the photojournalist. The American James Nachtwey, as a protagonist in a biopic film, allows us to understand more deeply the conditioning factors to which we face when addressing pictures of armed conflicts, always marked by channels of mediated information. The viewer is kept at a distance, on remote control, thanks to perfectly regulated codes. It may be that after all shooting pictures is an analogous exercise to the use of any other weapon, a tool of violence and power. Maybe we live in a permanent war of pictures.

Introducción

La guerra, como acontecimiento extremo, supone un momento cumbre que marca el devenir de la Historia en todos los niveles. La triste verdad es que no existe historia del ser humano sin la interacción de la violencia y la guerra. A pesar de esta repetición, sigue siendo tratada como noticia "especial", nunca rutinaria, fábrica de titulares, análisis e imágenes impactantes. Por supuesto la guerra es fuente de inspiración cinematográfica, capaz de crear todo un género tras de sí.

Es en este territorio de la producción de imágenes donde el fotorreportero aparece como figura principal, origen indispensable de las imágenes sobre las que se asienta nuestro conocimiento de los sucesos. No obstante, no será la producción el único ni más importante punto de un proceso completado de la mano de los medios de comunicación, auténticos puestos de control que marcan los flujos de información sobre el desarrollo de las diversas situaciones de guerra. Incluso por delante de cualquier información escrita, la imagen se impone en nuestros días como vehículo principal de difusión de los acontecimientos mundiales. Puede que desde hace un tiempo hayamos alcanzado un nuevo estatus evolutivo tendente a la aparición del *homo videns*, aquel que basa su percepción de la realidad en la imagen, y que éste haya destronado al *homo sapiens*, aquel que basaba su poder cognitivo en la utilización del lenguaje escrito.[1]

Puesto que vivimos en un mundo globalizado e interconectado, las noticias (y, por supuesto, las imágenes asociadas con ellas) llegan a nuestras pantallas en tiempo real y se suceden sin cesar, dándonos un lapso muy reducido para la comprensión y análisis. Poco después habrán surgido decenas o cientos de nuevas informaciones, que desplazan y suplantan a las anteriores, lo que pone a prueba nuestra capacidad de retenerlas. Nos enfrentamos a la crisis de la saturación de imágenes, a la sumersión en la virtualidad digital para la que quizás no estemos tan preparados.[2]

Todo parece suceder en presente. Sin embargo, estamos muy alejados físicamente de los acontecimientos, los percibimos a través de la distancia y asepsia de las imágenes que nos son "tele-dirigidas", nos convertimos plenamente en "tele-espectadores" en un sentido general y no únicamente televisivo.[3] No participamos en la realidad, la percibimos a través de imágenes que dan supuesta constancia de la misma. Vivimos en el ocularcentrismo. Somos en cuanto que vemos y somos vistos.

---

[1] Giovanni Sartori, *Homo videns: la sociedad teledirigida*, Madrid, Taurus, 2003.
[2] José Luis Molinuevo, *La vida en tiempo real: la crisis de las utopías digitales,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
[3] Giovanni Sartori, *op. cit*.

Los problemas al respecto serán muchos y de gran calado: ¿podemos confiar en la verdad documental de las imágenes? ¿Quién elige el cómo y por qué de la publicación de unas y no otras? ¿Ayuda el ingente consumo de fotografías sobre guerras al espectador a empatizar con quien las sufre? ¿Ayuda acaso a entender la realidad del horror sufrido en el campo de batalla? ¿A comprender los motivos e intereses reales que han llevado a desembocar en semejante situación?

En este trabajo se analiza la figura del fotorreportero de la mano del biopic *War Photographer* (Christian Frei, 2001), que narra la trayectoria de James Nachtwey, fotorreportero y fotógrafo de guerra estadunidense nacido en 1948.

El testimonio

Alguien debe estar en un lugar y un tiempo concreto para poder informar al resto de ciudadanos lo allí ocurrido. La lógica se impone. Necesitamos de la labor del periodista y fotorreportero para entender los acontecimientos que marcan el rumbo del mundo que habitamos. ¿No basamos acaso el conocimiento humano en la recogida e interpretación de datos anteriores, en lo que, dicho de otro modo, ha venido a llamarse Historia?

Es importante, pues, referirnos a la fuente primaria de la que parten las noticias que consumimos. Debemos suponer que ese "estar ahí" adquiere una relevancia mayor cuanto más cerca se estuvo, que hay una mayor carga de "verdad" en un testimonio directo y cercano que en uno indirecto, puesto que cada "acto de comunicación" conlleva pérdida de información derivada de su transferencia.

Lo sucedido ante la cámara es algo que irrefutablemente "fue" real ante ella. Toda fotografía es un certificado de presencia.[4] La película *War Photographer* comienza con una referencia de autoridad a este respecto: Robert Capa, mito de la fotografía de guerra, que realizó esta célebre afirmación: "Si tus fotos no son lo suficientemente buenas, no estás lo suficientemente cerca".

Parece obvio que el fotorreportero debe luchar por permanecer cercano a la noticia, al acontecimiento, para poder ver con sus propios ojos y captar con su propia cámara lo ocurrido. Pero otra pregunta ronda nuestra cabeza poco después: ¿no es la reducción de distancia, cerrar el encuadre a un espacio reducido, dar la espalda a todo lo demás, aumentar el "fuera de campo"? ¿Conocer de primera mano una pequeña porción de verdad, un pedazo de "intra-historia", nos hace mejores conocedores de la Historia con mayúsculas?

Quizá Capa se refiriera a que la implicación física del reportero en el acontecimiento, su cercanía al mismo, le ayudaría a mejorar la calidad de las imágenes, si se quiere, desde un punto de vista estético, por un lado, y de veracidad, verosimilitud, por el otro. Captar el momento justo de la acción, congelarlo, y no sus huellas posteriores. Sin embargo, no tiene por qué llevar necesariamente a que las imágenes posean una mayor información en sí mismas. Nadie dijo que las buenas fotografías sean las que tengan una mayor carga de contenido informacional. A este respecto es significativa la anécdota sobre el cineasta D. W. Griffith al visitar el campo de batalla, contada por Virilio en *War and Cinema*, que señala la decepción de Griffith ante la quietud y la ausencia de acción en la rutina bélica, un hecho que le llevaría a recrear imágenes de guerra de modo ficticio en lugar de utilizar el propio acontecimiento como recurso de filmación.[5] La realidad no es siempre fotogénica.

Si la película sobre Nachtwey comienza con la conocida cita de Capa, es lógico pensar que la labor del fotógrafo estadunidense busque relacionarse con la del legendario fotorreportero húngaro, y que el propósito principal de su trabajo sea acercarse a aquello que sucede justo en el momento de su acontecer y nunca después. Nachtwey aspira a ser testigo de la acción, "enviado especial", a convertirse en los ojos situados en primera línea que hagan público lo sucedido. De hecho, tal y como vemos en la película, una de las mayores exhibiciones de su obra fue titulada *Testimony*. Su propia página web se presenta con esta afirmación: "He sido un testigo, y estas fotografías son mi testimonio. Los eventos que he fotografiado no deberían ser olvidados y no deben repetirse".[6]

[4] Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 99.

[5] Paul Virilio, *War and cinema: the logistics of perception*, Nueva York, Verso, 1989, p. 14.

[6] "*I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated*". <http://jamesnachtwey.com>. Consulta: 5 de mayo, 2015.

Estas palabras revelan ya desde el primer momento la carga moral que el fotógrafo quiere incluir en su trabajo. Fotografiando la guerra, la violencia, el horror, la muerte y la destrucción, busca testimoniar aquello que desde su punto de vista nunca debió ocurrir o que, al menos, al ser conocido por la sociedad quizá sea más fácil de enfrentar. Nachtwey cree fotografiar así "el mal" y, para señalarlo, se apodera de una máxima absoluta de la fotografía: aquello fotografiado nunca se repetirá.[7] Trata de cargar de antemano a su trabajo con un mensaje ético, moral y humanitario que aparentemente le dé un mayor valor.

Nachtwey parece estar dispuesto a bajar a los infiernos por nosotros para después coger el camino de vuelta y revelarnos cómo es. Lo curioso es que en esa bajada no trate de rescatar a ninguno de los que allí habitan, tal y como hizo su predecesor Orfeo, con triste suerte.

Teledirigidos

Pero los problemas crecen a medida que profundizamos en el análisis de la labor del fotorreportero y en los posibles canales utilizados para tratar de establecer conexión entre las imágenes derivadas de ésta y su potencial público/consumidor.

A diferencia de sus amigos y familiares más allegados, nosotros nunca tendremos la posibilidad de conocer las sensaciones, recuerdos o análisis personales del propio Nachtwey respecto a lo vivido a lo largo de su enorme trayectoria. Por ello debemos basarnos en que su testimonio, su "mensaje", va a estar regido por los elementos habituales de la comunicación: código, canal, contexto, etcétera.

No podemos, por tanto, analizar de un modo descontextualizado sus fotografías, ni afirmar que las mismas consiguen alcanzar una comunicación directa entre el fotógrafo y el espectador. Todo ello a pesar de la enorme fe que Nachtwey parece depositar en el papel comunicativo de la fotografía, atendiendo a las parcas explicaciones concedidas de modo hablado o escrito sobre su obra.

Las fotos de Nachtwey podrán ser conocidas por nosotros a través de dos vías principales: la de su difusión en medios de comunicación para ilustrar noticias en periódicos, revistas, televisión..., o a través de su exhibición como obras de arte en museos y galerías.

Sus imágenes son así "consumidas" por usuarios de medios de comunicación y espectadores interesados atendiendo a su calidad estética. El fotógrafo es conocedor de este hecho, por lo que entendemos que asumirá que éstos son los únicos canales posibles con los que procede a sus receptores, teniendo para ello en cuenta unos códigos concretos utilizados por ambos medios. Obviamente, la obra del fotorreportero no llega al conjunto de la sociedad, sino a un público concreto de una forma concreta. Es un producto destinado a una porción de consumidores que así lo reclaman y que se sitúan, necesariamente, entre la clase media-alta del mundo occidental.

Los espectadores, culminados estos procesos, observamos lo ocurrido ante su cámara desde una inevitable distancia temporal y espacial. El público se mantiene, por tanto, alejado de los hechos. ¿Podrá ese público entender lo acontecido ante la cámara a través de semejantes imágenes? ¿Querrá hacerlo? O bien, atendiendo a los códigos del lenguaje fotográfico y a los condicionantes del canal utilizado, ¿admirarán la fotografía desde un punto de vista formal y estético?

La obra fotográfica depende en exceso del canal utilizado y del contexto cultural en que suceda su recepción. La narrativa de la noticia escrita o del catálogo que la acompaña guían la información, siendo la imagen un complemento, una ilustración de un mensaje ajeno y fácilmente modificable e, incluso, manipulable. La imagen en sí misma carece de "inteligibilidad", debe, por tanto, ser explicada.[8] Es por ello que más allá de la intención del autor, la fotografía escapa poco después de ser tomada de su control narrativo. La obra de Nachtwey no alcanza un carácter plenamente narrativo, no cuenta una historia a pesar de su intención secuencial en algunos casos. Agentes externos terminan por utilizar las imágenes para ilustrar discursos ajenos al sentir del fotógrafo. Gajes del oficio. La obra forma parte de la estudiada hegemonía del primer mundo a la hora de producir y distribuir la información a escala mundial sin que nada escape de su control.[9]

[7] Roland Barthes, *La cámara lúcida*, *op. cit.*, p. 26.

[8] Giovanni Sartori, *op. cit.*, p. 55.

[9] Adrián Huici, *Guerra y propaganda en el siglo XXI: nuevos mensajes, viejas guerras*, Sevilla, Alfar, 2010, p. 17.

Sin la ayuda de esa faceta narrativa la imagen queda reducida a superficie, obra de arte disfrutable desde un punto de vista estético-formal, sólo analizable a partir de la composición, la luz, la textura..., nunca por su contenido. La imagen en este sentido genera sensaciones, "pareceres", opiniones no fundamentadas sobre las cosas, pero en ningún caso dará acceso a un conocimiento científico, a la *episteme*. Como señala Giovanni Sartori: "ver no es conocer".[10]

No hay que olvidar que el consumo de este tipo de imágenes está perfectamente canalizado y controlado por los "grandes poderes". Incluso en el hipotético caso de que las imágenes se quieran afirmar "contestatarias" o rebeldes ante los mismos, el propio sistema consigue una completa y rápida fagocitación para servir al gusto de las corporaciones que controlan los grupos de comunicación. No hay posibilidad de subversión en el beneplácito de los mismos ni, por supuesto, en la utilización instrumental de las imágenes en su beneficio económico, político e ideológico. Como señala Susan Sontag:

> Aunque la cámara sea un puesto de observación, el acto de fotografiar es algo más que una observación pasiva. Como el voyeurismo sexual, es una manera de alentar, al menos tácitamente, a menudo explícitamente, la continuación de lo que esté ocurriendo. Hacer una fotografía es tener interés en las cosas tal como están, en un statu quo inmutable […], ser cómplice de todo lo que vuelva interesante algo, digno de fotografiarse, incluido, cuando ése es el interés, el dolor o el infortunio de otra persona.[11]

Las imágenes, por duras o desagradables que sean, pueden (y de hecho son) utilizadas con facilidad como medio de propaganda, de difusión de ideas acordes con los intereses de aquellos que disponen de sus derechos de reproducción y distribución. Terminan por ser herramientas de un discurso que en última instancia constata lo que parece ser un hecho irremediable: la violencia, la barbarie y la pobreza endémica de poblaciones condenadas a causa de sus propias limitaciones o errores.

No hay que olvidar tampoco que James Nachtwey es un fotógrafo hombre, blanco, estadunidense, educado y formado en una cultura patriarcal y capitalista. Es un fotorreportero del primer mundo que visita el tercer mundo con una visión condescendiente, convenientemente moldeada por los medios utilizados para su difusión. Su obra no puede cambiar la realidad que dice criticar, pues forma parte de la estructura que la conforma. Se ayuda de esta estructura del mismo modo que la estructura utiliza su obra para perpetuarse. La fotografía de guerra y miseria sería imposible sin guerras y miserias. Hacer públicas ambas ayuda a alienar y anestesiar a un espectador que, bienintencionado y/o ideológicamente comprometido, espera poder luchar contra ellas desde los mecanismos convenientemente ofrecidos por los poderes occidentales: ONG, ayuda humanitaria...

Nachtwey es un trabajador-productor que convierte porciones de realidad en objetos-productos que pueden reproducirse y venderse con facilidad por todo el mundo y generar ingentes beneficios, basados además en grandes plusvalías aderezadas con su catalogación como bien de lujo. Por tanto, el fotógrafo se convierte en herramienta al servicio del sistema que provoca las injusticias que supuestamente dice desenmascarar. Si, como se dice en la película sobre su obra, Nachtwey no es cínico, entonces nuestro pensamiento se inclina a suponer que es ingenuo o hipócrita. Todo ello sin negar la peligrosidad, sacrificio y dificultad de su trabajo, debidamente remunerado, suponemos, atendiendo a tales circunstancias especiales.

El héroe solitario

"Una fotografía no es el mero resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; hacer imágenes es un acontecimiento en sí mismo".[12]

War Photographer es indiscutiblemente un documento notable sobre la labor de Nachtwey. La película pone en cuestión con gran habilidad un buen número de aspectos alrededor de su labor, si bien con una no oculta intención laudatoria. Uno de los grandes logros del filme es mostrar un interesantísimo plano subjeti-

[10] Giovanni Sartori, *op. cit.*, p. 193.
[11] Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2006, p. 28.
[12] *Ibidem*, p. 26.

vo de lo vivido por el fotorreportero que nos permite acercarnos a sus movimientos exactos en busca del encuadre y momento perfecto para cada toma. Cine y fotografía se apoyan así, más que nunca, para mostrarnos los entresijos de la producción de imágenes.

Sin embargo, y a pesar de la posible empatía que podría otorgar semejante punto de vista, la película tiende a continuar por derroteros que distancian por completo al espectador de la figura del fotorreportero. Y es que Nachtwey es retratado según el mito romántico del artista hipersensible y solitario, genio especial volcado por completo en su trabajo y capaz de obtener un punto de vista insólito de la realidad que le rodea.

El biopic sí plantea en algunos puntos las dificultades físicas, éticas o morales ante las que efectivamente se encuentra el fotógrafo en situaciones extremas, aunque siempre las resuelve en favor del mismo, tratando de rechazar cualquier posibilidad de disensión sobre su labor. Y esa labor genera dudas razonables, algunas de las cuales son señaladas de algún modo por el propio Nachtwey, quien dice ponerse a disposición de aquellos fotografiados para darles la oportunidad de una voz, de una manera de defenderse ante la injusticia o el dolor sufrido. Sin embargo, no es el punto de vista de los damnificados el que obtenemos, sino el del "privilegiado" (y recalco el calificativo), el de un personaje externo que toma fotografías que pone a disposición de su propio beneficio y del beneficio de los medios que las adquieren. No es el pueblo, la ciudadanía del país visitado, la que recibe y reparte dividendos.

El propio fotógrafo señala cómo al hacer públicas las dificultades pasadas por algunos de los personajes fotografiados ha recibido información de personas interesadas en ayudarlos (suponemos que económicamente). Pero nosotros entendemos que no es la solución a problemas de tan gran magnitud la compasión ni la limosna, y no hay motivos para esperar su resolución únicamente generando tales actitudes en quienes visionan estas imágenes.

War Photographer se empeña en mostrarnos a un Nachtwey taciturno, sosegado, que en su silencio oculta la carga del horror vivido, en mantener la elegía más o menos contenida a un "elegido", a un personaje extraordinario capaz de componer instantáneas de enorme belleza incluso en las condiciones más lamentables de la existencia humana. Nachtwey es un héroe, pero las dudas nos asaltan, puesto que para fotografiar la realidad no debe intervenir en ella, y durante el metraje únicamente lo vemos reaccionar una vez para ayudar a un "semejante": un compañero fotógrafo herido en Sudáfrica. ¿Por qué alargar la mano sólo por su colega y no por todo aquel que conoce en los conflictos que visita?

Nachtwey es, después de todo, un héroe de guerra, y como tal ejerce de conquistador a donde va, estableciendo una relación de jerarquía (militar) e imponiéndose gracias a su arma en forma de cámara, pues como señala Susan Sontag: "Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder".[13] Su acercamiento a la realidad y su tentativa de comunicación no es, en ningún caso, igualitaria.

Lo irracional

"Un millón de imágenes no dan un sólo concepto".[14]

Uno de los problemas fundamentales de la imagen como material informacional es que apela a la percepción física, a la generación de sensaciones en el espectador. Poco tendrán que ver las imágenes en sí mismas con el conocimiento, sino con la activación perceptiva de la memoria visual subjetiva de quien las observa.

Un punto fundamental a este respecto es el enorme componente estético de las imágenes captadas por Nachtwey. El fotorreportero estadunidense compone imágenes que tratan (y de hecho consiguen en la mayoría de los casos) ser técnicamente brillantes y, en último término, bellas. Este hecho se nos antoja por completo innecesario en una labor que debiera ser principalmente informativa. No es una belleza añadida y secundaria, sino deliberadamente procurada como objetivo principal. Rescata la hermosura oculta en momentos violentos y de gran dureza para aquellos que los viven, incluido él. Pero este embellecimiento no lleva implícita una mejora en la carga significativa de sus imágenes, al contrario, genera una inconsciente confusión en un espectador que disfruta estéticamente un hecho por completo repudiable. Hay una suerte de manierismo difícil

[13] *Ibid.*, p. 16.
[14] Giovanni Sartori, *op. cit.*, p. 193.

de digerir en el trabajo de Nachtwey, que nos distancia aún más del acontecimiento en sí y nos traslada a un análisis sobre el estilo. Las imágenes se demuestran decididamente retóricas, ensimismadas, buscan la persuasión, el deleite visual. Se alejan de un posicionamiento crítico, pues como bien señala Barthes, la fotografía sólo es subversiva cuando es pensativa.[15]

Trabajos como el de Nachtwey no permiten analizar lo ocurrido, no buscan causas y consecuencias, no permiten al espectador ser consciente de la raíz de los problemas, "atacan" los resortes irracionales para desatar sentimientos transitorios que alivien de la responsabilidad ante semejantes acontecimientos. Ante ellas somos "mirones": se nos permite observar desde la seguridad de la lejanía. Por ello, y utilizando el análisis realizado por Adrián Huici Módenes, podemos relacionar estrechamente la obra de Nachtwey con los mecanismos de la propaganda.[16] El fotógrafo estadunidense entrega un discurso unidireccional e irrebatible al espectador, utiliza su posición de fuerza como testigo presencial para imponer su punto de vista y persuadir a nivel emocional gracias al impacto de las imágenes sin proponer ninguna clase de argumento.

De este modo la cámara no sólo no se convierte en un instrumento de "lucidez", como bien querría Barthes,[17] sino que vuelve a sus métodos más oscuros, aquellos fuera de toda lógica racional. La cámara así no proporciona una luz que ayude a entender las cosas, vuelve sobre sus pasos para recalcar el carácter mágico y misterioso de sus inicios. La cámara guarda entre sus mecanismos internos el secreto de conceder belleza a lo imposible de mirar. Quizá por ello nos apasionan sus imágenes. Al ver una fotografía por completo descontextualizada activamos nuestros recursos mentales para intentar rescatar un qué, cómo, cuándo y dónde insondable. Ante la imagen de algún modo nos mantenemos activos, pues imaginamos, rescatamos analogías en relación con nuestros recuerdos; desconocemos o reconocemos, pero nunca conocemos, nunca nos cercioramos de una verdad.

Quizá por ello, el mundo actual, poblado de imágenes hasta la extenuación, convertido en pura y mera imagen sin referente,[18] nos lleva, según Giovanni Sartori, hacia una "regresión cualitativa".[19] No podemos entender nada puesto que la imagen, en su consabida superficialidad, es válida en sí misma, no necesita referirse ya a la realidad física. Si sólo observamos el mundo a través de imágenes, ya no manejamos la opción de la constatación de la misma con su referente. Ya sólo hay copias, o copias de copias. El modelo quedó perdido hace tiempo, y ni siquiera nos interesa.

Anclados en lo superficial, las fotografías de acontecimientos de tal calibre se vuelven cínicas. Apelan a la reacción más primitiva del espectador, que evidentemente no puede rechazarlas como inválidas sin más ante el peligro de ser tachado de insensible. Imágenes como las de Nachtwey terminan por ser sensacionalistas, hecho en que también cae una y otra vez el biopic *War Photographer*, empeñado en la utilización dramática de la música, algo de lo que, por suerte, están excluidas las fotografías, pues tememos que una triste música de violines sería su banda sonora eterna. La película es tendenciosa, tal y como lo son las fotos de Nachtwey, y no hace referencia alguna a las posibles causas o culpables de los problemas humanitarios, quizá porque sus responsables en gran medida aplauden y apadrinan semejantes iniciativas artísticas.

La presentación oficial de la exposición en Nueva York incluida en el filme resulta poco menos que grotesca cuando, *champagne* en mano, vemos a autoridades, marchantes y público en general aplaudir y admirar la violencia y miseria repartida por el mundo.

La cámara (también) dispara

"Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre una catástrofe".[20]

La supremacía de la imagen es, en sí misma, un modo de poder: ha conquistado la realidad, se ha hecho fuerte hasta desplazarla. Desde ese mismo momento el control de la generación de imágenes y de los medios de comunicación que las propagan se ha convertido en una cuestión de Estado, autoridad y, de algún modo,

[15] Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 56.
[16] Adrián Huici, *op. cit*.
[17] Roland Barthes, *La cámara lúcida*, *op. cit*.
[18] Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2001.
[19] Giovanni Sartori, *op. cit.*, p. 56.
[20] Roland Barthes, *La cámara lúcida*, *op. cit.*, p. 107.

un mecanismo de guerra. El fotorreportero acompaña por el mundo a ejércitos occidentales, y en poco se separa su labor de la de estas fuerzas armadas: la demostración de poder, del poder de destruir y reconstruir a su antojo, del control de la muerte, de la vida, de la salud, incluso de la imagen de aquellos seres carentes de toda responsabilidad respecto a las causas que les han llevado a semejante suerte.

Autores como Virilio no han dudado en afirmar la estrecha relación entre la fotografía, el cine y la guerra. Las fotografías se disparan al igual que el resto de armas. La toma de las mismas es un acto violento,[21]una intromisión a la fuerza en un contexto controlado. Todo uso de la cámara implica una agresión.[22] Ver es controlar, como bien nos enseñó Foucault. El desarrollo de la tecnología de la imagen tiene mucho que ver con el desarrollo de la tecnología de la guerra, y al día de hoy la máquina más poderosa para ejercer el control sobre el territorio es la "máquina de visión" señalada por Virilio.[23]

Desde su propio nacimiento, la fotografía ha estado muy relacionada con la muerte,[24] por lo que necesariamente lo ha estado también con el mayor mecanismo de muerte: la guerra. Tiene, de hecho, el poder casi mágico de mantener con vida en la imagen aquello ya muerto en la realidad, de "hacer retornar lo muerto" y matar aquello fuera del marco de representación.[25] La cámara capta presencias ante ella que poco después serán irremediablemente ausencias.

Para Virilio, vivimos una constante guerra de imágenes incluso capaz de reemplazar en gran parte a la guerra física de los objetos y sujetos.[26] La guerra cada vez se asemeja más en sus operaciones a la realidad virtual marcada por los videojuegos y demás simuladores, que sirven de entrenamiento a soldados de élite y pilotos.

El hecho de que no haya existido jamás guerra sin representación[27] es más que significativo. Desde las pinturas rupestres hasta los monumentos conmemorativos romanos, las imágenes bélicas se han sucedido, multiplicadas desde la aparición de la fotografía y el cine. Desde la guerra de Secesión estadunidense, la Civil española, las dos mundiales hasta llegar a las sucesivas en el Golfo Pérsico, la imagen forma parte fundamental en el propio devenir de las mismas, pues provoca reacciones de gran repercusión y, de algún modo, ayuda a justificar acciones propias o a señalar la atrocidad del enemigo. No es de extrañar que algunos autores señalen el poder mediático a escala mundial del cine hollywoodense como arma de poder y adoctrinamiento tan o más fuerte que la ocupación militar a la hora de ejercer una hegemonía internacional.

Quizá por ello la labor del fotorreportero se ha elevado al de figura heroica, casi legendaria, personaje capaz de jugarse la vida en el frente de batalla con el simple objetivo de captar las mejores y más impactantes imágenes. El movimiento del fotógrafo de guerra en poco se separa al del propio soldado que, de forma rápida y precisa, se cubre, apunta y dispara. La analogía del acto violento de fotografiar es llevada al extremo por Virilio al afirmar la relación estrecha incluso de sus materias primas; por ejemplo, la nitrocelulosa necesaria tanto para la fabricación de negativo como para la de explosivos.[28]

Conclusiones

Debemos ser conscientes de que vivimos en un estado de excepción, en una nueva y constante guerra de imágenes. Nos asaltan a diario, ocupando incluso nuestro territorio más preciado: lo privado. Vivimos bajo la permanente amenaza de ser captados por cámaras de vigilancia o fotografías tomadas desde satélites. Del mismo modo, hemos sido armados hasta los dientes con herramientas que nos permiten disparar y obtener imágenes de todo aquello que vivimos. Semejante guerra se ha convertido en algo tan rutinario que hemos dejado de percibirla.

Tal y como nos muestra Nachtwey en su obra, procedemos a una tentativa de embellecimiento constante. El horror se ha convertido en un hecho estético, bello, digno de fotografiar. Parecemos seguir aquella máxima japonesa que dice que "la guerra es el embellecimiento de la muerte".

[21] *Ibidem*, p. 104.
[22] Susan Sontag, *op. cit.*, p. 21.
[23] Paul Virilio, *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998.
[24] Roland Barthes, *La cámara lúcida*, *op. cit.*
[25] *Ibidem*, p. 72.
[26] Paul Virilio, *War and cinema…*, *op. cit.*, p. 5.
[27] *Idem*.
[28] *Ibidem*, p. 20.

La guerra siempre fue un arte del mismo modo que el arte siempre estuvo atento a la guerra. No estamos a salvo, puesto que el paso hacia la virtualidad no parece que vaya a acabar con una violencia que tan sólo adquiere nuevas y más complejas formas. Nuevos medios para perpetuar viejas guerras.

Por eso debemos mantenernos alerta y poner en duda a la imagen. Ser conscientes de su enorme capacidad para construir y destruir entornos. Tenemos que rescatar esa reticencia platónica al poder persuasivo, placentero y engañoso de la imagen, capaz de reducir nuestra realidad física a las representaciones proyectadas ante nuestra butaca. No debemos abatir la mirada, ni rechazar de plano toda imagen, sino mantener una postura crítica.

La guerra sigue en pie.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

• Arnheim, Rudolf, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986.
• Bourdieu, Pierre, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
• Esparza, Ramón y Nekane Parejo (coords.), *Solos ante la cámara: biopics de fotógrafos y cineastas*, Girona, Luces de Gálibo, 2011.
• Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
• Howe, Peter, *Shooting under Fire: The World of the War Photographer*, Artisan, 2002.
• Jay, Martin, *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo xx*, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2007.
• Linfield, Susie, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, University of Chicago Press, 2011.
• Nachtwey, James, *Humanity in War, Frontline Photography Since 1860*, New Internationalist, 2009.
• Sánchez Vigil, Juan Miguel, *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*, Ediciones Trea, 2006.
• Scharf, Aaron, *Arte y fotografía*, Alianza Forma, 2001.
• Tusell, Javier y Regis Debray, *Guerras fratricidas. Fotógrafos de Magnum Photos*, Barcelona, La Caixa, 1996.
• Virilio, Paul, *Discurso sobre el horror en el arte*, Madrid, Casimiro, 2010.

SEMBLANZA DEL AUTOR

LUIS D. RIVERO MORENO • Doctor en Estudios Avanzados de Historia del Arte (Universidad de Granada). Licenciado en Historia del Arte (Universidad de Extremadura). Ha realizado estancias en la Universidade Nova de Lisboa (Portugal) y la Martin Luther Universität de Halle (Alemania) y trabajado como docente e investigador en la Universidad de Granada, así como en el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres de arte fluxus, *happening* y conceptual y el Servicio de Archivos, Museos y Artes Plásticas de la Junta de Extremadura.

ISSN 1870-3429 • REVISTA ARBITRADA DE ARTES VISUALES • TERCERA ÉPOCA • ENERO / JUNIO 2016

TEXTOS Y CONTEXTOS

The undesirable representation of the body: on photography and AIDS

La representación indeseable del cuerpo: sobre fotografía y sida

RECIBIDO • 29 DE SEPTIEMBRE DE 2015 ■ ACEPTADO • 30 DE NOVIEMBRE DE 2015

JOSÉ LUIS PLAZA CHILLÓN/HISTORIADOR DEL ARTE E INVESTIGADOR
jlplazachillon@hotmail.com

RESUMEN

La aparición de la crisis pandémica del sida provocó una movilización política, social y artística que no se había visto desde hacía muchos años. La posición de los artistas trascendió el contenido político para convertirse, sobre todo, en una posición activista. Lo que gran parte del arte contemporáneo hizo durante los años ochenta del siglo pasado fue perfilar acciones encaminadas a impactar sobre la opinión pública mundial. Destacaron especialmente una serie de fotógrafos estadunidenses como Robert Mapplethorpe, Duane Michals, Rosalind Solomon, Nicholas Nixon, Franz West, Jeff Wall, David Wojnarowicz y Cindy Sherman, cuyo objetivo principal fue reflejar, a través de su arte, el impacto de esta enfermedad sobre los cuerpos; una lúcida reflexión sobre la vulnerabilidad de la identidad humana convertida en un auténtico desecho.

PALABRAS CLAVE
fotografía ■
cuerpo ■
sida ■
homosexualidad ■
muerte ■

ABSTRACT

The emergence of the AIDS crisis spurred a political, social and artistic mobilization that had not been seen for many years. The position of the artists transcended the political content to become above all an activist position. What much of contemporary art made during the 1980's was to outline actions to have an impact on the world's public opinion. Chief among these artists were a number of American photographers, such as Robert Mapplethorpe, Duane Michals, Rosalind Solomon, Nicholas Nixon, Franz West, Jeff Wall, David Wojnarowicz or Cindy Sherman, whose main objective was to reflect, through their art, the impact of this disease on the bodies. A deep meditation on the vulnerability of human identity as it wasted away into a veritable detritus.

KEYWORDS
body ■
photography ■
AIDS ■
homosexuality ■
death ■

Silencio = muerte

El surgimiento del síndrome de inmunodeficiencia adquirida (sida) y su extensión epidémica supuestamente focalizada en espacios sociales determinados, en especial la comunidad homosexual, puso en relieve ideas como la reducción del gay a un estatuto corpóreo, esta enfermedad como signo del déficit de moralidad o el establecimiento de una causalidad entre el mal localizado y el mal disperso; un principio de responsabilidad de la categoría estigmatizada en la extensión del mal.[1] Aunque desde su inicio aparecieron casos de sida en personas no homosexuales, por lo general se le asoció con la homosexualidad. El sida reflejaba esencias, categorías de individuos fuera de cualquier tipo de desigualdad social o régimen de opresión. De la responsabilidad de una persona homosexual que llevaba una vida disoluta se pasaba a la responsabilización de todo un colectivo.[2] El gay, con la carga estereotípica fraguada a lo largo de los siglos (vicioso, pecador, enfermo mental, perverso, corruptor, criminal…), expresaba su condición contagiándose con un virus que lo torturaría hasta la muerte. El homosexual solo podría realizarse en la enfermedad y en la muerte.

Las primeras manifestaciones del sida estuvieron acompañadas por un debate sobre cómo habrían de representarse en el arte los sujetos-cuerpos afectados. Teniendo en cuenta el impacto que estas imágenes podían tener en la representación social de la enfermedad y la influencia sobre las actitudes y marginación de los enfermos, este discurso nació como un elemento fundamental para poder construir una serie de categorías estéticas sobre la enfermedad, además de una iconografía desligada de cualquier planteamiento morboso o espectacular.[3] Surgían multitud de preguntas con difíciles respuestas para una correcta abstracción de conceptos relacionados con este síndrome, como la homofobia, el pánico homosexual, la cólera divina o la locura. El sida se presentaba como innoble, estúpido, una especie de fallo estilístico que mostraba el "mal gusto de la naturaleza". Surgió, por tanto, la necesidad de representar el dolor que se desprendía como una metáfora de la supervivencia, la resistencia o el ser seropositivo. El arte surgido de la crisis epidémica más relevante del final del siglo XX intentó dar respuesta a los interrogantes surgidos con la misma. La pluralidad de los discursos de pintores, fotógrafos, poetas,

[1] Ricardo Llamas, "La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de Sida", en Ricardo Llamas (comp.), *Construyendo sidentidades: estudios desde el corazón de una pandemia*, Madrid, Siglo XXI, 1995, p. 159.
[2] Jeffrey Weeks, *Sexualidad*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998, p. 100.
[3] Ester Alba Pagán, "De amor y muerte: el arte entorno al SIDA", *Ars Longa*, núm. 7-8, Valencia, 1996-1997, pp. 315-321.

performanceros, colectivos, etcétera, desde mediados de la década de 1980 diluyó fronteras disciplinarias, tabúes morales, geográficos y raciales.[4] Los artistas crearon una imaginería de protesta y liberación contra la represión de la sexualidad al subrayar el rechazo, la transitoriedad, el dolor y el horror que destilaba esta enfermedad.

Gran parte del arte contemporáneo perfiló acciones que si bien parecían cambiar las cosas, fueron un envoltorio de imágenes que contenían la misma sustancia. Por un lado, el arte, o las acciones estéticas que se proponían, hundían sus raíces en la trama de la vida social del colectivo homosexual, en todos sus niveles y desarrollo; por otro, llegaron a tener una estructura propia, un carácter específico irreductible y una naturaleza efímera. Se trataba de realizar nuevas tácticas convertidas en auténticos juegos de estilo. Aunque esta práctica fue minimizada en un principio, llegó a calar poco a poco en los mecanismos del poder hasta construir una imaginería novedosa y radical que contraatacaba la cruzada moralista hegemónica. Douglas Crimp, uno de los críticos que más ha analizado el arte de las décadas de 1980 y 1990 surgido de la crisis del sida, señala que estaba condicionado por un idealismo estético, lo que presuponía la aceptación de la incapacidad de intervención en el ámbito social; esto convertía cualquier tipo de manifestación creativa en un territorio protegido apto sólo para minorías.[5]

El cuerpo homosexual: imagen y abyección

El sida no es una enfermedad cualquiera. Asociada con un sinfín de metáforas, ha despertado los demonios de las mentalidades puritanas al sacar a relucir tanto la variedad de prácticas sexuales como el uso de drogas y, por consiguiente, también la materialidad y fragilidad del cuerpo. Esta enfermedad ha cambiado radicalmente las relaciones sexuales con la reaparición masiva de los preservativos. Y ha puesto en evidencia la doble moral y la hipocresía de la sociedad contemporánea que fraguó la imagen abyecta del "sidoso". Imprecaciones de tono apocalíptico con una insistencia obsesiva recayeron sobre quienes habían contraído este virus. Se trataba de un conjunto de acusaciones relacionadas principalmente con la sexualidad heterodoxa y el intercambio de jeringuillas, lo que arrojó a homosexuales y toxicómanos al vertedero del orden moral. Se procedía así a asociar el cuerpo infectado con la impureza: cuerpo sucio, abyecto, libidinal, deseado, maloliente, enfermo, hediondo, sodomita, estéril, infecundo, detestable.

El impacto del sida sobre los cuerpos, los placeres y las mentalidades fue impresionante tanto en lo que se refiere al surgimiento de una red de activismo como al suscitar reflexiones sobre el cuerpo en decadencia y desbaratar lugares comunes y tópicos de la sexualidad. La enfermedad trajo consigo una nueva demonización del sexo por sus riesgos físicos, comparable a la que ha mantenido tradicionalmente la Iglesia por razones morales. En el brote epidémico del sida se hizo necesario aceptar provisionalmente como táctica de política sexual la representación homofóbica que asociaba la promiscuidad homosexual con la muerte.[6] La iconografía de la enfermedad se convirtió en un poderoso instrumento de política sexual que, en manos del activismo gay, transformó las relaciones sexuales en relaciones de poder.[7] El cuerpo dejó de ser el rostro de la identidad humana por excelencia para convertirse en una colección de órganos enfermos. La persona infectada se transformó en residuo, en un cadáver sancionado y controlado involuntariamente. Como un extraño rompecabezas, el cuerpo infestado de sida del homosexual fue construido a finales del siglo XX, y mantenido en funcionamiento más allá de las cuestiones éticas. La condición del hombre se transmutó en corporal; su cuerpo fue convertido en un factor de individualización fundamental que fijó límites de identidad personal. Toda alteración de estos límites llevó aparejado un desorden simbólico, a la vez que una alteración personal y su relación con lo social. [8]

El sida hizo que muchos artistas, ante las imágenes distorsionadas que se estaban propagando insistente-

[4] Rob Baker, *The Art of AIDS: From de Stigma to Conscience*, Nueva York, Continuum International Publishing Group, 2000, p. 137.
[5] Douglas Crimp, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005, pp. 49-57.
[6] Leo Bersani, "¿Es el recto una tumba?", en *Construyendo sidentidades…*, *op. cit.*, pp. 79-118.
[7] Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 145.
[8] José Miguel G. Cortés, *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*, Valencia, Generalitat valenciana, 1996, p. 51.

mente, consideraran legítimo ofrecer una iconografía más acorde con la realidad, una visión global y sin paliativos de lo que podría llegar a ser el cuerpo humano. De esta manera intentaron huir del enjuiciamiento moral y las fáciles descalificaciones, mostrando miserias y goces, sufrimientos y placeres, para llegar a una comprensión más justa del problema. El sida se introdujo en técnicas artísticas que se creían obsoletas y discutibles en el devenir del arte contemporáneo de tipo académico, como el retrato narrativo o conmemorativo. Las imágenes fotográficas no encajaban muy bien con la complejidad del sida, ya que no había forma que pudieran dar información precisa sobre la difícil situación de quienes habían contraído la enfermedad. Sin embargo, hay que decir que la fotografía supo mostrar el dolor descarnado de este síndrome, precisamente porque no venía del mundo de la prensa sensacionalista, sino de fotógrafos consagrados como Rosalind Solomon (*Portraits in the Time of AIDS*, Grey Art Gallery, 1988) o Nicholas Nixon. Cuando este último expuso sus ya célebres *Portraits of People* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1988 se armó un gran revuelo; las imágenes fueron muy elogiadas por los críticos, que vieron un retrato nada sensiblero, honesto y comprometido de esta devastadora enfermedad.

Hay que tener en cuenta que aunque los críticos provenían de la corriente hegemónica, estuvieron de acuerdo en que había una relación consensual entre el fotógrafo y el sujeto. El prestigioso crítico Crimp decía que aquellos que prestaban atención a los modos de representación del sida en los medios de comunicación podrían ver en las fotografías de Nixon la reiteración de lo ya dicho o mostrado de los portadores de la enfermedad: "han sido destrozados, desfigurados y debilitados por el síndrome; […] están normalmente solos, desesperados pero resignados a su muerte inevitable".[9]

La serie de fotografías que la artista estadunidense Cindy Sherman (1954) realizó en la segunda mitad de la década de 1980, principalmente *Fairy Tales* (1985), *Disasters* (1986-1989) y *Sex Pictures* (1992), presentan un cuerpo entre lo natural y lo antropomorfo, lo orgánico y lo inherente, lo humano y lo posthumano, lo carnal y lo grotesco. Todo un proceso de fragmentación del cuerpo que refleja la distorsión física, psicológica y simbólica del individuo, haciendo hincapié en la honda insatisfacción que produce el modelo establecido de cultura frente a cuestiones tan urgentes como el sexismo, la homofobia, el sida, la prostitución o la brutalidad social. El cuerpo es quebrantado, humillado y profanado. Sherman retrata una realidad terrible y grotesca que colinda con el mundo de los sueños y el delirio.[10] Las fotografías muestran la muerte llevada al límite de la representación, removiendo todo aquello que la podía ocultar: el cuerpo henchido de dolor, abyecto y obsceno, donde se proyectan las sombras más íntimas que se transforman en una inusual representación de la putrefacción y la abominación. Sus imágenes resultan a la vez repulsivas y seductoras en la belleza siniestra de la muerte.

Pertinente que en los tiempos en que se identificaba al sida con la muerte se nos recordara el continuo morir en la existencia cotidiana, y se evidenciara cómo lo sucio y lo podrido están dentro de nosotros, en nuestro cuerpo (miasmas, excreciones) y en nuestra mente (violencia). Este instante de transgresión entre la vida y la muerte resulta esencial en la obra de Sherman. De ahí su constante inclinación por el cadáver: fundamento biológico del ser humano cuando la vida ha dejado de habitarlo, un ente intolerable, elemento fundamental de lo abyecto y del horror. Sus fotografías reflejan en la desnudez sentimientos que pulsan los registros más oscuros del espectador, desde la repugnancia al pudor o la resignación, frente al avance del cuerpo hacia la destrucción reflejado en las devastadoras consecuencias del sida. Si somos capaces de convivir con ello, es justo que debamos convivir con la enfermedad, por mucho miedo que nos produzca. Su extensión y gravedad nos han llevado a una época, como demuestran también los maniquíes abyectos de Cindy Sherman, donde ya ni se glorifica ni se exalta el cuerpo, y un cierto pesimismo se ha extendido a la hora de tratar este tema en el mundo de las artes plásticas.[11]

El concepto de "cuerpo grotesco" puede adjudicarse en la modernidad contemporánea al crítico ruso

[9] Douglas Crimp, *op. cit.*, p. 139.

[10] Elizabeth Smith, "The Sleep of Reason Produces Monsters", en catálogo de la exposición *Cindy Sherman: Retrospective*, Londres, Thames and Hudson, 2000, p. 131.

[11] Jesús Adrián Escudero, "Cuerpo y transgresión. Cindy Sherman y la visión fotográfica de la mutación humana", *Lectora. Revista de dones i textualitat*, núm. 10, Barcelona, 2004, pp. 71-83.

Mijaíl Bajtín, quien analizó las características de la representación de esta forma de entender la desfiguración del cuerpo humano durante la Edad Media y el Renacimiento europeos (recuérdense los turbadores "cristos" de tradición germánica tardomedievales y flamencos, o el extraño universo satírico de El Bosco y Peter Brueghel, entre tantos otros), cuya tradición llegó hasta el siglo XX en movimientos como el surrealismo, expresionismo o los "fauves", lo que produjo un poderoso *revival* de todo lo que se suponía carnavalesco o circense. Esto parte de alguna manera de la conceptualización romántica llevada a cabo por Karl Rosenkranz y su influyente *Estética de lo feo*,[12] donde establece una analogía entre lo feo y el mal moral. La imagen grotesca del cuerpo ignora la superficie impenetrable e impoluta que da cobijo al organismo, y el realismo grotesco se manifiesta en el interior del mismo: sangre, entrañas, venas, vómitos, excrementos; atribuyéndose un papel esencial a aquellos lugares en los que se desborda, rebasa sus propios límites (orificios como la boca o la vagina, prominencias como las heridas del pecho o la propia sangre).[13]

Esta afición por lo fracasado socialmente, por lo acariciado en los márgenes del orden, por indagar en la mojigatería sirvió para que los artistas satíricos franceses del siglo XIX realizaran un ejercicio de crítica política y análisis social. La primera vanguardia del siglo XX tomó el testigo que llegó hasta nosotros para constatar que la estética del cuerpo grotesco no volvería a ser abandonado nunca, sino todo lo contrario: se convirtió en un modo reconocido, una condición de la mirada para llevar a cabo las praxis artísticas y comprender los hallazgos creativos que asumen comunidades como la homosexual en un contexto tan especial como fue el surgimiento y la expansión del sida. Así, la representación crítica del cuerpo deformado, putrefacto o enfermo de artistas como Franz West, Jeff Wall o la citada Cindy Sherman convirtió, de alguna manera, el uso político de la fealdad en un arma moralizante.[14]

El fotógrafo madrileño David Nebreda (1952), aunque no esté afectado por el VIH, a través de sus insoportables y sacrificiales autorretratos usa su enfermedad (esquizofrenia) y su cuerpo para expresar de una manera paroxística el dolor, el silencio y el estigma. El cuerpo de Nebreda recobra en los tiempos del sida un especial interés por determinar el enigma de la contemporaneidad. El artista llega a la expresión límite en el espacio de su propio cuerpo. Sus autorretratos son, ante todo, fotografías de búsqueda, una exploración que registra la cruda representación de su estado; su arte es una exhibición pura de lo único que detenta, su única fe: la negación del yo. Nebreda consigue negarse totalmente, y plasmar ese nihilismo en obra de arte. Esta negación conlleva a asumir el trauma de su propia corporeidad: sangre, fluidos, excrementos… muerte. Como apuntaba el crítico e historiador Juan Antonio Ramírez, el artista "ha bajado al abismo más oscuro de sí mismo y, tras sufrir peripecias y penalidades indecibles, ha regresado cargado de Tesoros. Como joyas rutilantes, resplandecen ahora en la oscuridad de este mundo sombrío en el que habitamos todos".[15]

Una de las consecuencias positivas de la crisis del sida fue el gran volumen de prácticas artísticas que se realizaron durante las décadas de 1980 y 1990, sobre todo en Estados Unidos, que por razones obvias no vamos a tratar. El cuerpo humano se convirtió en el centro de todas las miradas, un espacio privilegiado que sirvió para poetizar el horror de la enfermedad. El cuerpo se "atacó" a través de visiones fragmentarias y extremas para trascender y transformarse en un despojo, y quedó señalada su condición de "resto". El cuerpo se erige en el agente primario de la alteridad, las relaciones entre el "yo y el otro", con énfasis en su propia materialidad para problematizarlo y cuestionar las reacciones fundamentalistas que convertían a la enfermedad en sinónimo de castigo divino. Por ello, las reflexiones más contundentes inciden especialmente en los escrúpulos que suscitaban las prácticas sexuales reprobadas por los sectores más conservadores de la sociedad con la connivencia del poder hegemónico. En los años de la pandemia del sida la demonización de las personas que eran consideradas "indeseables" (homosexuales, toxicómanos, prostitutas,

[12] Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero editor, 1992.
[13] Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 285-286.
[14] Remo Bodei, "La sombra de lo bello", *Revista de Occidente*, núm. 201, Madrid, febrero de 1998, pp. 14-16.
[15] Juan Antonio Ramírez, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003, pp. 79-94, y *David Nebreda. Autorretratos/Autoportraits*, catálogo de la exposición (prólogo de Javier Panera, textos de Juan Antonio Ramírez), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002. Véase Fernando Castro Florez, *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2012, pp. 137 y 138.

negros, hispanos…) tuvo como respuesta un uso político de la representación del cuerpo que permitió modificar determinadas normas morales, a la vez que se forzaron cambios en las relaciones con el poder.[16]

Esta visión nos acerca a la obra de David Wojnarowicz (1954-1992), uno de los artistas más polifacéticos surgidos de la crisis del sida. Aunque sus trabajos se diversifican en multitud de facetas (escritor, performancero, fotógrafo, ilustrador, actor),[17] sus aportaciones a la artes plásticas son esenciales para la construcción de la historia del arte en tiempos de sida.[18] Una de sus piezas fundamentales es *Untituled (Buffaloes)* (1988-1989), fotografía en blanco y negro que muestra una manada de búfalos en el momento de despeñarse por un precipicio. La caída del búfalo, símbolo supremo de Estados Unidos, es elocuente por transmitir la idea de la pérdida y la derrota. Podría entenderse como una forma de buscar analogías con un mundo de pérdidas y muerte, la derrota de quienes son considerados víctimas y marginados desde la norma. Wojnarowicz desarrolló un trabajo muy personal, que podríamos calificar como transgresor, duro y violento, que no es otra cosa que un testimonio desgarrado de su vida llevada al límite, y concluida fatídicamente con la muerte por sida.[19] Su obra es compleja y poliédrica; desde su narrativa y poesía envueltas en dolor y rabia, hasta la serie de sus primeras fotografías tituladas *Rimbaud en Nueva York* (1978-1979), cuya identificación con el poeta simbolista francés es toda una premonición de su vida, pasando por las *Sex Series* (1988), y su especial fijación por los marginados, donde unos círculos negros transcriben primeros planos de felaciones, penetraciones y demás prácticas sexuales: una "temporada en el infierno" que el artista señala sin moralizar.

Destacamos también el video *A Fire in My Belly (Fuego en mi vientre)*, trabajo realizado entre 1986 y 1987 y localizado en México. En principio la pretensión de David era mostrar la esencia del país, especialmente el dolor y la violencia, pero en un instante de la película aparece un Cristo crucificado sobre el que se pasean hormigas alrededor de su estigmatizado cuerpo, una imagen de reminiscencias buñuelescas que más tarde plasmó en una fotografía de la serie *Ants* (1988-1989). Alguien dio la voz de alarma, los líderes republicanos del congreso estadunidense desgarraron sus vestiduras, la Catholic League for Religious and Civil Rights puso la voz en el cielo, y en menos de 24 horas el video fue retirado de la exposición donde se exhibía.[20] Nadie lo había visto, pero la arremetida fue furibunda, y no hubo tiempo para la reflexión. Afortunadamente, el Museo de Arte Moderno de Nueva York compró el video para su colección permanente.

El cuerpo enmascarado: belleza y enfermedad

La virilización del homosexual constituye una respuesta activa a la imagen negativa que tradicionalmente se le ha dado, pero que simplemente reproduce prejuicios, como sucede en cualquier inversión retórica de los estereotipos. Desde la teoría *queer*, la significación del cuerpo viril homosexual constituye una respuesta contra-simbólica y política frente a la discursiva homófoba.[21] La crisis del sida aceleró este proceso. Dados los estragos que el virus del VIH causaba en los cuerpos,

[16] Jesús Martínez Oliva, *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Murcia, Cendeac, 2005, pp. 180-182.
[17] Véase David Wojnarowicz, *Fever: the Art of David Wojnarowicz*, Nueva York, Rizzoli, 1998.
[18] James M. Saslow, *Pictures and Passion. A history of Homosexuality in the Visual Arts*, Nueva York, Viking Peguin, 1999, pp. 278 y 279.
[19] Recientemente se ha publicado una biografía del artista por Cynthia Carr, *Fire in the Belly; The Life and Times of David Wojnarowicz*, Londres, Bloomsbury, 2013.

[20] El video formaba parte de una exposición en la que se mostraba el papel que han jugado las diferencias sexuales y el deseo a la hora de representar los múltiples rostros de Estados Unidos en los siglos XIX y XX. Se celebró en febrero de 2001 en la National Portrait Gallery del complejo cultural Smithsonian de Nueva York. "Cristo y las hormigas", *El País*, España, 10 de febrero de 2011.
[21] Ricardo Llamas, Francisco Javier Vidarte, *Homografías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. 38-41. El nacimiento de la teoría *queer* comenzó con los trabajos pioneros de Judith Butler y especialmente de Eve Kosofsky-Sedgwick, *Epistemología del armario*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998 (véase el excelente capitulo "Introducción axiomática", pp. 11-90). Este término (*queer*, en español se puede traducir como "rarillo", "sarasa", "maricón", entre otras acepciones) que no hace mucho tiempo y todavía en parte era una injuria lanzada contra la población homosexual, se convirtió en trampolín para una hipoteca de las identidades fijas, de las categorías marcadas en pos de un nomadismo de las prácticas sexuales y sociales. En Alberto Mira, *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 2002, pp. 621 y 622. Véase Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007, pp. 70-85.

muchos quisieron compensarlos a partir de horas de gimnasio o, en otros casos, demostrar salud contra el estigma de la enfermedad.

La homofobia, amparada en el mito tanático, había presupuesto que la degradación física y la muerte a raíz de los efectos de la enfermedad se revelaban como un destino que los gay tenían bien merecido a causa de su perversión. La desesperación por ocultar la enfermedad llevó consigo la fascinación por la creación de cuerpos perfectos y saludables, con todo lo que ello conlleva, en una combinación in extremis de un disciplinado ascetismo y cierto hedonismo narcisista. Esto porque no sólo se elimina la esencia del cuerpo homosexual al romper el vínculo tanático entre perversión y muerte, sino también es debido a la masculinidad heteronormativa, al confirmar que el cuerpo viril es ante todo un producto social derivado de la cultura. Resulta paradójico que célebres fotógrafos estadunidenses como Bruce Weber, Herb Ritts o Tom Bianchi alcanzaran el punto álgido de su popularidad precisamente en la década de 1980 al hacer fotografías que personificaban una masculinidad heterosexual o gay centrada exclusivamente en una objetualización del cuerpo, haciendo caso omiso de las teorías feministas, a la vez que mantenían posiciones en la separación estricta de los sexos, y obviaban la realidad social de la enfermedad. Se buscaba una imagen homosexual masculina que proyectara cierta autoridad, y que conllevaba fantasías muy relacionadas con la agresividad, el poder, la dominación y el control heterosexual tradicional. Se trataba de potenciar un mecanismo de fortalecimiento y defensa como una manera de alejarse de la imagen de extrema delgadez producida por la pandemia. Aunque, también, posteriormente se generalizó como una forma más de demostrar una virilidad (bastante estereotipada) que la sociedad heterosexista niega a los gay.[22]

Dos ejemplos paradigmáticos, aunque confrontados, que ilustran nuestro discurso nos vienen de los fotógrafos estadunidenses Duane Michals y Robert Mapplethorpe. A través de dos fotografías los artistas miran la muerte de frente, si bien la concepción plástica es diferente, el resultado reflexivo final será el mismo. Duane Michals (1932), a través de la fotografía *All Things Mellow in the Mind* (1986), nos presenta a un hermoso joven con un cuerpo saludable y armónico que sostiene en la mano derecha una calavera. Las dos imágenes de la foto se muestran distintas, un torso y unos brazos desnudos, fuertes y sin ningún elemento que nos lleve al equívoco de poseer algún tipo de enfermedad, soportan la calavera, elemento desprovisto de cualquier tipo de sensualidad y deseo que pudiera originarse en la contemplación del bello cuerpo del joven. La calavera es el elemento tradicional que simboliza la muerte humana, tantas veces representada en las *vanitas* cristianas del barroco, induce al temor y al respeto, a la reflexión y al cuestionamiento sobre lo perecedero del tiempo, y en este caso apunta directamente a la tragedia del sida. Los dos rostros que aparecen en la fotografía, en principio dispares y contradictorios, están armónicamente relacionados, como si fueran el mismo. La foto se acompaña de un escrito del propio autor que explica elocuentemente su obra; a pesar de la tragedia que se avecina no hay lugar en el texto para el lamento ni para la pena, la muerte no acabará con el deseo y el amor que siente por su amigo: "Todas las cosas se suavizan en la mente, un truco con la mano, la trampa, e incluso nuestro gran amor se desvanecerá, pronto seremos extraños en la tumba. Por eso este momento es tan querido. Beso tus labios y estamos aquí, por eso cojámonos fuerte, toquémonos y sintamos, por este rápido instante, que somos reales".[23]

El *Autorretrato* (1989) de Robert Mapplethorpe (1946-1989) fue realizado poco antes de morir, víctima de la enfermedad. El artista se muestra de frente y nos mira a los ojos. Con un rostro de extrema palidez y marcados pómulos, quiere dejar claro que se trata de una despedida. Al igual que Michals, aparece el elemento simbólico de la calavera sobre un bastón que sujeta su mano derecha. Llama especialmente la atención la serenidad del rostro, la tranquilidad con la que parece asumir su destino fatal. Este autorretrato podría interpretarse como una alegoría de la tranquilidad con que un artista mira su propia muerte.[24] Funciona como un auténtico testa-

[22] José Miguel G. Cortés, *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Madrid, Egales, 2004, p. 52.

[23] La traducción del texto la hemos tomado de Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés, *De amor y rabia. Acerca del arte y del sida*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1993, p. 59.

[24] Un excelente estudio del artista lo realiza Arthur C. Danto, *Playing with the Edge: The Photografic Achievement of Robert Mapplethorpe*, Berkeley, University of California Press, 1996.

mento en los últimos momentos de su vida, y de alguna manera recupera la gran tradición clásica del autorretrato renacentista y barroco (Durero, Parmigianinio, Bronzino, Rembrandt…) después de la disolución a que fue sometido el género durante las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX.[25] La mirada del fotógrafo posee ese tono elegíaco que contienen las celebraciones de los héroes muertos en batallas míticas. Estas obras nos muestran una realidad en el sentido más profundo de la palabra, y nos obliga a mirar cosas que nos asustan o intranquilizan. Michals o Mapplethorpe, al plasmar lo inevitable y al normalizar con el hecho estético el contagio por el sida, nos ayudan a cuestionar la tradicional postura ante la muerte, además de hacernos reflexionar sobre el devenir de la existencia humana.

La respuesta de los artistas contra el sida fue realmente espectacular y heterogénea en un país tan pragmático como Estados Unidos. El activismo fue una de las armas fundamentales de los protagonistas; sus denuncias iban dirigidas principalmente a los causantes de la crisis del sida, no tomando medidas para fomentar la investigación o hacer campañas para la prevención. Es difícil sacar conclusiones ante un número tan elevado de propuestas: fotografías, pinturas, publicidad, collages, performances, videocreaciones, etcétera. Hemos querido destacar algunas de la aportaciones fotográficas más significativas, y las que de alguna manera retratan mejor la época, convirtiéndose, a veces, en auténticos documentos sociales, además de creaciones plásticas.

VÉANSE LAS IMAGENES EN:

1. Rosalind Solomon, *Retrato,* serie *Portraits in the Time of AIDS*, 1987. Gelatina de plata sobre papel, blanco y negro, 42.1 x 2.40 pulgadas. <http://www.rosalindfoxsolomon.com/work#/aids>. Consulta: 1 de julio, 2015.

2. Rosalind Solomon, *Retrato,* serie *Portraits in the Time of AIDS*, 1987. Gelatina de plata sobre papel, blanco y negro, 42.1 x 2.39 pulgadas. <http://www.rosalindfoxsolomon.com/work#/aids>. Consulta: 1 de julio, 2015.

3. Nicholas Nixon, *Donald Perham*, serie *Portraits of People*, 1988. Gelatina de plata sobre papel, blanco y negro, 20 x 15 pulgadas. Fraenkel Gallery, San Francisco. <https://leclownlyrique.wordpress.com/2011/09/23/ce-qu%E2%80%99il-y-a-de-plus-profond-en-l%E2%80%99homme-c%E2%80%99est-la-peau>. Consulta: 4 de julio, 2015.

4. Nicholas Nixon, *Dr. Robert Sappenfild with his son Bob*, serie *Portraits of People*, 1988. Gelatina de plata sobre papel, blanco y negro, 60 x 47 pulgadas. Fraenkel Gallery, San Francisco. <http://www.ttbook.org/series/death/old-people-patients-and-people-aids-photographs-nicholas-nixo>. Consulta: 4 de julio, 2015.

5. Cindy Sherman, *Untitled # 15*, serie *Fairy Tales*, 1985. Fotografía color sobre papel, 72 x 49 pulgadas. <http://welovecindysherman.tumblr.com/page/20>. Consulta: 13 de julio, 2015.

6. Cindy Sherman, *Untitled # 263*, serie *Sex Pictures*, 1992. Fotografía color sobre papel, 40 x 60 pulgadas. <https://meligamez.wordpress.com/2014/02/12/melissa-gamez-the-art-of-cindy-sherman-transcendent-feminism>. Consulta: 13 de julio, 2015.

7. David Nebreda, *El espejo, los excrementos y las quemaduras en los costados*, 1989. Fotografía analógica, película 35 mm color. <http://www.cadadiaunfotografo.com/2013/06/david-nebreda.html>. *David Nebreda. Autorretratos / Autoportraits*, catálogo de la exposición, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, p. 47.

8. David Nebreda, *Después de ocho sesiones de cortes en el pecho y los hombros alcanza cierta tranquilidad, una vez cumplidos el homenaje y el tributo*, serie *Autorretratos*, 1989. Fotografía analógica, película 35 mm color. <http://latabernadelmar.blogspot.com.es/2007/12/el-arte-de-los-locos-9-david-nebreda-y.html>. *David Nebreda. Autorretratos / Autoportraits*, catálogo de la exposición, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, p. 39.

[25] Galienne y Pierre Francastel, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 212-233; William Feaver, "Un nombre, un mal retrato, y un busto todavía peor. Del Stalin de Picasso al Mao de Warhol", en *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, catálogo de la exposición, Madrid, Fundación Thyssen-Borsznemisa, Ediciones El Viso, 2007, pp. 37-44.

9. David Wojnarowicz, *Untitled*, serie *Rimbaud in New York*, 1978-1979. Gelatina de plata sobre papel, blanco y negro, 32.8 x 24.6 cm. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/arthur-rimbaud-new-york-arthur-rimbaud-nueva-york-29>. Consulta: 20 de agosto, 2015.

10. David Wojnarowicz, *Untitled (Spirituality)*, serie *Ants*, 1988-1989. Gelatina de plata sobre papel, blanco y negro, 40.1 x 4.47 pulgadas. <http://whitehotmagazine.com/articles/his-would-be-60th-birthday/3048> Consulta: 20 de agosto, 2015.

11. Duane Michals, *All things mellow in the mind*, 1986. Gelatina de planta sobre papel, blanco y negro y texto escrito, 47.8 x 61.2 pulgadas. Fahey, Klein Gallery, Los Ángeles. <http://projects.newyorker.com/portfolio/michals-empty-ny/#11> Consulta: 27 de agosto, 2015.

12. Robert Mapplethorpe, *Portrait*, 1989. Gelatina de plata sobre papel, blanco y negro, 22.3 x 19 pulgadas. <http://www.mapplethorpe.org/portfolios/self-portraits/?i=6> Consulta: 27 de agosto, 2015.

SEMBLANZA DEL AUTOR

JOSÉ LUIS PLAZA CHILLÓN • (La Iruela, Jaén, España, 1964) Licenciado en Geografía e Historia (1988) y doctor en Historia del Arte (1996) por la Universidad de Granada, con tesis sobre "las relaciones de la vida y obra de Federico García Lorca con las artes plásticas". Pertenece al grupo de investigación HUM-736: "Tradición y modernidad en la cultura artística contemporánea" de la Universidad de Granada. Ha publicado varios libros relacionados con la temática de su tesis doctoral, además de una gran cantidad de artículos en revistas especializadas y colaboraciones en otras obras colectivas. Ha estudiado la renovación de los espacios escénicos en la España de las vanguardias (1900-1939) y la implicación de los pintores en el mundo de la escenografía y el figurinismo teatral. Ha impartido cursos en universidades como Santa Catarina, Florianópolis, Brasil, Universidad Internacional de Andalucía o los Cursos Internacionales de Verano de la Complutense de Madrid, además de numerosas conferencias, destacando su intervención en el Instituto Cervantes de Nueva York (2006). Ha sido profesor invitado en el Programa SIT (School for International Training) de Vermont, Estados Unidos; Study Abroad, Spain: "Cultural Landscape and the Arts". Ha asistido a más de una treintena de congresos nacionales e internacionales en calidad de ponente. Ha sido profesor invitado en másteres de la Universidad de Granada, Málaga y Cádiz, y en la Cátedra de Diseño y Moda "Elio Berhanyer" (Universidad de Córdoba). Ha comisariado exposiciones, además de ejercer la crítica de arte. Ha sido miembro de la junta directiva del Comité Español de Historia del Arte (CEHA) entre 2006 y 2010. Es profesor de Historia del Arte.

ISSN 1870-3429 • REVISTA ARBITRADA DE ARTES VISUALES • TERCERA ÉPOCA • ENERO / JUNIO 2016

TEXTOS Y CONTEXTOS

Murdered woman... so much to say about a picture of violence

Mujer asesinada... tanto qué comentar sobre una imagen de violencia

RECIBIDO • 1 DE SEPTIEMBRE DE 2015 ■ ACEPTADO • 30 DE NOVIEMBRE DE 2015

LILIANA PLASCENCIA/HISTORIADORA
lplascencia@colmex.mx

RESUMEN

El propósito de este artículo es analizar una imagen publicada en 2010 en el desaparecido portal de nota roja *Culiacanam.com*. Llevaba por título *Mujer asesinada en la colonia Estela Ortiz_3*, y era parte de una secuencia fotográfica que pretendía contar la historia de un asesinato. Pese a no posicionarse entre la más visitadas del sitio web, dicha imagen contenía una serie de elementos que se encontraban de manera aislada en otras fotografías sobre violencia, y que parecían remitir a rasgos específicos de la cultura local como al escenario concreto del narcotráfico. Así, a contracorriente de lo planteado por Roland Barthes en torno al escaso valor de "la fotografía traumática", se propone una lectura de las posibles connotaciones de esta "foto-impacto".

PALABRAS CLAVE
fotografía ■
violencia ■
buchón ■
Culiacán ■
mujer ■

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze an image of violence. The image we´re interested in discussing was published in 2010 in the since-defunct sensationalist website Culiacanam.com. *It was titled* Murdered Woman in the Estela Ortiz_3 Neighborhood, *and was part of a photographic sequence that pretended to tell the story of a murder. Despite not being among the most visited pages of the website, this image had a series of elements that also could be found in isolation among other photographs of violence, which seemed to refer to specific features of the local culture as well as the particular drug traffic scene. Thus, countering Roland Barthes' affirmation about the little value of the "traumatic photograph", this article proposes a reading of the possible connotations of this "shocking-photo".*

KEYWORDS
photography ■
violence ■
buchon ■
Culiacán ■
woman ■

En septiembre de 2010 el periódico virtual *Culiacanam.com*[1] publicó una imagen que se titulaba *Mujer asesinada en la colonia Estela Ortiz_3*.[2] Formaba parte de una secuencia fotográfica que pretendía contar la historia de un homicidio. Dicha imagen, sin pie de foto, mostraba a una mujer joven que yacía a orillas de la calle, frente a un pequeño altar de color rosa. La occisa, que vestía short de colores, blusa negra estampada y sandalias blancas, no estaba sola, pues a escasos metros, contenido por una cinta perimetral, le hacía compañía un impasible grupo de curiosos.

Cabe advertir que *Mujer asesinada…* no era una fotografía sangrienta, ni figuraba en el *top ten* de las más visitadas del sitio. Con apenas 1 882 entradas, se encontraba a una diferencia abismal de las 28 104 visitas de *Incendio en la tienda Coppel de Culiacán*, imagen de la tragedia en que seis empleadas del establecimiento departamental murieron calcinadas, y que se posicionaba en el primer lugar de la lista. O de las 19 672 visitas de la foto *Mujeres asesinadas en el Quemadito* y de las 17 613 de la publicidad Eróticas nuevas, las cuales ocupaban el segundo y tercer lugar, respectivamente. Incluso, dicha fotografía estaba a un amplio margen de distancia de la toma *Erotika'z*, que con 10 715 entradas se colocaba en el décimo lugar. Por otra parte, *Mujer asesinada…* tampoco era la imagen más visitada de la serie fotográfica a la que pertenecía. Según sabemos, la superaban con 2 036 y 1 976 entradas dos fotografías más: una donde se mostraba el cuello ensangrentado de la occisa y otra, en la que el cuerpo inerte era observado por un grupo de hombres.

Así, pues, en un portal en el que las imágenes más apreciadas no eran exclusivamente las de violencia protagonizada por mujeres, sino también las de desnudos femeninos, *Mujer asesinada…* no parecía despertar el interés de los lectores. Si dicha foto no contaba con una significativa recepción del público, ¿para qué estudiarla? Es una imagen muy sugerente: contiene varios elementos que de forma aislada asomaban en otras fotografías del sitio. Por ejemplo, los mirones, un altar, una fuerte seña de identidad y una importante lección sobre el espacio. De manera que, contrario a lo planteado por Roland Barthes en torno a la "fotografía traumática", se puede asegurar que en esta "foto-impacto" están presentes algunos signos e indicios que —aún cinco años después— remiten a rasgos espe-

[1] *Culiacanam.com* nació en la ciudad de Culiacán, Sinaloa, en 2008 y desapareció cinco años después. Aunque sus secciones eran las mismas que las de un periódico impreso, privilegiaba la publicación de hechos violentos. En la opinión de su director, el fotoperiodista Javier López, la mayoría de los lectores de *Culiacanam.com* ingresaba al sitio "para ver crímenes, ejecutados y sangre, material con cierta carga de morbosidad que normalmente no encontraban en la prensa escrita". Entrevista con Javier López, Culiacán, Sinaloa, 8 de octubre de 2010.
[2] En adelante *Mujer asesinada…*

Mujer asesinada en la colonia Estela Ortiz_3, Culiacanam.com, septiembre de 2010.

cíficos de la cultura local y de la escena concreta del narcotráfico.[3]

El altar

El cuerpo sin vida de la joven yace frente a un pequeño altar. La sencilla construcción tiene una cruz de metal en la parte superior. Más que un altar, es un cenotafio, una tumba vacía, un recordatorio de la muerte.[4] Según el diccionario de la Real Academia Española, cenotafio es "un monumento funerario en el cual no está el cadáver del personaje a quien se dedica".[5] Ahora bien, conviene mencionar que en 2010 este tipo de construcciones formaban parte del paisaje urbano de Culiacán. Por tanto, el altar de *Mujer asesinada…* no debe verse como un elemento excepcional dentro de la fotografía, sino como síntoma de una ciudad invadida por la violencia.

De acuerdo con estimaciones del cabildo de Culiacán, durante los primeros meses de 2009 se colocaron más de 200 cenotafios en la ciudad. Y todos, al parecer, en memoria de los caídos en la guerra contra el narcotráfico. Incluso, desde el incremento de la violencia en 2008, las cruces y los altares empezaron a asomar en cualquier sitio: "en las afueras de los centros comerciales, sobre las banquetas, en camellones".[6] Pero también frente casas y escuelas, y en las principales vías de circulación. Por lo demás, esta proliferación de cenotafios originó un debate sobre sus posibles significados. En la opinión de algunos sinaloenses, proyectaban una imagen violenta de la ciudad y, por lo mismo, debían ser retirados de la vía pública antes de que Culiacán se convirtiera en una necrópolis o luciera como un cementerio.[7] Para otros, en cambio, eran una clara manifestación de la cultura del pueblo, y en ese sentido eliminarlos constituía un atentado contra las creencias y el sentimiento religioso.[8]

Independientemente de que reflejaran una mala imagen de la ciudad o representaran la fe de las personas, lo cierto es que dichos monumentos eran colocados en lugares públicos sin permiso de la autoridad. En un

[3] Según Roland Barthes, "la fotografía traumática es algo sobre lo que no hay nada que comentar; la foto-impacto es insignificante en su estructura: ningún valor, ningún saber, en último término, ninguna categorización verbal pueden hacer presa en el proceso institucional de la significación. Hasta podríamos imaginar una especie de ley: cuanto más directo el trauma, más difícil resulta la connotación, más aún el efecto mitológico de una fotografía es inversamente proporcional a su efecto traumático". Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 26.

[4] En este artículo se continuará utilizando el término altar, por ser el más empleado entre los habitantes de la ciudad.

[5] *Diccionario de la lengua española*, <http://lema.rae.es/drae/?val=cenotafio>. Consulta: 2 de octubre, 2010.

[6] Diego Enrique Osorno, "La ciudad de los cenotafios", Historias de Nadie, *Milenio*, 2 de marzo de 2009. <http://www.milenio.com/node/176696>. Consulta: 5 de octubre, 2010.

[7] *Idem*.

[8] Silber Meza, "Son altares: fe y recuerdo", *Noroeste*, Culiacán, 21 de diciembre de 2008. <http://www.noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=435740>. Consulta: 7 de octubre, 2010.

afán por recordar a sus seres queridos, los culiacanenses erigieron un sinnúmero de construcciones que semejaban casas, capillas y pequeñas fortalezas en el lugar preciso donde aquellos perdieron la vida. E igual que al cementerio, acudían ahí para honrarlos de manera ritual, con veladoras, flores y oraciones; invadiendo así el espacio público. Los altares —esos sepulcros honoríficos que simbolizaban el descanso imaginario de una persona, su doloroso tránsito hacia la muerte—, al tiempo que se apropiaron del paisaje urbano de la ciudad, se convirtieron en memoria pública de la violencia.

Por otra parte, como lugar de respeto, el altar también se vuelve proclive a la profanación. En el caso de *Mujer asesinada…* el crimen de la joven se revela como una especie de sacrilegio, de perpetuación de la violencia, pues ha sido consumado frente a un espacio sagrado y de ritualidad. Así, la frecuencia con que se repiten las imágenes de personas asesinadas cerca de este tipo de monumentos en *Culiacanam.com* no sólo confirma que —por su significado— el altar resulta ideal para el exceso y la intimidación, sino también que en los asesinos existe una evidente vocación de sacrilegio, una voluntad de transgredir dichos espacios, extendiendo a ellos el horror.[9]

La blusa

Tal como ocurre con el altar, la vestimenta de *Mujer asesinada…* tampoco es un caso aislado. El peculiar estampado de la blusa de la joven se repite en un sinfín de imágenes de *Culiacanam.com*, lo que lleva a pensar en un probable signo de identidad. En todo caso, ese pequeño guiño que la caracteriza ante los demás es un icono ampliamente conocido de la cultura sinaloense. Más aún, cabe advertir que el vistoso gesto que la identifica es un rasgo específico de la subcultura "buchona" local.

Al parecer los "buchones" son muy comunes en Culiacán. Son una especie de *outsiders* cuya conducta desviada es resultado de su interacción con el otro y de su particular forma de ver la vida.[10] Y por lo general, esta forma de ver la vida se vincula con un conjunto de valores, signos y gestos que provienen de la actividad ilícita del narcotráfico. Ello no significa necesariamente que el "buchón" sea un narco, pero sí comparte y reconoce como válidas su ética y estética. Por ejemplo, si desde el punto de vista gubernamental —que es el que crea la producción de sentido dominante y legítimo acerca del tráfico de drogas y de los traficantes—, un narco es un delincuente, un criminal que vive fuera de la norma; para éstos y sus seguidores —los llamados "buchones"—, ser narcotraficante sólo es una forma de vida, una elección, una segunda naturaleza.[11] Así, el "buchón" que es partidario del estilo y la visión del mundo del narcotraficante, quiere parecer uno vistiéndose y hablando como él, escuchando la misma música…

Como señala Luis Astorga, el poder y las ganancias inmediatas que proporciona el narcotráfico son codiciados y reconocidos por los jóvenes como una forma rápida de ascender socialmente. En la actualidad, joyas, casas, autos de lujo, mujeres, armas, guardaespaldas, *Buchanan´s* al por mayor y ropa de marca se han convertido en signos exteriores de reconocimiento ante los otros, en emblemas y modelos dignos de imitación.[12] En un lugar como Sinaloa el impacto del narcotráfico ha sido tan grande que ha afectado las formas de ver y de sentir de las nuevas generaciones. De ahí el surgimiento de un grupo social como el de los "buchones".

Si bien no hay estudios académicos sobre el origen del término "buchón", se sabe que en un principio dicha expresión era utilizada para referirse a los habitantes de la sierra de Sinaloa; específicamente a aquellos que padecían la enfermedad del bocio. Según parece, el agua de la zona serrana contenía una serie de minerales que provocaba en los pobladores un crecimiento exagerado del cuello —el buchi o buche, como se dice en términos coloquiales. Fue de esta manera que la palabra "buchón" surgió como estigma, una marca física, un signo corporal que exhibía algo malo, en este caso una deformación. Sin embargo la historia no termina ahí. Como dato adicional se debe agregar que la región serrana también era famosa por la producción de goma de opio y mariguana, situación que confirió al término "buchón" un nuevo sentido.[13]

[9] Sobre el tema véase Sergio González Rodríguez, *El hombre sin cabeza*, México, Anagrama, 2009.
[10] Para estos planteamientos me apoyo en Howard Becker, *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*, Nueva York, The Free Press, 1966, p. 20.
[11] Luis Astorga, *Mitología del "narcotraficante" en México*, México, Plaza y Valdés, 1995, pp. 35-38.
[12] *Ibidem*, pp. 76-80.
[13] Sobre el nacimiento del narcotráfico véase Luis Astorga, *El siglo de las drogas*, México, Espasa Calpe, 1996.

El "buchón" que tenía una singular forma de vestir, de hablar, de comportarse, cuando emigró a la ciudad llevó consigo una ética y una estética que si bien al inicio fueron motivo de escarnio y marginación, con el paso del tiempo se convirtieron en objeto de imitación. En este traslado, lo más lastimoso con lo que el traficante serrano cargó fue su actitud ante la vida, "una forma de cultura donde el culto a la violencia dirigida hacia todos aquellos considerados como impedimento para la realización de sus fines ocupa[ba] un lugar destacado en la jerarquía de sus valores".[14] Por el aspecto y su forma de comportarse, en la ciudad rápidamente se pensaba que estos individuos no podían ser otra cosa que criminales, narcos o "buchones".

De manera que con el "buchón" quedó establecida una especie de arquetipo del mal, reproduciéndose en varios espacios de la sociedad la connotación peyorativa del término. Sin embargo, decir esto sería muy poco, sería ignorar la evolución de la palabra, así como su multiplicación lexicológica. ¿Qué queremos decir con esto? Primero, que en la actualidad la expresión ya no es utilizada exclusivamente para referirse a los traficantes sierreños. También se usa para definir a jóvenes y adultos urbanos que se visten y actúan al estilo del narco. Segundo, si bien el término sigue teniendo connotaciones negativas, sobre todo en sectores que no comparten dichas visiones y valores, de ser estigma se ha convertido en un emblema.[15] Así, lo que para unos sinaloenses es condenable, para otros es un atributo que se aprecia positivamente.

En una ciudad como Culiacán —pero también en el resto del estado—, ser "buchón" es una marca, una señal de distinción frente a los otros, un signo que puede ser bien visto o provocar miedo y respeto. En ese sentido, el narco, el "buchón", no es percibido sólo como un delincuente, sino como un sujeto audaz, un héroe que se atreve a vivir en el peligro hasta las últimas consecuencias.

Por último, se debe señalar que el término "buchón" se ha multiplicado hasta el cansancio. Hay "buchones", pero al mismo tiempo hay música, ropa, zapatos, accesorios, camionetas, bares y eventos de "buchones"… En fin, toda una serie de cosas que sirven para describir y hacer alusión al mundo del "buchón". Al parecer, en Sinaloa "el incremento del número de traficantes y de las ganancias del tráfico de drogas, combinado con un cierto estilo de consumo ostentoso […] conformaron un grupo social con intenciones evidentes de no pasar desapercibido".[16]

Efectivamente, el "buchón" no pasa inadvertido. Su atuendo, sus alhajas, sus gorras, sus camionetas suntuosas, su música estridente, su prepotencia y su colorido lenguaje —donde "levantar", "viejón", "pariente", "verga" y "fierro" son las palabras básicas de su léxico—, nos advierten no sólo sobre su megalomanía sino también del descubrimiento de su identidad emblemática. Es decir, tal como los narcotraficantes, los "buchones" son conscientes de sí y se aprovechan de ello, de ahí su actitud agresiva y todopoderosa. Saben que "la utilización del poder milagroso del dinero" les ha permitido ver los límites reales entre lo legítimo y lo ilegítimo, o sopesar la solidez moral de los diferentes grupos de la sociedad convencional. Y más aún, construir un "yo" cuyas necesidades simbólicas están basadas en la fascinación por el poder, el lujo y la violencia.[17]

En suma, los gustos del "buchón" son parte de su identidad, con los que se pone en juego socialmente. Así pues, la blusa de la joven mujer asesinada es un signo que la revela, una señal que puede orientar la mirada del otro, o bien que le permite ser clasificada, tal vez sin que ella lo quiera, bajo determinada etiqueta moral o social.[18] Su apariencia, como una suerte de desafío, difunde una información sobre sí misma.[19] Ella, si no es "buchona", al menos puede parecerlo.

La cinta perimetral

La violencia ha generado una nueva reconfiguración del espacio público, y no sólo por la invasión arquitectónica

[14] Luis Astorga, *Mitología del "narcotraficante" en México*, *op. cit.*, pp. 40 y 41.

[15] Según Luis Astorga, en el caso de los narcotraficantes "la transmutación del estigma en emblema es un proceso que comenzó de manera práctica en el terreno económico, y de cierta manera en el social". *Ibidem*, p. 144.

[16] *Ibid.*, p. 149.

[17] *Ibid.*, pp. 149 y 150.

[18] Quizá valga la pena señalar que este tipo de vestimenta que en Sinaloa ha pasado a formar parte de la estética "buchona", en Estados Unidos es un símbolo de la subcultura *biker*. Siguiendo los planteamientos de García Canclini, podríamos sugerir que "al pasar de un sistema cultural a otro, al insertarse en nuevas relaciones sociales y simbólicas", dicha vestimenta cambió de significado. Néstor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de interculturalidad*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 34.

[19] Sobre el tema del cuerpo y la apariencia véase David Le Breton, *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, p. 81.

y visual de numerosos símbolos mortuorios en el paisaje urbano, sino también por los nuevos límites que los hechos violentos establecen, que se van fijando periódicamente en la ciudad. En el caso de *Mujer asesinada…* hay una representación del espacio muy clara. Se visualiza la participación de un grupo de personas en un ceremonial, un ritual colectivo llevado a cabo en un territorio público que se ha vuelto privado. El asesinato ocurre en plena calle, y aun así los mirones son contenidos por una banda perimetral que pone límite a sus deseos. "Para mirar, atrás de la raya", parece anunciar la autoridad.

La calle, uso de todos, se vuelve objeto de apropiación particular, deja de estar abierta en beneficio de los habitantes de este barrio. Ante la intromisión de la multitud, lo privado se muestra netamente contenido en un espacio protegido, como algo vedado, una fortaleza sitiada. Así, la violencia convierte lo público en un dominio acotado por límites precisos cuya función consiste en obstaculizar cualquier tentativa de intrusión.[20] Queda de manifiesto que hay una función del espacio que es privativa del poder público. Es posible advertir que "hay tiempos, lugares, maneras de obrar que dependen de la autoridad pública", la cual define y muestra su poder mediante signos ostensibles. Como sugiere Georges Duby, "puesto que el dominio de lo privado es precisamente aquel que constituye el objeto de la apropiación particular, los signos que lo designan y lo ponen a la vista expresan ante todo un derecho de posesión".[21] En este caso, el perímetro es la señal que define y marca la propiedad, la barrera que establece las separaciones. Al cerrar la calle y clausurarla, el espacio queda así delimitado, regido por un derecho diferente.

Asimismo, esta cinta amarilla reconfigura el barrio como ámbito de sociabilidad. Debido a la violencia, deja de ser una zona de todos para ser regido por nuevas reglas. De hecho, al acotarse el libre tránsito, el barrio ya no es la habitual escena pública o el espacio normal de convivencia.[22] Esto no quiere decir que la calle o la colonia dejen de ser el centro de reunión, sino que a partir de la irrupción de un hecho violento las políticas de interacción cambian. Sin lugar a dudas, la muerte define de otro modo la coexistencia entre los vecinos.

Por otra parte, resulta pertinente observar cómo a causa de la violencia se ha logrado pasar "de un tipo de sociabilidad en la que lo privado y lo público se confunden, a una sociabilidad en la que lo privado se halla separado de lo público o incluso lo absorbe o reduce su extensión".[23] Dicha situación resulta clara en *Mujer asesinada…* donde el espacio público se organiza como un sitio casi cerrado; donde la autoridad pública define la esfera de lo privado buscando sustraer un hecho de la invasión de los demás (aunque no de su mirada). Y, a su vez, donde lo público se define como la distribución de las actividades humanas cuya relación "entre lo permitido y lo lícito, lo manifiesto y lo oculto, lo público y lo íntimo se enraíza en el dominio más o menos fuerte, más o menos coercitivo, que el Estado ejerce sobre la sociedad".[24]

En este apartado hay una última cuestión que nos interesa destacar, y es lo concerniente a los espacios del crimen, a las zonas del desperdicio de las que habla Carlos Monsiváis cuando se refiere al tema del narcotráfico: "en los centros urbanos en perpetua expansión se consolida y amplía un espacio: el del desperdicio humano. Cada ciudad con 800 mil o un millón de habitantes, genera su propia zona prescindible, compuesta por esa 'gente sin oficio ni beneficio', en el filo de la navaja entre la sobrevivencia y el delito". Sobra decir que de esta zona prescindible de la sociedad son elegidas las víctimas del narcotráfico.[25]

De acuerdo con lo anterior, cabría preguntarnos si el barrio popular de *Mujer asesinada...* es una de estas zonas prescindibles. ¿Es la joven muerta una de las "desconocidas-de-siempre", de las tantas que han sido presas del "narcotráfico y sus legiones"? ¿Forma parte del "material gastable de la delincuencia", de los "desechables", de los miles de jóvenes que seducidos por el narcotráfico se encuentran destinados a las prisiones o a los cementerios clandestinos? ¿Sera ella una de los tantos "nacidos-para-perder", de esos que al entrar al mundo del narco terminan por aceptar "que la falta de porvenir se neutraliza intensificando el valor del presente"?[26]

[20] En el tema del espacio sigo los planteamientos de Georges Duby, en Philippe Aries y Georges Duby, *Historia de la vida privada. Poder privado y poder público en la Europa feudal*, tomo 3, Madrid, Taurus, 1988, pp. 19-30.
[21] *Ibidem*, p. 26.
[22] Estas ideas las retomo Philippe Aries y Georges Duby, *Historia de la vida privada. De la primera guerra mundial a nuestros días*, tomo 5, Madrid, Taurus, 1989, pp. 116-121.
[23] *Idem*.
[24] Esta recreación la debo a Philippe Aries y Georges Duby, *ibidem*, pp. 23 y 24.
[25] Carlos Monsiváis, *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja*, México, Alianza Editorial, 1994, p. 90.
[26] Carlos Monsiváis, "El narcotráfico y sus legiones", en *Viento rojo. Diez historias del narco en México*, México, Plaza y Janés, 2004, p. 30.

Eso no lo sabemos. Lo que sí podemos asegurar es que en un lugar como Sinaloa el contagio de la violencia se produce por el abatimiento del valor de la vida humana que el narcotráfico genera.[27] Ahí están las cifras que lo comprueban: en el sexenio de Jesús Aguilar Padilla entre el 1 de enero de 2005 y diciembre de 2010, se sumaron 6 648 asesinatos, más del doble que en el sexenio de su antecesor Juan S. Millán (1999-2004), que registró 3 163 homicidios.[28] Solamente en 2010, año de la publicación de *Mujer asesinada…*, se cometieron 2 245 asesinatos, es decir, casi siete asesinatos diarios, contra 1.67 que hubo en 2005.[29]

Si comparamos las estadísticas por año, se puede observar que a partir de 2008 se produjo un aumento desorbitado de la violencia a causa de la "guerra contra el crimen organizado", impulsada por el entonces presidente Felipe Calderón. En el caso de Sinaloa, de 630 asesinatos que se registraron en 2005, 602 en 2006 y 746 en 2007, se pasó a 1 185 en 2008, 1 240 en 2009 y 2 245 en 2010.[30] Sobra decir que la mayoría de los crímenes se cometieron en la ciudad de Culiacán. De acuerdo con la Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres (Conavim), en Sinaloa los homicidios contra personas del sexo femenino aumentaron 200 % durante la guerra contra el narcotráfico.[31] Sólo en 2010 se presentaron 111 casos de mujeres asesinadas contra 300 que ocurrieron entre 1999 y 2007 en todo el estado.[32] Ahora bien, de ninguna manera es nuestra intención sugerir que en Sinaloa los asesinatos de mujeres se vinculan exclusivamente con el fenómeno del narcotráfico. Conscientes de que la violencia excesiva contra las mujeres puede obedecer a otros motivos —por ejemplo, a razones de género—, simplemente tratamos de enmarcar nuestra fotografía dentro del panorama general de violencia que se vivía en la entidad durante el año de su publicación.

Reflexiones finales

En *Mujer asesinada…* aparecen varias personas observando a la joven muerta. Son mirones, espectadores, testigos que forman parte del paisaje. Están ahí, alrededor de ella, casi posando para la foto, casi apartándose para mirar al fotógrafo y enseñarle a la víctima.[33] En las fotografías de hechos violentos de *Culiacanam.com* la presencia de estos curiosos es una constante. En todo caso están ahí porque la intención del reportero gráfico es incluirlos en la foto. Quizá quiera mostrarlos como protagonistas habituales del panorama de violencia que se vive en la ciudad. En ese sentido, no debemos olvidar que las imágenes policiales son documentos subjetivos de percepción personal, en ellos participa tanto el fotógrafo como el espectador; se encuentran influidas por las circunstancias sociales y culturales en que han sido creadas.[34]

Con ello queremos decir que en *Mujer asesinada…* hay una clara intervención del fotógrafo, quien al encuadrar buscaba, tal vez, hacer una especie de denuncia. Al exhibir a las personas —sobre todo a menores de edad—, como testigos de un suceso violento, la imagen parece comunicar: "Miren, esto es lo que pasa en Culiacán. El hecho de que asesinen a un ser humano se ha vuelto parte de la vida misma, del paisaje cotidiano de la ciudad, y eso a nadie le sorprende". De acuerdo con lo anterior, cabría preguntarnos por qué estas personas están ahí. ¿De dónde surge su necesidad de ver, de ser partícipes de tales rituales de muerte?

[27] *Idem*.
[28] Estas cifras están disponibles en <http://www.debate.com.mx/eldebate/multimedia/reportajes/homicidiossinaloa/default.asp?IdCat=17594>. Consulta: 10 de octubre, 2010.
[29] Cifras disponibles en <http://www.noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=632560>. Consulta: 12 de octubre, 2010.
[30] Por su parte, en 2011 la cifra de muertos bajó a 1915 y más aún en 2012, año en que hubo 1287 asesinatos. Estadísticas disponibles en <http://www.debate.com.mx/eldebate/multimedia/reportajes/homicidiossinaloa/default.asp?IdCat=17594>. Consulta: 14 de octubre, 2010.
[31] Según la Conavim este porcentaje de homicidios de mujeres fue el mismo en el caso de Baja California, Baja California Sur y Sonora. <http://laparednoticias.com/aumentan-200-por-ciento-feminicidios-en-sinaloa-desde-2008>. Consulta: 14 de febrero, 2013.
[32] Óscar Loza Ochoa, "Feminicidios en Sinaloa". <http://www.asiapacifico.edu.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=352:feminicidios-en-sinalo&catid=27:la-montana>. Consulta: 20 de agosto, 2015. Ionsa, "Se han cometido en Sinaloa más de 300 feminicidios", *Noroeste*, 10 de abril de 2007. <http://www.noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=260949>. Consulta: 26 de agosto, 2015.
[33] Sobre este tema véase Renato González Mello, " Los pinceles del siglo XX. Arqueología del régimen", en *Los pinceles de la historia: la arqueología del régimen: 1910-1955*, México, Patronato del Museo Nacional del Arte/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003.
[34] *Police Pictures. The Photograph as Evidence*, San Francisco, SFMOMA, 1997.

En *Mujer asesinada…* los curiosos miran fijamente, casi en silencio, el cuerpo sin vida. Como en la historia de Bataille, su falta de diálogo no obstaculiza sino facilita la complicidad que los une en ese instante decisivo.[35] Pareciera que su intención es ver a través del cuerpo del otro; en su confrontación con la muerte no se sonrojan. En más de un sentido el cuerpo muerto ha pasado a ser un extraño.[36] Aquí carece de total aplicación la fórmula enunciada por Susan Sontag de "cuanto más remoto o exótico el lugar, tanto más estamos expuestos a ver frontal y plenamente a los muertos y moribundos".[37]

Por lo contrario, en *Mujer asesinada…* advertimos cómo sin ningún pudor, frontalmente, se puede ver al sujeto —que se ha convertido en objeto— en el mismo lugar del crimen. Ahora bien, la atracción que provoca un asesinato, como acto y como espectáculo, no es algo nuevo.[38] La fascinación por el cadáver, la necesidad de satisfacer los instintos y la obsesión de mirar, es un tema que ha recorrido la historia de la humanidad. Basta recordar el emblemático pasaje de *La República* de Platón donde el colérico Leoncio reprende a sus ojos por la impudicia de querer ver los cuerpos mutilados que yacen en la colina.[39]

Para concluir, quizá podríamos preguntarnos qué tan pertinente es actuar, en la actualidad, como Leoncio. Es decir, ¿deberíamos censurarnos a nosotros mismos —y a los demás— el deseo de mirar? Al respecto, algunos autores se han preguntado si es moralmente reprobable interesarse en un hecho de violencia, y si es posible hablar de dichos temas sin que eso suene mal. Según ellos, aunque en ciertas personas el interés por mirar se vincula con una simple fascinación u obsesión, y en otras constituye un deseo macabro o depravado, definitivamente no hay nada malo en este tipo de prácticas.[40]

En todo caso, a veces miramos por simple curiosidad, o para reiterar y comprobar algo que ya sabemos. O quizá, como sugiere Sontag, para conocer (y solidarizarnos) con el dolor de los demás. Sin embargo, en otras ocasiones también miramos, como explica el escritor Sergio González Ramírez, para oponernos a la ideología de lo indecible o inenarrable. Y porque pensamos que se requiere exponer e imaginar la barbarie para contrarrestarla.[41] Esa debería de ser la forma de actuar también ante la imagen, sobre todo ante una fotografía de violencia como *Mujer asesinada en la colonia Estela Ortiz_3*.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- Aries, Philippe y Georges Duby, *Historia de la vida privada. Poder privado y poder público en la Europa feudal*, tomo 3, Madrid, Taurus, 1998.
- Lerner, Jesse, *El impacto de la modernidad. Fotografía criminalística en México*, México, Turner, 2007.

com, Culiacán, Sinaloa, 8 de octubre de 2010.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- *Noroeste*, <http://www.noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=632560>. Consulta: 12 de octubre, 2010. <http://www.noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=260949>. Consulta: 26 de agosto, 2015.
- Universidad Asia Pacífico, <http://www.asiapacifico.edu.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=352:feminicidios-en-sinalo&catid=27:la-montana>.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

LILIANA PLASCENCIA• Licenciada y maestra en Historia por la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS), doctorado en Historia en el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México. Entre 2004 y 2007 fue editora de cultura del semanario *Ríodoce*, y en 2008 obtuvo el Premio de Ensayo Histórico, Social y Cultural de Sinaloa por su trabajo *Hazañas de un desencanto. Los primeros Erasmos y su paso por la Revolución*. Actualmente escribe su tesis doctoral *En el sur de Sinaloa. Reforma agraria, violencia y micropolítica, 1935-1945*. Es profesora en la Facultad de Estudios Internacionales y Políticas Públicas de la UAS.

[35] Georges Bataille, *Historia del ojo*, México, Tusquets, 1997.
[36] Sobre el tema véase Giovanni de Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e norte nella guerra contemporánea*, Turín, Giulio Einaudi editore, 2006, p. 5.
[37] Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, México, Alfaguara, 2004, p. 84.
[38] Wendy Lesser, *Pictures at an Execution. An Inquiry into the Subject of Murder*, Cambrigde, Harvard University Press, 1993, p. 3.
[39] Platón, *La República*, México, UNAM, 1983, pp. 145 y 146.
[40] Wendy Lesser, *op. cit.*, p. 3.
[41] Sergio González Rodríguez, *op. cit.*, p. 154.

ISSN 1870-3429 • REVISTA ARBITRADA DE ARTES VISUALES • TERCERA ÉPOCA • ENERO / JUNIO 2016

DISCURSO visual 15 años NÚMERO 37

TEXTOS Y CONTEXTOS

Women in Mexican Magazine Photographs, 1910-1911 and 1913-1914

Las mujeres en las fotografías de revistas mexicanas, 1909-1910 y 1913-1914

RECIBIDO • 25 DE SEPTIEMBRE DE 2015 ■ ACEPTADO • 30 DE NOVIEMBRE DE 2015

MARÍA TERESA FAVELA FIERRO/HISTORIADORA DEL ARTE
terefavela1@hotmail.com

PALABRAS CLAVE
fotografía ■
mujeres ■
porfiriato ■
revistas ■
sociedad ■

RESUMEN

La fotografía constituye un registro de los gustos, costumbres y códigos de valores de la sociedad. Este artículo es una aproximación al estudio de la imagen de las mujeres que se presentaba en las revistas mexicanas durante los últimos años del porfiriato e inicio de la Revolución en México. Al respecto, el fotoperiodismo es abordado como un reflejo de los roles y atavismos a los que la mujer era reducida en esa época. Para el análisis se revisaron tres publicaciones: *La Semana Ilustrada* (1909-1910), *La Ilustración Semanal* (1913) y *Artes y Letras* (1914).

KEYWORDS
photography ■
women ■
porfiriato ■
magazines ■
society ■

ABSTRACT

Photography constitutes a record of society's tastes, customs and value codes. Ths article is an approximation to a study of the image of women as it was featured in Mexican magazines during the last years of the Porfiriato –the three-decade rule of President Porfirio Díaz– and the beginning of the Revolution. Photojournalism is approached here as a reflection of the roles and atavisms to which women were reduced at that time. For he purpose of this analysis, three magazines were studied: La Semana Ilustrada *(1909-1910),* La Ilustración Semanal *(1913) and* Artes y Letras *(1914).*

La fotografía es un arte poético porque, al mostrarnos esto, alude o presenta aquello. Comunicación continua entre lo explícito y lo implícito, lo ya visto y lo no visto. El dominio propio de la fotografía, como arte, no es distinto al de la poesía: lo impalpable y lo imaginario. Pero revelado y, por decirlo así, filtrado por lo visto.
Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*.[1]

¿Cuál era el papel de la mujer en la sociedad mexicana al concluir el porfiriato (1877-1911) y durante algunos años de la Revolución? ¿Cuáles eran sus actividades y pasatiempos? y, en especial, ¿cómo fue captada su imagen? Con estos cuestionamientos, me di a la tarea de buscar una posible respuesta en revistas de la época. Mi interés era cualquier tipo de sujeto femenino, de clase "acomodada" o personas de escasos recursos, sin importar su notoriedad o anonimato. Para ese propósito elegí tres publicaciones: *La Semana Ilustrada* (1909 y 1910), *La Ilustración Semanal* (1913) y *Artes y Letras* (1914).[2]

La finalidad de la primera, de acuerdo con su línea editorial, era "presentar en forma gráfica, precisa y clara las noticias. Es algo más que la hoja volante del periódico; es algo menos que la revista de alta categoría; pretende llegar a todas las clases sociales presentando una información gráfica, amena y un texto que sea escogido". Es evidente que estaba dirigida a una elite ilustrada que incluía a mujeres interesadas en la cultura, en la política, en ciertos integrantes y actividades de la sociedad. De acuerdo con Giselle Freund, cada momento histórico es testigo del surgimiento de modos específicos de expresión artística que conciernen al carácter político, a las formas de pensar y a los gustos de cada época. El gusto se forma en función de determinadas condiciones de vida, muy definidas, que caracterizan la estructura social.[3] La segunda revista, *La Ilustración Semanal*, retomó los conceptos de la primera, pero haciendo hincapié en que sería una publicación con un mejor y más rico ideal de la humanidad. Por lo que respecta a *Artes y Letras*, trataba poco los asuntos políticos y su contenido era mucho mayor en cantidad tanto de textos como de imágenes, inclusive tenía una sección especial dedicada a la mujer titulada "Páginas femeninas", en la que eran recurrentes los comentarios acerca de "clases sociales".

---

[1] Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, tomo 3, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 194.
[2] Cabe aclarar que existían otras más conocidas, como *El Mundo Ilustrado* o *Revistas de Revistas*. Agradezco la colaboración de Exa Castillo y Rosario Torres del Cenidiap, y de Rafael Cruz Arvea, para fotografiar las publicaciones consultadas. De igual forma, al personal de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, a la Hemeroteca Nacional de México, a la Dirección General del Patrimonio Universitario de la UNAM por permitirnos consultar y fotografíar esta parte de su acervo.
[3] Giselle Freund, *La fotografía como documento social*, España, Gustavo Gili, 1983, p. 7.

Se debe partir del hecho de que la imagen fotográfica es un documento involuntario del "espíritu" de su época, refleja los gustos de su tiempo, las utopías, los fantasmas, las inquietudes del pensamiento colectivo de un país o de una sociedad.[4] Así lo muestran estas revistas. Freund consideró que era totalmente equivocado apreciar la fotografía como una verdad absoluta; la realidad es seleccionada, expresada o revelada por el ojo que analiza a través de la lente y, por lo tanto, de un mismo acontecimiento surgirá una interpretación diferente,[5] porque en realidad la fotografía no es una representación sino una significación.

La figura femenina es la más socorrida y, para Julieta Ortiz Gaitán, "es la más utilizada y la que aporta una visión particular y *sui generis* del 'eterno femenino' […] en la estrategia publicitaria".[6] A través de la fotografía se daba cuenta, y se da, de los diferentes aconteceres cotidianos en los que las mujeres participaban.

Con respecto a la unión entre imagen fotográfica y texto (o título) explicativo, Walter Benjamin observó que "el que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas".[7] Indudablemente, lo anterior es una característica del fotoperiodismo que se observará a lo largo de este texto.

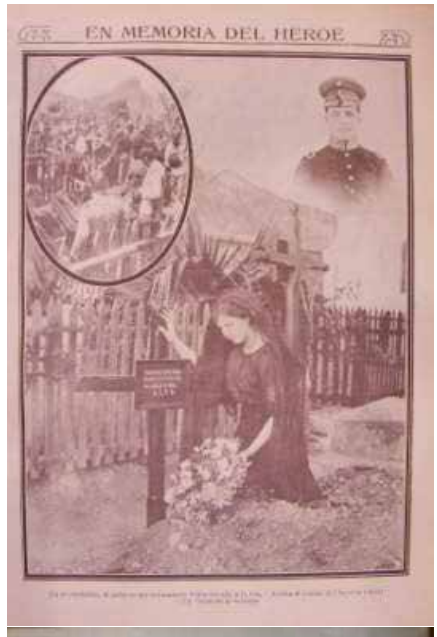
Aproximaciones a la lectura de imágenes

Para llevar a cabo el análisis fotográfico, el acervo consultado se estructuró y dividió de acuerdo con categorías de algunas de las actividades en que participaban las mujeres: beneficencia, eventos deportivos, cívicos y de entretenimiento, la mujer como persona individual, acontecimientos varios, cultura y sucesos sociales y políticos.

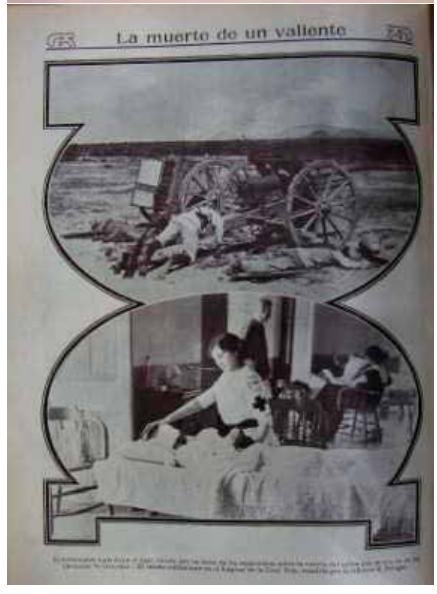
Beneficencia

A partir de 1910 se empezó a objetar la condición subordinada de la mujer, y como resultado comenzaron a modificarse sus formas de vida. Su participación en la vida pública en el marco de la Revolución mexicana no se limitó sólo a las soldaderas, sino a diferentes roles sociales: las mujeres comenzaron a trabajar como telegrafistas, farmacéuticas, empleadas de oficina y enfermeras, entre otras actividades.

Cuando la fotografía de prensa cumplió diez años parecía que la temática estaba ya agotada, algo lejos de la realidad. Sin embargo, cuando comenzó la lucha armada surgieron nuevos temas como imágenes concernientes a soldaderas, a heridos, ahorcados o muertos en combate. Este tema se puede ejemplificar con la imágenes tituladas "La muerte de un valiente" y "En memoria del héroe", ambas de 1913. que muestran la actividad de las enfermeras voluntarias de la Cruz



"La muerte de un valiente", *La Ilustración Semanal*, año I, número 3, México, D.F., 11 de noviembre de 1913. (Tostado grabador).



"En memoria de los hombres", *La Ilustración Semanal*, año I, número 3, México, D.F., 11 de noviembre de 1913. (Tostado grabador).

[4] Román Gubern, *La mirada opulenta*, España, Gustavo Gili, 1987, p. 163.
[5] Raquel Tibol, "Episodios fotográficos", *Proceso*, México, D. F, 1989, p. 152.
[6] Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo*, México, Dirección General de Posgrado, UNAM, 2003, p. 329.
[7] Roman Gubern, *op. cit.*, p.166.

Roja. El relato está conformado por una serie dividida en dos páginas. En la primera, en la parte superior, se observan varios hombres heridos o muertos que yacen a los pies de un cañón; en la inferior, una enfermera cuida a un paciente que cayó herido. La forma que se le dan a las fotos de media elipse coadyuva a centrar las imágenes. En la página opuesta, la mujer viuda y doliente es totalmente anónima y no transmite su estado emocional, ya que se encuentra posando para la fotografía.[8]

Los encargados de publicar la revista colocaron a ese valiente en el ángulo superior de la página, como si estuviera presenciando la escena desde el cielo. Cabe anotar, en lo que respecta a presentar como secuencias los sucesos, que los editores, según Luc Boltansky, "se dirigen a un lector advertido del suceso y saturado de novedad".[9] Estas dos sucesiones tienen una característica fílmica.

Para continuar con esta temática, en "Caridad", de 1914, la escena se divide en dos partes entrelazadas por los encuadres de las fotografías. En la primera, un paciente sobre una camilla se encuentra rodeado por enfermeras y un médico. El texto que acompaña la imagen explica que la enfermera María Pinillo de Rangel donó piel de su brazo, y por tal razón el delegado de la Cruz Roja española, Baldomero Menéndez, la condecoró. Aunque si prestamos atención, el hombre despreocupadamente recarga su mano ¡en el seno de la mujer! para colocarle la medalla. Por ese acto caritativo los directivos de la Cruz Roja pretendían nombrar a la enfermera presidente de esa institución. La primera toma se encuentra evidentemente posada, pues ¿cómo es posible que se lleve a cabo una intervención quirúrgica con un médico y enfermeras sin tapabocas y sin gorro y, además, con la presencia de un fotógrafo en la sala de operaciones? En estas secuencias la mujer adquiere mayor notoriedad, tal vez por tratarse de la premiación.

"Caridad", *Artes y Letras*, segunda época, tomo I, número 36, México, D. F., 23 de octubre de 1914. (Foto Garduño).

Es claro que estas fotografías buscan enfatizar "la caridad" en vez de representar al que posa como un ente "individual". Si convenimos que la fotografía no es una representación sino una interpretación, como lo afirma Paul Almasy,[10] entonces lo que percibimos en estas imágenes es la interpretación de las actividades de las enfermeras y médicos, sujetos que se vuelven "los inductores corrientes de asociación de ideas", como afirma Roland Barthes.[11] En cuanto a la segunda lectura, el símbolo de la "Cruz Roja" representa "beneficencia".

Eventos deportivos, cívicos y de entretenimiento

En una fotografía de 1913 observamos un desfile que encabezan una mujer y un hombre portando banderas; como fondo se encuentran niños marchando. El fotógrafo logró darle espectacularidad y amplitud al suceso al captar al gran contingente y al cielo. La mujer es anónima, casi un ideograma, es

[8] La mujer viuda pertenece a un estrato social bajo ya que la costumbre entre la gente acomodada era vestir según lo ilustra un catálogo de lutos de la tienda departamental *El Palacio de Hierro* de 1912: "La viuda usará vestidos de lana, merino, crespón de lana, granité o muselina de lana, con adornos de crespón inglés; chales largos de merino, velo o granadina, sombreros, guantes de seda, o de pie media-seda o de piel de Suecia; pañuelos con franja ancha; sombrillas y paraguas negros".

[9] Luc Boltansky, "La retórica de la figura", en Pierre Burdieu, *La fotografía: un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1989, p. 198.

[10] Paul Almasy, *Le photojournalisme*, París, Edition du Centre du formation et perfectionnment des journaliste, 1993, p. 121.

[11] Luc Boltansky, *op. cit.*, p. 201.

La Ilustración Semanal, año I, número 3, México, D. F., 21 de octubre de 1913. (Tostado grabador).

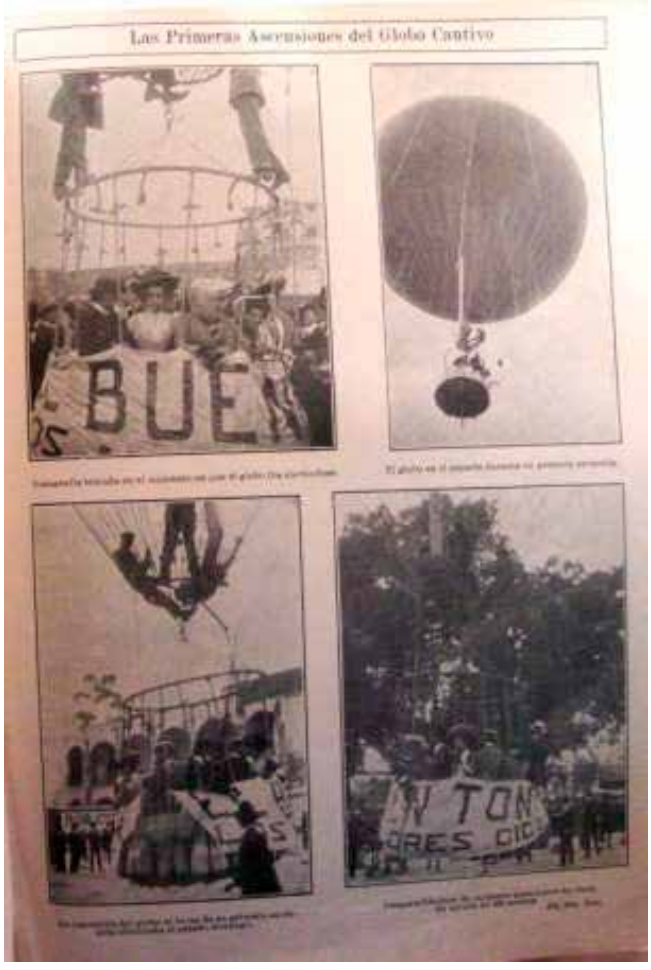
"La caza de la zorra el último domingo", *La Semana Ilustrada*, año I, número 3, México, D. F., 19 de noviembre de 1909.

decir, representa una idea: el carácter de lo cívico, en este caso, los Juegos Olímpicos durante la celebración de las fiestas patrias. Sin embargo, lo que más nos atrae de esta reproducción se encuentra dentro de un marco circular: Victoriano Huerta, presidente de la República, quien gobernó de febrero de 1913 a julio de 1914.

También formaba parte de las actividades de la mujer mexicana "La caza de la zorra el último domingo". A página completa varias fotografías registran el suceso. En la parte superior, los caballistas se encuentran reunidos frente al monumento a Cuauhtémoc; abajo a la izquierda posan de pie y sentados. En la tercera imagen, una mujer salta un obstáculo, dando, quizá, la idea del dominio y destreza del deporte. Si se analiza solamente la fotografía frente al monumento de Cuauhtémoc el sentido cambia por completo, pues su contexto es único y no comparte importancia con otras imágenes. La mujer pierde su identidad al formar parte del contingente de caballistas, en contraste con la imagen donde se le capta en el momento de saltar un obstáculo. El Club Hípico Militar organizaba concursos de saltos, y en esta fotografía, "Suntuosa fiesta hípica" de 1910, observamos a un público en su mayoría femenino, mujeres elegantemente vestidas que resaltaban el ánimo de una época refinada y festiva.

Otro de los entretenimientos de la época era el vuelo en globos aerostáticos patrocinados por la fábrica de cigarrillos El Buen Tono. Podemos verlos en una secuencia que va desde el despegue hasta el aterrizaje. En una de las imágenes se logra distinguir a mujeres que harán el vuelo. De nuevo, la mujer se integra al pasatiempo pero se pierde en el anonimato para convertirse en parte de la escenografía.

"Suntuosa fiesta hípica", *La Semana Ilustrada*, año I, número 20, México, D. F., 18 de marzo de 1910.



Las primeras ascensiones del globo cautivo", *La Semana Ilustrada*, año I, número 25, México, D. F., 22 de abril de 1910.

La mujer como persona individual

Un evento deportivo de canotaje varonil realizado en 1914 fue registrado por el fotógrafo Lupercio. En la misma página, colocada en primer plano, otra imagen muestra a una mujer sentada de tres cuartos de perfil. La descripción apunta que fue la ganadora en el concurso de sombreros adornados durante las fiestas deportivas en Xochimilco. La colocación de esta fotografía rebasada y cubriendo gran parte de la imagen superior, y al mismo tiempo enmarcada con dibujos con flores que nos remite a la decoración del *art noveau*, adquiere mayor importancia que el mismo evento deportivo; sin embargo, la mujer en sí misma no tiene notoriedad, el personaje es el sombrero ganador, el glamour con resabios del porfiriato.

Hay un retrato de identificación que corresponde a una mujer de tres cuartos de perfil con el encabezado "Una nueva dentista" de 1909, con la leyenda "Srita. Angélica Avilés, después de aprovechados estudios, ha

Artes y Letras, segunda época, tomo I, número 5, México, D. F., 21 de marzo de 1914. (Foto Lupercio y Tostado grabador.)

recibido el título de dentista, siendo una de las pocas de su sexo que hay en México". En esta misma página vemos fotografías de una exposición de ganadería en Coyoacán. Un buey ocupa el mayor espacio de la plana, junto a un niño posando con la descripción "[…] al que atropelló últimamente un automóvil y que se encuentra mejorando". A la izquierda tenemos un retrato de un joven dentista de 17 años. Como se puede observar, a la mujer dentista apenas si se le otorga importancia, inclusive podría afirmarse que está al mismo nivel o por debajo de las demás imágenes. Por lo que se refiere a los conceptos y características del retrato de identidad, Paul Almansy comenta que es válido utilizarlo cuando ayuda a salir del anonimato, como es el caso de la dentista, pero después ya no los es.[12] La fotografía puede crear sujetos notorios que hasta antes de su publicación eran desconocidos.

"Una nueva dentista", *La Semana Ilustrada*, año I, número 2, México, D. F., 12 de noviembre de 1909.

Para que la fotografía de identificación personal tenga suficiente credibilidad debe tomarse de frente y de perfil, sin ningún gesto y con un fondo claro. La inexpresividad y el contraste de tonos marcan mejor las características físicas individuales. Como afirma Raquel Tibol, este tipo de imágenes adquieren "el sentido de un texto cuya lectura está prefigurada; los signos no se acumulan, sino la fotografía denomina solamente".[13]

Por último, un par de fotografías de figuras públicas femeninas reproducidas en las portadas de la revista *La Semana Ilustrada* en 1909. Virginia Fábregas de Cardona "de arrogante belleza y elegancia europea", como la describe Armando de Maria y Campos, "presentaba las últimas novedades teatrales de Europa".[14] El gesto de su figura de pie de tres cuartos de perfil está muy estilizada. Como detalle curioso, era una costumbre específica que una actriz posara de esta forma, como una dignataria de un país próspero y apacible. La segunda imagen corresponde a la tiple Amparo Romo, quien está sentada con un conjunto de vestido y abrigo de la misma tela, muy ostentoso, y con un sombrero, tal vez emulando las luces y la opulencia de un teatro; su mirada se dirige hacia arriba con una expresión de "inocencia y misticismo" que no corresponde a su personalidad ni a su actividad. Es indiscutible que para 1909 este tipo de poses, lenguajes corporales y vestuario estaban ya preestablecidos para simbolizar a una actriz de cierto prestigio.

Las imágenes de tiples son tal vez la únicas que muestran el carécter individual de quien aparece en el retrato, como asienta Edward Weston acerca de este tipo de aproximaciones al afirmar que el principal propósito de una fotografía es revelar "lo individual" ante

[12] Paul Almasy, *op. cit.*, p. 122.
[13] Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 46.
[14] Sara Sefchovich, *La suerte de la consorte. Las esposas de los gobernantes de México: historia de un olvido y relato de un fracaso*, México, Océano, 2010, p. 175.

La Semana Ilustrada, año I, número 5, México, D. F., 3 de diciembre de 1909.

La Semana Ilustrada, año I, número 4, México, D. F., 26 de noviembre de 1909. (Foto Boli).

la cámara para así plasmar la verdad esencial del sujeto. Además, para este autor, no se trata de mostrar el parecido de las personas, sino lo que es en realidad son, con sus propias y únicas características.[15]

Acontecimientos varios

La Semana Ilustrada tenía una sección dedicada a los retratos de actualidad. Su objetivo era dar a conocer "al caballero muerto, al inventor, al empleado ascendido, a los que habían contraído matrimonio o al que cometió sensacional hecho delictuoso", aunque posiblemente para muchos compartir espacio junto a un ladrón, un asesino o un desfalcador no era precisamente ha-

"Retratos de actualidad", *La Semana Ilustrada*, año I, número 20, México, D. F., 18 de marzo de 1909.

[15] Mich Gidley, "Los retratos impuros de Hoppé: la conceptualización de los tipos americanos", en Graham Clarke, *The portrait in photography*, Londres, Reaktion Books, 1992, p. 137.

lagador. Bajo el título "Retratos varios de actualidad" se muestran seis individuos, entre ellos una mujer de edad avanzada llamada E.U. Thacher, estadunidense que vino a México a hacer propaganda contra el alcoholismo, condición que era considerada un mal nacional muy enraizado y uno de los principales motivos de criminalidad. La anciana se encuentra entre dos fotografías de hombres, uno de ellos recién fallecido y el otro un ex cajero de la Empresa Wells Fargo, que había desfalcado una gran suma de dinero. La mujer pierde su importancia entre el muerto y el estafador, y sólo se registra el hecho de su plática.

La cultura

La moda es un elemento que marca la división de clases. En las primeras décadas del siglo XX, la clase alta mexicana importaban las telas o los vestidos de Francia, la clase media adquiría telas francesas pero no tan finas, y la campesina vestía de forma muy sencilla con mantas y un elemento característico y bello: los rebozos, como los de las llamadas "Adelitas" revolucionarias. El registro fotográfico de una conferencia impartida en 1914 en el Centro Femenil Mexicano ilustra bien lo anterior.

"Conferencia en el Centro Femenil Mexicano", *Artes y Letras*, 2ª época, tomo I, número 40, México, D. F., 20 de noviembre de 1914. (Foto Garduño).

Ocupa toda una página de la revista *Artes y Letras*. En la parte superior se ve a unas mujeres de clase "acomodada" con un grupo de mujeres y niños pobres que asistieron a dicha plática; tal pareciera que las damas aristócratas se encontraban ahí para hacer caridad. En la parte inferior sólo se tomó el contingente de personas pobres. En el centro, y enmarcado en un círculo rebasado, se encuentra un hombre posando —el pintor Gerardo Murillo, Dr. Atl— vestido a la usanza de un artista de la época: boina en la cabeza, traje, moño al cuello; su mano izquierda está dentro de la bolsa del pantalón, y en la otra sostiene un bastón. Todo el conjunto nos remite a una persona intelectual, despreocupada, bohemia, sin formulismos; el fotógrafo Garduño logró sacar a la luz su personalidad. A este personaje se le da más importancia que a las asistentes a la plática.

En cuanto al motivo de esa reunión, en el reportaje se subraya lo dicho por el artista durante su charla: "tiene entre nosotros la cultura de la mujer para coadyuvar con todas sus fuerzas a la regeneración social iniciada por la revolución". ¿Se refería a la cultura de las aristócratas o de las pobres? Difícilmente cualquiera de los dos estratos sociales estaría enterado o interesado en la cultura para la mujer. A los sujetos femeninos, quizá, se les utilizó como escenografía de "buenas intenciones" del gobierno mexicano.

En la siguiente fotografía, "Conferencia histórica en el Museo de Artillería", de 1909, dos hombres de traje posan con mujeres vestidas con cierta elegancia, y a la extrema izquierda, jovencitas y alguna que otra persona del pueblo. Como fondo, un altorrelieve monumental realizado por el escultor Jesús F. Contreras subraya la atmosfera cultural. Sólo como dato curioso, se puede observar en esta imagen, posiblemente por casualidad o por intención expresa del fotógrafo, una diversidad de tonos blancos y obscuros en la vestimenta de los sujetos; los claros están al centro y a los extremos, dando un contraste y un ritmo agradable a la toma. El artículo indica que al evento asistió

"Conferencia histórica en el Museo de Artillería", *La Semana Ilustrada*, año I, número 7, México, D. F., 17 de diciembre de 1909.

"El pan de los pobres-La provisión de cereales", *La Semana Ilustrada*, año I, número 21, México, D. F., 25 de marzo de 1910.

"un selecto grupo de mujeres", y no obstante que se proporcionan los nombres, al ver la imagen se tiene la sensación que son exclusivamente parte de la escenografía cultural.

Sucesos políticos y sociales

En el invierno de 1909, las heladas causaron la pérdida de las cosechas de cereales, principalmente de maíz. El gobierno, según el reportaje titulado "El pan de los pobres-La provisión de cereales", de 1910, tomó cartas en el asunto para que "el menesteroso como consecuencia, no sufriera al alza de precios y, después de fuertes sumas para comprar cereales en el país y extranjero, se pudiera vender a bajos precios. Para evitar que los expendedores vendieran a precios superiores a los establecidos por el gobierno, nombró a inspectores".

Lo que se realza en el texto es la actitud "salvadora y caritativa" de las autoridades. La imagen de una tortillera —a pesar de estar al centro de la página— sólo fue utilizada para ambientar el artículo, otra foto propagandística del gobierno mexicano.

Para contrastar con la imagen anterior analicemos una "Boda aristocrática", de 1910. La escena superior ocurre en el momento que la novia entra del brazo de su padre a la iglesia; la inferior es una toma en perspectiva del suntuoso carruaje que los condujo al lugar, lo que resta importancia a la consorte, a lo cual también contribuye la irrupción de un niño al frente de la pareja. La revista le dio toda la página, ya que entre los asistentes se encontraba la señora Carmen Romero Rubio, esposa de Porfirio Díaz.

BODA ARISTOCRATICA

"Boda aristocrática", *La Semana Ilustrada*, año I, número 13, México, D. F., 28 de enero de 1910.

Conclusión

Estas fotografías nos conducen a descubrir el significado del concepto de ser mujer transmitido por el fotógrafo, quien a su vez pertenecía a una sociedad que confinaba a las mujeres a determinados roles en casi todos los aspectos de su vida. En general, la mujer no era un acontecimiento, sino sólo una participante. Posiblemente, los únicos sujetos femeninos que eran realmente reconocidos, individualizados y caracterizados eran las tiples y las actrices, ya que eran personajes públicos que se les podía permitir "ciertas ligerezas" sociales.

Por lo que se refiere a la investigación de textos y títulos explicativos que acompañan a las imágenes, coincido con Luc Boltansky cuando afirma que "es volver manifiesto una significación y sólo una, lo que la imagen muda jamás permite hacer: ella no es sino un modo de empleo de la imagen".[16] En contraposición, Barthes asevera que el texto en la fotografía de prensa constituía un mensaje parásito con el objeto de connotar la imagen, es decir, a "inflarle" varios segundos significados.[17] ¿Por su carácter informativo, sería posible prescindir de lo que él llama "mensaje parásito"?

Podríamos deducir que la fotografía nos indica inevitablemente lo que ha sucedido, es decir, como lo reflexiona Philippe Dubois, "únicamente señala con el dedo y nada más".[18] Por todo lo anterior, esta es una forma de preguntarnos y explicarnos lo que es nuestro mundo y el universo de la fotografía de aquellos años del porfiriato y el transcurrir de la Revolución de 1910. Como discurrió Mich Gidley,[19] nosotros podemos crear

[16] Luc Boltansky, *op. cit.*, p. 194.
[17] Roman Gubern, *op. cit.*, p. 166.
[18] Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, México, Paidós, p. 65.
[19] Mich Gidley, *op. cit.*, p. 153.

nuestras propias historias de los sujetos fotografiados, tal como lo acabamos de hacer.

El discurso fotográfico de la etapa mencionada tuvo la pretensión, y de hecho se dio a la tarea, de hacer desaparecer barreras entre las clases sociales —al menos como se percibe en las revistas de la época. Fueron tomas que procuraron mostrar un aliento dichoso del acontecer nacional, teniendo en cuenta que eran tiempos difíciles e inestables, pero el periodismo continuó su marcha presentando su realidad.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

MARÍA TERESA FAVELA FIERRO• María Teresa Favela Fierro. Historiadora del Arte por la Universidad Iberoamericana. Maestra y el doctora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Diplomado en Recepción Artística y Consumo Cultural en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) del INBA, donde ha ocupado diversos puestos directivos. Ha escrito varios artículos y textos para periódicos, radio, revistas catálogos de exposiciones y libros relacionados con artistas y movimientos plásticos en México durante el siglo XX. Entre los que destacan los libros monográficos: Jorge González Camarena. Universo plástico; Francisco Goitia, pintor del alma del pueblo mexicano, Waldemar Sjölander. El gran lenguaje del color; Tosia Malamud. La materia tras la forma, entre otros. Ha curado múltiples exhibiciones. Como investigadora titular del Cenidiap ha impartido conferencias y cursos en instituciones culturales tanto en la capital de la República como en diversas ciudades del interior. Ocupó el puesto de presidenta de la Sección Mexicana de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).