



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán

La nueva fotografía documental en México, propuesta de una serie fotográfica

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Diseño y Comunicación Visual

Presenta:

Luis Martín Ordoñez Morales

Asesor:

L.D.C.V. José Alejandro Vázquez Reyes

Cuautitlán Izcalli, Estado de México, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.



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.

A mi familia, amigos y maestros
por sus consejos y apoyo.

A la U.N.A.M

Introducción	5
---------------------------	---

Capítulo I – Fotografía y documentalismo

1.1 Origen de la fotografía documental	7
1.2 Primeros fotógrafos documentales del siglo XIX.....	10
1.2.1 Fotografía documental de compromiso social.....	20
1.3 Fotografía documental del siglo XX.....	25
1.3.1 Henri Cartier-Bresson.....	34
1.3.2 Fotografía documental de conflictos sociales.....	36
1.3.3 Eugene Smith.....	39
1.3.4 Fotografía humanista.....	41
1.4 La nueva fotografía documental.....	51
1.4.1 Nuevos documentalistas.....	52

Capítulo II – La fotografía documental en México

2.1 Primeros registros documentales en México.....	57
2.2 Fotógrafos documentales del siglo XX	63
2.2.1 Agustín Víctor Casasola.....	63
2.2.2 Hugo Brehme y Manuel Ramos miembros destacados de la FMA.....	65
2.3 Fotoperiodismo y fotografía documental en la primera mitad del siglo XX.....	67
2.3.1 Edward Weston, Tina Modotti, Paul Strand y Henri Cartier-Bresson llegan a México.....	70
2.3.2 Manuel Álvarez Bravo.....	73
2.3.3 Nacho López y Héctor García.....	75
2.4 Fotoperiodismo y fotografía documental en la segunda mitad del siglo XX.....	78
2.4.1 Marco Antonio Cruz.....	82
2.5 Inicios del nuevo documentalismo en México.....	84
2.5.1 La nueva fotografía documental mexicana.....	89

Capítulo III – La nueva fotografía documental, propuesta de una serie fotográfica

3.1 Tipos de fotografía y concepto género.....	92
3.2 Definición de la fotografía documental y sus características.....	93
3.3 Definición de la nueva fotografía documental y sus características.....	95
3.4 Tabla comparativa.....	97
3.5 Tres autores y sus proyectos en la nueva fotografía documental mexicana.....	99
3.5.1 Francisco Mata Rosas	100
3.5.2 Maya Goded	111
3.5.3 José Luis Cuevas	119
3.6 Propuesta de serie fotográfica	129

Conclusiones	140
---------------------------	-----

Fuentes de consulta	142
----------------------------------	-----

Créditos icnográficos	144
------------------------------------	-----



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Introducción

La fotografía a lo largo de su historia ha servido para documentar la realidad en diversos contextos y de diferentes maneras, también a partir del punto de vista e intenciones de sus autores. El género documental es uno de los más realizados desde el surgimiento de la fotografía en Francia en el año de 1839, si bien nace como una forma de documentar la realidad, es hasta años más adelante que se concreta e inicia el género documental, convirtiéndose en una importante herramienta de comunicación y expresión visual.

La presente investigación describe y enumera las características de la fotografía documental y de la nueva fotografía documental. Para poder distinguir éstas, se revisaron los distintos autores que realizaron este tipo de trabajo a lo largo de la historia de la fotografía, a nivel nacional e internacional, y así generar un panorama que describa al documental fotográfico desde sus inicios hasta la actualidad.

El trabajo está estructurado en tres capítulos. El primero aborda la parte internacional, desde el surgimiento de la fotografía y del género documental, a través de sus autores y temáticas más sobresalientes, iniciando por los primeros registros fotográficos y los hechos noticiosos que ayudan a comprender el tema de estudio, éstos se caracterizan por ser registros de paisaje, retratos, contextos de distintas sociedades, tragedias, movimientos sociales y guerras. Entre los autores del siglo XIX revisados se puede mencionar a los siguientes: Nicéphore Niépce, Louis Daguerre, William Fox Talbot e Hippolyte Bayard, todos ellos creadores de las primeras imágenes con intención documental, y en los inicios formalmente del género a autores como: David Octavius Hill y Robert Adamson, John Tompson, Jacob Riis y Lewis Hine, que plantean el compromiso social al que se puede llegar con la fotografía.

Dentro del siglo XX, se revisaron distintos movimientos y autores que se desmarcaron de la herencia pictórica, buscaban reconocer y ejercer la fotografía como un arte en si mismo, la *Straight Photography* fue la encargada de establecer esta visión, entre los autores que destacaron fueron los siguientes: Alfred Stieglitz, Edward Steichen y Paul Strand. Hacia la mitad del siglo XX, apareció una nueva corriente de documentalistas que logran independizarse de las agencias y gracias a esto provocaron resultados más cercanos a la perspectiva del autor y no al encargo editorial o periodístico, entre ellos sobresalieron: Henry Cartier-Bresson, Robert Capa, los fotógrafos de la *Farm Security Administration*, Eugene Smith, por mencionar algunos. En la segunda mitad del siglo surgieron autores cada vez más libres en su forma de realizar documental, como Gary Winogrand, Lee Friedlander y Robert Frank, sentando las bases del nuevo documentalismo.

Para finalizar esta sección internacional se revisaron fotógrafos que rompen totalmente con lo que venía siendo la fotografía documental y que plantean proyectos de una perspectiva totalmente personal, estos se pueden ubicar en la llamada nueva fotografía documental, por las características contenidas en sus trabajos, son fotógrafos en activo y entre los más distinguidos aparecen: Martin Parr, Nan Goldin, Phillip Lorca di Corcia, entre otros.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

En el segundo capítulo, se hizo un recorrido histórico desde la primer imagen fotográfica en México y el desarrollo del género documental a través de los autores más importantes, hasta llegar a los nuevos documentalistas. Iniciando con la llegada de la primera cámara proveniente de París, Francia, tan sólo meses después de haberse generado la patente. Los primeros fotógrafos en territorio nacional fueron europeos, y su trabajo no fue muy distinto al llevado a cabo en otros países, se enfocaron en registrar monumentos importantes, personajes de la vida pública, guerras y contextos sociales de distintas regiones del país, Claude-Joseph-Desire Charnay, Francois Aubert, Albert Briquet, fueron algunos de ellos, pero también llegaron otros desde los Estados Unidos, como: William Henry Jackson y Carl Von Lumholtz. A comienzos del siglo XX México se ve involucrado en una serie de hechos que cambiarían su historia, como la Revolución de 1910 y la Guerra Cristera, esto permitió el surgimiento de una serie de fotógrafos que serían testigos de estos acontecimientos, dos de los más destacados fueron: Hugo Brehme y Manuel Ramos, quienes formaron parte de la *Agencia Fotográfica de México*, que fue creada por Agustín Víctor Casasola considerado el primer fotoperiodista mexicano.

Después de este periodo rico en sucesos políticos y sociales, hacia finales de la primera mitad del siglo, aparece otro grupo de autores europeos y norte americanos que repercutieron de manera importante en la conformación del documentalismo mexicano, ellos fueron el francés Henry Cartier-Bresson y los estadounidenses Paul Strand y Edward Weston acompañado de su pareja, la italiana Tina Modotti. Este grupo influyó en el surgimiento de documentalistas como Manuel Álvarez Bravo, quien es considerado el máximo exponente de América Latina. En la segunda mitad del siglo XX surgieron Nacho López y Héctor García, estos dos fotógrafos fijan su mirada en la vida cotidiana de la Ciudad de México y fungieron como maestros directa o indirectamente de un grupo de fotógrafos con intereses en conflictos sociales, entre los que se encuentran Rodrigo Moya, Marco Antonio Cruz, Pedro Valtierra, por mencionar algunos. Ya en la parte final de este periodo aparecen autores que voltean su mirada hacia las culturas indígenas de distintas zonas del país, Graciela Iturbide registrando a los seris, Pablo Ortiz Monasterio a la wixárika y Eniac Martínez a la mixteca, , ésto por encargo del Instituto Indigenista de México. Finalmente se llega al siglo XXI con autores que realizan su trabajo aplicando características de la nueva fotografía documental, y abordando temas que no eran documentados comúnmente, como lo hizo Daniela Rossel e Yvonne Venegas con las clases altas, Federico Gama utilizando herramientas no comunes en el documentalismo, como el uso de teleobjetivos y Dulce Pinzón quien construye sus imágenes recurriendo a la ficción.

Por último en el tercer capítulo, se define a la fotografía documental y la nueva fotografía documental, se enlistan cada una de las características encontradas y se plantea una tabla comparativa, que nos permite distinguir los autores más relevantes y las épocas en que trabajaron, para así hallar similitudes y diferencias entre los dos géneros, ésto acompañado de la revisión de los trabajos más sobresalientes de tres nuevos documentalistas mexicanos y una de sus series, en primer lugar Francisco Mata con su serie *La línea*, después Maya Goded con *Tierra de brujas* y por último José Luis Cuevas con *Nueva Era*, identificando las características en cada una de las series seleccionadas. El objetivo de identificar las características de la nueva fotografía documental es proponer una serie fotográfica que las contenga, buscando que esta investigación sea un punto de partida para la generación de proyectos fotográficos y sirva como documento de referencia para su realización.

Capítulo I - Fotografía y documentalismo

1.1 Origen de la fotografía documental

La patente generada en París, Francia, el 19 de agosto de 1839, tiene sus orígenes en la cámara oscura, instrumento que fue usado desde el siglo XV como un método de observación astronómica, así como herramienta para el dibujo y la pintura, dio paso a uno de los grandes inventos artístico-científicos. El surgimiento de la fotografía marcó un hito importante en el registro de los hechos históricos, así como de sus personajes más importantes y también como un medio de expresión artística, el cual heredó temáticas y tratamientos de la pintura, pero que más adelante logró generar su propio lenguaje convirtiéndose en un arte independiente.

En los inicios de la fotografía, desde sus primeros registros, fue acompañada de una serie de avances técnicos de fijación de imagen que iban surgiendo como iniciativa tanto de artistas como de científicos, cada uno de ellos con aportaciones de gran importancia para darle forma a este nuevo proceso de fijación y reproducción de imagen llamado fotografía.

Uno de los personajes importantes en el surgimiento de la fotografía fue el químico y prolífico inventor francés Nicéphore Niépce, quien inventó un proceso llamado heliografía, con el cual creó lo que se conoce como la primera fotografía, una vista desde su ventana, la que implicó un período largo de exposición, aproximadamente de ocho horas. La imagen muestra una vista panorámica donde se alcanza a distinguir una serie de estructuras con proyecciones de sombras en todos los ángulos, esto a causa de la exposición tan larga para ser creada, cuenta con una legibilidad muy restringida y fue llamada *La vue du Gras* de 1826 (fig. 1). Aunque no obtuvo mucho éxito con este proceso, le abrió paso para asociarse con Louis Jacques Mandé Daguerre, otro francés considerado el primer divulgador de la fotografía, quien al igual que Nicéphore Niépce había logrado fijar en 1838 una vista de *Boulevard du temple* (fig. 2), con esta asociación logran desarrollar la técnica que muchos otros más incorporaron llamada daguerrotipia.



Fig. 1. Niépce, N. (1826) *La vue du Gras*



Fig. 2. Daguerre, J. (1838) *Boulevard du temple*



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Origen de la fotografía documental

El daguerrotipo aunque sólo brindaba la posibilidad de obtener imágenes únicas que no eran reproducibles, generaba una gran calidad de imagen teniendo una escala de tonos extensa, detalles muy finos y un brillo particular por las características del soporte, que era una placa de cobre chapada en plata, en un periodo corto logró mejorar sus tiempos de exposición, llegando a los pocos años al minuto y después hasta solamente necesitar algunos segundos (fig. 3).



Fig. 3. Richebourg, P. (1844)
Retrato de Louis Daguerre

Otro personaje importante en la creación de la fotografía en Francia fue Hippolyte Bayard, quien no consiguió que se le tomara en cuenta en sus investigaciones y en los créditos de la patente, creando a su vez, a manera de protesta ante tal desatención tanto de Nicéphore Niépce como de Louis Daguerre, uno de los más importantes autorretratos de la historia de la fotografía llamado *El Ahogado* (fig. 4), donde se autorrepresenta como una persona sin vida.



Fig. 4. Bayard, H. (1840) *Self-Portrait as a Drowned Man*

En 1841 en Inglaterra tiempo después del desarrollo del daguerrotipo, surge el calotipo, proceso creado por William Henry Fox Talbot y a diferencia del daguerrotipo éste si permitiría multiplicar copias y eso hace que se le considere el padre de la fotografía moderna. Astrónomo y matemático con conocimientos en química y optometría, buscaba con este descubrimiento realizar las imágenes que tanto le costaban reproducir, ya que era un dibujante frustrado y con una técnica deficiente. Fue un personaje importante en este periodo, ya que documentó el paisaje de Escocia e Inglaterra y el resultado de esos registros es una serie de veintitrés paisajes llamada *Sun Pictures in Scotlan* (fig. 5).



Fig. 5. Fox, W. (1844) *Scenery of Loch Katrine*

Origen de la fotografía documental

Dentro de esta primera década las temáticas en los registros fotográficos eran variados y de acuerdo al interés de cada realizador, una que destacó y que formó parte de los inicios de nuestro tema de estudio fueron los sucesos de interés social y político. Como ejemplo de éstas imágenes destacaron las de un hecho trágico que fue registrado por los alemanes Hermann Biow y Carl Ferdinand Stelzner, por medio de una serie de aproximadamente cuarenta y seis daguerrotipos, en mayo de 1842, realizaron imágenes del incendio que devastó la ciudad de Hamburgo en Alemania (fig. 6).



Fig. 6. Biow, H. (1842)
The Destruction of Hamburg fire of 1842

En Estados Unidos, la primera fotografía de un acontecimiento público fue realizada en 1844, se trata de un daguerrotypo de William y Frederick Langeheim, mostrando a una multitud reunida en Filadelfia con motivo de la eclosión de una serie de motines anti-inmigración (fig. 7). La guerra entre Estados Unidos y México de 1846 – 1848, fue, por su parte, la primera guerra a la que los periódicos enviaron corresponsales, y en la que un daguerrotipista anónimo realizó una serie de fotografías de oficiales y soldados. (fig. 8).¹



Fig. 7. Langeheim, W & F. (1844) s/t

Estos primeros registros documentales de acontecimientos de interés general son la base de lo que hoy se conoce como fotoperiodismo, ya que el propósito principal era hacer llegar al mayor número de personas las imágenes e informar visualmente de distintos hechos relevantes para la sociedad de aquel entonces, también son los primeros acercamientos a la fotografía documental, un género que con el paso del tiempo fue tomando forma.



Fig. 8. Fotografo no identificado. (1847-48)
Gen. Wool & Staff, Calle Real to South

¹Sousa, J. (2011). *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Salamanca, España: Comunicación Social. p. 32

1.2 Primeros fotógrafos documentales del siglo XIX

El recorrido por la historia de la fotografía conlleva a encontrar una serie de intenciones en cada uno de los autores revisados, en el trabajo de muchos de éstos se hallan características que concuerdan con lo que se conoce como fotografía documental, aunque en su momento la intención de los autores bien pudo haber sido otra y no una intención documental.

Algunos de los fotógrafos más importantes dentro del género o intención documental dan una sensación de estar ligados a la realidad o un compromiso con ella, esta característica se convirtió en una de las más importantes y ayuda a definir la fotografía documental. El pintor David Octavius Hill y el fotógrafo Robert Adamson, ambos escoceses, trabajaron en conjunto establecidos en Edimburgo, son considerados como personajes importantes en el surgimiento de la fotografía documental, aunque en ese tiempo no era conocida como tal.

En 1843 David Octavius Hill, es contratado para conmemorar la convención que establecía la separación de la iglesia de Inglaterra de la de Escocia. Debe realizar una inmensa tela que hiciera figurar a los cuatrocientos congresistas. Al tener poca experiencia con el retrato, se asocia con un joven fotógrafo, pensando utilizar sus fotografías para reproducirlas luego en la tela. De esta apasionante asociación que sólo dura cuatro años ya que Adamson muere a los veintiocho años, nace una extraordinaria galería de retratos de la pequeña nobleza escocesa y de la buena sociedad victoriana.²



Fig. 9. Hill, O. & Adamson, R. (1843) *The First General Assembly of the Free Church of Scotland; signing the Act of Separation and Deed of Demission*

La obra se concluyó 20 años más tarde, los retratos fotográficos realizados para este trabajo por encargo gozan de mayores matices que la versión pictórica, aunque siguen proyectando cualidades plásticas de composición y trabajo de la luz, que les permite mostrar características psicológicas de los personajes retratados. Octavius Hill también incluyó un autorretrato en el lienzo, así como un retrato póstumo de Robert Adamson cámara en mano entre la multitud.(fig. 9)

²Amar, J. (2000). *El fotoperiodismo*. Buenos Aires, Argentina: La marca. p. 18

Primeros fotógrafos documentales del siglo XIX

Además se encargaron de registrar el modo de vida de una villa de pescadores en Newhaven Escocia. En el trabajo realizado por este par de fotógrafos, se encuentran algunas de las características que ayudaron a darle forma a la fotografía documental en sus primeras expresiones. Una de las imágenes más sobresalientes de la serie es la que muestra un retrato de una mujer pescadora con un cesto en las manos (fig. 10), Octavius Hill solía titular a esta fotografía *Belleza de Newhaven* dando a entender que, al menos estéticamente, la clase social no era determinante.

En este grupo de imágenes creada en 1845, muestran a los pescadores en su día a día, retratos, objetos y paisajes, son los motivos que componen la serie fotográfica (fig. 11, 12 y 13). Su producción fotográfica alcanza las tres mil imágenes, muchas de las cuales se venden individualmente y otras agrupadas a manera de álbumes. Su mirada tiene una intención cercana al pictorialismo más que a un verdadero testimonio de la vida social. La producción visual de estos fotógrafos ha llegado a formar parte de las colecciones más importantes del mundo, entre ellas la The George Eastman House Collection.



Fig. 10. Hill, O. & Adamson, R. (1845) *Elizabeth Johnstone*



Fig. 11. Hill, O. & Adamson, R. (1845) *James Linton*



Fig. 13. Hill, O. & Adamson, R. (1845) *Newhaven Fishwives*



Fig. 12. Hill, O. & Adamson, R. (1845) *Lady Ruthven*

Primeros fotografías documentales del siglo XIX

Al mismo tiempo las técnicas del daguerrotipo y del calotipo resultaron ser las más utilizadas para la producción de imágenes fotográficas en la época, sin embargo nunca alcanzaron un éxito comercial generalizado, ya que eran muy costosas para las personas interesadas y la resolución práctica de su uso era complejo, por ende no resultaban tan accesibles.

Hasta que surgió en 1851 una nueva técnica desarrollada por el inglés Scott Archer, quien publicó un manual donde ésta se describe paso a paso y fue llamada colodión (fig. 14).



Fig. 14. Archer, S. (1851) *Entrance of Great Hall, Kenilworth*

Este proceso obligaba al fotógrafo a disponer de los materiales necesarios para poder preparar las placas en el momento cercano al registro fotográfico, ésto llevó a crear verdaderos laboratorios móviles a manera de tiendas desplegadas y vehículos transformados en cuartos oscuros. Asimismo, otros autores utilizaron la técnica como “Philip Henry Delamotte que sigue la construcción del cristal Palace de Londres, vasta arquitectura de vidrio y metal, durante tres años – de 1851 a 1854 - hasta su inauguración por la reina Victoria. La liviana geometría del edificio los fascina. El pintor-fotógrafo produjo con esto más que un simple trabajo documental: nos muestra también la vida cotidiana de los obreros de esta inmensa obra.”³(fig. 15)



Fig. 15. Delamotte, P. (1854)
Progress of the Crystal Palace at Sydenha

Primeros fotógrafos documentales del siglo XIX

Por otra parte, en los inicios de la fotografía la gran burguesía llevó la batuta de la producción, principalmente en el retrato, y muy cerca imitándola, la clase media. El entusiasmo también llegó a las clases populares cuando los precios se volvieron cada vez más accesibles. Esto describe como la fotografía se fue volviendo el medio más utilizado para el registro, reproducción y creación de imágenes en el mundo entero.

Uno de los fotógrafos importantes de este periodo fue el francés André-Adolphe-Eugène Disdéri, el cual inventó la *carte-de-visite* en 1854, que consistía en una impresión en albúmina, montada en un cartón, era un retrato fotográfico accesible, muchas veces con datos del retratado y del estudio fotográfico, entre los años 1860 y 1870 el coleccionismo era uno de los entretenimientos más populares de la época, ya que se podía tener de personajes importantes como políticos, artistas e intelectuales (fig. 16).



Fig. 16. Disdéri, A. (1865)
Joachim Murat

Disdéri fue un fotógrafo francés cuya actividad fotográfica llevó a cabo de manera exitosa en la segunda mitad del siglo XIX, gracias a una amplia clientela de nobles, aristócratas y otras personas de renombre. También se le atribuye en el año de 1854 la creación del positivado de múltiples imágenes en una sola hoja, éstas fueron realizadas con una cámara modificada con varios objetivos (6, 8 y hasta 12 en algunos casos), la modificación permitía fijar hasta 12 pequeñas fotografías de cerca de 9 x 6 cm (fig. 17 y 18).

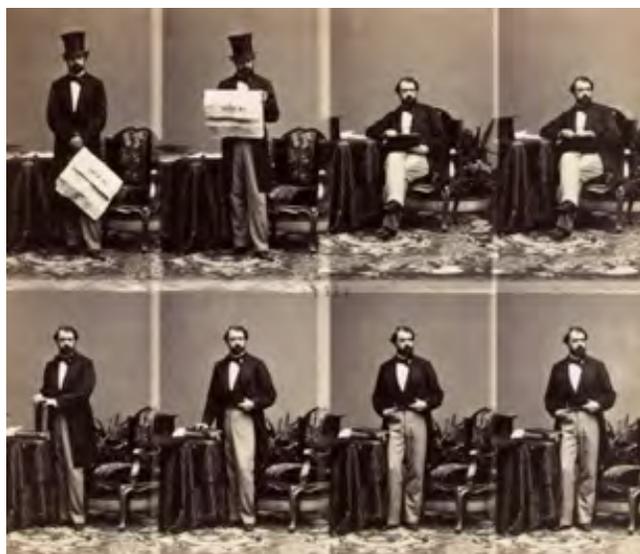


Fig. 17. Disdéri, A. (1860) *J.M. Hidalgo*



Fig. 18. Disdéri, A. (1859) *M. Grégoire Tchertkoff*

Primeros fotógrafos documentales del siglo XIX

A mediados de la década del cincuenta del siglo XIX, la fotografía ya se había beneficiado de los avances técnicos, químicos y ópticos que le permitirían abandonar los estudios y avanzar hacia la documentación de la imagen del mundo con el “realismo” que la pintura no conseguía. La fotografía se beneficiaba también de las nociones de “prueba”, “testimonio” y “verdad” las cuales estaban profundamente asociadas a la época y le daban credibilidad como “espejo de la realidad”.

Así, las guerras no pudieron dejar de merecer la atención de los “protofotoperiodistas” y de sus editores, pues si, por una parte, la herencia cultural le había consagrado la atención artística, ya que la guerra siempre fue un tema seductor y relevante para las personas, por otra, en la segunda mitad del siglo XIX tuvieron lugar numerosos conflictos en los que se vieron envueltas las potencias más industrializadas. Y a ello hay que añadir la paulatina formación de un público para el “reportaje ilustrado”.⁴

De igual interés en 1855 Roger Fenton partió hacia Crimea acompañado de cuatro asistentes y un gran equipamiento para el registro fotográfico, el cual era necesario para lograr su cometido, el equipo constaba de una carroza laboratorio acondicionada para la creación y el revelado inmediato de las fotografías, la técnica utilizada era la del colodión húmedo.

Con el nacimiento del fotoperiodismo al mismo tiempo surge la censura. Las fotografías creadas en la guerra de Crimea no muestran realmente lo que aconteció, ni exhiben la violencia como la vivieron los soldados que en ella pelearon, tampoco a los heridos en su sufrimiento y dolor, sino que las imágenes muestran hombres después del combate y que auxilian de manera solidaria a sus compañeros de lucha (fig. 19 y 20). Ésto condicionado por las dificultades técnicas ligadas al empleo del colodión húmedo que contribuyó a que las cosas fueran así. Los hechos bélicos fueron de los sucesos más importantes para lo que se le llama fotografía documental, la cual tiene lazos profundos con el fotoperiodismo y comparten su compromiso con la realidad. Aunque muchos de los trabajos documentales han intentado ser objetivos, esto es un hecho imposible en fotografía.



Fig. 19. Fenton, R. (1855)
Hardships in the Camp



Fig. 20. Fenton, R. (1855)
Officers of the 71st Highlanders

⁴Sousa, J. *Op. Cit.* p. 41

Primeros fotógrafos documentales del siglo XIX

Por ejemplo, la Guerra de Secesión, uno de los acontecimientos más sobresalientes en la historia de Estados Unidos, en donde Roger Fenton y Mathew Brady fueron los principales autores que registraron fotográficamente éste hecho. Las imágenes mostraban distintas situaciones, entre ellas, personajes importantes, como los retratos realizados por Mathew Brady de Abraham Lincoln (fig. 21), también soldados preparándose para la batalla (fig. 22). Alexander Gardner otro de sus ayudantes que decidió separarse de él y creó un nuevo grupo al lado de Timothy O'Sullivan, otro destacado fotógrafo norteamericano. Juntos crearon las primeras fotografías manipuladas de una guerra.



Fig. 21. Brady, M. (1863)
Abraham Lincoln

Las prácticas de construcción de las imágenes tuvieron alguna influencia durante la guerra civil norteamericana: Gardner llega a reacondicionar el cuerpo de un soldado del ejército del sur, en la célebre foto de soldado muerto titulada: *“home of a rebel Sharpshooter”*. Esta fotografía es famosa porque, al parecer, Gardner usó este mismo cuerpo en la foto *“A Sharpshooter’s Last Home”*, esta vez de un soldado de la unión, lo que constituye uno de los primeros ejemplos de escenificación ficcional y manipulación de los hechos en el campo del fotoperiodismo.⁵



Fig. 22. Brady, M. (1863)
Battery Squad on Drill



Fig. 23. O'Sullivan, T. (1863)
A Harvest of Death

La estética del horror gana fuerza en la Guerra de Secesión y éstas fotografías son los primeros ejemplos de la construcción y la manipulación de las imágenes en la fotografía documental. La otra imagen importante de esta guerra, *A Harvest of Death*, de Timothy O'Sullivan, tomada también durante la batalla de Gettysburg, representa cadáveres cubriendo todo el piso bajo una luz brumosa (fig. 23). La fotografía comienza así a implicar un juicio moral sobre los sucesos que relata.

⁵*Ibidem.* p. 44

Primeros fotógrafos documentales del siglo XIX

También aparecieron en los periódicos y revistas de la época, las primeras fotografías que documentaban el proceso de industrialización en curso, como las de Robert Howlett sobre la construcción del mayor navío a vapor, *El Leviathan*, publicadas en 1858 en la *Illustrated Times* (fig. 24 y 25). Estos primeros acontecimientos demuestran que la ciencia y los avances tecnológicos se ayudaron de la fotografía y que los científicos se acercaron a ella para utilizarla en su beneficio. Algunas de las áreas que hicieron uso de la fotografía fueron: la astronomía, arqueología, etnología, medicina, biología y zoología, a las cuales les sirvió para explorar nuevos campos y para ilustrar sus distintas publicaciones, generando intercambios entre investigadores y así favorecer el desarrollo de la ciencia. La técnica más utilizada en estos registros fue el calotipo, convirtiéndose por encima del daguerrotipo, en la favorita de distintos autores.

El daguerrotipo, que desaparecerá definitivamente hacia 1865, tiende a ser remplazado en los años 1850 por el calotipo, negativo sobre papel, desarrollado por Henry Fox Talbot en Inglaterra e Hippolythe Bayard en Francia. El calotipo será el instrumento preferido de los documentalistas y lo emplearán casi todos los fotógrafos franceses e ingleses. Los norteamericanos serán menos afectos a éste descubrimiento y seguirán utilizando el daguerrotipo durante mucho más tiempo.⁶

Esta técnica de fijación de imagen logró hacer a un lado a los demás métodos, las ventajas con las que cuenta son tiempos cortos de exposición, finos detalles, amplias gamas tonales y precios relativamente bajos. Se convirtió en la más popular, por ser la primer técnica que permitió la reproducción de copias en grandes cantidades.



Fig. 24. Howlett, R. (1857)
The Steamship "The Great Eastern"



Fig. 25. Howlett, R. (1857)
*The Great Eastern: Richard Tangye
with a Hydraulic Press*



Fig. 26. Bayard, H. (1855)
Untitled

⁶Amar, J. *Op. Cit.* p.15

Primeros fotógrafos documentales del siglo XIX

En esta época, los fotógrafos comienzan a aventurarse por varios caminos. El gusto por lo exótico y la curiosidad por lo diferente, por ejemplo, van a promover la producción y la difusión de fotografías de intención documental, de lugares distantes y de paisajes. Los fotógrafos que emprendieron tales expediciones eran auténticos “fotodocumentalistas-viajantes”, encorvados bajo el peso de un equipamiento de grandes dimensiones y obligados a transportar consigo – literalmente- el laboratorio. Buscando dar testimonio de lo que veían, cubiertos por el manto del realismo fotográfico, tenían como ambición sustituir al lector en la lectura visual del mundo.⁷

Además en el último tercio del siglo XIX los fotógrafos europeos se encargaron de emprender viajes que habían hecho otros autores anteriormente, como los recorridos de Maxime du Camp en Egipto y Líbano (fig. 27 y 28), asimismo registraron acontecimientos importantes, como la construcción de obras de ingeniería, por ejemplo la torre Eiffel en París, Francia, también se realizaron numerosas expediciones para crear series de imágenes con el fin de ser usadas para ilustrar libros, sobre España, India y México, éste último fotografiado por Désiré Charnay, uno de los primeros fotógrafos en llegar a territorio mexicano provenientes de Europa.

Por otra parte, en Norteamérica la fotografía de este periodo se desarrolló entorno a los grandes espacios naturales, los cuales se convertirían en parques y reservas naturales (fig. 29), gracias a las imágenes y también se consideran como las propulsoras de lo que se conoce como la lucha ecológica, uno de los fotógrafos sobresalientes en este tipo de fotografía es William Henry Jackson.



Fig. 27. Du Camp, M. (1850)
Nubie. Temple du Dakkeh



Fig. 28. Bonfils, F. (1883-1885)
Temple du Jupiter, Baalbek



Fig. 29. Jackson, W. (1872)
Crater of the Castle Geyser

⁷Sousa, J. *Op. Cit.* p. 34

Primeros fotógrafos documentales del siglo XIX

Al mismo tiempo, a finales del siglo XIX, los experimentos del fisiólogo francés Etienne – Jules Marey en torno al movimiento humano en actividades cotidianas (fig. 30), representaron grandes avances en la fotografía, también registró animales y objetos, todo esto con fines científicos. Estos avances hicieron eco en el fotógrafo británico Eadweard Muybridge, que se benefició de estos estudios. Eadweard Muybridge era ya conocido por sus fotografías de Yosemite Valley y basándose en las técnicas utilizadas por Etienne-Jules Marey, consiguió registrar el movimiento del trote y galope de un caballo, logro que surgió a partir de una apuesta. Ésta secuencia la obtuvo instalando una serie de cámaras perpendicularmente con obturadores eléctricos, las cuales se activaban al paso del animal por la pista, en cuanto se hacía contacto con una serie de hilos que accionaban las cámaras y así alcanzó a fijar una serie de imágenes que describían el movimiento del caballo (fig. 31), esto también representó la génesis del arte cinematográfico, convirtiéndose en uno de los descubrimientos más sobresalientes, de entre un grupo de adelantos tecnológicos con el objetivo de contribuir al desarrollo y la comunicación de las distintas sociedades en el mundo.

Hasta el siglo XIX, el tiempo de desplazamiento de las personas y de las ideas era el mismo. Pero con la aparición del tren (370.000 kilómetros de vías en el mundo en 1880), la expansión de los barcos a vapor y los progresos de la aviación suscitan una verdadera ambición de viajes, de intercambios y conocimientos. La difusión de los periódicos se vuelve mucho más fácil. La mundialización de los problemas, revelada por la Primera Guerra Mundial, se desarrolla en el ámbito de la economía, de la política y de la tecnología. La imagen fotográfica con carácter periodístico será uno de los vectores de este desarrollo. Sin embargo es preciso distinguir dos grandes categorías de imágenes con fines informativos, incluso si la frontera entre los dos géneros resulta a veces bastante imprecisa. Para retomar una terminología clásica, podemos hablar de documentalismo y de imágenes de prensa.⁸

Dentro de esta distinción hay que destacar las intenciones de los autores, el documentalismo dio a los fotógrafos mayor libertad en la creación de sus imágenes, esto permitió la generación de nuevas propuestas con la finalidad de romper la línea que las delimitaba a un simple uso de registro y poder ubicarse en un plano artístico, por el contrario el fotoperiodismo o la imagen de prensa, era un encargo para ser publicado en revistas o periódicos, no existía propósito alguno por parte del autor y debía de cumplir su función de informar objetivamente, teniendo siempre clara la intención para lo que sería realizada la imagen.



Fig. 30. Marey, É. (1890)
Throwing and Catching a Ball

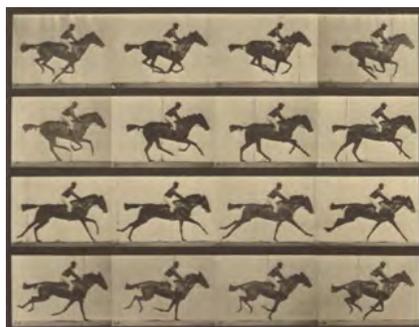


Fig. 31. Muybridge, E. (1887)
Animal Locomotion

⁸Amar, J. *Op. Cit.* p. 37-38

Primeros fotógrafos documentales del siglo XIX

Asimismo, desde el surgimiento de la fotografía y en sus primeras décadas, se comenzaron a distinguir dos vertientes, aparte de las antes mencionadas, las cuales iban avanzando a la par de los distintos procesos fotográficos, por un lado, la comercial, en ésta se ubicaron ciertos autores que vieron en el retrato un negocio creciente como rentable principalmente y por otra parte, la artística, con fotógrafos que buscaban elevar su producción a la categoría de arte, por medio de la imitación de la pintura, a esta corriente le llamaron pictorialista. Jorge Sousa en su libro *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*, lo describe “como un movimiento que buscaba la integración de la fotografía en las artes plásticas, a través de procedimientos más o menos forzados, incluidas las técnicas de laboratorio. Esta corriente va a tener gran influencia sobre el nuevo médium durante todo el siglo XIX.”⁹

Algunos autores pictorialistas sobresalientes fueron: Julia Margareth Cameron, Gaspard-Félix Tournachon “Nadar”, Henry Peach Robinson, Oscar Gustav Rejlander, todos ellos aplicaron en sus trabajos fotográficos temas y tratamientos heredados de la pintura. Éstos fotógrafos procuraban un fin contemplativo para su obra, por el simple hecho de la búsqueda del placer, así pues la relación entre la práctica fotográfica pictorialista y la pintura fue estrecha, una influencia que se ve reflejada en numerosas imágenes que se realizaron en calotipo, y muchas de las cuales fueron extraídas de obras pictóricas, ésto describe como es que por muchos años trabajaron de manera conjunta.



Fig. 32. Cameron, J. (1865)
Prayer and Praise



Fig. 33. Robinson, H. (1858)
Mariana



Fig. 35. Rejlander, O. (1857)
Two Ways of Life



Fig. 34. Tournachon, G. (1858)
Count Leopold de Syracuse

⁹Sousa, J. *Op. Cit.* p. 30

1.2.1 Fotografía documental de compromiso social

El escocés John Thomson, con su obra señala el inicio de la fotografía documental de compromiso social, un tipo de documentalismo distinto del que se había hecho hasta ese momento, algunas de sus características principales son: la denuncia de la desigualdad social, la clase obrera y sus lugares de trabajo, así como documentar la realidad de las personas sin hogar (fig. 36 y 37), es realizada en su mayoría por fotógrafos de un profundo compromiso con la sociedad y de objetivos transformadores y concientizadores.

La fotografía documental de compromiso social, cuyos temas aún hoy son referencia obligada para el fotoperiodismo, no va a merecer la atención prestada por la prensa de la época a la fotografía de guerra y de “pequeños eventos”, por lo menos en una fase inicial. Fotógrafos como Thomson (1837-1921) tuvieron que publicar sus fotografías en álbumes y el propio Riis (1849-1914) se encontró con grandes dificultades para publicar sus fotografías en los periódicos, por lo que también hubo que recurrir a los álbumes.¹⁰

Consecuentemente a John Thomson, Jacob Riis y Lewis Hine añadieron a la herencia del documentalismo, el deseo de un cambio social usando la fotografía, incluso autores como los de la Farm Security Administration siguieron esta línea, al darse cuenta del potencial de cambio que podían generar a través de la imagen, hecho que no les fue permitido con libertad. El camino iniciado por John Thomson dejó su impronta en el fotoperiodismo y la fotografía documental, reflejada en el trabajo de fotógrafos de las generaciones posteriores.



Fig. 36. Thomson, J. (1873)
Dealer in Fancy Ware



Fig. 37. Thomson, J. (1873)
Italian Street Musicians

¹⁰ *Ibidem.* p. 62

Fotografía documental de compromiso social

Riis contribuyó con la representación fotográfica de la pobreza a que las palabras que le estaban asociadas pasasen a tener un nuevo sentido: ser pobre es un mal remediable a través de la educación, el empleo, la vivienda y la sanidad. La forma de trabajar de Riis y su selección temática contribuyó a que la fotografía se integrase en el seno de las convenciones periodísticas de lo noticiable: accidentes, desastres, conflictos políticos y militares, las condiciones de vida y de trabajo, particularmente de los pobres, los crímenes, las figuras públicas y las ceremonias.¹¹



Fig. 38. Riis, J. (1880-90)
Slept in That Cellar Four Years Four

Y para concluir este conjunto de autores, cabe mencionar al fotógrafo norteamericano Lewis Hine, sociólogo de formación, que fue otro de los creadores del documental de compromiso social, a través de su trabajo fotográfico, en el cual registró la explotación laboral infantil y su dignidad en una realidad cruel, tenía la intención de cambiar las ideas de la sociedad con sus imágenes. La documentación fotográfica de estos niños trabajando en fábricas de tela (fig. 39), provocó cambios en la legislación laboral de Estados Unidos, también generó un avance en las leyes y tratados contra el abuso infantil.



Fig. 39. Hine, L. (1908)
Ten-Year-Old Spinner in N. Carolina Cotton Mill

Uno de sus primeros trabajos fotográficos fue en la Isla de Ellis en Nueva York, realizado en el año de 1905, donde registró a las familias inmigrantes provenientes en su mayoría de Europa y sus difíciles condiciones de vida, el objetivo era darle una cara a este tipo de situaciones sociales (fig. 40). No era con una intención documental, sin embargo en sus imágenes demostró lo que más adelante daría forma a lo que hoy se conoce como fotografía documental, en su sentido tradicional y con una intención concientizadora. Esto para demostrar las desigualdades que existían en el contexto de esta época en los Estados Unidos de Norteamérica.



Fig. 40. Hine, L. (1905)
Italian Family

¹¹*Ibidem.* p. 69

Fotografía documental de compromiso social

Herederero de John Thomson y Jacob Riis, Lewis Hine utilizó su trabajo fotográfico como una herramienta de ayuda y material de apoyo en su profesión de investigador y en su labor docente, en una de las escuelas de educación avanzada que había en Nueva York, la *The Ethical Culture School*, en donde impartió clases de geografía y ciencias naturales a los hijos de migrantes, principalmente de judíos alemanes, esto le permitió realizar sus estudios sociológicos de una manera completa, ya que acompañaba éstos, con un archivo visual de las distintas situaciones estudiadas, el cuerpo de trabajo que construyó Lewis Hine denota una visión de artista, aunque no haya tenido esa formación.

El interés de Hine por la dignidad del sujeto fotografiado, evidente tanto en las imágenes del trabajo como en sus retratos de familias en su entorno doméstico, le llevó a una estrategia opuesta al naturalismo crudo de Riis. 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. Su concepto general de la esfera política y de la participación de las personas pobres, especialmente cuando aparecen en su papel de trabajadores, difería totalmente del de Riis.¹²

Al paso del tiempo el trabajo de Hine se volvió un tanto más simbólico y abstracto, en esta etapa realizó una serie de retratos de personas trabajando, contando sus historias, mostrando sus manos y no sus caras y también haciendo alusión al hombre como el corazón de la máquina, ubicando siempre a sus modelos en el centro del encuadre (fig. 43).

Su acción fotográfica se situaba, sobretodo, en el área del reformismo progresista, un movimiento que rechazaba la lucha de clases y el socialismo revolucionario en pro de la reforma sistémica capitalista por medio de la acción legislativa. Entre 1930 y 1931 fotografiará la construcción del Empire State Building, publicando en 1932 el libro *Men at Work*, que reúne algunas de sus fotografías sobre el trabajo humano. Posteriormente caerá en la pobreza y en la oscuridad, hasta que su trabajo fuera redescubierto tras su muerte en 1940, siendo justamente considerado como uno de los precursores del estilo que animaría a muchos de los fotodocumentalistas posteriores.¹³



Fig. 41. Riis, J. (1880-90)
Baxter St. Alley



Fig. 42. Hine, L. (1910)
*Addie Card, 12 years. Spinner in
North Pownal Cotton Mill*



Fig. 43. Hine, L. (1921)
Mechanic and Steam Pump

¹²Rosler, M. (2007). *Imágenes públicas, la función política de la imagen*. Barcelona, España: Gustavo Gili. p. 257

¹³Sousa, J. *Op. Cit.* p. 74

Fotografía documental de compromiso social

Esta corriente llamada documentalismo de compromiso social, ha sido realizada desde hace aproximadamente ciento ochenta años, por aficionados y profesionales, un largo periodo en donde han surgido grandes fotógrafos documentalistas, su principal distinción es utilizar la fotografía como testimonio, con el fin de transformar la realidad y cambiar el mundo, estos documentalistas han registrado las situaciones más duras de la historia, como las guerras y la desigualdad social, además de las retratar historias individuales al adentrarse en la vida cotidiana de las personas.

En cuanto a la tecnología, los avances eran diversos a estas alturas (las cámaras se volvieron más compactas y las herramientas para el proceso fotográfico más accesibles), esto dio paso a una serie de cambios, principalmente en los temas, así la evolución de la fotografía del siglo XIX se acompañó de mejoras técnicas que impulsaron el desarrollo y la diversificación de la práctica. Un hito importante en este periodo es la invención de George Eastman y W. Walker de la película fotográfica en forma de tira en el año de 1884, un avance de gran impacto y que su uso predominó más de 100 años, logrando solucionar algunos problemas como accesibilidad y portabilidad.

Esa invención, además de haber contribuido en el uso de la fotografía como un medio autónomo, facilitará la vida a los fotoperiodistas, pues se trata de un material extraordinariamente más fácil de manipular y de transportar que las placas de vidrio o metal. Cuatro años más tarde, en 1888, Eastman inventa y fabrica la primera cámara Kodak. Con ella, la fotografía se convierte definitivamente en un medio de uso masivo y se democratiza- “*You press the bottom. We do the rest!*”, planteaba la campaña publicitaria de Kodak. A partir de este momento dejan de ser necesarios para ser fotógrafo los conocimientos, relativamente profundos, sobre los procesos de revelado, impresión y composición de la imagen.¹⁴



Fig. 44. *Kodak No.1* (1888)

Así pues la mayor parte de la producción de estos documentalistas, los cuales fueron más bien aficionados, que verdaderos periodistas, se difundió en su mayoría por el libro que por la prensa. Tuvieron además otra característica en común: trabajaron sin esconderse de sus temas, generalmente de común acuerdo con los personajes documentados, ya que intentan ser su portavoz. Estaban implicados y comprometidos al mismo tiempo. Jean-Pier Amar en su libro *El Fotoperiodismo* señala que “además del progreso que experimentan las cámaras fotográficas y las superficies sensibles a finales del siglo XIX, facilitan la toma instantánea. Gracias a ello, muchos fotógrafos van a encarar la fotografía documental de otra manera. Se trata de trabajar de forma más discreta, fotografiando a la gente de improviso con la intención de una verdad bruta y no de voyerismo”.¹⁵

¹⁴*Ibidem.* p. 55

¹⁵Amar, J. *Op. Cit.* p. 43

Fotografía documental de compromiso social



Fig. 45. Church, F. (1890)
George Eastman

En esta forma de fotografiar destacó el alemán Arnold Genthe, quien hizo sus fotografías de manera incógnita en los barrios chinos de San Francisco, mostrando la cara más sórdida de la vida en esta zona, como asesinos, ladrones y gente con problemas de drogadicción. Uno de sus reportajes más sobresalientes fue realizado con una cámara prestada ya que perdió todo su estudio debido a un terremoto en 1906, en el reportaje retrata la ciudad de San Francisco en ruinas y fue publicado por el diario *Examiner* (fig. 47).

Aunque Arnold Genthe logró realizar importantes imágenes de tipo documental, su estilo realmente verdadero era el especializado en fotografía publicitaria, así como trabajos por encargo para medios enfocados en la danza y el teatro, era llamado *El Rey del retrato* por la comunidad fotográfica de aquel entonces, sin embargo fueron más conocidas las imágenes mencionadas anteriormente por ser de mayor interés social.



Fig. 46. Genthe, A. (1896)
Merchant With Bodyguard



Fig. 47. Genthe, A. (1906)
San Francisco



Fig. 48. Genthe, A. (1905)
Opium Smoker

1.3 Fotografía documental del siglo XX

A principios del siglo XX aparece un movimiento liderado por Alfred Stieglitz y Edward Steichen llamado *Photo-Secession*, con el cual se abren caminos más realistas despegándose del pictorialismo y convirtiéndose en un medio independiente de posturas pictóricas. Esto da como resultado la llamada fotografía “pura” o la *Straight Photography*, la cual tiende a una estética modernista y específicamente americana. Los motivos a fotografiar en esta etapa son: la ciudad, el progreso, y las costumbres cotidianas, los fotógrafos recurrían sólo a los medios fotográficos básicos, sin entrar en procedimientos del pictorialismo, ligados a esquemas de la pintura, esto promovido principalmente a través de la revista *Camera Work* publicada por primera vez en 1903, a esta corriente se sumó Paul Strand.

Precursor de la instantánea fotográfica o fotografía directa, Alfred Stieglitz exploró los primeros indicios de lo que más adelante se conocería como “El momento decisivo” con Henry Cartier-Bresson, plantea una estética de la organización fotográfica, buscando el equilibrio de los elementos en la composición, a través de nuevas formas de encuadre y también visualizando de principio a fin su fotografía. Una de sus obras sobresalientes es la instantánea del hombre con sombrero blanco en un puerto que llamó *The Steerage* (fig. 49), en donde muestra sus brillantes equilibrios de blanco y negro, otro ejemplo de la forma de componer de Alfred Stieglitz es *From the Back Window - 291* (fig. 50), fotografía realizada desde la ventana de su apartamento en Nueva York, también fundó el grupo llamado *Photo-Secession* con el objetivo de forzar al mundo del arte a reconocer la fotografía como un medio distintivo de expresión individual.

Por otro lado, Edward Steichen, aunque pintor de formación, se convertiría en un importante fotógrafo retratista, realizó trabajos para distintas personalidades de principios de siglo como el financiero J.P. Morgan o el artista Charles Chaplin. Esto le llevó a colaborar con importantes revistas de la época como *Vogue* y *Vanity Fair*, en aquel entonces era uno de los autores con mayor prestigio y mejor pagados. Edward Steichen dirigió a la Unidad Fotográfica Aérea que formaba parte del ejército norteamericano en la primera Guerra Mundial, éstos fotógrafos lograron reunir más de un millón de negativos. Una de sus fotografías más reconocidas es *The Flatiron* (fig. 51), es una imagen de un edificio icónico de la ciudad de Nueva York y la realizó en su primera etapa de producción ubicada en la corriente pictorialista; su objetivo al igual que Alfred Stieglitz, era el reconocimiento de la fotografía como un arte autónomo e independiente de otras expresiones artísticas, como la pintura y la escultura



Fig. 49. Stieglitz, A. (1907)
The Steerage



Fig. 50. Stieglitz, A. (1921)
From the Back Window - 291

Fotografía documental del siglo XX

Otro fotógrafo importante en la primera mitad del siglo XX y parte de este grupo, fue Paul Strand, quien desde 1910 hasta los años sesenta, impulsó a la fotografía hacia la modernidad y es considerado una influencia para autores siguientes en la línea histórico evolutiva como Henry Cartier-Bresson. Una de las obras más reconocidas de Paul Strand es *Wall Street*, donde fotografió una serie de peatones en contraste con la fachada de un banco mostrándolos empequeñecidos y viviendo de una forma mecanizada y rutinaria (fig. 53).

La participación de Paul Strand abre nuevas formas de expresión principalmente en el retrato, más adelante este personaje será considerado el creador del retrato psicológico. La *Straight Photography* es una de las aportaciones de la fotografía norteamericana, que retoma las intenciones de los primeros tiempos, donde la intención es registrar la realidad de manera documental. Paul Strand como parte de este movimiento condujo su trabajo hacia la valoración del paisaje y del retrato como vínculo con la memoria social. En 1908 se incorporó al taller de fotografía de Lewis Hine en la *The Ethical Cultural School* de Nueva York. En 1912, comenzó su relación laboral y amistosa con el fotógrafo Alfred Stieglitz.



Fig. 53. Strand, P. (1915) *Wall Street*



Fig. 51. Steichen, E. (1904)
The Flatiron



Fig. 52. Steichen, E. (1924)
Princess Yusupov



Fig. 54. Strand, P. (1916)
Blind

Fotografía documental del siglo XX

Simultáneamente, en Europa, en esta primera parte del siglo XX se llevó a cabo en Alemania uno de los proyectos de retrato más importantes y que sirve como referencia para conocer y entender a la sociedad alemana de aquella época, a través de una tipología¹⁶ August Sander se interesa por las situaciones cotidianas y las representa por medio del retrato. Este proyecto documental iniciado en 1910, tenía como objetivo crear una especie de censo fotográfico de la sociedad alemana, empezando con campesinos de la región de Colonia, la composición de los retratos era de manera frontal, recurriendo a la pose, incluyendo su apariencia normal e instrumentos de trabajo (fig. 55 y 56). De esta manera impulsó una especie de crítica social en Europa, aunque su desarrollo se complicó debido al contexto de algunos países como Alemania, Italia y después España, en donde se establecen en el poder gobiernos totalitarios. Gracias a este tipo de proyectos y a otros retratistas, se logró desarrollar un trabajo sobre la condición social producto de los sucesos políticos y a la vez constituye un testimonio de gran valor para próximas generaciones, asimismo los personajes retratados fueron todo tipo de ciudadanos, artistas, funcionarios, comerciantes burgueses, desempleados y los aristócratas.

Este proyecto de August Sanders, influirá a dos fotógrafas estadounidenses, Lisette Model y Diane Arbus, quienes más adelante aplicaron el mismo estilo del fotógrafo alemán, retratando la sociedad norteamericana, la primera, de formación autodidacta, empezó a desarrollar su carrera en 1933 en Francia, Lisette Model se dejaba fascinar por las personas, y así lo demuestran sus retratos, hechos a manera de crítica de la burguesía y también fue una de las primeras documentalistas en valorar a las personas por su pura presencia (fig. 58). Por otra parte, su alumna Diane Arbus, documentó personajes “marginales” como drogadictos, travestís, y deficientes mentales. En 1971 publicó sus imágenes en un portafolio que le dio reconocimiento internacional, una de las más sobresalientes es *Identical Twins* (fig. 57). También participó en la exposición *New Documents* que se hizo en 1967 en el MOMA junto a Lee Friedlander.



Fig. 55. Sander, A. (1927)
Disabled Miner



Fig. 56. Sander, A. (1926)
Master Mason



Fig. 57. Arbus, D. (1966-67)
Identical Twins



Fig. 58. Model, L. (1949)
s/t

¹⁶Estudio y clasificación de tipos que se practica en diversas ciencias.

Fotografía documental del siglo XX

En cambio, en París, Eugene Atget se distinguió por un trabajo de documentación con características de un discurso plástico, aunque sin una intención artística; registró en un gran número de fotografías el París de finales del siglo XIX y principios del XX, que destacaron por mirar aquellas cosas que otros no valoraban, un elemento que daría una riqueza particular a su obra. Con una dominancia del retrato en la práctica fotográfica y una decadencia artística de cambio de siglo, Eugene Atget registró las calles de París con la intención de vender sus imágenes a pintores, que las usaban para reproducir escenarios en sus obras y a su vez el estilo en que registró los paisajes parisinos generó una aportación importante en la formación de la fotografía documental.

Eugene Atget documentó las costumbres, haciendo énfasis a los detalles pintorescos, además de sus paisajes de París (fig. 59), también fotografió prostitutas (fig. 60), animales, trabajadores callejeros, interiores domésticos, mercados, entre otros. Los surrealistas lo encasillaban en su corriente, pero él no se identificaba con ellos, ya que no buscaba expresar situaciones oníricas ni, ni sus fotografías eran autómatas, sino por el contrario tenían una intención totalmente comercial y por encargo, ésta se veía rebasada por las distintas lecturas y asociaciones que surgían de los espectadores de su obra fotográfica.



Fig. 60. Atget, E. (1921)
La Villette, rue Asselin



Fig. 59. Atget, E. (1926) *La Marne à la Varenne*



Fig. 61. Atget, E. (1923)
Pont Neuf

Fotografía documental del siglo XX

En cuanto a los fotógrafos amateurs, estos crecieron en número gracias al acceso de nuevos avances tecnológicos, que les permitieron llevar a cabo la fotografía con mayor facilidad y esto trajo consigo la diseminación de las ideas de composición; por otra parte pudieron convertirse en creadores, en cazadores de imágenes, provocando que las experiencias familiares y personales más destacadas ganaran un espacio en la memoria colectiva.

Pero el invento más importante es sobre todo el de la película de 35mm en rollo empleada en la cámara *Leica*, que salió a la venta en 1925 a través de la firma *Leitz* y creada por *Barnack* en 1913 para aprovechar los restos de la película cinematográfica. Esta cámara de formato 24 x 36 será rápidamente utilizada por muchos fotoperiodistas, sobre todo cuando sea equipada con objetivos intercambiables. En 1929 la firma Franke y Heidecke lanza la *Rolleiflex* con dos objetivos superpuestos que producen doce tomas formato 6x6 cm en rollo de película. Su uso es muy frecuente hasta finales de los años cincuenta. Estos nuevos materiales dan mayor libertad de acción a los fotógrafos que pueden trabajar siguiendo su intuición en centésimas de segundo. Su nuevo estilo crea imágenes más realistas. Se aceptan algunas imperfecciones de grano, de foco o de deformación, que aportan más realismo y verdad a los documentos fotográficos.¹⁷



Fig. 63. *Rolleiflex* (1929)



Fig. 62. *Leica I* (1925)

Por otra parte, un avance tecnológico más de este periodo es la cámara *Ermanox*, que permitía a los fotógrafos disimular su uso, gracias a su diseño compacto y disparo silencioso, el cual permitía ocultarla entre las ropas como lo hacía el Doctor Erich Salomon, quien en 1928 después de ejercer como abogado y ser hombre de negocios, comenzó a fotografiar. Erich Salomon solía ocultar su *Ermanox* bajo su sombrero o su frac, esto le permitió fotografiar con mayor libertad lugares prohibidos y de difícil acceso, esto debido al tamaño de la cámara y su fácil portabilidad, finalmente gracias a su trabajo en conferencias internacionales y tribunales, logra tener reconocimiento en el mundo de la política (fig. 64, 65 y 66).

¹⁷Amar, J. *Op. Cit.* p. 52-53

Fotografía documental del siglo XX

A finales de los años veinte se crearon distintas agencias especializadas en hechos noticiosos, que serán importantes para la difusión de fotorreportajes y más adelante de la fotografía documental, entre ellas se puede mencionar a *Keystone* en París y que posee varias oficinas alrededor del mundo, seguida de cerca por *Match* y *Voilà*.

Seguido de las primeras agencias aparece la revista *Vu*, con una marcada orientación política de izquierda, fue un referente del fotorreportaje y un medio rodeado de los mejores fotorreporteros y documentalistas de la época como: Henry Cartier-Bresson, André Kertész y Robert Capa. Sirvió como referencia para la creación de revistas como *Picture Post* de Inglaterra y *Life* en Estados Unidos, teniendo una vida corta de aproximadamente 10 años. El especial sobre la guerra de España, anunció el término de *Vu* y dejó de publicarse en 1938. Además el *Picture Post* y *Life* retomarán el camino construido por *Vu*.

Asimismo en este primer cuarto de siglo apareció otra corriente fotográfica, llamada humanista, que tuvo como fundador a André Kertész. Su carrera comenzó en Hungría como fotógrafo aficionado. Es uno de los documentalistas que optó por el uso de la *Leica I* (fig. 62) y es de los primeros en trabajar para la revista *Vu*. Aunque su visión es muy personal y moderna, cercana a las composiciones constructivistas, sus imágenes trascienden la intención puramente estética. Su postura principal es hacer del artista fotógrafo un testigo más que un actor.



Fig. 64. Salomon, E. (1928)
Madame Vacarescu



Fig. 65. Salomon, E. (1933)
Hotel Excelsior in Rome



Fig. 66. Salomon, E. (1931)
*Evening Party in the Hotel
Excelsior in Rome*



Fig. 67. *Ermanox*. (1924)

Fotografía documental del siglo XX

Algunos de los fotógrafos que retomaron sus principios y que se vieron influenciados por su obra fueron Brassai y Henri Cartier-Bresson. En el año de 1936 viajó a Nueva York para trabajar en distintas revistas entre las que encuentran: *Keystone*, *Look*, *Life* y también algunos encargos de moda para *Harper's Bazaar* y *Vogue*.

André Kertész, realizó la mayoría de su trabajo por encargo, para las revistas ya mencionadas y sus fotografías de proyectos documentales se publicaron por medio de libros, que era uno de los medios más importantes para la difusión del documentalismo fotográfico, algunos de ellos se convirtieron en clásicos.

Otro húngaro en París, Brassai (Gyula Haász), utilizó los mismos medios que Kertész. Aficionado a la vida nocturna de París, la registró bajo todos sus elementos: la gente común, las prostitutas, los callejones bajo la lluvia, entre otros. Lo cual lo llevó a ganarse el sobrenombre de “el ojo de París”. (fig. 70 y 71). Al igual que Kertész colaboró con *Harper's Bazaar* y realizó retratos de algunos sus amigos como Le Corbusier, Bonnard, Braque o Picasso.

Por el contrario, en los años treinta, Estado Unidos entraba en una crisis que provocó desempleo y problemas de abasto de alimentos, ocasionada por el mercado financiero, que especuló de manera irresponsable, lo que tuvo como consecuencia entre otras cosas, una sequía enorme y deterioro de las tierras, ésto terminó hasta que surgió la posibilidad de reavivar la economía al transformarla en una economía de guerra.



Fig. 68. Kertész, A. (1917)
Underwater Swimmer



Fig. 69. Kertész, A. (1926)
Mondrian's Glasses and Pip



Fig. 70. Brassai. (1934)
Avenue de l'Observatoire dans le brouillard



Fig. 71. Brassai, N. (1933) *View Through the Pont Royal Toward the Pont Solférino*

Fotografía documental del siglo XX

El gobierno federal, bajo las órdenes del presidente Roosevelt, intentó “aliviar las dificultades de un tercio de la nación” con préstamos en el marco del new deal¹⁸. La administración encomendó entonces varias investigaciones fotográficas entre las cuales la más famosa es la llevada a cabo por la Farm Security Administration (FSA), creada por el sociólogo Roy Emerson Stryker, que reagrupa un equipo de once fotógrafos de renombre entre ellos Arthur Rothstein, Ben Shahn, Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee y Marion Post Walcott. Sus fotografías de estilos muy diferentes, permiten construir hasta 1942 un conjunto de doscientos setenta mil clichés, conservados hoy en la Biblioteca del Congreso de los EE.UU.¹⁹

Las imágenes resultantes de esta campaña eran distribuidas a las revistas y periódicos, aunque los fotógrafos no tenían propiedad sobre los negativos, de esta forma el gobierno controlaba lo que se publicaba, algo que no era soportable para fotógrafos como Dorothea Lange y Walker Evans. Muchas de las obras tiempo después fueron exhibidas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York donde adquirirán status de obra de arte.

Así pues en este periodo el documentalista se convirtió en un investigador de situaciones sociales, políticas y económicas de un pueblo o país. Su ejercicio fotográfico se volvió más complejo, se enriqueció del contacto con los modelos y de la documentación sobre el tema, se puede decir que llevaron su trabajo a un nivel de opinión completamente individual, que proyecta su visión, la mayoría de las veces subjetiva. Un tema que fue ideal para los fotógrafos y de gran importancia, fue la construcción del ferrocarril transcontinental, uno de los elementos del desarrollo de Estados Unidos de la época.



Fig. 72. Lange, D. (1936)
A Destitute Mother



Fig. 73. Evans, W. (1936)
El granjero Floyd Burroughs y los niños de los Tingle

¹⁸Es el nombre dado por el presidente de los Estados Unidos Franklin D. Roosevelt a su política intervencionista puesta en marcha para luchar contra los efectos de la Gran Depresión en Estados Unidos.

¹⁹*Ibidem.* p. 45

Fotografía documental del siglo XX

En el otro lado del mundo, en Inglaterra, la exploración fotográfica documental se distinguió por un fotógrafo ecléctico, Bill Brandt, quien fue uno de los cronistas de la vida social inglesa, y que mediante la exploración desde distintos puntos de vista, descubrió y registró de manera crítica, las problemáticas de la sociedad en la Inglaterra de la época, como el apagón de Londres en 1941 (fig. 74 y 75). Su trabajo se publicó en distintos medios, pero principalmente como la mayoría de documentalistas va a ser distribuido en libros, entre los que más destacan están *The English at Home* y *London at Night*, muy parecido al trabajo de Brassai en París.



Fig. 74. Brandt, B. (1941)
Black out in London, Street a Bombed Area



Fig. 75. Brandt, B. (1941)
Sleeping Woman During London Blackout

Esta generación de fotógrafos cuya carrera inició en los años veinte, se distinguió por su eclecticismo, el cual se siguió concretando con otros autores más adelante, excepto para los fotógrafos de postguerra. Las imágenes abarcaron distintos sectores, desde la fotografía social, hasta las imágenes de moda, la vida urbana, el retrato y el mundo artístico. Son un claro ejemplo de la llamada fotografía humanista.

En conclusión, en este primer tercio del siglo XX aparecieron una gran cantidad de fotógrafos documentales que tuvieron distintos objetivos en su trabajo y cubren un rango amplio de posibilidades, esto permite tener una gran variedad de imágenes, tanto comerciales como artísticas, generando así uno de los periodos con mayor diversidad de estilos, la producción fotográfica se distribuyó en los mismos países que llevaron la batuta desde los comienzos de la fotografía documental, como: Francia, Alemania, Estados Unidos, Inglaterra, entre otros.

1.3.1 Henri Cartier-Bresson

Cartier-Bresson fue un fotógrafo francés quien tuvo formación como pintor y dibujante, para posteriormente dedicarse a la fotografía de reportaje en 1932 y que publicó sus primeras imágenes en la revista *Vu*. Cartier-Bresson fue uno de los personajes que aportaron una nueva perspectiva a la realización de la fotografía de reportaje y documental. Una postura que destaca en Cartier-Bresson es el negarse a reencuadrar y recortar sus negativos.

Creador del Momento decisivo, con su analogía sobre el disparo fotográfico y la meditación zen, en donde dice “Pon el ojo, la cabeza y el corazón en la misma línea de mira” en el momento exacto. Para Cartier-Bresson, la fotografía era el reconocimiento de la realidad, donde el ojo se encarga de recortar el tema y la cámara se encarga de imprimir en la película la decisión de su ojo. Es considerado uno de los más grandes fotógrafos del siglo XX y algunos lo llaman la mirada del siglo, fue un autor que utilizó predominantemente la clásica *Leica I* de 35mm, la cual consideró como sólo una prolongación de su ojo.

Sus primeras imágenes de viaje se publican en *Vu* y *Harper's Bazaar*. Durante una estadía en Estados Unidos frecuenta a Paul Strand y se inicia en el cine. Cuando regresa a Francia, se convierte en ayudante de Jean Renoir. En 1946 el Museo de Arte Moderno de Nueva York, le dedica una retrospectiva “postuma”, ya que se lo cree muerto. En 1947 crea en Nueva York la agencia *Magnum – Photos Inc.* Con Robert Capa, David Seymour, George Rodger y William Vandivert. A partir de 1948 viaja a India, China, Birmania, Japón, luego a Europa, Estados Unidos y México.²⁰

La concepción de reportaje francesa que encabezó Henri Cartier-Bresson, no fue la misma que la norteamericana, de hecho, ésta última se concentra en los principales actores de manera más directa, una diferencia que puede funcionar como una analogía entre los dos idiomas, así el francés posee un carácter más emotivo, a diferencia del inglés de Estados Unidos que, como regla general, es más directo. Henri Cartier-Bresson al ejercer su trabajo fotográfico hacía énfasis en la preocupación por el contexto de cada momento que fotografiaba y no sólo por el suceso ni por sus protagonistas, este estilo logró crear una tradición dentro del fotoperiodismo que duró alrededor de treinta años y que dio mayor peso al análisis de las situaciones a fotografiar.



Fig. 76. Cartier-Bresson, H.
(1959)
New York



Fig. 77. Cartier-Bresson, H. (1933)
Sevilla España

²⁰Amar, J. *Op. Cit.* p. 72

Henri Cartier-Bresson

Henri Cartier-Bresson en el capítulo el *Momento decisivo* de su libro *Fotografiar del natural* da una definición de reportaje:

¿En qué consiste un reportaje fotográfico? En ocasiones una única foto cuya forma tenga el suficiente rigor y riqueza, y cuyo contenido tenga la suficiente resonancia puede bastar; pero eso se da muy raramente; los elementos del tema que hace saltar la chispa son a menudo dispersos; uno no tiene el derecho de juntarlos a la fuerza, ponerlos en escena sería una falsedad: de ahí la utilidad del reportaje; la página reunirá esos elementos complementarios repartidos en varias fotos. El reportaje es una operación progresiva de la mente, el ojo y del corazón para expresar un problema, para fijar un acontecimiento o impresiones sueltas. Un acontecimiento tiene una riqueza tal que uno le va dando vueltas mientras se desarrolla. Se busca la solución. A veces se halla al cabo de unos segundos, otras requieren horas o días; no existe la solución estándar; no hay recetas, hay que estar preparado como en el tenis.²¹

Cabe comentar que fue el primer fotógrafo occidental en ser admitido en la URSS en el año de 1954, en tiempos de postguerra, algo que realmente representaba un logro importante en ese momento y asimismo se le reconoció de esta manera su trayectoria. Después hacia 1974 se dedicó mayormente al dibujo a carbón, sin por eso dejar la fotografía; siempre con su *Leica* bajo el brazo.

Cartier-Bresson se siente más interesado por la vida cotidiana de la gente que por la guerra y por la muerte. Artista apasionado por la construcción geométrica de la imagen, encuentra “coherencia visual en instantes fragmentarios”; lo que él llamaba “la coordinación orgánica de elementos que el ojo ve”. En un famoso reportaje para el diario *Le Monde* en 1974 cuenta: El curador del museo de arte moderno de Nueva York escribía que yo me valía del fotoperiodismo pero que no era un fotoperiodista. Tiene toda la razón. Capa me dijo: “No te dejes etiquetar como fotosurrealista, sé fotoperiodista y serás lo que quieras”.²²

Finalmente, para Henri Cartier-Bresson la fotografía no tiene valor de prueba porque está sujeta a diversas interpretaciones, es decir sólo cuenta la visión personal, mientras se sea sincero con uno mismo y con el tema. Por tanto, el autor solía decir que: “La verdad en si misma no existe”. A consecuencia de todo esto las imágenes de Henri Cartier-Bresson tienen un valor atemporal y son de gran importancia para entender la evolución del documentalismo fotográfico.



Fig. 78. Cartier-Bresson, H. (1938) *Juvisy, France*



Fig. 79. Cartier-Bresson, H. (1932) *Detrás de la estación San Lázaro*



Fig. 80. Cartier-Bresson, H. (1964) *Coco Chanel*

²¹Cartier-Bresson, H. (2003). *Fotografiar del natural*. Barcelona España: Gustavo Gili. p. 17

²²Amar, J. *Op. Cit.* p. 76

1.3.2 Fotografía documental de conflictos sociales

En la historia de la fotografía documental la guerra es uno de los temas más retratados. Entre los años de 1935 – 1939 son recurrentes pequeños enfrentamientos bélicos que dieron paso a la Segunda Guerra Mundial, uno de ellos es la Guerra Civil de España, donde destaca la documentación de Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour.



Fig. 81. Taro, G. (1937)
La pequeña rubia



Fig. 82. Capa, R. (1936) *Muerte de un soldado republicano*



Fig. 83. Seymour, D. (1936) *s/t*

Robert Capa comenzó su carrera en *Dephot*, Alemania, y la continúa en París en *Vu*, luego en Londres en el *Picture Post*. Las imágenes de una España devastada por la guerra civil expresan con fuerza lo absurdo de este conflicto. Capa no es neutral en su visión. Su famosa imagen *Muerte de un soldado republicano* se publicó el 23 de septiembre de 1936 en *Vu*, en octubre en *Regards* y en julio de 1937 en *Life*. El destino de una imagen como esa supera completamente a su autor y, aunque dio lugar a numerosas polémicas con respecto a su autenticidad, permanecerá por siempre como representación de una muerte en directo y símbolo de lo absurdo de la guerra.²³

Considerado por varios medios de la época como el fotógrafo de guerra más importante del mundo, Robert Capa inspiró también a personajes de la cultura popular, como el personaje representado por Clark Gable en su filme *Too Hot to Handle*. Sus compañeros de trabajo no tuvieron una historia tan atractiva, Gerda Taro quien fue su esposa, muere durante la Guerra Civil de España y David Seymour Chim desaparece en Israel en el año de 1956.

Otra de sus aportaciones importantes a la fotografía fue la creación de una cooperativa a través de la agencia Magnum en 1947, en compañía de su colega Henry Cartier-Bresson, donde cada miembro era copropietario de su herramienta de trabajo, de esta forma se aseguraba la libertad de acción de los fotógrafos y el control sobre el uso de su obra, creando así lo que se llama derecho de autor en fotografía. También luchó durante toda su vida en contra de los fascismos de cualquier tipo y fue considerado el mejor reportero de guerra, aunque la odiaba. Murió en 1954 con apenas cuarenta y un años. Le gustaba alimentar el mito de su vida, la cual era percibida como un personaje despilfarrador rodeado de bellas mujeres, vistiendo siempre impecable, más parecido a una estrella de Hollywood que a un fotógrafo. Sin embargo sus cercanos los describen como un personaje sensible, su nombre verdadero era Endre Friedmann.

²³*Ibidem.* p. 69

Fotografía documental de conflictos sociales

Robert Capa cubrirá para *Life* el desembarco de Normandía pero una torpeza, al manipular las películas en el laboratorio de la revista en Londres, los volverá prácticamente inutilizables. Solamente se salvaron once clichés. Estas imágenes ligeramente borrosas – la gelatina estaba un tanto fundida y debido al excesivo calor se había derramado del secador a las películas – de todos modos poseían un carácter dramático y una resonancia singular. Un destino desdichado corre de cualquier manera en el sentido de la historia. Además, ¿Capa no decía que “para lograr la atmosfera de combate hacia falta sacudir la cámara?”²⁴



Fig. 84. Capa, R. (1944) *American Troops Landing on Omaha Beach, D-Day*

Por otro lado, a finales de la década de 1930 surgió una nueva generación de producción fotográfica documental en Europa, particularmente en Francia. Entre los más representativos están: Robert Doisneau, Willy Ronis y Edouard Boubat, estos fotógrafos se enfocaron en la imagen directa, dando un toque poético a cada una de sus miradas. Participaron en el registro de hechos históricos como la liberación de París y el regreso de prisioneros de guerra a sus hogares, sin embargo no fueron reporteros de guerra y la imagen de noticia no era su principal interés.

Lograron mostrar la otra cara de la moneda, fotografías en donde las personas se muestran desenvolviéndose en su cotidianidad (fig. 85 y 86), y sorteando las consecuencias de vivir en conflicto bélico, en la imágenes que crearon estos autores se pueden apreciar a las sociedades europeas, en especial la francesa y su esperanza por volver a una realidad normal, para retomar la vida común, que solían llevar. Los fotógrafos comenzaron a ver en el día a día una expresión de confianza y armonía.



Fig. 85. Doisneau, R. (1953)
The Blind Accordionist



Fig. 86. Ronis, W. (1952)
Le petit parisien

²⁴*Ibidem.* p. 70

Fotografía documental de conflictos sociales

De igual interés, uno de los hechos que fueron más documentados en la década de los cuarenta del siglo XX, fue la Segunda Guerra Mundial, el resultado fue una serie de reportajes publicados en su mayoría en la revista estadounidense *Life*. Convirtiéndose en un medio proveedor de los hechos sobresalientes del campo aliado. La forma en que se documentó la Segunda Guerra Mundial fue más una estrategia de propaganda glorificando a las tropas aliadas y no denunciando las atrocidades de la guerra a excepción de los reportajes de Lee Miller sobre los campos de concentración, lo que si sucedería veinte años más tarde en la guerra de Vietnam.

Lee Miller fue una fotógrafa norteamericana que en su juventud modeló para *Vogue* y eso le permitió acercarse a lo que en realidad deseaba hacer, que era escribir, actividad que no realizó con éxito; sin embargo la condujo hacia el camino de la fotografía y así logró conocer al surrealista Man Ray, del cual aprendería la técnica fotográfica y gracias a ello también sería su musa. Al conocer a Man Ray y servir de modelo de muchas de sus imágenes, Lee Miller conoció a artistas de vanguardia de ese tiempo, como Pablo Picasso y Max Ernst. Su producción se vió influenciada por estos artistas de principios del siglo XX.

En definitiva estos dos eventos mencionados cambiaron la dirección del documentalismo fotográfico, se pudo registrar las zonas combates en los momentos de acción y toda la violencia generada por estos hechos, imágenes que marcaron a generaciones posteriores por su contenido explícito y también sirvieron para hacer conciencia sobre las brutalidades de la guerra, además de contribuir a la sociedad mundial con un documento visual que permite la reflexión y que alienta a no caer en las mismas situaciones.



Fig. 87. Miller, L. (1946)
Facing the Firing



Fig. 88. Miller, L. (1945) *Leipzig, Germany*



Fig. 89. Miller, L. (1941)
Fire Mask

1.3.3 Eugene Smith

Hacia la segunda mitad del siglo XX apareció otro de los personajes importantes en la historia de la fotografía, quien tuvo aportaciones significativas para el fotoperiodismo y la fotografía documental. William Eugene Smith, fotógrafo Norteamericano quien empezó su carrera fotográfica de manera autodidacta a los quince años, precursor del ensayo fotográfico, la mayoría de su trabajo fotográfico o casi la totalidad lo llevó a cabo en 35mm y a lo largo de su carrera se mantuvo en la negativa de usar cámaras de un formato distinto, al contrario de Cartier-Bresson, Eugene Smith si utilizó el re encuadre o *cropping* en sus fotografías.

Durante ocho años trabaja casi exclusivamente para *Life* donde publica sus “foto ensayos” más importantes como *El médico rural* en 1948, *Un pueblo español* en 1951 o *La mujer casta* también en 1951. (...) Miembro de *Magnum* desde 1955 hasta 1958, se interesará por Haití o Pittsburgh. Recibió no menos de 3 becas Guggenheim para continuar con su trabajo. En 1975 realiza el reportaje más importante y más emblemático de su carrera. Junto con su mujer Aileen (de origen japonés) parten rumbo a Minamata en Japón para dar cuenta del drama que vive el pueblo de esa isla por la contaminación de las aguas con desechos de mercurio. Se pone del lado de los pescadores en su lucha para detener esta contaminación que provoca graves enfermedades y el nacimiento de niños con deficiencias. En una de las fotografías más famosas, *El baño de Tomoko*, auténtica pieza moderna tratada con una estética de claroscuro, se dedica a “mostrar el mal para hacer el bien”. (fig. 90).²⁵



Fig. 90. Smith, E. (1971)
Tomoko Uemura in her Bath



Fig. 91. Smith, E. (1955)
Trabajador del acero de Pittsburgh

Para Eugene Smith la manera de expresarse en fotografía era su gran preocupación por la forma, mientras que su voluntad estética significaba el único camino a seguir para él. Buscaba en su trabajo llegar a un nivel simbólico, dejando de lado la imagen directa y las verdades literales, interpretando los hechos a fotografiar con base en un estudio exhaustivo y una sensibilidad elevada para la comprensión de éstos. Jean-Pier Amar en su libro *El Fotoperiodismo* nos dice que: “Smith es un “concerned photographer” propiamente dicho. Esta expresión, que traduce el profundo compromiso del fotoperiodismo, se emplea para designar a un grupo de fotógrafos creados por Cornell Capa – hermano de Robert Capa – que pretende “la verdad contra la objetividad”.²⁶

²⁵*Ibidem.* p. 80

²⁶*Ibidem.* p. 81

Eugene Smith

En este tipo de fotografías se encuentran nombres como: Robert Capa, David Seymour “Chim”, Dan Weiner y André Kertész a los que luego se sumaron Donald Mac Cullin, Gordon Parks, el propio Eugene Smith, Marc Riboud, Bruce Davison, entre otros. Estos fotógrafos coincidían queriendo o no, con la idea de William Eugene Smith sobre que algunas fotografías desencadenan la reflexión a partir de que se suscita una emoción.

El genio de Smith a la hora de hacer fotografías tan impactantes como artísticas aumentó considerablemente su reputación, pero para él el principal formato fotográfico era el ensayo narrativo, la combinación de imágenes y texto concebida para ilustrar un tema específico. Creía que el ensayo fotográfico, más desarrollado, era capaz de proporcionar un mayor conocimiento de la historia humana. Su habilidad para elaborar ensayos estimulantes para el intelecto y conmovedores marcó los hitos del fotoperiodismo durante las décadas de 1940 y 1950.²⁷



Fig. 92. Smith, E. (1951) *Birth*



Fig. 93. Eugene, S. (1948) *Country Doctor*

Smith al igual que Capa, era de la idea de que el fotógrafo tenía que ser dueño de su material y mantener el control editorial, esta posición se contraponía a la postura de la mayoría de las revistas, esto le llevó a abandonar *Life* en 1954, a causa de diferencias con los editores gráficos en relación con la publicación de su ensayo sobre el doctor Albert Schweitzer, decisión que lo convirtió en el mentor de una generación de fotógrafos, que trabajaron fuera de los márgenes del fotoperiodismo institucionalizado.



Fig. 94. Eugene, E. (1953) *Monsanto's Operation*



Fig. 95. Smith, E. (1955-56) *Pittsburg*

²⁷Johnson, W., Rice M., & Williams C. (2012). *Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*. España: Taschen. p. 634

1.3.4 Fotografía Humanista

Otro punto dentro de la historia de la fotografía documental, son los autores humanistas, que conformaron gran parte de las agencias desde sus inicios, realizaron en su mayoría fotografías en blanco y negro con una marcada visión personal. La obra de éstos es de un valor atemporal, muchas de las cuales fueron insertadas en publicaciones y serán retomadas en otros momentos a diferencia de los reportajes tradicionales, los cuales se enfocaron en hechos históricos, lo que los hizo en consecuencia efímeros. Las décadas de 1940 y 1950 tuvieron un mercado restringido para los profesionales de la fotografía, eso los orilló a trabajar de manera ecléctica y así sortear sus necesidades económicas. En contraste con los de prensa, estos fotógrafos independientes aceptaban trabajos muy diversos, lo que les permitió ir construyendo archivos de distintas temáticas y desarrollarlos con libertad a lo largo de su carrera.

Todos trabajan para la prensa y la edición: Izis para *Match*, Boubat para *Réalités*. Willy Ronis firma varios reportajes en *Regards* y hace moda para *Vogue* con Edmonde Charles – Roux. Su nombre figura también en *Life* y la *Vie ouvrière*, donde también encontramos la firma de Robert Doisneau quien colabora en *Fortune*, *Picture Post* o *Point de vue*. Los trabajos de estos “fotógrafos humanistas”, aunque a menudo están destinados a la prensa, se vuelcan poco a la actualidad o la vida de los grandes de este mundo.²⁸



Fig. 96. Boubat, E. (1951)
Mother and Child



Fig. 97. Izis. (1951)
Paris - Place Blanche



Fig. 98. Doisneau, R. (1959) *El Beso*

²⁸Amar, J. *Op. Cit.* p. 67

Fotografía humanista

Hay que destacar que las revistas seguían siendo el medio de difusión de la fotografía documental y desde París se proveían la mayoría de ellas. Cabe mencionar que estas revistas pagaban grandes sumas de dinero por las exclusivas, hecho que llevó a muchos fotógrafos a declinar ante el dinero y buscar solamente la primicia que les otorgara este beneficio monetario. Otros sin embargo, como Guy Le Querrec de *Magnum*, quien en los atentados de la Rue des Roisiers en París que tuvo varias víctimas fatales, se decidió por no registrar los hechos y así perder mucho dinero. Guy Le Querrec prefirió no ser parte de la fomentación del odio y del horror de estos hechos, con lo cual se ganó la crítica de algunos miembros de *Magnum*. Los fotógrafos que decidieron documentarlos después fueron señalados por algunos de los heridos por publicar imágenes sin su autorización.

Estas importantes revistas de información tenían un *staff* permanente, pero a menudo empleaban a talentosos fotógrafos independientes, como Arthur Felling, llamado Weegee – de origen austríaco-apasionado por los hechos fortuitos que se convertirán en su “religión”. Su automóvil estaba equipado con una radio sintonizada en la misma frecuencia que la policía de New York y funcionaba asimismo como laboratorio. Podía llegar al lugar del crimen o del accidente al mismo tiempo que las fuerzas del orden, revelar sus fotos y redactar sus leyendas en la máquina de escribir instalada en el baúl. Sus impactantes imágenes de la vida nocturna, a veces crueles pero muy realistas, se reunirán en un libro editado en 1945, *Naked City (La ciudad desnuda)*.²⁹(fig. 101 y 102)



Fig. 99. Le Querrec, G. (1956)
On the top of the Lighthouse



Fig. 100. Le Querrec, G. (1964)
Charlie Mingus Sextet



Fig. 101. Felling, A. (1942)
Before Accident



Fig. 102. Felling, A. (1941)
Cop Killer

²⁹*Ibidem.* p. 64

Fotografía humanista

Asimismo para la segunda mitad del siglo XX la comunicación se masificaba y cada vez más fotógrafos llevaban a cabo sus trabajos documentales a partir de la observación de lugares próximos a sus intereses en la vida cotidiana y estos proyectos se centraban en ser exhibidos en formatos específicos como: libros y galerías, se puede decir que ya en un 100% la fotografía era considerada como arte, un logro que tardó varias décadas en concretarse.

Hubo distintas vertientes en esta época, ejercicios experimentales, narrativas no lineales, cuestiones socio-políticas, entre otros. También se fue generando lo que es el objeto de estudio o el fin que se busca definir, que son las características de la nueva fotografía documental. No sólo querían registrar su contexto, sino que buscaban dar su opinión sobre lo que tenían en frente de ellos, cada uno con su estilo característico.

Un autor con las características antes mencionadas en su trabajo es Gary Winogrand, en un principio su obra se identificó con un estilo comercial, el cual le proveía de ganancias que le permitían vivir de ella ya que se publicaban en las revistas más importantes de ese entonces. Esto cambiaría a finales de los años 1950 al conocer la obra de Walker Evans, que lo llevó a dar un giro intempestivo y llevar su trabajo hacia el camino artístico, pero con bases documentales.

Durante la década de 1960, Winogrand tomó como su espacio principal de trabajo la calle, recorría espacios públicos como zoológicos, parques, calles, entre otros. Con esto Gary Winogrand registraba una de las décadas más complejas en la historia para los Estados Unidos, ya que estuvo al tanto de eventos políticos, protestas y de distintos contextos en la sociedad norteamericana (fig. 103). La obra de Winogrand se constituyó por un paisaje social muy completo, momentos de ansiedad como de alegría eran las constantes de su trabajo, de 1960 a 1984 su trabajo intenso le retribuyó una obra que trasciende el tiempo.



Fig. 103. Winogrand, G. (1969)
Manifestación pacifista

Fotografía humanista

Otro personaje que trabajó el campo de la fotografía de paisaje social (*Social Landscape*) fue el nombre de una exposición colectiva en Rochester, en 1906), fue Lee Friedlander, quien se concentró en los espacios urbanos, pero representándolos como una asociación simbólica. Incluso los ambientes familiares se convierten por su perspectiva, en algo extraño, algo artificial.

Es decir, obligaba al observador a interpretar, a connotar, y realizar diversas lecturas, aún cuando éstas eran frecuentemente difíciles debido a los elementos que contienen, que bajo la marca de lo pasajero, son puestos en el campo fotográfico: reflejos en las vitrinas de los escaparates, sombras proyectadas, arreglos artificiales, objetos contenedores de historias, letreros o televisores difundiendo imágenes que se vuelven fantasmagóricas, entre otras. Son características que dieron a Lee Friedlander un lugar importante en la historia de la fotografía documental.

Algunos de los sucesos más importantes eran las exhibiciones realizadas en esas fechas, a mediados del siglo XX, hacía su segunda mitad y fueron las realizadas de forma colectiva por distintos fotógrafos, cuyo estilo documental se separaba cada vez más del estilo clásico apegado al fotorreportaje, una de ellas fue *The New Documents* en 1967 en el MOMA.

Garry Winogrand y Lee Friedlander fueron dos de los artistas que expusieron en esta exhibición del MOMA en la que participaron otros más como Diane Arbus. El respeto que adquirió la fotografía documental fue también a consecuencia de los artistas conceptuales que la usaban como medio de reproducción de su obra.

Estos trabajos fueron resultado de periodos de tiempo indefinidos y están determinados por los mismos autores, la mayoría de las imágenes son de corte personal, lo que conforma su obra, sin embargo un gran porcentaje son imágenes dispersas y cuyo agrupamiento va en función de la temática y no de la cronología. Todos estos fotógrafos al final de su carrera reivindicaron su status de artista, que no se les había otorgado con anterioridad. Muchas de sus imágenes se convirtieron en icónicas ya que representan hechos sociales de importancia histórica.



Fig. 104. Friedlander, L. (1975)
Western United States



Fig. 105. Friedlander, L. (1962)
New York City



Fig. 112. Le Querrec, G. (1964)
Charlie Mingus Sextet

Fig. 106. Friedlander, L. (1969)
Mount Rushmore



Fig. 107. Winogrand, G. (1964)
Los Angeles

Fotografía humanista

Dentro de este periodo se publicó el libro *The Americans* de Robert Frank, quien retrató bajo una observación singular a la sociedad norteamericana de los años 60 (fig. 108). Este libro marcó una etapa importante en la fotografía documental y social. Robert Frank gracias a esta publicación se convertiría en uno de los fotógrafos documentales más reconocidos e importantes del siglo XX. Esta publicación logró convertirse en una referencia obligada en el género documental, el cual entra en una etapa en la que se romperán los parámetros que se venían dando en el género y que estaban ligados a los reportajes noticiosos publicados en periódicos y revistas.



Fig. 108. Frank, R. (1955)
Trolley-New Orleans

Lo mismo sucedió con los libros que publicó William Klein, en los que las imágenes perturbadoras participan de una diagramación muy dinámica. *Tokyo* y *Moscú*, editados en 1964, son un buen ejemplo del estilo de Klein quien con sus gran angulares, penetra en el seno mismo de la acción y de la muchedumbre, mientras que por otro lado, fotógrafos como Cartier-Bresson siempre se situaron en la periferia del acontecimiento.



Fig. 109. Klein, W. (1961) *Panchiko Doorman*

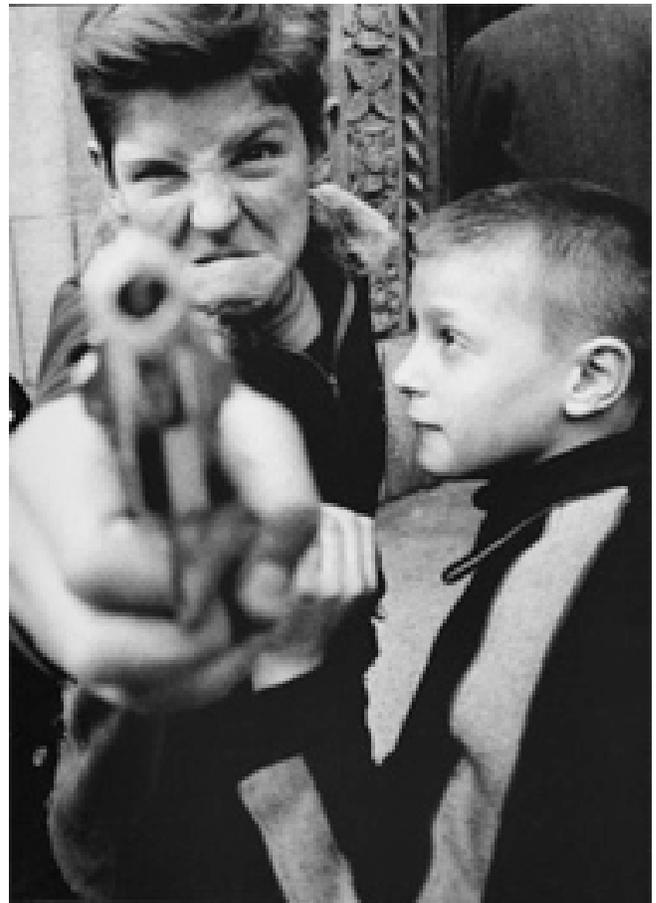


Fig. 110. Klein, W. (1955) *Gun I*

Fotografía humanista

Todos estos fotógrafos, cuya producción se utilizó más en los libros que en la prensa, prefiguran un movimiento que se desarrolló después de 1970 y que podemos calificar de neorrealismo. El color, su poder estético y a veces surrealista, es una de las principales características de esta corriente. Resulta una visión muy anglosajona ya que encontramos principalmente ingleses como Martin Parr (*Magnum*) y norteamericanos como Stephen Shore y William Eggleston.³⁰

Sus imágenes muestran la cotidianidad de las sociedades que fotografían y el aburrimiento de la vida provinciana (fig. 111). El uso del color, en su mayoría, de una forma ácida inducen a un sentimiento de malestar (fig. 112), ya no son publicadas en revistas, sino que la totalidad de estos trabajos encuentran su fin en galerías de arte y en publicaciones especializadas. Se puede decir que a nivel internacional estos son los primeros ejemplos de lo que se llama nuevo documentalismo, ya que esta serie de autores busca alejarse de la concepción del documental tradicional, que está ligado al fotoperiodismo y su intención informativa más que contemplativa. Stephen Shore y William Eggleston rompieron el paradigma de su tiempo al realizar fotografía con intención artística pero en color, que estaba entonces reservado para la publicidad y la fotografía de aficionados. El trabajo realizado por estos fotógrafos fue principalmente en las zonas rurales del sudeste de los Estados Unidos.

Elliot Erwitt es otro de los autores que logró sobresalir con la publicación de su obra en el formato del libro, en uno de sus proyectos más conocidos, fija su mirada en las mascotas caninas de las personas, logra crear composiciones cargadas de humor (fig. 113). Lanzado en 1974 *Son of the Bitch*, es una obra llena de ternura que describe a la sociedad de ese entonces de una manera peculiar a través de sus mascotas, ejemplo de ello es *Dog Legs* (fig. 130), una de sus obras más conocidas. Elliot Erwitt en sus imágenes ha registrado las injusticias sociales, la vida cotidiana y algunos de los acontecimientos de nuestro tiempo, sin embargo, a lo largo de su carrera resaltan los tintes humorísticos, es un fotógrafo que a sus noventa años sigue en activo.



Fig. 111. Shore, S. (1974)
Michael and Sandy Marsh



Fig. 112 Eggleston, W. (1970)
Downtown Morton



Fig. 113. Erwitt, E. (1974)
Dog Legs

³⁰*Ibidem.* p. 82

Otra vertiente con vigencia en este periodo de la fotografía documental siguió siendo el registro de conflictos sociales, como: invasiones, desplazamientos de poblaciones, conflictos globales, movimientos y cambios políticos, protestas, entre otros.

Hacia finales de 1960 y luego de los sucesos de mayo de 1968 que verán emerger a varios jóvenes fotógrafos, las agencias de noticias francesas de la primera generación entran en crisis. (...) Los fotógrafos de *Apis*, *Reporters Associés* o de *Dalmas* están cansados de ser explotados. Pero también significaba la posibilidad tener una vida excitante y un buen medio para ascender en la escala social.³¹

Estos fotógrafos recorrieron el planeta para mostrar el horror de las guerras y también a los movimientos sociales que se oponían a ellas, todos se exponen a grandes riesgos y muchos perderán la vida, principalmente en la guerra de Vietnam (fig. 116y 117), en donde se calcula hubo aproximadamente ciento treinta y cinco periodistas desaparecidos de distintas nacionalidades.

La guerra de Vietnam es además la primera guerra en ser sumamente mediatizada. Resulta determinante la presencia de *Associated Press* en Saigón con Horst Faas a la cabeza. Dirige el *staff* durante ocho años. Gracias a sus informantes y a sus relaciones dentro de la armada, sus *stringers* (fotógrafos sin contratos) le alcanzan imágenes constantemente. *Associated Press* obtuvo cuatro premios *Pulitzer* entre 1962 y 1970.³²



Fig. 123 Eggleston, W. (1970)
Downtown Morton

Fig. 114. Nogués, A. (1968)
Marchers at the Funeral for Gilles Tautin



Fig. 115. Bureau, H. (1974)
A PIDE Secret Policeman is Arrested



Fig. 116. Caron, G. (1967)
Airborne Brigade



Fig. 117. Van Es, H. (1969)
A United States Paratrooper

³¹*Ibidem.* p. 83-84

³²*Ibidem.* p. 87

Fotografía humanista

Muchas de las imágenes creadas en Vietnam causaron una influencia considerable sobre la opinión pública norteamericana llevando a la solución del conflicto, entre algunas de las más sobresalientes destaca la fotografía donde una joven sostiene una flor ante una fila de soldados que portan bayonetas, del fotógrafo Marc Riboud (fig. 118), otra imagen importante es la de un padre arrastrando el cuerpo de su hijo muerto, hecha por Jean-Claude Francolon y la fotografía de un soldado muerto en la colina 881 de Catherine Leroy (fig. 119). Este fenómeno de cambio social a partir de la imagen se dio en otras partes del mundo y no sólo en los Estados Unidos.

En este periodo se multiplicaron las posibilidades de difusión ya que los canales televisivos aumentaron su cantidad de manera considerable gracias a las nuevas tecnologías, principalmente los satélites de telecomunicación, la circulación de las imágenes aumentó rápidamente viajando de un continente a otro. Esta inmediatez tuvo consecuencias enormes.

Uno más de los fotógrafos destacados en la época es Josef Koudelka, resaltó por abordar los temas desde otro punto de vista y estilo, registró la llamada primavera de Praga y la llegada de las tropas soviéticas y sus aliados del pacto de Varsovia en 1968 (fig. 120), esto sin recurrir a imágenes de horror, pero si conforme a los principios de Capa, de estar lo más cerca de la acción, esto para lograr un contenido heroico y de tensión que conllevan las situaciones de guerra.

Antes de la serie sobre la primavera de Praga, Koudelka trabajó en otro proyecto desde la mitad de los años sesenta; la vida de los gitanos. Este trabajo constituyó un episodio testimonial que puso de manifiesto al observador cuestiones sobre la vida y el destino de estos nómadas, a través del equilibrio de formas conjugado con las indecisiones gestuales de los sujetos representados. En este equilibrio formal, cuya armonía está quebrada por la rareza singular de motivos insólitos (...), se refleja el sentido de algunas de sus imágenes.³³



Fig. 118. Riboud, M. (1967)
Protesta frente al pentágono



Fig. 119. Leroy, C. (1967)
Navy Corpsman



Fig. 120. Koudelka, J. (1968)
Warsaw Pact Troops Invasion



Fig. 121. Koudelka, J. (1968)
Prague

³³Sousa, J. *Op. Cit.* p. 204

Fotografía humanista

Por otro lado, la Revolución Sandinista en Nicaragua fue uno más de los hechos documentados fotográficamente por diversos autores de distintas partes del mundo (fig. 122), una de las más sobresalientes fue Susan Meiselas, lo que le permitió mostrarse como fotógrafa y también le llevó a dirigir *Magnum-USA*.

Sin temer la proximidad de acción, Susan Meiselas realizó en Nicaragua un fotorreportaje cargado de acción que se distingue por el uso simbólico del color. En su reportaje también representa el día a día del hombre común y de los soldados en un ambiente de guerra: ella apuesta no sólo por el impacto, sino también por la connotación y en el contexto. La ambición es la de testimoniar, pero de testimoniar con profundidad: es necesario entender para fotografiar bien, parece ser la connotación última que se puede extraer del conjunto de su obra. El fotoperiodista tiene que estar informado, tiene que conocer, tiene que formarse y educarse, no sólo sobre su oficio, sino sobre los problemas que afectan al mundo y los seres que en él habitan.³⁴

Uno de los trabajos más sobresalientes de Meiselas fue la producción de su proyecto sobre las *Road Strippers* norteamericanas, con el cual publica el libro *Carnival Strippers*. En este proyecto Susan comparte tres años de su vida, fotografiando a una serie de jóvenes que se desvestían, se dejaban mirar o que las tocasen por unos cuantos dólares (fig. 123). Consiguió generar un proyecto en el que agrupó una serie de imágenes donde mostró la forma de vivir de estas jóvenes, compartiendo con ellas los hoteles donde se hospedaban, participó de la preparación de sus espectáculos, creando así imágenes con un gran contenido compositivo y social, raramente posadas, logrando así conexión entre espectadores y los personajes fotografiados.



Fig. 122. Meiselas, S. (1979)
Sandinistas at the Walls of the Esteli



Fig. 123. Meiselas, S. (1975)
Between Shows

³⁴*Ibidem*. p. 205

Fotografía humanista

Vale la pena decir que parte de la renovación en la fotografía documental vino por el lado de la visión de las mujeres fotoperiodistas, que emergieron en una profesión hasta ahora esencialmente masculina. En efecto, probablemente ellas tengan que desempeñar un papel importante en este nuevo documentalismo, ya que gran cantidad de temas desarrollados por mujeres no podrían haber sido tratados por hombres.

Es el caso por ejemplo de Marie Dorigny, quien se interesa por la explotación sexual de África, Asia y la esclavitud doméstica; o el de Harriet Logan, que se interesa por las mujeres afganas sometidas a condiciones de vida tan retrógradas y terroríficas que algunas llegan al suicidio. Por supuesto también pensamos en el trabajo de Susan Watts sobre la vida de Gloria Colon, habitante del Bronx, drogada, prostituida y enferma que, gracias a este reportaje publicado en *Daily News* y al apoyo de los lectores, al fin pudo comenzar de nuevo una vida normal y reencontrar así la dignidad.³⁵



Fig. 124. Dorigny, M. (2003)
Mosquée de Jama Masjid



Fig. 125. Watts, S. (1997)
Gloria Colon



Fig. 126. Logan, H. (1997)
Two Women Walking Past Ruins

Estas fotografías son mujeres que se comprometen con las situaciones sociales que les toca vivir y registrar, poseen una sensibilidad que no se encuentra en trabajos hechos por sus colegas masculinos, ya que abordan temáticas que superan la noticia y se convierten en proyectos que invitan a la reflexión y la profundización de los temas. La mayoría de los trabajos que se conocen como fotodocumentales se insertan en los medios establecidos para este tipo de proyectos como libros y galerías.

Para finalizar, se puede decir que la fotografía humanista tiene como foco de atención y elemento principal, al ser humano y los distintos contextos donde se desenvuelve, éstos pueden variar, desde la vida cotidiana, los conflictos bélicos, los movimientos sociales, hasta las historias íntimas de cada uno de los autores. Surgió en un tiempo en el que las maneras de difusión cambiaron y se volvieron más accesibles, acompañadas de las demandas del público hacia este tipo de imágenes; pero la necesidad de mostrar al mundo desde una perspectiva personal y muchas veces crítica permanece intacta. Esto conlleva una aportación positiva y esencial para futuras generaciones que buscan en la fotografía documental una manera de expresión ya sea de posturas personales, sociales o estéticas.

³⁵Amar, J. *Op. Cit.*, p. 115

1.4 La nueva fotografía documental

En cuanto a la fotografía documental en la actualidad se puede decir que, es la heredera del documentalismo del siglo XIX y gran parte del XX, a pesar de que no siempre existan coincidencias claras entre las formas de expresión que usan los nuevos documentalistas y aquellas que utilizaron los pioneros del género. No obstante, los fotógrafos documentales de hoy están probablemente más interesados en conocer y comprender que en cambiar el mundo.

Así, el fotodocumentalismo actual, sin abandonar, ciertas veces, la acción consciente en el medio social, el punto de vista o el realismo fotográfico (que en algunos casos, creo, es la mejor opción), promueve diferentes líneas de actuación, lecturas diferenciadas de lo real, en cuanto que la gran tradición humanista del documentalismo tiende menos hacia la polisemia en la que se refiera a los procesos de generación de sentido.³⁶

Los nuevos documentalistas no están limitados por mostrar una verdad universal, en vez de esto, procuran plantear al observador o receptor de sus imágenes, la necesidad de ser críticos y encontrar significados alternos que conlleven la aplicación de su memoria visual y social, que cada uno de éstos posee, algo que se vuelve totalmente subjetivo de acuerdo a su visión del mundo, independientemente de los contenidos de sus imágenes.

Estas características del nuevo documentalismo fotográfico, ubican al género en una problemática donde los cuestionamientos generados a partir de la distinción de lo real o lo irreal, aparecen en primer plano como estereotipos y visiones simplistas, que se ven relegados por el derecho a la mirada subjetiva, por la implementación y el juego con la ficción de sus autores, que encuentra una relación contradictoria y su génesis en la fotografía documental realizada por más de cien años.

En el documental contemporáneo la producción de los fotógrafos no se acaba en el punto de vista o en el ensayo. Va más lejos, hacia lugares que juegan con la representación e interpretación, juegan también con la hipersignificación en sus imágenes, quedando como elementos de comunicación en el espectador su contexto y experiencia visual, que le permiten tener las herramientas para una comprensión adecuada de la obra; aunque exista siempre la libre lectura e interpretación de las obras.

³⁶Sousa, J. *Op. Cit.* p. 197

1.4.1 Nuevos documentalistas

Los nuevos documentalistas se distinguen de sus predecesores principalmente en la edición de sus series, en donde se puede observar una intención distinta a la ya conocida, que estaba totalmente ligada a una visión objetiva y de narrativa lineal, la cual a pesar de sus diferencias con la nueva fotografía documental, mantiene puntos de confluencia entre las obras de los fotógrafos en las distintas épocas. Aunque existen diferencias notables en los proyectos documentales actuales, también existen coincidencias entre muchos de estos autores y su forma de abordar las temáticas, así como los diversos contextos.

Ejemplificando, la nueva fotografía inglesa salida del Thatcherismo, mezcla, en una nueva estética documental, (...) lo que se nota, por ejemplo, en Anna Fox y Martin Parr. Es como un realismo posmoderno que surge de imágenes que parecen espontáneas, pero que no siempre lo son; imágenes que buscan representar, contextualizadas, un poco de la realidad de una civilización presa de su propio desarrollo.³⁷



Fig. 127. Fox, A. (1983-)
Pictures of Linda Lunus



Fig. 128. Fox, A. (1990)
Country Girls



Fig. 129. Parr, M. (1983-85)
De la serie *The Last Resort*



Fig. 130. Parr, M. (1983-85)
De la serie *The Last Resort*

El concepto de documentalismo fotográfico en la actualidad es tan amplio que permite la inclusión en este género a un gran número de autores, uno de los más sobresalientes es el ya mencionado Martin Parr, quien retrata las distintas realidades de la sociedad inglesa, ejemplo de ello son las imágenes de su serie *The Last Resort* (fig. 129 y 130). Las grandes agencias de renombre congregan a algunos de estos fotógrafos, *Magnum*, *Vu*, *Contact*, pero muchos, por opción o necesidad, trabajan independientemente de las agencias.

Martin Parr, hoy jubilado, fue tal vez uno de los fotógrafos más innovadores de los últimos tiempos. En su trabajo, se nota la búsqueda de los patrones culturales de la “clase media” (más en términos educativos que económicos) y la búsqueda de los esquemas de consumo de esa “clase” – en los bares, las tiendas, las actividades turísticas. Para generar significación – especialmente para representar el consumismo, por él entendido como exagerado-, Parr usa sus imágenes minimalistas, llenas de colores fuertes casi llegando a la saturación cromática.³⁸

³⁷*Ibidem.* p. 199

³⁸*Ibidem.* p. 207

Nuevos documentalistas

Otra fotógrafa inglesa que desarrolla proyectos documentales similares a los de Martin Parr es Karen Knorr, quien retrata irónicamente el ambiente de los *Gentlemen* británicos y de los personajes más importantes de la sociedad inglesa, en la época de Margaret Thatcher. Era su modo de criticar una ideología clasista y desigualitaria, acompañando sus imágenes de frases que hacen alusión a sus modelos retratados (fig. 131). Es así como su trabajo se define como una crítica a las altas esferas que representan al capitalismo. A esta serie le siguieron otras muchas, en las que se analizaban la relación del hombre con la sociedad.



Fig. 131. Knorr, K. (1980)
De la serie *Gentlemen*

Al mismo tiempo, pero en Estados Unidos, una documentalista de actualidad que usa el color, en la línea de Martin Parr, es Nan Goldin. Su trabajo puede leerse como retratos sociales, aunque los modelos de estos retratos no son gente desconocida, sino personas allegadas a su vida. Sus temas son la amistad, la homosexualidad y el erotismo. La obra de Nan Goldin está influenciada por la fotografía de modas y la cultura de masas. La serie más sobresaliente de la fotógrafa es *The Ballad of Sexual Dependency*, con aproximadamente setecientas imágenes, donde la fotografía llamada *Nan One Month After Being Battered*, se convirtió en una de las más representativas de su obra, en ella aparece la autora después de haber recibido una golpiza por parte de quien fuera su novio en aquel entonces (fig. 132).

Su fotografía es ultraintimista, en el sentido en que únicamente mira su vida y la de sus amigos. Que son los únicos objetos representados en las imágenes, un poco a semejanza de lo que Larry Towell hizo con su familia y Eugene Richards con su mujer. Aperture publicó un libro de Nan Goldin, con fotografías realizadas en Nueva York tratando el sexo, la droga, las despedidas, la violencia y la tensión permanente de las relaciones pasionales. Son imágenes con flash, directas, sin perfeccionismos, en encuadres que aproximan al observador a los sujetos fotografiados, concretado de esta forma un ligero *Vouyerismo*.³⁹



Fig. 132. Goldin, N. (1984)
Nan one month after being battered



Fig. 133. Goldin, N. (1979)
Trixie sentada en el catre

³⁹*Ibidem.* p. 208

Nuevos documentalistas

Por otro lado, la española Cristina García Rodero es una de las fotógrafas documentalistas que más intensamente prepara sus series fotográficas. Durante dos décadas, Cristina García Rodero fotografió los rituales, las fiestas católicas y paganas de la España profunda, buscando lo auténtico entre lo visible (fig. 134). Es la primera y única autora de nacionalidad española integrante de la prestigiosa agencia *Magnum*.

Ella es un ejemplo del fotodocumentalismo europeo actual, que persigue la autoría y no duda en recurrir a formas artísticas de expresión para llegar a los niveles de significación pretendidos. En el documentalismo fotográfico emergente, el fotógrafo observa lo que le rodea, pero asumiendo una mirada que cuestiona el mundo. El significado de las fotos puede, sin embargo, escapar al observador en una observación menos atenta o conocedora.⁴⁰

En Alemania se destacó el trabajo de Eberhard Grames, quien registró los paisajes de Alemania Oriental que tenían un aspecto como de los años 50's antes de la reunificación, en estas fotografías muestra a una sociedad alemana que pareciera detenida en el tiempo, en donde los cambios tecnológicos no eran parte de su realidad (fig. 135). De este lado del mundo Claudio Edinger, brasileño radicado en Estados Unidos, se distinguió con su proyecto sobre personas con deficiencias mentales del Hospital Psiquiátrico Juqueri, en São Paulo, donde vivió durante dos semanas para realizar su serie de nombre *Madness*, que muestra las condiciones de vida de los pacientes con imágenes directas y crudas (fig. 136).



Fig. 134. García, C. (1993)
El paje de la Cruz



Fig. 135. Grames, E. (1989)
Boy in a Wrecked Car



Fig. 136. Edinger, C. (1989)
Madness

⁴⁰*Ibidem.* p. 214

Nuevos documentalistas

También en la década de los 90's resaltan trabajos como los de un grupo de jóvenes fotógrafos que sobresalieron a partir de la exposición en la galería *Poirel* en París, Eric Vazzoler, Thomas Sanders, Ute Mahler y Jikta Hanslová, mostraron una serie de imágenes que trataban sobre la juventud en tres ciudades, Berlín, París y Moscú. Las fotografías mostraban una mirada a la vida urbana de las ciudades que fueron de gran ayuda para entender o hacer conciencia de las sociedades urbanas de aquel entonces (fig. 137 y 138).



Fig. 137. Mahler, U. (1982) *Henningsdorf*

Otro fotógrafo, Phillip Lorca di Corcia, intenta no dramatizar la realidad, y ayudar a una mayor comprensión de ella, proponiendo una mirada única sobre temas incómodos con la puesta en escena y la documentación de personas estereotipadas en sus escenarios y contextos reales. En su obra se puede percibir una mezcla de realidad y ficción. Escenas que parecen ser reales son escenografías y viceversa (fig. 139 y 140).



Fig. 138. Hanslová, J. (1997-2000) *Female*

En las fotos escenificadas de la serie *Strangers*, por ejemplo, el fotógrafo hace posar a prostitutas y chaperos⁴¹ colocados en un escenario en el que su actividad marginal adquiere un estatuto de insignificancia. Así, di Corcia obliga al observador a implicarse en la contextualización de la imagen, de forma que éste llegue a captar las relaciones fenomenológicas por las cuales pretende llamar la atención.⁴²



Fig. 139. Lorca, P. (1990-92) *Marilyn. 28 Years Old. Las Vegas, Nevada; \$30*



Fig. 140. Lorca, P. (1990-92) *Ike Cole, 38 years old, Los Angeles, CA, \$25*

⁴¹Hombre que se prostituye con otro hombre.

⁴²*Ibidem.* p. 215

Nuevos documentalistas

Fotógrafo documentalista de referencia necesaria en este periodo es Paolo Pellegrin, quien trabaja de forma clásica en la línea de lo que se conoce como fotógrafos comprometidos. Algunos de los temas abordados por Pellegrin son el SIDA (fig. 141 y 142), la migración y sus problemáticas en Europa y también documentó a los transexuales de Roma. Entre los reconocimientos obtenidos por el fotógrafo italiano Paolo Pellegrin están: el ser ganador de 10 premios *World Press Photo* y en 2001 entró a la agencia *Magnum*. En su carrera ha registrado temas tanto de importancia noticiosa como de interés personal, ha publicado una serie de libros donde se aprecia la manera en que aborda los temas y contextos. Tuvo una formación en arquitectura en la Universidad la Sapienza de Italia, antes de estudiar fotografía en el Instituto Italiano de Fotografía en Roma. Trabajó en la década de los noventas para la agencia *Vu*, también colaboró para *News Week* alrededor de diez años.



Fig. 141. Pellegrin, P. (1998)
Aids in Cambodia



Fig. 142. Pellegrin, P. (1998)
Nhan, 25 year old, Vietnamese former prostitute

En conclusión, se puede decir que los nuevos documentalistas son producto de una herencia de más de cien años de documentalismo a nivel mundial, el cual tuvo distintas intenciones y transformaciones, que fueron dando forma a lo que hoy se conoce como la nueva fotografía documental, este género ha transitado las perspectivas personales de los autores, como: contextos íntimos en donde se muestra lo más violento de las relaciones personales y los momentos más alegres e intensos, hasta los intereses globales, ejemplo de ello son: las guerras, movimientos sociales, políticos y religiosos. Cabe destacar que el nuevo documentalismo representa una visión más amplia y totalmente subjetiva, que se despega de lo que era la intención de la fotografía documental en casi todos sus autores y que fue el registrar las diversas realidades de manera objetiva.

Capítulo II – La fotografía documental en México

2.1 Primeros registros documentales en México

El inicio de la fotografía en México surgió con la llegada de la primeras cámaras fotográficas de las comercializadas por Daguerre. Los personajes que hicieron uso de éstas no eran daguerrotipistas, sólo seguían las instrucciones escritas en francés, los primeros registros fotográficos fueron las imágenes realizadas en diciembre de 1839 del puerto de Veracruz (fig. 143) y en enero de 1840 de la Catedral Metropolitana en la Ciudad de México (fig. 144), tan sólo cuatro meses después de la presentación oficial del daguerrotipo en Francia. Éstas fueron elaboradas por Jean F. Prelier, quien fue un grabador y comerciante que se asentó en la Ciudad de México, realizó una serie de demostraciones del novedoso invento con intenciones de comercializarlo, Jean F. Prelier rifó una de las cámaras que trajo consigo desde Francia, buscó vender la otra, pero fracasó y terminó por también rifarla. Los daguerrotipos que fueron parte de sus demostraciones son los primeros llevados a cabo en México.



Fig. 143. Prelier, J. (1839)
El puerto de Veracruz



Fig. 144. Prelier, J. (1840)
Catedral Metropolitana y el mercado "El Parián"

Los primeros registros fotográficos fueron hechos por científicos y no por fotógrafos profesionales, éstos se interesaban en una variedad de temas comparables con lo documentado en otras partes del mundo, por ejemplo los restos de las antiguas civilizaciones, la fauna y la flora, los minerales y también fósiles. Uno de los personajes que tuvieron influencia para la realización de estos registros fotográficos fue el explorador Alexander Von Humboldt, considerado el explorador más grande de América Latina, que fue también un denunciante de la desigualdad social y la explotación que se vivía en México.

Bajo la influencia de Humboldt, llegaron a México el neoyorkino John Lloyd Stephen y Frederick Catherwood, quienes fueron de los primeros en darse cuenta del potencial de la daguerrotipia, en 1841 en su viaje de exploración por el estado de Yucatán, lograron las primeras imágenes de vestigios arqueológicos en México, estos daguerrotipos se perdieron en un incendio en Nueva York en 1842, pero las imágenes lograron sobrevivir gracias a la habilidad de los grabadores de la época que las reprodujeron.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Primeros registros documentales en México

Al igual que sucedió en el surgimiento de la fotografía documental en el mundo, en México se ligó a la imagen noticiosa, ejemplo de ello son las imágenes de eventos bélicos como la invasión de Estado Unidos a México de 1846, en donde se realizaron una serie de daguerrotipos que lograron mostrar los acontecimientos de aquella guerra. Una de las imágenes sobresalientes de estos hechos fue la realizada a la entrada del General Wool y sus oficiales que lo acompañaban por calle Real en Saltillo, Coahuila, los cuales posan para uno de los daguerrotipistas que viajaban a su lado (fig. 145).



Fig. 145. No Identificado.
(1847) *General Wool and Staff
in the Calle Real, Saltillo*

Otra imagen importante, es una en la que se distingue a un soldado mexicano al cual le acaban de amputar la pierna sin anestesia en pleno campo de batalla, en Jalapa, Veracruz en 1847; la imagen muestra al médico militar y a sus asistentes realizando el proceso (fig. 146). En este periodo el registro de los conflictos sociales era una de las actividades primordiales de muchos de los primeros fotógrafos y ayudaron definir el surgimiento de la fotografía documental, junto con el retrato y la documentación del paisaje mexicano.



Fig. 146. No Identificado.
(1847) *Amputación de la pierna
del Sargento Bustos por el
doctor Pedro Van Der Linden*

Más adelante, el francés Claude-Joseph-Désiré Charnay que no era un científico en el sentido estricto, llegó a México en el año de 1857, para realizar sus primeras fotografías en el país por encargo del Ministerio de Educación Pública de Francia. Publicó en su *Álbum fotográfico de México* en 1860, fotografías de la Ciudad de México que hizo en su estancia en la capital antes de partir al estado de Oaxaca a la zona arqueológica de Mitla y Yucatán (fig. 147 y 148), para después volver a Francia en el mismo año.



Fig. 147. Desiré, C. (1860)
Exterior de la Casa del Cura, Mitla

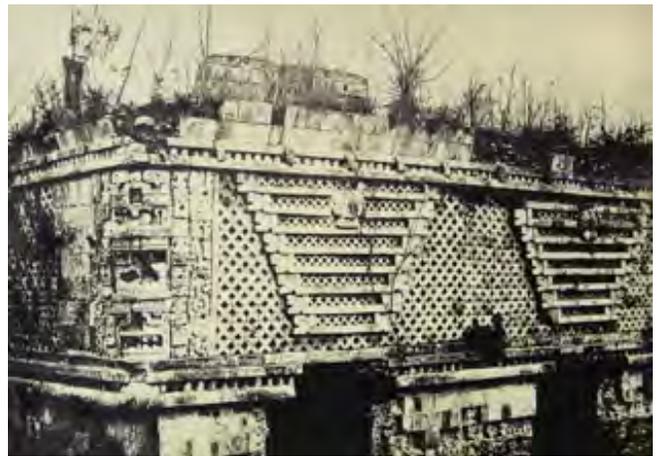


Fig. 148. Desiré, C. (1859)
Fachada del Palacio de las monjas, Uxmal

Primeros registros documentales en México

Su álbum *Cités et ruines américaines*, con 49 fotografías y texto de Viollet-le-Duc, fue la primera introducción al público francés de la arqueología mexicana. Entre 1880 y 1886 Charnay hizo otros tres viajes a México durante los que documentó sitios arqueológicos, realizó retratos etnográficos y fotografió vistas de pueblos y ciudades. Entre las publicaciones que resultaron de sus últimos viajes se incluye *Les anciennes villes du nouveau monde* (1885).⁴³

Este tipo de imágenes de documentación arqueológica fueron de las más producidas y las que prevalecían en la primer época de la fotografía mexicana, aunque también se produjeron en gran número los retratos de distintos estilos, llevados a cabo por varios autores, incluyendo algunos realizados por Claude-Joseph-Désiré Charnay. Esto describe el panorama de posibilidades que existían en la fotografía de aquel entonces y que ayudan a la conformación de lo que sería y es la fotografía documental en México.



Fig. 149. Desiré, C. (1860)
Cabeza gigantesca al pie de la segunda pirámide, Izamal



Fig. 150. Desiré, C. (1860)
Palacio de las Monjas, Chichen Itzá

Además, la fotografía en México fue utilizada desde sus primeros años para registrar a ciertos individuos considerados como peligrosos para la sociedad, los criminales en general y también las sexoservidoras, los sirvientes y los choferes.

En 1854 en pleno estado de guerra civil el general Santa Ana instituyó la fotografía de los presos de la cárcel de Belem antes de su traslado al penal de San Juan de Ulúa, el coronel José Muñoz fue el primer fotógrafo para este trabajo, Joaquín Díaz González ocupó el cargo en 1860 y lo conservó por 20 años, en 1865 Maximiliano mando retratar a las prostitutas en un intento por prevenir la extensión de enfermedades venéreas.⁴⁴

En cuanto a, François Aubert, fue otro fotógrafo que viajó a México cerca de 1854, donde aprendió la técnica fotográfica de Jules Amiel y después adquirió su estudio de la Ciudad de México, trabajó como fotógrafo oficial del emperador Maximiliano (fig. 152), también fotografió el paisaje mexicano, principalmente el altiplano central así como parte de las costumbres y eventos políticos de la época, uno de sus trabajos más representativos junto con Cruces y Campa, son los llamados tipos mexicanos, donde retrataban los distintos oficios de la población de ese entonces.

⁴³Admin. (s/f). *Fotógrafos*. Agosto 10, 2018, de The Getty Sitio web:

http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_mexico/fotografos.html

⁴⁴Debroise, O. (1989). *La fotografía en México*. Septiembre 20, 2018, de CONACULTA Sitio web:

<https://www.youtube.com/watch?v=sW4If418kfw>

Primeros registros documentales en México

El caso del fotógrafo François Aubert es fundamental pues su obra ha servido para esclarecer el pasado político, social, cultural y geográfico de un periodo breve del siglo XIX en México y también ha permitido el estudio de la historia de la fotografía en nuestro país. La fotografía de François Aubert muestra escenarios, vistas de la Ciudad de México, estructuras arquitectónicas, vistas del interior del castillo de Chapultepec, la figura de personajes como los emperadores y su séquito, además logra registrar a la gente de la corte y a las damas de Carlota.⁴⁵

Cruces y Campa fue una de las firmas más importantes en la década de 1860, formada por Antíoco Cruces y Luis Campa, la mayor parte de su trabajo fue la realización de tarjetas de visita, esto les permitía una mayor circulación y reducción de costos, ya que era accesible para la sociedad de aquel entonces, ellos trabajaron al igual que Aubert en la realización de los llamados tipos mexicanos (fig. 151).

Estos primeros fotógrafos que llegaron a México influyeron en el surgimiento de la fotografía mexicana, uno de los más importantes de esta camada, fue Alfred Saint-Ange Briquet o mejor conocido como Abel Briquet, quien llegó a México en 1883, la mayor parte de su trabajo fue realizado en México, sus temas fueron diversos, en su mayoría sobre modernización y obra pública, por encargo del gobierno del presidente Porfirio Díaz. Su trabajo también abarcó temas como flora y fauna, paisaje y también realizó al igual que varios fotógrafos de la época los llamados tipos mexicanos, uno de sus álbumes más sobresalientes se conoce como *Vistas mexicanas*, realizado entre 1883 y 1895 (fig. 153). Es considerado el primer fotógrafo comercial de México.



Fig. 151. Cruces y Campa (1875) *Otomies*



Fig. 152. Aubert, F. (1865) *Emperador Maximiliano*



Fig. 153. Briquet, A. (1880) *Cathedral at Guadalupe*

⁴⁵Castillo, V & Admin. (2016). *Fotografía del segundo imperio*. Septiembre 25, 2018, de Tierra adentro Sitio web: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/fotografia-del-segundo-imperio/>

Primeros registros documentales en México

Asimismo hubo también autores provenientes de Norteamérica, uno de los más sobresalientes fue William Henry Jackson, quien al igual que los europeos contribuyó a la fotografía mexicana de una forma sobresaliente.

Henry Jackson era un fotógrafo estadounidense conocido por ser uno de los primeros en fotografiar el oeste americano. Entre 1870 y 1878, fue el fotógrafo oficial del *Geological and Geographical Survey of Territories* de los Estados Unidos, lo que le permitió tomar fotografías en los territorios de la frontera oeste de los Estados Unidos. Fue el primero en fotografiar Yellowstone, y sus fotografías jugaron un papel muy importante a la hora de declararlo parque nacional. En 1883 la red central de ferrocarriles de México le encargó que documentara el trayecto inaugural entre Ciudad Juárez y la capital, y que hiciera una serie de fotografías publicitarias para la compañía. Durante un viaje de regreso a México en 1884 fotografió diversos motivos típicos mexicanos.⁴⁶(fig. 154 y 155)

Por otro lado, Carl Von Lumholtz fue un personaje que se interesó en las tradiciones y costumbres de los indígenas, sus fotografías muestran una visión sin precedente, ya que no se trataba de unos mexicanos sobre una tela blanca al estilo de los etnólogos y las investigaciones antropológicas de la época en las poblaciones indígenas de México. En su calidad de antropólogo y etnólogo se propone conocer a los indígenas y no fotografiarlos como parte del paisaje mexicano, no los retrata a manera de registro antropológico (fig. 156), muy habitual en aquel entonces y que se llevaba a cabo mostrando de forma frontal al individuo, de perfil, la forma del cráneo, para su reconocimiento y clasificación.



Fig. 154. Jackson, W. (1880)
Calle de Guadalupe



Fig. 155. Jackson, W. (1890)
The Cathedral of México



Fig. 156. Lumholtz, C. (1895)
Huichol Woman and Children



Fig. 157. Lumholtz, C. (1895)
Huichol Shamans and Peyoteros Ready for Hikuli Feast

⁴⁶Admin. (s/f). *Fotógrafos*. Agosto 10, 2018, de The Getty Sitio web:
http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_mexico/fotografos.html

Primeros registros documentales en México

Carl Von Lumholtz se acercaba al contexto de los individuos que iba encontrando en las poblaciones que exploraba y a manera de lo que iba a convertirse en el documental clásico, pasaba tiempo con ellos y así lograba imágenes que proyectaban cierta intimidad y dejando atrás las características de los registros y documentos antropológicos. Llegó a México a trabajar en un periodo que abarcó entre los años 1890 y 1910, apoyado por millonarios de su país, de distintas instituciones y también del gobierno de Washington, esto permitió le fueran otorgadas las facilidades por parte del gobierno de Porfirio Díaz, para que pudiera realizar su trabajo de la mejor forma posible.

En definitiva, este primer periodo marcó el rumbo de lo que fue la fotografía documental en México durante casi cien años, repitiéndose las líneas temáticas de autores de las distintas partes del mundo, principalmente de países europeos, como: Francia, Alemania, España y también los provenientes de Norteamérica, centrándose en hechos de relevancia política y económica, paisajes, sitios arqueológicos y en los diversos conflictos sociales.

El dominio técnico y el uso de la imagen fotográfica como testimonio, le otorgó al documentalismo un lugar fundamental en la historia visual del país, teniendo como autores relevantes a los ya mencionados y dando paso a uno de los más emblemáticos, quien fue Agustín Víctor Casasola.

2.2 Fotógrafos documentales del siglo XX

2.2.1 Agustín Víctor Casasola

Desde sus inicios, la fotografía en México tuvo un lugar importante en la historia del país y en el imaginario colectivo, ya que registró distintos hitos de la vida nacional, así como a individuos y contextos, con ésto generaría un archivo de la realidad y de los acontecimientos históricos.

Al inicio del siglo XX surge formalmente el fotoperiodismo en México y acompañado de éste, la fotografía documental (aunque ya habían existido acercamientos al género por distintos autores), gracias a uno de los eventos más sobresalientes en la historia del país, la Revolución Mexicana de 1910 (fig. 158 y 159), que fue registrada por una serie de fotógrafos y uno de los más importantes fue Agustín Víctor Casasola, fundador de la primera agencia, llamada *Agencia Fotográfica Mexicana*, la *AFM*.



Fig. 158. Casasola, V. (1913)
Victoriano Huerta con su Estado Mayor



Fig. 159. Casasola, V. (1914)
Niño soldado

Agustín Víctor Casasola a partir de 1894 comenzó a trabajar para varios periódicos de la capital, primero como tipógrafo y después como periodista deportivo. En 1900 adquirió su primera cámara y comenzó a ilustrar sus artículos. Casasola fue el fotógrafo extraoficial de Porfirio Díaz y de su gobierno hasta la caída de éste en 1911, momento a partir del cual se convirtió en uno de los principales cronistas de la revolución.⁴⁷

En el año de 1911 creó la *Agencia Fotográfica Mexicana*, ahí reunió a fotógrafos sobresalientes como Manuel Ramos y Hugo Brehme, entre otros. A través de los años se convirtió en una organización capaz de competir a nivel mundial con otras agencias fotográficas y a la vez se convertiría en uno de los archivos más amplios e importantes, debido a los hechos históricos registrados por sus miembros, se amplió en 1912 y cambió su nombre a *Agencia Mexicana de Información Fotográfica* y contrató a varios fotógrafos más. Aunque dirige el negocio de la agencia no abandona del todo la fotografía y continúa trabajando mayormente en la capital del país.

⁴⁷Admin. (s/f). *Fotógrafos*. Agosto 10, 2018, de The Getty Sitio web:
http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_mexico/fotografos.html

Agustín Víctor Casasola

A partir de entonces, Agustín Víctor Casasola se convierte, más que en fotógrafo, en compilador de imágenes: desde la sede de la agencia dirige a sus asociados, compra eventualmente fotografías de reporteros extranjeros o de simples aficionados, y las redistribuye a los periódicos. No es un caso aislado: lo mismo hacen las empresas norteamericanas *Mutual Film e Internacional*. Sin embargo, en ese momento Casasola no pretende formar una colección, sino cubrir en su amplitud el movimiento revolucionario.⁴⁸

Así pues, la Revolución Mexicana de 1910, fue un hito importante dentro de la historia de la fotografía documental mexicana, ya que permitió una producción masiva y es un hecho relevante dentro de la historia moderna de México. Agustín Víctor Casasola también llevó a cabo uno de los primeros rescates de imágenes, que fue del archivo fotográfico del periódico *El Imparcial* tras su cierre en 1911. Este material junto con parte de su colección que venía construyendo, le inspiró para generar la publicación de su *Álbum histórico gráfico* de 1921.



Fig. 160. Archivo Casasola. (1914)
Vendedor de Judas



Fig. 161. Casasola, V. (1914)
Villa en la silla presidencial



Fig. 162. Hernández, G. (1912)
Soldaderas en el estribo de un vagón en Buenavista



Fig. 163. Casasola, V. (1910)
Profesoras y alumnas durante la clase de matemáticas

⁴⁸Debroise, O. (2005). *Fuga mexicana un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona, España: Gustavo Gili. p. 269

2.2.2 Hugo Brehme y Manuel Ramos miembros destacados de la FMA

Dentro de los fotógrafos que pertenecieron a la agencia conformada por Agustín Víctor Casasola, dos de los más sobresalientes fueron: Hugo Brehme Wick y Manuel Ramos, éste último considerado por algunos como el primer fotorreportero mexicano, título que también se le otorga a Agustín Víctor Casasola.

Brehme fue un fotógrafo alemán que desde niño encontró su pasión en la fotografía, estudió este nuevo arte al nivel más avanzado que pudo en Europa, usando equipos de los más sofisticados y profesionales que existían. Realizó un largo viaje al África colonial, donde llevaría a cabo su trabajo como fotógrafo. El viaje no resultó fácil, ya que contraería malaria y ésto no le permitió realizar su trabajo como lo deseaba, por lo que partió hacia América, llegando a Panamá en 1905. Hizo un recorrido por distintos países de la zona, como Honduras, El Salvador y Guatemala. Después llega a Veracruz, México, en 1908 y más tarde en 1910 abre su estudio en la Ciudad de México. Entra a la agencia formada por Casasola en 1911, lo que le permitió documentar varios de los acontecimientos importantes del país en esta época, como la Revolución Mexicana de 1910, la Decena Trágica en 1913 y la intervención norteamericana en 1914, documentando así los acontecimientos más importantes de principios del siglo XX.



Fig. 164. Brehme, H. (1925)
Indígenas en un canal de Xochimilco



Fig. 165. Brehme, H. (1925)
Lago y Castillo de Chapultepec

Además de las miles de fotografías impresas como postales durante su larga carrera, sus imágenes aparecieron en revistas nacionales y extranjeras como *National Geographic*, *Atlantic*, *Mapa*, *Mexican Life*, *Jueves de Excelsior* y *Revista de Revistas*, así como en su famosa obra *México pintoresco*, publicada en 1923 en español, y en 1925 en alemán e inglés. Todo esto posibilitó la difusión de su lenguaje fotográfico y de su particular representación de la identidad mexicana, que bien sintetiza el título de su libro.

Con mirada idílica y romántica, Brehme retrata paisajes, vegetación, habitantes, tradiciones y monumentos que ilustran la riqueza natural y diversidad cultural de nuestro país. Sensible a la búsqueda nacionalista y unificadora propiciada por los gobiernos posrevolucionarios, sus imágenes forjaron un moderno lenguaje fotográfico pleno de costumbrismo e influido por el pictorialismo, que responde al México que Brehme deseaba que el resto del mundo conociera.⁴⁹

⁴⁹Casanova, Rosa y Adriana Kónzevik, R. & Kónzevik, A. (2006). *Hugo Brehme*. Agosto 20, 2018, de SINAFO
Sitio web: <http://sinafo.inah.gob.mx/hugo-brehme-2/>

Hugo Brehme y Manuel Ramos miembros destacados de la FMA

Otro miembro importante de la agencia fue Manuel Ramos, uno de los primeros fotógrafos de prensa del siglo XX y que trabajó principalmente en la Ciudad de México. Fue el primer fotógrafo en firmar su trabajo, su fotografía del torero Segurita sufriendo una cogida publicada bajo su firma en *El Imparcial* en 1903, fue la primera que apareció en la prensa mexicana firmada. Ramos formó parte de *AFM*, lo que le permitió documentar de manera amplia la Revolución Mexicana de 1910 (fig. 166) y la Decena Trágica de 1913. También realizó trabajos sobre arquitectura y paisaje (fig. 167, 168 y 169), también practicó la manipulación de sus imágenes para la creación de fotomontajes.

Con estas manipulaciones físicas: recortar, pegar, fotografiar y volver a fotografiar, alterar el documento e intervenirlo de manera pictórica, crea una serie de ensambles que son extraordinarios y que a final de cuentas son imágenes virtuales, por así decirlo. Estamos hablando del primer paisajista virtual en la historia de la fotografía mexicana. Las libertades que se da Ramos, en su búsqueda por la imagen ideal son notables, no se detiene ante el uso de cualquier recurso para conseguirlo.⁵⁰

Las fotografías de Ramos cubrieron distintos ámbitos, no se limitaron a la imagen periodística ni a sus trabajos por encargo, sino también al registro de la vida cotidiana y a una experimentación con la imagen, desde la aplicación de color a sus fotografías hasta el fotomontaje, en donde busca encontrar imágenes ideales a partir de la manipulación.



Fig. 167. Ramos, M. (1910)
*Vista de uno de los canales navegables
ubicados al suroriente de la Ciudad de
México*



Fig. 168. Ramos, M. (1917)
*Tráfico de carruajes y
automóviles en una de las calles
aledañas al Zócalo*



Fig. 169. Ramos, M. (1923)
*Vista imaginaria del
Valle de México desde
Santa Isabel Tola*



Fig. 166. Ramos, M. (1914)
Desfile de Zapatistas frente a Palacio Nacional

⁵⁰Montaño, E. (2012). *Rescatan la memoria gráfica legada por Manuel Ramos*. Septiembre 20, 2018, de La Jornada Sitio web: <http://www.jornada.com.mx/2012/01/11/cultura/a04n1cul#>

2.3 Fotoperiodismo y fotografía documental en la primera mitad del siglo XX

La cronología del fotoperiodismo y de la fotografía documental mexicana, ayuda a tener un panorama de la vida del país a través de las imágenes fotográficas, las cuales muestran una serie de acontecimientos que dan forma al desarrollo de la sociedad, la imagen de prensa y la documental funcionan como un reflejo de los anhelos de la colectividad en México.

El periodismo aumentó la credibilidad de la imagen fotográfica. Como resultado de las aproximaciones a la verdad periodística o a sus inexorables ficciones, casi siempre próximas al deseo de públicos ávidos de noticias crispantes o complacientes, en el fotoperiodismo quedaron inscritas buena parte de las aventuras que han conformado la épica y la lírica de la sociedad mexicana.

Desde que los primeros registros en duotono – impresos entre finales del siglo XIX y principios del XX – atestiguaran para el mundo la celebración y la caída del régimen porfirista hasta el llamado “nuevo fotoperiodismo mexicano” de los años ochenta del siglo XX, la prensa ha llenado sus páginas con la materia simultáneamente sagrada y secular de la historia.⁵¹

Algunos de los acontecimientos que destacaron (en su mayoría del ámbito público más que del privado) fueron: la construcción de la nación independiente, la aparición y derrota del emperador Maximiliano de Habsburgo, Benito Juárez y la consolidación de la nación como república, el largo periodo presidencial de Porfirio Díaz (fig. 170), la Revolución llena de muerte y hechos nunca antes vistos, el magnicidio de Francisco I. Madero, la Guerra Cristera (fig. 171), el furor post revolucionario de 1920 y 1930. Y a la par de estos acontecimientos, la mirada de muchos fotógrafos de la época también se fija en momentos de la cotidianidad, en el arte, el espacio público, haciendo énfasis en la identidad y su amoldamiento en la era de la comunicación moderna.



Fig. 170. Archivo Casasola.
(1900) *Porfirio Díaz en el Castillo de Chapultepec*



Fig. 171. No Identificado. (1927)
Católicos rebeldes colgados durante la Guerra Cristera

⁵¹Arroyo, S. (2013). *México a través de la fotografía*. México: Taurus. p. 28

Fotoperiodismo y fotografía documental en la primera mitad del siglo XX

Hay que destacar que esta construcción de identidad se formula ayudándose del retrato, el cual es parte intrínseca del fotoperiodismo y de la fotografía documental. La creación de tipologías identitarias de los distintos niveles sociales de México, es una salida visual basada en la clasificación humana, desde los inicios de la daguerrotipia y consagrándose en las *carte-de-visite*, fue una práctica casi científica en sus inicios, pasando por el registro de indígenas, quienes fueron los primeros en aparecer en estas series fotográficas, también delincuentes, prostitutas, empleados públicos, y todo tipo de personas que se ajustaran a una clasificación a partir de su apariencia física, de una actividad determinada y posición social (fig. 172 y 173). Estas secuencias de retratos con intención de identificación en distintos momentos, tienen como resultado una serie de obras significativas, que forman parte de un discurso sobre la identidad del individuo y su colectividad.

Asimismo, los medios más importantes para la publicación fotográfica en este tiempo (en su mayoría fotorreportajes) eran los medios impresos, como periódicos y revistas. Dentro de los medios que destacaron se encuentran las revistas *Siempre*, *Hoy*, *Mañana* y *Rotofoto*.

En 1937 José Pagés Llergo, codirector de la revista *Hoy* crea *Rotofoto*, una publicación al estilo norteamericano, de formato y diseño sustancialmente distinto a lo que se había realizado hasta entonces en México, que imita, confesadamente, la exitosa fórmula de la recién creada revista *Life Magazine* (1936). Pero, a diferencia de ésta, *Rotofoto* busca ser, esencialmente, una revista de contenido político, atenta al acontecer nacional.⁵²

Rotofoto, fue la primera publicación en la historia de la prensa mexicana en donde figuraban los nombres de los fotógrafos en el índice editorial. Proponen un diseño novedoso en comparación de lo que se veía en las publicaciones mexicanas, ocupan en muchas ocasiones la plana entera, la calidad de impresión es una característica que se puede resaltar en esta revista, además de estos elementos, la revista ofrecía innovaciones gráficas tanto en la presentación y en su diseño editorial (fig. 174).



Fig. 172. García, R. (1910) s/t



Fig. 173. Archivo Casasola. (1935)
Mujer acusada de hechicería y fraude



Fig. 174. *Rotofoto*, No. 1 (1938)

⁵²Debroise, O. *Op. Cit.*, p. 273

Fotoperiodismo y fotografía documental en la primera mitad del siglo XX

Un grupo de autores destacados en este tipo de medios, fueron los llamados Hermanos Mayo, cinco fotógrafos que llegaron de España en los años cuarenta del siglo XX, publicaron en distintas revistas nacionales y también internacionales, como Time y Life. Los Hermanos Mayo contribuyeron al desarrollo de la fotografía documental en México y sus temas trabajados eran muy diversos, desde la vida cotidiana, política, deportes, entre otros. Como muestra la (fig. 175) en donde se observa el trabajo del cuerpo de bomberos de la Ciudad de México sofocando un incendio, así como las (fig. 176 y 177), que registraron a dos delincuentes de la década de los cincuenta.



Fig. 175. Hermanos Mayo. (1953)
Héroes a 3 mil pesos



Fig. 176. Hermanos Mayo. (1952)
Asesino esquizofrénico



Fig. 177. Hermanos Mayo. (1955)
Preso, cárcel de Cananea

Finalmente, el fotoperiodismo y la fotografía documental mexicana en el primer tercio del siglo XX, están enmarcados por su tiempo histórico, como por la huella de sociedades diversas, entre las que se encuentra un extenso universo indígena, así como numerosos núcleos urbanos y rurales. Este periodo se acompañó de la influencia de una serie de fotógrafos provenientes de Norteamérica, que fueron: Edward Weston, Tina Modotti y Paul Strand, además de un autor proveniente Francia, Henri Cartier-Bresson, los primeros dieron impulso a quien es considerado el máximo representante de la fotografía documental latinoamericana, Manuel Álvarez Bravo.

2.3.1 Edward Weston, Tina Modotti, Paul Strand y Henri Cartier-Bresson Llegan a México

En cuanto a la influencia extranjera, ésta se dio desde los comienzos de la fotografía en México; pero en el siglo XX una serie de fotógrafos dejaron su marca en el documentalismo mexicano, ellos fueron: Edward Weston, Tina Modotti, Paul Strand y Henri Cartier-Bresson. Estos autores son sólo algunos de los muchos que dieron su aportación a la fotografía documental de México. El primero de este grupo fue el estadounidense Edward Weston, quien estudió fotografía en el *Illinois College of Photography*, durante un viaje a New York conoció a Alfred Stiglitz y a Paul Strand, quienes influyeron en su trabajo fotográfico, lo que le ocasionó abandonar el pictorialismo, para practicar la fotografía directa.



Fig. 178. Weston, E. (1924)
Diego Rivera

Hacia el año de 1921 conoce a Tina Modotti, una actriz italiana de cine mudo, que se volvería su alumna y amante, juntos emprenden un viaje hacia México, el cual les permite interactuar con el grupo de artistas revolucionarios y así realizar algunos retratos de los grandes maestros del muralismo mexicano (fig. 178 y 179). Entre 1923 y 1925 decide abrir su estudio fotográfico en la capital del país, en donde realizó algunos de sus trabajos más conocidos, una de estas imágenes fue la llamada *Pimiento No. 30* (fig. 181).



Fig. 179. Weston, E. (1930)
José Clemente Orozco



Fig. 180. Weston, E. (1925)
Retrete



Fig. 181. Weston, E. (1930)
Pimiento No. 30

Edward Weston, Tina Modotti, Paul Strand y Henri Cartier-Bresson llegan a México

Por otra parte, Tina Modotti fotógrafa nacida en Italia, emigra a los Estados Unidos en 1913, donde trabajó en una fábrica textil, para después convertirse en actriz de cine mudo de Hollywood. La película con la cual inicia su carrera se llamó *Tiger Lady*, de principios de los años veinte. Años más tarde conoce a Edward Weston quien se convirtió en su maestro de fotografía. En su viaje a México junto con Weston se involucra en política afiliándose al *PCM* (Partido Comunista de México), lo que le permitió conocer a los maestros del muralismo mexicano, como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Así pues, Tina Modotti junto con Edward Weston representan un cambio profundo en la fotografía documental mexicana, reflejado también en otras partes del mundo, en donde los objetos comienzan a tener mayor presencia y protagonismo.

Otro fotógrafo importante que influyó al documentalismo mexicano del siglo XX, fue el norteamericano Paul Strand, llegó a México después de un largo viaje en su viejo automóvil Ford, se encontró con Carlos Chávez, director del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, quien le encargó su primer trabajo fotográfico en México, un reportaje sobre la producción artesanal de Michoacán. También realizó una exposición de sus fotografías de Nuevo México en la sala de arte del Palacio de Bellas Artes, fue la primera exhibición fotográfica en un recinto oficial, dos años antes de la exposición de Manuel Álvarez Bravo y Henri Cartier-Bresson.



Fig. 182. Modotti, T. (1928)
Mujer con bandera



Fig. 183. Modotti, T. (1926)
Campesino con pala



Fig. 184. Strand, P. (1933)
Mujeres de Santa Ana, lago de Pátzcuaro



Fig. 185. Strand, P. (1933)
Plaza, estado de Puebla

Edward Weston, Tina Modotti, Paul Strand y Henri Cartier-Bresson llegan a México

Paul Strand regresó a New York en 1940, donde publica las imágenes que realizó en México, en un portafolio que tituló *Photographs of Mexico*, una selección de veinte fotografías dentro las cientos de imágenes que hizo en distintas partes del país en el transcurso de dos años, sobresaliendo sus fotografías de indígenas, siendo estas muy parecidas a sus tipos neoyorkinos.

Los personajes en las fotografías de Strand no son sorprendidos en sus actividades cotidianas, como los de George Brassai, Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Lola Álvarez Bravo o Graciela Iturbide, pero tampoco están posando, como los tipos de José María Lupercio, los alemanes de August Sanders, la vendedora de pescado de Manuel Álvarez Bravo o las tehuanas de Flor Garduño, sino que miran a un fotógrafo que está retratando otra cosa y quizá girará la cámara hacia ellos -y entonces tomarán la pose-. Los personajes en la fotografía, en efecto, están en espera.⁵³

Por último, dentro de este grupo, destacó Henri Cartier-Bresson, en su visita a México se encontró con un país al cual ubicó dentro de una cotidianidad surrealista, su producción en el país se destacó por imágenes callejeras que registraban tanto a prostitutas como los diversos modos de vida que encontró a su paso por la Ciudad de México.

Henri Cartier-Bresson llegó a México a principios de 1934 para acompañar una expedición encargada de definir el futuro trayecto de la carretera Panamericana, a cargo de un argentino, el doctor Julio Brandan, pero también el museo del hombre le había pedido llevar a cabo algunas tareas etnológicas. Durante los quince meses de su residencia en México, Cartier-Bresson se instala, junto con el poeta estadounidense Langston Hughes, en la ciudad de México, en una vecindad de la Candelaria de los Patos, a un paso de la merced.⁵⁴

Cabe destacar, una de sus famosas imágenes de las prostitutas de la calle Cuauhtémoc, en la cual se aprecian un par de figuras femeninas que emergen de una puerta agujerada (fig. 187), y también las de pordioseros en actitudes plácidas (fig. 186), éstas han marcado a la fotografía mexicana más reciente, e influyeron, probablemente, en Héctor García y Nacho López, quienes, a finales de los cuarenta, abordaron personajes de la ciudad, siguiendo con sus cámaras el desplazamiento de éstos desde sus territorios originales hacia los suburbios de la capital.



Fig. 186. Cartier-Bresson, H. (1934)
México



Fig. 187. Cartier-Bresson, H. (1934)
Calle Cuauhtemotzin, México City

⁵³*Ibidem.* p. 203

⁵⁴*Ibidem.* p. 197

2.3.2 Manuel Álvarez Bravo

Manuel Álvarez Bravo es considerado el más grande fotógrafo mexicano, vivió cien años, en los que dejó una obra fotográfica excepcional, tomó las enseñanzas de las vanguardias europeas, que después aplicaría a su trabajo, rompió reglas establecidas y su obra deja ver la influencia de Weston y Modotti, quienes se convertirían en sus amigos, esto se refleja en las fotografías de objetos, que tienen distintas interpretaciones, tiempo después conoce a André Breton, poeta francés fundador del surrealismo, por medio del pintor muralista Diego Rivera.

Nació en la ciudad de México en 1902. Después de varios intentos de estudio fallidos se dedicó a la fotografía de forma autodidacta. Sus primeras actividades fotográficas estuvieron vinculadas al cine. En 1931 ganó el Concurso Nacional de Fotografía y Pintura de la Cementera Tolteca. Participó como fotógrafo en la cinta *Que viva México* de Eisenstein. Sus obras obtuvieron el reconocimiento de Weston, decisivo en la afirmación de su vocación. En 1930 ocupó el lugar de Tina Modotti en *Mexican Folkways*. Su primera exposición individual se realizó en la Galería Posada. En 1934 participó, junto a Cartier-Bresson, en una muestra en el Palacio de las Bellas Artes. Presentó sus trabajos en las galerías y museos de las principales ciudades del mundo, entre las que destaca la que fue montada por André Breton en la Galerie Renue et Colle en París y *The Family of Man*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.⁵⁵



Fig. 188. Álvarez, M. (1939)
La buena fama durmiendo



Fig. 189. Álvarez, M. (1939)
Gorrión, claro

Manuel Álvarez Bravo dio origen a la colección fotográfica de la Fundación Televisa, una de las más importantes en México, que reúne obras originales de casi 150 años de producción de distintos autores. Su obra también pertenece a colecciones de distintos museos del mundo, uno de los más sobresalientes el MOMA de Nueva York. Álvarez Bravo fue acreedor de distintos reconocimientos a nivel mundial, como el premio Víctor Hasselblad en 1984, el cual fue el primer mexicano en recibirlo y que sólo un autor más, quien fue alumna suya lo ha obtenido, ella es Graciela Iturbide. Fungió como profesor tanto en la Academia de San Carlos como en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. Murió en octubre del 2002 a la edad de cien años.

⁵⁵Admin.. (2017). *Manuel Álvarez Bravo*. Octubre 5, de 2018, de Fotográfica Mx Sitio web: <http://fotografica.mx/fotografos/manuel-alvarez-bravo/>

Manuel Álvarez Bravo

En su trabajo aludió a distintos motivos, la mayoría de los cuales provenían de la poesía y de la música clásica, él consideraba que para ser un buen fotógrafo se debía saber apreciar otras artes, y por supuesto disfrutar mirar, esto era para el autor la base de la fotografía, cabe comentar que muchos de los títulos de sus imágenes provienen de versos en poemas de diversos autores, asimismo su trabajo refleja componentes humanistas, retrató la calle y las costumbres de la sociedad mexicana sin llegar al reportaje, ejemplo de ello es uno de sus trabajos más reconocidos, la fotografía llamada *Obrero en huelga, asesinado* (fig. 192), en donde se observa a un individuo sin vida, mismo que fue víctima de la represión policiaca, también hizo varios ejercicios de cine de forma experimental, que se publicaron hasta después de su muerte.

En conclusión, Manuel Álvarez Bravo representa uno de los hitos más significativos en la historia de la fotografía documental y gracias a su trabajo aparecieron años más adelante autores que continuaron su legado y posicionaron nuevamente a la fotografía mexicana en el mapa internacional, algunos de ellos son: Graciela Iturbide (quien fue su alumna y asistente) Pedro Meyer, Pablo Ortiz Monasterio, Marco Antonio Cruz, entre otros, en todos ellos su producción se caracteriza por un fuerte tinte documental, que se destaca por haber revolucionado el curso de la fotografía en México entre finales de la década de los setenta y principios de los años noventa.



Fig. 190. Álvarez, M. (1927)
Niño orinando



Fig. 191. Álvarez, M. (1945-46)
Retrato ausente



Fig. 192. Álvarez, M. (1934) *Obrero en huelga, asesinado*



Fig. 193. Álvarez, M. (1930-40) *Juan Rulfo*

2.3.3 Nacho López y Héctor García

Ignacio López Bocanegra o mejor conocido como Nacho López, originario de Tampico, fue otro de los principales autores de la fotografía documental mexicana del siglo XX. En 1945 inicia sus estudios en el Instituto de Artes y Ciencias Cinematográficas de México, lugar en el cual impartió clases Manuel Álvarez Bravo, residió en Venezuela en el año de 1958, ahí fue su primera muestra y también en donde ejerció como maestro de técnica fotográfica. En esta década inició su etapa como fotorreportero y desde ese momento gran parte de su trabajo se enfocó en la vida cotidiana de la Ciudad de México.

El trabajo de Nacho López es esencialmente urbano, pero también construyó una importante obra para el Instituto Nacional Indigenista, la forma de abordar los contextos que retrata denotan una reticencia, que comparte con algunos otros autores documentalistas, como es el caso de Mariana Yampolsky. También registró la danza contemporánea, un tema importante para él debido al vínculo con su hermana, la bailarina Rocío Sagaón. En los años sesenta inicia sus colaboraciones en diversas revistas nacionales e internacionales, como *Artes de México* y *Life*.

A pesar de que fue contemporáneo de Héctor García, el caso de Nacho López es distinto. Al contrario de éste escoge un camino complicado en la construcción de su trabajo, de una discreción extrema, y de un respeto por la imagen tomada (y lo que esto puede significar) que se convirtió en una de las características de su obra y que pocos fotógrafos comparten.

Su manera de proceder, sin embargo, se sitúa en el límite entre la fotografía de prensa y lo que muchos van a reivindicar en las siguientes décadas como “fotografía de autor”. En las fotografías de Nacho López, al igual que en las de Héctor García, hay manifestaciones, marchas, represiones – aunque nunca tomadas de tan cerca y con tanta violencia representada-, y también rostros, pero sobre todo hay algo que no encontramos en las imágenes de ningún otro fotógrafo del periodo (...), gestos, gesticulaciones, movimientos; muchísimos movimientos.⁵⁶



Fig. 194. López, N. (1950)
Villa de Guadalupe (12 de diciembre)

⁵⁶Debroise, O. *Op. Cit.* p. 285

Nacho López y Héctor García

Además, Nacho López hizo del fotodocumentalismo una forma muy personal de expresión. Muchas de sus mejores series fueron construidas o dirigidas, por medio de situaciones que él mismo provocaba en el ambiente cotidiano de la Ciudad de México, ejemplo de esto son las series, *Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero*, (fig. 197) y *La Venus se va de juerga*, (fig. 198). De este modo, detrás de sus secuencias fotográficas hay todo un trabajo de concepción, planeación, dirección y ejecución, que da una nueva dimensión a la toma instantánea y al trabajo documental.

También supo desplegar en los registros más ortodoxos de documentación y en el tratamiento de temas étnicos, arquitectónicos y sociales, un encuadre novedoso y perspicaz, que se sumaba a una sorprendente actitud lúdica. Una vez realizada la serie, López trabajaba en la selección, montaje, pies de foto y edición, así como en la formación misma de la página, ensamblando imágenes con textos propios o ajenos.⁵⁷

Así pues, por la calidad compositiva y técnica del trabajo de Nacho López, más su compromiso social proveniente de sus reflexiones en torno a su profesión, es considerado uno de los teóricos más importantes del fotoperiodismo nacional, y uno de los fotodocumentalistas más importantes de México y del mundo. En definitiva su legado contribuyó al surgimiento de nuevos autores, ligados a las temáticas documentales y también experimentales, incluso se ganó el apodo de *fotógrafo del pueblo*, debido a su amplio trabajo sobre la vida cotidiana en la capital del país.



Fig. 195. López, N. (1956)
Globero junto al palacio de Bellas Artes



Fig. 196. López, N. (1950)
Penitenciaría de Lecumberri



Fig. 197. López, N. (1953)
Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero



Fig. 198. López, N. (1950)
La Venus se va de juerga

⁵⁷Casanova, Kónzevik, A. & Kónzevik R. (2006). *Nacho López*. Octubre 05, de 2018, de SINAFO Sitio web: <http://sinafo.inah.gob.mx/nacho-lopez-2/>

Nacho López y Héctor García

Por otro lado, Héctor García testigo de movimientos culturales y sociales del siglo XX, fue uno de los fotógrafos mexicanos que trabajó la fotografía documental y de calle, principalmente de la Ciudad de México, por lo que se ganó el seudónimo de *cronista de la ciudad*, retrató los cambios sociales, también tuvo una participación importante en el registro del movimiento estudiantil del año 68, que tuvo antecedentes en otros movimientos que también documentó, como la huelga de los ferrocarrileros algunos años atrás.

Héctor García nació en 1923, en el barrio de la Candelaria de los Patos, de la ciudad de México. Quedó huérfano desde muy pequeño y, como niño callejero, fue internado en la Correccional de Tlalpan, de dónde salió en 1942 para irse de bracero a Estados Unidos, donde laboró en la construcción de vías de ferrocarril hasta ser deportado en 1945, junto con la primera oleada de trabajadores migratorios que fueron devueltos a México al terminar la II Guerra Mundial. De regreso en la capital, empezó desempeñándose como *office-boy* en diversas publicaciones, lo que le permitió entrar en contacto con reporteros gráficos e iniciarse en la fotografía.⁵⁸

A consecuencia de la oportunidad que tuvo de compartir y aprender con profesionales del fotoperiodismo, logró convertirse en uno de los documentalistas más representativos de México, retratando muchos de los aspectos de la sociedad mexicana (fig. 199 y 200), así como las marchas estudiantiles en 1968 (fig. 201), además cubrió paralelamente los preparativos de los Juegos Olímpicos (fue el fotógrafo oficial de ese acontecimiento deportivo), y con su cámara captó la transformación de la ciudad en el siglo XX. Fue alumno de Manuel Álvarez Bravo y es junto con Nacho López, uno de los primeros fotógrafos que se les consideró como artistas visuales, ganó en tres ocasiones el Premio Nacional de Periodismo, y en sus imágenes proyectó su amor por la ciudad.



Fig. 199. Valtierra, P. (1998)
Entre el desarrollo y el progreso



Fig. 200. Valtierra, P. (1998)
Atisbando el porvenir



Fig. 201. Valtierra, P. (1998)
2 de Octubre

⁵⁸Debroise, O. *Op. Cit.* p. 282

2.4 Fotoperiodismo y fotografía documental en la segunda mitad del siglo XX

En cuanto a los inicios de la segunda mitad del siglo XX se destacaron una tercia más de autores extranjeros, ligados al fotoperiodismo, y que su trabajo serviría de influencia a fotógrafos documentales mexicanos, dos de ellos europeos, Juan Guzmán y Bernard Plossu, y el último latinoamericano, Rodrigo Moya.

El primero, Juan Guzmán (Hans Gutmann) fotógrafo alemán que trabajó para distintos medios mexicanos, como *Novedades*, *Hoy*, *Tiempo* y *Mañana*, también para publicaciones extranjeras como *Time* y *Life*. Los temas que trabajó van desde paisaje, arquitectura y la cultura mexicana en general (fig. 202). El segundo, Bernard Plossu, un fotógrafo francés que llegó a México en 1965 y en el transcurso de no más de dos años, logró realizar una serie de fotografías de distintas partes del territorio mexicano (fig. 203), que más tarde expondrá en diferentes ciudades del mundo y con distintos fotógrafos, algunos de ellos mexicanos.

Por último, dentro de esta tercia de fotógrafos de mitad de siglo XX está Rodrigo Moya, nacido en Medellín, Colombia, pero considerado fotógrafo mexicano, por su amplio trabajo en el país y por radicar la mayor parte de su vida en él. Su trabajo se enfoca en un sector de la sociedad marginal al que no pertenece, y que busca un compromiso social. Algunos documentalistas más adelante seguirán esta línea de trabajo, como Graciela Iturbide, Vida Yovanovich o Armando Cristeto, trabajando con minorías sociales. Rodrigo Moya y Héctor García fueron los responsables de imprimir un giro autoral al fotoperiodismo nacional en los años cincuenta.



Fig. 202. Guzmán, J. (1956)
Chamulas



Fig. 203. Plossu, B. (1965-66)
Chiapas, México



Fig. 204. Moya, R. (1962)
Rueda de la fortuna



Fig. 205. Moya, R. (1965) *Hipotecados*

Fotoperiodismo y fotografía documental en la segunda mitad del siglo XX

Asimismo, los fotógrafos de prensa se encargan de informar, registrar y transmitir acontecimientos, motivando actitudes o incluso formando opiniones, cuando el fotoperiodismo trasciende estos fundamentos básicos puede llegar a transitar los terrenos del arte y también se puede decir lo mismo de los trabajos con intención documental.

El fotoperiodismo incluye, entre otros rubros, la nota roja o policíaca (tremenda fusión entre víctimas, verdugos, cómplices y mirones), así como la crónica de política (la mascarada y la retórica como piedras de toque de la escena pública), la crónica de sociales (lo equivalente al encuentro con los vencedores de la historia), la moda (bitácora de la dependencia de lo imaginario), cimas y abismos concernientes a todos los sectores de la población.⁵⁹

Un fotógrafo en el que se reconoce la trascendencia (no inmediata) del trabajo fotoperiodístico a los terrenos del arte, es Enrique Metinides, *el niño fotógrafo*, quien es considerado un autor de culto en estos tiempos y uno de los fotodocumentalistas más importantes de México, su trabajo se distingue por pertenecer al ámbito noticioso en específico a la nota roja, con apenas 9 años comenzó su trabajo, de ahí su apodo. Hay que destacar que uno de los elementos que está presente en la mayoría de su trabajo es la gente que observa los accidentes, a los que él llamaba mirones, personajes que siempre llegaban a ser espectadores de las tragedias, ejemplo de esto es la fotografía llamada *Rescate de muerto ahogado en Xochimilco* (fig. 207), en donde los mirones se aprecian en el reflejo del agua y forman un equilibrio en la composición.



Fig. 206. Metinides, E. (1977)
Madre suicida



Fig. 207. Metinides, E. (1960)
Rescate de muerto ahogado en Xochimilco

⁵⁹Arroyo, S. *Op. Cit.* p. 29

Fotoperiodismo y fotografía documental en la segunda mitad del siglo XX

Los periódicos que aparecen en esta época, proponen una nueva forma de periodismo inteligente, como consecuencia de los cambios sociales y políticos de 1968. Las victorias ganadas, al precio del enfrentamiento y la muerte, generan espacios de tolerancia y ofrecen sus páginas a una nueva generación de fotógrafos.

Las publicaciones serán otro foco de difusión fundamental de la fotografía mexicana. (...). *Celuloide*, boletín de cine en el que comienza a publicar Héctor García, *Impacto*, revista ilustrada que define el trabajo de Rodrigo Moya, *Interviú*, revista en la que colaborarán García y Cruz, y, a destacar, los diarios *Uno más uno* (1977) y *La Jornada* (1984), que renuevan el concepto del periodismo gráfico en México a partir de la colaboración de fotógrafos como Cruz, Valtierra, Medina y Mata. Con respecto a los archivos de imágenes resalta (...) la Fototeca Nacional en Pachuca (1976), así como las agencias gráficas fundadas y gestionadas por fotógrafos, *Imagen Latina* (1984) y *Cuarto Oscuro* (1986).⁶⁰

Más adelante apareció Pedro Valtierra, un fotoperiodista y documentalista que destacó en el último cuarto del siglo XX, trabajó en distintos medios cubriendo momentos noticiosos e históricos, entre los cuales resaltaron La Revolución Sandinista y el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en México. Otra de sus aportaciones a la fotografía mexicana fue la organización de la agencia *Imagenlatina* y la creación de la revista especializada en fotografía *Cuarto Oscuro*.

Su acercamiento a la fotografía fue gracias a que trabajó en su adolescencia de bolero y conserje en Los Pinos, ésto le permitió conocer y aprender a manejar el laboratorio de la oficina de comunicación social de la presidencia, aprendió de fotógrafos que habían trabajado en distintos medios. Pedro Valtierra es creador de algunas de las imágenes más reconocidas dentro del documental mexicano, ejemplo de esto es la llamada *Mujeres de X'oyep*, en donde se observa un grupo de mujeres indígenas enfrentando al ejército mexicano (fig. 208).



Fig. 208. Valtierra, P. (1998) *Mujeres de X'oyep*



Fig. 209. Valtierra, P. (1985) *Mineros desnudos*

⁶⁰Carreras, C. *Op. Cit.* p. 15

Fotoperiodismo y fotografía documental en la segunda mitad del siglo XX

Pero no todo en la fotografía documental estaba ligado al fotoperiodismo en esta época, para muestra cabe mencionar el trabajo de Pedro Meyer, creador junto con la historiadora Raquel Tibol del Consejo Mexicano de Fotografía, éste dio paso a la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana y al mismo tiempo al Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en la Ciudad de México. Es pionero de la técnica digital y uno de los autores más reconocidos internacionalmente, además ha sido curador, editor y fundador del primer sitio web de fotografía digital llamado *zonezero*, el cual contiene trabajos de todo el mundo y también creó el primer proyecto en usar como soporte el CD-ROM, llamado *Fotografía para recordar* (fig. 211), que fue diseñado para verse en pantalla.



Fig. 210. Meyer, P. (1984)
La bolsa en el mercado



Fig. 211. Meyer, P. (1987)
Fotografía para recordar



Fig. 212. Meyer, P. (1987)
Boda en Coyoacán

2.4.1 Marco Antonio Cruz

Nació en Puebla, México en 1957. Aunque pintor de formación, se inició en la fotografía con Héctor García. Desde 1979 es fotógrafo de prensa en publicaciones como el *Semanario Oposición*, *Así es* y la revista *Interviú*. Fundador de *La Jornada*, pertenece a una generación de fotoperiodistas que mezcla lo informativo con un estilo personal que logró desarrollarse en un nuevo ambiente con cierta libertad de prensa. En 1984 creó y dirigió la Agencia Fotográfica *Imagenlatina*.⁶¹

Tuvo contacto con Héctor García en 1979, al cual le muestra parte de su trabajo. A partir de este encuentro logra adquirir seguridad y decide dedicarse de manera profesional a la fotografía. Marco Antonio Cruz se considera un contador de historias, esto a través del documentalismo fotográfico, sobre todo de grupos y movimientos sociales, de los cuales relata con imágenes sus historias, se le puede considerar de estilo o tendencia humanista, aunque también registró temas como desastres naturales, ejemplo de ello el terremoto de la Ciudad de México de 1985 (fig. 214), de éste evento trágico logró algunas de las imágenes más importantes que se conocen. Gracias a su trabajo ha obtenido distintos apoyos y reconocimientos a nivel nacional e internacional.



Fig. 213. Cruz, M. (1987)
Calle Tacuba



Fig. 214. Cruz, M. (1985) *Edificio Nuevo León*



Fig. 215. Cruz, M. (1986) *Huelga de policías bancarios*

⁶¹Admin. (2017). *Marco Antonio Cruz*. Octubre 05, de 2018, de Fotográfica Mx Sitio web: <http://fotografica.mx/fotografos/marco-antonio-cruz/>

Dentro de sus proyectos más sobresalientes se encuentra el último en ser publicado y exhibido, su nombre es *Habitar la oscuridad* (fig. 217), proyecto en donde a lo largo de treinta años ha registrado la realidad que viven las personas con ceguera en la mayor parte del país, este proyecto se puede ubicar como un ejemplo claro de fotografía documental, por contener características específicas que coinciden con los autores clásicos del género y que más adelante se enumerarán estas mismas.

También ha sido parte importante en la formación de nuevos fotógrafos documentales, gracias a su participación como tutor en los programas académicos, en los que destacan, Jóvenes creadores de FONCA y el taller integral del Centro de la Imagen. Actualmente es coordinador del departamento de fotografía de la revista *Proceso* y editor de la agencia *Procesofoto*.

Marco Antonio Cruz es un promotor y defensor de la fotografía de compromiso social, para él los fotoperiodistas y fotodocumentalistas deben de fijar una postura ante la realidad que están registrando, reflejar la condición humana y tratar de cambiarla, para el autor no puede existir una postura objetiva en esta actividad.



Fig. 216. Cruz, M. (1987)
Puente del Estadio Azteca



Fig. 217. Cruz, M. (1994)
De la serie *Habitar la oscuridad*



Fig. 218. Cruz, M. (1986)
Viernes santo

2.5 Inicios del nuevo documentalismo en México

En el trabajo de varios autores de los años ochenta existen distintos proyectos y maneras de abordar los temas, que ayudan a comprender y describir algunas de las características del nuevo documentalismo mexicano, al igual que en otras partes del mundo se observan distintas estrategias a la hora de registrar la realidad, como: el dejar de lado la herencia del fotoperiodismo y su función informativa, proyectos intimistas, objetos contenedores de historias, retratos dirigidos, entre otros. El documentalismo mexicano se aparta notablemente de sus orígenes antropológicos y noticiosos, dejando de lado también su compromiso social, para ir construyendo una nueva postura del registro documental y su interpretación, aunque con la inevitable influencia de sus predecesores. Un ejemplo de este influjo es el que plantea Oliver Debroise en su libro *Fuga mexicana un recorrido por la fotografía en México*, sobre que “los jóvenes que Fabrizio León retrata en ciudad Nezahualcóyotl en los años ochenta son, finalmente, los descendientes de los asiduos a los céntricos salones de baile de Héctor García, los nietos o tataranietos de los tlachiqueros o los vendedores de leña de Hugo Brehme.”⁶² Fabrizio León fue también el creador de algunas fotografías sobre la detención del narcotraficante Joaquín Guzmán Loera *El Chapo*, éstas se convirtieron en imágenes icónicas dentro de la historia del fotoperiodismo mexicano (fig. 220).

Simultáneamente, la fotógrafa Lourdes Grobet (artista visual de formación), contribuyó de manera extraordinaria en este periodo de fines del siglo XX a la construcción de la nueva fotografía documental, su trabajo llevado a cabo en película de color era contradictorio a la manera de trabajar de la mayoría de los documentalistas mexicanos, que realizaban su producción en blanco y negro, esta característica en el trabajo de Lourdes Grobet hará resaltar uno de los temas que más tiempo ha trabajado: la lucha libre (fig. 221). Además de trabajar la fotografía documental, también realiza imágenes que registran sus intervenciones del paisaje, en donde el color es protagonista en la composición (fig. 222).



Fig. 219. León, F. (1985)
Nezahualcóyotl



Fig. 220. León, F. (1993)
Joaquín Guzmán Loera
“El Chapo”



Fig. 221. Grobet, L. (1980)
Blue Demon



Fig. 222. Grobet, L. (1980)
Paisajes pintados

⁶²Debroise, O. *Op. Cit.* p. 197

Inicios del nuevo documentalismo en México

Algunos de estos fotografías formaron parte del programa del Instituto Nacional Indigenista, que buscaba registrar los usos y costumbres de varias poblaciones indígenas del país. Dentro de los que destacaron Pablo Ortiz Monasterio, Graciela Iturbide, Eniac Martínez, entre otros. En cuanto a la mirada de Ortiz Monasterio se puede decir que es la de un fotógrafo urbano que no tiene intención de olvidar sus orígenes, pero que deja de lado con el propósito de proyectar confianza e intimidad en sus imágenes, ya sea de contextos como los que tienen que ver con los chavos banda (fig. 223), o los de algunas culturas indígenas de México, ejemplo de esto es su serie *Corazón de Venado*, en donde documenta la vida cotidiana y los rituales de los wixárika (fig. 224).

Con dichas imágenes Ortiz Monasterio retoma el hilo de la fotografía mexicanista, la cual se convirtió en un rasgo distintivo a los ojos de la crítica, particularmente de la estadounidense, en detrimento muchas veces de otras posibles y más profundas lecturas. Al asumir esa manera de estetización, Ortiz Monasterio rehúsa el testimonio directo, el documento fotográfico *per se*; para conformar una fotografía representacional, en el límite con la ficción.⁶³



Fig. 223. Ortiz, P. (1987)
Volando bajo



Fig. 224. Ortiz, P. (1998)
Corazón de Venado



Fig. 225. Iturbide, G. (1979)
Mujer ángel

Graciela Iturbide es otra fotógrafa que trabajó para el Instituto Nacional Indigenista, lo cual le permitió generar una de sus series más importantes, llamada *Los que viven en la arena*, en donde registra la vida de una de las poblaciones indígenas habitante del estado de Sonora, los seris, una de las imágenes más sobresalientes de esta serie es la titulada *Mujer ángel* (fig. 225). Comenzó su carrera en la fotografía durante su paso por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, fue asistente y alumna de Manuel Álvarez Bravo y al igual que su maestro fue galardonada con el premio *Hasselblad* en 2008, su trabajo fotográfico ha contribuido a la formación de lo que se denomina el nuevo documentalismo, gracias a su mirada personal y poética, que invita a diversas interpretaciones de la imagen fotográfica.



Fig. 226. Iturbide, G. (1997)
Perros perdidos

⁶³*Ibidem.* p. 215

Inicios del nuevo documentalismo en México

De los fotógrafos destacados en los proyectos del Instituto Nacional Indigenista, está Eniac Martínez, quien por encargo del instituto, fotografió las distintas costumbres y el contexto de la cultura indígena mixteca del sur del territorio nacional (fig. 227), así como también su migración hacia el país vecino del norte Estados Unidos de Norteamérica. Es uno de los autores más representativos del documentalismo mexicano, iniciando en la corriente tradicional apegada al fotoperiodismo, y logrando transitar hacia el nuevo documentalismo, muestra de ello es uno de sus proyectos más recientes, *Ríos*, donde se encuentran elementos característicos de la nueva fotografía documental, como lo son el retrato dirigido, fotografía de objetos contenedores de historias, entre otros (fig. 228).

Por otra parte, en esta misma década, destacaron un grupo de tres autores que fueron los responsables de generar un discurso conceptual que se contraponía a lo establecido en la fotografía, específicamente a la documental de marcada tendencia izquierdista y de denuncia social. Olivier Debrouse en su libro *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, señala que “Gerardo Suter, Lourdes Almeida y Javier Hinojosa dieron, en 1981, el paso decisivo en contra de aquella especie de “dictadura” de la fotografía directa, impuesta por los fotógrafos de la generación inmediatamente anterior que se habían formado en el fotoperiodismo, y cuya única manera de presentar sus trabajos era a través de la prensa.”⁶⁴

Desafiaron las formas en que se venía ejerciendo la fotografía, su carácter inmediato y su función informativa. También desarrollaron una serie procesos de construcción y manipulación de la imagen, tanto de revelado como de impresión, esto dio paso a una mayor experimentación en las siguientes generaciones de fotógrafos, tanto en el ámbito documental como en el autoral.



Fig. 227. Martínez, E. (1994)
De la serie *Mixtecos*



Fig. 228. Martínez, E. (2015)
De la serie *Ríos*



Fig. 229. Almeida, L. (1987-89)
Lo que el mar me dejó

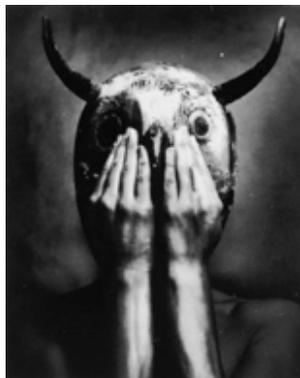


Fig. 230. Suter, G. (1987)
El animal de las sorpresas



Fig. 231. Hinojosa, J. (2003)
*Reserva de la biosfera
Río Lagartos*

⁶⁴*Ibidem.* p. 344

Inicios del nuevo documentalismo en México

En la década de los noventa el documentalismo fotográfico en México se distinguió por registrar uno de los eventos más importantes de la historia cercana del país, que fue el levantamiento zapatista de 1994, en este registro participaron fotógrafos de renombre y con una trayectoria consolidada hoy en día como documentalistas, entre ellos destacaron fotógrafos como: Antonio Turok, y Patricia Aridjis. Del primero de estos autores, sobresale que fue el creador de la primera imagen del levantamiento, y que se ha vuelto icónica a través del tiempo, esta fotografía muestra a un miembro del Ejército Zapatista de Liberación Nacional apuntando su arma hacia el fotógrafo (fig. 232).



Fig. 232. Turok, A. (1994)
Levantamiento del EZLN

Antonio Turok comenzó a fotografiar a los catorce años de manera autodidacta, a lo largo de su carrera ha documentado distintos conflictos sociales, tanto nacionales como internacionales, ejemplo de ello son: las guerrillas de El Salvador y de Nicaragua, así como el ya mencionado levantamiento zapatista de 1994 y el contexto de pobreza e injusticia existente en el estado de Chiapas. También fue testigo de los atentados terroristas a las torres gemelas de Nueva York del 11 de septiembre de 2001 (fig. 235), así como el levantamiento de maestros de 2006 en Oaxaca y el surgimiento de la APPO (Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca) quienes pedían la destitución del gobernador, acusándolo de enriquecimiento ilícito y de ser impuesto por empresas transnacionales con las cuales tenía compromisos millonarios, esto provocó una serie de protestas y una represión brutal por parte del gobierno estatal y federal (fig. 234), algunas de las imágenes surgidas de este último evento forman parte del libro que se publicó recientemente llamado *La fiesta y la rebelión*, que es un recorrido por la trayectoria del fotógrafo.



Fig. 233. Turok, A. (1994)
*Subcomandante Marcos
y los insurgentes Zapatista*



Fig. 234. Turok, A. (2006)
La verdadera cara del Neoliberalismo



Fig. 235. Turok, A. (2001)
Nueva York

Inicios del nuevo documentalismo en México

Dentro de esta década destacó también Patricia Aridjis, quien se desarrolló en un principio dentro del fotoperiodismo, lo que le permitió ir construyendo sus proyectos personales de tipo documental, gracias a su trabajo como fotoreportera del diario *Milenio*. Un claro ejemplo de esto es su proyecto *Las horas negras*, el cual nació como un encargo del periódico, en donde Aridjis retrató la vida que llevan las reclusas en las cárceles del país, principalmente de la Ciudad de México (fig. 236 y 237), lo que inició como un reportaje de corto tiempo se prolongó por un periodo de siete años. Este proyecto refleja algunas de las características más reconocidas de la fotografía documental, como son: fotografía directa, convivencia con los personajes retratados por periodos largos de tiempo, técnica análoga en 35mm, película en blanco y negro, entre otros.

En su último proyecto *Arrullo para otros*, Patricia Aridjis emplea elementos relacionados con el nuevo documentalismo, el más sobresaliente de ellos son los retratos colaborativos, es su primer trabajo en digital y a color, esta serie describe la realidad de mujeres que cuidan hijos ajenos y pierden la posibilidad de criar a los propios, proyecta la complicidad entre las nanas o trabajadoras domesticas y los niños que están a su cuidado, las imágenes registran ocho familias de diferentes partes del país, de Mérida a Nayarit, de Acapulco a la colonia Condesa, refleja el afecto entre extraños y la desigualdad social, la fotógrafa captó también el momento íntimo y de complicidad en estos contextos (fig. 238 y 239), es un proyecto que ha sido creado con el apoyo del Sistema Nacional de Creadores de Arte y se ha expuesto en lugares como la Fototeca Nacional del INAH y la plancha del zócalo capitalino de la Ciudad de México.



Fig. 236. Aridjis, P. (2004)
De la serie *Las horas negras*



Fig. 237. Aridjis, P. (2004)
De la serie *Las horas negras*



Fig. 238. Aridjis, P. (1998-01)
De la serie *Arrullo para otros*



Fig. 239. Aridjis, P. (1998-01)
De la serie *Arrullo para otros*

2.5.1 La nueva fotografía documental mexicana

En este apartado se revisarán algunas de las series fotográficas más sobresalientes para tener un panorama de cómo se hace la nueva fotografía documental en México, particularmente proyectos realizados en la primera década del siglo XXI, en este periodo se destacan los siguientes autores: Federico Gama (1963), Daniela Rossel (1973), Ivonne Venegas (1970), Alejandro Cartagena (1977), Dulce Pinzón (1974), entre otros. Aunque algunos de los fotógrafos se formaron en la fotografía documental, y por ende se encuentran características de ésta en su trabajo, en ellos hay una nueva forma de abordar los temas clásicos, como: desplazamiento de poblaciones, vida cotidiana, conflictos sociales, entre otros.

Uno de los proyectos sobresalientes es el llamado *Mazahuacholoskatopunk* de Federico Gama, en el cual retrató a un sector juvenil de la población mexicana, migrantes locales provenientes de algunos estados de provincia que llegan a la ciudad en busca de trabajo y adoptando apariencias de distintas tribus urbanas para camuflajearse y no sentirse discriminados (fig. 240, 241 y 242), Federico Gama es un fotógrafo que se ubica dentro del nuevo documentalismo, aunque su formación es en la fotografía documental, los temas abordados por el autor se distinguen por retratar distintas expresiones juveniles. Además de aplicar una serie de estrategias que concuerdan más con el nuevo documentalismo que con el tradicional, como el uso de flash, fotografía dirigida, retratos colaborativos y herramientas no comunes en el documental como uso de teleobjetivos.

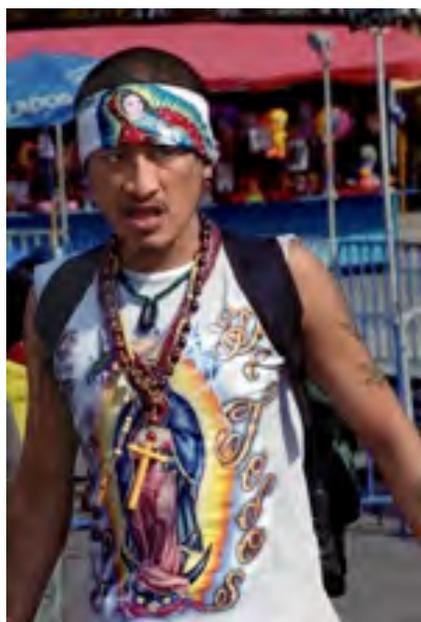


Fig. 240. Gama, F. (2004-09)
De la serie *Mazahuacholoskatopunk*



Fig. 241. Gama, F. (2004-09)
De la serie *Mazahuacholoskatopunk*



Fig. 242. Gama, F. (2004-09)
De la serie *Mazahuacholoskatopunk*

A la fotografía documental en México le interesaban los hechos, la anécdota del mundo y ahora con el nuevo documentalismo, es algo que va más lejos, tiene que ver más con una reflexión del espectador a partir de su experiencia visual y de vida, se encuentran proyectos que rompen con lo que se conoce como fotografía documental y su visión condescendiente con grupos marginados, característica habitual en muchos proyectos de tipo documental a través de la historia.

La nueva fotografía documental mexicana

Asimismo, autores que pertenecen a las clases sociales más altas de México recientemente trabajan o indagan sobre su medio social o familiar con una mirada crítica e irónica. Hace muchos años el libro *Ricas y Famosas* de Daniela Rossell abrió esta veta al mostrar a la clase adinerada y opulenta mexicana desde una perspectiva mordaz. En las últimas generaciones nos encontramos con el trabajo de Yvonne Venegas o Andrés Carretero, por mencionar algunos, quienes desmenuzan desde diferentes ángulos las implicaciones del poder y el *statu quo* de la clase política, cultural o económicamente poderosa en México.⁶⁵(fig. 243 y 244)



Fig. 243. Rossell, D. (1994-01)
De la serie *Ricas y famosas*

Otra fotografía importante en la producción de imágenes sobre la clase alta en México es Yvonne Venegas, que forma parte de esta corriente del nuevo documentalismo, y muestra al igual que Daniela Rossell, la vida cotidiana de este sector de la sociedad mexicana, contraponiéndose a la fotografía documental que fijaba su mirada en los más desfavorecidos. Ejemplo de ésto es su serie *María Elvia de Hank*, donde retrata las costumbres y excesos de una de las familias más ricas de México, (fig. 245 y 246), el proyecto lleva el nombre del personaje protagonista quien fue esposa de Jorge Hank Rohn, empresario y político mexicano, con este trabajo Yvonne Venegas rompe con la tradición en los temas predominantes del documentalismo en el país, los cuales estaban ligados a movimientos y conflictos sociales.



Fig. 244. Rossell, D. (1994-01)
De la serie *Ricas y famosas*



Fig. 246. Venegas, Y. (2006-10) De la serie *María Elvia de Hank*



Fig. 245. Venegas, Y. (2006-10)
De la serie *María Elvia de Hank*

⁶⁵Casas, A., González, G. & Montiel, G. (2015). *Develar y detonar fotografía en México ca. 2015*. México: RM. p. 15

La nueva fotografía documental mexicana

Por otro lado, dentro del grupo de estos fotógrafos de principios del siglo XXI, destaca Alejandro Cartagena, de origen dominicano pero naturalizado mexicano, es de los autores con más diversidad temática y cuenta con uno de los cuerpos de trabajo más extenso en la actualidad. En su proyecto *Carpoolers*, Alejandro Cartagena documenta una serie de cajas de camionetas que transportan a trabajadores de la construcción, éste lo llevó a cabo desde un puente peatonal en la ciudad de Monterrey, Nuevo León. Jugando así con las maneras y estrategias de abordar los temas en el trabajo documental, las fotografías describen el recorrido de los trabajadores, de sus comunidades a las zonas donde laboran, pero de una manera singular, que es en las cajas de los vehículos (fig. 247).



Fig. 247 Cartagena, A. (2011-12)
De la serie *Carpoolers*

Para finalizar, cabe mencionar a Dulce Pinzón, quien estudió fotografía en la Universidad Indiana en Pennsylvania y después en el ICP de Nueva York, fotógrafa y artista visual que tiene como base una visión documental y social en sus proyectos, pero con un toque lúdico, lo que le permite una dinámica directa con el público. El interés de Dulce Pinzón es el generar personajes que le permitan crear y enriquecer sus narrativas, esto también para establecer de manera sencilla la conexión de los espectadores con sus fotografías.



Fig. 248. Pinzón, D. (2005-10)
De la serie *The Real History of the Superheroes*

En su trabajo *The Real History of the Superheroes*, da muestra del juego con la ficción, al documentar a una serie de trabajadores mexicanos en los Estados Unidos, a los cuales disfrazó como superhéroes de comic norteamericanos (fig. 248 y fig. 249), su proyecto surgió a partir de la caída de la torres gemelas de Nueva York, cuando residía en aquella ciudad, la fotógrafa trata de reivindicar de esta manera la labor de los migrantes en sus diversos trabajos y generar una reflexión de manera binacional. Las fotografías van acompañadas de un pequeño texto que describe el contexto del migrante (tipo de empleo y lugar de donde proviene) y también la aportación monetaria que envía periódicamente a su familia en su país natal.



Fig. 249. Pinzón, D. (2005-10)
De la serie *The Real History of the Superheroes*

Capítulo III- La nueva fotografía documental, propuesta de una serie fotografica

3.1 Tipos de fotografía y concepto género

Todos los géneros surgidos en la fotografía a través de la historia (la mayoría heredados de la pintura), contienen características que se pueden ubicar dentro de lo que se conoce como documental, ya que en si mismos han sido una forma de registro de nuestra realidad, aunque muchos trabajos no tuvieron la intención de serlo. Para definir las características tanto de la fotografía documental como del nuevo documentalismo, se empezará por describir la clasificación fotográfica, esto con la definición que establece David Präkel, en su libro *Principios de fotografía creativa aplicada*, en donde dice que:

Existen varias maneras de clasificar las imágenes fotográficas. La clasificación por “tema” es uno de esos métodos. Al definir los distintos tipos de fotografía, interviene una distinción importante relativa a la razón por la cual se ha creado la imagen. ¿Qué tenía en mente el fotógrafo en el momento de disparar? ¿Cuál era su intención? ¿Qué pretendía que fuera la imagen o qué uso quería darle?.

En parte, la respuesta viene dada por el contexto; una fotografía expuesta en una galería o publicada en un lujoso libro ilustrado es probable que responda a la voluntad del fotógrafo de realizar una imagen artística. No ocurre lo mismo con una imagen de comida preparada publicada en una revista. A pesar de que sea útil clasificar las imágenes de esta manera, asistimos a una superposición de usos y a una nada desdeñable cantidad de interacciones positivas entre la fotografía comercial y la fotografía artística.⁶⁶

También se tomó en cuenta la definición de género del mismo autor, término que muchas veces se encuentra como parte de la descripción del tipo de fotografía. En el mismo libro *Principios de fotografía creativa aplicada*, David Präkel define al género como: “Categorías de composición o métodos de enfoque artístico. A veces se utiliza despectivamente.”⁶⁷ Con estos principios que describen a los tipos de fotografía y el término género, se puede avanzar al siguiente paso que es la definición de la fotografía documental y la descripción de sus características.

Dentro del documentalismo existen distintos autores que han definido a este género, entre ellas hay diferencias, pero coinciden en la mayoría de sus elementos descriptivos. En la investigación se optó por incluir una definición por género, con estas definiciones se puede establecer cuales son las características que se encuentran en la fotografía documental como en la nueva fotografía documental, y encontrar las similitudes entre ellas, esto acompañado del recorrido histórico a través de las imágenes incluidas en los capítulos anteriores, y que permiten visualizar a que se refiere cada una de estas características.

⁶⁶Präkel, D. (2011). *Principios de fotografía creativa aplicada*. Barcelona, España: Gustavo Gili. p. 66

⁶⁷*Ibidem*. p. 59



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.

3.2 Definición de la fotografía documental y sus características

Jean Pierre Amar en su libro *El Fotoperiodismo*, define a la fotografía documental de la siguiente manera:

Podemos intentar definir la fotografía documental en función de tres criterios: la elección del sujeto, la de su destinatario futuro (por el fotógrafo o su patrocinador) y el lugar del azar forzosamente reducido en el momento de la toma. La fotografía documental equivale a una descripción del mundo por un autor cuya intención es comunicar claramente lo que ocurre. Esta fotografía intenta eliminar cualquier ambigüedad sin resultar sin embargo una imagen totalmente objetiva. Si bien generalmente se realiza presionada por la actualidad, debe contener una cantidad de información.

El fotógrafo se toma su tiempo para tratar el sujeto y desarrollar así los aspectos que le parecen pertinentes para defender su punto de vista. Para emplear un término del fotoperiodismo moderno, el fotógrafo intenta desarrollar “el ángulo” bajo el cual eligió tratar su sujeto. El destino de estas imágenes, ya sea en el siglo XIX o en el primer tercio del siglo XX, concierne especialmente al libro y a la prensa de opinión, a menudo periódica.⁶⁸

A partir de la revisión histórica del género documental en fotografía se pueden establecer una serie de características, que provienen de las diversas formas que fue tomando el género a través del tiempo y con los distintos autores, quienes obedecían a diferentes factores. En un inicio fue una corriente ligada al fotoperiodismo y conforme fue avanzando el tiempo se fue transformando en un género que permite a los autores explorar distintas vertientes y trabajar de manera más libre sus proyectos.

La fotografía documental surge a la par del fotoperiodismo y comparte con éste su compromiso con la realidad, aunque su objetivo va más allá de informar, en sus inicios tenía un objetivo concientizador, ya que se enfocaba a sectores sociales desfavorecidos. Trasciende el hecho noticioso, requiere periodos más amplios de trabajo, los temas son de interés del autor y permite proyectar su estilo. Aunque la mayor parte de su historia ha estado asociada al fotoperiodismo y a una visión objetiva, ha mutado hacia una manera personal de registrar la realidad y sustentada en la opinión personal del autor.

⁶⁸Amar, J. *Op. Cit.* p.38

Características de la fotografía documental

- Fotografía directa / foto encuentro
- Amplios periodos de tiempo en la toma fotográfica en sus inicios
- Amplios periodos de tiempo en la planeación, desarrollo y publicación
- Trabajos por encargo
- Investigación sobre el tema a trabajar
- Los documentales pueden producirse estableciendo alianzas con aquellos grupos despojados de sus derechos
- Describe fenómenos estructurales y sociales más allá de la noticia
- Convivencia con los personajes retratados por periodos largos de tiempo
- Foto única
- Nacida de la práctica de observar fotográficamente el mundo
- Compromiso profundo con la sociedad
- Comparte con la foto informativa el compromiso con la realidad
- Fotografía en blanco y negro, pero también existen proyectos a color
- Analiza, además de informar
- A diferencia de la fotografía informativa, se sustenta en la opinión del fotógrafo
- Objetivo transformador y concientizador
- Es un periodismo gráfico de opinión que va más allá de la información
- Grupos socialmente considerados desfavorecidos
- Los medios de difusión del documental tradicional: Revistas temáticas, secciones especializadas en los medios, suplementos, portales de internet, medios electrónicos.
- Exhibición en galerías y museos
- Retrato
- Son fotografías humanistas

3.3 Definición de la nueva fotografía documental y sus características

En su libro *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*, Jorge Pedro Sousa da una definición de la nueva fotografía documental, esta definición ayuda a enumerar y distinguir de entre los distintos autores revisados las características del nuevo documentalismo.

La nueva fotografía documental combina un estudio atento a las temáticas con un amplio abanico de estilos y formas de expresión que usualmente se asocian al arte, persiguiendo más lo simbólico que lo analógico, la subjetividad más que la objetividad, buscando, algunas veces, la invención, la ficción construida sobre lo real, la puesta en escena interpretativa. La frontera entre el documento, en el sentido originario del término, y el arte se estrecha y se hace más tenue en esos casos. Los nuevos documentalistas desarrollan más comentarios visuales sobre el mundo que noticias visuales sobre ese mismo mundo.⁶⁹

Las características del nuevo documental se van construyendo a través de las diferentes etapas en la cual la fotografía documental fue cambiando hacia un estilo que permite al fotógrafo plantear su opinión/visión del mundo de una manera cada vez más libre, en donde la construcción de la narrativa ya no obedece a principios del fotoperiodismo o del documental clásico ligado a un activismo social que buscaba o busca un cambio, los estilos del nuevo documental son neutrales sin tendencia humanistas. También se puede hablar de una hibridación en los géneros, en donde las tendencias fotográficas del último cuarto del siglo XX resultan decisivas para la construcción de la nueva fotografía documental.

Cuando se trata de entender lo que es la nueva fotografía documental, se debe añadir que es la evolución de la fotografía documental, que se ha transformado en algo más parecido a la fotografía de autor, entendiéndose que ésta última, su fin más importante es una propuesta visual personal, algo hecho con la finalidad de ser contemplado, marcando así una diferencia notable del sentido social que mayormente se da en la fotografía documental, apegada al fotoperiodismo y que se remite a un registro objetivo de ciertas realidades.

⁶⁹Sousa, J. *Op. Cit.* p. 197

Características de la nueva fotografía documental

- Fotografía directa / foto encuentro
- Retrato colaborativo
- Objetos contenedores de historias
- Investigación sobre el tema a trabajar
- Foto no única
- Amplios periodos de tiempo (de acuerdo al proyecto) en la planeación, desarrollo y publicación
- Relaciones efímeras con los sujetos fotografiados
- Hipersignificación
- Son fotografías no humanistas y humanistas
- Retrato
- La fotografía como medio de investigación
- Visión e intención totalmente subjetiva
- La imagen única deja de ser la meta del fotógrafo y se construye la serie para tener una selección más descriptiva de los contextos fotografiados
- Hibridación en los géneros
- Autorretrato
- Narrativas no lineales
- Libre selección del tema
- Publicación en fotolibro
- Edición hecha por el mismo autor
- La nueva generación de fotógrafos ha dirigido el documental hacia unos fines más personales
- Exhibición en galerías, museos y plataformas digitales
- Su objetivo no ha sido reformar la vida, sino conocerla

3.4 Tabla comparativa

Características	Autores Internacionales	Tiempo	Autores Nacionales	Tiempo
Fotografía documental	David Octavius Hill	Finales del siglo XIX	Claude-Joseph-Désiré Charnay	Finales del siglo XIX
Fotografía directa / foto encuentro	Robert Adamson	1880	Francois Aubert	1870
Amplios periodos de tiempo en la toma fotográfica en sus inicios	Roger Fenton		Abel Briquet	1880
Amplios periodos de tiempo en la planeación, desarrollo y ejecución	Mathew Brady		Carl Von Lumholtz	1890
Trabajos por encargo	William Henry Jackson	1890	Agustín Víctor Casasola	Principio del siglo XX
Investigación sobre el tema a trabajar	John Thompson			
Los documentales pueden producirse estableciendo alianzas con aquellos grupos despojados de sus derechos	Jacob Riis	Principio del siglo XX	Hugo Brehme	1910
Describe fenómenos estructurales y sociales más allá de la noticia	Arnold Genthe	1900	Manuel Ramos	1920
Convivencia con los personajes retratados por periodos largos de tiempo	Lewis Hine		Edward Weston	1930
Foto única	Alfred Stieglitz	1910	Tina Modotti	
Nacida de la práctica de observar fotográficamente el mundo	Edward Steichen	1920	Paul Strand	
Compromiso profundo con la sociedad	Paul Strand		Henry Cartier - Bresson	
Comparte con la foto informativa el compromiso con la realidad	August Sander	1930	Manuel Álvarez Bravo	1940
Fotografía en blanco y negro, pero también existen proyectos a color	Eugene Atget		Hermanos Mayo	
Analiza, además de informar	André Kertész		Nacho López	1950
A diferencia de la fotografía informativa, se sustenta en la opinión del fotógrafo	Brassai		Héctor García	
Objetivo transformador y concientizador	Erich Salomon		Bernard Plossu	1960
Es un periodismo gráfico de opinión que vas más allá de la información	Dorothea Lange		Juan Guzmán	
Grupos socialmente considerados desfavorecidos	Walker Evans		Rodrigo Moya	
Los medios de difusión son: Revistas temáticas, secciones especializadas en los medios, suplementos, portales de internet, medios electrónicos	Bill Brandt		Enrique Metinides	1970
Exhibición en galerías y museos	Henry Cartier - Bresson	1940	Pedro Valtierra	
	Robert Doisneau		Pedro Meyer	
	Robert Capa		Marco Antonio Cruz	
	Lee Miller		Fabrizio León	1980
	Eugene Smith	1950	Graciela Iturbide	
	Guy Le Querrec			
	Robert Frank	1960		
	Marc Riboud	1970	Pablo Ortiz Monasterio	

Tabla comparativa

Características	Autores Internacionales	Tiempo	Autores Nacionales	Tiempo
La nueva fotografía documental	Gary Winogrand	1960	Francisco Mata Rosas	1980
Fotografía directa / Foto encuentro	Lee Friedlander		Lourdes Grobet	Principios del siglo XXI
Retrato colaborativo	William Eggleston		Maya Goded	
Objetos contenedores de historias	William Klein	1970	Patricia Aridjis	1990
Investigación sobre el tema a trabajar	Susan Meiselas		Daniela Rossel	
Foto no única	Martin Parr		José Luis Cuevas	2000
Amplios periodos de tiempo (de acuerdo al proyecto) en la planeación, desarrollo y publicación	Anna Fox	1980	Federico Gama	
Relaciones efímeras con los sujetos fotografiados	Karen Knorr		Yvonne Venegas	
Hipersignificación	Patrick Zackman	1990	Dulce Pinzón	2010
Son fotografías no humanistas y humanistas	Cristina García Roderó		Melba Arellano	
Retrato y autorretrato	Nan Goldin	2000		
La fotografía como medio de investigación	Jikta Haslová			
Visión e intención totalmente subjetiva	Phillip Lorca Di Corcia	2010		
No imagen única	Paolo Pellegrin			
Se construye a partir de la serie				
Hibridación en los géneros				
Narrativas no lineales				
Libre selección del tema				
Técnica análoga y digital				
Publicación en fotolibro				
Edición hecha por el mismo autor				
Exhibición en galerías y museos				
La nueva generación de fotógrafos ha dirigido el documental hacia unos fines más personales				
Su objetivo no ha sido reformar la vida, sino conocerla				

3.5 Tres autores y sus proyectos en la nueva fotografía documental mexicana

En esta última parte de la revisión en la historia de la fotografía documental en México, se incluirán 3 proyectos de distintos autores, que trabajan su fotografía con una serie de características que describen al nuevo documentalismo, éstas se encuentran en la manera de llevar a cabo sus proyectos, aunque se puede decir que todos ellos tuvieron una formación con base en la fotografía documental en su forma tradicional. Este documental del que provienen, se ve reflejado en su trabajo, ya que en sus inicios y en casi la mitad de su carrera, sus creaciones eran hechas de manera análoga en blanco y negro, como la mayoría de sus antecesores.

Se revisaron las trayectorias de cada uno de ellos y una serie por autor, *La línea* de Francisco Mata Rosas, después *Tierra de brujas* de Maya Goded, y por último el proyecto *Nueva Era* del fotógrafo José Luis Cuevas. De los primeros dos autores se puede destacar que son parte de una transición, entre fotografía documental y nuevo documentalismo, representan una manera particular de generar proyectos, por una parte y siguiendo un poco de los principios de su formación como fotoperiodista, Francisco Mata aborda temas de contenido social en la mayoría de sus proyectos. Al igual que Maya Goded, quien en sus trabajos muestra un compromiso con las mujeres y ciertos contextos que las rodean en la realidad del país, y que tienen que ver con situaciones de violencia. El último fotógrafo, aunque su carrera la inició con técnicas análogas que son ligadas al documental en su forma tradicional, su fotografía describe claramente las características que se buscan distinguir, para poder describir al nuevo documentalismo mexicano, en José Luis Cuevas existen en sus primeros proyectos una relación de vivencia íntima con los personajes retratados, mínima pero existente; sin embargo, realizándolos desde una perspectiva muy personal, situación que irá dejando de lado en sus proyectos siguientes.

La intención de incluir estas series es presentar de manera visual proyectos de fotógrafos mexicanos, que sirvan de guía para identificar de manera clara las características del nuevo documentalismo, a partir de la imágenes contenidas por cada una de las series fotográficas, el hecho de seleccionar implica dejar a otros autores fuera, pero el objetivo es abarcar una muestra representativa y a la vez diversa, de lo que es la nueva fotografía documental mexicana.

3.5.1 Francisco Mata Rosas

Fotógrafo, profesor e investigador nacido en el año de 1958, en la Ciudad de México, licenciado en Ciencias de la Comunicación por la UAM-Xochimilco y Maestro en Artes Visuales por la UNAM, es reconocido por sus trabajos fotográficos que se han publicado en algunos de los principales periódicos y revistas de los Estados Unidos, España, Canadá, Italia, Inglaterra y México. Perteneció al Sistema Nacional de Creadores desde el año 2000. Es autor de las series *Sábado de Gloria* (1994), *América profunda* (1999), *Litorales* (2000), *México Tenochtitlan* (2005), *Un Viaje* (2006), *Tépito ¡Bravo el Barrio!* (2006), *El Arca de Noé* (2013) y *La Línea* (2010-2018) todas éstas publicadas en formato de libro y en exhibiciones individuales, sus fotografías han formado parte de más de veinte exposiciones y libros colectivos, en países como Alemania, Escocia, Estado Unidos, Francia, Holanda, Japón y México.

Francisco Mata Rosas, es otro de los fotógrafos que participaron en el registro del levantamiento armado del EZLN en la década de los noventa (fig. 250 y 251), su formación como fotoperiodista inició en el periódico *La Jornada*, en el contexto del terremoto de 1985 en la Ciudad de México, esto le permitió ir construyendo su trabajo personal a la par que laboraba, después de un periodo de seis años en *La Jornada*, decidió dedicarse a trabajos personales de tipo documental. Es uno de los fotógrafos más importantes en la conformación teórica y práctica de la nueva fotografía documental, siendo actualmente un autor de los más representativos a nivel internacional y también el fotógrafo mexicano con mayor número de exposiciones individuales en el mundo.



Fig. 250. Mata, F. (1994) *Chiapas/EZLN*



Fig. 251. Mata, F. (1994) *Marcos*

El primero de sus proyectos fue *Sábado de Gloria*, serie que documentó el ritual de mojarse en la celebración de Semana Santa, llevado a cabo en los balnearios de la Ciudad de México, muestra la tradición de muchas familias mexicanas de acudir a estos centros recreativos (fig. 252), las cuales no tuvieron los recursos económicos para salir de la ciudad a vacacionar, tenían permitido introducir bebidas alcohólicas, lo cual ocasionaba que las inhibiciones desaparecieran, el fotógrafo hizo un recorrido por las distintas actitudes y costumbres de los personajes que asistían sólo a divertirse, dejando de lado el significado religioso, estas imágenes surgieron como un reportaje para el medio donde Francisco Mata Rosas laboraba, las cuales fueron rechazadas por su jefe, el periodista Miguel Ángel Granados Chapa, quien las calificó de impublicables, pero despertaron un interés especial que las llevaron a convertirse en un proyecto personal, algunas fotografías son aéreas y representaban gran dificultad de ejecución, ya que las realizó desde un helicóptero (fig. 253).



Fig. 252. Mata, F. (1994)
Volador sobre la alberca



Fig. 253. Mata, F. (1994)
Densidad total

Una de las series más reconocidas del fotógrafo es *Tépito ¡Bravo el Barrio!*, trabajo en que documentó personajes del barrio de Tepito, en su mayoría constituida de retratos, acompañando a éstos, el proyecto incluye fotografías que registran los distintos objetos que dan contexto al barrio y que permiten relacionarlos mentalmente con los personajes. El interés personal de Francisco Mata Rosas desde sus inicios ha sido en la cultura popular urbana.



Fig. 254. Mata, F. (1994)
De la serie *Tépito*
¡Bravo el barrio!



Fig. 255. Mata, F. (1994)
De la serie *Tépito*
¡Bravo el barrio!



Fig. 256. Mata, F. (1994)
De la serie *Tépito*
¡Bravo el barrio!



Fig. 257. Mata, F. (1994)
De la serie *Tépito*
¡Bravo el barrio!

El proyecto surgió a partir de la invitación de Alfredo Matus, director de la galería José María Velasco, para generar un proyecto con las fotografías del autor sobre la Ciudad de México, para lo cual la contrapropuesta de Francisco Mata fue distinta y sugirió hacer una serie sobre el mismo Tepito, el título de la serie proviene de como es que se le conoce comúnmente a la comunidad, “El barrio bravo de Tepito” desde hace décadas, y al jugar con las palabras y mover el calificativo, lo lleva a una dignificación, resignificando la aproximación al barrio y a su gente.

En cuanto al proyecto elegido para identificar las características del nuevo documentalismo se puede decir que surge conceptualmente de la línea divisoria en la frontera norte que separa a México de Estados Unidos, convirtiéndola en el elemento principal, ésta representa una división entre la cultura de América Latina y la anglosajona norteamericana, el inglés del español, el tráfico de armas, la separación del primer con el tercer mundo, y que cruzarla ha costado la vida a miles de personas, es un recorrido a largo/ancho desde Matamoros a Tijuana. No es un sitio el que se fotografía, sino un personaje más de la historia o las historias que cuenta.

La línea imaginaria se presenta en distintas situaciones y de manera permanente como uno de los elementos principales, explorada desde el punto de vista del autor, es un trabajo que combina todo tipo de herramientas, como: celular, dron, cámara fotográfica, entre otros. Francisco Mata busca con estas opciones de trabajo nuevas formas de contar las mismas historias, pero con soportes y salidas diferentes (video, página web, libro, libro objeto), así como lograr ampliar la capacidad narrativa de estas nuevas tecnologías, al explorar las distintas posibilidades que ofrecen el software y los distintos dispositivos.

La narrativa no se plantea de manera lineal, sino que se construye de distintas perspectivas, ya no es la cuestión vertical en donde el autor propone el significado de una imagen, por el contrario las imágenes tienen posibilidades de múltiples lecturas, para Francisco Mata las narrativas lineales no generan interés en las nuevas generaciones, ya que la forma de descifrar de éstas es más hábil, por la cantidad de medios e imágenes que tienen disponibles para su consumo. Los personajes son importantes en el proyecto, así como los objetos contendores de las historias mismas, ya que tienen la intención de detonar la generación de diversas lecturas en los espectadores, rompiendo con lo unilateral, ellos son los constructores del contenido y de las narrativas, porque en ese proceso se da la comunicación.

Sobre la serie fotográfica, Daniel Saldaña París colaborador de la revista *Letras Libres* escribió en el artículo llamado *La línea en la mirada de Mata Rosas* las siguientes palabras:

Las fotografías de Francisco Mata Rosas que conforman esta serie surgen directamente de ese mundo de apariencias arqueadas, de identidades torcidas y atravesadas por la larga y sinuosa cicatriz de la frontera. Desde luego, se trata de imágenes que trascienden el mero afán testimonial: no estamos ante el registro prosaico de una realidad que ya sabemos tormentosa, sino ante una sensibilidad capaz de construir la metonimia exacta del desamparo y la violencia fronterizos a través de los vestigios que dejan los migrantes en su camino al norte, o de fijar el abandono de las zonas carcomidas por el narco a través de las ruinas y las tumbas que erizan el paisaje.

La frontera ha ganado fama como un lugar de imágenes extravagantes en donde el kitsch es la nota dominante de una melodía sincopada de balazos. Mata Rosas evade esa convención para mostrarnos un absurdo más profundo, menos ornamental; un absurdo fundamentalmente político cuyas derivaciones iconográficas alteran —y no divierten— al espectador. Y lo hace echando mano de una variedad de recursos tal que lo sitúan muy lejos de la necia superstición de la “técnica por la técnica” que todavía acalambra a algunos fotógrafos contemporáneos.⁷⁰

⁷⁰Saldaña, D. (2012). *La línea en la mirada de Mata Rosas*. Abril 20, 2019, de Letras libres Sitio web: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-linea-en-la-mirada-mata-rosas>

Francisco Mata Rosas

Para él, parte importante del hecho fotográfico es la relación o el diálogo con el fotografiado, esto genera más confianza y un mejor resultado. Este intercambio puede ser efímero o de larga duración, pero siempre presente en el proceso creativo, Francisco Mata Rosas cree que ya todo en la fotografía está hecho y lo único que cambia es la opinión propia de cada tema.

Las imágenes que se presentan a continuación son parte de la serie *La línea* y servirán como referencia para identificar las características del nuevo documental.



- **Fotografía no única**
- **Objetos contenedores de historias**
- **Hipersignificación**

Fig. 258. Mata, F. (2010-2018) De la serie *La línea*



Fig. 259. Mata, F. (2010-2018) De la serie *La línea*

• Retrato colaborativo



• Retrato

Fig. 260. Mata, F. (2010-2018) De la serie *La línea*

Francisco Mata Rosas



Fig. 261. Mata, F. (2010-2018) De la serie *La línea*

- Retrato colaborativo
- Foto no única



Fig. 262. Mata, F. (2010-2018) De la serie *La línea*

- Objetos contenedores de historias

Francisco Mata Rosas



Fig. 263. Mata, F. (2010-2018) De la serie *La línea*

- Foto no única
- Objetos contenedores de historias
- Hipersignificación



Fig. 264. Mata, F. (2010-2018) De la serie *La línea*

- Fotografía directa



Fig. 265. Mata, F. (2010-2018) De la serie *La línea*

- Fotografía de contexto
- Objetos contenedores de historias



Fig. 266. Mata, F. (2010-2018) De la serie *La línea*

- Foto no única
- Retrato colaborativo
- Objetos contenedores de historias



Fig. 267. Mata, F. (2010-2018) De la serie *La línea*

- Fotografía directa
- Hipersignificación



Fig. 268. Mata, F. (2010-2018) De la serie *La línea*

- Foto no única
- Objetos contenedores de historias



Fig. 269. Mata, F. (2010-2018) De la serie *La línea*



Fig. 270. Mata, F. (2010-2018) De la serie *La línea*

- Objetos contenedores de historias
- Hipersignificación



Fig. 271. Mata, F. (2010-2018) De la serie *La línea*

- Fotografía de contexto



Fig. 272. Mata, F. (2010-2018) De la serie *La línea*

- Fotografía directa
- Retrato



Fig. 273. Mata, F. (2010-2018)
De la serie *La línea*



Fig. 274. Mata, F. (2010-2018)
De la serie *La línea*

- Objetos contenedores de historias
- Retrato colaborativo

3.5.2 Maya Goded

Maya Goded nació en la Ciudad de México en el año de 1967, estudió fotografía en la Escuela Activa de Coyoacán y posteriormente en el Centro Internacional de Fotografía de New York (ICP), fotógrafa documentalista que fue asistente y alumna de Graciela Iturbide, es la única mujer mexicana que forma parte de la agencia *Magnum* desde 2002 hasta la fecha. En su carrera ha recibido distintos premios, becas y reconocimientos a nivel mundial, como el Premio Internacional de la Fundación Mother Jones Fund, el World Press Photo en 1996, el Premio Eugene Smith y la beca Guggenheim, otorgada por la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, entre otros, ha formado parte del Sistema Nacional de Creadores de Artes de México en cuatro ocasiones. Es autora de tres libros sobre sus series, que son: *Tierra negra* (1994), *Plaza de la soledad* (2006), *Good girls* (2006), *Welcome to Lipstick* (2010) y también del largometraje documental *Plaza de la soledad* (2016) exhibido en una serie de festivales tanto nacionales como internacionales y acreedor de distintos premios como: el Premio especial del jurado del Festival del Nuevo Cine Iberoamericano (La Habana); el Premio a mejor dirección del Festival Cinema Tropical (Nueva York), entre otros.

Su primera publicación fue una serie fotográfica llamada *Tierra negra*, en formato de libro en el año de 1994, proyecto realizado por medio del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. *Tierra negra* es una serie documental que muestra la vida de los pueblos afrodescendientes en México, ubicados en la región conocida como la Costa Chica en los estados de Guerrero y Oaxaca, ésta serie como la mayoría de sus trabajos da voz a un sector de la sociedad que ha sido discriminado y excluido, principalmente femenil, las imágenes muestran la vida de estas poblaciones, sus costumbres y tradiciones, las imágenes dan un panorama de como se desenvuelven estas comunidades en México (fig. 275 y 276).

Este proyecto documental surge desde una perspectiva y motivación personal, ya que su abuelo de espíritu viajero fue piloto en esta zona del país, de ahí proviene el interés sobre el lugar y de las historias escuchadas en los domingos familiares sobre él. Su trabajo aporta una visión humana que se implica en los acontecimientos relatados. En el 2001 fue expuesto en el Museo Reina Sofia de Madrid en España.



Fig. 275. Goded, M. (1992-93) De la serie *Tierra negra*



Fig. 276. Goded, M. (1992-93) De la serie *Tierra negra*

El trabajo de Maya Goded se ha exhibido en distintos países alrededor del mundo desde el año de 1989 tanto individual como colectivamente, algunos de ellos son: España, Estado Unidos, países de América Latina y otros más de continentes como África y Asia, y forman parte de distintas colecciones públicas y privadas.

También en la década de los noventas surge otro de sus proyectos más importantes y de la fotografía documental mexicana, *Plaza de la soledad*. Obra que recoge su serie fotográfica sobre sexoservidoras, específicamente del barrio de la Merced de la Ciudad de México (fig. 277 y fig. 278). En el libro de fotografía contemporánea mexicana *Develar y detonar*, Ana Casas apunta sobre este proyecto las siguientes palabras:

La artista ha sabido ganarse la confianza y la complicidad de sus modelos, y a la vez ha perdido el miedo de estar ahí, es una fotógrafa documentalista generosa que ha sabido cruzar la línea y trabar amistad más allá de los prejuicios y el racismo que merodean en la conciencia de clases de nuestro país. Entrando en ese mundo con una empatía seductora, Goded recupera el lado erótico de las reinas de la noche, su cámara comparte el ambiente de des-madre y relajo con los clientes, así como los momentos de ensimismamiento melancólico de quien ha dejado lejos su hogar, un amor, hijos...⁷¹



Fig. 277. Goded, M. (1998-01)
De la serie *Plaza de la soledad*



Fig. 278. Goded, M. (1998-01)
De la serie *Plaza de la soledad*

Otro de sus trabajos ligado al tema de la prostitución es *Welcome to Lipstick*, serie fotográfica que aborda el contexto de una zona roja en la frontera con Estados Unidos de Norte América, en las imágenes registró la vida de esta zona ubicada en Nuevo Laredo, Tamaulipas, donde las trabajadoras sexuales viven aisladas y prestan sus servicios, la iluminación en la mayoría de las fotografías es ambiental, proveniente de las lámparas y focos de las distintas habitaciones, bares y casas, en la serie se ve reflejada la devastación violenta de un territorio sin ley (fig. 279 y 280).



Fig. 279. Goded, M. (2010) De la serie *Welcome to Lipstick*

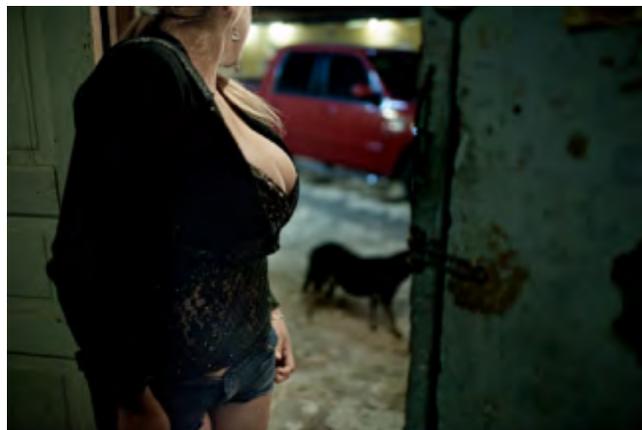


Fig. 280. Goded, M. (2010) De la serie *Welcome to Lipstick*

⁷¹Casas, A., González, G. & Montiel, G. *Op. Cit.* p. 28

El proyecto *Tierra de Brujas* de Maya Goded surgió después de realizar otra de sus series que abordan a las mujeres como personajes principales, llamada *Desaparecidas* (Ciudad Juárez, 2005-2006), que documentó el contexto de las mujeres asesinadas y desaparecidas en esa zona del país, su intención era encontrar indicios de quienes eran estas jóvenes, fotografiando a sus familias en el sufrimiento y en su sed de justicia.

Esta experiencia la llevó a un estado de angustia y sentimiento de vulnerabilidad que tenía metido en el cuerpo, en consecuencia sintió la necesidad de investigar y explorar el mundo de la magia y la sanación, buscando desaparecer la sensación de miedo y dolor provocados por la impunidad de la que fue testigo en el proceso de construcción de la serie, y así recuperar su amor por la fotografía, para ésto emprendió un viaje hacia el norte de México esperando encontrar algún curandero o chamán que le pudiera ayudar, en su búsqueda logró dar con un pequeño pueblo de San Luis Potosí, en donde le dijeron había una escuela de brujas, y fue ahí el lugar en que desarrolló las fotografías que conforman *Tierra de Brujas*.

La fotógrafa plantea y describe su proyecto también como un fenómeno social, en el cual surge otra vez la mujer como protagonista, y en donde siguen apareciendo ciclos de violencia interminables, que se ven reflejados en las realidades de mujeres que ejercen estas prácticas, para entender el contexto de este planteamiento Maya Goded brinda en su página web las siguientes palabras:

En América Latina la conquista religiosa española trajo la religión católica, la inquisición y la persecución de las mujeres, tanto indígenas como españolas sospechosas de brujería. Estas personas, conocidas como chamanes o brujas, poseían grandes conocimientos sobre herbolaria y vivían en equilibrio con su entorno. Aunque la cacería de brujas era una práctica extendida, ejercían clandestinamente y sus creencias y costumbres siguen vivas.

Las brujas que conocí y fotografié, en este país fundamentalmente católico, son resultado del sincretismo entre las costumbres europeas y las indígenas. Son mujeres marginadas por sus notorias diferencias con las otras mujeres. En los pueblos son consultadas por casi todos los habitantes y, al mismo tiempo, temidas por sus poderes.⁷²

Maya Goded plantea que su trabajo habla mucho de ella, sin embargo, pocas veces o casi nunca es evidente a simple vista, aún así se ve reflejada en sus imágenes, aunque sea documental la manera en que se aproxima a los temas, la autora encuentra en la fotografía un pretexto para acercarse y poder observar la realidad de forma libre, los temas más destacados en su trabajo son sin duda los que rodean a la mujer.

⁷²Maya Goded. (2016). *Tierra de brujas*. Octubre 20, 2018, de Maya Goded Sitio web: <http://mayagoded.net/site/portfolios/tierra-de-brujas/>

La serie *Tierra de brujas* se tomará como ejemplo para identificar las características de la nueva fotografía documental y que coinciden con la manera en que la fotógrafa lleva a cabo su trabajo, las imágenes seleccionadas son las que se presentan a continuación.

- Fotografía directa
- Retrato



Fig. 281. Goded, M. (2006-07) De la serie *Tierra de Brujas*

- Objetos
contenedores de
historias
- Hipersignificación



Fig. 282. Goded, M. (2006-07) De la serie *Tierra de Brujas*



Fig. 283. Goded, M. (2006-07) De la serie *Tierra de Brujas*

- Fotografía de contexto
- Retrato colaborativo
- Fotografía directa



Fig. 284. Goded, M. (2006-07) De la serie *Tierra de Brujas*

- Fotografía de contexto
- Retrato



Fig. 285. Goded, M. (2006-07) De la serie *Tierra de Brujas*

- Fotografía de contexto
- Objetos contenedores de historias

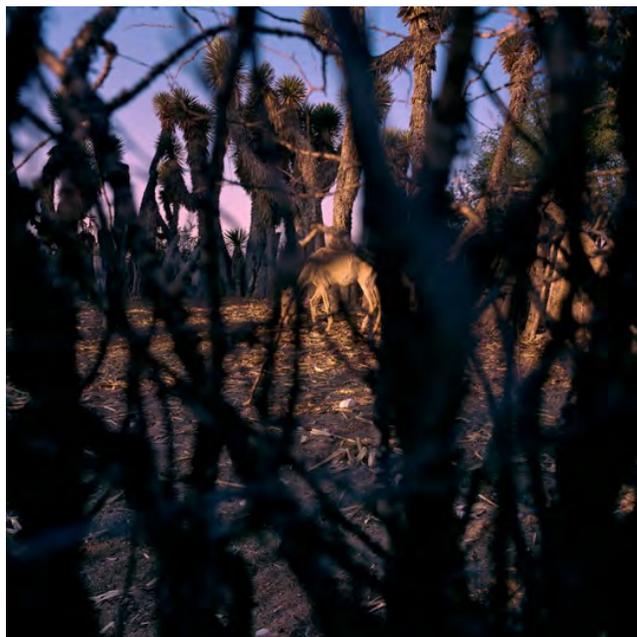


Fig. 286. Goded, M. (2006-07) De la serie *Tierra de Brujas*



Fig. 287. Goded, M. (2006-07) De la serie *Tierra de Brujas*



Fig. 288. Goded, M. (2006-07) De la serie *Tierra de Brujas*

- Fotografía directa
- Retrato colaborativo

- Retrato colaborativo
- Objetos contenedores de historias



Fig. 289. Goded, M. (2006-07) De la serie *Tierra de Brujas*

- Retrato colaborativo
- Objetos contenedores de historias
- Hipersignificación



Fig. 290. Goded, M. (2006-07) De la serie *Tierra de Brujas*



Fig. 291. Goded, M. (2006-07) De la serie *Tierra de Brujas*



Fig. 292. Goded, M. (2006-07) De la serie *Tierra de Brujas*

- Retrato
- Fotografía directa

- Fotografía de contexto
- Objetos contenedores de historias
- Hipersignificación



Fig. 293. Goded, M. (2006-07) De la serie *Tierra de Brujas*

3.5.3 José Luis Cuevas

Fotógrafo originario de la Ciudad de México, nacido en el año de 1973, su carrera inició en el año 2000 con el curso básico de fotografía impartido en el Club Fotográfico de México, consecutivamente pasó por el programa integral Documento y Ficción del Centro de la Imagen, lo que ahora se llama Seminario de Fotografía Contemporánea, en este programa desarrolló su primer proyecto llamado *La Apestosa* (2002-04), sobre un lugar de encuentro entre alcohólicos y prostitutas en el Centro Histórico. Ha recibido distintas becas que le han permitido la realización de sus proyectos fotográficos, como: el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, el Programa de Intercambio Residencias Artísticas (Colombia), y la residencia de producción y formación en el Centro de las Artes en San Agustín, Oaxaca, con estos apoyos construye dos de sus series más sobresalientes hasta el momento, *Hombre promedio* (2007-09), y *Nueva Era* (2009-14). También dirige y es fundador de Gimnasio de arte y Cultura, ubicado en la Ciudad de México, espacio dedicado a la educación de las artes, principalmente a la fotografía.

Su primera serie, *La apestosa*, fue el proyecto que desarrolló por su paso en el Centro de la Imagen, el proyecto surge a partir de su vida cotidiana, que ésta le orillaba a los bares y cantinas, La apestosa fue un bar del centro histórico de la Ciudad de México, en la calle de Dolores llamado salón Orizaba, un hoyo de borrachos y prostitutas, al principio José Luis Cuevas, no tenía claro que decir, ni a donde iba, sólo sabía que tenía que cumplir con un proyecto para el programa que cursaba en ese entonces.

La reflexión sobre su trabajo con el tiempo lo llevó a descubrir la parte que le interesaba, que tiene que ver con el instinto animal del hombre y como es potenciado por el vicio, le atrajo el placer, la sexualidad y el proceso de trabajo, se basó en retratar y representar algo de manera espontánea, sin embargo todo el tiempo tenía personas posando para él, siempre tenía en mente que sus imágenes tenían que mostrarse muy directas y no dirigidas (fig. 294 y 295). La serie la construyó en blanco y negro, de manera análoga, ya que era la técnica que dominaba en esos momentos y satisfacía su propuesta. El impulso y atracción por el lugar lo llevaron a hacer fotos que muestran cierta intimidad en la convivencia que se generó con la gente del lugar.



Fig. 294. Cuevas, J. (2002-04)
De la serie *La apestosa*



Fig. 295. Cuevas, J. (2002-04)
De la serie *La apestosa*

José Luis Cuevas

Su segundo trabajo llamado *Amateur, porno hecho en casa*, es un detrás de cámaras sobre personas que en sus ratos libres se dedicaban a hacer pornografía casera. Proyecto en donde el autor toma distancia y no se ve involucrado en los roles sexuales de los personajes, sin incidir en lo que pasaba (fig. 296 y 297), había un impulso al igual que en *La apestosa* y sin metodología clara, el interés de José Luis Cuevas se repetía por el vicio, el placer, y en presentar personas ordinarias en situaciones extraordinarias, mostrarlas reinterpretando los clichés y fantasías de la pornografía comercial. A diferencia de la primer serie donde existía un ritmo de trabajo controlado por el autor, en esta ocasión fue distinto, todo era por invitación del productor de los videos, el cual lo invitaba aleatoriamente, el resultado es una serie más corta, pero con recurrencias de su primer trabajo, como la animalidad y el instinto en el hombre, en contraste con el anterior, la proximidad y el involucramiento son distintos, no hay participación y existe cierta distancia. El artista tiende a dejar sus series abiertas, lo que le permite ir puliendo su trabajo para que éste se apegue a la meta de cada una de ellas.



Fig. 296. Cuevas, J. (2002-04)
De la serie *Amateur, porno hecho en casa*



Fig. 297. Cuevas, J. (2002-04)
De la serie *Amateur, porno hecho en casa*

José Luis Cuevas es uno de los autores representativos de la nueva fotografía documental mexicana, sus trabajos giran alrededor de intereses personales, aunque con referencia a situaciones sociales, ejemplo de ello, es su tercera serie *El Hombre promedio*, un conjunto de retratos, donde registra al hombre oficinista promedio, proyectando a través de sus fotografías la imagen en la que no se quería convertir, hombres desgastados y sin ilusiones, ya que laboró como oficinista durante varios años, trabajo que abandonó para dedicarse de lleno a la fotografía, éste proyecto fue llevado a cabo con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, lo que le exigió plantear una metodología bien definida y establecer desde el principio el tipo de personajes y la forma de aproximarse a estos (fig. 298, 299 y 300).



Fig. 298. Cuevas, J. (2007-09)
De la serie *El hombre promedio*



Fig. 299. Cuevas, J. (2007-09)
De la serie *El hombre promedio*



Fig. 300. Cuevas, J. (2007-09)
De la serie *El hombre promedio*

A lo largo de su carrera ha obtenido un conjunto de premios y reconocimientos, como: el Premio Internacional de Fotoperiodismo Ciudad de Gijón (2004), fue seleccionado por el programa Descubrimientos de PHotoEspaña (2008), obtuvo una mención honorífica en la Bienal de Fotografía en México (2008), recibió el segundo lugar en los Sony World Photography Awards (2010), entre otros. Forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fonca-Conaculta desde el 2009. Es considerado uno de los fotógrafos más destacados en activo y de vanguardia en México.

Nueva Era es el nombre del penúltimo proyecto del fotógrafo José Luis Cuevas, es un trabajo que duro varios años, y que pasó por varios títulos; al principio se llamaba *Creyentes*, después *Terrenal* y por último *Nueva Era*, que fue el definitivo. Fue realizado en una residencia artística en Bogotá, Colombia que tuvo en el año 2009, el planteamiento del autor para obtener la beca era que generaría una tipología de creyentes en la ciudad, donde retrataría evangélicos, católicos, mormones, musulmanes, sectas, entre otros. Esto le sirvió para cumplir con los requisitos para la beca, con el tiempo se dio cuenta que resultaba muy antropológico e informativo y esto no era su interés, por lo que se convirtió en otra cosa, se decidió en mostrar una versión oscura de la búsqueda espiritual, que él considera fallida, muestra al hombre involucrado en diversas prácticas y atmósferas que tienen que ver con esa búsqueda, pero que al final de cuentas se muestra como una frustración, algo que no se dio.

Fue pensado como un libro que ya se publicó, y esta dividido en dos partes; una es el abanico de cosas, objetos, personajes y situaciones que tienen que ver con lo espiritual y la otra con cosas que tienen que ver con profecías, no le interesa describir a los personajes ni los lugares, sino que las imágenes convivan y generen distintos significados.

Gerardo Montiel Klint en el libro *Develar y detonar* describe la serie *Nueva Era* y el trabajo de José Luis Cuevas de la siguiente manera:

En su serie Nueva Era nos muestra un segmento de una sociedad enrarecida y quizá obscena en lo que él denomina pseudoespiritualidad: sectas, nuevas deidades, brujería, rituales, totemismo, naturaleza, energía, ufología, profecías o fin del mundo. Documenta, interpreta, provoca e introyecta con personajes y situaciones desconcertantes alejadas de nuestra comprensión de lo espiritual. Su mirada sobre ellos da cuerpo a imaginarios y creencias propias, visones apocalípticas cargadas de significados profundos. La iluminación espiritual en el acercamiento de cuevas se traduce como un haz de luz focalizada, que alumbró y somete a los protagonistas dentro de un mundo donde únicamente existen la penumbra, el dolor y la desesperanza.⁷³

⁷³Casas, A., González, G. & Montiel, G. *Op. Cit.* p. 83

A continuación se presentan las imágenes que forman parte de la serie, que servirán como ejemplo y referencia para identificar las características del nuevo documentalismo.



Fig. 301. Cuevas, J. (2009-2014) De la serie *Nueva Era*

•Objetos contenedores de historias



Fig. 302. Cuevas, J. (2009-2014)
De la serie *Nueva Era*



Fig. 303. Cuevas, J. (2009-2014)
De la serie *Nueva Era*

- Objetos contenedores de historias
- Retrato colaborativo



Fig. 304. Cuevas, J. (2009-2014) De la serie *Nueva Era*

- Fotografía directa
- Retrato

- Objetos contenedores de historias



Fig. 305. Cuevas, J. (2009-2014) De la serie *Nueva Era*

José Luis Cuevas

•Retrato colaborativo



Fig. 306. Cuevas, J. (2009-2014)
De la serie *Nueva Era*

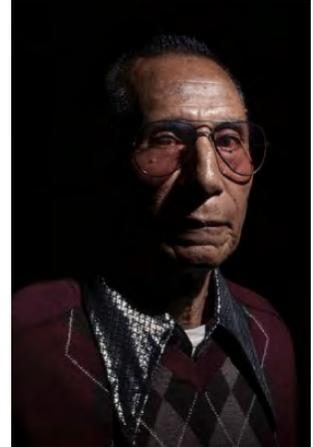


Fig. 307. Cuevas, J. (2009-2014)
De la serie *Nueva Era*



•Objetos contenedores de historias

Fig. 308. Cuevas, J. (2009-2014) De la serie *Nueva Era*



Fig. 309. Cuevas, J. (2009-2014)
De la serie *Nueva Era*



Fig. 310. Cuevas, J. (2009-2014)
De la serie *Nueva Era*

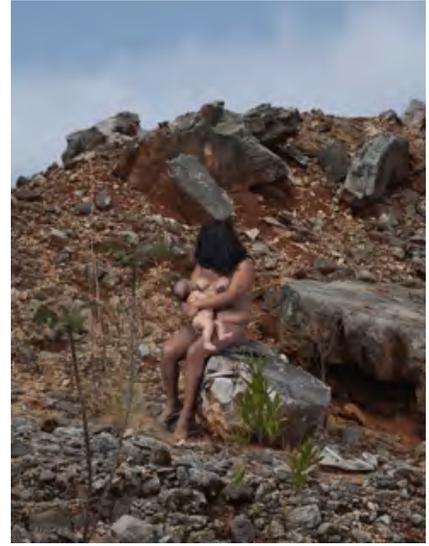


Fig. 311. Cuevas, J. (2009-2014)
De la serie *Nueva Era*

•Retrato colaborativo



Fig. 312. Cuevas, J. (2009-2014)
De la serie *Nueva Era*

•Objetos contenedores
de historias



•Fotografía de contexto

Fig. 313. Cuevas, J. (2009-2014) De la serie *Nueva Era*



- Hipersignificación
- Objetos contenedores de historias

Fig. 314. Cuevas, J. (2009-2014) De la serie *Nueva Era*

José Luis Cuevas

- Objetos contenedores de historias
- Fotografía de contexto



Fig. 315. Cuevas, J. (2009-2014) De la serie *Nueva Era*



Fig. 316. Cuevas, J. (2009-2014) De la serie *Nueva Era*

- Fotografía directa
- Retrato



•Objetos contenedores de historias

Fig. 317. Cuevas, J. (2009-2014) De la serie *Nueva Era*



Fig. 318. Cuevas, J. (2009-2014) De la serie *Nueva Era*



Fig. 319. Cuevas, J. (2009-2014) De la serie *Nueva Era*

- Fotografía directa
- Retrato

3.6 Propuesta de serie fotográfica

Escuchar el silencio

La serie que propongo a partir de la identificación de las características del nuevo documentalismo y su definición, tiene la intención de documentar mi espacio de trabajo, me desempeño como profesor de asignatura dentro de la licenciatura en diseño gráfico en la Universidad Albert Einstein, la cual se encuentra ubicada en una reserva natural perteneciente al municipio de Santa Ana Jilotzingo en el Estado de México.

No trato de expresar nada personal, ni exteriorizar ningún tipo de emoción, simplemente busco un registro documental del lugar por su particularidad y así romper con lo que se conoce como espacio de trabajo, tampoco incluyo las aulas donde desempeño mis actividades, ya que el interés principal recae en los espacios al aire libre con los que cuenta la escuela, con ésto intento cambiar la imagen mental en el espectador sobre el espacio de trabajo, me interesa generar un producto que se enfoque en crear interpretaciones libres a partir de los distintos momentos fotografiados.

En un principio surgió como un diario visual que me permitió el registro de mis días de trabajo, el cual se fue transformando en un conjunto de imágenes que proyectan la tranquilidad que encuentro en mis tiempos libres. A raíz de la edición de mis fotografías me fui dando cuenta que existían en ellas ciertas constantes, como los espacios vacíos que remiten a la soledad y al silencio, siendo éstos los conceptos que dan forma a la serie, aunque a lo largo del tiempo en que se ha ido construyendo me he percatado que aparecen otros más, siempre ligados a la interpretación de los espectadores.

El proyecto documenta los momentos y los espacios que utilizo para descansar o tomar mis alimentos, lugares de mi cotidianidad, con la intención de generar distintas lecturas en quien las mira y un contraste con las imágenes posicionadas en el imaginario colectivo sobre el espacio de trabajo, también busco reflejar la individualidad e intimidad que logro encontrar cuando que me es posible escuchar el silencio y disfrutar la soledad.

En los recorridos exploro espacios que me remitan a los conceptos mencionados y a la contemplación, con la intención de que el espectador conecte con su memoria visual y experiencia de vida, para que esto le permita una variedad de lecturas; los personajes que aparecen en las fotografías son alumnos (no necesariamente míos) y trabajadores de la universidad que voy encontrando en mi camino, son momentos y relaciones efímeras que no tienen que ver con mis actividades laborales dentro de la universidad.

Como ya lo mencioné no siempre son mis alumnos, pero esto no representa problema alguno, ya que al ser reconocido como parte de la comunidad universitaria puedo realizar las fotografías y pasar desapercibido, además de tener la colaboración de los sujetos fotografiados. La actitud, apariencia y vestimenta de los modelos a mi punto de vista denotan visualmente cierta ausencia o soledad.

Escuchar el silencio

En la mayoría de las imágenes que he realizado busco que sea un registro directo y que los sujetos fotografiados no posen, lo cual no siempre sea ha dado de esta manera, muchas veces el retrato se lleva a cabo con una dirección mínima y la colaboración de mis modelos, con una comunicación efímera, pero a la vez íntima, que me ha permitido moverme con gran libertad en el lugar, esto permite que la producción de las imágenes y el flujo de trabajo al realizarlas sea natural.

La intención es mostrar el espacio de trabajo como algo que permita la reflexión y la contemplación, a distinción de lo que se conoce o a lo que se está acostumbrado y en donde se repiten imágenes que muchas veces hablan de la cultura del esfuerzo o de la denuncia, al mostrar el abuso y la explotación del ser humano. No intento construir una narrativa lineal como las habituales, en donde existe inicio, desarrollo y desenlace, sino permitir al espectador generar interpretaciones de manera libre a partir de la contemplación de las imágenes, su relación entre ellas y la conexión que pueden hacer a partir de su experiencia. No existe un interés por lo informativo, ni en decir, ni distinguir de forma sencilla el lugar como un sitio específico o reconocible, tampoco a los personajes que aparecen en las fotografías, sino al contrario mis intenciones son plantear a quien las mira distintas posibilidades narrativas.

Las atmósferas en mis registros fotográficos tienen que ver con la búsqueda de imágenes que permitan ser contempladas e interpretadas de muchas formas, me interesa en mayor medida lo emocional y atmosférico en las fotografías, los espacios vacíos y las sensaciones están relacionadas con mi vida, ya que me considero una persona que no tiene miedo a la soledad, sino al contrario de rechazar esta sensación o situación la acepto e intento reflejar la paz y armonía que encuentro en estos momentos de reflexión y silencio.

El recorrer los espacios de manera constante y solitaria me ha permitido tener claros los momentos en que quiero llevar a cabo las imágenes que me permiten ligar conceptualmente a los términos de los cuales parto y así focalizar la producción de mis imágenes a partir de composiciones en las que los sitios parezcan desolados y los sujetos fotografiados contengan una carga de significado simbólico.

Para la realización de las fotografías el equipo que empleo es una cámara réflex digital, con un objetivo zoom de distancia focal 18-105 mm que me permite tener ángulos de visión amplios, para las imágenes en donde registro el contexto del lugar, el otro objetivo que utilizo es de focal fija 35 mm, que uso mayormente en momentos donde la meta es generar retratos, el tipo de luz procuro sea luz natural, hasta ahora no he utilizado luz artificial, pero no queda descartada la posibilidad de utilizarla. La selección de las imágenes es la labor más compleja, ya que la intención que tengo es hablar de la soledad y el silencio, intento tener un equilibrio entre personajes, actitudes y espacios. La paleta de color está designada por los horarios en que realizo los registros fotográficos, en su mayoría horarios matutinos en donde la luz y los contrastes obtenidos son suaves.

Escuchar el silencio

Son fotografías a color como a blanco y negro, en formato digital, la decisión de combinar ambas situaciones parte de la libertad que se plantea en la manera de trabajo del nuevo documentalismo fotográfico, la composición de los encuadres varían, entre verticales y horizontales, formatos cuadrados y también redondos de acuerdo a la composición o a los elementos que quiero resaltar, sin ninguna connotación extra y el ángulo predominante es el frontal.

Las dificultades encontradas en la ejecución están principalmente en el tipo de luz, ya que tengo poco tiempo desde la llegada a las instalaciones y el inicio de mis actividades, en un rango de tiempo de 15 a 30 min, otras como la forma irregular del terreno que deviene en dificultades como la correcta fijación del tripié a la superficie. Es una serie en construcción, ya que considero existen espacios inexplorados, y que pueden ajustarse a la idea e intención principal.

A continuación se presenta la serie fotográfica *Escuchar el silencio* con las características que contienen cada una de ellas.

- Objetos
contenedores
de historias
- Hipersignificación



Fig. 320. Ordoñez, L. (2015-19)
De la serie *Escuchar el silencio*

•Retrato colaborativo



Fig. 321. Ordoñez, L. (2015-2019) De la serie *Escuchar el silencio*

•Fotografía directa
•Hipersignificación



Fig. 322. Ordoñez, L. (2015-2019)
De la serie *Escuchar el silencio*

Escuchar el silencio

•Autorretrato



Fig. 323. Ordoñez, L. (2015-2019) De la serie *Escuchar el silencio*



•Fotografía de contexto

Fig. 324. Ordoñez, L. (2015-2019) De la serie *Escuchar el silencio*

Escuchar el silencio



- Fotografía de contexto
- Objetos contenedores de historias

Fig. 325. Ordoñez, L. (2015-2019) De la serie *Escuchar el silencio*

- Retrato colaborativo
- Hipersignificación



Fig. 326. Ordoñez, L. (2015-2019)
De la serie *Escuchar el silencio*

Escuchar el silencio



Fig. 327. Ordoñez, L. (2015-2019) De la serie *Escuchar el silencio*

•Retrato colaborativo



•Fotografía directa

Fig. 328. Ordoñez, L. (2015-2019) De la serie *Escuchar el silencio*

Escuchar el silencio



- Fotografía directa
- Hipersignificación

Fig. 329. Ordoñez, L. (2015-2019)
De la serie *Escuchar el silencio*



- Fotografía directa
- Objetos contenedores de historias

Fig. 330. Ordoñez, L. (2015-2019) De la serie *Escuchar el silencio*

Escuchar el silencio

- Objetos contenedores de historias
- Hipersignificación



Fig. 331. Ordoñez, L. (2015-2019)
De la serie *Escuchar el silencio*



- Fotografía directa
- Fotografía de contexto

Fig. 332. Ordoñez, L. (2015-2019) De la serie *Escuchar el silencio*

Escuchar el silencio



Fig. 333. Ordoñez, L. (2015-2019) De la serie *Escuchar el silencio*

- Retrato colaborativo
- Hipersignificación

- Objetos contenedores de historias



Fig. 334. Ordoñez, L. (2015-2019)
De la serie *Escuchar el silencio*

Escuchar el silencio

- Fotografía directa
- Hipersignificación



Fig. 335. Ordoñez, L. (2015-2019)
De la serie *Escuchar el silencio*

Conclusión

La capacidad de documentar concede a la fotografía un valor histórico que sirve de ayuda para comprender la realidad y generar distintas lecturas de ella, se debe tomar en cuenta que la fotografía documental es totalmente subjetiva aunque tenga intenciones de describir la realidad, siempre proyecta la visión y perspectiva de quien registra y por ende la objetividad queda de lado, así la fotografía muestra sólo una parte y no la totalidad.

Se encontró que el documental surgió desde el nacimiento de la fotografía y a la par del fotoperiodismo. La fotografía documental ha representado un medio de registro histórico de espacio y tiempo, a través de los distintos contextos sociales que se encarga de documentar, en estos se encuentran situaciones como guerras, revoluciones, tragedias, movimientos sociales, hechos de trascendencia mundial y nacional, etc. Estos temas a lo largo de su historia fueron mutando hasta llegar a contextos personales e intimistas.

En esta tesis se identificaron las características de la fotografía documental a partir de la revisión histórica, en la que se encontró cuales son los autores y las imágenes más sobresalientes, que describen un panorama sobre el género, esto permite entender la génesis y evolución hacia lo se conoce como nueva fotografía documental. Los factores que intervienen en esto tienen que ver con la accesibilidad al medio fotográfico, que desde sus inicios fue ampliándose, hasta dar como resultado la generación de distintas formas de abordar los contextos. A partir de esta revisión del documental fotográfico, se encontró que sus características en su mayoría están ligadas al fotoperiodismo.

Se demuestra así que la fotografía documental no sólo se enfoca en el registro histórico de la realidad, sino que también a lo largo de su historia ha sido un medio de expresión artística, despegándose de las intenciones primarias del fotoperiodismo con el cual comparte gran parte de su historia.

Esta investigación permitió dar cuenta que la nueva fotografía documental no tiene que ver con la técnica, se pensaría que por el término nuevo, tendría que realizarse con herramientas actuales, que serían cámaras digitales, ordenador y dispositivos móviles, pero la investigación muestra que no están relacionados forzosamente, que existen nuevos documentalistas usando técnicas análogas y también se puede decir que existen fotógrafos con herramientas novedosas, pero con un estilo de fotografía que se ubica en un documental más tradicional, ya sea por temática, estilo de trabajo y contenido de sus imágenes.

Si bien los nuevos medios de registro y de comunicación permiten distintas formas de circular las imágenes fotográficas, no influyen como algo determinante en la conformación del nuevo documentalismo, esto es que se puede hacer fotografía documental de manera tradicional aún con herramientas digitales, es así como el nuevo documental rebasa los elementos técnicos para destacar las maneras de abordar los temas y lo conceptual en los proyectos fotográficos.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Conclusión

La metodología utilizada en esta investigación fue documental, se revisaron textos sobre historia de la fotografía documental y las imágenes más representativas del género, después de realizar el estudio efectivamente se encontró que existe poca información sobre la definición de la nueva fotografía documental, sobre lo anterior se propone una serie de características que ayudan a definir lo que es cada una de ellas.

Establecer cuales son las características del nuevo documentalismo, sus autores e intenciones con que desarrollaron su trabajo, permite tener los elementos para poder construir una serie fotográfica con sus características y estrategias de trabajo.

Finalmente, mencionar que la investigación sirvió como guía para la realización de la serie fotográfica presentada al final de este capítulo y también para crear un documento que permita a estudiantes e investigadores sobre el tema tener las bases para poder construir de igual manera series dentro del nuevo documentalismo, esto con ayuda de las distintas características encontradas y la información visual a partir de la compilación de imágenes para una mayor claridad, este documento servirá también para ubicar en espacio y tiempo a los distintos autores que han dedicado su trabajo a la construcción de este género.

Fuentes de consulta

- Amar, J. (2000). *El fotoperiodismo*. Buenos Aires, Argentina: La marca.
- Arroyo, S. (2013). *México a través de la fotografía*. México: Taurus.
- Carreras, C. (2007). *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Carreras, C.. (2009). *Laberinto de miradas*. Fotografía documental en Iberoamérica. México, D.F.: RM.
- Cartier, B. (2003). *Fotografiar del natural*. Barcelona España: Gustavo Gili.
- Casas, A., González G., & Montiel G. (2015). *Develar y detonar fotografía en México ca. 2015*. México: RM.
- Cuevas, J. (2016). *New era*. Ciudad de México: RM.
- Debroise, O. (2005). *Fuga mexicana un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Hinojosa, J. (2009). *Estaciones*. México, D.F.: RM.
- Johnson, W., Rice M., & Williams C. (2012). *Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*. España: Taschen.
- Goded, M.. (2006). *Plaza de la soledad*. México, D.F.: Lunweg.
- Maas, E. (1982). *Foto - Álbum. Sus años dorados: 1858 - 1920*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Meyer, P. (2008). *Herejías*. México, D.F.: Lunweg.
- Olivares, R.. (2006). *100 Fotógrafos españoles*. Madrid: EXIT.
- Präkel, D. (2011). *Principios de fotografía creativa aplicada*. Barcelona, España: Gustavo Gili .
- Rosler, M. (2007). *Imágenes públicas, la función política de la imagen*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Sousa, J. (2011). *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Salamanca, España: Comunicación Social.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Fuentes de consulta

Debroise, O. (1989). *La fotografía en México*. Septiembre 20, 2018, de CONACULTA Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=sW4If418kfw>

Castillo, V & Admin. (2016). *Fotografía del segundo imperio*. Septiembre 25, 2018, de CONACULTA Sitio web: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/fotografia-del-segundo-imperio/>

Casanova, Rosa y Adriana Kónzevik, A. & Kónzevik, R. (2006). *Hugo Brehme*. Agosto 20, 2018, de SINAFO Sitio web: <http://sinafo.inah.gob.mx/hugo-brehme-2/>

Montaño, E. (2012). *Rescatan la memoria gráfica legada por Manuel Ramos*. Septiembre 20, 2018, de La Jornada Sitio web: <http://www.jornada.com.mx/2012/01/11/cultura/a04n1cul#>

Admin.. (2017). *Manuel Álvarez Bravo*. Octubre 5, de 2018, de Fotográfica Mx Sitio web: <http://fotografica.mx/fotografos/manuel-alvarez-bravo/>

Casanova, Kónzevik, A. & Kónzevik R. (2006). *Nacho López*. Octubre 05, de 2018, de SINAFO Sitio web: <http://sinafo.inah.gob.mx/nacho-lopez-2/>

Admin. (2017). *Marco Antonio Cruz*. Octubre 05, de 2018, de Fotográfica Mx Sitio web: <http://fotografica.mx/fotografos/marco-antonio-cruz/>

Saldaña, D. (Marzo 28, de 2012). *La línea en la mirada de Mata Rosas*. Septiembre 20, 2018, de Letras Libres Sitio web: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-linea-en-la-mirada-mata-rosas>

Maya Goded. (2016). *Tierra de brujas*. Octubre 20, 2018, de Maya Goded Sitio web: <http://mayagod-ed.net/site/portfolios/tierra-de-brujas/>

Admin. (s/f). *Fotógrafos*. Agosto 10, 2018, de The Getty Sitio web: http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_mexico/fotografos.html

Índice iconográfico

- Fig. 1. Niépce, N. (1826) *La vue du Gras*
<http://www.photo-museum.org/es/niepce-invencion-fotografia/>
- Fig. 2. Daguerre, J. (1838) *Boulevard du temple*
<http://100photos.time.com/photos/louis-daguerre-boulevard-du-temple>
- Fig. 3. Richebourg, P. (1844) *Retrato de Louis Daguerre*
<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.100.611/>
- Fig. 4. Bayard, H. (1840) *Self-Portrait as a Drowned Man*
<http://www.betterphotography.in/perspectives/great-masters/hippolyte-bayard/25668/>
- Fig. 5. Fox, W. (1844) *Scenery of Loch Katrine*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1969/william-henry-fox-talbot-english-1800-1877/>
- Fig. 6. Biow, H. (1842) *The Destruction of Hamburg fire of 1842*
http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Hermann_Biow/C/
- Fig. 7. Langeheim, W & F. (1844) *s/t*
<http://librarycompany.org/treasures/ad14.htm>
- Fig. 8. Fotografo no identificado. (1847-48) *Gen. Wool & Staff, Calle Real to South*
https://artsandculture.google.com/asset/general-wool-and-staff-in-the-calle-real-saltillo-mexico/BAFOdO1UW_Glw
- Fig. 9. Fig. 11. Hill, O. & Adamson, R. (1843) *The First General Assembly of the Free Church of Scotland; signing the Act of Separation and Deed of Demission*
<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/6834/first-general-assembly-free-church-scotland-signing-act-separation-and-deed-demission-tanfield>
- Fig. 10. Hill, O. & Adamson, R. (1845) *Elizabeth-Johnstone*
<https://www.nationalgalleries.org/search/artist/david-octavius-hill>
- Fig. 11. Hill, O. & Adamson, R. (1845) *James Linton*
<https://www.nationalgalleries.org/search/artist/david-octavius-hill>
- Fig. 12. Hill, O. & Adamson, R. (1845) *Lady Ruthven*
<https://www.nationalgalleries.org/search/artist/david-octavius-hill>
- Fig. 13. Hill, O. & Adamson, R. (1845) *Newhaven Fishwives*
<https://www.nationalgalleries.org/search/artist/david-octavius-hill>
- Fig. 14. Archer, F. (1851) *Entrance of Great Hall, Kenilworth*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1890/frederick-scott-archer-british-1813-1857/>
- Fig. 15. Delamotte, P. (1854) *Progress of the Crystal Palace at Sydenham*
<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/52.639/>
- Fig. 16. Disdéri, A. (1865) *Joachim Murat*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/2039/andr-adolphe-eugne-disdri-french-1819-1889/>
- Fig. 17. Disdéri, A. (1860) *J.M. Hidalgo*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/2039/andr-adolphe-eugne-disdri-french-1819-1889/>
- Fig. 18. Disdéri, A. (1859) *Mme. Grégoire Tcherkoff*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/2039/andr-adolphe-eugne-disdri-french-1819-1889/>
- Fig. 19. Fenton, R. (1855) *Hardships in the Camp*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1672/roger-fenton-english-1819-1869/>
- Fig. 20. Fenton, R. (1855) *Officers of the 71st Highlanders*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1672/roger-fenton-english-1819-1869/>
- Fig. 21. Brady, M. (1863) *Abraham Lincoln*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1968/mathew-b-brady-american-about-1823-1896/>
- Fig. 22. Brady, M. (1863) *Battery Squad on Drill*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1968/mathew-b-brady-american-about-1823-1896/>
- Fig. 23. O'Sullivan, T. (1863) *A Harvest of Death*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1892/timothy-h-o-sullivan-american-about-1840-1882/>
- Fig. 24. Howlett, R. (1857) *The Steamship "The Great Eastern"*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1691/robert-howlett-british-1831-1858/>
- Fig. 25. Howlett, R. (1857) *The Great Eastern: Richard Tangye with a Hydraulic Press*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1691/robert-howlett-british-1831-1858/>
- Fig. 26. Bayard, H. (1855) *Untitled*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1840/hippolyte-bayard-french-1801-1887/>
- Fig. 27. Du Camp, M. (1850) *Nubie. Temple du Dakkeh*
<http://fotografica.mx/fotografos/maxime-du-camp/>
- Fig. 28. Bonfils, F. (1883-1885) *Temple du Jupiter, Baalbek*
<https://www.loc.gov/item/2004668098/>
- Fig. 28. Gardner, A. (1863) *Home of a Rebel Sharpshooter*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/2019/alexander-gardner-american-born-scotland-1821-1882/>
- Fig. 29. Jackson, W. (1872) *Crater of the Castle Geyser*
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/47187/william-henry-jackson-crater-of-the-castle-geyser-american-1872/>
- Fig. 30. Marey, É. (1890) *Throwing and Catching a Ball*
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/46436/etienne-jules-marey-throwing-and-catching-a-ball-french-negative-about-1890-published-1893/>
- Fig. 31. Muybridge, E. (1887) *Animal Locomotion*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/2046/eadward-j-muybridge-american-born-england-1830-1904/>
- Fig. 32. Cameron, J. (1865) *Prayer and Praise*
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/58669/julia-margaret-cameron-prayer-and-praise-british-1865/>
- Fig. 33. Robinson, H. (1858) *Mariana*
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/134092/henry-peach-robinson-mariana-british-1857-1858/>
- Fig. 34. Tournachon, G. (1858) *Count Leopold de Syracuse*
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/39041/nadar-gaspard-felix-tournachon-count-leopold-de-syracuse-french-1858/>
- Fig. 35. Rejlander, O. (1857) *Two Ways of Ljfe*
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/294822>



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 iconográfico

- Fig. 36. Thomson, J. (1873) *Dealer in Fancy Ware*
<https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:rid956beg>
- Fig. 37. Thomson, J. (1873) *Italian Street Musicians*
<https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:rid956beg>
- Fig. 38. Riis, J. (1880-90) *Slept in That Cellar Four Years Four*
<https://www.moma.org/collection/works/51265>
- Fig. 39. Hine, L. (1908) *Ten-Year-Old Spinner in N. Carolina Cotton Mill*
<http://www.getty.edu/art/collection/artist/s/1566/lewis-w-hine-american-1874-1940/>
- Fig. 40. Hine, L. (1905) *Italian Family*
<http://www.getty.edu/art/collection/artist/s/1566/lewis-w-hine-american-1874-1940/>
- Fig. 41. Riis, J. (1880-90) *Baxter St. Alley*
<https://www.moma.org/collection/works/51265>
- Fig. 42. Hine, L. (1910) *Addie Card, 12 years. Spinner in North Pownal Cotton Mill*
<http://www.getty.edu/art/collection/artist/s/1566/lewis-w-hine-american-1874-1940/>
- Fig. 43. Hine, L. (1921) *Mechanic and Steam Pump*
<http://www.getty.edu/art/collection/artist/s/1566/lewis-w-hine-american-1874-1940/>
- Fig. 44. *Kodak No. 1* (1888)
<https://www.dpreview.com/articles/0117737247/circular-snapshots-from-the-kodak-1>
- Fig. 45. Church, F. (1890) *George Eastman* (2012). Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad. España: Taschen.
- Fig. 46. Genthe, A. (1896) *Merchant With Bodyguard*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1983/arnold-genthe-american-born-germany-1869-1942/>
- Fig. 47. Genthe, A. (1906) *San Francisco*
<http://www.getty.edu/art/collection/artist/s/1983/arnold-genthe-american-born-germany-1869-1942/>
- Fig. 48. Genthe, A. (1905) *Opium Smoker*
<http://www.getty.edu/art/collection/artist/s/1983/arnold-genthe-american-born-germany-1869-1942/>
- Fig. 49. Stieglitz, A. (1907) *The Streerage*
<https://www.moma.org/artists/5664>
- Fig. 50. Stieglitz, A. (1921) *From the Back Window – 291*
<https://www.moma.org/artists/5664>
- Fig. 51. Steichen, E. (1904) *The Flatiron*
<https://www.moma.org/artists/5623>
- Fig. 52. Steichen, E. (1924) *Princess Yúsupov*
<https://www.moma.org/artists/5623>
- Fig. 53. Strand, P. (1915) *Wall Street*
<https://www.moma.org/artists/5685>
- Fig. 54. Strand, P. (1916) *Blind*
<https://www.moma.org/artists/5685>
- Fig. 55. Sander, A. (1929) *Disabled Miner*
<https://www.moma.org/artists/5145>
- Fig. 56. Sander, A. (1930) *Master Mason*
<https://www.moma.org/artists/5145>
- Fig. 57. Arbus, D. (1966-67) *Identical Twins*
<https://www.moma.org/artists/208>
- Fig. 58. Model, L. (1949) *s/t*
<https://www.moma.org/artists/4036>
- Fig. 59. Atget, E. (1926) *La Marne à la Varenne*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1727/eugne-atget-french-1857-1927/>
- Fig. 60. Atget, E. (1921) *La Villette, rue Asselin, prostitute standing in front of her door*
<http://www.getty.edu/art/collection/artist/s/1727/eugne-atget-french-1857-1927/>
- Fig. 61. Atget, E. (1923) *Pont Neuf*
<http://www.getty.edu/art/collection/artist/s/1727/eugne-atget-french-1857-1927/>
- Fig. 62. *Leica I* (1925)
<https://www.disup.com/camara-leica/>
- Fig. 63. *Rolleiflex* (1929)
<https://www.disup.com/camara-rolleiflex/>
- Fig. 64. Salomon, E. (1928) *Portrait of Madame Vacaescu*
<https://www.moma.org/artists/5126>
- Fig. 65. Salomon, E. (1933) *Hotel Excelsior in Rome*
<https://www.moma.org/artists/5126>
- Fig. 66. Salomon, E. (1931) *Evening Party in the Hotel Excelsior in Rome*
<https://www.moma.org/artists/5126>
- Fig. 67. *Ermanox*. (1924)
<https://www.disup.com/camara-ermanox/>
- Fig. 68. Kertész, A. (1917) *Underwater Swimmer*
<http://www.getty.edu/art/collection/artist/s/1847/andr-kertesz-american-born-hungary-1894-1985/>
- Fig. 69. Kertész, A. (1926) *Mondrian's Glasses and Pipe*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1847/andr-kertesz-american-born-hungary-1894-1985/>
- Fig. 70. Brassai. (1934) *Avenue de l'Observatoire dans le brouillard*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1588/brassa-french-hungarian-french-born-hungary-1899-1984/>
- Fig. 71. Brassai, N. (1933) *View Through the Pont Royal Toward the Pont Solférino*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1588/brassa-french-hungarian-french-born-hungary-1899-1984/>
- Fig. 72. Lange, D. (1936) *A Destitute Mother: The Type Aided by the WPA*
<https://www.moma.org/artists/3373>
- Fig. 73. Evans, W. (1936) *El granjero Floyd Burroughs y los niños de los Tingle*
<https://www.moma.org/artists/1777>
- Fig. 74. Brandt, B. (1941) *Black out in London, Street a Bombed Area*
<https://www.moma.org/artists/740>
- Fig. 75. Brandt, B. (1940) *Sleeping Woman During London Blackout*
<https://www.moma.org/artists/740>
- Fig. 76. Cartier-Bresson, H. (1959) *New York*
<https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>
- Fig. 77. Cartier-Bresson, H. (1933) *Sevilla España*
<https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>
- Fig. 78. Cartier-Bresson, H. (1938) *Juvis, France*
<https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>
- Fig. 79. Cartier-Bresson, H. (1932) *Detrás de la estación San Lázaro*
<https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>
- Fig. 80. Cartier-Bresson, H. (1932) *Coco Chanel*
<https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>
- Fig. 81. Taro, G. (1937) *La pequeña rubia*
<http://www.creativoshoy.com/gerda-taro-la-pequena-rubia-%E2%88%9E-rodrigo-de-orre/>
- Fig. 82. Capa, R. (1936) *Muerte de soldado republicano*
https://elpais.com/diario/2008/12/16/cultura/1229382004_850215.html

- Fig. 83. Seymour, D. (1936) *s/t*
<https://www.bjjp-online.com/2018/10/da-vid-chim-seymours-life-in-pictures/>
- Fig. 84. Capa, R. (1944) *American Troops Landing on Omaha Beach, D-Day*
https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535353
- Fig. 85. Doisneau, R. (1953) *The Blind Accordionist*
<http://www.getty.edu/art/collection/artist/s/1481/robert-doisneau-french-1912-1994/>
- Fig. 86. Ronis, W. (1952) *Le petit parisien*
<https://mymodernmet.com/willy-ronis-paris-street-photography/>
- Fig. 87. Miller, L. (1946) *Facing the Firing*
<https://www.leemiller.co.uk/>
- Fig. 88. Miller, L. (1945) *Leipzig, Germany*
<https://www.leemiller.co.uk/>
- Fig. 89. Miller, L. (1941) *Fire Mask*
<https://www.leemiller.co.uk/>
- Fig. 90. Smith, E. (1971) *Tomoko Uemura in her Bath*
<http://www.getty.edu/art/collection/artist/s/1492/w-eugene-smith-american-1918-1978/>
- Fig. 91. Smith, E. (1955) *Trabajador del acero de Pittsburgh*
<http://www.getty.edu/art/collection/artist/s/1492/w-eugene-smith-american-1918-1978/>
- Fig. 92. Smith, E. (1951) *Birth*
<http://www.getty.edu/art/collection/artist/s/1492/w-eugene-smith-american-1918-1978/>
- Fig. 93. Smith, E. (1948) *Country Doctor*
<http://www.getty.edu/art/collection/artist/s/1492/w-eugene-smith-american-1918-1978/>
- Fig. 94. Smith, E. (1953) *Monsanto's Operations*
<http://www.getty.edu/art/collection/artist/s/1492/w-eugene-smith-american-1918-1978/>
- Fig. 95. Smith, E. (1955-56) *Pittsburgh*
<http://www.getty.edu/art/collection/artist/s/1492/w-eugene-smith-american-1918-1978/>
- Fig. 96. Boubat, E. (1951) *Mother and Child*
<https://www.moma.org/artists/698>
- Fig. 97. Izis. (1962) *Paris -Place Blanche*
<https://oscarenfotos.com/2013/02/28/galeria-izis-israelis-bidermanas/>
- Fig. 98. Doisneau, R. (1959) *El Beso*
<https://oscarenfotos.com/2015/07/20/el-beso-del-hotel-de-ville-de-robert-doisneau/>
- Fig. 99. Le Querrec, G. (1956) *On the top of the Lighthouse*
<https://www.magnumphotos.com/photographer/guy-le-querrec/>
- Fig. 100. Le Querrec, G. (1975) *Charlie Mingus Sextet*
<https://www.magnumphotos.com/photographer/guy-le-querrec/>
- Fig. 101. Felling, A. (1942) *Before Accident*
<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/weegee?all/all/all/all/1>
- Fig. 102. Felling, A. (1941) *Cop Killer*
<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/weegee?all/all/all/all/1>
- Fig. 103. Winogrand, G. (1969) *Manifestación pacifista*
<https://www.moma.org/artists/6399>
- Fig. 104. Friedlander, L. (1975) *Western United States*
<https://www.moma.org/artists/2002>
- Fig. 105. Friedlander, L. (1962) *New York City*
<https://www.moma.org/artists/2002>
- Fig. 106. Friedlander, L. (1969) *Mount Rushmore*
<https://www.moma.org/artists/2002>
- Fig. 107. Winogrand, G. (1964) *Los Angeles*
<https://www.moma.org/artists/6399>
- Fig. 108. Frank, R. (1955) *Trolley-New Orleans*
<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/robert-frank?all/all/all/all/0>
- Fig. 109. Klein, W. (1961) *Panchiko Doorman*
<http://www.artnet.com/artists/william-klein/>
- Fig. 110. Klein, W. (1955) *Gun I*
<http://www.artnet.com/artists/william-klein/>
- Fig. 111. Shore, S. (1974) *Michael and Sandy Marsh*
<https://www.moma.org/artists/5409>
- Fig. 112. Eggleston, W. (1970) *Downtown Morton*
<https://www.moma.org/artists/1690>
- Fig. 113. Erwit, E. (1974) *Dog Legs*
<https://www.magnumphotos.com/photographer/elliott-erwit/>
- Fig. 114. Nogués, A. (1968) *Marchers at the Funeral for Gilles Tautin*
<https://www.nybooks.com/daily/2018/04/19/1968-when-the-communist-party-stop-ped-a-french-revolution/>
- Fig. 115. Bureau, H. (1974) *A PIDE secret policeman is arrested during Spínola's coup against Salazar's regime.*
<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1975/36941/1/1975-Henri-Bureau-SN1>
- Fig. 116. Caron, G. (1967) *Airborne brigade*
<https://contact.photoshelter.com/image/I0000o4lbF7GXW9Y>
- Fig. 117. Van Es, H. (1969) *A United States paratrooper*
<https://www.denverpost.com/2017/05/11/on-this-day-battle-hamburger-hill/>
- Fig. 118. Riboud, M. (1967) *Protesta frente al pentágono*
<https://www.elmundo.es/cultura/2016/08/31/57c6a36746163f9b138b459e.html>
- Fig. 119. Leroy, C. (1967) *Navy Corpsman*
<https://onthisdateinphotography.com/2017/08/27/august-27/>
- Fig. 120. Koudelka, J. (1968) *Warsaw Pact Troops Invasion*
<https://www.magnumphotos.com/photographer/josef-koudelka/>
- Fig. 121. Koudelka, J. (1968) *Prague*
<https://www.magnumphotos.com/photographer/josef-koudelka/>
- Fig. 122. Meiselas, S. (1979) *Sandinistas at the walls of the Esteli*
- Fig. 123. Meiselas, S. (1975) *Between Shows*
<http://www.susanmeiselas.com/>
- Fig. 124. Dorigny, M. (2003) *Mosquée de Jama Masjid*
<https://boutique.galeriehegoa.com/products/la-priere>
- Fig. 125. Watts, S. (1997) *Gloria Colon*
<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1998/32383/12/1998-Susan-Watts-DLS1-AL>
- Fig. 126. Logan, H. (1997) *Two Women Walking Past Ruins*
<http://www.niche-creative.co.uk/photojournalism-myth-passive-photographer/>
- Fig. 127. Fox, A. (1983-) *Pictures of Linda Lunus*
<http://www.annafox.co.uk/>

Índice iconográfico

- Fig. 128. Fox, A. (1990) *Country Girls*
<http://www.annafox.co.uk/>
- Fig. 129. Parr, M. (1983-85) *The Last Resort*
<https://www.martinparr.com/>
- Fig. 130. Parr, M. (1983-85) *The Last Resort*
<https://www.martinparr.com/>
- Fig. 131. Knorr, K. (1980) *Gentlemen*
<https://karenknorr.com/>
- Fig. 132. Goldin, N. (1984) *Nan one month after being battered*
<http://www.artnet.com/artists/nan-goldin/>
- Fig. 133. Goldin, N. (1979) *Trixie sentada en el catre*
<http://www.artnet.com/artists/nan-goldin/>
- Fig. 134. García, C. (1993) *El paje de la Cruz*
<http://www.gorkazumeta.com/2012/06/entre-entrevista-cristina-garcia-rodero.html>
- Fig. 135. Grames, E. (1989) *Boy in a Wrecked Car*
<https://www.moma.org/collection/works/52731>
- Fig. 136. Edinger, C. (1989) *Madness*
<https://www.claudioedinger.com/photos/madness/>
- Fig. 137. Mahler, U. (1982) *Henningsdorf*
<https://www.ostkreuz.de/fotografen/ute-mahler/>
- Fig. 138. Hanslová, J. (1997-200) *Female*
http://www.jitkahanzlova.com/works/female_03.htm
- Fig. 139. Lorca, P. (1990-92) *Marilyn; 28 Years Old; Las Vegas, Nevada; \$30*
<https://www.moma.org/artists/7027>
- Fig. 140. Lorca, P. (1990-92) *Ike Cole, 38 years old, Los Angeles, CA, \$25*
<https://www.moma.org/artists/7027>
- Fig. 141. Pellegrin, P. (1998) *Aids in Cambodia*
<https://www.magnumphotos.com/photographer/paolo-pellegrin/>
- Fig. 142. Pellegrin, P. (1998) *Phnom Penh. Nhan, 25 year old, Vietnamese former prostitute. AIDS patient.*
<https://www.magnumphotos.com/photographer/paolo-pellegrin/>
- Fig. 143. Prelier, J. (1839) *El puerto de Veracruz* Arroyo, S. (2013). México a través de la fotografía. México: Taurus.
- Fig. 144. Prelier, J. (1840) *Catedral Metropolitana y el mercado "El Parián"* Arroyo, S. (2013). México a través de la fotografía. México: Taurus.
- Fig. 145. No Identificado. (1847) *General Wool and staff in the Calle Real, Saltillo* Arroyo, S. (2013). México a través de la fotografía. México: Taurus.
- Fig. 146. No Identificado. (1847) *Amputación de la pierna del Sargento Bustos por el doctor Pedro Van Der Linden* Arroyo, S. (2013). México a través de la fotografía. México: Taurus.
- Fig. 147. Desiré, C. (1859) *Exterior de la Casa del Cura, Mitla*
<http://www.sanildefonso.org.mx/expos/memoriarevelada/index.html>
- Fig. 148. Desiré, C. (1860) *Fachada del Palacio de las monjas, Uxmal*
<http://www.sanildefonso.org.mx/expos/memoriarevelada/index.html>
- Fig. 149. Desiré, C. (1860) *Cabeza gigantesca al pie de la segunda pirámide, Izamal*
<http://www.sanildefonso.org.mx/expos/memoriarevelada/index.html>
- Fig. 150. Desiré, C. (1860) *Palacio de las Monjas, Chichen Itzá*
<http://www.sanildefonso.org.mx/expos/memoriarevelada/index.html>
- Fig. 151. Cruces y Campa. (1875) *Otomies*
<https://sinafo.inah.gob.mx/cruces-y-campa-a-2/>
- Fig. 152. Aubert, F. (1865) *Emperador Maximiliano*
<https://www.artsy.net/artist/francois-aubert>
- Fig. 153. Briquet, A. (1880) *Cathedral at Guadalupe*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/2498/abel-briquet-french-1833-/>
- Fig. 154. Jackson, W. (1880) *Calle de Guadalupe*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1853/william-henry-jackson-american-1843-1942/>
- Fig. 155. Jackson, W. (1890) *The Cathedral of México*
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1853/william-henry-jackson-american-1843-1942/>
- Fig. 156. Lumholtz, C. (1895) *Huichol woman and children with small flowers on cheeks, Guadalupe de Ocotán, Nayarit*
<http://lbrly-web-007.amnh.org/digital/index.php/collections/show/5>
- Fig. 157. Lumholtz, C. (1895) *Huichol shamans and peyoteros ready for Hikuli Feast, gathered at large tree and homes, Ratontita, Jalisco*
<http://lbrly-web-007.amnh.org/digital/index.php/collections/show/5>
- Fig. 158. Casasola, V. (1913) *Victoriano Huerta con su Estado Mayor*
<https://sinafo.inah.gob.mx/coleccion-archivo-casasola/>
- Fig. 159. Casasola, V. (1914) *Niño soldado*
<https://sinafo.inah.gob.mx/coleccion-archivo-casasola/>
- Fig. 160. Archivo Casasola. (1914) *Vendedor de Judas*
<https://sinafo.inah.gob.mx/coleccion-archivo-casasola/>
- Fig. 161. Casasola, V. (1914) *Villa en la silla presidencial*
<https://sinafo.inah.gob.mx/coleccion-archivo-casasola/>
- Fig. 162. Hernández, G. (1912) *Soldaderas en el estribo de un vagón en Buenavista*
https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A446419
- Fig. 163. Casasola, V. (1910) *Profesoras y alumnas durante la clase de matemáticas en la Casa amiga de la Obrera*
<https://sinafo.inah.gob.mx/coleccion-archivo-casasola/>
- Fig. 164. Brehme, H. (1925) *Indígenas en un canal de Xochimilco*
<https://sinafo.inah.gob.mx/hugo-brehme-2/>
- Fig. 165. Brehme, H. (1925) *Lago y Castillo de Chapultepec*
<https://sinafo.inah.gob.mx/hugo-brehme-2/>
- Fig. 166. Ramos, M. (1914) *Desfile de Zapatistas frente a Palacio Nacional*
<http://fotografica.mx/fotografos/manuel-ramos/>
- Fig. 167. Ramos, M. (1910) *Vista de uno de los canales navegables ubicados al suroeste de la Ciudad de México*
<http://fotografica.mx/fotografos/manuel-ramos/>
- Fig. 168. Ramos, M. (1917) *Tráfico de carruajes y automóviles en una de las calles aledañas al Zócalo*
<http://fotografica.mx/fotografos/manuel-ramos/>
- Fig. 169. Ramos, M. (1923) *Vista imaginaria del Valle de México desde Santa Isabel Tola*
<http://fotografica.mx/fotografos/manuel-ramos/>
- Fig. 170. Archivo Casasola. (1900) *Porfirio Díaz en el Castillo de Chapultepec*
<http://cdn.proceso.com.mx/media/2013/08/03.jpg>

Índice iconográfico

- Fig. 171. No Identificado. (1927) *Católicos rebeldes colgados durante la Guerra Cristera* <https://sinafo.inah.gob.mx/coleccion-archivo-casasola/>
- Fig. 172. García, R. (1910) *s/t* Ortiz, P. (2012). *A través de la máscara : metamorfosis del retrato fotográfico en México*. México: Lunverg
- Fig. 173. Archivo Casasola. (1935) *Mujer acusada de hechicería y fraude, detenida en los separos de la cárcel de Belén* <https://sinafo.inah.gob.mx/coleccion-archivo-casasola/>
- Fig. 174. *Rotofoto, No. 1* (1938) <https://www.mortonsubastas.com/departamentos/libros-documentos>
- Fig. 175. Hermanos Mayo. (1953) *Héroes a 3 mil pesos* <http://www.lopezquirolga.com/artistas/de-talle/30>
- Fig. 175. Hermanos Mayo. (1952) *Asesino esquizofrénico* <http://www.lopezquirolga.com/artistas/de-talle/30>
- Fig. 177. Hermanos Mayo. (1955) *Preso, cárcel de Cananea* <http://www.lopezquirolga.com/artistas/de-talle/30>
- Fig. 178. Weston, E. (1924) *Diego Rivera* <http://fotografica.mx/fotografos/edward-weston/>
- Fig. 179. Weston, E. (1930) *José Clemente Orozco* <http://fotografica.mx/fotografos/edward-weston/>
- Fig. 180. Weston, E. (1925) *Retrete* <http://fotografica.mx/fotografos/edward-weston/>
- Fig. 181. Weston, E. (1930) *Pimiento No. 30* <http://fotografica.mx/fotografos/edward-weston/>
- Fig. 182. Modotti, T. (1928) *Mujer con bandera* <http://fotografica.mx/fotografos/tina-modotti/>
- Fig. 183. Modotti, T. (1926) *Campesino con pala* <http://fotografica.mx/fotografos/tina-modotti/>
- Fig. 184. Strand, P. (1933) *Mujeres de Santa Ana, lago de Pátzcuaro* <http://fotografica.mx/paulstrand/>
- Fig. 185. Strand, P. (1933) *Plaza, estado de Puebla* <http://fotografica.mx/paulstrand/>
- Fig. 186. Cartier-Bresson, H. (1934) *México* <https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>
- Fig. 187. Cartier-Bresson, H. (1934) *Calle Cuauhtemoczin, México City* <https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>
- Fig. 188. Álvarez, M. (1939) *La buena fama durmiendo* <http://fotografica.mx/fotografos/manuel-alvarez-bravo/>
- Fig. 189. Álvarez, M. (1939) *Gorrión, claro* <http://fotografica.mx/fotografos/manuel-alvarez-bravo/>
- Fig. 190. Álvarez, M. (1927) *Niño orinando* <http://fotografica.mx/fotografos/manuel-alvarez-bravo/>
- Fig. 191. Álvarez, M. (1945-46) *Retrato ausente* <http://fotografica.mx/fotografos/manuel-alvarez-bravo/>
- Fig. 192. Álvarez, M. (1934) *Obrero en huelga, asesinado* <http://fotografica.mx/fotografos/manuel-alvarez-bravo/>
- Fig. 193. Álvarez, M. (1930-40) *Juan Rulfo* <http://fotografica.mx/fotografos/manuel-alvarez-bravo/>
- Fig. 194. López, N. (1950) *Villa de Guadalupe* (12 de diciembre) <https://sinafo.inah.gob.mx/nacho-lopez-2/>
- Fig. 195. López, N. (1956) *Globero junto al palacio de Bellas Artes* <https://sinafo.inah.gob.mx/nacho-lopez-2/>
- Fig. 196. López, N. (1950) *Penitenciaría de Lecumberri* <https://sinafo.inah.gob.mx/nacho-lopez-2/>
- Fig. 197. López, N. (1953) *Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero* <https://sinafo.inah.gob.mx/nacho-lopez-2/>
- Fig. 198. López, N. (1950) *La Venus se va de juerga* <https://sinafo.inah.gob.mx/nacho-lopez-2/>
- Fig. 199. García, H. (1950) *Entre el desarrollo y el progreso* <https://www.fundacionmariayhectorgarcia.com/archivo>
- Fig. 200. García, H. (1958) *Atisbando el porvenir* <https://www.fundacionmariayhectorgarcia.com/archivo>
- Fig. 201. García, H. (1968) *2 de Octubre* <https://www.fundacionmariayhectorgarcia.com/archivo>
- Fig. 202. Guzmán, J. (1956) *Chamulas* <http://fotografica.mx/fotografos/juan-guzman/>
- Fig. 203. Plossu, B. (1965-66) *Chiapas, México* <http://fotografica.mx/fotografos/bernard-plossu/>
- Fig. 204. Moya, R. (1962) *Rueda de la fortuna* <http://fotografica.mx/fotografos/rodrigo-moya/>
- Fig. 205. Moya, R. (1965) *Hipotecados* <http://fotografica.mx/fotografos/rodrigo-moya/>
- Fig. 206. Metinides, E. (1977) *Madre suicida* http://www.enriquemetinides.com/esp/?page_id=15
- Fig. 207. Metinides, E. (1960) *Rescate de muerto ahogado en Xochimilco* http://www.enriquemetinides.com/esp/?page_id=15
- Fig. 208. Valtierra, P. (1998) *Mujeres de X'oyep* <https://www.cultura.gob.mx/revelandomexico/pedro-valtierra/>
- Fig. 209. Valtierra, P. (1985) *Mineros desnudos* <https://www.cultura.gob.mx/revelandomexico/pedro-valtierra/>
- Fig. 210. Meyer, P. (1983) *La bolsa en el mercado* Meyer, P. (2008). Herejías. México, D.F.: Lunverg.
- Fig. 211. Meyer, P. (1983) *Fotografía para recordar* Meyer, P. (2008). Herejías. México, D.F.: Lunverg.
- Fig. 212. Meyer, P. (1983) *Boda en Coyoacán* Meyer, P. (2008). Herejías. México, D.F.: Lunverg.
- Fig. 213. Cruz, M. (1987) *Calle Tacuba* <http://fotografica.mx/fotografos/marco-antonio-cruz/>
- Fig. 214. Cruz, M. (1985) *Edificio Nuevo León* <http://www.lopezquirolga.com/artistas/detalle/17>
- Fig. 215. Cruz, M. (1986) *Huelga de policías* <http://www.lopezquirolga.com/artistas/detalle/17>

Índice iconográfico

- Fig. 216. Cruz, M. (1987) *Puente del Estadio Azteca*
<http://fotografica.mx/fotografos/marco-antonio-cruz/>
- Fig. 217. Cruz, M. (1994) De la serie *Habitar la oscuridad*
<http://fotografica.mx/fotografos/marco-antonio-cruz/>
- Fig. 218. Cruz, M. (1986) *Viernes santo*
<http://www.lopezquiuroga.com/artistas/de-talle/17>
- Fig. 219. León, F. (1985) *Nezahualcōyotl*
<https://www.cultura.gob.mx/revelandome-xico/fabrizio-leon/>
- Fig. 220. León, F. (1993) *Captura de Joaquín Guzmán Loera "El Chapo"*
<https://www.cultura.gob.mx/revelandome-xico/fabrizio-leon/>
- Fig. 221. Grobet, L. (1980) *Blue Demon*
<http://fotografica.mx/fotografos/lourdes-grobet/>
- Fig. 222. Grobet, L. (1980) *Paisajes pintados*
<http://fotografica.mx/fotografos/lourdes-grobet/>
- Fig. 223. Ortiz, P. (1987) *Volando bajo*
<https://www.artsy.net/artwork/pablo-ortiz-monasterio-volando-bajo-mexico>
- Fig. 224. Ortiz, P. (1998) *Corazón de Venado*
<http://neomexicanismos.com/cultura-mexico/cultura-huichol-pablo-ortiz-monasterio-fotos-obras/>
- Fig. 225. Iturbide, G. (1979) *Mujer ángel*
<http://www.graciela-iturbide.org/category/los-que-viven-en-la-arena/>
- Fig. 226. Iturbide, G. (1997) *Perros perdidos*
<http://fotografica.mx/fotografos/graciela-iturbide/>
- Fig. 227. Martínez, E. (1994) De la serie *Mixtecos*
<http://www.eniacmartinez.com/indexmixtecos.html>
- Fig. 228. Martínez, E. (2015) De la serie *Ríos*
<http://www.eniacmartinez.com/galler-y/iniciorios.html>
- Fig. 229. Almeida, L. (1987-89) *Lo que el mar me dejó*
<http://fotografica.mx/fotografos/lourdes-almeida/>
- Fig. 230. Suter, G. (1987) *El animal de las sorpresas*
<http://fotografica.mx/fotografias/el-animal-de-las-sorpresas/>
<http://antonioturok.blogspot.com>
- Fig. 231. Hinojosa, J. (2003) *Reserva de la biosfera Río Lagartos*
<http://javierhinojosa.com/index2.html>
- Fig. 232. Turok, A. (1994) *Levantamiento del EZLN*
<http://antonioturok.blogspot.com>
- Fig. 233. Turok, A. (1994) *Subcomandante Marcos y los insurgentes Zapatistas*
<http://antonioturok.blogspot.com>
- Fig. 234. Turok, A. (2006) *La verdadera cara del Neoliberalismo*
<http://antonioturok.blogspot.com>
- Fig. 235. Turok, A. (2001) *Nueva York*
<http://antonioturok.blogspot.com>
- Fig. 236 y 237. Aridjis, P. (2004) De la serie *Las horas negras*
<http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/aridjis/fotos.html>
- Fig. 238 y 239. Aridjis, P. (1998-01) De la serie *Arrullo para otros*
<https://desinformemonos.org/arrullo-para-otros/>
- Fig. 240, 241 y 242. Gama, F. (2004-09) De la serie *Mazahuacholokatopunk*
<http://www.federicogama.com.mx/mazahuacholokatopunk/>
- Fig. 243 y 244. Rossel, D. (1994-01) De la serie *Ricas y famosas*
<http://fotografica.mx/fotografos/daniela-rossel/>
- Fig. 245 y 46. Venegas, Y. (2006-10) De la serie *María Elvia de Hank*
<http://yvonnevenegas2.weebly.com/maria-elvia-de-hank.html>
- Fig. 247. Cartagena, A. (2011-12) De la serie *Carpoolers*
<https://alejandrocartera.com/h/home/carpoolers/>
- Fig. 248 y 249. Pinzón, D. (2005-10) De la serie *Superhéroes*
<https://www.dulcepinzon.com/>
- Fig. 250. Mata, F. (1994) De la serie *Chiapas/EZLN*
<http://www.franciscomata.com.mx>
- Fig. 251. Mata, F. (1994) *Marcos*
<http://www.franciscomata.com.mx>
- Fig. 252. Mata, F. (1994) *Volador sobre la alberca*
<http://www.franciscomata.com.mx>
- Fig. 253. Mata, F. (1994) *Densidad total*
<http://www.franciscomata.com.mx>
- Fig. 254, 255, 256 y 257. Mata, F. (1994) De la serie *Tépito ¡Bravo el barrio!*
<http://www.franciscomata.com.mx>
- Fig. 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275 y 274. Mata, F. De la serie *La línea*
<http://www.franciscomata.com.mx>
- Fig. 275 y fig. 276. Goded, M. (1998-01) De la serie *Tierra negra*
<http://mayagoded.net/site/>
- Fig. 277 y fig. 278. Goded, M. (1998-01) De la serie *Plaza de la soledad*
<http://mayagoded.net/site/>
- Fig. 279 y fig. 280. Goded, M. (1998-01) De la serie *Welcome to Lipstick*
<http://mayagoded.net/site/>
- Fig. 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292 y 293. Goded, M. De la serie *Tierra de Brujas*
<http://mayagoded.net/site/>
- Fig. 294 y fig. 295. Cuevas, J. (2002-04) De la serie *La apóstata*
<http://joseluiscuevas.net/>
- Fig. 296 y fig. 297. Cuevas, J. (2002-04) De la serie *Amateur, porno hecho en casa*
<http://joseluiscuevas.net/>
- Fig. 298, 299 y 300. Cuevas, J. (2007-09) De la serie *El hombre promedio*
<http://joseluiscuevas.net/>
- Fig. 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318 y 319. Cuevas, J. De la serie *Nueva Era*
<http://joseluiscuevas.net/>
- Fig. 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334 y 335. Ordoñez, L. De la serie *Escuchar el silencio*