

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

PARADOJAS EN LA REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL.

El trabajo fotográfico de Maya Goded.

ENSAYO ACADÉMICO

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

BENJAMÍN LÓPEZ ALCÁNTARA

DIRECTORA: DRA. LAURA GONZÁLEZ FLORES

MÉXICO, CIUDAD UNIVERSITARIA, 2012.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción. En busca de la mentira y el error	1
1. Fotografía como referente de “lo real”. Irrupción radical en el arte	5
1.1. Fotografía como documento. Memoria, función social e ideología	7
1.2. Fotografía documental. Paradojas de una forma de ver el mundo	12
1.3. Tradición documental en México. La construcción de los héroes	16
1.4. Posmodernidad tardía en México. Centro de la Imagen	25
1.5. Vigencia del documental ante el espectáculo del “yo”	32
2. Maya Goded. Infancia es destino	35
2.1. El documental como aproximación e identificación con los “otros”	39
2.2. <i>Plaza de la soledad</i> . Representación atípica del cuerpo femenino	43
2.3. Participación y acción. Ética en el documental	51
2.4. Estrategia intertextual en el documental. Texto, voz y sonido	55
Conclusiones.	
Por una práctica documental humanista, crítica y activista	62
Apéndice (Imágenes, entrevistas y semblanza de la artista)	66
Bibliografía	91

Introducción. En busca de la mentira y el error.

Ante las constantes y aceleradas transformaciones tecnológicas donde hemos llegado al punto de trabajar con imágenes virtuales e intercambio de información en tiempo “real”, hablar de una historia de la fotografía resulta por lo menos limitado. Quizá sea más adecuado referirse a las distintas historias que según la época, contexto y maneras de aproximación al fenómeno, van modificando conceptos esenciales de los cuales partimos para realizar nuevas investigaciones y propuestas que contribuyan a un debate fecundo sobre la compleja y fascinante problemática generada por el carácter polisémico de la fotografía. Conceptos duales y antagónicos, tales como realidad-ficción, documento-artificio, verdadero-falso, original-copia, objetivo-subjetivo, información-expresión, denotación-connotación; han sido abordados y tratados de muy distintas maneras por estas historias. Hasta hace muy poco generaba extrañeza referirse a “la historia” en términos de subjetividad en la interpretación, cuando comúnmente se le ubicaba bajo una visión positivista, como una disciplina que alcanzó su inserción en las ciencias sociales, basada en datos y documentos que de forma general, se consideran testimonio incuestionable de los hechos.

He comenzado refiriéndome a la historia porque sabemos que comparte un problema conceptual con la fotografía. Ambas han cargado con el pesado lastre de su vinculación con el documento, como disciplinas portadoras de la “verdad”. La historia en ese sentido, se nos presenta con la misma ambigüedad que la fotografía con relación a la noción de lo real. Es contada a través de documentos que son susceptibles de ser reinterpretados, alterados o borrados, y que forman parte de la inmensidad de los archivos que también por su parte pueden ser un elemento de distorsión de la realidad según los propósitos de quien resguarde ese archivo. La humanidad ha otorgado un peso desmedido al documento. Se tiene la idea de que el documento corresponde a la

verdad histórica. Solo por poner un ejemplo de humor negro, la muerte del autor del texto *Sobre el concepto de historia*, Walter Benjamín, es hoy día un enigma. Su historia ha sido escrita afirmando que se suicidó con morfina ante el asedio Nazi en Portbou, España. El documento que supuestamente constata el hecho, la carta de la señora Gurland,¹ es inexistente. Esto, sin hablar del papel que la fotografía, entendida por sí misma como documento, ha jugado para escribir “la historia” a partir de la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, es necesario enfatizar, que a pesar de esta tensión que existe en cualquier documento (sea fotográfico o no) entre ficción y realidad, sería un exceso negar hechos contundentes amparados por esa latencia ficcional. Es decir, no es lo mismo dudar de ciertos episodios históricos como la resurrección de Jesús de Nazaret que negar acontecimientos como el holocausto.

Así, hablar de historia, igual que de fotografía, es hablar de una construcción-deconstrucción de la memoria social que siempre exige reinterpretaciones que puedan enriquecer u otorgar sentidos alternos al análisis de esas memorias que conforman a su vez, ese constructo de identidad colectiva de un país, una comunidad o una familia. No en vano, Marc Bloch afirmaba que la historia está fundada en una duda metódica. “Es necesario caminar constantemente en persecución de la mentira y el error”.² Bajo esta premisa, el presente trabajo está basado en una lectura personal, de ciertos problemas conceptuales que están implícitos en cualquier fotografía, pero más específicamente en las variantes que presenta la fotografía documental contemporánea en el contexto mexicano de principios del siglo XXI. Se intenta poner énfasis en la vigencia y

¹ La hipótesis de que fue asesinado se plantea en el documental *Who killed Walter Benjamin?* de David Mauas. (<http://www.youtube.com/watch?v=QuEkSUqfxcc&playnext=1&list=PLB261D99562BB0E5F&index=36>)

² Marc Bloch citado por Georges Didi-Huberman, "La historia del arte como disciplina anacrónica" en *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p 37.

necesidad de una práctica documental enfocada en asuntos sociales, a pesar de algunas críticas bien fundamentadas que comparto, pero que en ocasiones han servido para crear estigmas injustificados hacia la fotografía documental. El presente trabajo puede definirse como una defensa a la función documental, en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas posmodernas, mismas que han propiciado una reiteración de discursos autorreferenciales en la fotografía que se realiza en México, reflejo entre otras cosas, del estado atrofiado en que se encuentra la esfera pública. Se propone como hipótesis principal un posible y recomendable equilibrio entre realidad y ficción, y el uso de herramientas intertextuales e interdisciplinarias, que permitan redimensionar los significados de una práctica documental en la fotografía que se lleva a cabo actualmente en México. De igual forma, señalar sus posibilidades no sólo como representación en el campo estético o artístico, sino también como dispositivo generador de acciones concretas en un ámbito colectivo, activando posibles transformaciones en las comunidades o grupos donde se esté llevando a cabo ésta práctica. Como caso concreto de análisis para sustentar dicha hipótesis abordaré el trabajo de la fotógrafa y artista visual mexicana Maya Goded. Su trabajo, marcado por una fuerte influencia de los movimientos feministas críticos de los años setenta y ochenta, recupera estrategias del arte contemporáneo³ y toma ventaja del cruce de medios y disciplinas, logrando potenciar las imágenes más allá del objeto artístico, como mercancía en los circuitos comerciales de museos y galerías.

³ El arte contemporáneo entendido a grandes rasgos como lo delimita la historiadora de arte Issa Ma. Benítez Dueñas: “Se puede calificar como tal, todo arte realizado después de la segunda mitad del siglo XX siempre y cuando participe dentro del sistema teórico y material que genera y alimenta dicha categoría y cuyo contexto es inevitablemente internacional, además de que está sujeto en gran medida a la lógica del mercado del arte y del consumo mediático”.

Issa Ma. Benítez Dueñas “Introducción”, en Issa Ma. Benítez Dueñas (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias, (1960-2000)*, México, Curare-Conaculta, 2001, p 10.

El análisis del trabajo de Maya Goded, está precedido de una breve revisión y posición personal ante la problemática que presenta, por un lado la fotografía entendida como documento portador de la “verdad” en tanto referente de “lo real”, y por otro lado la paradoja que implica la fotografía documental, tomando en cuenta su carácter subjetivo. Así mismo, el lector encontrará algunos datos históricos sobre los antecedentes y desarrollo de la fotografía documental en México, y el papel fundamental que jugó a lo largo del siglo XX, como uno de los instrumento simbólicos que sirvieron para reforzar la identidad nacional. Posteriormente, su ubicación en la escena contemporánea a partir de la creación del Centro de la Imagen. Siendo justamente, en este contexto, que el trabajo de Maya Goded emerge como uno de los principales referentes de la fotografía documental contemporánea en México.

Cabe resaltar que si bien, el fenómeno de la fotografía documental contemporánea es similar por lo menos en todo Occidente, el marco teórico de este trabajo se centra en textos realizados recientemente en México, España y Estados Unidos; siendo estas últimas, las naciones de las cuales tenemos mayor referencia y de donde provienen la mayoría de documentos generados en las últimas décadas sobre las diferentes manifestaciones de la fotografía en los contextos moderno y posmoderno. Parte fundamental para el análisis del trabajo de Maya Goded, es la historia oral, por medio de su propio testimonio a través de un par de entrevistas. Una de ellas, realizada por la Doctora Laura González para el proyecto de divulgación *Imágenes y palabras, fotografía en México*, del Insituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y otra realizada por quien esto escribe en el contexto de este trabajo de investigación. Y por último, aunque no menos imortante, ha sido la consulta del archivo personal de Maya Goded, del cual se reproducen algunas imágenes y textos inéditos pertenecientes a la serie que mayor atención ocupa este trabajo: *Plaza de la soledad*.

1. La fotografía como referente de “lo real”. Irrupción radical en el arte.

La fotografía quizá tenga que ver más con la tecnología que con la historia del arte. De hecho, muchos de los problemas que se han generado alrededor de la fotografía surgen a partir de esa necesidad creada de ubicarla en el contexto artístico, siendo un medio indeterminado o mejor dicho en este caso, determinado por la técnica y más específicamente por la reproductibilidad mecánica. Sin embargo, es incuestionable el hecho de que la fotografía irrumpe de manera radical, resignificando las prácticas artísticas y transformando la concepción de la imagen en todas las disciplinas humanas, no solo en el sentido de la representación sino en todos los ámbitos de la cultura y la ciencia como fenómeno social y epistemológico. “La tecnología de la imagen nacida con la foto supone un linde en las lógicas de la representación artística. Por una parte, pone en crisis el sentido de la representación plástica; por otro, potencia un sentido de la visualidad que cambia radicalmente la función social de las imágenes”.⁴

Es bien sabido que una de las motivaciones principales de toda manifestación artística, desde que la humanidad tuvo la capacidad de abstracción y comportamiento simbólico, ha sido la representación como una manera de preservar el presente, dejar un testimonio precisamente de una presencia que inevitablemente se convertirá en ausencia. Como bien apunta Bazin en la introducción de su texto célebre, cuando se refiere a esa necesidad fundamental de la psicología humana: “...escapar a la inexorabilidad del tiempo. Y fijar artificialmente las apariencias carnales de su ser... Un deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble”.⁵ Esta necesidad psicológica, de ilusión de lo real, tuvo su auge en la pintura renacentista (uso

⁴ José Luis Barrios, “Arte/Factos”, en *Salón de Arte Bancomer, Armas y herramientas*, Ciudad de México, Fundación Bancomer, 2004, p 14.

⁵ André Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica”, en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, p 13.

de la perspectiva), pero fue sin duda la irrupción de la fotografía, lo que modificó el rumbo que seguirían las artes visuales. Sobre todo la pintura, que a partir de esta reproducción mecánica que implica la fotografía, buscó nuevos derroteros que no tuvieran que ver con la representación fiel de la realidad. Los que trabajan y escriben sobre fotografía, han tenido que lidiar con el complejo concepto de realidad. Razón por la cual, de manera equivocada, muchas veces se le vincula constantemente con la noción positivista de objetividad. “La realidad tan fielmente copiada por la pintura (y después por la fotografía), no es, exactamente la realidad, sino una representación codificada, convencional y grandilocuente, fruto de una cierta época y, sobre todo, de un cierto lenguaje”.⁶

El artilugio fotográfico, como todo lenguaje, está sujeto a una intencionalidad, a una interpretación de signos que inevitablemente la coloca también en el terreno de la subjetividad. Por otra parte, es un medio que sufre de una indeterminación, ya que su significado puede variar dependiendo de los motivos y formas de su producción, reproducción y distribución, así como el tipo y contextos de recepción. En todo caso, comulgo con la idea de Fontcuberta en el sentido de negociar con la realidad. “La fotografía es un instrumento de negociación con la realidad...toda imagen es una trampa porque tiende a cierta mistificación, a un engaño, por lo que requiere del espectador desconfianza y escepticismo”.⁷ Con otras palabras pero refiriéndose a lo mismo, Laura González habla sobre la realidad construida de la siguiente manera: “Aunque puede afirmarse que la fotografía funciona como testimonio de la realidad, también es cierto lo contrario: puede falsificar el testimonio...El realismo de la

⁶ Clément Rosset, “Escritura y realidad”, en *Lo real. Tratado de la idiotez*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p 160.

⁷ Fabiola Palapa Quijas, “La fotografía es un instrumento de negociación con la realidad, sostiene Joan Fontcuberta”, Periódico La Jornada, México 9 de noviembre de 2011, sección cultura, p5.

fotografía no es una cualidad inherente, sino un planteamiento cultural”.⁸ Es necesario entonces, tener una postura crítica, o por lo menos precavida cuando se analizan las imágenes fotográficas partiendo siempre de la premisa que éstas pueden ser referentes directos de la realidad pero también y al mismo tiempo de la imaginación, de la ficción, de la construcción de otras realidades. “...Una construcción social que da cuenta de los sistemas simbólicos con los que una sociedad, cultura o época determinada se construye a sí misma como identidad en sus sistemas culturales, valores y normas morales, creencias, etc.”⁹

1.1. Fotografía como documento. Memoria, función social e ideología.

Puede parecer obvio todo lo que se ha planteado anteriormente, seguramente lo es. A pesar de ello, la fotografía sigue siendo una herramienta eficaz para difundir ideologías en las diferentes culturas, precisamente por su poder referencial con la realidad. La gente sigue creyendo en las imágenes fotográficas, casi como un acto de fe. No obstante que es implícito el artificio en cualquier fotografía, su característica de “huella” le otorga un alto rango de credibilidad para seguir vigente como instrumento de producción de sentido y control social. La fotografía, entendida como referente de la realidad, opera en este sentido respecto al público que mira este tipo de imágenes como documentos veraces, en lo que puede ser una especie de común acuerdo que Diego Lizarazo llama contrato icónico de veracidad. “La reglamentación cultural implícita que gobierna el vínculo realista con las imágenes, es lo que podemos llamar contrato de

⁸ Laura González Flores, “La realidad construida”, en *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005. p164.

⁹ José Luis Barrios, “Introducción”, en *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*, México, Textos-texturas-textualidades, Universidad Iberoamericana, A.C., 2010, p11.

veracidad... el texto icónico se presenta y compromete como un reporte transparente de los acontecimientos. El intérprete por su parte, se compromete a aceptar las imágenes como una referencia satisfactoria de la denotación”.¹⁰ Cuando al principio de este ensayo vinculaba a la historia con la fotografía, en referencia a que comparten el estatus de verdad, también mencionaba que comparten de alguna forma el concepto de memoria. La fotografía ha servido como dispositivo para construir lo que podría llamarse memoria social o colectiva, llevando a cabo esta operación precisamente por medio de este acuerdo implícito de credibilidad. Todas las capas de la sociedad, se han servido de las imágenes fotográficas para articular los diferentes discursos de memoria colectiva e individual, para bien y para mal. Los grupos sociales necesitan depositar sus vivencias y recuerdos, fijándolas precisamente en documentos confiables capaces de forjar una identidad.

Laura González apunta que fue Eugéne Atget quien utilizó por primera vez la palabra «documental». “Atget colocó un cartel que decía «documentos para artistas», en la puerta de su taller...Las fotos servían para reforzar la memoria de los artistas con relación a los detalles de las cosas”.¹¹ Estamos hablando de finales del siglo XIX y principios del XX, período en el que el fotógrafo francés documentó las calles y edificios de París, así como su gente y detalles de la vida cotidiana. Este primer uso del término en fotografía, sin embargo, fue usado por Atget en un sentido literal de la palabra, al referirse a sus fotografías como documentos. “Documento viene del latín *docere*, que quiere decir “enseñar”...El sentido de *documentum* es el de enseñanza,

¹⁰ Diego Lizarazo, “El dolor de la luz. Una ética de la realidad”, en Ileri de la Peña (coordinadora), *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, 2008, p23.

¹¹ Laura Gonzalez Flores, “La fotografía como memoria”, en *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p 142.

lección, modelo de demostración.”¹² Sin embargo, fue en el transcurso de la segunda década del siglo XX, que el término documental comenzó a utilizarse en el sentido que hoy lo conocemos haciendo referencia a una práctica fotográfica o cinematográfica no solamente descriptiva sino narrativa, con estética y discursos subjetivos. Martha Rosler menciona que en el contexto americano, fue John Grierson quien introdujo el término «documental» en la crítica de una película de Robert Flaherty. “La idea de documental nada tenía que ver con una mera “facticidad” aislada, cuyo criterio fuera simplemente el valor de verdad positiva... La participación democrática necesitaba el flujo constante de información e ideas desde enfoques coherentes, tales como los que podía ofrecer el documental. El calificativo «documental» se ha aplicado retrospectivamente, en este sentido, a fotoperiodistas reformistas americanos de principios del siglo XX como, por ejemplo, Jacob Riis o Lewis Hine”.¹³

Fue Hine precisamente, quien comenzó a utilizar estrategias en sus series fotográficas, que hasta entonces no se practicaban en una fotografía que tenía una función solamente de registro. “Hine creía que el poder de persuasión de la fotografía dependía en gran medida de sus rasgos formales...La noción de representación de Hine contenía un grado de responsabilidad poco frecuente respecto a aquéllos que retrataba, demostrando, a la vez, una gran confianza en la capacidad de la estética fotográfica para implicar a los espectadores”.¹⁴ Es importante señalar que ésta práctica comenzó para colaborar con fines muy específicos, es decir, para defender o difundir una forma de pensar, una manera de ver el mundo, o bien para intervenir en la subjetividad y

¹² Ibidem.

¹³ Martha Rosler, “Aspectos políticos de la fotografía documental”, en *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p 207.

¹⁴ Martha Rosler, “Ética y estética de la fotografía documental”, en *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p 256.

percepción de la gente. Por lo tanto, con una ideología implícita para cumplir propósitos de persuasión en las masas. El mismo Hine fue contratado por las publicaciones defensoras del trabajo social. Esta circunstancia, evidentemente no demerita las buenas y legítimas intenciones del fotógrafo para intentar mostrar la perenne y atroz desigualdad social. Pero al estar al servicio de una institución, una empresa u otros individuos que ejercen la autoridad sobre las imágenes, inevitablemente coloca a estos fotógrafos en una posición incómoda al no tener plena libertad en la selección y forma de publicar sus imágenes. Son estas figuras de autoridad institucional o empresarial, quienes encargan la producción de imágenes para documentar ciertos acontecimientos que les sirvan como parte fundamental de control social. “Foucault halló instrumentos de control en toda la sociedad, y sus escritos sugieren que la fotografía es uno de los medios para establecer y mantener el poder... Si se acepta la relación de Foucault entre conocimiento y poder, el conocimiento producido por la fotografía no puede ser desinteresado, racional ni neutral. Ese conocimiento, en cambio, y los medios de su producción, consituyen lo que Gramsci llamaría "aparato ideológico" que utiliza una clase dominante para establecer y mantener su hegemonía cultural”.¹⁵

En este sentido, estaríamos abordando la noción de archivo que igualmente se vincula con la idea de memoria y control, de lo que quiere ser recordado, vuelto a ser visible, o por el contrario a ser destruido y por tanto olvidado. En el caso de la memoria individual, según la teoría del psicoanálisis, los datos que no son revelados y que permanecen en el inconsciente, están ocultos puesto que molestan y son los que afectan, es decir, se reprimen, como los instintos (principio de realidad). “De acuerdo con Freud, la historia del hombre es la historia de su represión... tal restricción es la precondition

¹⁵ John Pultz, “El cuerpo en la fotografía”, en *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal Ediciones, 2003, p 9.

esencial del progreso”.¹⁶ Los Estados modernos han utilizado esta máxima freudiana para dejar bien claro, que la represión, la restricción tanto a nivel individual como social, son absolutamente necesarias para que haya civilización. Y la ejercen de muy diferentes formas. Si pensamos que toda nuestra vida y las cosas que poseemos están legitimadas por documentos, resulta que el mundo civilizado es el gran archivo. De ahí la obsesión por el resguardo de papeles, fuerza compulsiva de conservación que instituye algo. Documentos que tienen un soporte (antes papel, ahora digital), un lugar donde son resguardados y una autoridad, individual o colectiva que se encarga de seleccionarlos para ser reproducidos, distribuidos, ser sometidos a una severa restricción o en algunos casos destrucción. “Los desastres que marcan este fin de milenio son también *archivos del mal*; disimulados o destruidos, prohibidos, desviados, «reprimidos». Su tratamiento es a la vez masivo y refinado en el transcurso de guerras civiles o internacionales, de manipulaciones privadas o secretas. Nunca se renuncia, es el inconsciente mismo, a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación”.¹⁷

¹⁶ Herbert Marcuse, “La tendencia oculta en el psicoanálisis”, en *Eros y civilización*, Barcelona, 2010, Editorial Ariel, p 27.

¹⁷ Jacques Derrida, “Mal de archivo. Una impresión freudiana”, traducción de Paco Vidarte, en Edición digital de Derrida en castellano, <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>. Conferencia pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994 en un coloquio internacional titulado: *Memory: The Question of Archives*

1.2. Fotografía documental. Paradojas de una forma de ver el mundo

La fotografía documental entendida como la práctica discursiva para difundir una forma de ver el mundo y su inevitable carga ideológica, tuvo un punto de quiebre importante en el contexto político, social y económico de la gran depresión de Estados Unidos a principios del siglo XX. En los primeros años de la década de los treinta, el presidente Franklin D. Roosevelt implementó una serie de reformas progresistas conocidas como liberalismo de Estado. A ésta política de Estado se le llamó “*New Deal*”, una especie de acuerdo que propiciara la reactivación económica y la atención social. En el sector laboral, por ejemplo, se fijó un salario mínimo y se establecieron horarios máximos por cada jornada. Y mediante dependencias institucionales como la *Social Security Act*, se creó el primer sistema federal de seguro de desempleo y pensiones. La *Farm Security Administration*, programa del Departamento de Agricultura, fue un intento por mejorar las condiciones laborales de los trabajadores rurales.

Éste programa fue conocido mundialmente, más que por sus propósitos o logros, por la enorme campaña fotográfica que se llevó a cabo como parte de una estrategia institucional para difundir imágenes de los sectores más desprotegidos de la población. En este caso, la autoridad institucional que encargaba la realización de imágenes y su posterior selección, clasificación y distribución, fue Roy Stryker. El investigador John Tagg lo cuenta de la siguiente manera: “Stryker solía proporcionar a todos sus fotógrafos unos detallados guiones de las tomas necesarias. Stryker era el primero en ver los contactos. Era también quien clasificaba, archivaba y seleccionaba la obra que los fotógrafos enviaban, y, según se dice, fue él quien “mató”, al hacer agujeros en los

negativos, 100,000 de las 270,000 fotografías realizadas con un coste de casi un millón de dólares en los ocho años de existencia del Departamento”.¹⁸

Fotógrafos como Walker Evans, Dorothea Lange, Alfred Eisenstead, Bill Brandt, entre otros; fueron contratados para realizar imágenes, con un sentido, aunque personal y subjetivo, siempre enfocadas a cumplir una función ideológica específica. Estos fotógrafos realizaron imágenes icónicas que tuvieron gran impacto social a nivel mundial pues fueron distribuidas en diversos departamentos para informes, pero sobre todo publicadas en periódicos y otros medios impresos a manera de ensayos o series, gracias al *boom* de las revistas ilustradas y los avances tecnológicos aplicados a los medios de comunicación masiva. “Todo un nuevo territorio de temas y contenidos se añadió a la diversidad de temas ya legitimados. El documental se constituyó como un género y una categoría inconfundibles”.¹⁹

Esta circunstancia, al legitimar la fotografía documental como género, marcó una diferencia sustancial con el fotoperiodismo. Mientras que la fotografía de prensa se enfocaba en cubrir cotidianamente los acontecimientos como noticia bajo la premisa de “objetividad periodística”, los fotógrafos documentales publicaban sus imágenes en revistas ilustradas a manera de ensayos. Estos últimos tenían más tiempo para la realización de su imágenes y mayor espacio en su publicación, lo que permitía hacer una edición casi narrativa de las mismas. Esto pronto se tradujo en una división también muy clara entre imágenes informativas y aquellas que estaban revestidas con intenciones expresivas e ideológicas por parte del fotógrafo y en su caso de los editores.

¹⁸ John Tagg, “La difusión de la fotografía: reformismo y retórica documental en el New Deal”, en *El peso de la representación*, Barcelona, 2005, Editorial Gustavo Gili, p 218.

¹⁹ John Tagg, “La difusión de la fotografía: reformismo y retórica documental en el New Deal”, en *El peso de la representación*, p 218.

Ya no era solamente el registro, la representación de los hechos, sino una forma de ver el mundo en correspondencia con las tendencias del arte moderno y las vanguardias. José García Leal pone énfasis en la expresión, cuando ésta alcanza un primer plano en el campo artístico al consolidarse la idea moderna de subjetividad. “La representación no será ya mera reproducción, un duplicado de lo real, sino construcción subjetiva, elaboración de una nueva visión de las cosas”.²⁰

Es así que a la fotografía documental, prácticamente desde sus inicios, se le adjudicó un valor estético y en consecuencia su legitimación en el museo como objeto artístico. Pero también desde entonces entró en contradicción. “Al acercarse a la expresión subjetiva propia de lo estético, lo documental se vuelve imposible; se le describe como una “objetividad subjetiva” tan paradójica como “el mensaje sin código de Barthes”.²¹ Podemos hablar de una doble paradoja, ya que al comenzar a circular en el mercado del arte y ser tratada como los demás objetos artísticos, a la fotografía se le exigió la cualidad imposible del original. Es decir, se promovió su sacralización tratando de evitar o por lo menos limitar su condición inherente de reproducción mecánica. De alguna forma, esta forzada intención artística, fue la que a su vez, provocó la propia decadencia y rechazo del documental en los mismos círculos artísticos en la segunda mitad del siglo XX. Douglas Crimp insinúa incluso la muerte de la modernidad a partir de esta circunstancia: “Cuando hablo de síntomas de la muerte de la modernidad, me refiero a la entrada de la fotografía en el museo a gran escala...la fotografía se interpretaba forzosamente como una práctica demasiado contingente como

²⁰ José García Leal, “Expresión artística y subjetividad”, en *Filosofía del arte*, Madrid, Síntesis. 2002, p 159.

²¹ Laura González Flores, “Vanitas y documentación: Reflexiones en torno a la estética del fotoperiodismo”, en *Ireri de la Peña (coordinadora), Ética, poética y prosáica. Ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, 2008, p 62.

para lograr la forma autorreflexiva y plenamente convencionalizada del arte moderno”.²²

También se ha fundamentado una crítica a la retórica documental social, en el sentido de ubicarla como práctica representacional depredatoria de clases bajas, abordando en muchos casos las situaciones de miseria desde una óptica colonialista, de superioridad y tomando distancia respecto al sujeto-objeto, sin ningún tipo de compromiso con esa otra realidad, además de una exagerada estetización de las desgracias. Textos como los de Susan Sontag, Allan Sekula y por supuesto Martha Rosler, ponen el dedo en la llaga, señalando los abusos y la incoherencia de muchos trabajos de fotorreporteros y documentalistas, quienes valiéndose del poder que implica estar detrás de la cámara, aprovechan situaciones degradantes, las representan estéticamente, y las presentan en contextos artísticos disfrazados de crítica social. En suma, carentes de ética, alimentan la seducción del horror, haciendo de la desgracia ajena, un espectáculo. En su célebre texto *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag cuestiona las representaciones desmedidas del desastre y cómo éstas pueden fomentar la indiferencia, o incluso el deleite. “Se puede sentir una obligación de mirar fotografías que registran grandes crueldades y crímenes. Se debería sentir la obligación de pensar en lo que implica mirarlas, en la capacidad real de asimilar lo que muestran...Pero las imágenes de lo repulsivo pueden también fascinar”.²³

Muchos de los documentalistas más famosos han sido señalados por hacer uso de la fotografía en ese sentido. La propia Dorothea Lange y Walker Evans, más tarde, Eugene Smith, Diane Arbus, Robert Capa, y más recientemente Sebastião Salgado entre

²² Douglas Crimp, “Del museo a la biblioteca”, en *Gloria Picaso y Jorge Ribalta (eds.), Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p 46.

²³ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, 2004, Punto de lectura, p 109.

muchos otros, realizaron reportajes y ensayos documentales que en principio, pudieron haber sido proyectados como una forma de denuncia social, de tratar de entender y comunicar las situaciones de explotación, miseria o injusticia. Sin embargo, quizá no tomaron en cuenta la inevitable resignificación de sus imágenes al ser trasladadas a los ámbitos artísticos y terminar siendo solo objetos estéticos en finas copias *vintage* colgadas en los museos, o impresiones en papel couché de libros de arte. Mencionaba más arriba a Allan Sekula como uno de los principales críticos al documental moderno, quien hace un claro señalamiento en el sentido que una fotografía puede expresar mensajes distintos según sean las circunstancias de su presentación. “La fotografía documental ha contribuido mucho al espectáculo, y en cambio, sólo un poco a la comprensión crítica del mundo social...La foto documental tiene proclividad a convertir la violencia y el sufrimiento en objeto estético”.²⁴

1.3.Tradición documental en México. La construcción de los héroes

La fotografía realizada en México tiene muchas similitudes e influencia de las corrientes internacionales, sobre todo francesas durante el siglo XIX por obvias razones, y de Estados Unidos a partir de la segunda década del siglo XX. Quizá la diferencia singularísima que marcó una forma de mirar y tomar fotografías durante el siglo pasado en México, fue la Revolución Mexicana, suceso que no solamente afectó profundamente todos los discursos artísticos, sino que se establecieron los cimientos para la construcción de una identidad e ideología nacionalista sostenida hasta nuestros días. Durante las dos primeras décadas del siglo XX, la producción, distribución y

²⁴ Allan Sekula, "Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación", en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto Real (debates posmodernos sobre fotografía)*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp 41 y 53.

consumo de imágenes fotográficas cambió radicalmente. “Nuevos actores sociales, procedentes en su mayoría de los grupos populares, que antes habían aparecido bajo el sesgo de la mirada costumbrista, etnográfica o criminológica, ocuparon el centro de atención de las cámaras con un protagonismo y una vitalidad inédita hasta entonces”.²⁵ De los fotógrafos de estudio y la proliferación de retratos bajo una estética aristocrática victoriana, al registro de los acontecimientos en los escenarios de la batalla por fotógrafos profesionales y aficionados tanto mexicanos como de otras latitudes. Los avances técnicos de la época hicieron factible este cúmulo de imágenes de guerra, de sus protagonistas y la vida cotidiana de un México convulso.

Parte importante de la construcción de identidad e ideología nacionalistas mediante las imágenes en torno a este trascendente movimiento, fue la mistificación de héroes, por cierto, siempre masculinos. Emiliano Zapata, Francisco Villa, Francisco I. Madero, Venustiano Carranza y entre ellos, Agustín Víctor Casasola. La visión empresarial de Casasola, no solo se tradujo en tomar un número impresionante de fotografías junto con sus hermanos, sino en reunir y administrar ese vastísimo acervo iconográfico a principios del siglo XX, convirtiéndose desde muy temprano, en un hito que marcó el rumbo del quehacer fotográfico en México. La importancia de este archivo es incuestionable, lo que resulta sorprendente ha sido la reiteración de un discurso romántico por medio de la publicación de las mismas imágenes una y otra vez en todos los ámbitos de la cultura y la política mexicana desde entonces. Por esta razón, cabe destacar dos trabajos de investigación que fueron realizados recientemente sobre el tema, en el contexto del centenario de la revolución, por Miguel Ángel Berumen y

²⁵ Alberto del Castillo Troncoso, “La historia de la fotografía en México, 1890-1920, La diversidad de los usos de la imagen”, en *Emma Cecilia García Krinsky (coordinadora), Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, Barcelona, Lunwerg editores, 2005, p 73.

Laura González respectivamente.²⁶ En estos trabajos se hacen visibles imágenes de otros autores de la época que no fueron seleccionadas y distribuidas por las instituciones que resguardan los archivos y olvidadas por quienes editan y escriben la historia en periódicos, libros y revistas. Miguel Ángel Berumen rescata de diversos archivos imágenes de fotógrafos mexicanos, extranjeros y otros fotógrafos desconocidos. Nombres como los de Jimmy Hare, Manuel Ramos, José Mora, resurgen de esos archivos, incluido el Fondo Casasola, donde muchas de las fotografías de autores desconocidos aparecen bajo esa firma. Laura González se ocupa desde otra perspectiva, de imágenes estereoscópicas de la vida cotidiana en la ciudad de México de un autor anónimo, archivo olvidado perteneciente a Ricardo Espinosa. En ambos libros podemos apreciar imágenes estupendas, que nunca habíamos visto, y que evidencian la manera en cómo de alguna forma se ha impuesto un paradigma visual lleno de connotaciones ideológicas pero también plagado de omisiones que pudieron haber otorgado un rumbo alternativo a la estética fotográfica y los discursos visuales a lo largo del siglo pasado en este país.

Durante la década de los veinte, muchos de los fotógrafos de prensa se vieron influenciados por las formas de aproximación y realización de imágenes en la calle, no solo registrando acontecimientos y la vida cotidiana de un país que se transformaba y se preparaba para entrar de lleno a la modernidad, sino aprovechando ciertos motivos de la iconografía y paisajes nacionales, para desarrollar reportajes que llenarían las páginas de periódicos como *El Universal Ilustrado* y un buen número de revistas ilustradas como *Zig-zag* y *Jueves de Excelsior*. Los nombres de Enrique Díaz, Antonio Carrillo,

²⁶ Miguel Ángel Berumen, *México: fotografía y revolución*, Barcelona, Lunwerg editores, editorial Televisa, 2009.

Laura González Flores, *Otra revolución: Fotografías de la ciudad de México, 1910-1918*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2010.

Fernando Sosa y la misma agencia Casasola, destacaban como autores de ensayos documentales a manera de crónicas visuales de los acontecimientos más importantes, así como del registro de obras estatales. Un personaje clave en esta construcción de identidad con fuertes tintes ideológicos fue José Vasconcelos, nombrado secretario de Educación Pública en 1924 por el general Álvaro Obregón. La investigadora mexicana Rebeca Monroy Nasr, hace referencia a esto en un ensayo sobre la fotografía mexicana de la época: “Su proyecto cultural (de Vasconcelos), se concentró en la idea de la reconstrucción nacional, la recuperación de una identidad indígena y mestiza, y promovió el florecimiento de las artes y la educación... Y como memoria visual, la fotografía resultó ser doblemente útil. Por un lado, en las tareas que le interesaban al Estado documentar y por el otro, recibió un gran apoyo para su desarrollo y para ampliar la gama de las posibilidades profesionales”.²⁷ Cabe recordar que fue el mismo Vasconcelos quien encargó los famosos murales a Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

En esos mismos años, sobre todo a finales de la década de los veintes, fotógrafos extranjeros se sintieron atraídos por esa extraña mezcla de belleza y caos que siempre ha brindado el paisaje mexicano, realizando imágenes estéticamente muy cuidadas con una fuerte carga expresiva y tratando de distanciarse de la etnología y exotismo que caracterizaba la fotografía de los viajeros extranjeros de finales del siglo XIX, sin lograr evitar referirse a modelos de representación del México indígena, revolucionario y romántico. Surgieron los nuevos héroes de la fotografía “artística” moderna, aplaudidos y venerados por la crítica, arropados por artistas e intelectuales de la época y

²⁷ Rebeca Monroy Nasr, “Del medio tono al alto contraste: La fotografía mexicana de 1920 a 1940”, en *Emma Cecilia García Krinsky (coordinadora), Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, Barcelona, Lunwerg editores, 2005, p 127.

encumbrados por historiadores y editores que se han encargado de hacer visible de manera redundante las mismas imágenes hasta nuestros días, de fotógrafos como Paul Strand, Cartier-Bresson y Tina Modotti, ésta última siempre bajo la sombra de la figura protagónica de Eward Weston. A la par de esta mirada extranjera, que de alguna forma refrescó el discurso y formas de abordar el paisaje mexicano sobre todo por el propio Weston, en las dos décadas posteriores, es decir, en los treinta y cuarentas, México experimentó un *boom* de revistas ilustradas, donde los fotógrafos de la época, publicaban sus imágenes en un sentido francamente documental, respondiendo a lo que estaba sucediendo en Estados Unidos también con las revistas y las campañas institucionales a las cuales ya me he referido más arriba. *Hoy, Mañana* y sobre todo *Rotofoto*, se convirtieron en los medios más importantes para la publicación de imágenes documentales a manera de ensayo y con algunos pies de página o un texto que hablara sobre las imágenes y no al revés. Surgieron también los apoyos institucionales y empresariales como el concurso de fotografía organizado por cementos *Tolteca* en 1931, donde comenzaban a destacar fotógrafos como Agustín Jiménez y el que a la postre se convertiría en el fotógrafo más importante de México.

Me refiero por supuesto a la figura patriarcal de Manuel Álvarez Bravo. En 1945 se encumbra velozmente su entonces corta trayectoria, cuando expone por primera vez en el máximo recinto institucional del arte en México, el palacio de Bellas Artes. Su cercanía con intelectuales y artistas tanto nacionales como internacionales (entre los que destacan el propio Weston, Modotti, Diego Rivera, Cartier-Bresson, y la emblemática presencia de André Breton), le permitieron hacerse de un nombre y prestigio en galerías y museos de Estados Unidos y Europa, además de la publicación de algunas de sus imágenes en una infinidad de medios. Aunque sus fotografías también gozan de una estética muy refinada, lo que realmente hizo que Álvarez Bravo se consolidara como el

referente máximo de la fotografía “artística” en México, fue su cercanía con el discurso del movimiento surrealista. Los fotógrafos Emilio Amero, el ya mencionado Agustín Jiménez, Luis Márquez y Lola Álvarez Bravo, también destacaron en el ámbito artístico. Mientras tanto, bajo una fuerte influencia estética en el documental, se consolidan y proliferan figuras del fotoperiodismo nacional como Antonio Carrillo Jr., Agustín Casasola Jr., Ismael Casasola, Enrique Delgado, Enrique Díaz, Julio León, Faustino Mayo, Francisco Mayo, Ugo Moctezuma, Tomás Montero Torres, Agustín *el Chino* Pérez, Fernando Sosa, Armando Zaragoza, Luis Zendejas, entre otros.

La corriente alcanza su máximo reconocimiento institucional en 1947, con la exposición “Palpitaciones de la vida nacional” (México visto por fotógrafos de prensa), en el mismo Palacio de Bellas Artes, inaugurada por el entonces presidente Miguel Alemán y organizada por la revista *Mañana* con Enrique Díaz a la cabeza. En décadas posteriores, la historia de la fotografía en México construyó a sus nuevos héroes documentales, pero nunca alcanzarían el renombre y reconocimiento unánime que tuvo Álvarez Bravo como fotógrafo “artista” prácticamente hasta su muerte a principios del siglo XXI. Héctor García, Nacho López, Rodrigo Moya, Mariana Yampolsky y un poco más tarde Pedro Meyer y Graciela Iturbide, casi todos amigos y alumnos de Álvarez Bravo, se erigieron como los máximos referentes de las futuras generaciones de fotógrafos quienes, entre las décadas de los cincuenta y ochenta, protagonizarían una fuerte división entre fotografía “artística” y fotografía documental o de prensa. Me referí más arriba a la diferencia de forma que existe entre la práctica documental y el fotoperiodismo. Sin embargo, dado que ambas trabajan con el concepto de “realidad”, históricamente se les confunde.

Rebeca Monroy Nasr lo argumenta de la siguiente forma:

El documental y el fotoperiodismo se entremezclan, sobre todo, cuando los autores (o los estudiosos) no tienen claro el uso social al que será destinada la imagen, sin embargo, cuando la escena es capturada bajo el precepto de que es factible su publicación y, por ende, responde a ciertas necesidades o líneas editoriales, en ese momento pasa a formar parte de los anales del periodismo gráfico. Esta línea es de una sutileza tal que, frecuentemente, se desdibuja. Se han escrito varios libros que evocan las bondades y trampas que puede acarrear la imagen. Se ha desmitificado su carácter de documento “fiel” de la realidad, pero también se ha comprobado su capacidad documental, siempre y cuando se analicen los elementos intrínsecos y extrínsecos de la imagen y se comprenda que, además de ser un documento, contiene de suyo elementos visuales que deben ser abordados desde perspectivas de análisis diferentes a las de fuentes tradicionales.²⁸

Cerrado el paréntesis, retomemos la división que se vivió y que de alguna forma sigue vigente, entre los fotógrafos documentales o de prensa y aquellos que utilizan el medio en discursos artísticos en lo que posteriormente se conoció como fotografía conceptual, construida, ficcional, etc. Cabe recordar el contexto en los sesenta y setenta (Revolución cubana, movimientos estudiantiles, guerra de Vietnam), donde los discursos ideológicos marcaron gran parte de los trabajos documentales de la época y en consecuencia una distancia y rechazo con los trabajos de fotógrafos “artistas”. En 1978 y 1981, ésta diferencia se hizo notable y pública en las posturas encontradas durante los coloquios latinoamericanos de fotografía celebrados en México. Sin embargo, estas acaloradas discusiones dieron pie al surgimiento de espacios para la reflexión, exhibición y enseñanza de la fotografía en México, sin antecedentes similares en épocas anteriores. Laura González hace un acotamiento al respecto: “La irrelevancia de la

²⁸ Rebeca Monroy Nasr, “Los acervos documentales y la reconstrucción fohistórica”, en *Discurso Visual, Revista digital del CENIDIAP*, número 5, enero-abril, 2006.
<http://discursovisual.cenart.gob.mx/antecedentes/dvwebne05/agora/agorebeca.htm>

polémica entre documentación y artes se hará evidente con la apertura de espacios e instancias de difusión de la fotografía, sobre todo en la capital: al pelear ambas corrientes por los mismos espacios, enfrentarán sus motivos y descubrirán un fuerte nexo entre ellos, relacionado con la necesidad de difusión de la obra de autor”.²⁹ Así, surgen espacios como el Consejo Mexicano de Fotografía en 1978, en ese mismo año se lleva a cabo la Primera Muestra Latinoamericana de Fotografía en paralelo con el coloquio antes mencionado. En 1980 se inaugura la Casa de la Fotografía con el apoyo de Víctor Flores Olea, además de que se lleva a cabo la primera Bienal de Fotografía organizada por Bellas Artes, en la que emergían figuras de la fotografía conceptual y experimental como Javier Hinojosa, Maritza López, Xavier Quirarte, Jorge Acevedo, entre otros. En esos años surgen grupos independientes como *Fotógrafos independientes* integrado por Rogelio Villarreal, Adolfo fotógrafo y Armando Cristeto. Fue importante también el surgimiento de *El Rollo*, grupo integrado por Francisco Barriga, Magali Lara y otros, quienes promovían la alteración de las imágenes manipulando los negativos, recortando o interviniendo impresiones, etc.

Uno de estos grupos independientes, el *Taller de la Luz*, marcó un parteaguas en la historia por lo menos de las exposiciones de fotografía en México, al montar en 1981 una muestra que llevaba el mismo nombre del grupo en el museo Carrillo Gil. Las imágenes intervenidas de Gerardo Suter, Lourdes Almeida y Javier Hinojosa, integrantes de este grupo, causaron gran revuelo e indignación en un sector del gremio fotográfico, sobre todo en la figura emblemática de Lázaro Blanco, quien estuvo al frente por más de cuarenta años del Taller de Fotografía de la Casa del Lago que él

²⁹ Laura González Flores, “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar”, en *Issa Ma. Benítez Dueñas (coordinadora), Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias, (1960-2000)*, México, Curare-Conaculta, 2001, p 81.

mismo inició a finales de la década de los sesenta.³⁰ El historiador Olivier Debroyse se refiere de la siguiente manera a la importancia de dicha exposición: “La exposición del Taller de la Luz, marca el principio de una nueva manera de comprender la fotografía. Abrió la puerta a una renovación de fondo de las prácticas y del imaginario del medio”.³¹ Para las siguientes bienales en 1982, 1984, y finalmente la de 1986 (en la siguiente década, el INBA ya no las organizaría sino el CONACULTA, a través del Centro de la Imagen), hubo un equilibrio entre propuestas documentales y discursos experimentales que abrían brecha para las nuevas tendencias conceptuales en la fotografía que se realizaría en las décadas posteriores. Gerardo Suter, Carlos Somonte, Jan Hendrix, Lourdes Almeida, Lourdes Grobet, Javier Hinojosa, Pedro Meyer, Pedro Valtierra, Rubén Ortíz, Yolanda Andrade, Laura González, Marco Antonio Cruz entre otros fueron los premiados en aquellas ediciones.

La mayoría continúa trabajando activamente en sus proyectos personales y hay quienes han dedicado su trabajo a la investigación, difusión o gestiones culturales en torno a la fotografía. Personalidades dedicadas a estas tareas a finales de los ochenta, como Alejandro Castellanos, Patricia Gola, Alfonso Morales, Olivier Debroyse, Rosa Casanova, Laura González, Patricia Mendoza y varios más; sentaron las bases y dieron un impulso importante y estratégico para la creación años más tarde del emblemático Centro de la Imagen. Una figura central en este proceso fue Pablo Ortíz Monasterio, también fotógrafo, quien ha dedicado gran parte de su trabajo a la gestión cultural y a la edición de libros de fotografía. La colección *Río de Luz* del Fondo de Cultura

³⁰ Lázaro Blanco recibió el premio a la Nota Crítica en el Primer Concurso sobre Crítica y Ensayo del Salón Nacional de Artes Plásticas, en el que criticaba ferozmente la exposición del Taller de la Luz.

³¹ Olivier Debroyse, “XI. Fantasía”, en *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p 346.

Económica estuvo a su cargo entre otras tareas trascendentes. En colaboración con Víctor Flores Olea, quien encabezaba el recién creado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Pablo Ortíz Monasterio organizó un número importante de exposiciones y eventos como las celebraciones de los 150 años de la fotografía en 1989. En los primeros años de la década de los noventa, todavía bajo la entonces Coordinación Nacional de Exposiciones y Eventos Temporales, surgió el proyecto editorial que ha sido referente en Iberoamérica llamado Luna Córnea y el evento fotográfico maratónico que se celebra cada dos años: Fotoseptiembre. Gracias a las gestiones de Patricia Mendoza y el propio Ortíz Monasterio con el nuevo titular de CONACULTA, Rafael Tovar y de Teresa, se crea El Centro de la Imagen casi simultáneamente al proyecto del Centro Nacional de las Artes. Pero en lugar de estar integrado al complejo de Río Churubusco, se logró un espacio independiente en la recuperación del espacio que hoy ocupa en la Ciudadela.³²

1.4.Posmodernidad tardía en México. Centro de la Imagen.

Después de la crisis gremial que significó de alguna manera el cierre del Consejo Mexicano de Fotografía, la apertura del Centro de la Imagen bajo la tutela de la propia Patricia Mendoza en mayo de 1994, implicó su posicionamiento como la institución aglutinadora de los fotógrafos y también de artistas visuales que trabajan con la fotografía y el video como soportes. Es aquí donde se generan y discuten desde entonces, las principales tendencias de las artes visuales en un contexto globalizado. Cabe resaltar también que el Centro de la Imagen surge en un contexto histórico donde

³² Para mayor referencia del proceso de creación del Centro de la Imagen, consultar revista Luna Córnea, número 33, *Viaje al Centro de la Imagen I*, CONACULTA, 2011.

los avances tecnológicos y su democratización, aplicados a la imagen y la transmisión de información digital inmediata, adquieren una presencia y relevancia inusitada en los discursos artísticos. A partir de entonces se habla de disciplinas como multimedia, medios alternativos, *netart*, arte digital, etc. La tecnología define los rumbos y estrategias que los fotógrafos del nuevo siglo siguen, ahora más que nunca, en medio de una vorágine de producción, distribución y consumo de imágenes como nunca antes se había visto.

En este contexto, la continuación de las bienales de fotografía llevadas a cabo en este mismo sitio (El Centro de la Imagen abrió sus puertas con la inauguración de la VI Bienal de Fotografía), han sido el referente y parámetro principal para vislumbrar los diferentes discursos, técnicas y estrategias de los fotógrafos y artistas que someten su trabajo al criterio del jurado, quienes en última instancia deciden lo que se hace visible y en consecuencia van determinando inevitablemente las tendencias del quehacer fotográfico. En palabras del propio Alejandro Castellanos, director del Centro de la Imagen desde el año 2002, se refería a las bienales, en el catálogo de la bienal justamente de ese año, como un foro de análisis y reconocimiento de las tendencias de la fotografía en México:

La Bienal de esta disciplina llega en el año 2002 a su décima edición como un puente entre los Salones de Artes Plásticas de los que surgió en 1980, y el movimiento artístico contemporáneo, en el cual este medio ocupa un lugar primordial, no sólo como técnica sino como soporte conceptual de una gran diversidad de proyectos. A través de los años, la Bienal ha funcionado como catalizador de las discusiones que tienen lugar en torno a la autonomía de la fotografía como medio de expresión artística.³³

³³ Alejandro Castellanos, "La Bienal de fotografía en México", en *Catálogo de la X Bienal de fotografía 2002*, Centro de la Imagen, CONACULTA, México, 2002, p 85.

Fue precisamente durante los primeros diez años de existencia del Centro de la Imagen, que la teoría y práctica fotográfica posmoderna se llevaron a cabo de forma más seria y consistente en México. A la par de los discursos que se hacían visibles por medio de las bienales, el Centro de la Imagen organizó talleres y conferencias convocando a fotógrafos, artistas y teóricos de la fotografía de talla internacional como: Joan Fontcuberta, Jitka Hanzlová, Keith Carter, Mary Ellen Mark, Noami Uman, Jesse Lerner, Cristina García Rodero, Charles Harbutt, Hana Iverson, Tovia Hohenacker, Jim Golberg, Alex Sweetman, Carole Naggar, Max Kozloff, Sally Gall, entre muchos otros, quienes enriquecieron la visión no sólo de fotógrafos mexicanos sino de los propios investigadores, curadores y académicos que ya participaban en las publicaciones e instituciones donde se siguen generando muchos de los discursos, crítica y teoría de la fotografía contemporánea que se hace en México.

Muchos de los fotógrafos y artistas invitados a dar los talleres, así como algunos de los críticos, fotógrafos e investigadores mexicanos, basaron sus propuestas y formas de concebir la imagen, a partir de la influencia de la llamada neovanguardia en las décadas de los sesenta y setenta en Estados Unidos. Corriente que surge de forma paralela con movimientos sociales, políticos y tendencias artísticas de esos años como el *PopArt*. “Fue este radicalismo específico de la vanguardia, dirigido contra la institucionalización del arte culto como discurso de hegemonía, el que se autorizó a sí mismo como fuente de energía e inspiración para los posmodernos americanos de los años sesenta”.³⁴ Textos emblemáticos de la teoría posmoderna (inspirados a su vez en autores de la corriente postestructuralista y la escuela de Frankfurt), en la fotografía y el arte fueron escritos en las siguientes dos décadas. La revista *October*, fundada por

³⁴ Jorge Ribalta, “Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna”, en *Efecto Real (debates posmodernos sobre fotografía)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p 9.

Rosalind Krauss y Annette Michelson en 1976 se convirtió en un referente tanto para artistas como críticos e investigadores, quienes comenzaron a poner atención en las formas emergentes de representación y deconstrucción de la imagen que implican las prácticas contemporáneas ligadas al posmodernismo. Otros investigadores e historiadores como Douglas Crimp, John Tagg, Christopher Phillips, Benjamin Buchloh, Hal Foster entre otros, fueron también colaboradores de la influyente publicación. Muchos de los textos de estos personajes fueron decisivos para que los investigadores y curadores en México, décadas más tarde (sobre todo en la década de los noventa), elevaran a un primerísimo plano las imágenes basadas en la ficción, así como los discursos autorreferenciales.

Muestra de ello son la mayoría de premios de adquisición y trabajos seleccionados de las bienales desde entonces, así como el número de exposiciones, publicaciones y ensayos dedicados al trabajo de fotógrafos contemporáneos que basan sus discursos en la retórica posmoderna. Cambian los intereses de un buen número de fotógrafos, que optan por verse a sí mismos o inventar realidades que no tengan que ver con la documentación, si acaso solo, como herramienta de “artistas”, precisamente para documentar acciones efímeras como el *performance*, donde la obra se convierte, irónicamente, en el objeto fotográfico (como referente de lo real) que registra esas acciones. “La ficción puede ser simultáneamente el tema, el soporte, el origen, el contexto, la epidermis y el significado de una imagen. La fotografía se presenta como documento de un hecho estético previo”.³⁵ Había surgido la nueva generación de fotógrafos “artistas”, catapultados por las condiciones favorables del Centro de la

³⁵ Juan Antonio Molina, “Paradojas, paradigmas”, ¿Qué está pasando con la fotografía en México?, en *Catálogo XIII Bienal de Fotografía*. México, 2008, Centro de la Imagen, CENART, CONACULTA, p 10.

Imagen, quienes tomaron en su mayoría, posturas que rompieran definitivamente con la llamada “tradicción documental mexicana”. José Raúl Pérez, Adolfo Pérez Butrón, Adriana Calatayud, Ximena Berecoechea, Laura Barrón, Javier Dueñas, Katya Brailovsky, Edgar Ladrón de Guevara, etc. Sin embargo los jurados de las bienales trataron de cuidar un sano equilibrio para que estuvieran presentes posturas documentales tradicionales como las de Lorenzo Armendáriz y Federico Gama, y también trabajos documentales más contemporáneos como el de Ivonne Venegas y Dante Busquets.

Sin embargo, es pertinente subrayar que esta necesidad de ficción, uso de múltiples estrategias y cruce de lenguajes, no es producto de una situación regional específica, sino -como señalaba más arriba-, en gran medida responde a la influencia global por los discursos que ya se venían identificando sobre todo en Estados Unidos y Europa, con artistas multicitados y reverenciados internacionalmente como: Sherrie Levin (apropiación), Cindy Sherman (ficción operando en el “yo”), Richard Prince (recontextualización), Barbara Kruger (combinación de imagen y texto), Jeff Wall (ambigüedad entre documental y puesta en escena), etc. Desde 1970, la exposición *Information*³⁶ en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, daba cuenta de estas propuestas conceptuales en los trabajos del propio Wall, Richard Long, Robert Smithson o la emblemática pieza de Joseph Kosuth *One and three chairs*, entre otros.

Es decir, si bien es cierto que en México, los paradigmas representacionales de la fotografía documental estaban desgastados por el peso de la tradición donde las nuevas generaciones de “artistas” ya no querían saber nada de indígenas y magueyes, también

³⁶ Citada por Christopher Phillips, “La imagen fantasma: La fotografía en el arte europeo y estadounidense de posguerra”, en *Los usos de la imagen, fotografía, film y video en la Colección Jumex*. Buenos Aires, La colección Jumex, Espacio Fundación Telefónica, 2004, p 48.

es cierto que empezó a generalizarse un estigma hacia la fotografía documental porque se puso de moda la construcción autorreferencial en la imagen. Juan Antonio Molina se refiere al carácter conceptualista del nuevo documentalismo. “La fotografía latinoamericana parece estar condicionada por la abundancia de este tipo de obras autorreferenciales –casi tautológicas- que convierten a la imagen en el tema y el objeto de la imagen”.³⁷

El frágil equilibrio entre propuestas documentales y conceptuales, se venía dando también con la celebración de las bienales de fotoperiodismo organizadas por Enrique Villaseñor, mismas que a partir también de su segunda edición en 1996, fueron llevadas a cabo en el Centro de la Imagen. Sin embargo, hubo un acontecimiento que acentuó diferencias y radicalizó posturas en torno a las intenciones y propósitos de la imagen fotográfica. Me refiero a la polémica generada en la VI Bienal de Fotoperiodismo de 2005, cuando se acusó de distorsión de la realidad, e incluso plagio, a Giorgio Viera, ganador del certámen en aquella ocasión. Viera concursó con la serie *Mexicaltzingo, territorio rebelde*; la cual presentaba muchas similitudes con la serie del fotógrafo chino Chien Chi-Chang sobre el barrio chino en Nueva York (1999). Pero sobre todo una de las imágenes es realmente parecida y provocó muchas suspicacias.³⁸ Algunos de los fotoperiodistas seleccionados en la Bienal, protestaron durante la ceremonia de premiación e incluso Claudia Guadarrama, una de las principales inconformes, convocó a otros fotógrafos a descolgar sus fotografías en señal de repudio, a lo que consideraban un descrédito a su labor como fotoperiodistas por la falta de ética

³⁷ Juan Antonio Molina, “Arenas movedizas”, en *Castellote Alejandro (ed). Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana 1991-2002*, Barcelona, Lunwerg editores, 2003, p 305.

³⁸ Para mayor referencia, consultar el debate abierto sobre esta polémica, iniciativa del Foro Iberoamericano de Fotografía.
http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/exposicion.htm

de Viera y el jurado que lo premió. Darío López Mills, integrante del jurado, manifestó su sorpresa al conocer la imagen de Chi-Chang, y dejó asentado que se sintió engañado por el fotógrafo cubano, Giorgio Viera. Por su parte, Lourdes Grobet y Blanca Ruiz, las otras integrantes del jurado, defendieron el premio de Viera en los siguientes términos: “¿Plagio, paralelismo? A diferencia de un hecho noticioso que es sintetizado en una sola fotografía, una historia documental puede ser narrada con mayor libertad temática y expresiva y trascender influencias –que todos los fotógrafos tienen- para ofrecer un trabajo valioso y vinculado siempre con la realidad”.³⁹

Más allá de las descalificaciones personales, este hecho marcó en definitiva un antes y un después, porque gracias a dicha polémica comenzaron a discutirse de manera más formal, las paradojas que presentaba la fotografía documental en el contexto del arte contemporáneo. Conceptos y estrategias como la apropiación, cita, escenificación, etc; fueron puestos en la mesa para ser tratados con su relación a una ética y estética dentro la práctica documental. Cabe destacar la labor de Ileri de la Peña, quien convocó a diversos especialistas e investigadores para reflexionar sobre el tema, dando pie a la publicación del libro *Ética, poética y prosáica. Ensayos sobre fotografía documental*.⁴⁰

³⁹ Carta abierta de Lourdes Grobet y Blanca Ruíz, publicada el 9 de junio de 2005, www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/debate_frameset.htm

⁴⁰ Ileri de la Peña (coordinadora), en *Ética, poética y prosáica. Ensayos sobre fotografía documental*. México, Siglo XXI, 2008.

1.5. Vigencia del documental ante el espectáculo del “yo”

En su estado de perfección, el documental tiende a la perfección y la ficción al documental.
Jean-Luc Godard

Muchos de los discursos autorreferenciales, tan en boga en todas las prácticas artísticas, y especialmente en la fotografía posmoderna, han sido promovidos y absorbidos por intereses económicos de las empresas privadas. Estas han tenido tal injerencia en el arte, que muchas de las políticas culturales de los estados, son financiadas y legitimadas, en gran parte, por fundaciones de las empresas más grandes e influyentes quienes además manejan la mayoría de los museos a nivel global como nueva y eficaz forma de evasión de impuestos o lavado de dinero (La sala 1 del remodelado Museo Tamayo de la Ciudad de México, se llama Carlos Hank Rhon).⁴¹ Instituciones públicas o privadas, productoras de valores de cambio y subjetivaciones, los museos son generadores de plusvalía simbólica⁴². Cada vez se generan con menos frecuencia discursos verdaderamente subversivos, que propicien la fractura del sentido institucional de domesticación de la protesta. El museo en cambio, ha creado y entronizado la figura del curador, no como colaborador del museo al servicio del arte, sino como una aparente

⁴¹ Edgardo Buscaglia ofrece datos reveladores sobre la legitimación del dinero sucio a través de las empresas y la cultura, evidentemente solapadas y beneficiadas por los propios gobiernos. “Paradoja de la represión: La impotencia del Estado ante la delincuencia organizada y la corrupción”. <http://www.youtube.com/watch?v=Mg20OkOA8Nc>

⁴² José Luis Barrios utiliza este término en el contexto de su análisis del museo como sistema de intercambio de signos. José Luis Barrios, “Arte, fantasmagoría y museo. Del sistema de signos a los flujos del gusto”, en *Fantasmagorías, mercancía, imagen, museo*, México, Universidad Iberoamericana, Las lecturas de sileno, 2009 p.67

práctica artística paralela, que en muchos de los casos funciona para simular o aligerar los propósitos de activación de tensiones, y en otros tantos, como medio de apropiación de los pronunciamientos supuestamente más radicales.

Martha Rosler señala esta carencia de crítica como una tendencia en la fotografía contemporánea. “El resultado (que descansa sobre los cimientos del beneficio económico) ha sufrido un movimiento general del discurso de la fotografía legitimada hacia la derecha, una trayectoria que supone la estetización del significado y la negación del contenido, la negación de la existencia de una dimensión política”.⁴³ La supuesta función social y política de la fotografía documental como crítica a las situaciones de explotación, desigualdad e injusticia, en un ámbito público, son marginadas o francamente rechazadas privilegiando las representaciones del “yo” en todas sus variantes. No sólo se desvanece el referente de identidad con lo nacional, sino también -y sobre todo- con la comunidad, sea ésta del país o no. En la mayoría de los trabajos se desplaza la identidad colectiva por una reiterada reflexión sobre la identidad individual.

El deterioro de la esfera pública, en muchos casos atribuible a la paranoia que se genera por el extraño, por ese “otro” que implica una amenaza, ha recluido a muchos artistas jóvenes a la seguridad y zona de *confort* que les brinda su espacio íntimo. “Al parecer, el centro de control social está desplazándose del diálogo directo hacia la manipulación del deseo. La población cada vez presta más atención a la “vida privada” y al yo, y menos al todo social”.⁴⁴ La hipertrofia de subjetividad convertida en máquina productora de discursos autorreferenciales en serie, anulan la potencia de

⁴³ Martha Rosler, “Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre fotografía documental”, en Jorge Ribalta (ed), *Efecto Real (debates posmodernos sobre fotografía)*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p 88.

⁴⁴ Martha Rosler, “La enseñanza de la fotografía. Aspectos críticos”, en *Imágenes públicas. La función política de la imagen.*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p 237.

agenciamientos por parte de la multitud,⁴⁵ concentrándose en la exhibición de singularidades individuales. Muchas de las prácticas artísticas contemporáneas operan como forma de legitimación, resignación y sometimiento hacia los intereses del capitalismo financiero, produciendo objetos acríticos, artículos de consumo. Y si inicialmente, algunos discursos pudieran ser planteados como supuestamente subversivos, las galerías y museos rápidamente resignifican los contenidos, generando estas políticas de subjetivación en lo que se ha llamado capitalismo cognitivo o cultural.⁴⁶ Al igual que sucedió con la fotografía documental moderna al entrar al museo, a los recintos institucionalizados del arte, la fotografía posmoderna como posible práctica crítica, generalmente se convierte en mercancía que sirve para desactivar paradójicamente, esa posibilidad de subversión. “No resulta sorprendente que la desaparición de una agenda crítica, construida como fuera, haya resultado en el aparente colapso de toda distinción estricta entre el arte y el anuncio publicitario”.⁴⁷

Ante este panorama que involucra a una buena parte de los discursos que están siendo visibles en las prácticas fotográficas posmodernas, considero que la fotografía documental independiente tiene vigencia y hoy más que nunca resulta necesaria. Pienso que la representación documental puede aprovechar ese mismo cruce de lenguajes y multiplicidad de estrategias de la fotografía posmoderna, proponiendo un replanteamiento para dotarla de frescura y potencia crítica en ámbitos públicos que no

⁴⁵ La multitud entendida como red de individuos. “Los muchos son singularidades... producto de un proceso de individuación que proviene de lo universal, de lo genérico...no como átomos solipsistas”. Paolo Virno, “El principio de individuación”, en *Gramática de la multitud*, Madrid, Traficantes de sueños, 2003, p 76.

⁴⁶ Conceptos ampliamente referidos por Suely Rolnik en su ensayo “Geopolítica del Chuleo”. <http://transform.eicpc.net/transversal/1106/rolnik/es#redir%23redir%23redir>

⁴⁷ Abigail Solomon-Godeau, “Viviendo con contradicciones. Prácticas críticas en la era de la estética de la oferta”, en *Los usos de la imagen, fotografía, film y video en la Colección Jumex*. Buenos Aires, La colección Jumex, Espacio Fundación Telefónica, 2004. p 75.

necesariamente tengan que estar supeditados a los intereses y reglas del mercado del arte. En el contexto del trabajo que se viene realizando en las primeras décadas del siglo XXI en México, sin duda, hay propuestas que se desarrollan bajo una nueva manera de hacer fotografía documental independiente, logrando un sano equilibrio entre la representación de la realidad y una preocupación por la expresión subjetiva mediante la utilización de diferentes estrategias que se conectan con otras disciplinas. También logran visibilizar su trabajo en diferentes niveles, haciendo uso de diversos soportes, formatos y formas de exhibición, que permiten una negociación entre la foto vista como herramienta de comunicación y denuncia, y al mismo tiempo aprovechar la difusión y promoción institucional que implica la foto en el museo. El trabajo de Maya Goded es un caso emblemático en este sentido y actualmente el más reconocido a nivel internacional por su compromiso en la documentación de la condición humana desde una perspectiva contemporánea.

2. Maya Goded. (México, D.F, 1967) Infancia es destino

Maya Goded pertenece a la generación de jóvenes fotógrafos que emergieron precisamente en el contexto de los primeros años del Centro de la Imagen a mediados de los noventa. A diferencia de la mayor parte de sus colegas de generación, sobre todo mujeres⁴⁸, Maya Goded optó por la fotografía documental como vehículo para expresar sus preocupaciones más íntimas desde la niñez, a través del contacto y la mirada con los otros, en vez de utilizar la fotografía ficcionada de forma autorreferencial. Hay un dicho popular derivado de los estudios de psicoanálisis realizados por Freud, el cual asevera que “infancia es destino”. Ciertamente, en el caso de Maya Goded es innegable

⁴⁸ Ana Casas, Katya Brailovsky, Adriana Calatayud, Tatiana Parcero, entre otras.

que sus antecedentes e influencia familiar marcaron su visión sobre la vida y los propósitos de su trabajo personal como fotógrafa. Hija de una antropóloga estadounidense quien se enamoró de la cultura mexicana, en especial de la antigua civilización mesoamericana que Goded lleva por nombre. Su padre, mexicano, hijo de españoles republicanos; además de la referencia directa con el histórico exilio por el acoso franquista, fue perseguido político por sus nexos con el Partido Comunista en los setenta. Es congruente entonces su inclinación por las cuestiones sociales y su preocupación por encontrar un medio de expresión que permitiera comunicar, denunciar las situaciones de injusticia de las que se hablaba en su casa desde una posición política de izquierda, lo que no significó que ella se adhiriera a ningún partido político más tarde. Maya Goded cuenta en entrevista realizada por Laura González,⁴⁹ que de niña tenía problemas de lenguaje, le costaba mucho trabajo expresarse oralmente con fluidez, situación que propició que durante toda su infancia y adolescencia utilizara la pintura como forma de expresión, motivada también por la afición de su padre a esta misma disciplina artística, quien incluso trabajó un tiempo con el muralista David Alfaro Siqueiros.

A pesar de su carácter reservado, el hecho de pasar temporadas con la familia paterna, republicanos, ateos, apasionados por la política; y por el otro lado, el viajar constantemente a Nueva York y convivir con la familia materna, descendientes de italianos, católicos, festivos que le permitió darse cuenta de diferentes realidades, acostumbrarse a convivir y tolerar diversos puntos de vista e interesarse por la vida de los demás. No resulta extraño que decidiera años más tarde estudiar sociología, y que después la dejara para incursionar en el diseño gráfico y finalmente encontrara en la

⁴⁹ Maya Goded en entrevista realizada por Laura González, ver apéndice, p 79.

fotografía el medio ideal para conocer lugares y personas, convivir con diferentes culturas y estar en la calle, -que según sus propias palabras-, “es lo que más le gusta”. La foto no era desconocida para Goded en su infancia, ya que su mamá trabajaba con este medio en sus expediciones como antropóloga en la zona sur del país, y por otra parte, de manera más directa tuvo una influencia de su tío paterno Ángel Goded, afamado cinefotógrafo, quien ha colaborado en más de quince películas al lado de directores como Paul Leduc, Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Juan Antonio de la Riva, José Luis García Agraz, entre otros. Maya Goded tuvo su primer acercamiento formal con la fotografía en la Escuela Activa de Coyoacán en 1991, pero las técnicas de iluminación en estudio no era lo que ella buscaba, así que muy pronto buscó hacer fotografías en comunidades lejanas del país. Su experiencia comenzó en viajes a la Sierra Tarahumara en 1992, en un principio con amigas antropólogas y después sola. Estos viajes marcaron el inicio de su trabajo y le permitieron acercarse por iniciativa propia a la ya entonces consagrada fotógrafa documental Graciela Iturbide, quien más tarde se convertiría en su amiga íntima y consejera profesional.

En ese momento se le aclararon algunas dudas trascendentes en su trayectoria. Una de ellas fue el consejo de Graciela Iturbide en el sentido de que la fotografía requería tiempo y dedicación completa, y por otra parte, tener paciencia en los temas y el mayor acercamiento posible con la gente que estuviera fotografiando. Maya Goded desde un principio tomó la decisión de trabajar de forma independiente, aunque sus primeras asignaciones como profesional fueron hechas por el Instituto Nacional Indigenista en varias zonas del país. Ahí se dió cuenta de que podía profundizar en temas que a ella le interesaban por razones personales y buscó la forma de llevar a cabo su trabajo con otro tipo de financiamientos. La coyuntura se completó cuando resultó beneficiada con la beca del FONCA “Jóvenes creadores” generación 1991-92, para

realizar su primer proyecto en forma, *Tierra Negra*, el cual culminaría en la publicación de un libro del mismo nombre⁵⁰ y que marcaría desde entonces muchas de las intenciones y algunas de las estrategias recurrentes en sus series posteriores. Cabe destacar que Maya Goded fue contratada por la mundialmente reconocida agencia fotográfica Magnum poco después de haber obtenido el premio Eugene Smith en el año 2000. Sin embargo, el espíritu libre y espontáneo que guían sus imágenes, le llevaron pronto a dejar la agencia y seguir en la búsqueda de proyectos personales y la forma de llevarlos a cabo sin el sometimiento de una línea editorial o ideológica.

Creo que estar en Magnum lo que me hizo, fue darme cuenta que yo no se trabajar bajo presión. Yo no puedo estar fotografiando y que me estén llamando en la oficina a decirme: ya hizo fulano un trabajo igual, entonces ya no salió y la primera portada tiene que ser...no, yo no trabajo así. Yo no puedo trabajar pensando que hay otros tres trabajos y que mi trabajo tiene que ser mejor. Yo no puedo con esa presión.⁵¹

Así, el trabajo de Maya Goded ha mantenido una continuidad y congruencia permanente. Sus series parecen capítulos de una misma novela, secuencias de una misma película, historias de vida conectadas por sentimientos como el amor, la soledad, la marginación, lo prohibido, la fe, la muerte. Todos representados a través del cuerpo (femenino generalmente), ese territorio común en el que se llevan a cabo todas las batallas, el receptáculo de muchos dolores y el vehículo para sublimar algunos placeres. Desde su primer trabajo hasta el más reciente, están presentes rasgos formales y estrategias de producción que definen un estilo, una nueva forma de abordar la representación documental.

⁵⁰ Maya Goded, *Tierra negra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Luzbel, México, 1994.

⁵¹ Maya Goded en entrevista realizada por Laura González, ver apéndice, p 82.

2.1. El documental como aproximación e identificación con los “otros”.

“Nuestra relación con lo que nos es próximo está desde siempre embotada y sin vigor, pues el camino de las cosas próximas, para nosotros los hombres, siempre es el más largo, y por esa razón el más difícil”.

Heidegger

Maya Goded recorre comunidades del país y calles de la ciudad que le remiten a las historias de vida de sus seres queridos y a las historias que escuchaba en la mesa donde se discutía la marginalidad, pobreza y clandestinidad de muchos grupos sociales, así como las formas de vida, creencias y tradiciones de aquellos que son ignorados por la sociedad, sus gobiernos y la historia oficial. “Lo que he ido fotografiando ha estado muy ligado a mi familia, a una necesidad de buscar respuestas o simplemente de entender las preguntas que te persiguen desde pequeña”.⁵² Goded se acerca a esos “otros” no como la extranjera que hace turismo exótico, ni como el fotógrafo que nunca se involucra en las problemáticas, limitándose como simple testigo, o peor aún, aprovechándose de las situaciones para su propio beneficio. “El ojo fotográfico de Maya no irrumpe. No interrumpe...Maya no se asoma, dispara y huye. Maya participa y forma parte. Sólo así es posible asistir a la entrega con que los protagonistas de sus

⁵² Claudi Carreras, “Maya Goded”, en *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p 89.

imágenes desnudan su alma, su cuerpo y su vida”.⁵³

Goded aborda el tema que le interesa desde una perspectiva personal, por lo tanto subjetiva, alejándose de la representación antropológica positivista que intenta estudiar la alteridad de forma objetiva en un sentido científicista. Toma riesgos y se adentra en las vidas, asumiendo que la mejor vía para conocer y poder expresar esas formas de vida, es dedicando tiempo no solo a tomar fotografías sino a pasar tiempo con ellas y ellos. El hecho de establecer un diálogo honesto, mostrándose de forma directa y transparente tiene el propósito de llevar a cabo una relación más equitativa, sobre todo en el acto fotográfico que implica casi siempre una asimetría entre el fotógrafo y el fotografiado. Goded propicia una interrelación horizontal con las personas, dejándolas que hablen por sí mismas, permitiéndoles expresarse verbal y corporalmente. Maya Goded no avasalla. Sin duda su gusto por la sociología y la influencia materna por la antropología, hicieron efecto en la forma en la que Maya se acerca y conoce a la gente, pero la suya no es una mirada de extrañamiento sino de aproximación mutua. Es lo que Luis Calvo denomina reciprocidad de visión. “Si antes el otro era el único objeto de interés antropofotográfico, hoy “nosotros” y “ellos” nos observamos mutuamente: la comunicación visual deviene , ahora, instrumento para un conocimiento recíproco.”⁵⁴

En este sentido, no se trata de una táctica para conseguir un objetivo, es un vínculo que se establece a partir del interés por los demás, pero también intentando encontrar coincidencias en las preocupaciones, emociones y sentimientos que finalmente nos identifican con esos otros. “Yo no me autorretrato, pero lo que he fotografiado habla mucho de mí, aunque sea documental, en la manera cómo me acerco

⁵³ Eduardo Vázquez Martín, “Más allá de la línea”, en <http://www.mayagoded.com>

⁵⁴ Luis Calvo Calvo / Josep Mañà Oller “El valor antropológico de la imagen. ¿Hacia el “homo photographicus”?, en Naranjo Juan (ed) *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona Gustavo Gili, 2006, p 206.

a los temas”.⁵⁵ Esta identificación puede tener conexiones también con la psicología, sobre todo cuando pensamos en la teoría lacaniana de percepción de la realidad a través del otro:

El lenguaje humano constituye una comunicación en la que el emisor recibe del receptor su propio mensaje de manera invertida...La verdad que me enseña el otro no es sólo la verdad de mi deseo, desconocida por mi y revelada por el otro...También concierne a toda verdad, a toda realidad, en tanto que éstas pueden escapar a la conciencia de aquél que, sin embargo, está sometido a ellas”.⁵⁶

En la mayor parte de sus ensayos fotográficos, como en *Tierra Negra*, *Plaza de la Soledad* y *Tierra de Brujas*, se puede percibir la predilección por uno o dos personajes femeninos con quienes tiene un acercamiento más estrecho y quienes le brindan la confianza para acompañarlas en sus momentos más íntimos, así como una interacción especial que se evidencia en los retratos de esas mujeres con las cuales se identifica, a pesar de pertenecer a una cultura, clase social y color diferente. José del Val resume la aproximación de la autora con las personas que fotografía de la siguiente manera:

“Una relación con los sujetos que afoca con su cámara que le dan una singularidad de mirada: Maya mira directamente y a Maya la miran directamente, y el instrumento, la cámara, no se muestra en su virtuosismo técnico sino que simple y llanamente desaparece...Allí donde el artista actúa, prevalece la mujer y el ser humano”.⁵⁷

Así, Maya Goded establece una relación personal intensa que permite, no sólo conocer la forma de vida y situación de los sujetos fotografiados, sino también percatarnos de una manera de ver muy particular y reconocerla a través de los retratos frontales que realiza. Cuando vemos los rostros de sus imágenes, no sólo estamos mirándolos a ellos,

⁵⁵ Claudi Carreras, “Maya Goded”, en *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, p 89.

⁵⁶ Clément Rosset, “Lo real y su representación”, en *Lo real. Tratado de la idiotez*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p, 165.

⁵⁷ José del Val, “Presentación”, en Maya Goded, *Tierra negra*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Luzbel, 1994, p 7.

sino inevitablemente nos imaginamos a la fotógrafa delante de ellos, sabiendo de antemano que propició situaciones y les pidió determinadas acciones para evidenciar también lo que ella quería mostrarnos con estos documentos. Esta intervención, lejos de afectar el estatus documental, le permite expresar de una manera más personal lo que está observando. Los retratos entonces adquieren una dimensión subjetiva, producto de la relación estrecha con las personas (que no personajes) y de la interacción que se establece en el acto fotográfico. En este sentido, si bien es cierto que la alteridad puede ser representada mediante la ficción, mediante la construcción de personajes que pueden estar basados en situaciones reales, es en el documental que la representación del “otro” adquiere mayor potencia simplemente por su referente con la realidad. “El estatus del Otro como proyección o fabricación, supone que la ficción clásica tiene una enorme dificultad para representar otras culturas fuera de su función dentro de un sistema de oposición e identidad...Lo que sigue sin ser representable es la diferencia del Otro”.⁵⁸

Una preocupación que la acompañará como obsesión a lo largo de todo su trabajo, es la representación de la fuerza y misterio que encierra lo femenino en un país y cultura que se han desarrollado bajo un esquema global de dominación masculina. Prejuicios, estigmas e ideología de poder sobre la mujer, se han generado y reafirmado a través de imágenes del cuerpo femenino como objeto sexual, en los medios de comunicación y la publicidad. “Cada sociedad elabora, a partir de una determinada cosmovisión, sus propias representaciones y saberes sobre el cuerpo. Entonces, el cuerpo será abordado no como realidad constante e inmutable, sino como constructo cultural”.⁵⁹

Maya Goded evidentemente rechaza esta visión y busca representar a las

⁵⁸ Bill Nichols, “La representación documental y el mundo histórico”, en *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1991, p 261.

⁵⁹ Cristina Micieli, “El cuerpo como construcción cultural”, en *Revista Aisthesis No.42*, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007, p.42.

mujeres en su cotidianidad, no exentas de erotismo, que trabajan, que alimentan a los hijos, pero también esas mujeres que permanecen en los márgenes de la sociedad, aquellas que son estigmatizadas, enjuiciadas y violentadas por ejercer prácticas u oficios que permanecen en la clandestinidad a pesar de que mucha gente recurre a ellas, como la prostitución y la brujería. En suma, la transgresión de la imagen y el papel de la mujer que le ha sido asignado a través de la historia. En todas sus series, Maya Goded retrata a las mujeres, se solidariza con ellas y se busca en ellas. “Lo que me interesa es esta relación extraña que se tiene con el significado del cuerpo ante la sociedad y las contradicciones ante uno mismo. Cómo influye el materialismo y consumismo sobre las percepciones del cuerpo, la forma en la que nos van educando para que desde muy pequeños tengamos una concepción estética prejuiciada del cuerpo y su función social sobre todo ante los hombres”.⁶⁰

2.2. Plaza de la soledad. Representación atípica del cuerpo femenino.

Maya Goded se ocupa de la representación del cuerpo, como forma recurrente de las artistas visuales para expresar inquietudes personales pero sobre todo para referirse a problemas de género desde una perspectiva contemporánea, entendiendo al cuerpo como mapa de la realidad y también como refiere Cristina Micieli “el recinto del sujeto, el lugar de sus límites y de su libertad, el objetivo privilegiado de una elaboración y de una voluntad de dominio”.⁶¹ La historia del arte da cuenta de su representación de muy diversas maneras, pero sin duda con una predilección por el cuerpo femenino sobre

⁶⁰ Maya Goded, en entrevista realizada por Benjamín López Alcántara, ver apéndice, p 86.

⁶¹ Cristina Micieli, “El cuerpo como construcción cultural”, p 68.

todo a partir del renacimiento, creando un régimen visual que es vigente hasta nuestros días donde la mujer se convierte en objeto de la mirada masculina. “En la forma-arte del desnudo europeo, los pintores y los espectadores-propietarios eran usualmente hombres, y las personas tratadas como objetos, usualmente mujeres”.⁶²

Con su libro *Plaza de la soledad* (2006) sobre prostitutas de la Merced⁶³, Goded reafirma su interés por estas mujeres estigmatizadas y aborda la problemática de la dominación masculina, simbólica y real, sobre el cuerpo femenino. A través de potentes retratos íntimos, escudriña sobre los significados e implicaciones del cuerpo, en las formas de asimiliación, interpretación y acción que tiene la sociedad sobre la mujer a partir de esos cuerpos que han sido representados por todas las culturas para el goce masculino. Resulta incuestionable que las diferencias entre el cuerpo masculino y femenino no sólo radican en sus características físicas sino también determinan los roles sociales y forma de vida de las personas. Las sociedades conservadoras y católicas como la mexicana recriminan el goce, el placer en el cuerpo femenino como si las mujeres no tuvieran derecho al disfrute sino la obligación solamente de otorgarlo. La maternidad, fin único del acto sexual según las leyes eclesiásticas, marca por otro lado la sacralidad del cuerpo femenino como portador y generador de vida, y valora entre tanto la virginidad como un tesoro.

“El sexismo es un esencialismo: al igual que el racismo, étnico o clasista, busca atribuir diferencias sociales históricamente construidas a una naturaleza biológica que funciona como una esencia de donde se deducen de modo implacable todos los actos de la existencia. De todas las formas de esencialismo es la más difícil de desarraigar”.⁶⁴

⁶² John Berger, “Modos de ver”, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p 73.

⁶³ Maya Goded, *Plaza de la soledad*, Barcelona, Lunwerg editores, 2006.

⁶⁴ Pierre Bourdieu, “La somatización de las relaciones de dominio”, en *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 1998, p 8.

Este trabajo de Goded, el más trascendente de su trayectoria hasta ahora, también responde a una búsqueda personal de encontrar respuestas sobre la relación del cuerpo con uno mismo y los significados que la sociedad le va asignando a través de sus transformaciones. Estas inquietudes se magnificaron durante su primer embarazo y se convirtieron en el motor principal para involucrarse intensamente en la vida de algunas de estas mujeres que viven situaciones de desigualdad, discriminación y violencia.

“Yo quería hacer un trabajo que me permitiera ahondar en las raíces de la desigualdad, la transgresión, el cuerpo, el sexo, la virginidad, la maternidad, la infancia, la vejez, el deseo y nuestras creencias. Quería hablar de amor y desamor... Pero solo después de cinco años de fotografiarlas en su ambiente entendí bien lo que buscaba: los secretos y los significados que se encierran en el cuerpo de las mujeres”.⁶⁵

La representación fotográfica de mujeres prostitutas en México tiene antecedentes históricos y estéticos que se conectan de alguna forma con el trabajo de Goded. En el siglo XIX comenzó el registro fotográfico de prostitutas como forma de identificación y control. Ya en el siglo XX, el archivo Casasola, Hermanos Mayo, Fondo Díaz, Delgado y García, entre otros; contienen imágenes de prostitutas en diferentes ámbitos. Así mismo, en el auge de la fotografía victoriana a principios del siglo XX, destacan álbumes de fotógrafos anónimos sobre burdeles y casas de citas. (Ver la colección de Ava Vargas, *La casa de citas*). Y de manera más reciente trabajos como los de Constantino Sotero, Agustín Martínez Castro y Aristeo Jiménez entre otros, dan cuenta del registro de prostitutas en diferentes situaciones. No obstante, en todos los casos, fueron hombres los que realizaron dichas imágenes.

El trabajo de Maya Goded, tiene la particularidad primaria de ser una mujer quien está detrás de la cámara. Pepa Roma refiriéndose al trabajo de Goded, dice: “El

⁶⁵ Maya Goded, “Presentación”, en *Plaza de la soledad*, Barcelona, Lunwerg editores, 2006, p 11.

cuerpo está ligado con la identidad de la mujer de una manera que no lo está para el hombre...En el caso de la mujer, su cuerpo la hace virgen, la hace objeto de deseo, la hace madre, la hace puta...esas mujeres cuyo cuerpo está a disposición permanente de los demás”.⁶⁶

El trabajo de Maya Goded continúa la tarea de artistas contemporáneas que ponen énfasis en la crítica feminista hacia la construcción que la sociedad ha hecho de las normas y conductas sexuales, así como de las relaciones de poder. A través de la utilización del propio cuerpo en *performances* o de su autorrepresentación en las diferentes manifestaciones posmodernas, artistas como Carole Schneemann, Laurie Simmons, Cindy Sherman, Hannah Wilke, Ana Mendieta, entre otras, experimentaron y denunciaron desde la década de los setenta, la visión machista que la sociedad tiene sobre el cuerpo y el rol femenino. “La reciente aparición del pensamiento posmoderno y feminista obliga a revisar el modo como se representa el cuerpo en las artes visuales. Ya no simple objeto de goce visual e inocente deleite erótico, ahora se comprende el cuerpo como lugar de una discusión sumamente tensa”.⁶⁷ Maya Goded no utiliza su cuerpo ni se autorrepresenta, escoge el camino del documentalismo más a la manera de Sally Mann o Nan Goldin, quienes se convirtieron en fotógrafas documentales referentes en Estados Unidos precisamente por representar el cuerpo femenino de una forma expresiva, mediante la documentación de la vida de sus familiares y amigos íntimos en situaciones cotidianas o extremas desde una perspectiva de construcción verosímil sin inventar otras realidades. A.D. Coleman lo define como una de las vertientes del modo directorial:

“Otro modo, permite una intermediación más activa entre la cosa en sí y la

⁶⁶ Pepa Roma, “Sexoservidoras: carne, alma y corazón”, en *FotoPress 01 Varios autores. Catálogo de exposición de fotografía*, Barcelona, Fundación La Caixa, 2001, p 61.

⁶⁷ John Pultz, “El cuerpo en la fotografía”, en *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal Ed, 2003, p 7.

imagen. El realizador de imágenes interpreta abiertamente los objetos, los seres y los sucesos que se hallan frente a la lente. La subjetividad de estas percepciones se da por sentada, así como su transitoriedad. En este método se acepta una cierta cuota de azar y de accidentes, a veces, incluso, provocados”.⁶⁸

En México, muchas fotógrafas contemporáneas adoptaron desde finales del siglo XX y principios del XXI, estrategias de representación utilizando sus propios cuerpos, saturando la escena fotográfica de discursos autorreferenciales. El trabajo de Tatiana Parceró, Eugenia Vargas, Patricia Martín, Ana Casas, Cannon Bernáldez, Paola Dávila, entre otras, son algunos ejemplos de esta reiteración. Patricia Mendoza, quien fuera directora del Centro de la Imagen durante ocho años –por tanto, conocedora de los discursos fotográficos de la década de los noventa-, hizo referencia a esta saturación durante la presentación del libro que nos ocupa: “Maya Goded pertenece a un grupo que fácilmente podría ser identificado como feminista, pero el feminismo nos tiene mal acostumbradas, hay una saciedad, siempre es autorreferente, un cuerpo fragmentado o gozado; sufriente o vejado; Maya busca en la expresión de otras mujeres su propia realidad como mujer; se busca como mujer en otra realidad, son las otras pero es ella como mujer; transgrede arquetipos desde un lugar que no nos atrevemos a ver”.⁶⁹

A contrapelo de esta moda autorreferencial, la elección por una representación documental desde una visión femenina, que también podemos llamar posmoderna, tuvo repercusión internacional a través de dos trabajos sumamente importantes a principios del siglo XXI en el ámbito de la fotografía contemporánea en México. Me refiero a los

⁶⁸ A.D. Coleman, “El modo directorial: Notas hacia una definición”, en *Los usos de la imagen*, fotografía, film y video en la Colección Jumex. Buenos Aires, La colección Jumex, Espacio Fundación Telefónica, 2004, p 37.

⁶⁹ Patricia Mendoza en la presentación del libro *Plaza de la soledad* en el Palacio de Bellas Artes. Nota de Arturo García Hernández., *La Jornada*, cultura, 20 de mayo del 2006, versión digital. <http://www.jornada.unam.mx/2006/05/20/index.php?section=cultura&article=a05n2cul>

libros *Ricas y famosas*⁷⁰ (2002) de Daniela Rossell y evidentemente *Plaza de la soledad* (2006) de Maya Goded. Dos visiones antípodas que han marcado diferentes rumbos, a partir de la representación del cuerpo femenino de maneras muy distintas aunque utilizando estrategias de aproximación parecidas. Mientras que Daniela Rossell retrata de forma sarcástica a las mujeres pertenecientes a su clase, las hijas de los empresarios y políticos más ricos de México; Goded se ocupa de las mujeres que sin pasar desapercibidas, son invisibles para gran parte de la sociedad en tanto que molestan y representan a un sector de la población que está ahí, en los márgenes, en la clandestinidad que tanto dinero genera en las hipócritas sociedades capitalistas. Goded se adentra en el barrio de la Merced, y toma como principal recurso el retrato directo, íntimo, en muchas ocasiones dirigido, pero siempre producto de una interrelación estrecha con esas mujeres que le han concedido el mostrar sus rostros, cuerpos, miedos, creencias y deseos. También a contracorriente de una estética contemporánea llena de color y artificio, optó en esta serie por utilizar película en blanco y negro, así como la predilección por una luz natural sin ningún tipo de manipulación digital. La mayoría de retratos contenidos en el libro, fueron realizados al interior de cuartos de hoteles y bares de la Merced, o en la calle, lugares de trabajo habitual de estas prostitutas, donde se desnudan literal y metafóricamente ante su cámara. La representación del cuerpo en las fotografías de Maya Goded, no tiene nada que ver con los estereotipos estéticos de la figura femenina dispuesta como disfrute visual para la mirada masculina.

Los retratos de estas mujeres de la Merced son directos, crudos, contundentes, políticamente incorrectos puesto que hablan de situaciones lacerantes que preferimos evadir. Eluden cualquier signo de esteticismo que remita a la representación banal y comercial de las imágenes que tapizan las revistas y los anuncios publicitarios

⁷⁰ Daniela Rossell, *Ricas y famosas*, Barcelona, Hatje Cantz, 2002.

enfocados a despertar el deseo y consumo de mercancías. En sus imágenes por el contrario, vemos rostros y cuerpos marcados precisamente por la soledad, la desesperanza, el maltrato, la angustia, el dolor y paradójicamente también en algunos casos el amor, la fuerza y la fe. “Se trata de un trabajo que no juzga, una aproximación libre a los cánones que el género documental permite y una inusual resolución formal, en la que Goded evita muchos de los vicios de la estética documental, proponiendo una gran frescura visual”.⁷¹ Esta frescura a la que se refiere Fontcuberta se debe a la cercanía que Maya Goded logró con estas personas, no siendo un testigo que ve las cosas desde afuera, o peor aún, desde lejos, como muchos de los fotógrafos que tienen imágenes sobre prostitutas y sus entornos. Por el contrario, logra un diálogo directo e íntimo, estableciendo una interrelación en el acto fotográfico como una especie de intercambio de subjetividades. La fotógrafa nos cuenta el caso de Juanita por ejemplo, una prostituta de edad avanzada, que siempre está en la banca de un parque tejiendo, como lo hacen muchas abuelas. Sin embargo, al estar en el cuarto del hotel, frente a la cámara previo pago por sus servicios, Juanita se desviste, posa y se convierte en la prostituta seductora que dicta su oficio.

Maya Goded se pregunta ¿qué es la verdad en el documental?, y ella misma responde que se vuelve todo muy subjetivo, no hay verdades absolutas. “Aunque trato de ir sin ideas preconcebidas, siempre estoy buscando algo en específico que me interesa y por otra parte, las personas que retrato, en este caso las prostitutas, también llevan a cabo una representación de lo que ellas quieren mostrar para mí. Al final es un juego de representación de lo que queremos ser y cómo queremos ser vistos”.⁷² Si bien

⁷¹ Joan Fontcuberta, “Maya Goded”, en *Blink. 100 Photographers, 10 curators, 10 writers*, New York, Phaidon, 2002, p105.

⁷² Maya Goded, en entrevista realizada por Benjamín Alcántara, ver apéndice, p 85.

es cierto que en estos retratos se muestra una representación que es producto de la interacción entre las prostitutas y la fotógrafa, no se está inventando otra realidad. Es decir, la escenificación en todo caso, se limita a las actitudes, posturas o ángulos de la cámara. Pero no estamos ante imágenes que pudiéramos definir como ficticias o construidas. En esta serie, se pone de manifiesto ese deseado, sutil equilibrio entre realidad y ficción en las nuevas formas de abordar el documental. Es por ello, que cuando vemos estas imágenes, no importando si es la primera o la vigésima vez, nos sacude la contundencia de una realidad social que sabemos que existe pero no nos imaginamos o no queremos ni pensar en las singularidades y detalles que son implícitas de esa realidad. Por medio de estos retratos es que nos enfrentamos a historias de vida y descripciones corporales que son difíciles de asimilar, sobre todo cuando el ojo está acostumbrado a ver la desnudez en imágenes, desde una perspectiva estética, basada en la representación erótica de cuerpos jóvenes y sin imperfecciones. “La pobreza, la fealdad, la ruina y la tristeza pertenecen a un plano de la realidad que históricamente se ha mantenido al margen de la representación. La representación es un ejercicio de prestigio para lo representado”.⁷³

Estos retratos pueden causar sorpresa, incomodidad, molestia y en algunos casos, indignación. Lo que es seguro, es que nunca provocarán indiferencia. Estas imágenes no son obscenas en un sentido pornográfico, sin embargo aturden por la franqueza y sencillez con la que son mostrados esos cuerpos con huellas de una vida llena de sufrimientos. No obstante el impacto que causa observar detalladamente estos cuerpos, lo que más conmueve son las miradas de dolor y vacío con las cuales nos identificamos no porque necesariamente compartamos esa condición de vida, sino simplemente por reconocernos en esas miradas como ser humanos vulnerables y

⁷³ Juan Antonio Molina, “Desde que se fueron las putas”, en <http://paginaenblanco-juan.blogspot.com/>

susceptibles del sufrimiento y soledad. Laura González habla de esto en el texto que escribió sobre el trabajo de Goded para el catálogo del premio Príncipe Claus 2010:

“Su fotografía funciona como un doble espejo que refleja tanto lo que la cámara tiene delante (el retratado y su situación de exclusión social) como lo que yace detrás de ella: el proceso de observación de las normas sociales, implícito en la manera en que miramos. Al ponernos en el lugar que ocupó la cámara, Goded no sólo nos hace conscientes de lo que estamos viendo, sino de cómo y desde dónde lo hacemos”.⁷⁴

2.3. Participación y acción. Ética en el documental.

*“El nuevo artista protesta, ya no pinta; crea directamente...La vida y el arte son uno”
(Tristan Tzara, Manifiesto dadá, 1919).*

En las prácticas documentales siempre está latente el tema de la ética por varias razones. En principio el acto fotográfico y su referencia con la realidad hacen que se establezca una relación tensa entre el productor de las imágenes y el consumidor de las mismas. La gente sigue creyendo en las imágenes fotográficas, casi como un acto de fe. A pesar de que es implícito el artificio en cualquier fotografía, su característica de “huella” le otorga un alto rango de credibilidad para seguir vigente como instrumento de producción de sentido y control social. Por tanto, se sigue exigiendo del documentalista sobre todo, honestidad. Queda claro que es imposible un estatuto de veracidad absoluta, si acaso el de verosimilitud, y también hemos visto que la práctica documental se caracteriza por una interpretación subjetiva tanto del productor de la imagen como del que la mira. Otro elemento importante de la ética en el documental es la responsabilidad

⁷⁴ Laura González Flores, “Espejo, mirada y cuerpo. La fotografía de Maya Goded”, en *Frontiers of Reality. Prince Claus Awards 2010*. Amsterdam, Prince Claus Fund, 2010, p 54.

que tiene el documentalista sobre su objeto. Aquí intervienen muchos factores a considerar como las formas de aproximación (si se cuenta con el permiso o no de las personas que se está fotografiando), los fines o propósitos de la documentación y también el contexto de la publicación o circulación de las imágenes. Ya mencioné en páginas anteriores algunas de las críticas que se han hecho al documental por su proclividad a la depredación y oportunismo. Sin embargo, estoy convencido que una parte fundamental en toda práctica documental que se considere ética, tendrá que estar basada en el respeto pero también y sobre todo, en alguna forma de colaboración y participación con el sujeto o comunidad en donde se esté llevando a cabo dicha práctica. “El camino más adecuado para el documentalista no es “hablar en nombre de”, sino encontrar un equilibrio entre la observación de la situación ajena y la expresión del punto de vista propio, que debe incorporar algún tipo de marco de análisis de las causas sociales y sus remedios”.⁷⁵

Goded encuentra ese anhelado equilibrio en su trabajo, expresándose ella, pero también propiciando acciones conjuntas que se convierten en realidades para una mejora en la calidad de vida y defensa de los derechos de estas mujeres. Pocas son las prácticas documentales que se comprometen de manera tan decidida y arriesgada en acciones que se traduzcan en denuncias directas o mejoras del entorno que están documentando. Acciones que regeneren, basadas en la esperanza de refundación de algo nuevo. “Actuar, en su sentido más general, significa tomar una iniciativa, comenzar, poner algo en movimiento”.⁷⁶ En estos sorprendentes, enigmáticos retratos, Maya Goded no es sólo testigo y nosotros tampoco lo somos en calidad de espectadores. Nos

⁷⁵ Martha Rosler, “Ética y estética de la fotografía documental”, en *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p 269.

⁷⁶ Hannah Arendt, “Acción”, en *La condición humana*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2005, p 207.

hace cómplices y de alguna forma también corresponsables de una situación que seguimos propiciando como sociedad al permitir prácticas de dominio, poder y violencia que se potencian en estrategias gubernamentales de represión u omisión y formas de operar del crimen organizado.

En el centro histórico de la ciudad de México, según testimonios de las propias sexoservidoras, existe un número indeterminado de mujeres asesinadas en cuartos de hotel, homicidios que han quedado impunes. Ante estos asesinatos sin esclarecer, la sociedad en su conjunto actúa siendo cómplice de la impunidad, pues el clamor de justicia se reserva para otra categoría de mujeres.⁷⁷

Igual que en sus series *Tierra Negra* (1993), y *Tierra de brujas* (2008), Maya Goded establece una relación sumamente cercana con algunas de las mujeres que retrata. Ella misma ha declarado en diversas ocasiones, que muchas veces le interesa más la amistad que pueda entablar con las personas que el hecho de fotografiarlas. En el caso de las sexoservidoras de la Merced logró consolidar una amistad particular con Carmen, líder de las prostitutas que trabajan en parque Loreto. El libro está dedicado a ella y mantienen una amistad después de 15 años de conocerse. Maya Goded no solo se involucró con las prostitutas y los padrotes o chulos que las cuidan para documentar una situación en específico, también se comprometió para colaborar e impulsar proyectos institucionales y no gubernamentales, que propiciaron la organización de redes de mujeres prostitutas para exigir derechos fundamentales y asesoría jurídica en casos específicos de abusos, extorsiones, asesinatos, etc.

Mientras realizaba el trabajo fotográfico, fue invitada a colaborar en la Comisión de Derechos Humanos del D.F, y desde ahí surgieron iniciativas para colaborar en coordinación con abogados, sociólogos y psicólogos. En esta coyuntura surgió el CAIS

⁷⁷ Elsa Conde Rodríguez, “La desigualdad de género: una dimensión social de la prostitución femenina”, en *Comercio sexual en la Merced: una perspectiva constructivista sobre el sexoservicio*, Angélica Bautista López y Elsa Conde Rodríguez (coordinadoras), México, D.F, UAM, Porrúa, 2006, p.152

(Centro de Atención Integral a Sexoservidoras) y posteriormente la casa Xochiquetzal en 2006, predio donado por el Gobierno del Distrito Federal, como refugio para prostitutas de la tercera edad donde se les brindaba cama y comida diaria, y donde Carmen trabajó como directora del 2006 al 2009. De esta forma, el trabajo documental de Maya Goded trascendió no solamente en círculos culturales y artísticos sino también en ámbitos sociales y políticos. Durante casi diez años, de 1996 al 2006, Goded fotografió a estas prostitutas para mostrarnos su visión personal sobre una realidad, pero también participó directamente en la organización de estas instancias que permitieron transformaciones en la vida cotidiana de las prostitutas, así como la agrupación gremial para la toma de conciencia y defensa de sus derechos fundamentales. Muchas veces fungió como intermediaria entre autoridades, especialistas e investigadores y las prostitutas para generar nuevas relaciones. Jorge Luis Marzo, al referirse a la retórica de la representación documental, sostiene que: “La comunicación en este contexto, debe ser entendida no sólo como vínculo del lenguaje o con los medios de comunicación, sino como “conciencia de comunidad”. En este sentido su objetivo es utópico, socializante, racionalizador, destinado a mejorar en algo las condiciones de esa comunidad”.⁷⁸

Este tipo de acciones concretas permiten el desbordamiento del marco puramente representacional, convirtiendo al documental en una deseable y necesaria participación en las realidades donde se lleva a cabo dicha práctica, como parte de lo que pueden ser en general las prácticas artísticas vinculadas con el activismo político y no solamente como generadoras de signos y objetos dentro de museos y galerías.

De lo que se trata ahora es de dirigirse a todos aquellos que podrían devenir

⁷⁸ Jorge Luis Marzo y Jorge Ribalta, “tres versiones de la práctica cultural considerada como crítica cultural. Entrevista a Group Material, Barbara Kruger y Guerrilla Girls”, en Jorge Luis Marzo *Fotografía y activismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p 263.

parte de un movimiento social, un movimiento real que prolifera y se multiplica, en el que cada actor es una persona en sí misma excluida, y en el que el objetivo no consiste en estar incluido, sino en crear espacios diferenciados para la autoorganización que podrían tener tanta fuerza como para desafiar la dinámica sistémica que conduce a la exclusión.⁷⁹

2.4. Estrategia intertextual en el documental. Texto, voz y sonido.

“En pro de las innovaciones, en contra de las renovaciones”

Bertolt Brecht

El trabajo fotográfico de Maya Goded tiene una característica particular más que cabe resaltar como una forma de interdisciplina en la práctica documental contemporánea. El uso de textos escritos por los propios fotógrafos, más allá de pies de foto sigue siendo poco usual en las publicaciones donde se exhibe la foto documental. Generalmente acompañan un texto de algún escritor o periodista que habla sobre el tema que se esté tratando. En el caso de Goded, la escritura ha sido parte fundamental de su trabajo, en dos niveles. El primero, incluso antes de tomar la cámara, cuando comienza a reflexionar sobre lo que va a fotografiar. Maya Goded sostiene que siempre estuvo

⁷⁹ Brian Holmes sobre las estéticas de la igualdad de Ránciere, entrevistado por Marcelo Expósito, en (http://marceloexposito.net/pdf/brianholmes_exposito.pdf)

interesada en la palabra como herramienta para hacer consciente lo que quería fotografiar y cómo lo quería hacer. Menciona que fue muy importante para ella tomar un taller con Beatriz Novaro en el Centro de la Imagen en 1996.

El de Beatriz fue un taller donde le rascamos mucho a nuestro interior como personas, para saber qué era lo que estábamos buscando en la fotografía. Para mí fue muy importante entender que la fotografía –aunque yo hiciera foto documental- iba de la mano con lo que yo estaba buscando en mi vida. Los temas y la gente que yo retrataba tenían realmente un lazo conmigo.⁸⁰

En entrevista con Laura González señala también que muchas veces resulta muy frustrante ver sus fotos publicadas en revistas junto a textos de periodistas que responden a intereses muy distintos a la motivación de las imágenes. “Digo, porque te metes en una agencia o trabajas para una revista y es horrible, lo que estas fotografiando se vuelven una mercadotecnia... nunca sabrás dónde van a acabar con qué artículo, quién lo escribió ¿no?”.⁸¹ Por estas razones, casi la totalidad de sus series están acompañadas de textos escritos por ella misma a manera de ensayo alterno o pequeños párrafos que describen situaciones, personas o reflexiones sobre el tema que está fotografiando. El segundo nivel en el que Maya Goded recurre a la utilización del texto, es en el lugar privilegiado que ocupan en sus publicaciones y exposiciones, los testimonios de las personas que fotografía. Así, la grabadora es un instrumento de trabajo tan importante como la propia cámara. Durante sus encuentros y pláticas previas graba las conversaciones y se convierte ella misma en periodista y de alguna forma en psicóloga, al escuchar, formular preguntas, provocando reflexiones y pensamientos que de otra forma sería imposible conocer. En su libro *Plaza de la soledad*, incluye testimonios de Carmen y Elvira, dos de las prostitutas con quienes más acercamiento

⁸⁰ Maya Goded, “Primero va la mirada”, en *Revista Luna Córnea*, número 33, *Viaje al Centro de la Imagen I*, CONACULTA, 2011, p 417.

⁸¹ Maya Goded en entrevista realizada por Laura González, ver apéndice, p 82.

tuvo, así como uno de los padrotes con mayor influencia y poder en la zona.

Este tipo de testimonios son importantes en el proyecto documental, ya que al contar su historia y concepción sobre la vida, juegan un papel importante como sujetos, en lo que Ana María Mauad llama producción social de memoria. En este sentido la relación que se establece entre las fuentes visuales y las orales, funcionan como mediadores para el estudio de las memorias sociales. “La fotografía compone, conjuntamente con otros tipos de texto de carácter verbal, la textualidad de una determinada época. Tal idea implica la noción de intertextualidad para la comprensión amplia de las maneras de ser y actuar de un determinado contexto histórico”.⁸² Ésta es básicamente la función de los textos en el libro *Plaza de la soledad*. Una vez que vimos las imágenes y tratamos de asimilarlas, interpretarlas; en las páginas finales podemos leer estas historias de vida personales que nos complementan y dan algunas pistas para entender mejor las causas y condiciones sociales que generan la situación de violencia y desamparo que sufren estas mujeres, pero también para conocer algunas de sus ilusiones, sueños, deseos y motivaciones que puedan sostener una esperanza de vida. Y servirán para que en el futuro, los espectadores o investigadores que recurran a estas imágenes, puedan contextualizarlas de manera más completa.

Esto quizá puede resultar obvio en lo que se refiere a la fotografía abordada como herramienta en un contexto histórico. Pero el papel que juegan los textos acompañando las imágenes en el terreno artístico no es menos importante, aunque escaso en la mayoría de los trabajos documentales que se insertan actualmente en los museos y galerías. Una práctica documental contemporánea como la que viene

⁸² Ana María Mauad, “Fotografía como fuente histórica: Lectura e interpretación”, en *Poses e Flagrantes. Ensaio sobre história e fotografias*, Rio de Janeiro, Biblioteca Eduff, 2008, p 40.

ejerciendo Maya Goded, que combina imágenes y texto, proporciona un sentido mucho más claro y directo hacia la intención con las que fueron realizadas dichas imágenes. Ante la ambigüedad y polisemia de las imágenes fotográficas, el uso de textos resulta una estrategia útil y necesaria para llevar a cabo señalamientos críticos más específicos con mucha mayor potencia.

Algunos pocos fotógrafos contemporáneos han trabajado deliberadamente en contra de las estrategias que han conseguido convertir la fotografía en un arte elevado... Vinculan abiertamente sus fotografías con el lenguaje y utilizan los textos para anclar, contradecir, reforzar, subvertir, complementar, particularizar o trascender los significados que ofrecen las propias imágenes.⁸³

Esto es justamente lo que hace Goded con sus imágenes en los ámbitos artísticos cuando monta sus exposiciones. En el caso de la serie *Plaza de la soledad*, tanto en el Museo Reina Sofía de España como en el Palacio de Bellas Artes de México, muchas de las imágenes estaban acompañadas de textos de la autora y también testimonios de las personas retratadas. La instalación museográfica privilegió además, ciertos espacios dedicados a escuchar testimonios orales. En el caso específico de estas dos exposiciones había incluso una pantalla con sillas para observar un video editado a partir de segmentos de películas pornográficas realizadas por los propios clientes o padrotes al interior de los cuartos de hotel, acompañado de una pista sonora con pensamientos y reflexiones de las prostitutas sobre el amor. Martha Rosler, refiriéndose al trabajo de fotógrafos que al igual que Goded utilizan texto en sus imágenes y se preocupan en el énfasis del significado de su trabajo, dice lo siguiente:

Para estos fotógrafos, “cambiar el discurso” significa redefinir las presunciones ideológicas, especialmente en lo que respecta al significado del trabajo y del trabajador, de la sexualidad y el género, y de la militancia... Debe redefinirse el ámbito del documental y la fotografía activista en su totalidad, devolviéndole

⁸³ Allan Sekula, "Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación", en *Jorge Ribalta, Efecto Real (debates posmodernos sobre fotografía)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 45.

algo más de su legitimidad.⁸⁴

Todos estos textos y testimonios orales emplazados en el espacio museográfico de forma estratégica, se convierten en índices poderosos que complementan la retórica documental. Brindan un señalamiento mucho más específico sobre la intencionalidad de las imágenes, evitando la estetización de la desgracia, al darle un sentido claro y contundente al discurso fotográfico como parte de una representación documental que, valga la redundancia, no solo representa sino que enuncia y en muchos casos, denuncia. Después de su serie *Plaza de la soledad*, Maya Goded ha seguido con esta misma intención de inclusión de textos y testimonios en sus posteriores series. Las motivaciones siguen siendo básicamente las mismas aunque con algunas variantes en la técnica y formas de abordar las situaciones. Es notable que en sus ensayos posteriores haya comenzado a trabajar con película en color y en algunos casos con formatos digitales.

Otra de las características que podemos destacar en parte de su trabajo más reciente, es la inclusión de sonidos y variantes en la forma de exhibición de sus imágenes. Goded toma ventaja de las facilidades técnicas que brinda la tecnología para proyectar imágenes en buena calidad, haciendo una edición en video de imágenes fijas acompañadas de sonidos grabados con la misma cámara.⁸⁵ Tal es el caso de la serie *Welcome to Lipstick*⁸⁶ (2009), en la que Maya Goded documenta los espacios y atmósfera de la zona roja de Reynosa, Tamaulipas. Se trata de un video realizado a partir de imágenes digitales fijas a color, como una especie de proyección de

⁸⁴ Martha Rosler, "Aspectos políticos de la fotografía documental", en *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p.210

⁸⁵ Muchas cámaras digitales brindan la posibilidad de grabar video hd, sonido de buena calidad y tomar imágenes fijas en alta resolución, lo que ha propiciado que casi todos los fotógrafos tengan acceso y posibilidades formales para trabajar también con imágenes en movimiento.

⁸⁶ El video puede verse en: <http://mayagoded.com/mg/projects/lipstick/>

diapositivas con disolvencias. El video está editado junto con una pista de audio muy bien postproducida, que pone énfasis en los sonidos ambientales y voces de las prostitutas que trabajan en estos espacios sórdidos los que parecen escenografías de una puesta en escena en algún pueblo fantasmagórico y truculento.

Así, el sonido se vuelve protagonista en el discurso y transmite una sensación muy especial de misterio y angustia. Evidentemente no sería lo mismo ver estas mismas imágenes enmarcadas o dispuestas estéticamente en finas impresiones en las paredes de una galería, sin un texto que señale o sin estos enigmáticos sonidos. Por el contrario, el hecho de buscar en algunos casos nuevas formas de exhibición, potencian tanto el discurso como el número de espectadores ya que este mismo video puede ser proyectado en soportes distintos en galerías y museos o también difundido en medios de comunicación masivos como la televisión e internet. Esto también forma parte de las estrategias que muchas prácticas artísticas están aplicando como una manera de encontrar nuevos espacios que permitan una difusión mayor del trabajo, así como la integración de nuevas herramientas, que gracias a la tecnología, permiten que estos trabajos se conviertan en obras multidisciplinarias.

Este es el caso de Maya, que se dice apasionada a últimas fechas por el sonido y las imágenes en movimiento. El video le permite actualmente continuar haciendo lo que le gusta, buscando otro lenguaje, respondiendo también a un deseo que le persigue desde muy joven, hacer cine. “Estoy tratando de mezclar más cosas y hacerlas más complejas.

El video me está divirtiendo y me está llevando por varios caminos que al final conducen a lo mismo, a contar historias de temas sociales pero de otra forma”.⁸⁷ Este acercamiento a nuevos formatos, soportes o medios, parece congruente y de alguna forma una consecuencia lógica en su trabajo. La disposición de textos, testimonios

⁸⁷ Maya Goded en entrevista realizada por Laura González, ver apéndice, p.60

orales y sonidos en sus exposiciones, hacían inminente la utilización del video, como medio que integra todos estos elementos intertextuales. Allan Sekula hace un señalamiento del cual parecen haberse percatado muchos fotógrafos documentales contemporáneos quienes al igual que Goded, están aprovechando la democratización del video y el cine para redimensionar sus discursos. “Con el cine y el video, el sonido y la imagen, o el sonido, la imagen y el texto pueden ser reelaborados y confrontados entre sí, haciendo posible la negación y el metacomentario...En comparación, la fotografía sigue siendo un medio primitivo”.⁸⁸ Podemos estar de acuerdo o diferir en cuanto al primitivismo de la fotografía. Pienso que en todo caso son lenguajes distintos y que la fotografía seguirá teniendo vigencia y una fuerza particular que le otorga precisamente su fijeza y su referencia con la huella como característica indicial. Sin embargo, parece inobjetable que el video resulta el medio ideal para quienes están interesados en la narración, sea esta lineal o no, sobre todo por la importancia que adquiere la edición o montaje como construcción de sentido, como sistema de signos, creando una sintaxis propia de un lenguaje privilegiado, complejo y por lo tanto no solo subjetivo sino francamente híbrido entre la realidad y la ficción. Como una provocación para seguir debatiendo y reflexionando sobre el tema, finalizaré este trabajo citando a Jacques Ranciere, quien afirma acertadamente que en tanto montaje, el documental, la historia y la memoria son obras de ficción.

El poder del montaje (en un sentido amplio y no sólo técnico del término), radica en construir una historia y un sentido por el derecho que se abroga de combinar libremente las significaciones, de <volver a ver> las imágenes, de encadenarlas de modo distinto, de restringir o ampliar su capacidad de sentido y expresión. Esta ficción de la memoria elaborada por medios artísticos es inseparable de una <lección sobre la memoria>, una lección sobre el deber de la memoria, invariablemente escandida por esa voz que nos dice que no hay que olvidar cierta imagen, que es preciso relacionarla con esa otra, mirarla más de

⁸⁸ Allan Sekula, "Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación", p 48.

cerca, releer lo que nos da a leer.⁸⁹

La incursión de Maya Goded en el video y cine, coincide con la realización de este trabajo de investigación. Recientemente se exhibió como parte de la selección oficial del X Festival Internacional de Cine de Morelia, su corto documental *Una reina a su gusto* (2011). Actualmente sigue trabajando en diversos documentales y prepara una película de ficción con tratamiento documental.

Conclusiones. Por una práctica documental humanista, crítica y activista.

“Odio a los indiferentes. Creo que vivir es tomar partido. Quien verdaderamente vive no puede dejar de ser ciudadano y partidario. Indiferencia es abulia, es parasitismo, es cobardía, no es vida”.

Antonio Gramsci

Tomando como base la forma de trabajar de Maya Goded, puedo decir que se trata de una vertiente de la fotografía documental que es poco practicada, sobre todo respecto al nivel de compromiso social. No solo me refiero a la mayoría de trabajos documentales

⁸⁹ Jacques Ranciere, “La ficción documental”, en *La fábula cinematográfica: Reflexiones sobre la ficción en el cine* (Barcelona, Paidós comunicación, 2005. p.193

que se han venido realizando en México a últimas fechas, sino desde hace muchos años en la llamada tradición documental, construida por esos héroes masculinos del siglo XX (Casasola, Álvarez Bravo, Nacho López, Pedro Meyer, etc). No es casual que recientemente se le haya otorgado el premio Príncipe Claus 2010. “Maya Goded es distinguida con este premio por su fotografía íntima y profunda, por enfrentar ideas preconcebidas, brindando una mirada única a realidades poco conocidas, y por celebrar la otredad y comunidades humanas que trascienden las barreras socialmente construidas”.⁹⁰ El hecho además que sea una mujer quien hable sobre estos grupos sociales femeninos marginados, estereotipados y juzgados por una sociedad y gobiernos que se han caracterizado por su hipocresía y total falta de solidaridad ante los problemas de los demás, le otorga legitimidad para recibir cualquier reconocimiento en este sentido. “Es más probable que sean las mujeres (y no los hombres) quienes muestren una postura crítica con respecto a las relaciones de poder existentes, ya que apenas si tienen poder”.⁹¹ La fotografía documental que viene realizando Maya Goded destaca precisamente por la profundidad con la que trata estos temas, pero particularmente por la forma de aproximación e interés en los problemas de esos “otros” que de alguna forma somos todos. Sus imágenes trascienden fronteras, en un contexto artístico y fotográfico contemporáneo que le rinde culto a la ficción mediante la reiteración *ad nauseam* de discursos autorreferenciales llenos de esteticismo, pero la mayor parte de ellos vacíos de sentido y contenido. Sin ningún o escaso señalamiento crítico, responden a modas y tendencias globales basadas en un individualismo que se caracteriza por su total y absoluta indiferencia por los demás. “Toda la duplicidad del

⁹⁰ From the 2010 Prince Claus Awards Committee Report, “Maya Goded, México”, en *Frontiers of Reality. Prince Claus Awards 2010*. Amsterdam, Prince Claus Fund, 2010, p 51.

⁹¹ Martha Rosler, “Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre fotografía documental”, en *Efecto Real (debates posmodernos sobre fotografía)*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p 112.

arte contemporáneo consiste en esto: en reivindicar la nulidad, la insignificancia, el sinsentido. Se es nulo, y se busca la nulidad; se es insignificante, y se busca el sinsentido. Aspirar a la superficialidad en términos superficiales”.⁹²

También, en un contexto nacional histórico, donde la impunidad ante situaciones lacerantes como la explotación y asesinatos sistemáticos de mujeres y activistas es atroz, prácticas documentales como las de Goded no sólo siguen siendo vigentes sino absolutamente necesarias. El trabajo de Maya Goded resulta emblemático como ejemplo de una nueva forma de hacer documental porque rompe con algunos de los cánones establecidos por las ortodoxias de fotoperiodistas y documentalistas que rechazan la mirada subjetiva y ciertas dosis de artificio en la representación. Goded logra un equilibrio entre la documentación y la expresión, entre la realidad y la ficción, entre el compromiso social y su inclusión en espacios artísticos. Su fotografía no es un arma política, pero opera como instrumento de subversión en las subjetividades, estéticas y deseos impuestos por las tendencias museográficas, que responden generalmente a intereses capitalistas de domesticación de protesta y alienación del arte en ámbitos del entretenimiento o lo que desde hace años Adorno señalaba como industria cultural.

Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica...El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente...Y, en realidad, es en el círculo de manipulación y de necesidad que la refuerza donde la unidad del sistema se afianza más cada vez.⁹³

⁹² Jean Baudrillard, “El complot del arte”, en *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2007, p. 49.

⁹³ Max Horkheimer y Theodor Adorno, “La industria cultural: Ilustración como engaño de masas”, (1944), en *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1994, p. 166.

El uso de estrategias contemporáneas tanto en la representación de la realidad, como en la presentación de las imágenes así como el inteso involucramiento con las personas que fotografía, potencian su discurso haciéndolo claro, contundente y sobre todo crítico. La planeación y escritura antes de la toma, la cita y método dirigido en la toma, el emplazamiento de textos en las imágenes y el uso de diversos soportes e incorporación de nuevas tecnologías y medios, convierten el trabajo de Maya Goded en uno de los referentes más importantes de la práctica documental contemporánea en México a principios del siglo XXI.

Pero las aportaciones de la fotografía de Goded en el ámbito documental no sólo se manifiestan en el campo de la forma sino también y quizá más importante, en el de la ética. Los ideales políticos y principios de existencia que le fueron inculcados desde la infancia, hicieron que su trabajo se rigiera por intereses personales, buscando siempre la independencia laboral que permite una absoluta libertad en lo que se quiere decir y cómo decirlo. Libertad no exenta de riesgos, al decidir que el trabajo trascienda el campo representacional, para convertirse en un activismo práctico, generador de acciones concretas, para intentar transformar en algo esas realidades que se están documentando. “Uno de los retos para la teoría de la fotografía latinoamericana consiste en establecer cuál es el contexto ideológico que le da sentido a las actuales tendencias alternativas. Desde ahí se comprobaría hasta qué punto dichas prácticas restan énfasis o, más bien, amplían las vías de un discurso contestatario y emancipador, socialmente activo. Creo que ésta sigue siendo la medida desde la que se evalúa la efectividad estética y política de la fotografía y de gran parte del arte en América Latina”.⁹⁴

⁹⁴ José Antonio Molina, “Arenas movedizas”, en Castellote Alejandro (ed). *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana 1991-2002*, Barcelona, Lunwerg editores. 2003, p 301.

Apéndice

Las imágenes que se presentan a continuación, forman parte de la serie *Plaza de la soledad*, en su mayoría están incluidas en la edición final del libro que lleva el mismo nombre. Sin embargo, los textos que las acompañan fueron recuperados de impresiones originales, enmarcadas, que llevaban esos textos. Tanto las imágenes como los textos fueron exhibidos en la exposición *Todas volvemos a la calle*, en Casa América de Madrid, España, en 2007.

He seleccionado estos retratos porque representan de la mejor manera, todo lo dicho en páginas anteriores sobre el trabajo de Maya Goded. Estas imágenes, además, integran dentro de la serie *Plaza de la soledad*, un ensayo en sí mismo. Es decir, tienen elementos formales y estrategias de toma que las unen. Todas fueron realizadas al interior de cuartos de hoteles del barrio La Merced (excepto la que aparece en la página 72, que fue tomada en la puerta del cuarto donde vive Ángel), son fotografías en blanco y negro, con luz natural y son retratos frontales. Estan acompañadas de textos escritos por la fotógrafa, producto de las conversaciones que tuvo con ellas durante el proceso de toma. En todos los casos hubo un acuerdo implícito para llevar a cabo el acto fotográfico y en todas también se evidencia el juego de representación por parte de las prostitutas. “Yo no sé si ellas asumen estas posturas o se muestran así con sus clientes. Me interesa la representación que hacen de ellas hacia mí”. Asimismo, conforman una serie que no necesita rebuscamiento en la interpretación. Muestra los matices y contradicciones de la condición humana de estas mujeres. En algunas queda de manifiesto la tristeza y desamparo que las embarga. En otras podemos ver, que a pesar de todo, estas mujeres también poseen fuerza, erotismo, amor, ilusiones y esperanza.



Me fijé en ella porque era la más alta de la cuadra; por su andar provocativo y su sensualidad. Llevaba ropas ajustadas a las caderas generosas. Cuando se movía, esas curvas de Venus del trópico hacían que se detuvieran cuantos pasaban frente a ella, y daba la impresión de que el suelo se cimbraba bajo su paso. Todos la veían. Su esposo era abogado del PRI, pero no siempre tenía trabajo y ella le ayudaba con el gasto.

“Yo no gozo sexualmente con mis clientes, sólo con mi esposo. Hay otras que se desvían; empiezan a beber, se van con los clientes y dejan de ser fieles a su esposo; lo tracionan, yo no soy así. Tampoco me conviene dejar a mi marido porque todo lo tiene a su nombre y me quedaría sin nada. Si vieras a los clientes en los cuartos...cómo cambian. Los que llegan más machos, luego en la cama ni se les para, les dices que no importa, que al ratito. Luego hay otros que se la pasan viéndose en el espejo y tú los tienes que estar chuleando. Cuando los ves agresivos, los tienes que tranquilizar; si cualquier cosa, gritas y los chavos del hotel entran a ayudarte. Sí, cambian un chingo, se les sale lo que no hacen en sus casas”.



Me la encontré de pants en la calle, con una maleta y muchos anillos en los dedos. No nos dejaron entrar a ningún hotel. Entonces me dijo que cuando bebía se alocaba un poco. Finalmente cambiamos de zona, entramos a un cuarto, tiró la maleta al suelo y me dijo que ya estaba cansándose de ese ritmo de vida.

“¿Me dejaría quedarme en el cuarto?, porque no tengo donde quedarme y así me puedo bañar y ver la tele. Con este dinero mañana voy a pintarme el pelo y arreglarme un poco”.



La ví caminando y lo primero que me vino a la mente fue: “qué mujer más sola”. Una mujer indígena que al perder a su marido, ya mayor, empieza con el oficio. No habla bien el español; tampoco hace mucho esfuerzo para que la entiendan, y en su mirada veía que no tenía nada más que perder. Dejaba transcurrir todo lo que tenía que pasar por su vida sin impedir nada. En el parque donde trabaja cuentan que cuando empezó no conocía bien las reglas, y un cliente solamente tenía los pocos pesos que ella cobraba, pero no le alcanzaba para pagar el hotel. Entonces, para no perder el cliente lo atendió en el parque entre los arbustos. Las otras mujeres se escandalizaron y le mandaron a la policía. Pasé un largo tiempo con ella. A medida que iba cambiando; transcurriendo el tiempo y se sentía admirada, su expresión fue cambiando; iba rejuveneciendo.



La ví varias veces, me encantaba. Era la más joven y pequeña. Eso no la inhibía. Se movía en una plaza difícil, violenta, pero lograba que la respetaran, que la consideraran. No paraba, no descansaba ni se dejaba de nadie; cotorreaba, se peleaba, discutía, echaba desmadre. Ya en el cuarto, cuando se relajó parecía otra; confundida, triste, cansada, pero muy dulce.

“Mi madre tiene a mis hijos. No parece pero estoy muy triste. Tengo un novio, nos queremos mucho, pero él dice que si no dejo el activo me deja. Sí, quiero dejar esta madre pero pues caigo aquí a la plaza... ves a tus cuates y pues le entras de nuevo. Ya sabes, el otro día me cachó dándole a esta madre y pues se encabrona. No lo quiero perder, sé que me lo pide porque me quiere. No quiero acabar como las otras, como la Jarocha. Yo quiero otras cosas en mi vida”.



Niña. La encontré en la calle. Menor de edad, pero tampoco tan niña porque no la tenían trabajando adentro de un edificio, escondida. Le daba miedo todo: que le hablaran, que se le acercaran, pero en cuanto se deslizaba por la acera la veías gozar, sabiendo que despertaba excitación.

“Me da miedo salir de esta calle, así que solamente vengo a este hotel. Es que acabo de empezar en este trabajo, me da miedo. ¿Cómo sé que no habrá ocho hombres esperándome en el cuarto para matarme?” Curiosa, le decían: “en este trabajo hay que tener mucho colmillo”.

Se puso de pronto pálida, quería llorar. El tiempo autorizado para el cliente había terminado y tenía que regresar a su cuadra en la que lleva viviendo tres meses y que es lo único que conoce de la ciudad. Salió corriendo.



Angel vive en un hotel, de dos por dos metros de un edificio viejo en el centro de la ciudad. Cuando por fin fui a buscarla, iba creando en mi imaginación a aquella mujer tan bella, tan alegre, y de la cual tanto había oído hablar. (Siempre curiosas, las mujeres, platicaban de su dudosa identidad femenina). Encontré la dirección y su puerta estaba abierta. En la entrada había un joven fuerte, su marido, que luego ella me presentó mientras pintaba de plateado sus zapatos.

“El hace toda mi vestimenta, mis accesorios”, me explicó. Saliendo del cuarto, recién despierta. Este muchacho moreno de ojos negros, grandes, vigilantes de sus sueños, estuvo todo el tiempo admirándola, orgulloso de ser parte de ella, de ser su amante. Con pocas palabras, Angel me explicó que era muy profesional, que le gustaba su profesión y que trabajaba mucho. Nunca lo dudé.



“Yo me sueño con un hombre más joven, que me quiera mucho. Viviendo con mi hijo, en una vecindad, adentro de una casita con piso de tierra”, me dijo Carmelita tomándose una cerveza cuando la conocí.

“Cuando mis hijos llegaron a la adolescencia, les dije que trabajo de prostituta. Ellas lo han aceptado y ellos no. A mis dos hijas que viven conmigo, les dije que tenía que contarles una parte de mi vida que no conocían; me tomé unas copitas antes y les pregunté: ¿cuándo yo les he faltado, cuándo les he metido un hombre en la casa, cuándo les ha faltado algo?. Ellas lloraron, y me dijeron que no les importaba en lo que trabajara, que yo era muy buena madre. Ahora cuando estoy enamorada, les cuento a mis hijas, me lamento con ellas y me consuelan. En esos momentos me gusta beber”.

“Siempre anda muy elegante”, me contaban sus compañeras, “siempre tiene clientes”.

“Conocí a un hombre que me perseguía, decía que tenía yo muy buen cuerpo, que debería modelar ropa interior y podría llegar a ser famosa. Pero nada es gratis, a cambio de mi gran futuro quería tener relaciones sexuales sin pagarme”.



“Mi familia, mis hijos, no saben en lo que trabajo. Tampoco me gustaría a mí que lo supieran. Solamente lo hago a veces para acompletar el gasto”.



La Jarocha. Para muchas mujeres que trabajan en la misma plaza, representa lo que no les gustaría llegar a ser. No pude, esa mañana, articular una sola conversación con ella. Su destino sucedía más rápido que sus decisiones. La arrastraba la supervivencia diaria. No se le podía tocar, se convertía en un gato sacando sus garras. Yo veía su sombra deambulando, recorriendo las calles, luego descansando en la plaza, esperando que su destino se repitiera en otro día más.



Siempre se sienta en la misma plaza, en el mismo lugar, con las mismas compañeras. A lo mejor se ausenta por unos días, pero yo siempre la he visto ahí, desde hace un año. Teje mientras espera a algún cliente, hombres que llevan frecuentándola varios años, clientes de confianza.



Eran las ocho de la mañana. Recorrí varias cantinas. Había muchas mujeres muy borrachas y en la última la vi, sentada al fondo, sola, y vestida con gran elegancia. La noche había pasado, el reventón, el trago, las cogidas. Tocaba la hora de irse a la casa. De pronto una mujer se levanta de su silla y se le avienta con una botella, gritándole que la quiere matar. Aparecen unos hombres y las separan; después la vuelve a atacar, pero ahora con un cuchillo. Las separan de nuevo y golpean a la agresora, momento que aprovechamos para irnos del bar.

Así la conocí. Ya en el hotel, se desmorona y su serenidad se convierte en rabia a la vida, en odio a la traición de sus comadres. Se siente sola. En ese momento, fue cuando empezó a contarme de su odio y su devoción por la Santa Muerte. Cómo ésta se cobra con lo más querido, y lo peligroso que es pedirle favores.

“Siempre la traigo colgada de mi cuello, y por ella no estoy sola”



“La prostitución me hizo sentir deseada como mujer. Además, me hizo sentir que podía sacar a mis hijos adelante económicamente, y a mí misma. Otra satisfacción es la vida que hoy llevo con Carlos, que también es algo muy importante para mí, porque quizá si no hubiera estado aquí, ni siquiera lo hubiera conocido”.

“Carlos y yo siempre andamos de risa; cuando no dice una tontería, la digo yo, y así caminamos por la calle. Platicamos. A él le gustan muchas cosas que a mí también me gustan. Me encanta la música, caminar, relajarme en lugares solos, a él también; le gusta mucho leer libros, y a mí también”.

Entrevista a Maya Goded realizada por Laura González en la ciudad de México. Coyoacán, mayo del 2011.

LG: ¿Qué recuerdas de tu infancia, cómo era o qué hacía Maya Goded de niña?

MG: Un recuerdo es que me encantaba ir a casa de mi abuela la mamá de mi papá, que vivía en la Guadalupe Inn, y un recuerdo mío que tengo bien grabado es que mi tío Ramón, el hermano pequeño de mi papá, no sabíamos dónde estaba. El estaba escondido en los setentas y me impresionaba mucho que había una patrulla debajo de la casa de mis papás y no sabíamos si estaba esperando a mi papá o a mi tío.

LG: ¿Y por qué los buscaban?

MG: Bueno porque mi papá era del Partido Comunista. En esa época era ilegal, y mi tío estaba en el norte trabajando con campesinos. Era mi tío preferido, yo veía todo eso como la gran aventura. Recuerdo mi infancia manejando muchas realidades a la vez. De alguna forma siento que me ha influido mucho en mi vida que me ha seguido en la foto.

LG: ¿Qué hacías de niña, pintabas leías, jugabas, qué recuerdas hacer?

MG: Pues pintaba mucho, porque tenía problemas de lenguaje. Expresarme verbalmente me costaba mucho, entonces me encantaba pintar.

LG: ¿Pintabas tú sola?

MG: Si, pintaba...pasaba mucho tiempo en mi cuarto sola, como que..en un diálogo conmigo o como que actuaba o jugaba mucho sola. Como por siete años, fui hija única. Luego nació mi hermano

LG: ¿Cómo fue tu educación?

MG: Mi educación fue muy pegada a mi familia española, republicanos, siempre había esta cosa constante política. Siempre había discusiones en la mesa que a mí me apasionaba porque todos eran de pensamientos diferentes. Mi abuelo era anarquista, mi abuela era comunista, y luego los veranos cada vez que podíamos me iba con mi familia de Nueva York, que era la familia de mi mamá, que era totalmente otra cosa. Mi familia en México era atea y mi familia en Nueva York eran totalmente diferentes, italianos, católicos, me llevaban a la iglesia. Mi abuelo bailaba tap y era otra cosa y de repente regresar a México y era otra realidad.

LG: ¿Y en aquél momento tenías idea de qué era el arte, qué era la literatura?

MG: Mi papá pintaba mucho también. Trabajó un rato con Siqueiros y era como una gran cosa para mi papá lo de la pintura...Tengo otro tío, mi tío Angel que hacía mucho cine, fotógrafo de cine.

LG: Vas creciendo y entras a la secundaria y la prepa, ¿cómo te fuiste acercando a la foto?

MG: Me metí saliendo de prepa a estudiar fotografía y a la vez estaba estudiando sociología, entonces como que las dos cosas siempre me jalaban, lo social..., escribir no

es mi fuerte, me cuesta muchísimo. Siento que combiné las dos cosas que era mi pasión, la sociología y la foto.

LG: ¿Terminaste sociología?

MG: No acabé sociología porque me fui a diseño gráfico. Y lo de la foto... aunque en ese momento que empecé a estudiar foto en la Activa de Coyoacán, era más publicidad... no encontraba tampoco un lugar donde me identificara más con la fotografía. Para mí hacer foto tenía que ser estar en la calle, conocer. Cuando empecé a hacer foto lo primero que hice fue una serie en la costa chica, porque mi papá pasó mucho tiempo en Guerrero, por eso le puse a mi hijo el nombre de Lucio. Entonces había una necesidad de estar cerca de toda esta época en mi niñez, con la foto... y cosas que nunca pude ver.

LG: ¿Qué otra cosa influyó para que tú, de la Sociología y el diseño acabaras en la foto en especial, hubo algún evento, alguna persona que te influyó en acabar decidiéndote a hacer foto?

MG: Lo primero fue que me fui a la Tarahumara. Estaba estudiando foto, estaba estudiando sociología, y me enteré que había un grupo de antropólogos, como de mi edad que se iban a la Tarahumara, también estaban estudiando antropología. Y bueno, como mi mamá es antropóloga, por algo me puso Maya y me hermano se llama Kanek. Entonces estuvo bonito porque me fui con estas chavas que... todas estábamos jugando a ver si esto nos gusta o qué, y me fui como tres veces, en épocas distintas a la Tarahumara y nos quedábamos un mes, dos meses, y luego ya también me fui sola. Después circunstancialmente conocí a Graciela Iturbide. Me echó todo un rollo de que pues la foto toma su tiempo y que si realmente esa era mi pasión me tenía que concentrar en hacer eso, y me dijo, ¿por qué no intentas el Instituto Nacional Indigenista? Y estuvo bien porque yo tenía ganas de viajar y tener mi libertad de hacer lo que yo quería. Me iba a un pueblo y hacía lo que yo quería, pues nadie me checaba si yo hacía mucha foto o no, entonces estuvo rico porque tuve libertad de experimentar con la foto y mi experiencia. Luego me fui a Guerrero a emprender un proyecto personal en la costa chica, donde había trabajado y fallecido mi tío paterno Antolín que era piloto.

LG: A ver, una güerita con los negros de Guerrero, cuéntame esto.

MG: Pues yo dije no voy a esperar a que me den una buena chamba no?, o sea, un buen lugar para ir. Entonces me fui allá y eso de güerita con negros allá en la costa chica pues te cuesta pero también tiene sus pros y sus contras. También a veces te puede ir peor y a veces te puede proteger un poco, no sé...

LG: Llegas a Guerrero y ¿qué idea tenías, qué querías hacer en Guerrero?

MG: Primero fue conocer las historias alrededor de mi tío Antolín... fue una cosa más emotiva y de niñez y tampoco tenía como grandes expectativas del lugar. Me gustó mucho trabajar ahí. En esa época me dieron la primera beca en el FONCA, con lo que tuve como mucha libertad de ir a mis anchas, de trabajarlo y hacerlo como yo quería.

LG: Esa primera serie que así, digamos más personal, ¿qué significó para ti?

MG: Ese primer trabajo de la costa chica fue como agarrar confianza de lo que quería hacer, entender qué era lo que quería hacer, que si se puede levantar un proyecto, marcó por dónde quería empezar a hacer fotografía.

LG: En estos primeros años, ¿quién te ayudó, quién criticó tus fotos, quién te asesoró a formular un proyecto, o lo hiciste tu sola?

MG: Bueno, para mí la foto es una cosa muy solitaria. Es vivirlo muy solo y también para cuidar un poco tu proceso por dónde vas. Sin embargo, hice una relación fuerte con Graciela Iturbide. Hubo bastante comunicación y le enseñaba mucho mis fotografías, platicábamos. Después al ir a Nueva York constantemente, tomé unos cursos en el ICP (Centro Internacional de fotografía), Ahí conocí a Katya Brailovsky y nos veíamos mucho. Luego conocí a Ana Casas, empezamos a hacer también una relación fuerte de diálogo. Tomé otro taller en Nueva York que me gustó muchísimo que era nada más escribir. Escribir de mis fotografías. Eso también me sirvió muchísimo. Todavía lo hago, se ha vuelto un método de trabajo. ¿Qué quiero decir, hacia dónde quiero ir?, siento que eso me aclara aunque cuesta mucho al principio.

Después tomé otro taller en el Centro de la Imagen con Beatriz Novaro continuando con la escritura. También me ayudó muchísimo en la serie sobre prostitutas de la Merced. Entendí la importancia de las palabras, aunque para mí siempre han sido complicadas. Pero definitivamente eso hace que entiendas bien por el camino en el que vas.

LG: Ese trabajo de escritura, siempre está detrás de tu trabajo, nunca piensas que pueda ir, o en el trabajo de foto pueda digamos salir a la superficie, publicarlo junto con las fotos?

MG: Nunca pienso en eso pero al final resulta que sí. Por ejemplo una serie que tengo de las mujeres de Juárez, al final acabó siendo una serie que vendí como portafolio con a coleccionistas con un texto mío. Siempre he tenido una necesidad, porque siempre todas las personas que fotografío las grabo.

LG: Después de la costa chica, ¿qué proyecto haces?

MG: Después de la costa chica sigo trabajando... me voy a trabajar a derechos humanos y quedo embarazada. Entonces es cuando empiezo a fotografiar el Distrito Federal, la Ciudad de México. Me empezó a interesar el asunto de las prostitutas de la Merced. Comencé a ir, recorrer sus barrios y tenía la fantasía de conocer una mujer que ejercía la sexualidad y era madre. Fue una necesidad de ir y platicar con una mujer, una cosa así de sencillo, o sea nada muy complicado o profundo. Pero de repente mi trabajo se volvió como un vínculo entre sociólogos y un programa de Derechos Humanos y...y me gustó porque también había veces que yo me quedaba muy frustrada. Era una forma de canalizar mis frustraciones. Se armó una red de mujeres que también fui conociendo.

LG: En este punto estamos hablando del trabajo de la Merced, por qué años andamos y cómo estás tú en el mundo de la foto en ese momento y qué piensas del mundo de la foto en ese momento?

MG: Metí mis fotos en el concurso Eugene Smith. Me gano el premio. No me había ido muy bien en México con esta serie y eso me ayudó económicamente...En ese contexto conocí a un fotógrafo italiano, Paolo Pellegrini en World Press. Me recomendó meterme a la agencia Magnum donde él trabajaba. Después conocí a Susan Maiselas y a Jim Goldberg quien me invitó a dar un taller en Berkeley, California. En Magnum aprendí muchas cosas como a mover más mi trabajo. A armarlo más, a presentarlo más, aunque también sufrí muchas decepciones.

LG: *¿Cómo impactó Magnum en tus temas, en los lugares?*

MG: Creo que estar en Magnum lo que me hizo fue, darme cuenta que yo no se trabajar bajo presión. Yo no puedo estar fotografiando y que me estén llamando en la oficina a decirme: ya hizo fulano un trabajo igual, entonces ya no salió y la primera portada tiene que ser...no, yo no trabajo así. Yo no puedo trabajar pensando que hay otros tres trabajos y que mi trabajo tiene que ser mejor. Yo no puedo con esa presión.

LG: *¿Qué trabajo personal estabas haciendo en ese momento?*

MG: Empecé a trabajar mucho para revistas, cosa que ya no quiero hacer. El hecho de trabajar tres días aquí, tres allá, temas duros... como que no, ni me dejaba buenas fotos ni yo funciono bien y para mi no me enriquece en nada. Después esta misma red de mujeres que te cuento con las que trabajaba me invitaron a Ciudad Juárez y ahí ya fui yo por mi cuenta. Y hay temas como Ciudad Juárez que dices yo no puedo llegar, que escriban un artículo superficial cuando hay unos periodistas que han hecho un trabajo muy profundo y eso me frustra...me frustraba mucho. Entonces luego eso lo tomé como algo mío y fue una serie muy rara que no se todavía si me gusta o no me gusta, fue muy doloroso..

LG: *¿Qué pasó?*

MG: Digo, porque te metes en una agencia o trabajas para una revista y es horrible, lo que estas fotografiando se vuelven una mercadotecnia... nunca sabrás dónde van a acabar con qué artículo, quién lo escribió no?, Ciudad Juárez fue horrible. Siento que perdí confianza, me asusté mucho, me di cuenta que yo era muy vulnerable porque era mamá, hay cosas que descubrí del ser humano que simplemente no puedo. Siempre pensé que yo podía con cualquier tema y me podía meter en cualquier lado no?, yo siempre dije yo no soy miedosa y me encontré con el miedo, con el terror, con...no puedo con esto.

LG: *En todas tus series anteriores hay una persona adelante, y tu trabajo es de mucho vínculo intersubjetivo de diálogo con la persona que tienes delante, y aquí el diálogo no se sabe con quién es porque hay un hueco, hay un vacío; hay alguien que está y no está. Está porque está en las fotos, pero que desapareció violentamente de la escena. Entonces, qué puedes decirme de eso de intentar fotografiar un vacío?*

MG: Eso estaba interesante decir, bueno, ¿cómo voy a hablar de algo que no veo?, hay un vacío, entonces era como forzar a ¿cómo voy a hablar de esto? Aparte es el tema más difícil que he fotografiado, o sea es muy difícil fotografiarlo porque en realidad no está

pasando nada...y lo que está pasando es fuertísimo, y a la vez me empezó a dar terror, yo no me podía confesar que ya no podía. Una vez trataron de entrar a mi cuarto a las

dos de la mañana en un hotel de quinta...y me fui claro, como era mi proyecto me fui, pasé unas noches de terror, horrible. Tampoco me di cuenta que yo no quería vivir esto, ¿para qué yo quería vivir eso no? ¿para qué me quería arriesgar? Y trabajar par revistas como Newsweek el compromiso para ellos vale madres. Hoy en día la mayoría en Magnum y en varios, pues eso vale madres no?, haces la chamba porque te va a traer chamba, te va a ir bien, pero el compromiso con lo que estás diciendo pues vale madres, eso si es cada vez, creo que está menos de moda tener una opinión en lo que estás haciendo. Cada vez es más frustrante hacer documental. Siento que se ha desvalorizado, y hacer documental en México es...

Después hice una serie donde sentí como que me tenía como que recuperar viajar sola, pues eso es lo que más me gustaba, y hacer foto por hacer foto y ya no vivir el miedo y no tenía que ser toda esta cosa de adrenalina y pasártela tan mal, entonces empecé a viajar y ahí salió otra serie que también siento que dejé a la mitad, que es lo de las brujas. Todo empezó por curarme a mi misma todos mis miedos, y luego ya se fue convirtiendo en una serie... Y ya, llegué a los cuarenta y dije ya estoy aterrada, ya como que tengo que irlo cambiando y e ido como tratando de cambiar y he tomado decisiones de hacer otras cosas, aunque siempre me jalan este tipo de temas fuertes.

LG: De alguna manera las prostitutas están en el margen de lo social, en los límites y las brujas también. Que no son aceptadas. ¿En qué se parecen estos temas, cómo los conectas, cómo trabajaste la serie de las brujas?

MG: Si, haciendo la serie de brujas, me fui dando cuenta de que eran muy parecidas a las prostitutas ¿no? O sea, todos en el pueblo las consultan, todos las ven, pero a la vez a todos les da pena decir que van a ver a la bruja, al final viven en en las orillas de la ciudad y no son bien vistas porque muchas han gozado la sexualidad, no tienen hijos, no son las mujeres que deberían de ser en los pueblos. Entonces sí, siempre me ha gustado estar en el límite, siempre me ha gustado fotografiar eso, me ha gustado yo también vivirlo. Después de prometer que ya no lo iba a hacer después de los cuarenta, pues acabé en Reynosa, también trabajando con el tema de prostitución, definitivamente es algo como que ha sido recurrente.

LG: ¿Y la serie de la belleza?

MG: La serie de la belleza la empecé al mismo tiempo que trabajé lo de la prostitución y también era una cosa sobre el cuerpo que estaba yo viviendo y me gusta todas estas cosas que la belleza duele y todo lo que hay que hacer...y todo empezó porque una vez una prostituta que estaba fotografiando se quitó la ropa y traía un corset de estos así como de yeso. Y era la obsesión de que tengo que estar flaca. Y me encantó toda esta cosa de mantenerte, y bueno yo también estaba preocupada, había engordado, como que también había cambiado mi cuerpo, entonces también pues era un tema que me interesaba.

LG: ¿Por qué sientes que dejaste a medias la serie de las brujas?

MG: Siento que lo dejé a medias porque...tengo muchísimas cosas, tengo recetas escritas, me fascinan las recetas, me encantaban estas recetas de mira, vé por una gallina, dos huevos, le haces así...también tengo muchos cuentos que son bien bonitos.

Fotografié unos documentos en un pueblo de 1777, donde están acusando a una mujer por ser hechicera en Guanajuato, en unas de las zonas donde más se culpó a mujeres, y

se quemaron a algunas mujeres por ser brujas. Nunca hice nada con eso. Siempre pensé en un libro con recetas y nunca lo he hecho. Estoy un poco cansada de la foto documental, por toda esta frustración de sacarlo, es muy difícil sacar foto documental, estoy haciendo otras cosas, estoy aprendiendo otras cosas y está bonito porque siempre he querido contar historias, entonces ahora estoy obsesionada que quiero contar una historia con el documental, entonces la foto se ha vuelto otra cosa. Entonces ya estoy como jugando con espacios y la naturaleza, totalmente diferente. Esto del documental en video me apasiona, o sea, lo quiero dirigir hacia otro lado porque no le veo a la foto, o sea la foto siento que últimamente ya es...pura galería, no hay revistas que te den un espacio largo.

LG: ¿De qué has vivido todos estos años?

MG: Estos últimos años he tenido la buena suerte de obtener becas, entonces eso me ha permitido poderle dar un giro a mi trabajo, experimentar y aprender, meterme más a estudiar y eso. Y abrí una A.C., para levantar mis proyectos. También me dí cuenta que me gusta levantar proyectos que tengan que ver con foto, video, teatro o lo que sea, he ido abriendo puertas para hacer cosas diferente y ya no es tanto el peso nada más en la fotografía y hacer foto documental.

LG: ¿Con qué se divierte Maya Goded hoy?

MG: Estoy haciendo lo mismo pero en video. Sigo con las cosas sociales y documentales. Ahorita estoy divertida encontrando otro lenguaje, ahorita con lo que me divierto es editando, aprendiendo otro lenguaje. Nada más que ahorita tengo movimiento, foto y sonido, que el sonido me tiene muy apasionada.

LG: Cuando uno va creciendo uno va tomando o adoptando modelos que a la mejor te equivocas o no pero que las ves como alguien que tu quisieras ser así, como esa persona. ¿Tú has tenido en la vida así como un modelo?

MG: Siento que a través de mi vida he tenido como muchos modelos de mujeres distintas, siempre han sido mujeres muy activas, muy emprendedoras. Hace poco vino una artista que a mi me gusta mucho, Agnes Varda, que yo la vi así como de ochenta y tantos años, y sigue trabajando en sus proyectos y con su cámara...a la mitad de la calle en Coyoacán, grabando. Me encanta esa imagen.

Entrevista 2. Entrevista a Maya Goded realizada por Benjamín López Alcántara en la ciudad de México. Coyoacán, diciembre del 2011.

BLA: ¿En el contexto de tu práctica documental, qué estrategia utilizas comúnmente para aproximarte a la gente, sobre todo cuando estás abordando temas complicados como el de las prostitutas?

MG: Cuando empiezo a trabajar, siempre hay algunas personas con las que te identificas, entonces haces buen contacto, aunque hay obvio hay otras con las que no. Entonces siempre trato de hacer relaciones más fuertes con las personas que me dan como entrada. También hay una empatía de mi hacia ellas y viceversa. Para mi el documental es totalmente subjetivo. Estando ahí provocas, provocas la realidad y eso se también se va modificando y eso tu lo puedes de alguna forma llevar a donde quieres o a donde más te interesa. Siento que es igual de válido hablar de sueños, de miedos, de ilusiones, que de la situación de una mujer prostituida en la Merced, siento como que todo va junto. Hacer documental finalmente es la experiencia personal que uno tenga con el acercamiento a una determinada persona o situación. No hay ninguna verdad absoluta.

Casi siempre platico mucho con ellas. Por ejemplo Juanita, la más viejita de las prostitutas retratadas. Lo que más me gustaba era la forma tan cariñosa de cómo platicaba de sus clientes. Entonces, de lo que te van platicando te vas haciendo una idea de qué es lo que te interesa decir. Entonces lo que más me llamaba la atención eran estas relaciones largas, duraderas que establecen con los clientes. Y de ahí comienzo también a provocar ciertas situaciones, por ejemplo que me presenten a algunos de sus clientes para platicar con ellos, incluso para poderlos también fotografiar. Si se da, luego regreso, me tomo unas cervezas con ellos. Evidentemente también hay cosas impredecibles que puedes fotografiar en el momento y otras no. Pero definitivamente muchas situaciones son imágenes que ya viste, y las vuelves a repetir. Sabes que ahí hay algo. En ese hotel, quieres volver a ir porque ahí va a salir algo porque ya lo viste antes. Para esto, tienes que pasar mucho tiempo ahí, porque si no tampoco sabes todo lo que pasa.

BLA: En ese sentido, qué tanto crees intervenir en la representación?

Es todo tan subjetivo. Porque te van a decir y mostrarse como ellas quieren ser representadas. También entra en juego lo que tú piensas. Aunque yo si trato de quitarme todas las ideas preconcebidas, pues hay una expectativa. Entonces como que hay una representación de ellos hacia ti, de uno mismo hacia ellos. Lo cual me parece una parte importante, muy genuina que dice muchas cosas. Me parece muy válida la representación que ellas quieran hacer para mi y jugar con eso. Me interesa ver cómo pueda sentirse bonita una mujer y qué posición para ella es sentirse bonitas, deseadas.

Ese es el juego. Yo no sé si esas posiciones las hacen con los clientes o solo me las querían hacer a mi. Al final es un juego de representación de lo que queremos ser y cómo queremos que nos vean. Porque además en el caso específico de la prostitución, ellas ya tienen una cosa muy mecánica de lo que tienen que decir y de lo que son. Entonces pasar eso es bien complicado. Y en ese juego de representación también uno se muestra de distintas formas. Eso me encanta de la fotografía, como vas solo, también tu te puedes inventar ser la persona que se te pegue la gana.

Es decir, yo he jugado con muchas identidades también, a veces me protejo mostrándome como otra persona que no soy. Ahora ya me conocen muchas de ellas y saben quién soy, quién es mi esposo, etc.

BLA: *¿Qué es lo que te interesa de la representación del cuerpo femenino?*

MG: Lo que me interesa es esta relación extraña que se tiene con el significado del cuerpo ante la sociedad y las contradicciones ante uno mismo. Cómo influye el materialismo y consumismo sobre las percepciones del cuerpo, la forma en la que nos van educando para que desde muy pequeños tengamos una concepción estética prejuiciada del cuerpo y su función social sobre todo ante los hombres.

BLA: *¿Les pagabas a las prostitutas que fotografiabas?*

MG: Si, a muchas sí. Sobre todo al principio, antes de conocerlas mejor y antes de que me invitaran a su casa. Tienen tarifas y tiempos, además de que tienen que dar una cuota. También respondía a un juego o fantasía mía en el sentido de pagarles y decirles que quería tomarles fotos, etc. Muchas no quisieron que las fotografiara o quitarse la ropa, otras incluso me amenazaban. Hubo de todo. De esos encuentros también conocí a algunas que se hicieron mis amigas. Evelia por ejemplo, me dijo que regresara cuando tuviera a mi hija y que la buscara para platicar. Cuando regresé ya no estaba en la calle y la tuve que buscar en su casa. En esos encuentros posteriores ya no le pagaba, solo pagaba la comida o los tragos, etc. Luego yo fui la madrina de su hija y le compré el vestido. A Carmen por ejemplo la conocí después, y ella nunca me pidió dinero. Con ella también establecí una relación de mucho tiempo y mucho más estrecha. Fui testigo de su boda, le ayudé con el adelanto de su departamento, me parecía justo porque ella me ayudó a establecer muchas más relaciones y además me cuidó todo ese tiempo.

BLA: *Tengo entendido que Carmen fue directora de la casa Xochiquetzal. ¿Cómo fue la vinculación de tu trabajo fotográfico con tu participación en acciones por parte de organizaciones no gubernamentales, instituciones como Derechos Humanos, etc?*

MG: Cuando estaba empezando la serie de prostitutas, también estaba trabajando con niños de la calle y conocí a la Lic. Teresa Gómez de León que estaba trabajando en Derechos Humanos del DF, le gustó mi trabajo y me invitó a trabajar con ella un tiempo. Allí tuvieron un proyecto llamado CAIS (Centro de Atención Integral a Sexoservidoras) encabezado por Elsa Conde, con psicólogos, abogados, sociólogos, etc. Yo fui de alguna forma el enlace entre ellos y algunas de las prostitutas que podían necesitar más de este tipo de orientación o ayuda. Aprendí mucho, creo que se hizo un trabajo muy bueno, daban terapias de grupo, etc. Ellas aprendieron también a organizarse y se dieron cuenta de que necesitaban un espacio. Presenté a Carmen con Jesusa Rodríguez, quien estaba haciendo las gestiones directamente con el gobierno del D.F, para la donación de un predio y crear la casa Xochiquetzal. En la casa yo no tuve participación posteriormente, solo las presenté y se dio que Carmen fuera la directora de la casa. Después, como siempre pasa, cambió la administración y cambiaron los programas, no hubo dinero, etc, y se cerró la casa. A veces es agotador el involucramiento tan cercano. Creo que con Carmen por ejemplo, va a ser una relación de toda la vida.

BLA: *¿Por qué decides usar blanco y negro para la serie Plaza de la soledad?*

MG: En ese momento sentía que todavía podía seguir experimentando, buscando cosas en el blanco y negro. Me encanta. Aunque ahora estoy haciendo color, en ese momento para lo que quería decir, era ideal el blanco y negro. Para esa serie en específico, lo que me interesaba era estar lo más cerca de ellas, no tanto el entorno, lo que pensaban. Entonces creo que tanto el formato, la cámara y en este sentido el blanco y negro se prestaban para lo que quería decir de su personalidad, su representación, etc. Y posteriormente por ejemplo en la serie “Lipstick” de las prostitutas de Reynosa, utilicé color porque lo que me interesaba era el espacio, poner énfasis en el lugar como escenografía, yo también estaba en otro momento de mi vida, etc. Ahora sigo emocionada con el color, sigo descubriéndolo.

BLA: *Además de las entrevistas y pláticas que grababas en tus encuentros, tienes imágenes de películas pornográficas realizadas en el contexto que utilizaste en tus exposiciones en Bellas Artes y en Casa América en España. ¿Por qué te interesaste en estas películas?*

MG: Me puse a ver muchísimas películas porno que se hacen en los mismos hoteles de paso de la Merced, y me gustaba ver la relación que se da. Cómo ven los hombres a las mujeres y las mujeres a los hombres. Hay unas muy tiernas, son totalmente amateurs. Por ejemplo, hay una que dura mucho tiempo y vemos gran parte de la película cómo se está poniendo las medias, el zapato, y horas de ella en el espejo. También es el cliché de la puta, el zapatito blanco. Eso me encanta porque en las películas porno gringas o profesionales pues no sucede nada de esto. Eso me pareció de lo más curioso. Y otras son las que ponen las camaritas escondidas donde se ven cosas más violentas. En estas cintas volví a encontrar algunas de las paradojas que ya advertía realizando mi trabajo fotográfico. Ciertas conductas, de mucha ternura, como la comodidad con la que las prostitutas parecen moverse entre la cámara y el cliente, pero también aquellos momentos en los que asoma el dolor y el rechazo, no hacen sino aumentar la ambivalencia de los sentimientos que se ponen en juego en estas relaciones en las que la frontera entre el deseo, la violencia y el sexo esta sumamente desdibujada.

BLA: *Cuéntame cómo se da el proceso de cambiar o aprovechar la tecnología para empezar a hacer video y cambiar el medio para narrar tus imágenes.*

MG: Siempre lo que más me interesó fue contar historias. El video en ese sentido era un paso natural. Porque siempre también era escribir cosas, textos que uso para fotografiar. Entender a través de la escritura lo que quiero decir. Además siempre grabo sonidos, conversaciones, etc. Luego ni las uso pero tengo muchos materiales grabados o recuperados que voy juntando mientras fotografío. Entonces el video me permite también usar todo esto, las voces, los testimoniales y eso me encanta. Me siento muy cómoda con el video en ese sentido. Ahora lo extraño es que no sé que hacer con mis fotos. Porque mis fotos ahora no cuentan historias, son más sensaciones. Ha tomado otro sentido la fotografía para mí.

Cronología del trabajo fotográfico de Maya Goded

1993	<i>Tierra negra</i>
1996-2006	<i>Plaza de la soledad</i>
1998-2000	<i>Ciudad de México</i>
2003	<i>Missing</i>
2008	<i>Tierra de brujas</i>
2009	<i>Lipstick</i>
2011	<i>Una reina a su gusto</i>

Becas y premios

- 1992 Beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Programa Jóvenes creadores. Disciplina, fotografía.
- 1993 Mother Jones Foundation. Primer premio, (Premio internacional) San Francisco, California, E.U.
- 1994 Mexico at a Crossroads. Primer premio. Universidad Popular de Munich, Alemania.
- 1996 Master class. World Press Photo. Amsterdam, Holanda
- 2000 FOTOPRES'01 Concurso semianual organizado por Fundación La Caixa. España.
- 2001 Premio de adquisición, Fundación Eugene Smith. Nueva York.
- 2003 Beca Guggenheim. Nueva York.
- 2003- 2009. Sistema Nacional de Creadores de Arte. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. (FONCA)
- 2010 Premio Fundación Príncipe Claus. Amsterdam, Holanda.

Exposiciones individuales

- 1995 *Tierra negra*. Museo de Arte Contemporáneo. Oaxaca, México.
- 1995 *La tercera raíz de México: Tierra Negra*. Sudáfrica.
- 1997 *Promesa e insulto*. Centro Cultural de San Pablo (NAFOTO) Brasil.
- 1998 *Tierra negra, Cielo Azul*. Centro de las artes fotográficas. Oregon, E.U.
- 1999 *Territorios Singulares*. Centro de fotografía contemporánea, Rey Juan Carlos I de España. Universidad de Nueva York. Nueva York. E.U.
- 2001 *Sexo servidoras 1996-2000*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
- 2001 *Sexo servidoras*. Galería municipal, Pancho Fierro, Bienal Iberoamericana de Lima. Perú.
- 2003 *Maya Goded*. Escuela de fotoperiodismo de la Universidad de California, Berkeley, E.U.
- 2005 *Prostitutas de la ciudad de México*. Centro de fotografía contemporánea, Rey Juan Carlos I de España. Universidad de Nueva York. Nueva York. E.U.
- 2006 *Plaza de la soledad*. Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México.
- 2007 *Todas volvemos a la calle*. Casa América, Madrid, España.
- 2011 *Las olvidadas*. Museo de la fotografía de California. California, E.U.
- 2011 *Welcome to Lipstick & Tierra de brujas*. Atelier des Forges, Arles, Francia.

EDITORIAL / Libros

Tierra negra / Culturas Populares y Editorial Luzbel / 2003

Blink / Phaidon, Inglaterra. / 2003

Mapas abiertos: Fotografía Lationamericana 1991-2002. Spain.

México, D.F. (2004) Toluca Project, Galería López Quiroga. Francia-Mexico.

Nosotras (2004) Collection Magnum, Filigranes Editions.

Fotografía (2005) Fundación Televisa, Mexico D.F.

Nueva fotografía lationamericana 3 / Cuerpo
Edotorial La Sombra Argentina, 2006

Plaza de la soledad (2006) Editorial Lunwerg, España

Good girls (2006) Editorial Umbrige, Nueva York., E.U.

Colecciones públicas y privadas

Fototeca del Consejo Mexicano de fotografía , Mexico.

The Wittliff Gallery of Southwestern & Mexican Photography, Texas, E.U.

Comunidad de Madrid, España.

Fundación Margolis, Tucson, E.U.

Anna Gamazo de Abelló

Jean-louis Larivière

Stanislas Poniatowski

Collección Agustín e Isabel Coppel

Hemerografía

García, Hernández, Arturo, La Jornada, cultura, 20 de mayo del 2006, versión digital. <http://www.jornada.unam.mx/2006/05/20/index.php?section=cultura&article=a05n2cul>

Micieli, Cristina, “El cuerpo como construcción cultural”, en Revista Aisthesis No.42, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.

Frontiers of Reality. Prince Claus Awards 2010. Amsterdam, Prince Claus Fund, 2010.

Revista Luna Córnea, número 33, *Viaje al Centro de la Imagen I*, CONACULTA, 2011.

Bibliografía

Arendt, Hannah, *La condición humana*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2005.

Barrios, José Luis, *Fantasmagorías, mercancía, imagen, museo*, México, Universidad Iberoamericana, Las lecturas de sileno, 2009.

- “Arte/Factos”, en *Salón de Arte Bancomer, Armas y herramientas*, Ciudad de México, Fundación Bancomer, 2004.

Baudrillard, Jean, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2007.

Bazin, André, “Ontología de la imagen fotográfica”, en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966.

Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

Berumen, Miguel Angel, *México: fotografía y revolución*, Barcelona, Lunwerg editores, editorial Televisa, 2009.

Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 1998

Calvo, Calvo, Luis / Josep Mañà Oller “El valor antropológico de la imagen. ¿Hacia el “homo photographicus”?, en *Naranja Juan (ed) Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona Gustavo Gili, 2006, p.206

Carreras, Claudi, *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007

Del Castillo Troncoso, Alberto, “La historia de la fotografía en México, 1890-1920, La diversidad de los usos de la imagen”, en *Emma Cecilia García Krinsky (coordinadora), Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, Barcelona, Lunwerg editores, 2005

Coleman, A.D., “El modo directorial: Notas hacia una definición”, en *Los usos de la imagen. Fotografía, film y video en la Colección Jumex*. Buenos Aires, La colección Jumex, Espacio Fundación Telefónica, 2004.

Conde Rodríguez, Elsa, “La desigualdad de género: una dimensión social de la prostitución femenina”, en *Comercio sexual en la Merced: una perspectiva constructivista sobre el sexoservicio*, Angélica Bautista López y Elsa Conde Rodríguez (coordinadoras), México, D.F, UAM, Porrúa, 2006.

Crimp, Douglas, “Del museo a la biblioteca”, en *Gloria Picaso y Jorge Ribalta (eds.), Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

Debroise, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Didi-Huberman, Geroges , "La historia del arte como disciplina anacrónica" en *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

Fontcuberta, Joan, “Maya Goded”, en *Blink. 100 Photographers, 10 curators, 10 wirters*, New York, Phaidon, 2002.

García, Leal, José, “Expresión artística y subjetividad”, en *Filosofía del arte*, Madrid, Síntesis. 2002.

Goded, Maya, *Plaza de la soledad*, Barcelona, Lunwerg editores, 2006.

- *Tierra negra*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Luzbel, 1994
- “Primero va la mirada”, en *Revista Luna Córnea, número 33, Viaje al Centro de la Imagen I*, CONACULTA, 2011.

González Flores, Laura, “Vanitas y documentación: Reflexiones en torno a la estética del fotoperiodismo”, en *Ileri de la Peña (coordinadora), Ética, poética y prosáica. Ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, 2008.

- “Espejo, mirada y cuerpo. La fotografía de Maya Goded”, en *Frontiers of Reality. Prince Claus Awards 2010*. Amsterdam, Prince Claus Fund, 2010.
- *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar”, en *Issa Ma. Benítez Dueñas (coordinadora), Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias, (1960-2000)*, México, Curare-Conaculta, 2001.
- *Otra revolución: Fotografías de la ciudad de México, 1910-1918*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2010.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, “La industria cultural: Ilustración como engaño de masas”, (1944), en *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1994.

Marzo, Jorge Luis y Ribalta, Jorge, “Tres versiones de la práctica cultural considerada como crítica cultural. Entrevista a Group Material, Barbara Kruger y Guerrilla Girls”, en Jorge Luis Marzo *Fotografía y activismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Mauad, Ana María, “Fotografía como fuente histórica: Lectura e interpretación”, en *Poses e Flagrantes. Ensaio sobre história e fotografias*, Rio de Janeiro, Biblioteca Eduff, 2008, P. 40.

Marcuse, Herbert, “La tendencia oculta en el psicoanálisis”, en *Eros y civilización*, Barcelona, Editorial Ariel, 2010.

Molina, Juan Antonio, “Arenas movedizas”, en Castellote Alejandro (ed). *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana 1991-2002*, Barcelona, Lunwerg editores, 2003.

- “Paradojas, paradigmas”, ¿Qué está pasando con la fotografía en México?, en *Catálogo XIII Bienal de Fotografía*. México, 2008, Centro de la Imagen, CENART, CONACULTA.

Monroy Nasr, Rebeca, “Del medio tono al alto contraste: La fotografía mexicana de 1920 a 1940”, en Emma Cecilia García Krinsky (coordinadora), *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, Barcelona, Lunwerg editores, 2005.

Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1991.

Phillips, Christopher, “La imagen fantasma: La fotografía en el arte europeo y estadounidense de posguerra”, en *Los usos de la imagen, fotografía, film y video en la Colección Jumex*. Buenos Aires, La colección Jumex, Espacio Fundación Telefónica, 2004.

Pultz, John, “El cuerpo en la fotografía”, en *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal Ediciones, 2003.

Ranciere, Jacques, “La ficción documental”, en *La fábula cinematográfica: Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós comunicación, 2005.

Ribalta, Jorge, “Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna”, en *Efecto Real (debates posmodernos sobre fotografía)*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Roma, Pepa, “Sexoservidoras: carne, alma y corazón”, en *FotoPress 01 Varios autores. Catálogo de exposición de fotografía*, Barcelona, Fundación La Caixa, 2001.

Rosset, Clément, *Lo real. Tratado de la idiotez*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

Rosler, Martha, “Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre fotografía documental”, en Jorge Ribalta (ed), *Efecto Real (debates posmodernos sobre fotografía)*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

- “Aspectos políticos de la fotografía documental”, en *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- “Ética y estética de la fotografía documental”, en *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- “La enseñanza de la fotografía. Aspectos críticos”, en *Imágenes públicas. La función política de la imagen*,. Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

Rossell, Daniela, "Ricas y famosas", Barcelona, Hatje Cantz, 2002.

Solomon-Godeau, Abigail "Viviendo con contradicciones. Prácticas críticas en la era de la estética de la oferta", en *Los usos de la imagen, fotografía, film y video en la Colección Jumex*. Buenos Aires, La colección Jumex, Espacio Fundación Telefónica, 2004.

Sekula, Allan, "Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación", en *Jorge Ribalta (ed.), Efecto Real (debates posmodernos sobre fotografía)*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, 2004, Punto de lectura.

Tagg, John, "La difusión de la fotografía: reformismo y retórica documental en el New Deal", en *El peso de la representación*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005.

Virno, Paolo, *Gramática de la multitud*, Madrid, Traficantes de sueños, 2003.

Otras fuentes

Internet

Derrida, Jacques "Mal de archivo. Una impresión freudiana", traducción de Paco Vidarte, en Edición digital de Derrida en castellano, <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>. Conferencia pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994 en un coloquio internacional titulado: *Memory: The Question of Archives*

Monroy Nasr, Rebeca "Los acervos documentales y la reconstrucción fohistórica", en *Discurso Visual, Revista digital del CENIDIAP*, número 5, enero-abril, 2006. <http://discursovisual.cenart.gob.mx/anteriores/dvwebne05/agora/agorebeca.htm>

Goded, Maya. (Sitio personal)

www.mayagoded.com

<http://mayagoded.com/mg/projects/lipstick/>

Youtube

Buscaglia, Edgardo, en Paradoja de la represión: La impotencia del Estado ante la delincuencia organizada y la corrupción.

<http://www.youtube.com/watch?v=Mg20OkOA8Nc>

Mauas, David, *Who killed Walter Benjamin?* en

<http://www.youtube.com/watch?v=QuEkSUqfxcc&playnext=1&list=PLB261D99562BB0E5F&index=36>

Blogs

Holmes, Brian, sobre las estéticas de la igualdad de Ránciere, entrevistado por Marcelo Expósito, en http://marceloexposito.net/pdf/brianholmes_exposito.pdf

Molina, Juan Antonio, “Desde que se fueron las putas”, en <http://paginaenblanco-juan.blogspot.com/>

Rolnik, Suely, “Geopolítica del Chuleo”, en

<http://transform.eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es#redir%23redir%23redir>

Foro Iberoamericano de Fotografía, en

http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/exposicion.htm