

# UACM

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

---

*Nada humano me es ajeno*

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

**Gestión de exposiciones:**

**“La estetización de la violencia en la fotografía”**

TRABAJO RECEPCIONAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

PRESENTA

**FRANCISCO MIGUEL ALONSO CARBAJAL**

DIRECTORA:

**Dra. Ana Bertha de Jesús Hernández Villareal**

**Ciudad de México, febrero 2018.**

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

#### DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Este Trabajo Recepcional fue realizado con el apoyo económico de una beca de licenciatura por parte de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).

A María José, mi compañera.

## Agradecimientos.

A la Universidad Autónoma de la ciudad de México.

A la Dr. Ana Bertha por toda la paciencia y atención.

A la Mtra. Erika Selene, Dr. Víctor Manuel, Mtra. María Paula y Mtro. Francisco de la Guerra.

A María José, por todo.

A Mi hermana Anel por su apoyo.

A mis Mamá y hermanos.

A la Dra. Vita.

## Índice

Introducción.....	1
1.Estética de la violencia en la historia del arte.....	24
1.1En la Antigüedad .....	25
1.2 La violencia en el arte moderno y contemporáneo .....	47
1.3 Explicación científica del fenómeno de violencia en el arte.....	55
2. Violencia y fotografía .....	65
2.1 Fotoperiodismo.....	73
2.2 Fotografías Icónicas del fotoperiodismo .....	78
2.3 El fotoperiodismo y la nota roja .....	85
3. Proyecto Museográfico:	
“Tus pasos se perdieron en el paisaje” .....	93
3.1 Propuesta de guion temático.....	93
3.2 Correlato Político.....	94
3.3 Fernando Brito, aportaciones a la estetización de la violencia.....	96
3.4. Guion Museográfico.....	104
4.Conclusiones.....	116
5. Bibliografía.....	118
6. Índice de imágenes.....	126

## **Introducción.**

Establecer los fundamentos teóricos de una estética de la violencia nos parece urgente, no solamente por las difíciles condiciones que está viviendo nuestro país, sino por la postura que asumen los artistas ante ella. Lo que podría afirmar, en primer lugar, es que el arte es producto de su tiempo, que es una forma de comunicación, pero también que sobre él puede realizarse una interpretación. Hace mucho tiempo ya que el arte se alejó de la estética clásica, hace más tiempo aún que ha explorado temas como la vulnerabilidad, la desesperación o la muerte, empero considero que todavía hace falta reflexión, que vale la pena preguntarnos por este tipo de manifestaciones y, sobre todo, por su significado filosófico. Por ejemplo, señala Valeriano Bozal dos aspectos que ameritan una reflexión más profunda: 1) que las sociedades contemporáneas estétizan la violencia y 2) que la convierten en un espectáculo.

La violencia es tema que el arte contemporáneo aborda en numerosas ocasiones, con lenguaje y modalidades diferentes. Nada tiene de particular, es un rasgo de la sociedad contemporánea, una lacra del mundo que llamamos moderno. Las manifestaciones artísticas se mueven en un horizonte que algunos calificarán de ambiguo: denuncian la violencia, pero también la estétizan y la convierten en un espectáculo.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Valeriano Bozal, *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, A. Machado, 2005, p. 23.

El problema es que Bozal no explica el porqué de esta situación. Como puede verse, es necesario profundizar en el tema. Pero antes es importante realizar una precisión: no es lo mismo la violencia estética que la estética de la violencia. Aquí coincidimos con la definición establecida por Alejandro Terezani, quien afirma que:

Lo primero que hay que aclarar es que no me refiero a "violencia estética", que es como han llamado a la presión hacia la mujer en relación con su aspecto físico. Esto tiene que ver con la opresión de género, la violencia contra la mujer y la valoración del cuerpo femenino como factor social. Estética de la violencia en cambio es aquella representación de los hechos violentos considerados como expresión de la realidad humana. Hay varias formas de interpretar le estética de violencia. Vista ésta como forma de expresión, o en cambio a través de su representación.<sup>2</sup>

En el presente trabajo exploraré el tema de la estética de la violencia como expresión y como representación, es decir, considero que ambas formas de la estética de la violencia constituyen formas de una situación social que capta e interpreta el artista (sobre todo a partir del fotoperiodismo), pero esto también constituye una forma de representación que tiene un significado determinado. Una de las características que los especialistas han resaltado, en el arte contemporáneo es su saturación de imágenes violentas y de muerte, afirmando que el arte actual visualmente representa la realidad de manera muy cruda. Por ejemplo, la sudafricana Sarah Nuttall afirma que: "hoy en día, se busca la verdad no en lo profundo o lo encubierto, sino en la superficie, en la piel".<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Cfr. Alejandro Terezani, *Estética de la violencia*, <http://ciberestetica.blogspot.com/2013/01/estetica-de-la-violencia-1.html> fecha de consulta 15 agosto 2016

<sup>3</sup> Sarah Nuttall, *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*, UNAM, 2012, p 45.

El arte contemporáneo también se caracteriza por no utilizar métodos puros. Como menciona Teresa Olmedo.<sup>4</sup> “la hibridación es una constante en este tipo de modos de hacer, por tanto, utilizar una idea, una imagen, concepto o hecho de violencia va a ser un reflejo del estado actual del arte.”

Por ello debemos preguntarnos: ¿qué vamos a entender por estética de la violencia?, y ¿qué vamos a entender por violencia? Con relación a este último, asumimos la definición de la Organización Mundial de la Salud que afirma que “La violencia es el uso intencional de la fuerza o el poder (o de hecho o como amenaza), contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar daño físico, lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones”.<sup>5</sup> Como puede verse, la violencia se manifiesta en situaciones o acciones que de manera premeditada, asimilada o reproducida, causan daño o sumisión ya sea en el nivel físico, sexual, verbal o psicológico, sea a un sujeto o una comunidad; las consecuencias son de tal magnitud que limitan su desarrollo en el presente o en un futuro. Ahora bien, parecería un contrasentido hablar de una estética de la violencia si, como lo establece el canon, esta disciplina tiene que ver con la belleza, el arte y el gusto, pero no debe olvidarse que:

Hay cosas por las que se siente desagrado, repulsión, que se rechazan en la vida diaria: un cuerpo mutilado o contrahecho, una riña, un asesinato, la miseria moral del hombre, los horrores de la guerra, y que producen sensaciones desagradables; sin

---

<sup>4</sup> Teresa Olmedo, *La Sangre como Símbolo de la nuda vida*, UNAM, México, 2012, p 39.

<sup>5</sup> Definición de la OMS en [www.oms.com](http://www.oms.com) fecha de consulta: 10 junio 2016

embargo, cuando el arte repara en ello, el artista capta esa cruda realidad que se convierte en un motivo de inspiración.<sup>6</sup>

Como se verá en el curso de este trabajo, el arte ha dado cuenta de estos acontecimientos con una intencionalidad explícita, contextualizada a partir de la época y las circunstancias en que la obra es creada, proporcionando imágenes violentas que exaltan la autoridad de un regente, las condiciones de una época o las luchas de una nación. Las imágenes, pues, tienen una intencionalidad determinada. Lo preocupante es que:

Nunca como hoy hubo tanta circulación y consumo de imágenes de pobreza y de violencia, imágenes de excluidos, de comportamientos llamados “desviados” o “aberrantes”. La violencia y la denuncia de crímenes se ha vuelto casi un género periodístico. Lo que sería interesante si esas imágenes no aparecieran frecuentemente descontextualizadas, y si no se presentara la violencia como “generación espontánea”, sin relación con la economía y las injusticias sociales, tratada de forma espectacular, como acontecimiento sensacional, folletín televisivo y *reality show* para ser consumido con placer<sup>7</sup>.

Uno de los objetivos del presente trabajo es pues, mostrar la intencionalidad artística de las imágenes violentas. También nos interesa destacar el papel de la gestión cultural con relación a temas tan polémicos como éste, pues mostraría cómo esta

---

<sup>6</sup> Jorge Tobías Colombo, Estética y Arte visto en [http://www.avizora.com/publicaciones/arte/textos/estetica\\_arte\\_conceptos\\_0020.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/arte/textos/estetica_arte_conceptos_0020.htm) fecha de consulta: 24 octubre 2016.

<sup>7</sup> Cfr. <http://davidhuerta.typepad.com/blog/2011/10/la-est%C3%A9tica-de-la-violencia.html> fecha de consulta: 24 octubre 2016.

disciplina puede realizarse en diversos escenarios y con distintas propuestas. La Licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural nos ha mostrado que dicha gestión cultural constituye un trabajo valioso que enriquece a la sociedad. De acuerdo con Martinelle, su finalidad está centrada en promover prácticas culturales de modo que lleven a la concertación, al reconocimiento de la diferencia, a la invención y recreación permanente de las identidades, así como al descubrimiento de razones para la convivencia social.<sup>8</sup> El gestor cultural se encuentra inmerso en este mundo y es su responsabilidad dar cuenta de él; tener herramientas que le permitan comprender lo que está sucediendo tanto en las cuestiones del arte contemporáneo como en la sociedad,<sup>9</sup> así como en las cuestiones que tienen que ver con los *mass media*.

A nuestro juicio, una de las posibilidades de esta actividad es la gestión de exposiciones, ya que puede ser utilizada como una herramienta que permite mejorar las condiciones de la difusión de la cultura y de las artes. La presente investigación explora una de las posibilidades de la gestión de exposiciones que puede servir para crear conciencia y sensibilizar a partir del documento fotográfico sobre una problemática que flagela a nuestra sociedad. Así, el gestor cultural puede convertirse en un agente social de cambio, mostrando sus competencias, capacidades, los procesos de recuperación y mantenimiento de la memoria colectiva, así como su capacidad para desarrollar nuevos proyectos y asumir el riesgo de nuevas formas expresivas.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Alfons Martinell, *Formación en gestión cultural y políticas culturales*, UNESCO, Madrid, 2004,p.31.

<sup>9</sup> ídem

<sup>10</sup> Andrea Ospina, *Curaduría: Puente entre el creador y el gestor cultural.*,UDG,. Guadalajara, 2015 p. 7.

Este trabajo pretende aclarar la relación entre el modelo de gestión y la propuesta artística, distinguiendo con claridad cada una de estas actividades. A nuestro juicio, el gestor cultural también debe tomar en cuenta la interpretación y comprensión del artista a la hora de generar una propuesta, pero, debe contribuir en la recuperación del patrimonio cultural tangible e intangible, resaltando la importancia de la obra para que no quede en el olvido, para que además sea reconocida dentro del proceso de significación de la cultura y el arte. El gestor cultural, además, debe tener preparación para el diseño de planes de manejo, es decir, para establecer dentro de las instancias que se vinculan con la cultura, sea en una ciudad, centro educativo, un museo o una casa de cultura, etc., proyectos a corto, mediano y largo plazo. Gestionar la cultura implica sensibilidad, comprensión, análisis y respeto a los procesos sociales en los cuales la cultura mantiene sinergias. La diferencia de ésta con la gestión genérica de cualquier sector productivo se encuentra en la necesaria capacidad de entender los procesos creativos y establecer relaciones de cooperación con el mundo artístico y sus diversidades expresivas. <sup>11</sup>

Ahora bien, respecto al tema específico que nos ocupa, esto es, a la forma en que el arte representa y significa la sociedad en la que vive, consideramos que los que se enfrentan cotidianamente a la situación de la violencia, entre ellos los fotoperiodistas, han tenido que pensar y repensar la manera de presentarla, y han creado propuestas que tienen que ver con lo que ha denominado la estética de la violencia, esto es, un mecanismo para integrarla al arte o bien modalidades que innovan el régimen representativo. Hablando de la forma en que se concibe el campo

---

<sup>11</sup> Alfonso Martinell. La formación en gestión cultural en Iberoamérica: reflexiones y situación. *Revista Digital de Cultura de la OEI, Pensar Iberoamérica, 2006,, pp. 72-90.*

estético, asumimos la propuesta de Rancière<sup>12</sup> pues este autor francés considera que este campo libera al arte de toda regla específica y constituye su salto fuera de la mimesis. Otros estudios que han constituido el fundamento de este trabajo son los que tratan de la evolución de la fotografía, pues su investigación y estudio nos ha dado herramientas para conceptualizar al fotoperiodismo, haciendonos conscientes de sus técnicas, pues, cuando las condiciones se los permiten, los fotoperiodistas utilizan recursos para manejar con maestría la luz y la técnica para la captura de la imagen y su conclusión en fotografías que cimbran las conciencias, convirtiéndolas no sólo en un registro informativo, sino en una forma de de comunicar un punto de vista con respecto al hecho en sí. Si bien, no todos los fotoperiodistas tienen esta vocación, cada vez es más amplia la cantidad de aquellos que muestran esa manera de presentar sus trabajos, estableciendo mecanismos creativos no sólo en la producción, sino también en la distribución de la obra y en comunicación con el público, contribuyendo a la crítica del tan conocido contexto de violencia que vive el país.

A nuestro juicio, es a través de lo político, social y cultural que se define cada uno de los campos de la presente investigación. De esta manera, se identificará la relación existente entre la obra de arte y el contexto social en que ésta se produce.

Realizar el análisis de este tema desde la historia del arte nos ha permitido, a su vez, entender que las imágenes tienen un significado político, pues a la violencia en el arte se le puede ver desde el punto de vista de los poderosos, o bien, desde una crítica al poder; se le puede ver desde lo colectivo apartir de una ideología, y desde

---

<sup>12</sup> Jaques Rancière, *La división de lo sensible. Estetica y politica* , Centro de Arte Salamanca, Salamanca, 2002. p 9.

la vivencia individual del artista. Por esto, aunque nuestro trabajo se encamina hacia la estética de la violencia en el fotoperiodismo, consideramos necesario establecer previamente que existe una utilización de ésta desde la antigüedad, haciendo referencia por ello a otras disciplinas como la pintura, la escultura o la literatura, a fin de considerar que hablar de la violencia en el arte depende de las circunstancias históricas que la producen. Por ello presentaré algunos ejemplos de la Grecia Antigua, la Edad Media y el arte contemporáneo a fin de comprender que es indispensable situar las obras en el momento en el que son creados los materiales artísticos. Las condiciones sociales son componentes importantes en el conjunto de relaciones que forman parte de la creación, de modo que al conocerlas es posible destacar los aspectos profundos que influyeron en la realización de los trabajos, las influencias que los artistas recibieron en el proceso o las ideologías políticas que portaban.<sup>13</sup>

La dimensión cultural, por su parte, nos permite comprender las visiones artísticas a la luz de otra interpretación. Consideramos que, muchas veces, la reacción pública y de la recepción de una imagen violenta depende la apertura que se da a la idea, al tema o a la manera en que éstos se representan artísticamente. Para entender este fenómeno hemos recurrido a diferentes autores, por ejemplo a Bourdieu con el concepto de “violencia simbólica”, y cuya teoría sociológica, la desarrolla brevemente. Esta teoría permite ver lo que las imágenes revelan, como la dominación, los intereses de clase, la sociedad con sus problemas; entre los que se encuentran, por supuesto, los vinculados con la violencia y su exaltación o

---

<sup>13</sup> Geraldine Lamadrid. *Estudio sobre la violencia simbólica en la escenificación de relaciones de género en la obra Fando y Lis*. Universidad Veracruzana, Xalapa , 2011. p, 14.

denostación. En el campo de las ciencias sociales, también se ha estudiado la violencia ejercida por el Estado como mecanismo de control social y las distintas maneras de ejercerse, ya sea física o simbólica, tangible o invisible. En la actualidad, los medios de comunicación son los encargados de reproducir la violencia de una manera intencional y muchas veces ésta es representada en las fotografías, imágenes o películas sin que muchas veces el espectador tenga tiempo de reflexionar sobre lo que provoca o cómo redonda en beneficio de la cultura dominante o del discurso oficial.<sup>14</sup>

Una de nuestras preocupaciones, además, ya en el caso específico del fotoperiodismo, fue trascender la apariencia de los crímenes en las fotografías, para mostrar la cuestión de ser humano. ¿Qué es lo que se ve y lo que no se ve en las fotografías? ¿Qué es lo que esconden?, ¿Cómo ir más allá de lo obvio? y, más allá de esto, ¿cómo afecta la estética de la violencia a la sociedad, cuál es el efecto adormecedor de la masificación de la misma a través de los video-juegos, de los *mass media* o de los espectáculos televisivos? Lo más terrible, en estos casos, es la normalización de la violencia, un fenómeno que también se ha investigado desde la psicología. “Normalizar la violencia” quiere decir que, acostumbrados al bombardeo diario de imágenes violentas, ésta se visualiza como “algo normal”. Así, un muerto más por la guerra contra el narcotráfico no importa; un robo, otro feminicidio o el descubrimiento de fosas clandestinas parecen ser “normales” o escándalos de un minuto. Sin embargo, si se realizase una revisión crítica a esas imágenes, se

---

<sup>14</sup> Pierre Bourdieu, *Sobre la television*. Anagrama. Barcelona., 1997 p, 24.

revelarían los hechos ocultos, la dominación, el imaginario colectivo y la construcción narrativa que presentan.

Esto se hizo más evidente en las últimas décadas, cuando se mostró la vinculación de la narcoviolencia con las instituciones políticas y gubernamentales. Al comienzo del gobierno de Felipe Calderón (2006-2012) las imágenes de violencia en los medios de comunicación comenzaron a ocupar un lugar privilegiado. La “guerra contra el narcotráfico” fue el inicio de los constantes enfrentamientos entre grupos del crimen organizado y el Estado. Sacar al ejército a las calles fue una salida que no contribuyó a la paz y, al final, la violencia se volvió permanente. El narcotráfico, los secuestros y los asesinatos se encuentran a partir de esta “guerra”, en imágenes fotográficas, de audio o de video, constituyendo un espacio ininterrumpido dentro de los medios de comunicación masiva. En medio de esta “habitualidad”, algunos artistas del fotoperiodismo cuestionan el contexto, la forma que esta guerra ha agudizado la violencia en el país, tratando de mostrar sus causas; lo que está detrás del narcotráfico o los feminicidios. Los más críticos muestran en imágenes cómo se suprimieron libertades, cómo el miedo ayudó a soslayar la manifestación libre de ideas y contribuyó a la represión de diversos movimientos sociales. La fotografía, en esas manos críticas, se convierte en un documento de construcción narrativa que habita un contexto social, pero que también denuncia la interpretación que se les da a las imágenes y cómo éstas se convierten en mecanismos de represión o de crítica.<sup>15</sup>

Por consiguiente, la construcción social de la fotografía ha sufrido cambios, procesos

---

<sup>15</sup> “sólo la construcción narrativa de un acontecer histórico dotado de un sentido cortado a la medida del propio colectivo puede suministrar perspectivas de futuro orientadoras de la acción y cubrir la necesidad de afirmación y auto confirmación” Habermas, Jürgen, , “Conciencia histórica e identidad post-tradicional”, en *Identidades nacionales y postnacionales*, Iberoamericana, México, 1993, p. 32.

que a la luz de la historia nos permiten ver que en la percepción social también se pasa de la violencia física a la violencia simbólica y viceversa.

Otro concepto importante para este trabajo es el del “imaginario social”<sup>16</sup> concepto introducido por Cornelius Castoriadis, quien menciona que:

El imaginario social es, primordialmente, creación de significaciones y creación de imágenes o figuras que son su soporte, [ ...] las significaciones imaginarias crean un mundo propio para la sociedad, consideradas, son en realidad ese mundo: conforman la psique de los individuos. Crean así una ‘representación’ del mundo, incluida la sociedad misma y su lugar en ese mundo, es decir, parten de la imaginación creadora asumiendo que el individuo transforma la sociedad cuando la interpreta, cuando hace una lectura desde las distintas instituciones que le rodean [...] estas instituciones intentan mantener cierto orden a partir de valores, lenguajes y procedimientos; así como en las maneras de actuar frente a ciertas situaciones. Se crea entonces una red de significaciones entre las instituciones como pueden ser los medios de comunicación impactando ámbitos como la familia o la escuela.

Siguiendo al autor, consideramos que la fotografía también es una interpretación de la realidad violenta, y que a partir de ellas podemos darle lectura y reconstruirla, denunciando su “normalización”. Dentro del fotoperiodismo, como dentro de cualquier otra manifestación, encontramos artistas que son afines al poder por intereses económicos, y también a los que son independientes y críticos, encontramos a los que contribuyen a la trivialización y a los que la visibilizan cuestionando sus causas. Así, hay un discurso con el cual el fotoperiodismo aborda gran variedad de fenómenos

---

<sup>16</sup> Cornelius, Castoriadis, “El imaginario social instituyente”, *Zona erógena*, núm. 35, Buenos Aires. 1997

sociales, pues no es verdad que “una imagen dice más que mil palabras”, porque las fotografías también pueden alterar la realidad mostrando un ángulo favorable a algún personaje, mostrando a partir de la exageración visual una violencia que no sólo se enfatiza, sino que se “naturaliza”. Las páginas de algunos periódicos son utilizadas para presentar los hechos mediante imágenes sangrientas, y en estos casos “visibilizan una estrategia discursiva que pretende enganchar al consumidor a través del morbo y del entretenimiento.”<sup>17</sup> Contribuyen a través de las publicaciones a la representación de la violencia como un mero espectáculo y a su banalización.

“La banalidad de la violencia” que es una perspectiva que también nos es útil, es la polémica tesis que Hannah Arendt formuló a partir de su análisis del juicio de Adolf Eichmann, un teniente coronel de las SS nazis, quien afirmó que había enviado en trenes a miles de judíos a campos de exterminio por (órdenes superiores) Arendt reflexiona sobre “Un mal sin maldad”, irreflexivo y superficial<sup>18</sup>; también descrito por la filósofa judía como banal, instalado en la cotidianidad a través de diferentes dispositivos de flujo de información; dispositivos en los que la violencia “no es más que otra noticia u otra página del periódico.”<sup>19</sup>

¿Qué es eso de la banalización de la violencia? De acuerdo con Kraus lo banal no importa y la violencia al volverse “banal” nos ha dejado de importar. El “triumfo” de este fenómeno radica en que nos hemos acostumbrado a ella y la dura consecuencia

---

<sup>17</sup> Mónica Hernández, *Tiempos violentos: violencia arte y cultura*. Conaculta, México 2012., p. 65.

<sup>18</sup> La expresión banalidad del mal fue acuñada por Hannah **Arendt** (1906-1975), teórica política alemana, en su libro *Eichmann en Jerusalén*. Cfr. [www.revistacriterio.com.ar/bloginst\\_new/.../hannah-arendt-y-la-banalidad-del-mal/](http://www.revistacriterio.com.ar/bloginst_new/.../hannah-arendt-y-la-banalidad-del-mal/)

<sup>19</sup> Iván Ruiz. “*El estado de las cosas o la banalidad de la violencia*” en Horizontal. [http://horizontal.mx/el-estado-de-las-cosas-o-la-banalidad-de-la-violencia/#\\_ftn1](http://horizontal.mx/el-estado-de-las-cosas-o-la-banalidad-de-la-violencia/#_ftn1). Fecha de consulta 15 junio 2016

es que la violencia se ha establecido en la vida cotidiana. El horizonte no es esperanzador, el imaginario social se está reestructurando debido al fracaso de los modelos institucionales como la política, la religión y la economía. De acuerdo con Kraus, lo peor que puede pasar es que nos acostumbremos todavía más a la violencia y la brutalidad. “El meollo del discurso radica en la violencia como costumbre y en la interpretación de quienes la ejercen como banal, trivial, insustancial y, en muchas ocasiones, lo que es peor, “necesaria y justificada”.<sup>20</sup> Asimismo, es pertinente reflexionar acerca de la utilidad política o económica de estas imágenes, ya que responden a ciertos intereses y sin lugar a dudas hay beneficiarios de su publicación: su utilidad y propósito radica en la íntima relación con “aquellos fotoperiodistas y con los que las administran, promueven y exhiben.”<sup>21</sup> Se podría decir que las imágenes de violencia pretenden generar el conformismo, el miedo y tienen relación no sólo con el narcotráfico, sino con el gobierno y, por supuesto, con el uso de los medios de comunicación. Por esto afirma Ivana Benítez que:

Tocar el problema de la estética sin antes asumir una posición ética; sería simplemente contentarnos con una discusión estéril que sólo desembocaría en justificar la falla de un verdadero compromiso con la realidad que estamos atravesando en nuestro país. Evidentemente tenemos una realidad externa que sobrepasa la respuesta que le estamos dando, tanto a nivel de forma como de fondo. En medio de la violencia reinante en el país, que nos salpica diariamente, [...] nos limitamos a resultados objetuales que sólo responden a una demanda de mercado, en vez de abordar

---

<sup>20</sup> Kraus Arnoldo. "La banalidad de la violencia.", en *La jornada* 9, de diciembre de 2009, p. 31.

<sup>21</sup> Bernardino Hernández, "Fotografía sobre violencia ¿al servicio de quién?", en *Cuarto Oscuro*, marzo 2011, p. 33.

seriamente una estética de la violencia con imágenes concepto que sean un grito, imágenes que molesten y trastoquen los códigos aceptados.<sup>22</sup>

Las imágenes tienen tal poder que, de acuerdo con David Freedberg,<sup>23</sup> actúan sobre el ánimo, las emociones y actitudes de quien las observa, es así como son utilizadas en distintos campos, como el arte, los medios o la publicidad. Influyen, ciertamente, en las actitudes de la sociedad. Sin embargo, esta percepción está influida por los medios de comunicación que presentan las imágenes que les convienen, dando como resultado esta "realidad" alterada por las distintas técnicas fotográficas como encuadres o tomas. La manipulación de la fotografía genera la "espectacularización", lo que lleva al espectador a no discernir entre lo real y lo fantástico. También hay escenas televisivas que convierten la violencia en un espectáculo o en una especie de película de acción, coincidiendo con lo que algunos filósofos llaman hiperrealidad.

La mayoría de los aspectos de la hiperrealidad pueden pensarse como "experimentar la realidad a través de la ayuda de otro", en tanto que ese "otro" es algo ajeno que me suplanta o me suple. Por ejemplo, un consumidor de Video Juegos puede empezar a experimentar su propio simulacro virtual practicando la inmersión en un mundo irreal que es creado por la Computadora, y aunque esto no es un retrato fiel de lo que es la vida, para este consumidor la trascendencia de lo que verdaderamente es la vida deja de presentarse realmente. Algunos casos son más simples: por ejemplo, en el contexto de la cultura estadounidense, la imagen de la letra "M" de McDonald's crea para el consumidor la "ilusión" de un mundo que promete cantidades infinitas de

---

<sup>22</sup>Ivana Benítez, Una estética de la violencia en : <http://bajocontrol.over-blog.es/article-una-estetica-de-la-violencia-62249332.html> Fecha de consulta 15 junio 2016

<sup>23</sup> David Freedberg, "El poder de las imágenes" Cuarto Oscuro marzo 2011., p. 37.

idéntica comida, cuando "en realidad" la "M" no representa nada, y la comida que se produce no es ni idéntica ni infinita.<sup>24</sup>

Es así que no resulta extraño que las imágenes de la violencia sean un buen negocio. Estas imágenes son un producto rentable, sin que importe si son ficticias o se refieren a un hecho real, la manera en que se representa la violencia es la misma y las emociones generadas también son programables por dicha hiperrealidad. El negocio de las imágenes de violencia radica también, en que generan la sensación de vivir en un país más peligroso cada día. La seguridad es una prioridad en la sociedad y la gente estará dispuesta a renunciar a sus derechos y su privacidad por un poco de seguridad; por todo esto los medios de comunicación convierten las imágenes de violencia una herramienta de poder político. Exhibirlas con la "captura de los culpables" influye en la percepción del control y la paz social que debe otorgar el Estado, aunque este control y tal paz sean ficticios. Por lo tanto, este tipo de imágenes son herramientas de negociación entre los Medios de comunicación masiva y el gobierno: "los medios de comunicación ganan, por exhibir imágenes de la violencia que resultan muy atractivas para el consumo popular y nutren las necesidades emotivas de una parte de la población, pero (también) ganan al negociar con el gobierno su dosificación, porque pueden obtener prebendas."<sup>25</sup>

Las imágenes de la violencia definen su "autenticidad" a partir de alguna finalidad política. "En este caso, los fines que se persiguen son económicos, de control social y afectan los intereses de algunos grupos que se disputan el poder"<sup>26</sup>,

---

<sup>24</sup> Claudio Ariel Clarens. Noción de Cibercultura en Periodismo 39, pp. 19-20.

<sup>25</sup> David Freedberg, "El poder de las imágenes", Cuarto Oscuro marzo, 2011, p. 37.

<sup>26</sup> Ibidem.

por lo tanto, la discusión y posible censura de estas imágenes no tiene que ver con moralidad ni con la sensibilidad de los individuos; es una herramienta más en la lucha simbólica por el poder que se basa en el uso de imágenes. La expresión de la violencia podría ser de utilidad para el gobierno al lograr la legitimación que no se logró en las urnas e, incluso, el generar mayor sensación de inseguridad puede justificar acciones de represión en pro de “la seguridad nacional”, “el Estado de Derecho”, etc. Pero si se opta por no presentarlas, esto será un indicio de quién va ganando en la lucha real y simbólica por el poder.

Como apuntábamos antes, para tratar el tema de la estética de la violencia se debe contar con mecanismos críticos, donde esté presente una relación de la ética con la estética. De acuerdo con Jacques Rancière: “La ética es la disolución de la norma en el hecho, la identificación de todas las formas de discurso y de práctica bajo el mismo punto de vista indistinto. Antes de significar norma o moralidad, la palabra *ethos* significa alguna de dos cosas: la estancia y la manera de ser, el modo de vida que corresponde a esta permanencia [*séjour*]. La ética será entendida como la rama de la filosofía que establece la relación entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción.”<sup>27</sup> La ética se torna hacia lo político, de acuerdo con el filósofo francés, logrando influir en el contexto. Lo ético se dará por la particularidad con que sea recibida esa relación entre estética y política, en la cual la moral no participa separada de ellas. Por esto, afirma: “El arte y la esfera de lo sensible vendrá marcado ya no solamente por un saber hacer (*tékné*) sino por saber qué hacemos con lo que

---

<sup>27</sup> Ricardo Arcos-Palma, *Estética y política en la filosofía de Jacques Rancière*, Universidad Nacional de Colombia. Cartagena de indias, 2008. p. 8.

hemos hecho (*ethos*). La ética se convierte en un punto esencial donde la crítica deviene el vínculo entre el arte y la política.”<sup>28</sup>

Al introducir el problema ético podemos cuestionar con mayor fundamento el tratamiento banal de la violencia, acercando la ética a los procesos creativos. Es decir, la ética influye sobre el campo estético y se convierte en una posibilidad política para la reflexión, y en un registro capaz de resignificar la violencia tal como nos es presentada. Esta saturación de imágenes violentas ha “normalizado” la situación, nos ha convertido en una sociedad que no genera empatía hacia la desgracia de las personas. Como afirma Susan Sontag, más que pensar en que: “se puede sentir una obligación de mirar fotografías que registran grandes crueldades y crímenes, Se debería sentir la obligación de pensar en lo que implica mirarlas, en la capacidad real de asimilar lo que muestran.”<sup>29</sup>

En estos términos, en el presente trabajo que hemos denominado: *Gestión de exposiciones: estetización de la violencia en la fotografía*, nos planteamos los siguientes problemas de investigación: ¿Qué es la estética de la violencia? ¿Cuál es su significado social, cultural y artístico? ¿Cómo ha cambiado a lo largo de la historia? ¿Cuál es el sentido estético de la fotografía del género de nota roja?; ¿Cuál es el contexto histórico en que se encuentran, y aún más ¿cuál es el papel de la violencia en la fotografía, tanto en periódicos como en revistas?

A manera de hipótesis, considero que la estética de la violencia es la presentación de la misma de manera que concierne una atracción hacia el hecho,

---

<sup>28</sup> *Ibidem.*, p. 9.

<sup>29</sup> Susan Sontag, *Ante el dolor de los Demas*. Alfaguara, Mexico, 2004., p.9.

iniciando el interés hacia el mismo. Ésta representación tiene que ver con cierto significado político, el cual, evidentemente, cambia a lo largo de la historia. Se trata de una estética que muestra no el lado luminoso, sino el lado obscuro del ser. Es también una forma de representación artística de un fenómeno humano que se transforma en función de la sociedad y la cultura a la que pertenece. Por otra parte, la estética de la violencia en el fotoperiodismo es el más polémico de los géneros fotográficos. Se trata de un documento histórico de 2006 a la fecha, sí, pero además es el registro de una época y su contexto. Ejemplo de este género lo constituye la fotografía de Fernando Brito, la cual es generada en los tiempos recientes y particularmente en el México moderno donde se ha declarado la guerra al narcotráfico. Este fotógrafo mexicano documenta la violencia que se ha generado con una gran calidad, de modo que se ha hecho acreedor de diversos premios internacionales. La hipótesis principal es pues que la estética de la violencia es una manifestación artística que debe ser valorada en función del tiempo en que se produce y de la importancia política que adquiere en tales condiciones.

Mucho se ha hablado en términos modernos de la desestetización del arte, introduciendo en sus diferentes modalidades los temas de la muerte, el horror y la fealdad. Sin embargo, a nuestro juicio, el arte contemporáneo no responde a una desestetización, sino a la formulación de una estética alternativa. Esto ha permitido en los últimos tiempos la consideración como “arte” de expresiones que antes no eran siquiera consideradas como “artísticas”, tales como las que expresan el dolor, la angustia o la violencia, como es el caso de la fotografía que nos ocupa. La estética de estas imágenes y su contenido escandalizan, son juzgadas como morbosas y

descalificadas; pero esto está justificado cuando tales imágenes no nos llevan a una reflexión acerca de los motivos o causas que provocan violencia. Se critica la violencia presentada en las imágenes, pero no se reflexiona en las causas que la provocan, ni en los momentos en que la sociedad llegó a esa situación. Sin embargo, en la posmodernidad dicha fotografía es revalorada, expuesta en importantes escenarios y reconocida, lo que nos lleva a considerarla como parte del panorama artístico contemporáneo, donde dicha estética de la violencia proporciona una oportunidad para estremecernos ante la realidad en la que se desarrolla. Si decidimos esconderla o negarla, se negaría parte de la realidad, de la condición humana o nos convertiríamos en sujetos acríticos, sujetos a la banalización del mal y de la misma manera, indiferentes ante el dolor humano. Por lo tanto, es también parte de nuestra intencionalidad desentrañar el significado de esas imágenes.

Con relación a los objetivos de este trabajo, puedo señalar en primer lugar, que el objetivo general consiste en: Realizar una aproximación a la estética de la violencia a partir de la historia del arte y en particular de la fotografía, para mostrar el papel que juega ésta en la sensibilidad social. Con relación a los objetivos específicos señalaré que intento: 1) Reconocer las distintas propuestas y simbolismos de la estética de la violencia en la historia del arte, aludiendo a algunos ejemplos en particular, tales como los vinculados con la antigüedad, Edad Media y la época moderna. Además, respecto al fotoperiodismo, intentaré; 2) Ir más allá de la primera impresión que ofrecen las fotografías 3) Reflexionaré sobre el papel que el arte juega a la hora de mostrar la realidad; 4) Revisaré los antecedentes del fotoperiodismo en México; 5) analizaré el contexto social donde se lleva a cabo dicha práctica; 6)

Explicaré el significado de la estética de la violencia en las fotografías de Fernando Brito; 7) Argumentaré que la gestión cultural incluso de los temas más polémicos y más controversiales pueden convertirse en un proyecto de difusión cultural, en este caso, y finalmente elaboraré un proyecto expositivo que muestre un ejemplo de la estética de la violencia en la fotografía.

En el primer capítulo de mi tesis hablaré de las formas en que se ha entendido en la historia del arte, pues, como podrá observarse, ha variado el sentido y el significado de las imágenes sobre la violencia y la muerte en distintas épocas, mostraré como en las culturas antiguas servían para demostrar la superioridad de un pueblo en la guerra, como ocurrió en Egipto o Mesopotamia, Grecia y Roma. En la Edad Media, la intencionalidad política era otra, relacionada con el poder de la Iglesia y de la religión católica sobre los fieles, para lo cual se mostraban imágenes de mártires donde el sacrificio y la muerte tendrían como premio la eternidad o los terribles castigos del infierno, estableciéndose así; un simbolismo dirigido al inmenso número de personas que no sabían leer y escribir, pero que eran influenciadas por el poder persuasivo de las imágenes. En expresiones del arte del Renacimiento y del Neoclasicismo, se consideraba a la violencia explícita como una representación de mal gusto, de vulgaridad, por tanto, era rechazado el arte producido en épocas anteriores, particularmente las expresiones del arte Románico y Gótico. Esta visión se agudizó en el siglo XIX, donde merced a los paradigmas positivistas se trataba de llegar a la civilización y evitar la barbarie, considerándose las primeras imágenes de este tipo como notas amarillas o rojas. En nuestra época, señalada por algunos filósofos como Lipiovetzky, como de hiperestetización haciendo una crítica de ésta

desde los productos comerciales hasta las marcas; época concebida por otros como la posmodernidad, y por otros más como la de la realidad simulada por la publicidad, donde lo material, el dinero y la sobre importancia del yo parece construir un nuevo significado de lo estético, el arte tiende a la desestetización o a la creación de estéticas alternativas.<sup>30</sup>

En el segundo capítulo, hablaré de la estética de la violencia en el fotoperiodismo. Como se sabe, este es el más polémico de los géneros fotográficos. En el caso que nos ocupa, es decir, en los diarios que se publican en la Ciudad de México, la mayoría de las imágenes donde aparecen los políticos o las secciones de sociales, las fotografías parecen falsas, muchas veces sometidas a *Photoshop* o presentadas como meras ilustraciones donde las personas se han acartonado, a tal punto que el espectador no siente ningún tipo de identificación con el individuo fotografiado y su sentido estético se ha reducido a la mera ilustración de fondo. En cambio, hay otras fotografías que muestran las escenas más crudas, la realidad lacerante, las imágenes que atormentan con su veracidad. Es en este escenario que la fotografía se convierte en un registro de la realidad, pero no existe una educación visual que nos lleve a comprenderlas. Esto se tratará de hacer en el segundo capítulo.

Finalmente, en el tercer capítulo se realizará una propuesta museográfica. Son pocas las exposiciones hechas para este tipo de fotografías, la única que conocemos y que se ha hecho con respaldo institucional es la exposición de Jesse Lerner que

---

<sup>30</sup> M<sup>a</sup> Jesús Domínguez, "¿Muerte o sublimidad del arte?" *Revista Internacional de Filosofía, Málaga* .2012, p, 151.

llevaba por título: “*El espanto de la modernidad. Fotografía y crimen del Archivo Casasola*”. En ella se presentaron 45 fotografías de la sección de judiciales, mostrando escenas reales de crímenes e imágenes que son reconstrucciones de los delitos. También fueron expuestas instantáneas de los delincuentes, de objetos incautados por la policía, de instalaciones carcelarias, ropas de los asesinados; así como recortes de prensa del asesinato de Trotsky. Además, durante la elaboración de esta tesis, el foto museo 4 caminos realizó la exposición del trabajo de Enrique Metinides. Algunos fotógrafos se convierten en transmisores de estos acontecimientos, pero al no ser reconocidos, quedan reducidos al anonimato.

El trabajo que realicé fue tanto una investigación documental como una investigación de campo. La investigación documental a partir de la consulta de documentos directos, revistas, libros teóricos, archivos, libros de fotografía, videos documentales y trabajos de gabinete en archivos especializados. La investigación de campo consistió en entrevistas a profundidad con artistas y especialistas, asistencia a museos, conferencias en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, recolección de datos y búsquedas en las fototecas del INAH y de la UNAM; las entrevistas con los artistas o coleccionistas facilitaron la búsqueda de fotografías y la asistencia a eventos que dieron cuenta de las últimas investigaciones hechas sobre estética contemporánea y violencia en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Finalmente, para el diseño de mi propuesta expositiva, realicé un guion curatorial y un guion museográfico, lo que implicó la selección de fotografías de Fernando Brito; la planificación y gestión de la exposición y el diseño de una

exposición itinerante, que podría ser llevada a distintos lugares del país y del extranjero.

Por último, con respecto al marco teórico, como ya lo comenté, integré aportaciones de la filosofía, la antropología, la sociología, el psicoanálisis, los estudios culturales y la estética contemporánea, poniendo especial atención en los filósofos que empíricamente han reflexionado sobre el tema. Espero que este trabajo contribuya a la necesaria reflexión, en torno a la estetización de la violencia en el mundo contemporáneo.

## **1. Estética de la violencia en la historia del arte.**

Se trata de entender la estética de la violencia en las imágenes, en aquellas que nos perturban, que sobrepasan lo habitual, que nos muestran la finitud de la vida, lo frágil que es.

Francisco Alonso

En el presente capítulo realizaré una breve confrontación de la violencia en el arte de la antigüedad contra el arte contemporáneo, para mostrar cómo ésta tiene un correlato político, por lo que habremos de analizar algunos conceptos surgidos de las teorías sociales, el psicoanálisis y la filosofía posmoderna. Entonces se podrá constatar que la estética de la violencia es una construcción que en la mayoría de los casos forma parte de la memoria social, muchas veces determinada por las clases dominantes, aunque en los años recientes adquiere una connotación diferente, pero en todos los casos refiere a la actitud violenta hecha símbolo. La creación de la estética no es ajena a la sociedad de la que surge, de hecho la constituye, porque puede ser parte de ella cuando se concibe o porque muestra sus resultados. En lo que sigue veremos cómo esta se concibe en el arte en diferentes épocas de la historia.

## 1.1 En la antigüedad

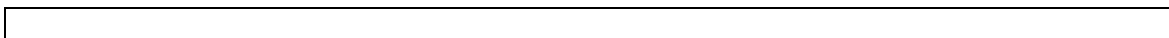
Freud expresó que en los seres humanos se encuentran dos fuerzas: Eros y Tanatos, vida y muerte. Siendo, como son, dos constantes en la historia de la humanidad, es evidente que el arte se ocupe de ambos fenómenos. Por esto no es extraño que a lo largo de la historia del arte se ha mantenido una estrecha relación entre la estética, la muerte y la violencia. Si hacemos un recorrido, podemos encontrar en las diferentes expresiones artísticas estos elementos; por ejemplo, en la literatura griega se narra con gran detalle la violencia en las tragedias y en la mitología. En otros pueblos también está presente, por ejemplo, en el arte mesopotámico, en el egipcio y en el mundo prehispánico.

En estos y otros casos puede hacerse una lectura política del fenómeno estético. Así, en Mesopotamia y Egipto, la guerra era prioridad, y por ello gran parte del arte se dedicó a la exaltación de las victorias militares. “La guerra aparece como motivos iconográficos al concepto de realeza, como atributos del líder, valeroso, defensor de la comunidad ante las amenazas exteriores, ante ese alegórico mal que representa el enemigo.”<sup>31</sup> Es decir, también se va a manifestar el poder del rey, que es representado en ambas culturas aunque con algunas diferencias. En Egipto, por ejemplo, el líder es Dios Faraón que encarna la figura de Egipto. “ La imagen del poder del rey que unifica, somete, vela por la seguridad de su pueblo, con valor

---

<sup>31</sup> Antonio Romero Pérez. *Notas sobre la imagen de Violencia en el mundo Antiguo*, Dialnet, Bogotá, 2009, p. 365.

ilimitado y sin piedad alguna para con los enemigos”.<sup>32</sup> Es decir el faraon representa a su comunidad y aparece como un dios más. Por otra parte, en Mesopotamia el rey es el líder de su comunidad; no la sustituye, le rinde tributo a los dioses como cualquier otra persona. “La concepción filosófica de la realidad que se da en ambos contextos no altera sustancialmente en el campo iconográfico en que se expresa la realeza mesopotámica con respecto a la egipcia”.<sup>33</sup> El uso de la simbología relacionada con la violencia como respaldo de la realeza esta documentada en las dinastías. En ambos casos la representación de la violencia transmite el poder y la fuerza de los reyes, por ende del pueblo que va a la guerra, combate y somete a los pueblos enemigos.



---

<sup>33</sup> Ibidem.: p, 368.



1. Paleta de Narmer  
Dinastía I, Egipto Antiguo, ca. 3050 a.C.  
Pizarra tallada en relieve, Exquisito verde, 64x 46 cm.  
Museo del Cairo, Egipto.  
:

En un mundo donde la guerra y la política son las actividades más relevantes y de mayor estimación pública, las imágenes de la violencia muestran la victoria de un pueblo sobre otro. Implican rivalidad, lucha, competencia, enfrentamiento y sobre todo, la supuesta superioridad de los vencedores. Lo que importa es ser el mejor, demostrar sin reparos que se está presto para el combate, que se lucha en primera fila para defender la ciudad, para derrotar al enemigo. La fama ganada por la valentía

y el heroísmo alaba las acciones que dieron muerte a los atacantes, que permitieron exterminar la amenaza del invasor.<sup>34</sup>



2. Sacrificio Humano  
Relieve Maya, siglo XII, 25 6x 155 cm.  
Juego de pelota del sitio El Tajín, México.

Algo diferente ocurre con el arte prehispánico, donde las imágenes de los poderosos imperios dominantes predominaban en sus construcciones. Ciertamente que, como en los casos anteriores, también encontramos imágenes donde otros pueblos son sometidos o se muestra la superioridad frente al enemigo. Pero en el caso prehispánico encontramos también representaciones ligadas a las tradiciones de

---

<sup>34</sup> Leticia Flores, *Relatos sobre la violencia, acercamientos desde la filosofía, la literatura y el cine*. UNAM, México, 2013., p.21.

carácter religioso. En una cultura donde el autosacrificio, la autoflagelación, la violencia o la muerte eran parte de la cotidianidad y de la vida religiosa, las imágenes que le muestran no podrían dejar de estar presentes. Así, las acciones como la guerra o el capturar enemigos para el sacrificio, se sumaba a las prácticas religiosas relativas a infringirse dolor físico.

En el edificio de pinturas en el sitio arqueológico de Bonampak en el cuarto dos realizadas por los Mayas, (imagen 3) por ejemplo, se encuentra representada la muerte que infligían a los prisioneros. Afirma Anguiano: “La Sangre es representada con gran maestría, se pueden observar fragmentos bien conservados, cabezas, perfiles, torsos y algunas figuras casi completas, como la figura bellísima del prisionero herido.”<sup>35</sup> Para los mayas, el uso de la violencia era un método para el control de regiones y así conseguían tributos. Era una violencia con fines políticos justificada mediante los actos religiosos. Como representación de la violencia vemos el mural que se encuentra en el cuarto 2 del edificio de las pinturas en Bonampak. “Ahí se despliega de manera realista una extensa batalla. Ahí, los enemigos se traban cuerpo a cuerpo; se arrojan armas, se protegen con escudos, luchan, se toman entre sí por los cabellos o por otras partes del cuerpo y hay otros que simulan gritar.”<sup>36</sup> La representación de la violencia en el mural, la eleva a nivel de actos heroicos y también logra legitimar la violencia. De la Fuente<sup>37</sup> menciona que: “puede observarse a varios cautivos en actitud de súplica ante los vencedores; algunos de los primeros muestran la sangre que les gotea de sus dedos punzados; de un lado, una cabeza separada de

---

<sup>35</sup> Raúl Anguiano, *Expedición a Bonampak*. UNAM. México, 1959, p.25.

<sup>36</sup> Beatriz de la Fuente, *La guerra en las pinturas de Bonampak*. UNAM. México, 1995, p.83.

<sup>37</sup> Ídem

su cuerpo y una extraordinaria figura yacente, en cuyo costado derecho se aprecia una gran herida. Su postura laxa, bien facturada, y los ojos cerrados permiten suponer legítimamente que es un cuerpo inerte; un cadáver.” Las representaciones de tortura, sangre, la calidad técnica de las figuras de los guerreros muertos, nos demuestran un realismo en las escenas de gran calidad. En este caso la violencia representada es una forma de narrar los hechos históricos que también eran de gran importancia en la vida religiosa; de esta manera la violencia se inserta en los ámbitos tanto históricos, como religiosos.



3. Fresco Maya, siglo VIII

Cuarto Dos, sitio Arqueológico de Bonampak. México.

En Grecia ocurre algo completamente opuesto, pues los helenos consideraban que mostrar imágenes de violencia explícita era un acto bárbaro. Aunque en la literatura, particularmente en la *Ilíada* y *la Odisea* de Homero encontramos un sinnúmero de ejemplos de violencia, a los griegos les parece que ésta debe mostrarse

con mucho recato. Pero este recato no basta para ocultar la violencia presente en sus relatos y en su mitología, pues, como Humberto Eco señala, “La mitología clásica es un catálogo de crueldades inenarrables”.<sup>38</sup> Es a partir de las tragedias que conocemos la violencia en la cultura griega. Jacqueline Romily<sup>39</sup> señala que la violencia está estrechamente ligada a las tragedias por los argumentos propios del género. En ellas se narran crímenes, como asesinatos, parricidios, raptos, etc. Que tienen la función de generar temor y piedad, además de un dilema moral, así como de dictar una lección para la sociedad. Sin embargo, paradójicamente, aunque la violencia en la literatura está presente, en la representación visual no es tan explícita. A juicio de Aristóteles, la función de la tragedia es generar catarsis, la acción de purificación que produce la tragedia sobre el espectador. La función de la tragedia es redimir las bajas pasiones mediante la identificación con los personajes y mostrar las consecuencias de las acciones generando en el espectador una reflexión que lo lleve no actuar del modo incorrecto, para no sufrir el trágico final de los personajes.<sup>40</sup> Así, la tragedia muestra la violencia como un producto de la condición humana y de su fragilidad, de sus pasiones, de la venganza o los celos. También la exalta como una parte de la defensa de la patria o de los actos de los dioses.

A los griegos no les gustaba la violencia explícita en imágenes o en el teatro; por ejemplo, en la tragedia todo acto de violencia queda oculto a la mirada del espectador, pero estaba presente en su mitología y en la realidad política.<sup>41</sup> Debe decirse que dicha mitología estaba formada por un entramado de violencia donde la

---

<sup>38</sup> Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Lumen, Madrid, 2007, p.34.

<sup>39</sup> Jacqueline de Romilly, *La Grecia Antigua contra la violencia*, Gredos, Madrid, 2010, p.29.

<sup>40</sup> Ídem.

<sup>41</sup> Leticia Flores, op. cit., p.31.

acción divina es representada como una serie de intervenciones brutales y más o menos arbitrarias; y las obras literarias no dejan de reflejar el temor de los hombres<sup>42</sup> Esto es, la Grecia Antigua no estuvo exenta de violencia, pero su conceptualización política y religiosa la visualizaba como el resultado de un castigo divino, debido a las guerras o la debilidad de la condición humana al entregarse a las pasiones. Y es en estas condiciones que la violencia se estetiza al máximo, con creaciones donde la belleza se apropia de ella.

De acuerdo con Quignard, refiriéndose a la representación e imagen entre los griegos: “la pintura antigua no ilustra, más bien evoca; figura al momento que la precede.”<sup>43</sup> La pintura helena como la que mostraré mas adelante, contiene más información de la que se muestra, dado que se puede observar más de lo que allí se encuentra. Por eso afirma el autor que es más intelectual, que invita a la reflexión y a descifrar el misterio, como si el espectador a través de su observación ayudara a resolver el enigma de aquello que no está representado. Y agrega: “La pintura antigua jamás muestra la anécdota. No asistimos al gesto cruel. En las obras antiguas los elementos por lo regular quedan dispersos, como piezas de rompecabezas volcadas en desorden sobre el espacio de la mesa, piezas que no se han configurado aún; la escena falta.”<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup>Jacqueline de Romilly, op. cit., p.33.

<sup>43</sup> Pascal Quignard, La imagen que nos falta. Ediciones VE, México, 2015, p.24

<sup>44</sup> Ibídem, p.23

Por ejemplo, el fresco de *Medea meditando* (imagen 4) de la casa de los Dioscuros, que hoy se encuentra en el museo arqueológico de Nápoles, observamos a los dos hijos de Medea. jugando con unos huesitos, Medea se encuentra a la derecha. En la pintura podemos percibir lo que Eurípides relata en su tragedia: Medea prepara una venganza contra su esposo, medita cómo hacerlo: ¡va a matar a sus



4. Medea Meditando  
Fresco, siglo I, D.c.  
Museo de antropología de Nápoles, Italia.

hijos! Los niños no saben el peligro que les aguarda, solamente la insinuación de los huesitos con los que juegan advierte su trágico final. Los griegos se estremecen ante la predicción. “La meditación en el mundo antiguo se imagina como un debate de voces que tiene lugar en el interior del cuerpo.”<sup>45</sup> Obviamente los va a matar, pero no lo vamos a ver, pues “... nada vemos de lo que esta por venir”<sup>46</sup> y esa es la imagen que nos falta.

La estética de la violencia en el arte griego, por tanto, presenta dos aristas: la de la guerra y la de la paz. Por un lado se celebra la violencia que libera es decir que si no pelean o asesinan al enemigo, la libertad o la grandeza de la Hélade estaría en juego; pero por otro está la aspiración de la paz, la compasión por las víctimas y el respeto al enemigo que ha caído con valor. En la tragedia muestran la violencia con fines éticos, sea para reprobirla, sea para dar una lección moral, sea para mostrar el heroísmo. De esta manera se observa una visión compleja, teñida de justificación y de idealización, un proceso donde el griego identifica con los personajes valerosos y heroicos el fin de ser un buen ciudadano, “civilizado” en contraposición a los “barbaros”. Por esto, para ellos no es necesario representar la violencia con crueldad. Con sólo sugerirla y generar cierta distancia se vuelve soportable.

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p.22

<sup>46</sup> *Idem*.



5. Frontal del Altar, Siglo XII  
Tempera sobre madera, 129x 65 cm.  
Museo de Arte de Cataluña.

En la Edad Media vemos otra utilización de la violencia que coincide con la visión anteriormente explorada en Mesoamérica. La imagen de la violencia tiene fines religiosos y políticos: mostrar la grandeza de los pueblos cristianos frente a los infieles y representar la visión religiosa de los mártires y los pecadores. Esto es, a

partir de que la fe cristiana predominó en gran parte de Europa, los códigos de violencia en sus imágenes fueron utilizados como métodos de evangelización y adoctrinamiento. Los fieles aceptaban a través de esos códigos su condición de “pecadores”. La iglesia católica refleja en las imágenes del arte la condición divina de la violencia como parte de la voluntad de Dios, con su fuerza vengadora y justiciera, utilizando las pinturas para ejemplificar a los mártires, o las torturas que después de la muerte les esperan a los seres que han pecado.

Un ejemplo de esto son las escenas de los mártires que intentan seguir el modelo de Jesucristo y que se entregan sin recelo a la muerte por su fe, donde: “el sufrimiento servía como purificación y Dios lo utilizaba para probar fidelidad, la paciencia y resignación del hombre.”<sup>47</sup> En este discurso visual la redención llegaría a través del sufrimiento, los hombres tendrían que padecer para obtener méritos en el plano celestial y aunque para ellos sea incomprensible, este sufrimiento es parte del plan divino, pues con la victimización del cuerpo se purifica el alma, se logra la gloria eterna. Por esto: “el ofrecimiento voluntario a la tortura y a la muerte y la aceptación del papel de víctima propiciatoria era la no sólo la forma más abierta de imitar al primer mártir, sino el camino más rápido para llegar a los cielos.”<sup>48</sup> Era la manera más honorable de conseguir la santidad, pues la resignación ante el sufrimiento es uno de los elementos más importantes en la conformación de la iglesia católica. Tal es el

---

<sup>47</sup> Antonio Rubial, *La Justicia de Dios: la violencia física y simbólica de los santos en la historia del cristianismo*, Educación y cultura, México, 2011, p.171.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p.179

caso del mural de San Quince, que representa el martirio de Santa Julita y San Quince<sup>49</sup>, además de otras torturas aplicadas en aquella época.

Otro caso de la exaltación de la violencia en el arte cristiano es la persecución de los disidentes: infieles y herejes. Aunque la Santa Inquisición fue creada en el siglo XIII en el sur de Francia, la persecución data desde el nacimiento del cristianismo: “el imperio romano cristiano necesitaba una iglesia oficial unida”<sup>50</sup> Se consideraba a la herejía como una desviación y eran “desviados” todos aquellos que no estuvieran de acuerdo con el papado, con todos los que cuestionaran el poder de la Iglesia católica, apostólica y romana.

Así comienza la persecución y violencia no sólo en contra de los no cristianos (pues la libertad de culto o la práctica de otras creencias se pagaba con la muerte), sino incluso de los creyentes que cuestionaran cualquier dogma de la Iglesia. El castigo, frecuentemente, era ser quemados en la hoguera. “Inocencio IV autorizó el empleo de la tortura como un medio para arrancar confesiones y fue el primer Papa en decretar la muerte de los herejes.”<sup>51</sup> Por esto, las pobres víctimas de tales acusaciones se declaraban culpables con la condición de convertirse y si permanecían reacios eran castigados para que no difundieran sus ideas a los demás. A veces, bastaba una denuncia anónima para que una persona, incluso devota y

---

<sup>49</sup> “Esta pintura sobre tabla que serviría como frontal de altar de la iglesia de San Quirce (Valle de Boí) es un perfecto ejemplo de los modos más populares del Románico. En ellos, y sin renunciar a una misma estética (frontalidad, fondo plano, desproporción anatómica, figuras bidimensionales...) se encuentra un mayor gusto por los detalles (especialmente en los escabrosos) que se dirijan de una forma más directa al espectador e incidan en su ánimo, perdiendo en el proceso majestuosidad y eternidad. Con su grafismo ingenuo, pero sumamente eficaz se consigue una narración vívida de los distintos episodios de tortura”

Cfr. <http://seordelbiombo.blogspot.com/2014/12/el-frontal-de-altar-de-durro-la.html> Fecha de consulta: 7 de marzo de 2017.

<sup>50</sup> Antonio Rubial, op. cit., p.132.

<sup>51</sup> Ibidem, p.134.

creyente, fuera sacrificada o víctima de la autoridad religiosa. En la Edad Media la vida giraba en torno a la religión y el arte en torno a Dios. Al final, justos e injustos, todos pecadores, recibirían el castigo eterno o la salvación en el más allá.

El arte del Renacimiento la visión cambia y se vuelve más humanista. Sin dejar de lado las creencias religiosas, se introducen elementos de la mitología griega en la pintura, la escultura y la literatura. En estas escenas se muestra con gran maestría la imagen humana, sobre todo hacia mediados del siglo XV. Paradójicamente, en esta época se recrudece la misoginia, que se ilustra con imágenes de violencia explícita hacia la mujer, considerada la portadora del pecado. De acuerdo con Elena Alfaya:

La inmensa mayoría de artistas son hombres, muchas veces misóginos, a los que sus propias vivencias afectaron a la hora de pintar o esculpir, [por lo] que es más frecuente ver abusos contra la condición femenina en el arte profano que en el sagrado, si bien lo habitual sería pensar en los martirios de santas como ejemplo de violencia machista y que suele ser la literatura o leyendas las fuentes de inspiración de los artistas.<sup>52</sup>

Por ejemplo, en la obra "*Nastagio degli onesti*", (imagen 6) de Sandro Boticelli, ofrece una serie de cuatro cuadros en los que se aprecia la violencia física en contra una mujer. La supuesta "explicación" de estas imágenes es la siguiente: "Caminando por el bosque una mañana Nastagio oye unos gritos de mujer y la ve venir desnuda huyendo de un jinete sobre caballo negro que la persigue. Nastagio trata de salvarla pero el caballero lo impide cuando la atrapa "

---

<sup>52</sup> Elena Alfaya, "*Sexismo y misoginia en el arte moderno y contemporáneo: obras y artistas.*" *Arte, Individuo y Sociedad*, 2009, p.109.



Ilustración 1 Sandro Botticelli.

Nastagio degli Onesti, I, II y III episodio, 1483

Temple sobre Tabla 83 x 138 cm.

Cuando la atrapa le arranca el corazón y le cuenta a Nastagio que en otro tiempo él amó a esa dama y ella lo rechazó, por lo que él se quitó la vida. Ahora el castigo eterno para ella es que una y otra vez se repita esta caza brutal.<sup>53</sup> Esta escena es percibida en un contexto de violencia extrema contra la mujer, provocando la sensación de que la negativa del personaje femenino justifica su asesinato. El autor es un hombre poderoso.

“Premeditado y sádico, o impulsivo y pasional, el acto de violencia hacia las mujeres es un fenómeno social que responde no sólo a presiones de clase, sino también a la posición relativa que la mujer ocupa en la escala de valores de una sociedad.”<sup>54</sup> Boticelli retrata y justifica a quien tiene el poder y muestra explícitamente

---

<sup>53</sup> Ídem.

<sup>54</sup> Gabriella Boshi. “*Tiempos oscuros: Violencia, arte y cultura*”. INBA. México, 2012, p.307.

quienes son los sometidos. Los hombres en escena, representan el poder del patriarcado. La misoginia, representada en pintura, justificada, sirve para mostrar la estructura social del Renacimiento. Aquí se observa, nuevamente que la relación entre estética y violencia tiene un correlato político: se trata de hablar de los dominantes y los dominados. Por eso, la supuesta “explicación” sólo muestra la terrible condición a la que estaban expuestas las mujeres, donde no tenían ningún derecho, ni voz ni voto. Ni siquiera su negativa en relación a lo más personal y sagrado era válido: el derecho sobre su propio cuerpo.

El Barroco, parte de un correlato político distinto: la Contra Reforma. En esta lucha por el poder, la Iglesia católica alienta la creación de imágenes que se caracterizan por la teatralidad, por el drama, para ganar al creyente. Aquí, la violencia es representada para lograr la trascendencia. Debe recordarse que este movimiento surge como respuesta a la guerra de Reforma, que denuncia la corrupción de la Iglesia católica, especialmente en Roma. Los católicos como respuesta al surgimiento de la iglesia protestante retoman la guerra religiosa a través de las imágenes, donde la representación de los mártires y las escenas de los cristos lapidados, ensangrentados, destruidos se acentúa. El Barroco es un drama en sí mismo. El valor que recaía en la imagen como medio de evangelización, como instrumento para el adoctrinamiento y el refuerzo de la fe, queda plasmado en el Concilio de Trento, que se llevó a cabo en 1563.

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca

mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad.<sup>55</sup>

Es a través de la imagen que se pretende llegar a crear un sentido de pertenencia de los fieles al proyecto de la Iglesia católica y de las clases dominantes. La imagen de la violencia es parte del discurso que tiene como fin convencer y educar para que la sociedad lleve una vida apegada a la moral cristiana y su fe. Una y otra vez los espectadores se estremecían ante aquellas imágenes sobrecogedoras que les recordaban cómo debían proceder para evitar el castigo eterno del infierno, pues no debemos olvidar que las imágenes barrocas buscaron mostrar la idea de cómo Dios había organizado todas las cosas en el mundo y en el universo.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Citado en María del Carmen Gómez, "Teatralidad devocional en el barroco español y novohispano", *Murmullos filosóficos*, Mexico, 2011, p.18.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 22.



1. Miguel Ángel Caravaggio.  
El martirio de San Mateo, 1600  
Óleo sobre tela. 323 cm × 343 cm  
Capilla Contarelli, San Luis de los Franceses,  
Roma, Italia.

El tema de la muerte en el barroco acentuaba la fragilidad de la vida humana y su brevedad, así como lo engañosos que podían resultar los placeres. Los medios

lingüísticos y visuales del Barroco eran el sentido lumínico, la dimensión espacial y la teatralidad. Estos elementos conformaron una estética dramática y patética que en ocasiones se convirtió en una violencia psicológica que mantenía atemorizados a los fieles para garantizar su obediencia al régimen.<sup>57</sup> La estética de la violencia tuvo nuevamente un objetivo político: en este caso legitimar el poder del Papa y de la Religión Iglesia católica, así como mantener resignada a una sociedad sumida en la desigualdad.

En el Romanticismo, en cambio, encontramos cierta inclinación hacia la angustia. La exaltación de los sentimientos, la libertad, los nacionalismos y la oposición a lo tradicional representado por el neoclasicismo, fueron fueron elementos importantes de este movimiento. Además, en esta época existe una revaloración de la Edad Media y de sus manifestaciones artísticas, mismas que fueron severamente cuestionadas por el citado movimiento neoclásico. Sobresalen la representación de la muerte heroica, dramática, así como de las guerras de independencia, pues: “hay un gusto por mostrar la muerte colectiva y el grafismo detenido y minuciosamente descriptivo de las batallas. El culmen de la gloria se centra en las empresas colectivas de los hombres que encuentran su muerte en la lucha.”<sup>58</sup>

De este modo, el mundo de la pintura romántica se vió plagado de imágenes elaboradas con el fin de generar una concepción nacionalista y de remarcar las características identitarias de cada país. Se exaltan los valores patrióticos, el honor nacional y la gloria, además, como afirma Begoña Torres: “el tratamiento que se le dio al tema fue parcial y subjetivo, propagandístico, político y patriótico, destacando, de

---

<sup>57</sup> Ibidem, p.30.

<sup>58</sup> Begoña Torres, *Amor y muerte en el Romanticismo*, Ambit, Barcelona, 2001, p.72.

una manera no exenta de pesimismo, las peculiaridades de la nación por medio de hechos heroicos.”<sup>59</sup> En este caso observamos una intencionalidad distinta para la estética de la violencia, que comienza a mostrar al pueblo y su muerte heroica para favorecer otro tipo de intereses políticos.

Un ejemplo lo constituye Goya, quien, en el cuadro *el Fusilamiento del Tres de mayo*, (imagen 8) muestra la crueldad con la que actúan los soldados franceses, los cuales son representados en una posición en la que no se les ve el rostro, pero apuntan con sus armas a los patriotas españoles; en la parte central observamos a un hombre con camisa blanca, la posición en la que se encuentra nos remite a Cristo crucificado. “Las marcas de la crucifixión de Cristo hacen que esta obra tenga también un símbolo de guerra religiosa.”<sup>60</sup> También muestra la actitud frente a la muerte de los que serán ejecutados. La finalidad del autor es la de representar la manera heroica en que murieron los patriotas españoles y la brutalidad del ejército francés.

---

<sup>59</sup> Ibid.73

<sup>60</sup> Marisol Román, El 3 de mayo de 1808, visto en <http://www.marisolroman.com/2013/06/21/el-3-de-mayo-de-1808-1814/> fecha de consulta 21 de Marzo de 2017.



8. Francisco de Goya  
Tres de mayo 1808.1814  
Óleo sobre tela. 2,66 x 3,47  
Museo del Prado.

## 1.2 La violencia en el arte moderno y contemporáneo

El inicio siglo XX se caracteriza por la concreción de los cambios económicos, políticos y sociales a partir de la primera guerra mundial. París se convirtió en la ciudad donde se realizaron las nuevas tendencias artísticas:

La ruptura que señaló el nacimiento de las vanguardias no fue simplemente un rechazo del academicismo y de sus propuestas formales, sino que se originaba de un sentimiento de decadencia, muchas veces derivado hacia visiones apocalípticas, y de la desesperada exigencia subjetiva de forjar una salida histórica, que necesariamente entrañaba una transformación profunda de la cultura.<sup>61</sup> esta crisis se debe en buena parte a la guerra.

Las vanguardias se ubican al principio en esta tesitura, la modernidad prometía resolver los problemas de la humanidad a partir de los avances tecnológicos y científicos, pero estos se utilizaron para la primera guerra mundial que utilizó armas de destrucción masiva. El espíritu artístico de las vanguardias buscaría una constante innovación, creatividad en la forma de expresarse. La pintura figurativa dio un vuelco con las propuestas de los impresionistas y postimpresionistas a finales del XIX y tuvo repercusión en el siguiente siglo, pues generaron las bases de nuevos estilos, aislando la forma del color y crearon un lenguaje pictórico diferente al liberar el espacio visual. El abandono de la perspectiva, del color al servicio de la luz se hicieron presentes; las técnicas repetitivas del pasado se hicieron a un lado para generar nuevas interpretaciones de la realidad. Por otra parte, el contexto de las

---

<sup>61</sup>Joan Subirats, *El final de las Vanguardias*, Antropos, Barcelona, 1989, p.15



9. Pablo Picasso,  
Guernica, 1937.  
Óleo sobre lienzo 776,6 cm × 349 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España

guerras mundiales y los acontecimientos cercanos a esas épocas se plasmó artísticamente, haciendo alusión a estos hechos vinculados estrechamente con la violencia. Tal es el caso de *Guernica de Picasso*.

Lo que motivó a Picasso a pintar esta obra fue la necesidad de representar la destrucción de los bombardeos alemanes sobre la villa Guernica, que se encuentra en el país Vasco, imágenes que llegaron a él a partir de las fotografías de los periódicos de la época. “Tanto los bocetos como el cuadro no contienen ninguna alusión a sucesos concretos, sino que, por el contrario, constituyen un alegato genérico contra la barbarie y el terror de la guerra. Concebido como un gigantesco cartel, el gran lienzo es el testimonio del horror que supuso la Guerra Civil española, así como el

antecedente de lo que iba a suceder en la Segunda Guerra Mundial.”<sup>62</sup> El carácter trágico de la escena, así como la sobriedad de los colores la convirtieron en un emblema de la desgracia y de los horrores de los conflictos bélicos de la sociedad contemporánea

Otras vanguardias no estarían exentas de una estética de la violencia. El Arte Pop se originó en Inglaterra. Siendo la materia prima para sus obras lo relativo a los medios de comunicación masiva, fotografías, comics, periódicos, revistas, publicidad. En esta vanguardia aparecen alusiones a la realidad representada por los *mass media* que incitan al consumo; obras basadas en el modelo industrial. Sin embargo, en el fondo constituye una crítica a la sociedad de consumo. A decir de Eco: “En estos casos el artista se convierte en portavoz de una irónica polémica contra el mundo industrializado que lo rodea, expone los hallazgos arqueológicos de una contemporaneidad que consume diariamente, petrifica en su irónico museo las cosas que vemos todos los días sin darnos cuenta de que funcionan como fetiche a nuestros ojos”.<sup>63</sup> Así, una vez que los objetos fueron utilizados, tienen una nueva vida, una emoción estética. Por ejemplo, Andy Warhol cuestiona en su obra la naturaleza del arte, la facilidad de reproducción de las imágenes de la cultura popular, como es el caso de la lata de sopa *Campbell*.

Warhol crea en los años 60s del siglo XX la serie *Muerte y desastres*, donde: capturó la creciente indiferencia de la sociedad norteamericana, su asimilación de los patrones cotidianos de conducta, creciente desde comienzos de la década de 1950,

---

<sup>62</sup> Paloma Leal, *Guernica*, 2011. en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>, fecha de consulta 13 de junio de 2016.

<sup>63</sup> Umberto Eco, *historia de la Fealdad*, Lumen, Madrid, 2007, p. 377.

cuando los asesinatos masivos, los homicidios en serie y las masacres con métodos cada vez más novedosos y grotescos se volvieron comunes, tanto en esta sociedad como en sus medios de comunicación predominantes: la televisión y las películas de Hollywood.”<sup>64</sup> La serie *Muerte y desastre* fue dividida por el artista en dos partes: personajes famosos y personas comunes.

Afirma Beatriz González: “Cuando uno mira una imagen atroz una y otra vez, en realidad no produce ningún efecto”<sup>65</sup> Por tal repetición se asimilan las imágenes de tragedias y accidentes en los medios de comunicación, hasta volvernos indiferentes o morbosos. “El hecho de que para la mayoría de nosotros tales imágenes sean intrigantes, nos enfrenta a nuestro interés morboso indirecto y lascivo por las muertes no naturales y los desastres.”<sup>66</sup> La crítica del *pop art* se hace presente de este modo, planteando una interesante explicación a la estética de la violencia en los *mass media*.

Una interpretación más trágica se encuentra en la pintura de Francis Bacon, puesto que, en gran parte de su obra, se encuentran representados cuerpos violentados, desfigurados, apabullados o muertos. Su afición a lo monstruoso y lo enfermo se interpreta como una respuesta ante el drama de la existencia del ser humano, considerada como una condición puramente carnal.<sup>67</sup> Cuando Bacon representa el cuerpo de esta manera, lo hace con la intención de recordar la

---

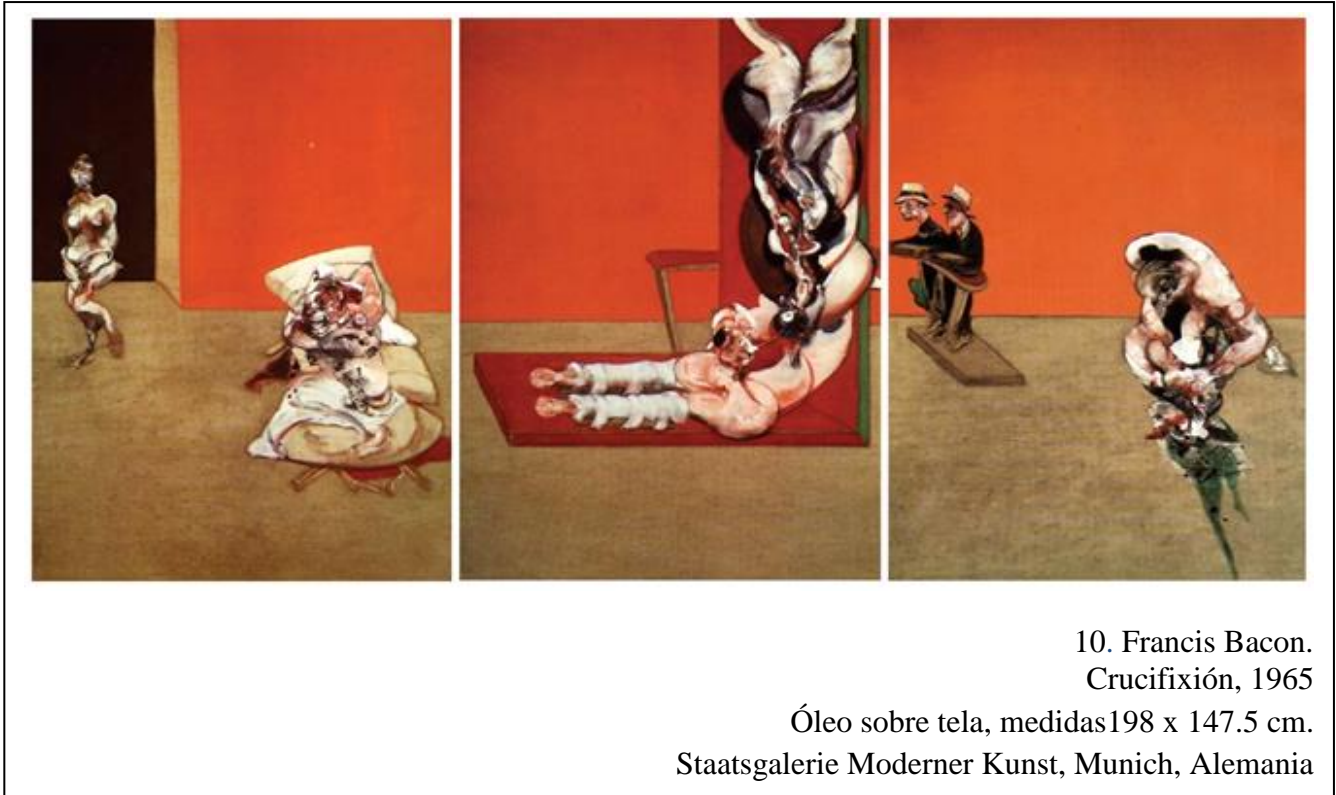
<sup>64</sup> Beatriz González, Exposición Andy Warhol en <http://www.banrepcultural.org/warhol/mramerica/articulos-y-entrevistas-colombia.html>, fecha de consulta 8 de agosto de 2016.

<sup>65</sup> Eric Shanes, *Warhol*, Parkstone, Londres, 2006, p,38.

<sup>66</sup> Idem.

<sup>67</sup> Manuel Curiel, Francis Bacon: pintor de la violencia, en <http://masfilosofia.blogspot.mx/2009/01/francis-bacon-pintor-de-la-violencia.html>. Fecha de consulta, 2 de noviembre de 2016.

animalidad del ser humano, lográndolo a partir de la desfiguración de la carne, de los colores rojos viscosos con la finalidad de recordarnos la condición humana.



Un ejemplo de ello es la obra *Crucifixión*, de 1965 (Imagen 10), “Durante más de medio siglo, Francis Bacon fue creando una serie de cuerpos crucificados, contorsionados, mutilados, deformes, con rostros en el límite de la desaparición, criaturas que copulan, defecan, vomitan, eyaculan, sangran y se desmoronan.”<sup>68</sup> Su representación simbólica predominantemente es la de un cuerpo mutilado que choca, recluye y se sufre a sí mismo, dejando a un lado los estereotipos acerca de la masculinidad y de los géneros, y que obsesionado con la cercanía de la muerte y la similitud a un cadáver. se disuelve y desaparece.

Algo similar ocurre con relación al Posmodernismo. Este concepto tuvo sus inicios en los años 70 y 80 del siglo XX y es usado para denominar el arte que nació

<sup>68</sup> Adolfo Vásquez Rocca, Francis Bacon. De la metamorfosis a la disgregación. en <http://www.criticarte.com/Page/ensayos/text/FrancisBacon.html>, fecha de consulta, 3 de noviembre de 2016.

en esas mismas décadas. Se refiere a todas esas corrientes que rompen con la rigidez de los movimientos de vanguardia y se enfrentaron al movimiento abstracto que se había empeñado en santificar el acto de la creación artística. “Los elementos formales de posmodernismo son una reiteración de los componentes estilísticos de las vanguardias previa desposesión de sus dimensiones simbólicas y críticas.”<sup>69</sup> El mundo se encuentra bajo el yugo del placer efímero del consumo después de la segunda guerra mundial, los elementos que hacían parecer interesantes a la modernidad comienzan a ser cuestionados. Los medios de comunicación masiva comienzan a imponer modas, todos los seres humanos comienzan a lucir “iguales.”

El arte postmoderno llegó para cambiarlo todo. A partir de la mitad de siglo XX surgen muchos de estilos y movimientos. Por ejemplo: el arte conceptual, el *performance*, las instalaciones etc. Cada uno con características únicas. Se les llama “postmodernos” porque pertenecen al tiempo posterior al arte moderno. Estas maneras de expresión son producto de una nueva forma de hacer arte. Según algunos autores, el arte postmoderno nace por el “fracaso” del arte moderno. Los artistas comienzan a mezclar el arte popular, el *bricolaje* y el *bricoleur*. Lo estético no es algo metafísico, platónico, más bien es establecido por una dinámica sociocultural que en la década de los setentas toma nuevas características.

Toda la imagen corresponde a un tiempo, se crea un instante como presentación del estado de las cosas. En la obra el artista representa su mundo, su contexto, genera indicios que darán al espectador una idea de cómo es este mundo.

---

<sup>69</sup> Eduardo Subirats, *El final de las Vanguardias*, Antropos, Barcelona, 1989, p. 36.

En momentos, la obra de arte aparece como una especie de contemplación del mundo, hace hincapié en la violencia como un estado pasajero que sirve a la horrenda destrucción como forma de vida; de esta manera, la construcción de la obra toma como referencia la actitud violenta del hombre hacia su entorno, hacia el otro, hacia sí mismo. En el fondo contiene el conflicto de toda representación: su interacción con el mundo, su forma de hacer otra versión de las cosas.

En resumen, como ha sido visible a lo largo del presente apartado, “El arte puede aproximarnos a la experiencia de la violencia y el mal a través del símbolo, la alegoría, la metáfora y la metonimia, o puede hacerlo con la imagen explícita del desastre, quizá evocando sus estragos de mil formas, desde las más brutales y literales a las más sutiles.”<sup>70</sup> La creación de imágenes es el resultado de códigos y técnicas recopiladas por el artista, obras del hombre para el hombre, que en su relación con los otros es muy difícil que escape a la violencia ya sea la ejercida o a la recibida. Una realidad que se lleva al lienzo, a una escultura o una fotografía.

La violencia ha sido una constante: desde las imágenes de batallas hasta el Cristo crucificado y flagelado; desde la imagen que presagia la violencia hasta las serigrafías de Warhol, en todas ellas la representación de la violencia ha estado presente en la historia del arte. Violencia que apela al observador, sublimada en el lienzo o en papel fotográfico. Violencia que: “puede ofrecer a la percepción inmediata del espectador una experiencia única especialmente intensa, ante la que muchas veces éste se sentirá desarmado, empujado a hallar en sí mismo resonancias interiores que lo hagan redescubrir su propia sensibilidad, su propia fragilidad como

---

<sup>70</sup> Carmen Bernárdez, *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, La Balsa de la medusa, Madrid, 200, p. 85.

ser humano.”<sup>71</sup> Finalmente, el soporte ejerce una distancia respecto de la relación natural, y es una forma de liberar la represión y agresión que forman parte de la naturaleza humana: una violencia ejercida por una sociedad o por el Estado. La violencia en el arte es sólo una representación, una creación estética del mundo del horror, de la destrucción. La violencia que se representa no es experiencia vivida, el arte crea esa distancia y a la vez la cuestiona, buscando la representación de la violencia como forma estética.

La relación entre violencia y fotografía, la desarrollaré ampliamente en el siguiente capítulo, pero antes de concluir, quiero establecer algunas hipótesis que tratan de explicar la violencia en el pensamientos filosófico, sociológico y psicológico, para intentar explicar por qué a las personas les atraen las imágenes vinculadas con el horror, la muerte y la destrucción.

### 1.3 Explicación científica del fenómeno de violencia en el arte

Como hemos visto, la violencia ha estado presente en la historia del arte, aunque es preciso decir que su definición de la misma puede ser elaborada desde distintas disciplinas, textos y autores.

Sin pretender ser exhaustivos, resulta fundamental contar con algunas ideas que parecen tener mayor importancia explicativa, lo que nos permitirá establecer un marco conceptual para abordar con seriedad el problema. Así pues, estableceremos que para Karl Marx, uno de los pensadores más claros con relación con el tema, la lucha de clases es el factor que desencadena la violencia. Los que oprimen y los que

---

<sup>71</sup> Ibídem, p.86.

son oprimidos se han enfrascado en una lucha constante, por lo que Marx la considera como una fuerza fundamental en el desarrollo de la historia: “La violencia es la partera de toda vieja sociedad preñada de otra nueva sociedad, es el instrumento con ayuda del cual el movimiento social se abre paso y rompe formas políticas muertas.”<sup>72</sup>

Para este autor la lucha de clases, es una forma de ejercer la violencia de una clase sobre otra, aún en tiempos de paz. La guerra y la violencia son para él un motor que permite modificar a una sociedad dividida en clases, donde se van sucediendo distintos modos de producción: es decir, la guerra y la violencia son el motor de la historia. Para que ellas terminen, diría Marx, es necesario que no exista más la explotación del hombre por el hombre, lo que significa transformar la sociedad en un orden más justo con el advenimiento de un sistema sin clases: El comunismo. En esta sociedad, por él pensada, el Estado ya no sería el instrumento de dominación de una clase sobre otra, no habría lugar para la violencia legítima, ni existiría la necesidad de mantener el orden social como instrumento de dominación. Será sólo por la violencia que se genere la evolución social, el poder de cambiar las cosas, ya sea en nivel moral o material:

Allí donde se trate de una transformación completa de la organización social tienen que intervenir directamente las masas, tienen que haber comprendido por sí mismas de qué se trata, por qué dan su sangre y su vida[...] Y para que las masas comprendan lo que hay que hacer, hace falta una labor larga y perseverante.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Karl Marx, *El capital : crítica de la economía política*, RBA, Barcelona, 2003, p.479.

<sup>73</sup> Ídem.

Así, para el marxismo, la violencia no es negativa por sí misma, ya que puede conducir a los cambios revolucionarios y al cambio en la historia. La violencia condenable es la que deriva de la explotación, de la desigualdad, de la injusticia.

Partiendo de la explicación de Marx, la lucha de clases y por lo tanto la desigualdad que existe entre una minoría de ricos y poderosos, aliados a políticos corruptos, frente una inmensa mayoría de personas sumidas en la pobreza sería una de las explicaciones posibles de la violencia en nuestro país. La desigualdad social y económica sería, uno de los principales generadores de violencia, pues, de acuerdo con la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (ONUDD), y a las cifras más recientes publicadas por el Consejo Nacional de

Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL), en México hay aproximadamente 55 millones 300 mil personas en situación de pobreza, 11 millones 400 mil de las cuales viven en situación de pobreza extrema.<sup>74</sup> En estos informes aparece que poco más de la mitad de los habitantes del país viven en la pobreza , y esta situación contribuye a incrementar los niveles de violencia, pues: “En México, las zonas del país con los índices de violencia más elevados son también algunas de las zonas con los más altos índices de pobreza, desigualdad y marginación.”<sup>75</sup>, en los lugares donde las poblaciones tienen menos oportunidad de empleo y educación, se viven los mayores crímenes y los mas altos indices de violencia. Esta entonces, sería una primera explicación al fenómeno desde el punto de vista económico y social.

---

<sup>74</sup> Citado en, CIDH, *Situación de los derechos humanos en Mexico*, OEA, Mexico, 2015, p,42.

<sup>75</sup> Ibid.

Igualmente, para Walter Benjamín la violencia no es mala *per se*. Este autor señala que la crítica a la violencia debe darse en relación con la justicia y el derecho. La violencia se juzgará según la circunstancia, ya sea como el medio para conseguir un fin justo o injusto. Esto se plantea en la pregunta acerca de que si la violencia, en cada caso específico, constituye un medio para un fin.<sup>76</sup> Además, Benjamín afirma que, la violencia es el origen y la esencia de la ley, en particular el uso de la violencia legítima que ejerce el Estado para mantener el orden y la paz. Por ello, para este autor, la tarea de una crítica de la violencia puede definirse como la exposición de su relación con el derecho y con la justicia. Una causa se convierte en violencia, en el sentido exacto de la palabra, sólo cuando incide sobre relaciones morales o legales. La esfera de tales relaciones está definida, por tanto, por los conceptos de derecho y justicia. Benjamín señala, además, que sin violencia no es posible que se desarrolle el orden jurídico: cualquier tipo de relación o contrato legal lleva implícita la posible aplicación de algún tipo de violencia. Para que el Estado pueda imponer la ley es importante la manifestación y el ejercicio de la misma, la cual, si es justa, se denominará violencia legítima. El exhibirla para generar temor constituye, adicionalmente, una herramienta de control social y de conservación del Estado de derecho, y, por tanto, es un instrumento de poder en general. Así, tanto en lo político como en lo jurídico, la violencia tiene dos funciones primordiales: mantener el orden legal o imponer uno nuevo. De acuerdo con Benjamín, la violencia sirve para defender a los ciudadanos, pero, en el caso de México, la pregunta que surge es, ¿a quién realmente protege el Estado?

---

<sup>76</sup> Walter Benjamín, Crítica de la violencia, en [http://www.filosofianueva.com.ar/critica-de-la-violencia.htm&gws\\_rd=cr&ei=0v5yV62oDYmKjwT2vrfBg](http://www.filosofianueva.com.ar/critica-de-la-violencia.htm&gws_rd=cr&ei=0v5yV62oDYmKjwT2vrfBg), fecha de consulta 12 de junio de 2016.

En otro orden de ideas, Sigmund Freud afirma que la violencia forma parte de las pulsiones humanas básicas alojadas en la parte de psique que él denomina “el Ello”. Al principio, las formas de dominio, el ejercicio para lograr mandar o ser obedecidos, se lograba partir de la fuerza física. Después, ésta fue reemplazada por el uso de instrumentos, armas y técnicas; venciendo en la contienda quien contara con las mejores armas o los ejércitos más poderosos: “con la introducción de las armas, la superioridad de la mente llega a ocupar el lugar de la fuerza muscular bruta. El fin último de toda acción violenta siempre será el mismo: dañar o paralizar la fuerza de una de las partes para obligarla a deponer su reclamo o antagonismo.”<sup>77</sup> Se buscará así la muerte del enemigo, sirviendo como advertencia para otros que quisieran seguir su ejemplo, pues con la muerte del otro se satisface una pulsión de muerte que él denomina Thanatos. Las pulsiones de vida y muerte están en el núcleo de la teoría psicoanalítica.

Con el psicoanálisis aparece la reflexión sobre la violencia psicológica llevando el análisis hacia el plano de las pulsiones, donde, “La pulsión de muerte del organismo vivo se defiende de la imbricación de lo pulsional de diversas maneras, deflexionándola, utilizando la musculatura, agrediendo, transformándola en pulsión de destrucción o agresión.”<sup>78</sup> De este modo, para Freud la acción del ser humano se mueve entre el Eros y el Thanatos. Estas dos pulsiones interactúan, siendo la segunda la que desencadena la violencia como modo de defensa o de ataque, es la que genera en el ser humano ese placer de agredir y destruir:

---

<sup>77</sup>Marta Tapia . *La violencia nuestra de cada día*. PyV. Madrid: 2006., p.36

<sup>78</sup> Catalina Martino, *Desde “el malestar en la cultura”, intentos para un cierto bienestar a partir del pensamiento psicoanalítico*, en <http://www.wpanet.org/>: [www.wpanet.org/uploads/Sections/Mass\\_Media.../la-agesividad.pdf](http://www.wpanet.org/uploads/Sections/Mass_Media.../la-agesividad.pdf) fecha de consulta 22 de junio de 2016.

El ser humano no es un ser manso, amable, a lo sumo capaz de defenderse si lo atacan, sino que es lícito atribuir a su dotación pulsional una buena cuota de agresividad. En consecuencia, el prójimo no es solamente un posible auxiliar y objeto sexual, sino una tentación para satisfacer en él la agresión, explotar su fuerza de trabajo sin resarcirlo, usarlo sexualmente sin su consentimiento, desposeerlo de su patrimonio, humillarlo, inflingirle dolores, martirizarlo y asesinarlo.<sup>79</sup>

Freud coloca la violencia en la parte más instintiva del ser humano, pero también repara en la represión que ejerce el entorno: cuando las pulsiones no pueden liberarse, se ejerce la represión o sublimación de ellas, generando una violencia hacia adentro. De este modo, el conflicto se vuelca hacia la propia persona. Queda así abierto el conflicto entre Eros y Civilización, así como la necesidad de perpetuar la segunda con el control de las pulsiones destructivas, egoístas o enfermas de los seres humanos. Pero en medio de la violencia y la muerte, las pulsiones de vida surgen. El arte expresa ambas, es por medio del arte que se logran perpetuar.

Bourdieu, por otra parte, habla de la violencia simbólica, pero para poder entender su significado, primero es necesario definir lo que constituye el “capital simbólico”. El autor divide a el capital en cuatro órdenes fundamentales: el capital económico, social, cultural y simbólico. Este último interactúa con los tres primeros, puesto que es:

“La forma que toman los distintos tipos de capital en tanto que percibidos y reconocidos como legítimos” [...]“es este capital negado, reconocido como legítimo, es decir, no reconocido es la forma que adquiere cualquier tipo de capital cuando es percibido a través de unas categorías

---

<sup>79</sup>Sigmund Freud, *El porvenir de una ilusión; El malestar en la cultura y otras obras*, Amorrortu, Buenos Aires, 1988, p.108.

de percepción que son fruto de la incorporación de las divisiones o de las oposiciones inscritas en la estructura de la distribución de esta especie de capital.” Sería (pues) cualquier forma de capital en tanto que, no reconocida como producto de una acumulación arbitraria, no reconocimiento debido a los esquemas de percepción generados en el seno de los campos en los que ese tipo de capital produce efectos; por tanto, su posesión es percibida como natural.<sup>80</sup>

Es decir, el “capital simbólico” es aquel que legitima las formas del poder, que las justifica.” Se conforma mediante las imposiciones de los instrumentos de conocimiento y de expresión de la realidad social, pues entre los dominantes y dominados existe una especie de confrontación para imponer su sistema simbólico. La importancia de controlarlo radica en legitimar la “verdad” que conviene en cada caso. Esta confrontación se lleva a cabo por mecanismos que Bourdieu denomina de “violencia simbólica”, esto es, la acción de imponer el sistema de un grupo sobre otro, acción que, evidentemente, no es sutil. Quien recibe la violencia simbólica no es consciente de que la está sufriendo, y al acatarla aceptan que esa forma de orden social es la única posible. Por lo tanto, es una violencia pasiva en cuanto a su recepción, pero activa en quien la ejerce. En otros términos:

La violencia simbólica es esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar a la dominante (y, por lo tanto, a la dominación) cuando sólo dispone para pensarlo y pensarse o, mejor aún, para pensar su relación con él, de instrumentos de conocimiento que comparte con él y que, al no

---

<sup>80</sup> José Martínez, *Las Clases Sociales Y El Capital En Pierre Bourdieu Un Intento De Aclaración*, en <https://josamaga.webs.ull.es/Papers/clase-bd-usal.pdf>, fecha de consulta, 28 de junio de 2016.

ser más que la forma incorporada de la estructura de la relación de dominación, hacen que ésta se presente como natural.<sup>81</sup>

Así, quien ostenta el poder simbólico, debe ejercerlo de tal manera que los receptores no tengan la oportunidad o el poder de resistirlo y, de esta manera, den por hecho que esa realidad social es la única posible. Para Bourdieu el objetivo de comprender la sociedad es entender cuáles son las estructuras de poder, lo que significa entender cómo se ejerce la violencia simbólica, cómo estamos aprendiendo y legitimando las otras formas de capital. De este modo no seremos más receptores pasivos, puesto que a su juicio:

La violencia simbólica es, para expresarme de la manera más sencilla posible, aquella forma de violencia que se ejerce sobre un agente social con la anuencia de éste. [...] En términos más estrictos, los agentes sociales son agentes conscientes que, aunque estén sometidos a determinismos, contribuyen a producir la eficacia de aquello que los determina, en la medida en que ellos estructuran lo que los determina <sup>82</sup>

Las ideas de Slavoj Žižek complementan lo anterior, pues este autor clasifica la violencia en tres tipos principales: subjetiva, simbólica y sistémica. La “subjetiva” es la violencia que es perceptible, que es ejercida por agentes identificables y es visible e irracional, es la que rompe con el estado normal de las cosas. En segundo lugar, afirma que existe la violencia “simbólica” que es la que tiene que ver con el lenguaje y en el sentido explicado por Bourdieu; y, finalmente, afirma que existe la violencia

---

<sup>81</sup> Pierre Bourdieu, *Meditaciones Pascalianas*, Anagrama, Madrid, 1999, p, 224.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 225.

“sistémica” que tiene que ver con el correcto funcionamiento del sistema político y económico.<sup>83</sup>

Debo destacar que existen diferentes teorías que intentan explicar la violencia, y lo que presentan es solamente una muestra de su diversidad; diversidad que considero que es complementaria y que nos permiten dilucidar de una manera más completa el tema. La cuestión aquí es que en el arte las violencias subjetivas y objetiva no pueden percibirse desde el mismo punto de vista, pues la violencia subjetiva se experimenta como tal, en contraste con un fondo de nivel cero de violencia externa, pero a veces ambos tipos de violencia se entremezclan. Una perturbación del estado de cosas se ve como «normal» y pacífico. La violencia externa es precisamente la más preocupante: A veces es explícita, pero muchas veces es invisible, puesto que sostiene “la normalidad” de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento. La violencia sistémica es por tanto algo como la famosa «materia oscura» de la física, la contraparte de una (en exceso), visible violencia.<sup>84</sup>

Para terminar, quiero mostrar la relación entre la violencia y la estética, asumiendo el concepto que acerca de esta relación propone Jaques Ranciere, quien afirma que:

La estética no es una disciplina filosófica en sí sino un “régimen de identificación específico del arte”; es decir, un conjunto de reglas y normas que hacen posible la

---

<sup>83</sup> Darío Corbeira, *Tiempos oscuros, violencia arte y cultura*. CONACULTA, México, 2012, p.19.

<sup>84</sup> Slavoj Zizek, *Sobre la violencia. Seis Reflexiones Marginales*, Paidós, Buenos Aires, 2009, p.10.

visibilidad de lo irrepresentable y su recepción, así como la tensión que de ella se desprende al situarse en lo social mediante lo político.<sup>85</sup>

En este sentido utilizaremos los conceptos antes mencionados, para comprender la estética de la violencia, donde la estética va más allá del mundo del arte y toca el ámbito social, cultural y lo político. La estética de la violencia ha sido parte del arte desde todos los tiempos. “La presencia de la violencia en el arte es un aspecto generalizado en una creación estética en la que conviven no solamente lenguajes, sino tendencias e intereses muy diferentes.”<sup>86</sup>

La representación de la violencia en la historia del arte ha sido recurrente; Sin importar a que tiempo pertenezca, corriente o estilo, estas obras hacen una reinterpretación del lado oscuro y violento del ser humano. }la historia del arte puede ser utilizada como herramienta para entender científicamente la historia de la humanidad y que la situación actual puede llegar a ser escalofriante. En lo que sigue, veremos esta forma de estética en la fotografía.

---

<sup>85</sup> Ricardo Arcos, *La Estética y Su Dimensión Política Según Jacques Rancière*, Nómadas, Colombia, 2009, p. 135.

<sup>86</sup> Rosa Olivares, Tiempos Duros en [www.elcultural.com/revista/especial/Tiempos-duros/8377](http://www.elcultural.com/revista/especial/Tiempos-duros/8377) fecha de consulta, 6 de marzo de 2017.

## 2. Violencia y fotografía.

¿Es posible ver belleza en el sufrimiento de los demás?  
Pedro Velasco

En el presente capítulo intento demostrar que la fotografía y en particular el fotoperiodismo es una expresión artística. También que en esta expresión artística está presente y es posible detectar una estética de la violencia. Para ello ejemplificaré el fenómeno mediante imágenes impactantes y conmovedoras. Pero iniciaremos, este tema con una breve historia de la fotografía.

En el momento mismo en que Louis Daguerre presentó su invento en 1839, se observaron en el horizonte las nuevas posibilidades para el arte, pues con la fotografía lo que parecía un milagro era un hecho: poder capturar una imagen directamente de la realidad. Como afirmaría Oscar Colorado: “En sus inicios, la fotografía era parte del espíritu de su tiempo, un producto en perfecta consonancia con los paradigmas del positivismo. Se le vio como una herramienta por excelencia para ofrecer información directa y objetiva.”<sup>87</sup>

Debe decirse que aunque la invención de la fotografía fue uno de los logros más importantes del siglo XIX, tuvo que esperar largo tiempo para que fuera considerada como una disciplina artística, pues: “ocurre que durante decenios no se había prestado atención alguna a las cuestiones históricas o, si se quiere, filosóficas que

---

<sup>87</sup> Oscar Colorado, La fotografía documental y el documentalismo social, en <http://oscarenfotos.com/2013/01/07/la-fotografia-documental-y-el-documentalismo-social>, fecha de consulta el 23 de julio de 2015.

plantean el auge y la decadencia de la fotografía”.<sup>88</sup> A mediados del siglo XIX la fotografía era utilizada para documentar la arquitectura de las ciudades o el panorama del campo, para dar cuenta de los adelantos tecnológicos como el ferrocarril, o para plasmar algunas guerras y sus horrores. También servía para catalogar y apoyar la observación hecha por los científicos. Sin embargo, a medida que avanzaba el siglo se vió beneficiada gracias a los avances tecnológicos y su uso adquirió nuevas posibilidades. “La fotografía se empleaba para recopilar datos, información y toda clase de cosas. Estaba al servicio de los científicos, geógrafos, geólogos, etnógrafos arqueólogos.”<sup>89</sup> Muy pronto se convirtió en documento, registraba momentos seleccionados por el fotógrafo, como menciona Kossoy: “La experiencia cultural de los pueblos exteriorizada a través de sus costumbres, residencias, monumentos, mitos y religiones, actos sociales y políticos pasaron a ser gradualmente documentadas por la cámara.”<sup>90</sup>

Durante su desarrollo histórico la fotografía ha vivido distintos periodos y paradigmas. Aunque en sus inicios buscó un lugar dentro de las artes, muchos rechazaron esta pretensión, pues: “Al comienzo la fotografía solía describirse como medio arte, medio ciencia y los primeros críticos del medio discutían acerca de lo que era o sobre si era ambas cosas.”<sup>91</sup> Sin embargo, la fotografía sorprendió por la capacidad de capturar la naturaleza como si fuera un espejo de la misma, además,

---

<sup>88</sup> Idem.

<sup>89</sup> Gerry Badger, La genialidad de la fotografía, como la fotografía ha cambiado nuestras vidas, Brume, Barcelona, 200, p. 24.

<sup>90</sup> Boris Kossoy. Lo efímero y perpetuo en la fotografía, Catedra, Madrid, 2014, p.30.

<sup>91</sup> Gerry Badger, op.cit., p.15.

esta representación de la realidad la volvía “imparcial” y democrática, al poder mostrar lo mismo a alguien de clase alta que a alguien de clase baja. Los que operaban las cámaras podían ser cualquier tipo de personas. De esta manera los estudios fotográficos florecieron en Europa y Estados Unidos: la gente de todo el mundo comenzó a retratarse.

Antes de la fotografía, sólo la gente importante podía permitirse encargar un retrato. Retratarse era proclamar la propia identidad, la posición que uno ocupaba en el mundo; era un indicio de éxito. Con la invención del daguerrotipo, casi todo el mundo podía tener un retrato exacto. Gracias a la fotografía se reconocía la identidad de cualquiera, el daguerrotipo era una magnífica prueba de la existencia.<sup>92</sup>

Con la aparición del daguerrotipo se le dio un nuevo aire al retrato, aunque muchas de las tomas de aquel tiempo, a juicio de Badger: “Poseen en su mayor parte, un escaso valor estético. No se realizaba ningún esfuerzo para que el carácter de la persona en cuestión apareciera mediante sutilezas de iluminación o tras elegir su actitud o expresión.”<sup>93</sup> La calidad estética dejaba mucho que desear, aunque no debe desestimarse que los primeros fotógrafos o “daguerrotopistas” tomaran las reglas del retrato utilizadas en la pintura. Los precios eran bajos y esto les permitió ser accesible, pues por mucho, una foto era mucho más barata que una pintura y, además, casi cualquier persona era capaz de tomar una fotografía, es decir, cada

---

<sup>92</sup> Badger, G. La genialidad de la fotografía, como la fotografía ha cambiado nuestras vidas. Blume Barcelona. (2009)., p. 20.

<sup>93</sup> Beauman Newhall, Historia de la fotografía, GG, Barcelona, 2002, p.65.

persona era capaz de captar su realidad.

Ahora bien, a partir de este comienzo y sobre todo por su utilización documental, la fotografía ha acompañado la muerte, la tragedia y los hechos violentos en todos sus aspectos y formas. La fotografía también se ha usado con fines de registro, de vigilancia, de disuasión, chantaje, intimidación y, en muchos casos las imágenes fotográficas son sometidas a un uso ideológico. De esta manera, la fotografía ha sido empleada por distintos actores sociales para mantener el control y ejercer el poder, sea desde el uso militar, político o de control social. Pero, después de que las cámaras y los recursos se volvieron más accesibles a los diferentes públicos también han sido recursos muy útiles para la clarificación o la denuncia.

De este modo, fotografiar la violencia confronta al observador con una paradoja: la violencia puede ser real, efectiva, presente o pasada; su imagen, no. Aparece como un límite a la representación cuyo fundamento es la *mimesis*. “La imagen de la violencia como la imagen del dolor se ubica en los extremos de la objetividad, ya sea para ejemplificarle o para escaparle.”<sup>94</sup> Pero la observación de estas imágenes no siempre transmite el hecho real. Así se hace efectivo lo que se ha denunciado desde el *arte pop*, esto es, que una imagen transmitida muchas veces deja de tener efecto. Nos han expuesto en tal exceso a la imagen violenta, cuyos ejemplos los constituyen las fotografías de guerra, de asesinatos, por citar algunos casos, que nos hemos vuelto inmunes a lo que representan. En este aspecto los medios de comunicación

---

<sup>94</sup> Diego Jarak, Fotografía y violencia, los límites de la representación, en <http://alhim.revues.org/5326>, fecha de consulta 02 de septiembre de 2016.

han contribuido enormemente a ello, pues, como denuncia Susan Sontag, han banalizado la violencia y la han convertido en morbo.

Así, puede considerarse que la estética de la violencia ha acompañado a la fotografía en toda su historia. Desde la Guerra de Crimea hasta la guerra contra el narco en México se ha intentado que la volvamos “natural”, esto es, se le ha “naturalizado”, y con este hecho han intentado anestesiarlos. Y es que: “Un acontecimiento conocido mediante fotografías sin duda adquiere más realidad que si jamás se hubiera visto; Pero, después de una exposición repetida a las imágenes también el acontecimiento pierde realidad.”<sup>95</sup> Por ende, cuando se representa la violencia en las fotografías se crea controversia a partir de dos aspectos fundamentales: el que tiene que ver con la estética y el de la veracidad; ética y estética se encuentran en esta encrucijada.

En la fotografía de atrocidades la gente quiere el peso del testimonio sin la mácula del arte, lo cual se iguala a insinceridad o mera estratagema. Las fotos de acontecimientos infernales parecen más auténticas cuando no tienen el aspecto que resulta de una iluminación y composición “adecuadas», bien porque el fotógrafo es un aficionado o bien porque —es igualmente útil— a adoptado alguno de los diversos estilos antiartísticos consabidos. Al volar bajo, en sentido artístico, se cree que en tales fotos hay menos manipulación —casi todas las imágenes de sufrimiento que alcanzan gran

---

<sup>95</sup> Susan Sontag, op. cit., p.38.

difusión están en la actualidad bajo esa sospecha— y es menos probable que muevan a la compasión fácil o a la identificación<sup>96</sup>.

Esto ha llevado a la creencia y al prejuicio en relación con el fotoperiodismo y a la fotografía documental, es que no debe ser estético, porque perdería su credibilidad. Esta es una regla que, se puede romper, pues a pesar de que han proliferado imágenes de poca calidad, alto sentido grotesco o que muestran detalles morbosos, también encontramos fotografías que presentan el hecho en un sentido opuesto. Podemos constatar que la expresión y representación depende de la forma como los fotógrafos perciben y se apropian de la realidad. De este modo, la fotografía periodística y documental por supuesto que pueden y (deben ser bellas) si es que el fotógrafo que las realiza decide que sean así, sin que esto perjudique el valor documental e informativo de las imágenes.

Un segundo lugar en este debate lo ocupan los planteamientos morales en cuanto a la producción y el consumo. ¿Quiénes deberían mirar estas imágenes? ¿Sólo aquellos que pueden revertir tales situaciones? ¿Quiénes sí y quienes no? ¿Se valen los mecanismos de censura? ¿Y qué pasa con la responsabilidad y la utilización de los medios de comunicación masiva? ¿Existe una necesidad de publicarlas para estar al tanto de estas situaciones? ¿Qué pasa con la mente de los niños? A estas preguntas se suman las relativas a la banalización de la violencia, a su uso político, así como los cuestionamientos relativos a una sociedad sobre expuesta que se ha vuelto indiferente ante estas imágenes.

---

<sup>96</sup> Ibidem, p.16

Esto era inexplicable décadas antes, afirmaba Woolf que: “No condolerse con estas fotos, no retraerse ante ellas, no afanarse en abolir lo que causa semejante estrago, carnicería semejante” es un despropósito: ésas serían, a su juicio, las reacciones de un monstruo moral. Y agrega: “no somos monstruos, somos integrantes de la clase instruida. Nuestro fallo es de imaginación, de empatía: no hemos sido capaces de tener presente esa realidad”<sup>97</sup> Esto nos lleva a otro cuestionamiento, que es el de la supuesta moralidad y sensibilidad de los poderosos, pero también a los motivos que prefiguran esa falta de empatía ante el dolor ajeno.

Como es sabido, el fotoperiodismo tiene como uno de sus principios registrar y ser testigo de los hechos, además de mostrar la realidad tal y como es. De acuerdo con Paula Velasco, la fotografía tiene un nexo que une y hace coincidir la realidad con la imagen, es decir, existe un vínculo estrecho entre el retrato y lo retratado, así que, en infinidad de ocasiones se produce un dialogo entre los dos. La fotografía no es considerada sólo una representación de la realidad, contrariamente a lo que sucede con otras formas de arte, más bien, es visualizada como la “realidad misma”. Es así que los acontecimientos que no presenten evidencia fotográfica suele ser considerado como inexistente.

La fotografía periodística contiene, además, dos elementos que intervienen en la forma en la que el espectador la dilucida. En primer lugar, está conformada por un elemento informativo, estrechamente vinculado en la creencia de la fotografía como representación de la realidad. Este primer elemento surge a partir de la capacidad de la cámara fotográfica de capturar una pequeña parte del mundo, un pedazo del tiempo. El proceso mecánico le da a la fotografía cierta cualidad objetiva. Pero, la

---

<sup>97</sup> Ibidem, p.17.

cámara no es automática, necesita un elemento humano que introduce su subjetividad. En segundo lugar, debemos agregar el vínculo que tiene con la estética, el cual está directamente relacionado con la esencia de la fotografía, cuyas características se han desarrollado por el arte. Estos elementos han buscado mantener un equilibrio a lo largo de la historia del fotoperiodismo, sin embargo, hemos encontrado en esta misma historia, ejemplos en los que este equilibrio se ha roto. Fotografías que fueron tomadas con la finalidad de informar, en la actualidad se encuentran en museos, galerías de arte, exposiciones, etc. Y junto con ellas, la desgracia, la muerte, la tragedia y la violencia ocupan un lugar preferencial.

Capturas que antes hablaban del sufrimiento hoy son exhibidas sin tapujos, dispuestas en paredes blancas y bajo una buena iluminación, siempre a la espera de un público que las observe. De esta manera, las tomas ceden su papel testimonial para facilitar la aparición de una experiencia estética. Por otra parte, muchas de las instantáneas que habitan en los medios de información pueden ser consideradas como tomas bellas, buenas fotografías que destacan como tal, y corren el riesgo de relegar a un segundo plano los datos que proporcionan debido al placer visual que otorgan. ¿Es posible ver belleza en el sufrimiento de los demás?<sup>98</sup>

Las preguntas, continuarán abiertas. Veamos ahora de modo más directo las relacionaremos con nuestro tema.

---

<sup>98</sup> Paula Velasco, Valores estéticos e informativos en el fotoperiodismo: algunas tendencias en las representaciones del dolor, en <https://ic-journal.org/representacion-dolor/> , fecha de consulta 22 de agosto de 2016.

## 2.1 Fotoperiodismo

El periodismo gráfico o reportaje gráfico, nace junto a la fotografía. Su uso difiere muy poco de la fotografía documental, debido a que, en algún momento, ilustrar la noticia podía servir para el documental. Así: “La fotografía de prensa tiene doble función documental, La primera en su propia concepción, creada para informar, notificar un hecho, demostrar que sucede algo en algún lugar: La segunda función es más general, independientemente del valor inmediato, puesto que puede ser reutilizada tiempo después y con aplicaciones distintas a la original.”<sup>99</sup>La fotografía en el ámbito periodístico también ha sido usada para legitimar, para constatar lo que después habrá de explicarse, pues sabemos que un texto acompañado de una imagen le da más realce a la noticia. Estas noticias plasmadas en los diarios pueden ser relativas a la vida política, artística, social o cultural, por citar algunos casos.

Pero hay una parte del fotoperiodismo que basa sus imágenes en el sufrimiento, la guerra, el dolor, los desastres naturales y la violencia en cualquiera de sus acepciones. El fotógrafo trabaja de acuerdo con la fuente que debe cubrir y a la línea editorial de su medio, es decir, no es lo mismo trabajar en un periódico que cubre noticias de carácter nacional e internacional que en una revista ilustrada; no es lo mismo trabajar en un periódico con línea gubernamental que en uno independiente. Los trabajos y las fotografías están de acuerdo con la función que el medio le quiere dar a la imagen. En el periódico, por ejemplo, se busca dar más información con la fotografía, apoyándose sobre todo en un texto; el objetivo de las revistas ilustradas,

---

<sup>99</sup> Juan Sánchez Vigil, El documento fotográfico, historia, usos, aplicaciones, Trea, Madrid, 2006, p.35.

por su parte, es trabajar con reportajes armados en función de proyectos fotográficos, con el fin de evidenciar o denunciar algún tema social de importancia. El trabajo del fotoperiodista es más limitado en el periódico que en la revista, ya que en ésta puede extenderse más. Las primeras fotografías utilizadas en la prensa eran reproducidas por medio de grabados debido a que todavía no existía la tecnología para lograr la impresión de la fotografía en los diarios. Cuando finalmente la fotografía se incorporó al periódico, fue extraordinaria, ya que por si sola parecía capaz de narrar todo un acontecimiento, con el solo acompañamiento de un pequeño pie de foto.

La introducción de la foto en la prensa es un fenómeno de capital importancia. Cambio la visión de las masas [...] con la fotografía se abre una visión del mundo. Los rostros de personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es reflejo concreto del mundo donde cada uno vive.<sup>100</sup>

El auge del fotoperiodismo comenzó en las primeras décadas del siglo XX, época en la que se habrían de fundar las primeras agencias de noticias que concentraban y distribuían las fotografías a los periódicos, manejando a los fotógrafos y las imágenes. *Keystone*, *Dephot*, *Weltrundschau*, fueron de las primeras agencias internacionales. “Un nutrido grupo de fotógrafos decidió trabajar de una forma algo más estable, vinculándose a las agencias recién creadas, cuya existencia se garantizó debido a la

---

<sup>100</sup> Giselle Freund, *La fotografía como documento Social*. G.G. Barcelona, 1974. p.96.

gran demanda de material fotográfico.”<sup>101</sup> Nace de este modo el concepto de fotoperiodista, el cual sustituye la antigua mancuerna entre fotógrafo y periodista: ahora el periodista utiliza el material textual y la fotografía proporcionada por las agencias para informar. Por su parte, las primeras revistas ilustradas con fotografías nacen en Alemania, después de la Primera Guerra Mundial, lugar dónde existía una cierta libertad para la prensa y avances tecnológicos en fotografía que ayudaron a la creación de este hecho

La historia del fotoperiodismo empieza en Alemania. Tras la Primera Guerra Mundial, provocada y perdida por Alemania, ésta atraviesa una grave crisis política y económica. El espíritu liberal que arraiga en Alemania en ese breve período permite un florecimiento de las artes y las letras. Berlín, capital de la joven república, se afirma como el centro de los movimientos artísticos e intelectuales. En todas las grandes ciudades alemanas aparecen revistas ilustradas. Se inicia la edad de oro del periodismo fotográfico. Desaparecen cada vez más los dibujos para dejar paso a las fotos que reflejan la actualidad. Los fotógrafos que trabajan para esa prensa ya no tienen nada en común con los de la generación precedente. El fotógrafo no pertenece ya a la clase de empleados subalternos, sino que él mismo procede de la sociedad burguesa o de la aristocracia.<sup>102</sup>

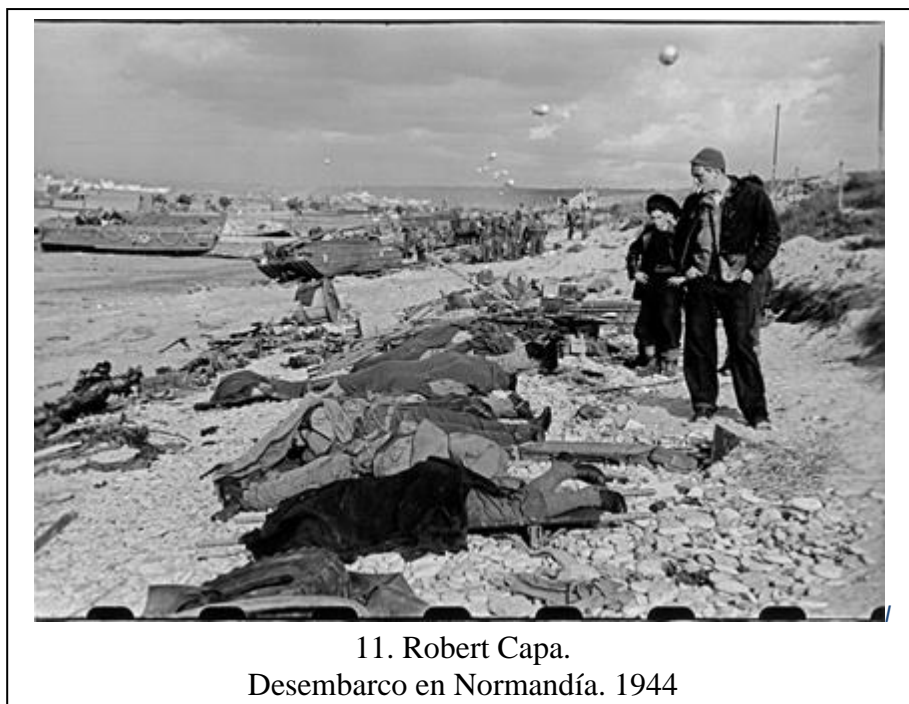
En Alemania existen una gran variedad de revistas que abordan distintos temas. La edición de los periódicos se vuelve más minuciosa y las fotografías les dan otra visión a los periódicos. Más adelante, en 1936, nace la revista *Life*, una de las revistas

---

<sup>101</sup> Marie Sougez-Loup, Historia General de la Fotografía. Catedral. Madrid, 2007, p.102.

<sup>102</sup> Giselle Freund, op.cit., p.119.

graficas más importantes del mundo. Su equipo de fotógrafos estaba compuesto en su mayoría por grandes fotoperiodistas que habían huido de la Alemania nazi, la revista evidenciaba una calidad en las imágenes que sobreviviría principalmente en la publicidad. “*Life* convirtió la fotografía en un lenguaje alternativo al periodismo tradicional, un medio de información no supeditado al lenguaje escrito, en el que el texto se convierte en un apoyo a la imagen. El fotorreportaje describía un acontecimiento, una región, un personaje, etc.”<sup>103</sup>



---

<sup>103</sup> Ulises Castellanos, *Manual de fotoperiodismo, retos y soluciones*. Universidad Panamericana, México, 2003, p.50.

Es la revista Life la que durante la Segunda Guerra Mundial despliega por todos los frentes de batalla a sus fotógrafos, entre ellos Eugene Smith y Robert Capa. Ellos establecen una fuerte relación entre la imagen y la violencia, así como el testimonio y la documentación del holocausto después en la guerra de Vietnam, cuyas violentas imágenes generaron en la población de Estados Unidos el rechazo a la



12. Eugene Smith.  
Las islas del pacifico, 1944

guerra.

El fotoperiodismo se consolida en la década de los 40 del siglo XX y es a partir de ese momento que se apropia del *shock* y la conmoción como sus premisas éticas y estéticas. Se inicia la lucha por conseguir la imagen más impactante, la más terrible, la más violenta. Posteriormente, en 1960, con la aparición de la televisión, la prensa escrita se ve desplazada como la fuente de noticias visual más importante, debido principalmente a la inmediatez que la televisión trajo consigo. Es a partir de ese momento que el fotoperiodismo ha sufrido varios reveses que han ocasionado su declive. El golpe de gracia lo proporcionan los recursos derivados del Internet y de las redes sociales. No puede negarse que la prensa actual está en crisis, que el número de lectores ha disminuido, que la democratización de las cámaras fotográficas, así como la aparición de la fotografía digital que pone al alcance de toda esta disciplina, ha dejado a un lado la calidad y el nivel artístico en las fotografías. Esto no significa, sin embargo, que el fotoperiodismo haya desaparecido, más bien, ha ubicado su ámbito de acción en otros espacios, trabaja ahora con medios distintos. La televisión y las tecnologías de información y comunicación son sus más ávidos consumidores.

## 2.2 Fotografías Icónicas del fotoperiodismo

A continuación, presentaré algunas fotografías que han sido consideradas icónicas del fotoperiodismo y que pasaron del periódico a las galerías y museos. Se trata de fotografías que dejaron de ser sólo registro y se volvieron símbolos de un hecho determinado que resume en una sola imagen los distintos tonos de una realidad.

Como será visible, mucha de la compasión que inspiran está relacionada con los hechos violentos de los que fueron testigos los fotoperiodistas, logrando, a través de ellas, una verdadera estética de la violencia.

El primer ejemplo que presentaré es la denominada *Obrero muerto y madre* (Imagen 13). Esta fotografía fue tomada por Faustino Mayo del colectivo de los hermanos Mayo, gallegos que llegaron a México huyendo de la Guerra Civil Española (1936-1939) y se convirtieron en un referente de la fotografía en México. *Obrero muerto y madre* es un ejemplo de las fotografías proselitistas con un discurso de denuncia social que se definen como iconos de los movimientos obreros. Fue retomada por David Alfaro Siqueiros en 1959 en el mural que realizó en el teatro Jorge Negrete.



13.Hermanos Mayo.  
Obrero muerto y madre. Manifestación del 1ro de mayo 1952.



14. Robert Capa  
Muerte de un miliciano. 1936.

Durante la Guerra Civil Española en 1936, Robert Capa logra capturar el momento en que un soldado cae abatido por las balas. *La muerte de un miliciano* se convirtió en un icono de la Guerra Civil Española y del siglo XX.



15. Nick Ut,  
Niña de napalm. Vietnam 8 de junio de 1972

Durante la guerra de Vietnam en 1972, el fotógrafo vietnamita Nick Ut, de la agencia Associated Press, tomó esta fotografía en el momento en que el ejército de los Estados Unidos realiza un bombardeo utilizando napalm (Imagen 15). La niña de napalm. se convirtió en el icono de la lucha contra esta guerra.



Richard Dren es fotógrafo de Associated Press, en esta fotografía captó el momento en que una persona se arroja al vacío durante los atentados del 11 de septiembre de 2001 a las Torres Gemelas de Nueva York. La fotografía provocó tanta conmoción que varios diarios la censuraron en un sentido de bloqueo. Ante esto, el autor de la imagen declaró; “Esta fotografía muestra cómo afectaron los atentados a las vidas de la gente en esos momentos, y creo que eso explica por qué es una imagen importante. No fotografié la muerte de esa persona. Fotografié una parte de su vida. Eso es lo que decidió hacer, y creo que conseguí inmortalizarlo.”<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Javier Dueñas, . “*Estética del desastre*”, de Arte inexistente Sitio web: <http://www.realidadesinexistentes.com/911-la-estetica-del-desastre>, 2011. Septiembre 2, 2016



1. Kevin Carter,  
*Acechando la muerte*, Sudan 1993.

Un último ejemplo lo constituye esta fotografía, *acechando la muerte* que fue tomada en un campo de refugiados en Sudán (Imagen 17); en ella vemos un buitre al acecho y que espera la muerte de un niño famélico, Kevin Carter recibió el premio Pulitzer por esta fotografía y se suicidó meses después. “Es la foto más importante de mi carrera, pero no estoy orgulloso de ella, no quiero ni verla, la odio. Todavía estoy arrepentido de no haber ayudado a la niña”<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> John Carlín, La fotografía de la pesadilla en <https://riunet.upv.es/.../GARCÍA%20-%20La%20seducción%20amb%20i%20per%20a%2...> Fecha de consulta, 12 de noviembre de 2016.

Como hemos observado, el fotoperiodismo se ha convertido en una experiencia artística, en un aspecto fundamental del lenguaje visual moderno a partir de la desgracia, el dolor y la violencia. Con él se han logrado imágenes que representan la esencia de los hechos, no sólo su intención, que se basó en transmitir una realidad, sino en la intencionalidad de lograr una obra original capaz de generar conmoción en el espectador y eternizarse en el tiempo. Por lo tanto, estetizar la violencia en las fotografías traslada al espectador más allá del consumo de estas imágenes, imágenes que su intención en un principio no era la de ser observado con fines reflexivos, la imagen que en un principio no fue capturada con fines estéticos se utiliza de tal manera que en el espectador no produce el efecto de impacto inmediato como cuando es publicado en algún diario, ahora es montada de tal manera que el observador ve y reflexiona, de acuerdo con Didi Huberman, “debemos contemplarlas, asumirlas, tratar de contarlas. Pese a todo, imágenes: pese a nuestra incapacidad para saber mirarlas tal y como se merecían, pese a nuestro propio mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria.”<sup>106</sup> Pasar de ese instante que se reduce al solo hecho trágico para situarnos en la reflexión de lo que no se ve de lo que está más allá de la fotografía de la violencia.

### 2.3 El fotoperiodismo y la nota roja

De manera particular, la estética de la violencia está adherida a la fotografía de nota roja, pues este género va más allá de la anécdota: es parte de su esencia. Éste es,

---

<sup>106</sup> Georges Didi Huberman, *Imágenes pese a todo, memoria visual del holocausto*. Paidós, Barcelona, 2004, p. 17.

sin duda el más polémico de los géneros fotoperiodísticos, y, pese a los detractores, es el de mayor consumo en México<sup>107</sup>. En él se muestran accidentes, asesinatos y hechos violentos, caracterizados por el alto impacto de las imágenes, excesivamente explícitas en muchos de los casos. Afirma Ulises Castellanos: “Si bien es un género que genera el morbo y es utilizado por algunos medios como anzuelo de venta, la fotografía de nota roja también impone habilidades y capacidades al fotógrafo de prensa. Este género tiene su propia estética. El fotógrafo que lo practica debe apuntalar el hecho, no la situación que le provocó.”<sup>108</sup>En este punto quisiéramos referirnos a dos de los más importantes exponentes del género en México, a Enrique Metínides *El niño*. y Fernando Brito, de quien será la exposición propuesta en el tercer capítulo.

Iniciemos con una presentación general del primer personaje. Enrique *El niño* Metínides captó con su cámara durante 50 años la muerte, el horror, las desgracias para medios de nota roja mexicanos. Fotografió a víctimas de crímenes, explosiones, desastres naturales, buscando trascender el horror que provocan las imágenes de la muerte con un estilo propio e impecable, lo que le convirtió en el fotógrafo de la tragedia mexicana cuya sensibilidad devuelve la humanidad y la dignidad a las personas fotografiadas, aún en el momento de su propia muerte.

Las fotografías de Metínides están realizadas con estilo y precisión cinematográficas, pero su compasión por las víctimas no está nunca lejos. Siente la profunda

---

<sup>107</sup> De acuerdo con el Padrón Nacional de Medios Impresos (PNMI) señala que los periódicos más leídos en México por número de ejemplares diarios vendidos son: La Prensa, Reforma, El Norte, El Financiero, El Universal y La Jornada. Visto en <http://pnmi.segob.gob.mx/> fecha de consulta 23 de marzo de 2017.

<sup>108</sup> Ulises Castellanos, op.cit., p.27.

responsabilidad moral hacia los que han quedado. Al describir los hechos y sus autores, sus comentarios son francos, carentes de cualquier tono de cinismo. Recuerda sus nombres con detalle, su carácter y los relatos tras sus fotografías. Su obsesión por recordar es lo que da a sus imágenes su humanidad, y asegura que los sufrimientos que se reflejan en ellas no se convertían solamente en estadísticas o noticias del ayer.<sup>109</sup>

Enrique Metínides nació el 12 de febrero de 1934, hijo de padres griegos, vivió una infancia distinta a la de cualquier niño. Su padre tenía un negocio de fotografía en la colonia Juárez, fue él quién le regaló su primera cámara fotográfica y una bolsa llena con rollos. Su fascinación por las películas de gánsters le inspiró para lo que sería su vida en el futuro y, sin lugar a duda, marcaron su estilo. Afirma él mismo:

Pienso que la más importante influencia de mi trabajo siempre han sido las películas norteamericanas, las películas de gánsters. De niño yo iba al cine y me sentaba al frente, a veces veía la misma película si podía. La calle donde yo vivía, San Juan de Letrán, tenía muchos cines y me gustaba ir yo solo, y ver las películas de Edward G. Robinson y Humphrey Bogart. Pienso que el cine y la luz de esas películas fueron lo que más me impactó.<sup>110</sup>

Comenzó a fotografiar los autos accidentados que llegaban a las delegaciones, invitado por el Ministerio Público. Es en uno de esos acontecimientos que Metínides encuentra al que sería su mentor, Antonio Velázquez *El indio*, quien lo lleva a trabajar

---

<sup>109</sup> Trisha Ziff, *Enrique Metínides*, <http://www.enriquemetinides.com/> fecha de consulta, 22 de agosto de 2015.

<sup>110</sup> Ídem.

al periódico que le haría célebre: *La Prensa*. En este diario sus imágenes eran tan impactantes y reveladoras que no tardaron en ser parte de la primera plana. Pese a su crudeza, Metinides intentaba que en sus fotografías no se lastimara a la familia de la víctima. Su intención era darle dignidad al muerto, una identidad no ajena ni insensible ante el dolor. “La nota policiaca o la llamada nota roja no sólo es el asesinato del muerto lleno de sangre, yo siempre llegaba y conseguía la foto en vida de la persona que asesinaron, se publica el arma, la fachada de la casa”<sup>111</sup>

Con su mirada artística, Metínides logra que los espectadores sean parte de la escena, enfocando su lente hacia los rostros que reflejan el dolor, la aflicción, la sorpresa, el humor y todo tipo de sentimientos que se suscitan frente a la muerte, el de aquellos que él llamó los “mirones”, sin dejar de aludir al mismo tiempo a las víctimas: “He visto fuegos y explosiones y todo tipo de desastres, pero lo que siempre me fascinaba era la gente que venía a ver. Los metiches, mirones, curiosos, chismosos. Si me preguntan por qué miran, es porque sienten alivio de que son los testigos y agradecen que no son la víctima, o su curiosidad es simple fascinación por la muerte. Pienso que es mucho más simple que todas esas teorías. No importa de dónde venga la gente, les gusta entretenerse y les gusta el espectáculo y el chisme.”<sup>112</sup>

Sus fotografías están lejos de provocar el morbo y el escándalo típico de la nota roja, pues consiguió un estilo propio, muy ajeno a la banalización de la desgracia

---

<sup>111</sup> Louis Kelly, *Cuando las sirenas callaron*, documental, México, 1999.

<sup>112</sup>Trisha Ziff, op.cit.

que ofrecen las fotografías de asesinatos, suicidios, amputados, degollados, heridos, envenenados y degollados. Su estilo en momentos parece más apegado a una investigación detectivesca, o la meticulosidad forense, llevando la imagen, a nuestro juicio, hacia un alto nivel periodístico el triste espectáculo que produce la sangre. Él afirma: “Veo los escenarios de un crimen como si viera una película. No sólo fotografío el cuerpo, sino también a los detectives que hacen su trabajo, elegantemente vestidos con sus trajes, corbatas y sombreros. Quería captar el conjunto con una sola imagen, no sólo el cadáver o el arma, sino la historia entera. Llegaría justo después que la policía, pero sin que nadie hubiera tocado nada. Ésas eran las escenas del crimen.”<sup>113</sup>

Su trabajo ha sido compilado en dos libros, *El teatro de los hechos y 101 tragedias*,<sup>114</sup> aunque en la actualidad su obra recién empieza a ser valorada en el país, sus fotografías ya han dado vuelta alrededor del mundo. Afirma Metínides: “Ahora que ya no trabajo es cuando están reconociendo mis fotografías, pero no en México, en otros países y eso me da un poco de sentimiento”<sup>115</sup> Mientras yo mismo realizaba este trabajo de investigación, se llevó a cabo la exposición “El hombre que vio demasiado”, en el FotoMuseo de Cuatro Caminos.<sup>116</sup> y como un homenaje a su trayectoria, dónde además de la presentación del documental del mismo nombre se presentaba en el festival de documentales denominado: “Ambulante.”<sup>117</sup> Aquí pude ser testigo de cómo la fotografía retrata las formas en que la violencia es ejercida, los

---

<sup>113</sup> Ídem.

<sup>114</sup> Ídem.

<sup>115</sup> Ídem.

<sup>116</sup> El *FotoMuseo Cuatro Caminos* es un proyecto de la Fundación Pedro Meyer creado como un espacio de educación, exhibición y experimentación de la imagen.

<sup>117</sup> Trisha Ziff. *El hombre que vio demasiado*, Berlín 212, México, 2015, Documental.

mecanismos que producen el dolor y la desgracia, pero no por eso la fotografía causa la violencia, ni el dolor ni la desgracia en sí misma. No dejo de repetir que es sólo una representación. Al ser la fotografía un documento, no imita la violencia, el dolor o el sufrimiento, tan sólo lo registra, es a partir de ahí que queda expuesta su parte mecánica y se vuelve distante.

La fotografía sobre la violencia propone algo que no por tratar el tema, pierde o deja de lado su carácter estético, expresión y belleza. Sometida a esta doble tensión, la reflexividad de la fotografía se borra y, en ese proceso, nos devuelve con una fuerza nueva la pregunta acerca del por qué del quehacer fotográfico. Pese a su carácter trágico, es una manera de documentar la cotidianidad de la sociedad, uno de los principales objetivos de los fotógrafos de prensa y documentalistas, pues implica capturar y registrar no sólo imágenes agradables, sino todo tipo de acontecimientos, por más cruentos que sean. No podemos invisibilizar la violencia mirando hacia otro lado, no se puede dejar de retratarla. El dar cuenta de ella no incita ni provoca el hecho, sólo lo registra, informa de él o lo denuncia. La finalidad de la fotografía de prensa es convertirse en la mayoría de las veces en testigo de la historia.

Ahora bien, cuando revisamos las imágenes del fotoperiodismo, encontramos que en la mayoría de las imágenes de los diarios que se publican en la Ciudad de México aparecen dos tipos de relatos: el de los políticos o las secciones de sociales donde las fotografías parecen falsas, pues son muchas veces sometidas a *Photoshop* y las personas que allí aparecen han sido desfiguradas, se han vuelto objetos, ya que el espectador no siente ningún tipo de identificación con el individuo fotografiado, reduciéndose su sentido estético a una mera ilustración de fondo. El

segundo tipo es el relato crudo, que muestra la realidad más lacerante, presentando imágenes que atormentan con su veracidad. Es en este escenario que la fotografía se convierte en un registro, aunque no existe una educación visual que nos lleve a la interpretación en uno y otro caso, en particular en el segundo, donde hay que ir más allá de la sangre, de los muertos y de la violencia.

Es con su visión crítica que algunos fotógrafos se convierten en transmisores de estos acontecimientos, pero al no ser reconocidos, quedan recluidos al anonimato. En otras ocasiones son sometidos a la censura, con el argumento de las buenas conciencias se ha buscado regular (por parte del gobierno y las agencias editoriales) la cantidad y el tipo de imágenes que se muestran, negando muchas veces los hechos. Recordemos, por ejemplo, el “pacto sobre cobertura de la violencia del narco”. La cual consiste en limitar la difusión de imágenes y fotografías de violencia y terrorismo, impedir que los delincuentes o presuntos delincuentes se conviertan en víctimas o héroes públicos, y omitir y desechar información que provenga del crimen organizado con propósitos propagandísticos<sup>118</sup> Pero, pese a su crudeza, estas imágenes tienen algo que decir en torno a la sociedad de la que son producto, por esto deberían ser expuestas y apreciadas con una visión crítica. Consideramos que son pocas las exposiciones hechas para este tipo de fotografías, la única sería que se ha hecho con respaldo institucional es la exposición de Jesse Lerner, *El espanto de la modernidad. Fotografía y crimen del Archivo Casasola*<sup>119</sup>, la cual presentó 45 fotografías de la sección de judiciales, exhibiendo, por una parte, escenas reales de

---

<sup>118</sup> Fabiola Martínez, *Pacto de medios para limitar información sobre violencia*, en *La Jornada* 25 de Marzo de 2011, p.31.

<sup>119</sup> Exposición realizada en el año 2007, visto en <http://sinafo.inah.gob.mx/el-espanto-de-la-modernidad/>

crímenes y, por otra, reconstrucciones de los delitos. Pudieron verse, además, instantáneas de los delincuentes, de objetos incautados por la policía, de las instalaciones carcelarias, de ropas de los asesinados; así como recortes de prensa. Todas ellas expresaban las imágenes de una época. Fue particularmente importante la muestra en torno del asesinato de Trotsky, que mostraba las distintas visiones e hipótesis de lo ocurrido, esto es, la estética de la violencia en el fotoperiodismo tiene mucho potencial explicativo, permite ir más allá de lo superficial. Por otra parte, aunque es un tema poco tocado en la actualidad, es importante estudiarlo. Consideramos que la investigación más seria hecha al respecto es la de Jesse Lerner en su libro llamado *The Shock of Modernity*.<sup>120</sup>

Diré finalmente que, en el presente capítulo exploré no sólo la historia de la fotografía, sino también lo relativo a la estética en el fotoperiodismo, y atendiendo a la necesidad de realizar un examen crítico del tema, en el siguiente capítulo realizaré una necesaria reflexión en torno de este polémico tema, mediante la exposición de una estrategia de difusión cultural.

---

<sup>120</sup> Jesse Lerner, *The Shock of Modernity*, Turner, Madrid, 2007.

### 3. Proyecto Museográfico: “Tus pasos se perdieron en el paisaje”

“La historia ya no se pinta, ahora se fotografía.”

Fernando Brito.

#### 3.1 Propuesta de guion temático.

Este proyecto se enmarca en el trabajo recepcional denominado: *Estetización de la violencia en la fotografía: Gestión de exposiciones*. En la presente muestra se dará una panorámica sobre la obra de Fernando Brito, fotógrafo de calidad internacional y de enorme importancia tanto para el fotoperiodismo como para el mundo del arte. El propósito de esta exposición es comprender cómo el artista ha logrado mostrar el lado violento del ser humano, la forma en que éste se plasma en la historia. Estamos seguros de que con nuevas perspectivas y una mente abierta podremos reconocer sus aportaciones y su valentía, como lo han hecho las instancias internacionales que le han otorgado numerosos premios y reconocimientos. Fernando Brito es fotoperiodista de oficio y estudió mercadotecnia, en Culiacán, su ciudad natal, es editor de fotografía del periódico *EL Debate*. comenzó a trabajar en la nota roja en el año 2004 y obtuvo el primer lugar en la XII Bienal de Artes Visuales del Noroeste en 2009, ganador también de la Bienal del salón de la plástica de la Universidad Autónoma de Sinaloa y de la Bienal del Centro de la Imagen 2010. Además del *Word press Photo* del año 2011 en la categoría de noticias generales y en 2013 un reconocimiento en la categoría de reconocimientos de *Photo España*. Además, sus

fotografías se publican en periódicos como *El Excélsior*, *La Jornada*, *The Guardian*, *The Sunday Telegraph* y revistas como *Time*.

Hacemos esta presentación en la Casa Talavera, porque consideramos que es un espacio de la UACM para construir diálogos, contribuir y estimular la creación y conservación del patrimonio, fomentar la investigación y la formación de públicos de la comunidad del barrio de la Merced, la comunidad universitaria y, por supuesto, los habitantes de la Ciudad de México.

### **3.2. Correlato político**

Esta exposición no sólo trata el estudio de la obra de Fernando Brito, sino que intenta acercar al visitante a la representación de la violencia en la historia del arte, para comprender la vinculación política que tiene cada una de estas obras. Por esto, iniciamos el recorrido con algunas obras de las culturas antiguas, y culminamos con fotografías internacionales que actualmente son iconos del fotoperiodismo.

¿Por qué interesaría una exposición de este tipo en el espacio elegido para la muestra? A nuestro juicio, porque el barrio de La Merced no es ajeno a los hechos de violencia y porque ésta se ha incrementado en la zona del mercado y sus alrededores. Sabemos que el tema de la violencia en el arte no es nuevo, pero lo que queremos poner en evidencia las motivaciones políticas que lo alientan en la actualidad. Aquí nos enfrentaremos a diferentes explicaciones del fenómeno, por ejemplo, afirma la prensa que en la actualidad los homicidios sé que se cometen tienen que ver, en su mayoría, con los ajustes de cuentas entre grupos rivales de la delincuencia organizada y el control de venta y distribución de drogas, lo cual debe

revisarse críticamente. Y una exposición de este tipo nos permite cuestionar lo que está sucediendo en el país.

Las fotografías de Fernando Brito y el papel que desempeña este género fotográfico muestran un correlato político, que ha derivado en “la banalización de la violencia”, es decir, en la indiferencia ante este tipo de imágenes, que se ha logrado merced al bombardeo masivo de la violencia y de su estetización, fenómeno a través del cual los medios masivos de comunicación han anestesiado la conciencia colectiva. La sobreproducción de imágenes violentas genera cierta “naturalización” de la misma, mostrándola como cotidiana, parte de la vida diaria, minimizando el dolor y el sufrimiento. La fotografía sensacionalista o de nota roja ha convertido la violencia en una especie de “entretenimiento”, en un espectáculo que inhibe la empatía, con las deficiencias éticas y sociales que tiene como correlato. Las personas fotografiadas, víctimas del hecho violento, son percibidos como meros objetos “su subjetividad ha sido diluida por esta mercantilización y glorificación de la violencia.”<sup>121</sup> Su humanidad ha sido eliminada junto con su contexto y, como consecuencia, se ha generado una indiferencia emocional o la pasividad de aquellos que las observan. La irrupción del Internet también ha contribuido a la distribución y presentación de imágenes sangrientas, sin ningún tipo de mediación. “Las audiencias son inundadas con imágenes de atrocidades y tragedias a un nivel que refuerza el efecto de adormecimiento derivado del retrato de la violencia en la cultura contemporánea, ya sea en películas, dramas televisivos, videos musicales o juegos de video.”<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Ian Bancroft, *La creciente impotencia política de las imágenes* visto en <http://horizontal.mx/la-creciente-impotencia-politica-de-las-imagenes/> fecha de consulta 14 de marzo de 2017.

<sup>122</sup> Ídem.

Siguiendo un pensamiento crítico, debemos darnos cuenta del uso ideológico que se hace de este tipo de fotografías, el cual, por supuesto tiene un fin, sea que se trate de defender la política oficial, sea que proyecte posiciones opuestas y críticas al régimen político. Podría decirse que las fotografías de violencia se ligan estrechamente con quienes las producen y exhiben, es decir, con los medios de comunicación, el crimen organizado o el gobierno, cada uno de los cuales tiene sus propios objetivos. Debe añadirse que el uso de estas imágenes tiene un efecto sobre la sociedad: el de dar la sensación de que vivimos en un país cada vez más inseguro y, por lo tanto, que se necesita de un régimen político que pueda darnos paz y seguridad, aún a costa de sacrificar algunas de las libertades y derechos ciudadanos. Así, las imágenes se convierten en una herramienta de poder político debido al impacto que producen, pues tal vez. “los fines que se persiguen son económicos, políticos y de control social, y afectan los intereses de unos grupos que se disputan el poder, (por eso) lo exhiben a la ciudadanía”<sup>123</sup> y todo esto es lo que pretendo mostrar con mi exposición.

### 3.3 El trabajo de Fernando Brito, aportaciones a la estetización de la violencia.

La propuesta que presentamos a continuación, a partir de las fotografías de Fernando Brito, ha sido denominada *Tus pasos se perdieron en el paisaje*. Aquí se pretende

---

<sup>123</sup> Luis estrada, ¿A quién le sirven las imágenes de violencia en México? En revista Cuarto Oscuro, Mexico,2011, p,37.

trascender su dimensión de nota roja para llevar la reflexión hacia una dimensión estética y artística. Para este apartado presentaré el contexto social de Sinaloa y mencionaré algunos artistas que han representado la violencia en ese estado del país a través del arte.

Desgraciadamente Sinaloa es conocido por el narcotráfico y la violencia, puesto que es uno de los uno de los estados que encabeza el mas alto numero de asesinatos debido a sus características geográficas es también uno de los principales productores de droga del país. La historia se remonta a l principios del siglo XX, En un inicio, en la década de los 40 del siglo pasado, la ignorancia y la extrema pobreza indujeron a campesinos de la zona serrana en la que confluyen Sinaloa, Durango y Chihuahua, que forman el denominado Triángulo Dorado de la Droga, al cultivo de la marihuana y amapola. Esta actividad, con el paso del tiempo, se convirtió en una enorme mina de oro para los cárteles de la droga<sup>124</sup> es a finales de los años ochentas y noventas que el narcotráfico comienza a mostrar su influencia en la cultura sinaloense, tampoco el arte queda exento, arte que en la actualidad refleja el narcotráfico y sus efectos como la violencia. el fenómeno del narcotráfico y sus consecuencias dañinas para la sociedad se insertan de forma contundente en la creación artística sinaloense como punto de inicio para el arte analítico o contestatario.

Por ejemplo, Teresa Margolles, oriunda de Sinaloa a plasmado en su obra utiliza la fotografía, la instalación, el performance y el video para analizar la muerte orgánica desde un punto de vista artístico. A través de su obra, Margolles explora la violencia,

---

<sup>124</sup> Gilberto Terrazas, *Análisis de la Plástica del Noroeste*, visto en <http://analisisdelaplasticadelnoroesteuabc.blogspot.mx/2009/05/narcotrafico-y-arte.html>, fecha de consulta 10 de diciembre de 2017

la injusticia social, la represión y el narcotráfico en nuestro país. La artista representa en sus obras la muerte violenta, la que es parte de la vida cotidiana en Sinaloa "Se cree que la muerte, es un tema exclusivo para el periódico y que el arte no tiene cabida, es un reclamo que siempre me hacen, me preguntan ¿Por qué meterse con el cuerpo de una persona asesinada? ¿Por qué llenar de sangre los museos?"<sup>125</sup>

La obra de Teresa Margolles titulada *¿De que otra cosa podemos hablar?* (Imagen 18) Se trata de la documentación de una de las acciones que realizó la artista para la realización del Pabellón Mexicano durante la Bienal de Venecia del 2009. Margolles recolectó parte de la sangre que quedó como residuo y evidencia de una muerte violenta, en las calles de Culiacán, Sinaloa. La pieza concreta su sentido, cuando las telas son colocadas en la fachada del edificio oficial del Pabellón en Venecia de los Estados Unidos, generando una denuncia directa al país colindante al norte de México, quien es el principal consumidor de drogas en el mundo.



<sup>125</sup> Teresa Margolles, *Arte y violencia en Sinaloa*. visto en <http://www.laotrarevista.com/2014/05/arte-y-violencia-azucena-manjarrez/> fecha de consulta, 10 de diciembre de 2017.

Otra artista que también es de Sinaloa es Rosa María Robles, representante del arte contemporáneo, en 2007 realizó la exposición *Alfombra roja* para la cual utilizó verdaderas cobijas recogidas de personas encobijadas y asesinadas en Sinaloa. “Desde el arte, la instaladora Rosa María Robles anticipó esta resignificación del miedo. Su exposición *Navajas*, exhibida en Culiacán en 2007, incluyó la pieza *Alfombra roja*, “que no se refería a la pasarela donde los ricos y famosos desfilan rumbo a la utopía de Andy Warhol, sino a las mantas de los ‘encobijados’, teñidas con sangre de las víctimas, la ‘colonia penitenciaria’ que entre enero y octubre de 2008 cobró cerca de 3 mil víctimas”<sup>126</sup> una crítica a la violencia y deshumanización producida por el narcotráfico.

Es cierto que simbólicamente se han generado varios significados con respecto a la situación de violencia que vive el país. La fotografía ha convertido en metáfora de la situación de naturalización y cotidianidad de la violencia, convirtiendo a los muertos en parte del paisaje. Esta tesis forma parte de la ponencia de Iván Ruíz, “Violencia sin fin: Esquelas y necrologías visuales”, que presentó en el Coloquio Internacional Las Tres Eras de la Imagen organizado por el Centro de la Imagen en el año 2015,

---

<sup>126</sup> Juan Villoro, *La alfombra roja* visto en <http://www.proceso.com.mx/83438/83438-la-alfombra-roja> fecha de consulta 11 de diciembre de 2017.

publicado en las memorias del coloquio, con relación al trabajo de Fernando Brito, Iván Ruiz señaló:

Tus pasos se perdieron en el paisaje: fue creada a la vez que realizaba su trabajo como fotoperiodista de nota roja en el periódico *El Debate de Sinaloa*. La serie comparte los escenarios donde se llevó a cabo el registro fotoperiodístico de los numerosos cadáveres que fueron arrojados en zonas perimetrales de Culiacán, pero a diferencia de este registro que se realizó bajo la consigna informativa y en circunstancias propias de la cobertura periodística, las imágenes que conforman la serie creada comparten un código paisajístico común, el aislamiento del cadáver o de los retazos de cadáveres y su enclave en una atmosfera pictoralista.”<sup>127</sup>

El perfil documental de las fotografías de Brito tiene una fuerza que radica en esa contradicción que genera el ver las consecuencias de la violencia, como es un cadáver y lo cautivante de los paisajes, de tal modo que sus fotografías varían la fórmula clásica de la fotografía de nota roja desplazando el cuerpo sin vida hacia una composición visual que genera una tensión entre la luz y los colores que asemejan una pintura paisajista, logrando una clara proyección estética y artística, lo cual se contrapone dialécticamente con el hecho real: el rechazo que genera ver un muerto producto de la violencia. Es importante subrayar que las fotografías son tomadas paralelamente a las que se publican en el periódico.

El paisaje en la obra de Brito no tiene la intención de suavizar la muerte y el drama, pero es de tan alta calidad que lleva a tomar conciencia de la cantidad de

---

<sup>127</sup> Iván Ruiz. “Violencia sin fin: Esqueletos y Necrologías Visuales”, *17 Estudios Críticos*, Centro de la imagen. México 2015.p,27.

asesinatos<sup>128</sup>, hacia las personas que hemos olvidado, hacia los que han perdido la identidad y se convirtieron en estadística. Su proyecto va más allá de lo sensacionalista, es una imagen con una intención documental que genera melancolía y tristeza al momento de observarlas, contrariamente al común de fotografías de nota roja. A nuestro juicio, tienen como objetivo común la denuncia, el mostrar sobre todo al ser humano que fue asesinado; señalar el asesinato sin juzgar a la víctima; no busca fabricar culpables ni se erige como juez. Muchas veces, eso sí, intenta señalar la impunidad con la que se pueden realizar los asesinatos en México señala él mismo en relación con su trabajo:

No lo hago de una manera periodística, lo hago como ciudadano, tengo la posibilidad de trabajar en un periódico y utilizo todas las herramientas del periódico para trabajar en mis proyectos, los cuales son de denuncia porque a mí me gustaría que las cosas cambiaran, ésta es mi aportación, yo sé que es insignificante a comparación de lo que está ocurriendo.<sup>129</sup>

La serie *Tus pasos se perdieron en el paisaje* comenzó en 2006, se caracteriza por no mostrar la sangre y generar una imagen “cómoda” visualmente. Utilizando sólo la luz natural, las luces del amanecer o de las patrullas, trata de aislar los rostros de las víctimas para darles anonimato y la sensación de que podría ser cualquier persona. El

---

<sup>128</sup> De acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), desde que comenzó la guerra contra el narco, iniciada por el expresidente Felipe Calderón en 2007, hasta 2014 se contabilizaron 164.000 víctimas.

<sup>129</sup>Entrevista del autor con Fernando Brito, comunicación personal. 7 de mayo 2016. Fotomuseo Cuatro Caminos 5 pm

juego de luces y sombras lo hace inspirado en las pinturas paisajistas del siglo XV y XVI.

A continuación, haremos una descripción formal de una de las fotografías (Imagen 19). Si bien hay un enfoque selectivo sobre el cadáver en primer plano, el centro de la composición lo ocupa un segundo plano borroso, en el cual las ramas de los arboles producen un efecto impresionista. “ahí en la fotografía una tensión atmosférica entre el “dato duro” (cadáver), desplazado a la zona inferior de la composición, y la dominante cromática que proporcionan el pasto y el follaje.”<sup>130</sup> La calidad de la luz varía de acuerdo con los lugares que observamos en los distintos puntos de la composición.



18.Fernando Brito.

Tus pasos se perdieron con el paisaje. 2010.

---

<sup>130</sup> Iván Ruiz, *Estética del paisaje en las américas*, UNAM, México, p, 278.

De este modo, Brito está gestando un nuevo código fotográfico y periodístico que da lugar a una estética de la violencia. Ha transformado la imagen periodística a partir de la representación de la muerte y la relación que ésta genera en el espectador, a partir del cadáver y el paisaje. Sus fotografías denuncian la violencia y la estetizan sin convertirla en un espectáculo macabro, pues tiene especial cuidado en no traspasar la delgada línea que lo separa del *gore*. Esto lo logra en tanto que no es explícito a la hora de capturar la imagen, pues no enfoca directamente al cuerpo sin vida: hace planos generales y el cadáver queda en medio del paisaje. El mismo Fernando Brito continúa: “Retrato a estos cuerpos inermes buscando la soledad de la muerte y así trato de crear conciencia sobre esta dura realidad y su enorme impacto social”<sup>131</sup> Y agrega que sus objetivos son: “Sensibilización y documentación, no creo ser provocador, mis imágenes dejan de ser sensacionalistas para tornarse reflexivas”.<sup>132</sup> Para él es en la naturaleza y no en el cuerpo el lugar donde la estética de la violencia es pensada, para de una manera artística representar la herida de la tragedia que arrebató la vida de forma violenta y cruel. Pero lo más importante es el haber convertido la fotografía de nota roja en arte, para que la gente las vea, al hacer visible el problema de la violencia, generar reflexión al respecto.

---

<sup>131</sup> Fernando Brito, comunicación personal. 7 de mayo 2016.

<sup>132</sup> *ibid.*

Afirma Brito que al realizar la denuncia a partir del arte busca que la gente reflexione, por esto anota: “si utilizo el camino de las galerías y el arte, es porque a partir del fotoperiodismo solo no lo iba a conseguir”, y agrega: “Yo recalco que es denuncia, si lo ven sólo como arte le restan el sentido de denuncia.” concluye que su trabajo no pretende realizar una apología de la violencia, que esencialmente es un reflejo de lo que está pasando.

#### 3.4. Guion Museográfico.

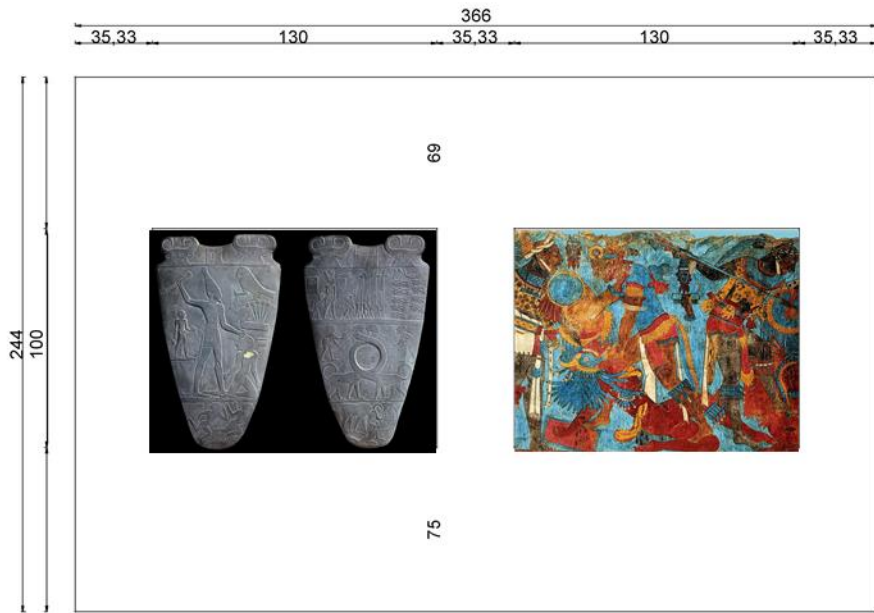
La exposición se organiza en tres unidades expositivas, comenzando por reproducciones de representaciones fotográficas de la violencia en la historia del arte, en la segunda unidad fotografías icónicas del fotoperiodismo y en la tercera, las fotografías de Fernando Brito.

Exposición *Tus Pasos se perdieron en el paisaje.*

Vestíbulo: Presentación.

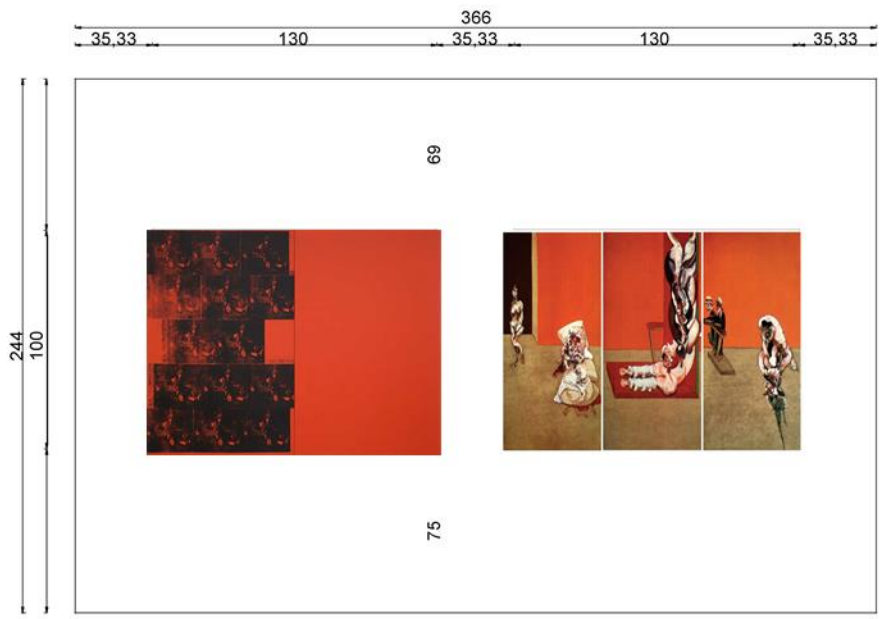
Producción gráfica.

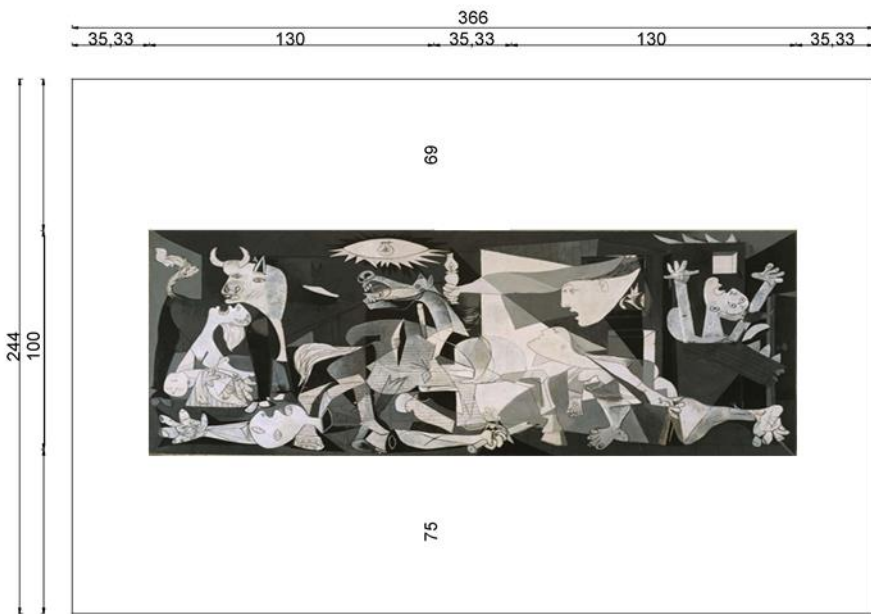
- Título completo de 2,50mts de largo.
- Cédula institucional de 80x80.
- Cédula introductoria de 80x80 cm.
- 22 fotografías de 100x 130 cm.



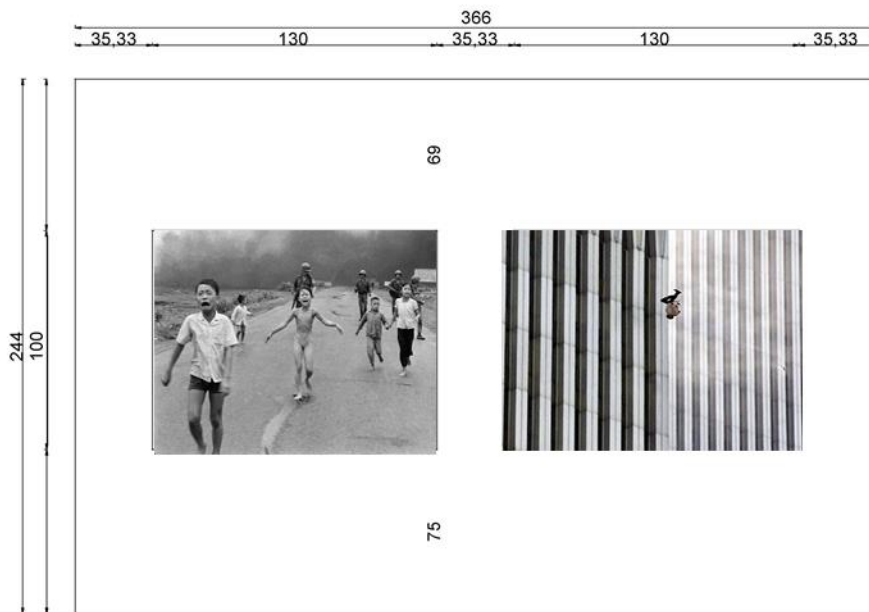
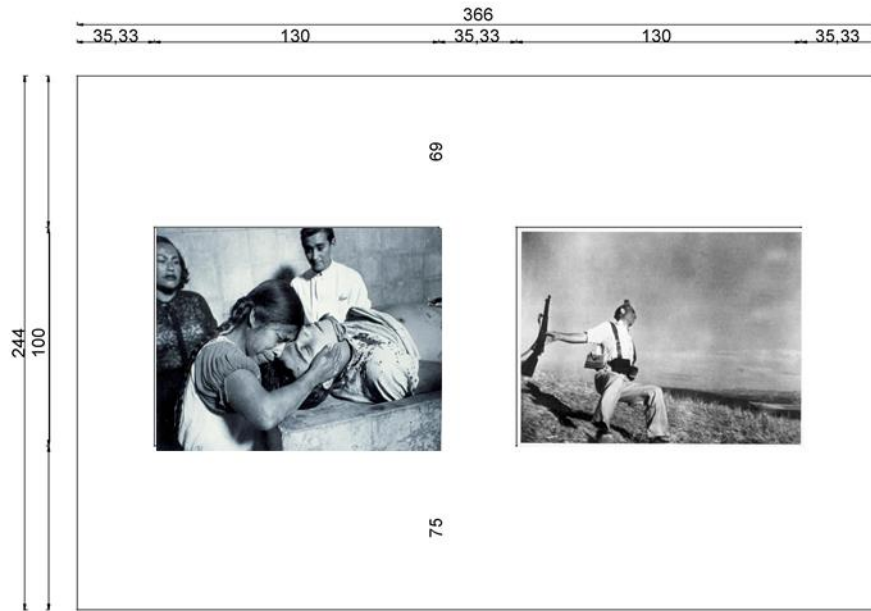
SALA 1







# SALA 2



366  
35.33 130 35.33 130 35.33

244  
100

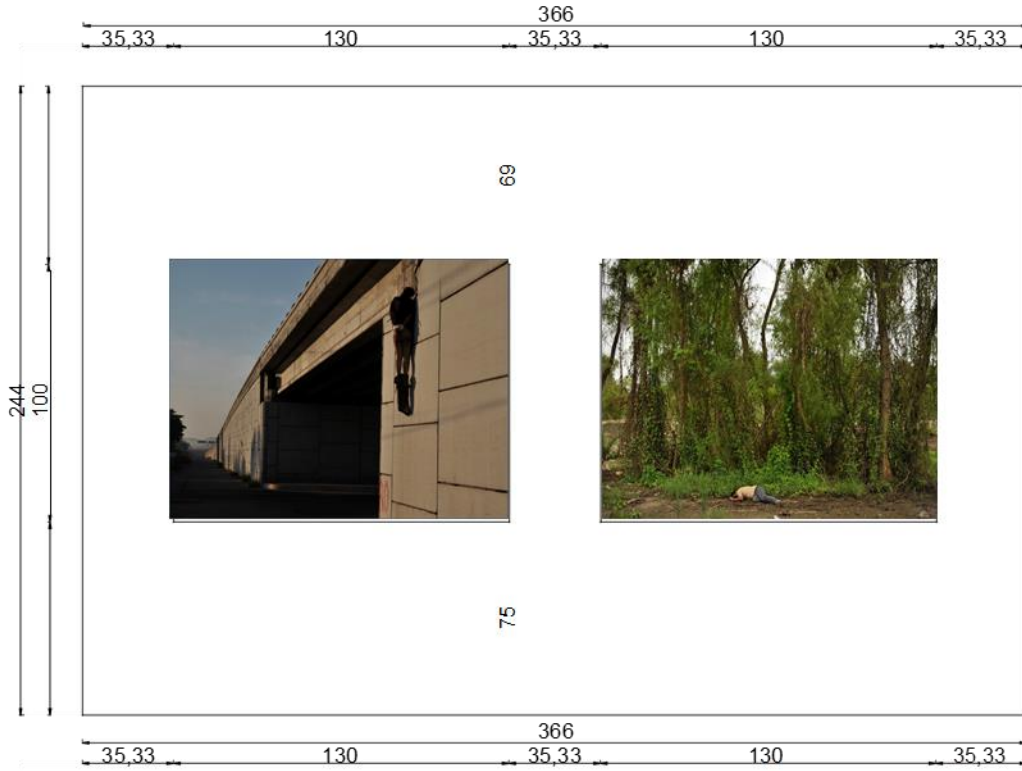


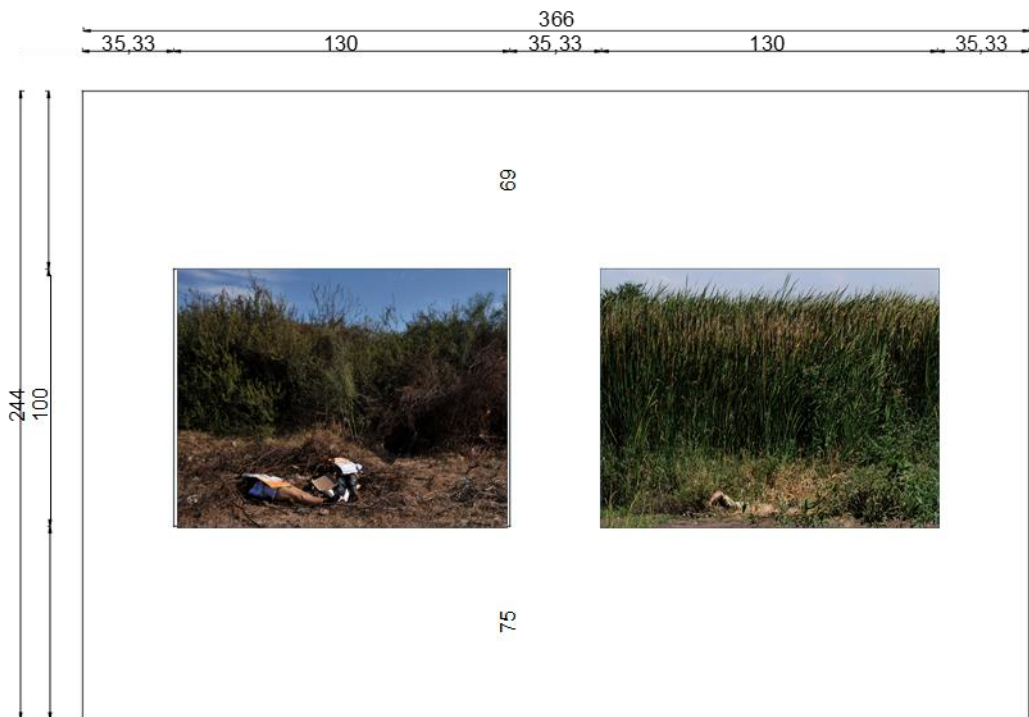
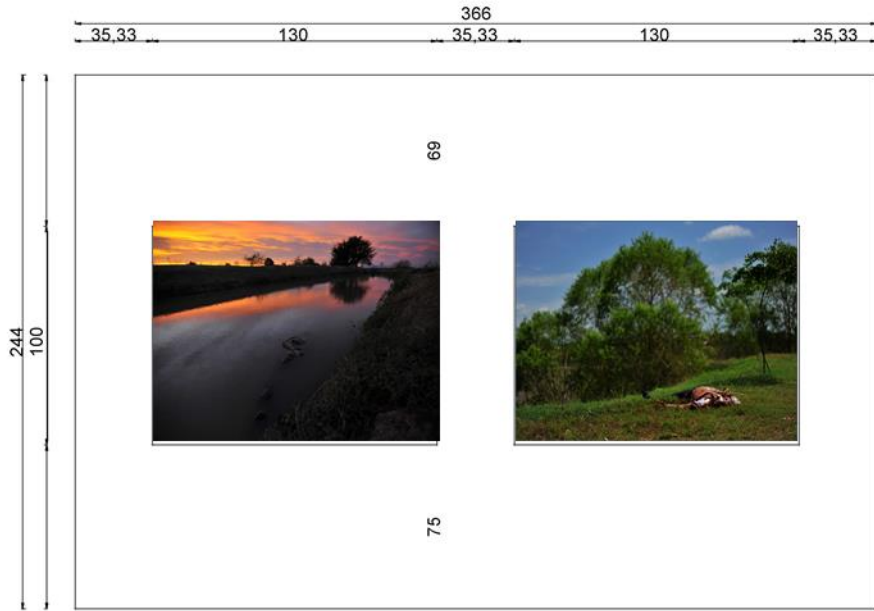
69



75


# SALA 3





CARTELES.

**Tus pasos se perdieron con el paisaje**



**Exposición Fotográfica**  
DE  
**FERNANDO**  
**BRITO**

Universidad Autónoma de la Ciudad de México  
Campus Centro Histórico

UACM, ESPACIO PARA CONSTRUIR CULTURA

Coordinación de Difusión Cultural  
y Extensión Universitaria

15 años  
UACM  
2001 - 2016

**UACM**  
Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México  
Nada permanece en su lugar



*Tus pasos se perdieron con el paisaje*

Exposición Fotográfica  
DE **FERNANDO**  
**BRITO**

Universidad Autónoma de la Ciudad de México  
Campus Centro Histórico

UACM, ESPACIO PARA CONSTRUIR CULTURA



Coordinación de Difusión Cultural  
y Extensión Universitaria



**UACM**

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

Nada hacemos más es saber

Partida	Concepto	Valor aproximado en MNX
<b>Diseño, producción y montaje museográfico.</b>	Diseño museográfico.	A cargo del proyecto de investigación-
	Diseño gráfico	2,500
	Producción de elementos museográficos.	2,800
	Pintura	
	Impresión fotográfica Giglée (etching alemán 310 g)	5,402 x 22=118,844
	Marcos.	18,000
	Producción gráfica	2.500
	Cedulas explicativos, vinilo de corte, cartelas piezas.	7.000
	Montaje de elementos museográficos, gráfica y bienes culturales.	2.000
	Producción audiovisual	10,000
	Equipos electrónicos: proyector y pantalla retráctil	A cargo de la sede (UACM)
	Acondicionamiento de instalación eléctrica y luminarias	A cargo de la sede (UACM)
<b>Curaduría.</b>	Honorarios de curador, investigación y documentación.	A cargo del proyecto de investigación
<b>Seguro.</b>	Contrataciones de pólizas de seguros. "Seguro todo riesgo material de obras de arte" de Mapfre	50,000
<b>Elaboración de catálogo</b>	Elaboración de textos y fichas	1,000
	Coordinación	A cargo del proyecto de investigación
	Diseño	A cargo del proyecto de investigación
	Impresión y encuadernación (1500u, 40 pp)	A cargo de la sede (UACM)
<b>Difusión y publicidad</b>	Elementos de difusión en la sede. Lona y carteles (Diseño y producción)	A cargo de la sede (UACM)
	Folletos, <i>flyer</i> , trípticos, difusión en redes, etc. (Diseño y producción)	A cargo de la sede (UACM)
<b>Mantenimiento y controles durante la exposición</b>	Inauguración (evento)	A cargo de la sede (UACM)
	Personal de limpieza, mantenimiento (conservación)	A cargo de la sede (UACM)

	preventiva)	
<b>Seguridad</b>	Vigilancia de salas, acordar con sede	A cargo de la sede (UACM)
	<b>Total</b>	214,644

## **Conclusiones**

Mi gusto por el fotoperiodismo y la fotografía documental me han llevado al acercamiento de la obra de muchísimos artistas de la lente, el mirar desde niño el periódico La Prensa me llevó con los años a desarrollar en mi un gusto especial por esas imágenes, pero principalmente fue un suplemento llamado, “Archivos criminales.” Y fue el momento en que tuve mi primer acercamiento a la obra de Enrique “el Niño” Metinides, con las imágenes de aquellas noticias de los años cincuenta y sesenta. Esas imágenes que transmitían el dolor y la desgracia ajena de una forma que me trasladaban al momento.

Al hacer un paseo a través de la historia del arte, encontramos que las imágenes de cuerpos mutilados, de la desgracia, la sangre y la violencia ha estado presente desde sus inicios.

La violencia ha existido desde siempre y la forma en la que la han representado en otros tiempos, ha sido de acuerdo con el contexto de la época. Han cambiado las formas de violencia y la manera de representarla en el arte.

En cuanto a la fotografía es válido decir que nos hemos acostumbrado al horror las imágenes de la violencia son parte de la visibilidad cotidiana, la excesiva reproducción y el acceso inmediato a ellas han vuelto de alguna manera invisible el drama de la desgracia. La estétización de la violencia radica en volverlas visibles, en

presentarlas de algún modo que generen reflexión, una segunda lectura que vaya más allá del primer impacto. Considero que al estétizarla se les daría una segunda circulación una reinterpretación

Las exposiciones de este tipo de fotografías deben tener la obligación de mostrar al espectador un contexto en el cual se han tomado las fotografías y no solo el mero hecho de mostrar por mostrar, pueden cumplir la función de generar memoria colectiva para el país. Partiendo desde la estetización para señalar la visión de las víctimas, de la sociedad.

La importancia de las exposiciones de arte sobre la violencia en México es la de la capacidad de operar como una manera de intervención estética y en su importancia como herramienta de documentación de la memoria de las consecuencias de la guerra contra el narcotráfico, a partir procesos de reflexión, sensibilización, crítica y conocimiento del contexto político, económico y social.

## **Bibliografía.**

Aguilera, C. R. *Crónica Del Arte Contemporáneo*. Barcelona: Ariel.1971.

Alfaya, A. *Sexismo y misoginia en el arte moderno y contemporáneo: obras y artistas*.  
*Arte, México, Individuo y Sociedad*, 2009.

Anguiano, R. *Expedición A Bonampak*. México: UNAM. 1959.

Arcos, R. *La Estética Y Su Dimensión Política Según Jacques Rancière, Nómadas*,  
Colombia, 2009.

Badger, G. *La Genialidad De La Fotografía, Como La Fotografía Ha Cambiado*  
*Nuestras Vidas*. Barcelona: Blume. 2009.

Barrios, J. *6 Variaciones De La Mirada En El Arte En México*. México: Mantarraya.  
2007.

Bayer, R. *Historia De La Estética*. México: Fondo De Cultura Económica. 1965.

Benjamín, W. *Pequeña historia de la fotografía*. en  
<<http://bibliotecaignorria.blogspot.mx/2009/07/walter-benjamin-pequena-historia-de-la.html>>. fecha de consulta 15 de agosto de 2016.

Benjamín, W. *Critica de la violencia*, en [http://www.filosofianueva.com.ar/critica-de-la-violencia.htm&gws\\_rd=cr&ei=0v5yV62oDYmKjwT2vrfBg](http://www.filosofianueva.com.ar/critica-de-la-violencia.htm&gws_rd=cr&ei=0v5yV62oDYmKjwT2vrfBg), fecha de consulta 12 de junio de 2016.

Bourdieu, P. *Meditaciones Pascalianas*. Madrid: Anagrama.1999.

Bourdieu, P. *Sobre la televisión*. Barcelona, Anagrama, 1997.

Boshi.G. *Tiempos oscuros: Violencia, arte y cultura*. México, INBA. 2012

Bresson, H. C. *Otra Forma De Mirar*. Recuperado El 24 De Julio De 2015, De  
[Https://Antonioperezrrio.Wordpress.Com/2011/10/05/Henri-Cartier-Bresson-Cabeza-](https://Antonioperezrrio.Wordpress.Com/2011/10/05/Henri-Cartier-Bresson-Cabeza-)

Ojo-Y-Corazon/

Campos, M. L. *La Violencia Nuestra De Cada Día*. Madrid: P y v. 2006.

Carlín, j. *La fotografía de la pesadilla*, en <https://riunet.upv.es/.../GARCÍA%20-%20La%20seducción%20amb%20i%20per%20a%2>. Fecha de consulta, 12 de noviembre de 2016.

Castellanos, P. *Diccionario Histórico De La Fotografía*. Madrid: Istmo. 1999.

Castellanos, U. *Manual De Fotoperiodismo, Retos Y Soluciones*. México: Universidad Panamericana.2003.

Cfr. [www.revistacriterio.com.ar/bloginst\\_new/.../hannah-arendt-y-la-banalidad-del-mal/](http://www.revistacriterio.com.ar/bloginst_new/.../hannah-arendt-y-la-banalidad-del-mal/)

Cfr. <http://seordelbiombo.blogspot.com/2014/12/el-frontal-de-altar-de-durro-la.html>

Fecha de consulta: 7 de marzo de 2017.

Cfr. <http://davidhuerta.typepad.com/blog/2011/10/la-est%C3%A9tica-de-la-violencia.html> fecha de consulta:24 octubre 2016.

Cfr. Alejandro Terenzani, *Estética de la violencia*, <http://ciberestetica.blogspot.com/2013/01/estetica-de-la-violencia-1.html> fecha de consulta 15 agosto 2016.

Castoriadis, C. *El imaginario social instituyente*, Buenos Aires. Zona erógena,1997.

CIDH. *Situación De Los Derechos Humanos En México*. México: Organización De Los Estados Americanos. 2015.

Clarens, C. *Nociones de Cibercultura*. en *Periodismo* 39. 2010.

Colombo, J. *Estética y Arte*. en [http://www.avizora.com/publicaciones/arte/textos/estetica\\_arte\\_conceptos\\_0020.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/arte/textos/estetica_arte_conceptos_0020.htm)

fecha de consulta: 24 de octubre de 2016. Colorado, O. *Fotografía documental y el*

*documentalismo social.* en [Http://Oscarenfotos.Com/2013/01/07/La-Fotografia-Documental-Y-El-Documentalismo-Social/](http://Oscarenfotos.Com/2013/01/07/La-Fotografia-Documental-Y-El-Documentalismo-Social/) fecha de consulta 23 de julio de 2016.

Curiel, M. *Francis Bacon: pintor de la violencia,* en <http://masfilosofia.blogspot.mx/2009/01/francis-bacon-pintor-de-la-violencia.html>.  
Fecha de consulta, 2 de noviembre de 2016.

De la Fuente, B. *La guerra en las pinturas de Bonampak.* UNAM. México, 1995.

Domínguez, M<sup>a</sup>. *¿Muerte o sublimidad del arte?* Revista Internacional de Filosofía. 2012.

Dueñas, J. *Estética del desastre.* En <http://www.realidadesinexistentes.com/911-la-estetica-del-desastre>, fecha de consulta 26 de abril de 2016.

Eco, U. *Arte Y Belleza En La Estética Medieval.* Barcelona: Lumen. 1987.

Eco, U. *Historia De La Belleza.* Barcelona: Lumen. 2007.

Eco, U. *Historia De La Fealdad.* Madrid: Lumen. 2007.

Espinoza, M. T. *Las Horripilantes Hojas Volantes; Crimen Y Castigo En Los Grabados De Posada.* Revista Ilustrada De Artes Visuales. 2014.

Fernández. *El Axioma Siete Crímenes En Los Muros De La SCJN.* México: CONACULTA. 2011.

Fernández, J. *Arte Moderno Y Contemporáneo De México.* Tomo 1, El Arte Del Siglo XIX. México: UNAM. 2001.

Flores, L. *Relatos Sobre La Violencia, Acercamientos Desde La Filosofía, La Literatura Y El Cine,* México: U.N.A.M. 2013.

Freedberg, D. *El poder de las imágenes,* en Cuarto Oscuro, marzo 2011

Freud, S. *El porvenir de una ilusión; El malestar en la cultura y otras obras*, Buenos Aires Amorrortu, 1988.

Freund, G. *La Fotografía Como Documento Social*. Barcelona: G.G. 1974.

Fuente, B. D. *La Guerra En Las Pinturas De Bonampak*. México, UNAM. 1995.

Gámez, M. *Tesoros Populares De La Devoción*. México: Fonca. 2002.

Gombrich. *Historia Del Arte*. México: Diana. 1999.

Gómez, M. *Teatralidad devocional en el barroco español y novohispano*, México.

Murmulllos filosóficos. 2011,

Hernández, M. *Tiempos violentos: violencia arte y cultura*. México, Conaculta, 2012.

Hernández, B. *Fotografía sobre violencia ¿al servicio de quién?* en Cuarto Oscuro. 2011.

Hostetler, L. *ICP*. En [Www.lcp.Com](http://www.lcp.com) fecha de consulta 29 De agosto De 2015.

Indiana, G. *Efecto Warhol* en [Http://Www.Banrepcultural.Org/Warhol/Mrameric/articulos-y-entrevistas-efecto-Warhol.html](http://www.banrepcultural.org/Warhol/Mrameric/articulos-y-entrevistas-efecto-warhol.html) fecha de consulta 27 de marzo de 2016.

Jarak, D. *Fotografía violencia*. en [Http://Alhim.Revues.Org/5326](http://alhim.revues.org/5326) fecha de consulta 26 de enero 2016.

Juanes, J. *Goya Y La Modernidad Como Catástrofe*. México: Ítaca. 2006.

Juanes, J. *Los Suicidados Del Surrealismo: Artaud/Dalí (Y Jackson Pollock Y Andy Warhol Como Remate)*. México, Ítaca. 2006.

Krauz, A. *La banalidad de la violencia*. La jornada 9 de diciembre de 2009.

Kelly, L. *Cuando Las Sirenas Callaron*. [Documental]. 1999.

Kossov. *Lo Efímero Y Perpetuo En La Fotografía*. Madrid: Catedra. 2014.

Lamadrid, G. *Estudio sobre la violencia simbólica en la escenificación de relaciones de género en la obra fando y lis*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2011.

Leal, P. *Guernica*. en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>, fecha de consulta 13 de junio de 2016.

Lerner, J. *The Shock of Modernity*, Madrid, Turner, 2007.

Lomily, J. *La Grecia Antigua Contra La Violencia*. Madrid: Gredos. 2010.

Luque, E. *El Arte De Dar Gracias: Los Exvotos Pictóricos De La Virgen De La Soledad De Oaxaca*. México: Casa Lamm. 2007.

Martinell, A. *La Formación En Gestión Cultural En Iberoamérica: Reflexiones Y Situación*. Revista Digital De Cultura De La OEI, 2006.

Martinell, A. *Formación en gestión cultural y políticas culturales*, UNESCO, Madrid, 2004.

Martínez, Á. *De lo Análogo a lo Digital*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. 2008.

Martínez, F. *Pacto de medios para limitar información sobre violencia*, en La Jornada 25 de marzo de 2011.

Martínez, J. *Las Clases Sociales y El Capital en Pierre Bourdieu Un Intento De Aclaración*, en <https://josamaga.webs.ull.es/Papers/clase-bd-usal.pdf> , fecha de consulta, 28 de junio de 2016.

Martino, C. *Desde “El Malestar En La Cultura”, Intentos Para Un Cierta Bienestar A partir Del Pensamiento Psicoanalítico*. en [Http://Www.Wpanet.Org/Www.Wpanet.Org/Uploads/Sections/Mass\\_Media.../La-Agesividad.Pdf](Http://Www.Wpanet.Org/Www.Wpanet.Org/Uploads/Sections/Mass_Media.../La-Agesividad.Pdf)

Marx, K. *El Capital: Crítica De La Economía Política*. Barcelona: RBA.2003.

Medina, C. *¿De Qué Otra Cosa Podemos Hablar?* México: RM. 2004.

Mendieta, M. *La Historia De La Fotografía Y Su Impacto En México, Un Acercamiento A Juan Méndez*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma De Puebla.2005.

Meumann, E. *Introducción A La Estética Actual*. Buenos Aires: Austral.1946.

Michelle, M. D. *Las Vanguardias Artísticas Del Siglo XX*. Madrid: Alianza. 1966.

Molinuevo, J. L. *La Experiencia Estética Moderna*. Madrid: Síntesis.1998.

Newhall, B. *Historia De La Fotografía*. Barcelona: GG.2002.

Olivares, R. *Especial Cultura Y Violencia*. En [Http://Www.Elcultural.Com/Revista/Especial/Tiempos-Duros/8377](http://www.elcultural.com/Revista/Especial/Tiempos-Duros/8377)

Olmedo, T. *Estética De La Violencia En Los Mass Media*. México: UNAM. 2012.

Otto, E. M. *Historia Del Periodismo Universal*. Madrid: Síntesis.1999.

Perniola, M. *La Estética Del Siglo Veinte*. Madrid: Machado.2001.

Quingard, P. *La imagen que nos falta*. México, Ediciones VE, 2015

Rancièrè, J. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Centro de Arte Salamanca, 2002.

Román, M. *El 3 de mayo de 1808*, visto en <http://www.marisolroman.com/2013/06/21/el-3-de-mayo-de-1808-1814/> fecha de consulta. 21 de marzo de 2017.

Romero, A. *Notas sobre la imagen de Violencia en el mundo Antiguo*. Bogotá, Dialnet, 2009.

Rubial, A. *La Justicia de Dios: la violencia física y simbólica de los santos en la historia del cristianismo*. México. Educación y cultura, 2011.

Ruiz, I. *Esqueles*. México: 17 Estudios Críticos, Centro De La Imagen.2015.

Ruiz, I. *El estado de las cosas o la banalidad de la violencia*. en [http://horizontal.mx/el-estado-de-las-cosas-o-la-banalidad-de-la-violencia/#\\_ftn1](http://horizontal.mx/el-estado-de-las-cosas-o-la-banalidad-de-la-violencia/#_ftn1).

Fecha de consulta 15 junio 2016

Sanchiz, B. *Imágenes De La Violencia En El Arte Contemporáneo*. Madrid: La Balsa De La Medusa.2005.

Santamaría, A. *Curaduría: puente entre el creador y el gestor cultural*. Tlaquepaque, UDG, 2015.

SEMEFO. *Lavatio Corporis*. México, CONACULTA. 1994.

Shanes, E. *Warhol*, Londres, Parkstone, 2006

Sontag, S. *Ante El Dolor De Los Demás*. México: Alfaguara. 2004.

Sougez-Loup, M. *Historia General De La Fotografía*. Madrid: Catedral.2007.

Subirats, E. *El Final De Las Vanguardias*. Barcelona: Antropos.1989.

Sützl, W. *Emancipación o violencia: pacifismo estético en Gianni Vattimo*. Barcelona: Icaria, 2007.

T. Arita, H. *Aniversario De La Palabra fotografía*. En <https://fotorollo.wordpress.com/2011/03/14/aniversario-de-la-palabra-fotografia/>.

Fecha de consulta el 8 de agosto de 2015.

Tapia, M. *La violencia nuestra de cada día*. Madrid: P y V. 2006.Tatarkiewicz, W. *Historia De La Estética: I. La Estética Antigua*. Madrid: Akal.1987.

Tatarkiewicz, W. *Historia De La Estética: II La Estética Medieval*. Madrid. Akal: 1989.

Torres, B. *Amor y muerte en el Romanticismo*, Barcelona. Ambit, 2001

Trías, E. *Lo Bello Y Lo Siniestro*. Barcelona: De Bolsillo.2006.

Tristao. J. *Tiempos Oscuros, Cultura, Arte Y Violencia*. México: Conaculta.2011.

Vázquez, A. S. *Invitación A La Estética*. México. Grijalbo.1992.

Vásquez Rocca, A. *Francis Bacon. De la metamorfosis a la disgregación*. en <http://www.criticarte.com/Page/ensayos/text/FrancisBacon.html>, fecha de consulta, 3 de noviembre de 2016.

Velasco, P. *Valores estéticos e informativos en el fotoperiodismo: algunas tendencias en las representaciones del dolor*, en <https://ic-journal.org/representacion-dolor/> , fecha de consulta 22 de agosto de 2016.

Vigil, J. M. *El Documento Fotográfico, Historia, Usos, Aplicaciones*. Madrid: Trea. 2006.

Ziff, T. *Enrique Metínides Fotografía*. En <http://www.enriquemetinides.com/> fecha de consulta 22 de agosto de 2016

Ziff, T. *El hombre que vio demasiado*, Berlín 212, México, Documental.2015.

Zizek, S. *Sobre la violencia*. Seis Reflexiones Marginales, Paidós, Buenos Aires, 2009.

## Índice de imágenes

Ilustración 1 Paleta de Narmer .....	27
Ilustración 2 Sacrificio Humano .....	28
Ilustración 3 Fresco Maya, Siglo VIII.....	31
Ilustración 4 Medea Meditando.....	34
Ilustración 5 Sandro Botticelli. ....	29
Ilustración 6 Miguel Ángel Caravaggio. ....	43
Ilustración 7 Francisco de Goya.....	46.
Ilustración 8 Pablo Picasso.....	48
Ilustración 10 Francis Bacon.....	52
Ilustración 11 .Robert Capa. Desembarco en Normandía. 1944 .....	76
Ilustración 12 Eugene Smith. Las islas del pacifico. 1944 .....	77
Ilustración 13 Hermanos Mayo .....	80
Ilustración 14 Robert Capa, Muerte de un miliciano. 1936. ....	82
Ilustración 15 Nick Ut, Niña de Napalm. Vietnam 8 de junio de 1972.....	83
Ilustración 16 Richard Drew, El hombre cayendo, 11 de septiembre de 2001 .....	84
Ilustración 17 Kevin Carter, Acechando la muerte, Sudan 1993. ....	85

Ilustración 18 Teresa Margolles.....98

Ilustración 19 Fernando Brito.....102