

# UACM

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES LICENCIATURA EN  
COMUNICACIÓN Y CULTURA

**El tatuaje en mujerxs: una herramienta resiliente ante la violencia  
sexual.**

**Palimpsestos, fotolibro sobre la violencia sexual, el tatuaje y la  
resiliencia**

Producto comunicativo

**TRABAJO RECEPCIONAL**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADA EN COMUNICACIÓN Y CULTURA**

P R E S E N T A

**ERIKA JAZMÍN DÍAZ HERNÁNDEZ**

**DIRECTORA MTRA. TANIA BARBERÁN SOLER**

**CODIRECTORA MTRA. MARÍA EUGENIA DE LA GARZA CAMPERO**

Ciudad de México, junio de 2025.

## Agradecimientos.

Este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración de las personas que prestaron su imagen. Le agradezco a Erika, Nisa y a Jessica por haberse convencido de querer hablar sobre sus historias. Espero que el tiempo y otras experiencias alcancen a disipar las malaventuradas. Todo mi agradecimiento, mi respeto y admiración para ustedes.

Le agradezco a las personas que estuvieron insistiendo para motivarme a concluir. Gracias Tania, un abrazo para ti con cariño, gracias por tu compromiso y tus ganas de seguir impulsando este proyecto pese a cualquier complicación y destiempo. Eres la persona más cálida que he conocido.

Le agradezco profundamente a mi madre, eres el motivo de seguir adquiriendo nuevos aprendizajes y aventuras en mi vida. Gracias Má, cada logro mío, es tuyo también.

Le agradezco a todas las personas que se involucraron de manera directa e indirecta en este proyecto. A mis hermanos Carlos y Natalia por aguantar el tiempo que no compartía con ustedes por invertirlo en terminar este trabajo.

Gracias Evelia, el recorrido en la universidad no hubiera sido el mismo sin ti, agradezco que motivaras mi decisión por hablar sobre este tema personal y ayudar a irme curando de esas heridas de alguna forma. Ya vamos en el camino... Para ti mucho cariño y lo mejor siempre. Gracias a mis lectores y profesores, Ernesto Guijosa, Mariana Rodríguez y Maru de la Garza. Que sigan inspirando a más estudiantes a ver la vida de forma crítica y humana y a conseguir parte de sus logros, como lo es este momento para mí.

Gracias a mis amigos y familiares, a todos, por brindarme su acompañamiento y su amor a lo largo de cualquiera de mis proyectos. Mi corazón es suyo.

Gracias Daniel, mi compañero, por tu apoyo, vivimos muchas cosas en la universidad, que memorias... Que comiencen las demás.

Por último, ofrezco con empatía esta investigación y este trabajo fotográfico para encontrar un poco de sentido sobre las situaciones de violencia a las que nos seguimos enfrentando a diario y en distintos contextos muchas personas. Gracias por leer.

# **El tatuaje en mujerxs: una herramienta resiliente ante la violencia sexual**

## **Índice**

### **introducción**

## **CAPÍTULO I Hacia una comprensión del tatuaje y su representación a través de la fotografía**

1.1 Antecedentes: Breve historia del tatuaje

1.2 Una mirada estereotipada sobre el tatuaje en México y el rol de la fotografía en su representación.

1.3 Memoria, dolor y cuerpo

1.4 Dolor, violencia e identidad

1.5 Tatuaje, cultura y resiliencia

## **CAPÍTULO II La representación de la violencia en la fotografía**

2.1 Antecedentes: de la fotografía social a la fotografía intimista

2.1.1 Larry Clark

2.1.2 Nan Goldin

2.2 La fotografía construida/simbólica y sus representaciones de la violencia hacia la mujer.

2.2.1 La fotografía construida

2.2.2 Cindy Sherman

2.2.3 La fotografía y las mujeres

2.2.4 Cirenaica Moreira

2.2.5 María Pérez Bravo

## **CAPÍTULO III. Hacia una noción del fotolibro**

3.1 Estado del arte del fotolibro

3.2 Abordaje visual/ carpeta de producción

## **CAPITULO IV. Bitácora del proceso de realización del producto comunicativo**

4.1 Cronograma de actividades

4.2 Sesiones fotográficas

4.3 Recursos económicos, humanos y materiales

4.4 Maquetaje

4.5 Producto terminado

**Reflexiones finales**

**Bibliografía**

**ANEXOS**

## **Introducción**

El presente proyecto tiene como propósito general revelar, mediante la fotografía, las historias de cuatro mujeres que han utilizado el tatuaje como una herramienta resiliente para resignificar experiencias de violencia sexual.

Para ello, se busca conocer las historias de violencia sexual que han vivido mujeres que están tatuadas, indagando cómo el valor simbólico que le atribuyen al tatuaje les ha permitido resignificar estas experiencias. Así, a partir de esta información, se creó un contexto visual para cada una de ellas que buscara representar las sensaciones y la forma en que han usado el tatuaje como herramienta resiliente.

También se recurre en esta investigación a un marco conceptual que dé cuenta de la articulación entre lo visual y lo teórico. Este marco corresponde a conceptos como: género, violencia sexual/ simbólica, tatuaje, cuerpo y resiliencia como principales. Se examinará las relaciones que tienen.

La indagación sobre el concepto de resiliencia dio como hallazgo que ésta, además de ser un proceso psicológico, es también un proceso cultural, porque se desarrolla en la práctica, es decir a través de la acción, ya sea desde la manifestación, la resistencia o lo artístico. Es por ello que puedo proponer que el uso del tatuaje permite a las mujeres desarrollar resignificaciones sobre la experiencia violenta, además de guiar e impulsar un camino resiliente a través de la reapropiación de sus cuerpos a partir de la práctica del tatuaje.

Con base en la metodología cualitativa y la historia de vida, como herramienta específica, se busca conocer la historia de las participantes y comprender los contextos particulares, con el fin de describir y relacionar los conceptos ya mencionados, además de identificar y describir los significados que las colaboradoras asignan a la experiencia violenta y la relación que tienen consigo mismas que ha facilitado su transformación.

Para el desarrollo de la investigación se partió de los siguientes supuestos: La práctica del tatuaje es una herramienta que permite a las mujeres resignificar situaciones críticas y dolorosas como la violencia sexual. Con la realización del tatuaje, las mujeres encuentran una forma que les permite sobreponerse ante estos

eventos. Este proceso puede reflejarse en distintos aspectos, ya sea mediante el disfrute del dolor en el momento que se realiza el tatuaje, ya sea por la recompensa posterior, al ver un tatuaje de su agrado en su piel. El portar un tatuaje hace que las mujeres se sientan atractivas, seguras, fuertes, capaces, su autoestima incrementa. El diseño del tatuaje no siempre tiene relación en este caso con la experiencia que vivió la persona, sino con aspectos simbólicos para sobreponerse ante la adversidad o momentos críticos de la vida y cómo estos momentos son resignificados a través de la práctica. El tatuaje permite una nueva relación con la identidad individual, es una herramienta de resiliencia.

En el marco social es pertinente ver que la violencia de género ha desatado en la Ciudad de México una serie de protestas por su normalización cultural. Los movimientos sociales como el *Me too* sacaron a flote historias que permanecían en secreto, veladas por la buena “educación femenina” pero inscritas en la piel.

Este tipo de movimientos mediáticos han dejado ver que la población ha llegado al hartazgo colectivo sobre las formas de violencia, sobre todo la sexual que por mucho tiempo quedo en la esfera de lo “íntimo”. Sin embargo, este escenario ya se estaba viviendo y se combatía en otros contextos anteriores y simultáneos al *Me too*, en contextos periféricos como Líbano (#Meshbasita), el Congo, la India, Egipto (HarassMap) y demás países que viven en contextos de conflicto armado.

La forma en la que la problemática salió a flote de manera global ha dado pauta para el análisis sobre la violencia sexual, los feminicidios y el ejercicio consciente de la sexualidad en las mujeres en distintos contextos y el papel de las autoridades respecto a la impunidad de tales delitos. En México grupos de miles de mujeres hemos salido a las calles a protestar en contra de la violencia que han sufrido en sus diferentes formas y se han pronunciado a través de colectivos feministas y transfeministas, asociaciones, organizaciones y a partir de manifestaciones y la apropiación de espacios públicos, institucionales y comunitarios como en el movimiento EZLN por mencionar un ejemplo.

Hoy en día se ha destapado un sinnúmero de casos que permanecían en secreto. Actualmente es evidente que los casos de feminicidio declaran que tienen como característica previa situaciones de violencia física o sexual. En México la violencia sexual es un delito que va en ascenso. En 2021, 20% de mujeres de 18 años o más reportó percepción de inseguridad en casa. En 2020, 10.8% de los delitos cometidos en contra de las mujeres fue de tipo sexual. En el mismo año, 23.2% de las defunciones por feminicidio ocurrieron en la vivienda (INEGI, 2021).

De acuerdo con la Encuesta Nacional de Victimización y de Percepción sobre la Seguridad Pública (ENVIPE) 2021, 10.8% del total de delitos cometidos contra las mujeres es de tipo sexual.

El Estado carece de los protocolos adecuados y el personal entrenado para enfrentar la violencia de género. El problema rebasa la capacidad de acción del Estado, el conflicto se mantiene, se vive y se vuelve hábito, lo que provoca en su conjunto una normalización de la violencia en contra de la mujer.

Ante este contexto desolador, han surgido fenómenos en resistencia como la práctica del tatuaje como herramienta resiliente ante la violencia sexual.

Por todo lo anterior es importante seguir hablando de las formas de violencia hacia las mujeres en el contexto actual de México. Ante la violencia, es importante que las mujeres denuncien pero que también reflexionen sobre las situaciones en las que han tenido que callar. Por tanto, también es pertinente hablar de las formas en que las mujeres pueden resistir a esta al reapropiarse de su cuerpo mediante el tatuaje. En este sentido, es de suma importancia visibilizar las formas en que estas mujeres se sobreponen, creando espacios de reflexión e investigación sobre estos procesos y la forma de participación de las mujeres en las diferentes dimensiones de la sociedad.

Y sobre todo es sustancial hacer una investigación en donde quien la desarrolla se presenta también como sobreviviente a una situación de violencia sexual y por ello se comparte una forma de vivir y pensar la realidad dentro de contextos problemáticos similares.

En este sentido el producto comunicativo resultante se vuelve también una forma resiliente desde lo personal, ya que con ello se busca la visibilidad de las historias conjuntas, el crecimiento, y el reconocimiento a quienes comparten experiencias y modos de vida actual.

analizar el tema de la violencia dentro de los campos reflexivos de la comunicación, es un objetivo prioritario para el enfoque que así ofrece la carrera de comunicación y cultura en la Universidad Autónoma de la ciudad de México, puesto que el enfoque de la cultura permite estudiar la condiciones en las que los estudiantes están inmersos, comprender la realidad social desde un enfoque interdisciplinario nos permite entender y actuar sobre nuestros contextos simbólicos, culturales y emocionales. De acuerdo con Alma Erazo y Jezabel Guzmán (2023), lo que se intenta es el conocimiento y reconocimiento de todos los estudiantes como parte de sus culturas, con los procesos sociales por que atraviesan como su identidad, la etnia, la desigualdad, la estratificación social, el sexo-género, y en general realizar un análisis de los procesos sociales contemporáneos de manera crítica, humanística y científica.

Así el eje de la cultura en la comunicación permite reflexionar sobre las relaciones de poder que se crean en determinados contextos, es decir la comunicación es una cuestión cultural donde se producen subjetividades. Así, poder analizar nuestra realidad social a través del ensayo y del producto comunicativo con sus distintas salidas como modalidad de titulación permite a su vez desmontar y cuestionar el método para crear conocimiento y los lineamientos y doctrinas en las que la ciencia avala los aportes al conocimiento científico.

Finalmente estos principios promueven centrar la atención en procurar un enfoque interdisciplinario, sin fronteras disciplinares cuyos contenidos y objetivos formativos enfatizan en la reflexión cultural, puesto que es el campo en donde se da la lucha por los significados y se expresa y se siente en el cuerpo.

Por ello, se decidió crear un fotolibro como producto comunicativo porque es un objeto que permite difundir y revelar el fenómeno abordado. A través de lo visual se espera poder llegar a un mayor público para visibilizar esta problemática. Además,

el fotolibro en su calidad de obra artística posibilita crear una narración visual compleja donde intervienen otros lenguajes además del fotográfico, como el texto, el diseño, materiales gráficos como ilustraciones, foto de archivo, fotografía construida, foto intervenida, mapas, dibujos, la tipografía entre otras. Un objeto editorial permite conservar la vida del proyecto de manera simbólica y material a partir de sus elementos.

También, mediante la fotografía se pretende mostrar las sensaciones de las personas que experimentaron esas situaciones de manera crítica, evidenciando tales situaciones y experiencias de manera simbólica. Al tomarse como base narrativa el concepto de resiliencia, se va contando la historia de transformación de las participantes. Así, la composición de un fotolibro también deja exponer no sólo las sensaciones según el evento de violencia vivido, sino también las que surgen cuando el tatuaje se hace presente para sobreponerlas.

Una vez expuesto lo anterior, se detallará la conformación del trabajo en cuatro capítulos.

En el capítulo I se expondrán, en un primer apartado, los antecedentes del tatuaje en una breve historia, teniendo los referentes históricos, y su transformación contemporánea que incluye su recorrido por Europa y Estados Unidos y su llegada a México. En un segundo apartado se expone el recorrido académico que existe sobre del tatuaje en México desde el análisis de Alfredo Nateras y la representación en la fotografía. A lo largo de este capítulo se irán revelando los testimonios de las personas que colaboraron en este proyecto a manera de ejemplos o referentes ilustrativos que acompañan el abordaje temático. En un tercer apartado se expone la relación que existe entre los conceptos de memoria, dolor y cuerpo, el cual plantea la relación entre el recuerdo de una historia violenta y su representación a través de la imagen, se cuestiona la permanencia de la violencia a partir de su representación. En el cuarto, se explica la correspondencia entre dolor e identidad, abordando el dolor como síntoma de la violencia, y como rasgo identitario, en el quinto y último se explicita la conexión entre tatuaje, cultura y resiliencia desde la

perspectiva de Alfredo Nateras, Gilberto Giménez y Cyrulnik, Elena Badillo, y Rutter, estos últimos teóricos de la resiliencia social.

En el capítulo II se reflexiona sobre el tema de la representación de la violencia a través de la fotografía, para ello se revisarán como antecedente a los autores de la fotografía intimista destacando sus aportes a la expansión del campo de lo fotográfico. Otra fuente de análisis serán los aportes de la fotografía feminista construida, la cual relata y pone en evidencia la necesidad de llevar la categoría de la consigna “lo privado es político” a la acción mediante la performatividad.

En el capítulo III se revisan los elementos que definen al fotolibro como un fenómeno artístico y discursivo. A continuación, se presenta una revisión del estado del arte del fotolibros que inspiran el actual proyecto, así como el abordaje visual del proyecto y su carpeta de producción.

En el capítulo IV se describirá la elaboración del fotolibro en sus diferentes fases. Mostrará la información sobre la producción del objeto a manera de bitácora de producción.

Este trabajo finalizará con la presentación de las conclusiones del proyecto a manera de reflexión y un apartado donde se detallan los materiales consultados para la elaboración del mismo, por un lado, las fuentes bibliográficas escritas y por el otro, las fuentes sobre el medio fotográfico y anexos.

## **CAPÍTULO I. Hacia una comprensión del tatuaje y su representación a través de la fotografía**

En este primer capítulo se presentará, en una primera sección, una breve historia del tatuaje. Comenzando por los antecedentes que narran el uso y significado de la práctica en distintos contextos y épocas, se muestra el contexto de la llegada del tatuaje a México en particular a la CDMX. En el segundo apartado, se expone el recorrido académico sobre el tatuaje en México desde el análisis de Alfredo Nateras y se ilustra con ejemplos fotográficos que muestran la evolución de la representación del tatuaje.

En un tercer apartado se reflexiona sobre la relación entre los conceptos memoria, dolor y cuerpo y su representación en trabajos de la fotógrafa Isabel Muñoz. En un cuarto apartado, se analiza la relación que existe entre dolor, como síntoma de la violencia, y sus efectos en las identidades y cómo esta relación es presentada fotográficamente por Federico Gama, Isabel Muñoz, Carlos Manuel Saavedra, Carmen Calvo y Ana Mendieta. Y finalmente, en el último apartado del capítulo se reflexiona sobre la relación entre tatuaje, cultura y resiliencia.

### **1.1 Antecedentes: breve historia del tatuaje**

Sería poco adecuado tratar de encontrar un inicio de las decoraciones corporales. Resulta difícil unificar el origen porque todos están situados en diferentes contextos. La mayoría de las culturas y comunidades a lo largo y ancho del mundo han practicado en alguna forma las modificaciones corporales. Éstas llevan su curso en su particularidad y éste cambia constantemente. Sin embargo, existen algunos acontecimientos y descubrimientos que nos ayudan a situar el umbral del tatuaje.

El tatuaje, es una práctica que probablemente haya surgido de la mano de la pintura o el arte rupestre en el Paleolítico Superior; el Homo Sapiens Sapiens fue el primer homínido en desarrollar el arte en sus diferentes dimensiones durante la prehistoria y parece ser que el tatuaje no fue la excepción (Brena, 2007:6).

Se trata de una práctica que ha sido creada con distintas técnicas y por motivaciones diversas. Siguiendo a Brena (2007:6):

Hoy la evidencia más antigua que registra este fenómeno y su antigüedad, son los restos encontrados en 1991 en un glaciar de los Alpes, situado en la frontera entre Austria e Italia. Se trata de los restos momificados cinco naturalmente de un cazador neolítico, conocido con el nombre de "Oetzi", con una antigüedad de 5300 años, con la espalda y las rodillas tatuadas

Otra evidencia proviene de los restos con forma puntiaguda hallados en la cueva de Aurignac, Francia, que al parecer fueron utilizados para hacer marcas cutáneas.

El tatuaje también se hizo presente en la cultura egipcia, se tiene como referencia el caso de una sacerdotisa de origen egipcio, quién se hacía llamar Amunet, adoradora de Athor diosa del amor y la fertilidad. Se estima que esta mujer vivió en Tebas alrededor del 2000 A.C., y cuyo cuerpo estaba totalmente tatuado con dibujos decorativos de puntos y líneas estilizadas, probablemente de carácter sagrado o religioso. (Ganter, 2005)

Hacia el año 1000 A.C. se estableció la práctica de tatuarse en la cultura oriental (Ballén Valderrama, J., & Castillo López, J. 2015). Ganter (2005) afirma que las rutas comerciales entre la India, la China y Japón fueron las responsables en la introducción del tatuaje en sociedades, donde más adelante adquiriría un significado ritual. En distintos contextos las marcas corporales albergan variados y numerosos significados como "acceso a la madurez social tras los ritos de paso, belleza, adorno, erotismo, fecundidad, jerarquía, valentía, amparo, sacralidad, invocación, dolor, estigma, resiliencia etc." (Le Breton, 2017:10)

Para las sociedades occidentales la práctica será estigmatizada, prohibida por cristianismo en la época medieval. Prevalece la idea del tatuaje como sinónimo de "salvajismo". Tales marcas no impresionarán a nadie sino hasta los viajes del primer europeo que cruzó los mares del sur, el español Álvaro Mendaña en 1595, se

mencionaran los adornos encontrados, pero no se le prestó demasiada importancia. (Le Breton, 2017:25)

En el oeste de Oceanía, los tatuajes eran muy frecuentes a finales del siglo XVIII, los varones maoríes tatuaban sus rostros con formas en espiral y las mujeres sus barbillas como símbolo de orgullo. Fue entonces cuando el tatuaje fue redescubierto por la sociedad europea en 1769, específicamente en Tahití gracias a los viajes de Cook en el navío Endeavour. En este momento Europa pide prestado el nombre de la práctica que le daban los habitantes de aquellas islas, *tatou*. (Le Breton, 2017: 25)

Desde el primer momento los marineros quedan perplejos y fascinados queriendo ser tatuados por los isleños. Los marineros acercándose a la práctica otorgarán al tatuaje sus primeros títulos de nobleza. En 1804 se iniciaría la profesionalización en la práctica instalando un taller a bordo de la nave. Los marineros traen de vuelta el tatuaje a Europa como recuerdos sobre su piel, no sólo por el Pacífico. (Le Breton, 2017: 26-27)

En América del sur los españoles y los portugueses se encontraron con comunidades amerindias quienes adornaban sus cuerpos con adornos temporales o permanentes, esta práctica fue mal vista por los conquistadores y se censuró de inmediato. (Le Breton, 2017:17)

Reconstruyendo ágilmente los datos que tenemos, en México veremos que el tatuaje se hizo presente en las cárceles como Lecumberri, Santa Marta Acatitla con “Tito el colombiano” en 1972 (Bautista, 2019) se empezaron a ver tatuajes rústicos en la gente del barrio de Tepito en esta década, los diseños eran simples e irregulares pero el simple hecho de portarlos les dotaba de fuerza y significados. En la década de los ochenta en Guadalajara comenzaron a verse trabajos mejor realizados, se utilizaban mejores técnicas como la máquina de motor, empezaron a sonar nombres de tatuadores como el “Güello”, quien tenía reconocimiento por el

buen trabajo que realizaba. Al mismo tiempo en Tepito el “Mister Lee” tenía un estudio en la calle Florida, donde ya trabajaba con equipo profesional y un repertorio grande de diseños de la vieja escuela o la *old school*. Diseños tradicionales americanos, saturados de color y líneas gruesas que aludían al mundo marinerero, el amor, la lucha, el vicio, etc. Diseños que hacía los tatuajes más llamativos. Para promocionarse colocaba fotos de su trabajo y sus viajes en la banqueta. (Benítez, 2009:28-29) Estar tatuado en esta época en México significaba ser pandillero, presidiario, trailerero o marinerero.

Los lugares más conocidos en la Ciudad de México a finales de los ochenta era el “Chopo” y el “Tutti Fruti”, este último era un antro, y en el primero, en la calle, no había medidas de higiene, se tatuaba en la intemperie y bajo el rayo del sol. El primer estudio de tatuajes fue creado por el “Socio” en el barrio de Tepito llamado “Arte del barrio”. Después, otro espacio de tatuaje se creó por el “Piraña” y el “Ruso” entre otros (Guadarrama, 2020) en 1992 en la zona de Coyoacán en la CDMX. (Benítez, 2009:31)

En la actualidad el tatuaje ha sido adoptado por muchas más personas, el mundo del tatuaje se ha transformado, su construcción despectiva ya no sólo se concentra en ciertos perfiles como se venía haciendo.

Según el artículo “Lidera México la industria del tatuaje en Latinoamérica” de la revista *Forbes México*: “En México cerca de 12 millones de personas están tatuadas, estima el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred). Eso coloca al país como el número uno en América Latina, con ingresos, para los dedicados a esta actividad” (Medina, 2019).

En las últimas décadas, en la mayoría de las culturas los tatuajes han dejado de tener significados negativos y ser tabú para volverse parte casi fundamental de la moda. Grandes personalidades portan con orgullo sus tatuajes y los buenos tatuadores están en la misma órbita que pintores y otros artistas visuales.

Dicha evolución del pensamiento ha venido acompañada de nuevos estilos que ofrecen una amplia gama de posibilidades para elegir el tatuaje que vaya mejor con cada personalidad, ahí la importancia a la hora de portar un tatuaje, porque ya no solo es una práctica que la moda exige sino la identidad de las personas valiéndose de su cuerpo para expresar significados distintos y con ello transformar su realidad.

La práctica, el color, el diseño en ocasiones suelen tener significados específicos. El tatuaje en distintas sociedades ha sido adoptado con diferentes funciones y significados, por mencionar algunos: incluye lo ritual, ha sido un símbolo de pertenencia a un grupo, un símbolo identitario, determina un símbolo de elegancia para los que lo pueden adquirir, puede aludir a la parte erótica de concebir el cuerpo, “el tatuaje es un elemento que perdura en la memoria, relata las experiencias de los individuos según la aventura de su curso por la vida” (Le Breton, 2017). Adornan el cuerpo. Los tatuajes también pueden sanar o proteger, sirven como amuleto, escudo ante las adversidades y la violencia. <sup>1</sup>

J:  
Porque me gusta y de alguna manera represento las vivencias que he tenido... Cuando tenía 23 años estaba pasando por etapas difíciles y de alguna manera eso me ayudó como a liberar un poco de todo lo que tenía guardado.

## **1.2. Una mirada estereotipada sobre el tatuaje en México y el rol de la fotografía en su representación**

Desde el estigma hasta la moda y sus usos como herramienta sanadora, el tatuaje se hace presente en distintos contextos. A través de sus diferentes sentidos también ha variado su uso respecto a los distintos momentos históricos y a los valores que cada sociedad ha establecido en torno de la práctica con relación a la corporalidad.

---

<sup>1</sup> A lo largo del texto se incorporan testimonios que surgieron de las entrevistas con Nisa, Jessica y Erika.

Los antecedentes que rodean a esta práctica son reconocidos por los cuerpos que la habitan y los lugares, y no sólo por las historias de las que surgen. Es por eso que en México como en la mayoría de las sociedades occidentales la práctica del tatuaje también ha sido valorada de forma negativa.

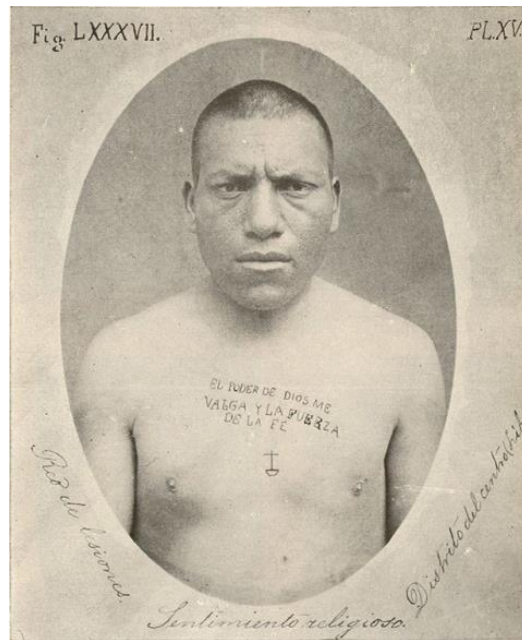
Para poder ilustrar y desconfigurar esta visión es importante la revisión de algunos datos sobre el recorrido de estudios académicos del tatuaje, mismo que dio soporte a una mirada estereotipada en relación con la violencia, la psicopatología y la criminalidad. Simultáneamente se recurrirá a fuentes fotográficas que ilustran y contrastan las formas de representar al tatuaje y contribuyen hacia una noción sanadora del mismo.

Alfredo Nateras (2002) en su tesis de maestría titulada *Alteración y decoración de los cuerpos urbanos: tatuajes y perforaciones en jóvenes urbanos*, hace un recorrido de las primeras investigaciones en donde el tatuaje es objeto de estudio en México, estudio en el cual nos apoyaremos ya que abarca un periodo amplio que va de 1899 al 2000.

El autor discute en este texto el enfoque teórico, los resultados y conclusiones, identifica que la mayoría de estas investigaciones tienen un punto en común que se dirige a tres temas: primero, los estudios se hacen en centros de reinserción social, cárceles; segundo, el personaje es por consecuencia una persona recluida y ha cometido un crimen; y por último, el objetivo que buscan los estudios está ligado a la relación que guarda la posesión de tatuajes con las conductas y desórdenes mentales.

*Los Tatuajes* del Dr. Francisco Martínez Baca, es el primer estudio que aborda el tema, realizado en 1899. Para esta investigación se toma como muestra a un grupo de personas recluidas y tatuadas del estado de Puebla, para intentar establecer un vínculo entre la iconografía del tatuaje y el delito cometido. A pesar de que los

resultados afirman que no existe relación directa entre las dos variantes, este enfoque que se construye alrededor del tema va a determinar la línea de investigación en estudios posteriores en nuestro país. (Nateras, 2002)



Francisco Martínez Baca, *Los tatuajes. Estudio psicológico y médico-legal en delincuentes y militares*, Puebla: Tipografía de la oficina impresora del timbre-Palacio Nacional, 1899.



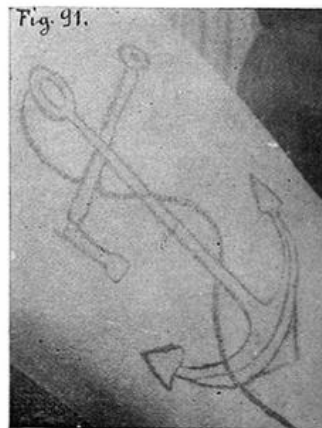
Brazo derecho. -Niega que representa el retrato de su querida.



Región precordial. -Sentimiento de venganza.



Antebrazo derecho. -Dibujo hecho para disimular las iniciales B.P.R. del nombre de su querida.

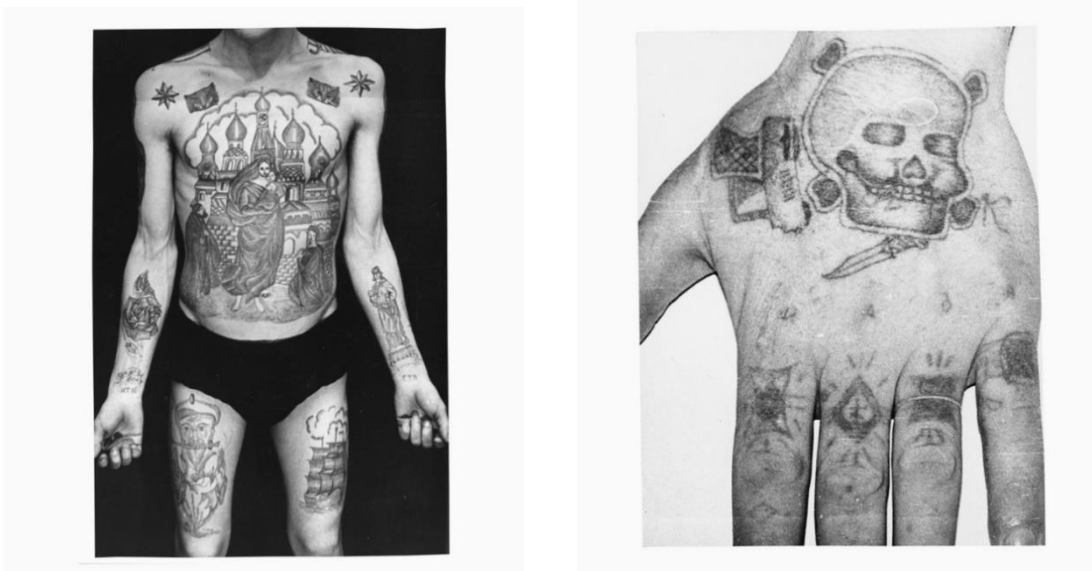


Antebrazo izquierdo. -Emblema técnico.

Francisco Martínez Baca, *Los tatuajes. Estudio psicológico y médico-legal en delincuentes y militares*, Puebla: Tipografía de la oficina impresora del timbre-Palacio Nacional, 1899.

Esta perspectiva como primer acercamiento al estudio del tatuaje no suele ser tan favorable en aquella época porque en ese momento la medicina se preocupa por su rigurosidad científica, que reforzó la relación objetivada que existía entre el campo delincencial y el surgimiento de la industria del tatuaje en Europa y América del norte. Lo que se recupera de Baca en este estudio es que expone el significado etimológico de la palabra tatuaje que se refiere o proviene de “*tatau*”, “palabra polinesia en que “*ta*” es dibujo y “*tau*” piel. Una práctica multicultural que, de forma manual, o más reciente con una máquina, introduce tinta bajo la piel.” (Morin, 2009: 37)

En lo que al campo de la fotografía concierne, la documentación dentro de los centros penitenciarios rusos reafirmó las investigaciones sobre la perspectiva criminalista del tatuaje en contextos internacionales. El trabajo que el experto en criminalística Arkady Bronnikov, también considerado el especialista en iconografía del tatuaje, realiza a mediados de 1960 y hasta mediados de 1980, es un registro fotográfico sobre las personas recluidas en las cárceles de la entonces Unión Soviética. Visitó correccionales con el objetivo de ayudar a identificar el grado y tipo de delito que habían cometido los presos. En esta exploración gráfica, expone cuerpos anónimos, con una identidad construida por el aparato judicial, que muestran la representación oficial de la historia.



Arkady Bronnikov, *Russian Criminal Tattoo*, para editorial FUEL.2016

En 1970 se realizan dos investigaciones pertenecientes a una misma autora. La doctora Hilda Marchiori acuña en relación con el tatuaje elementos que tiene que ver con lo delincencial y el encierro en su libro *Psicología criminal*. Aquí el tatuaje es altamente relacionado con la personalidad del delincuente, es decir, que la marca define características psicológicas sobre la persona que comete un delito. (Nateras, 2002)

Nateras, en este sentido, explica que lo que se hace en este primer acercamiento a los estudios del tatuaje por parte de los autores es crear un ambiente hostil e indispuesto a comprender la práctica cultural de tatuaje, pues los estudios se encargan de crear estereotipos sobre la portación de los tatuajes y el sujeto inmerso en contextos determinantes, y no en una dimensión significativa o de creación de sentido. (Nateras, 2002)

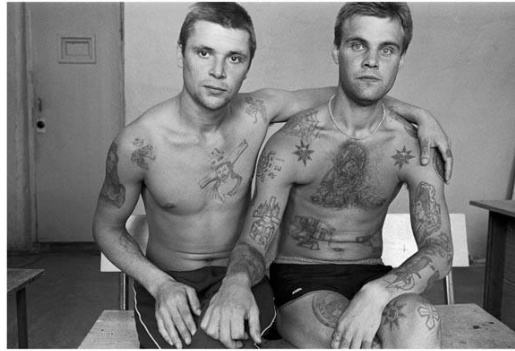
En la década de los ochenta las investigaciones desde la psicología clínica nuevamente se refieren a los tatuajes portados por personas recluidas y su personalidad, aunque comienza a verse la contribución de elementos sociológicos. Desde la teoría psicoanalítica, el trabajo de Martha Alicia Gonzales en 1983 y Laura Elena Ochoa Islas en 1985 coinciden en ver la práctica del tatuaje como elemento relacionado con la forma en que la personalidad del individuo encarcelado se manifiesta a través del tatuaje, puesto que el tatuaje muestra el valor simbólico que representa para el que lo posee, según los resultados de tal estudio tiene que ver con la falta de afecto, exhibicionismo y sadomasoquismo entre otros. (Nateras, 2002)

Sin embargo, a finales de esta década los estudios sobre el tatuaje comienzan a tener una dirección distinta con el abordaje desde las Ciencias Sociales y el debate sobre el cuerpo tatuado. Y aunque las investigaciones eran escasas, su enfoque parecía irse modificando, puesto que no priorizaba la clasificación de los cuerpos respecto de la personalidad psicopatológica, así, este nuevo enfoque cambiará el andamiaje hacia un discurso comprensivo del tatuaje. Este camino fue forjado por investigaciones realizadas por autores como José Manuel Valenzuela, en *A la brava ese! Cholos, punks y chavos banda* en 1988, se concentra en el análisis de los contextos que las personas han recorrido para la reconstrucción de significados en el uso del tatuaje. La autora Rossana Reguillo, por su parte, retoma el tema en su texto *En la calle otra vez. Las bandas, identidad urbana y usos de la comunicación*, en donde sostiene que el cuerpo a través del tatuaje funge como medio de

comunicación cultural para ciertos grupos juveniles. Reguillo propone categorizar las formas y diseños del tatuaje desde la semiótica.

En la década de los noventa continua predominante el enfoque psiquiátrico-criminalista alrededor del tema del tatuaje, sin embargo, en 1994 Sergio García propone un giro categorial respecto a la investigación de Martínez Baca, y casi un siglo después propone una tipología del tatuaje que se clasifica en religiosos, ornamentales y amorosos. Aun así, el autor no desvincula su análisis de la práctica desde la delincuencia, puesto que afirma que las personas tatuadas son aquellas que cometen los delitos más frecuentes como el robo, la violencia, el uso de la fuerza y la violación. Aparece Valenzuela nuevamente en 1997 con una perspectiva sociocultural para abordar el tatuaje, en su texto *Vida de barro duro. Cultura popular y graffiti*, en el que propone ver al tatuaje como un código de expresión simbólica y marca de pertenencia en ciertos grupos juveniles (Mendoza, 2009).

Trabajos como el del ruso Sergei Vasiliev ilustran la forma de mirar desde la perspectiva sociocultural como hemos mencionado anteriormente, puesto que el fotógrafo realiza de 1989 a 1993 un registro de personas recluidas. El trabajo hace énfasis en la humanización del sujeto, cuerpos que tienen nombre y rostro, cuerpos que comunican lo que sienten, que situados en determinado contexto son obligados a resistir a una forma violentamente represiva mediante un código en común, el tatuaje.



Sergei Vasiliev

*Russian Criminal Tattoo Encyclopaedia* Print No 9, 2010. *Russian Criminal Tattoo Encyclopaedia* Print No 4, 2010

En 1997 el texto *Sujeto y estructura. Lacan, el psicoanálisis y la modernidad* de Heli Morales aborda el tema del tatuaje en uno de sus apartados y afirma que “el cuerpo abandona sus represiones a través del tatuaje” y enfatiza sobre el acto creativo que implica la práctica. En la segunda mitad de la década de los noventa el tatuaje tuvo un gran auge que llamó la atención de nuevas generaciones de académicos listos para generar nuevos enfoques con la llegada de las Ciencias Sociales en el nuevo milenio, discursos que se concentraban en el estudio del tatuaje respecto a la significación en las corporalidades juveniles en contextos urbanos. (Mendoza, 2009)

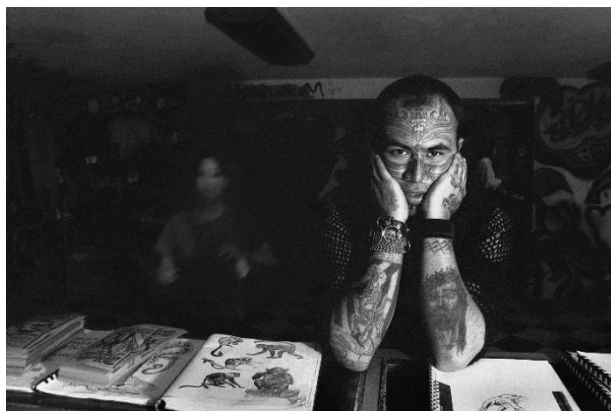
Así es que, en el año 2002 Alfredo Nateras presenta su tesis de maestría *Alteración y decoración de los cuerpos urbanos: tatuajes y perforaciones en jóvenes*, texto que nos ha ayudado a situar el recorrido académico sobre el estudio del tatuaje en México, mismo que se desarrolla desde un enfoque etnográfico donde el análisis de la información se realiza mediante categorías que priorizan los relatos de las experiencias y vivencias de los propios usuarios con modificaciones corporales, así, el autor propone ver los tatuajes como una práctica cultural en cuerpos cargados de significación y sentido, al igual que en su libro *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, publicado en el mismo año.

En 2009 se publica *Tinta y carne* coordinado por Edgar Morin y Alfredo Nateras un texto que aborda el tema de las modificaciones corporales, en colaboración con distintos académicos que proponen un análisis desde diferentes perspectivas como el periodismo, la comunicación, la antropología, la sociología y la psicología, y que incluye también la perspectiva de artistas tatuadores, perforadores y fotógrafos quienes escriben once ensayos, articulados con el objetivo de desmontar los estigmas que revelan las dificultades para lidiar con la diferencia y comprender los múltiples rostros de las modificaciones corporales como un fenómeno cultural.

Las fotografías de Federico Gama ilustran el camino del debate sobre el tatuaje en *Tinta y carne*. Su proyecto *Historias en la piel* en 2011, deja ver un método interpretativo de construcción artística. El proyecto se centra en conocer los motivos que llevan a las personas a tatuarse, así, con una entrevista en forma de plática previa. Federico con ello logra colocar a los sujetos en espacios atinados con relación a sus motivaciones. Construye una mirada antropológica del contexto específico que expresa gráficamente las iniciativas de cada personaje.

*N:*

*Me he dado cuenta de que cuando paso tal vez por momentos muy fuertes en mi vida tiendo a realizarme un tatuaje y me doy cuenta de que en cuanto tuve acercamiento con el feminismo me di cuenta de muchas cosas que pasaban, y cuando vivía alguna violencia o algo que me hacía reflexionar pues me hacía uno.*



Federico Gama, *Historias en la piel*, 2011.

### 1.3 Memoria, dolor y cuerpo

Una vez revisados los diversos usos y significados que se le han atribuido al tatuaje desde la mirada estereotipada asociada a la psicopatología y la criminalidad hasta los enfoques que permiten el análisis cultural y simbólico de la práctica como eje para su comprensión, en este apartado abordaremos la relación que existe entre la memoria, el dolor y el cuerpo para situar el entendimiento de las historias de mujeres que se han enfrentado a la violencia sexual.

*N:*

*Yo era la más pequeña en ese entonces en toda la casa los abuelos me cuidaban en la ausencia de mamá ellos me daban de comer, me bañaban, me criaban. Con ellos vivía uno de los primos más grandes de la familia él vivía con ellos porque mis tíos no tenían mucho dinero para cuidar de él. Platicaba conmigo cosas que no entendía y que no recuerdo, un día llegó a contarme algo que le habían enseñado en la secundaria, recuerdo que me dijo que con eso no dolería, yo no entendía a que se refería con eso, puso un sillón junto con el otro en modo de hacer una cama y puso una cobija como si fuéramos a hacer la casita en la que a veces jugábamos recuerdo que era como un globo que tenía grasita, se lo puso entre sus piernas y de ahí tenao un bloqueo...*

El recordar nos ofrece un mundo lleno de trozos de la vida, es necesario traer los recuerdos al presente. En la memoria se esconden acontecimientos seleccionados por nuestra mente, nos brinda el recuerdo de los lugares en donde fuimos, en todo caso los que nos hicieron felices, nos angustiaron o los que nos dejaron un trauma o una huella de dolor. De cualquier forma, la memoria nos sirve como lugar para la interpretación y el análisis de estos. (Parrini, 2011)

El recordar en ciertos contextos nos hace actuar, nos hace narrar una historia, nos impide olvidar historias que merecen ser sabidas, ser denunciadas, ser sanadas. La falta de memoria ante la violencia nos hace olvidar, no nos deja nombrar, pero ¿qué es lo que olvidamos?, ¿qué es lo que dejamos de recordar?, ¿qué es lo que no nombramos?, la ausencia de memoria nos hace normalizar los síntomas. El dolor.

Sentir el dolor en el cuerpo es el recuerdo de que seguimos vivos, recordar el dolor de la violencia en el cuerpo “es una forma selectiva de reconstruir relatos y sentidos” (Parrini, 2011: 324)

*N:*

*Es saber que muchas vivimos esto y que tenemos que acompañarnos, y creo que es eso, me he hecho los tatuajes para recordar esos momentos.*

¿Cómo podemos vincular la memoria con el cuerpo y el dolor? La memoria se sostiene en el relato mismo. El relato cobra vida cuando el cuerpo promete expresarlo, “la memoria suscita el cuerpo como garantía final de cualquier promesa” (citado en Parrini, 2011:325). Escribe Ricoeur:

Las pruebas, las enfermedades, las heridas, los traumatismos del pasado invitan a la memoria corporal a fijarse en incidentes precisos que apelan fundamentalmente a la memoria secundaria, a la rememoración e invitan a crear su relato (Citado en Parrini 2011: 325).

Tal invitación nos concede un sin fin de posibilidades de describir tal relato, el relato entendido como una imagen, pero a la vez como marca o rastro de esas heridas, enfermedades, traumas y dolores.

¿Cómo podríamos representar el recuerdo del dolor de los cuerpos por medio de la imagen?

Susan Sontag, escritora de origen judío reflexiona sobre esta relación, y propone crear nuevas formas de representación del dolor de los demás sin tener que reproducir el relato de la violencia mediante imágenes de destrucción de cuerpos descuartizados, en su ensayo *Ante el dolor de los demás* (2018). Esta escritora esboza una reflexión crítica de la representación del dolor como un hecho que tiene un actor intelectual en la historia y para ello se basa en grandes acontecimientos como: la guerra civil estadounidense, el holocausto, Ruanda y en la serie de Goya “Los desastres de la guerra”.

La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo... las fotografías del sufrimiento y el martirio ... son más recordatorios de la muerte, el fracaso, la persecución. Invocan el milagro de la supervivencia, ambicionar la perpetuación de los recuerdos implica, de modo ineludible, se ha adaptado la tarea de renovar, de crear recuerdos sin cesar; auxiliado, sobre todo, por la huella de las fotografías (Sontag, 2018:77)

El auxilio que la fotografía le brinda al dolor es majestuoso, pues en ocasiones es cómo nos enteramos de los menesteres de otros. Es ahí en donde esas necesidades de denuncia tienen sentido a través de la representación. Pues la forma en que damos tratamiento al dolor a través de la imagen por consecuencia es la forma en la que se replica en la memoria como un referente.

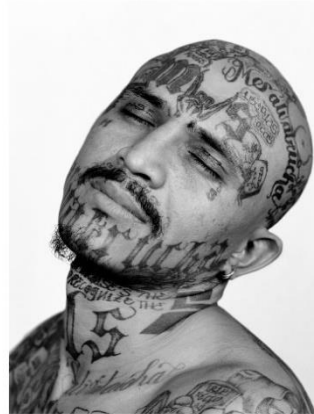


Isabel Muñoz de la serie *Metamorfosis*, 2016.

En este sentido el trabajo de Isabel Muñoz, fotógrafa española, se centra en el cuerpo como instrumento para comprender sus manifestaciones. Conocida como la 'fotógrafa que ama a los cuerpos', Muñoz propone verlos como entidades inacabadas, y posibilitadores de cualquier manifestación humana, en su proyecto *Metamorfosis* (2016), analiza la relación que existe entre las modificaciones corporales, el dolor y el placer.

El dolor que provoca la inscripción de una marca sobre la piel suele asociarse con la sensación de estar vivos, de sentirse vivo. Las prácticas de autotransformación por motivos estéticos o espirituales suelen remitirse a la idea de *-No pain no gain-* sin dolor no hay logro. (Le Breton, 2017: 35)

*Maras* del 2007 también es un proyecto donde Isabel plasma las identidades de grupos de Maras en El Salvador como entes que son atravesados por el contexto de la violencia y el dolor que se manifiesta a través del lenguaje del tatuaje. Resignifica el dolor en los cuerpos al representarlo de una forma poética. Permite analizar a los sujetos en este caso a través del dolor como una emoción transformadora, crítica y dignificadora. Expone la antítesis de los cuerpos cuando rompe con los estereotipos de la representación de sus emociones que no concuerdan con sus cuerpos sobrecargados de tatuajes según el discurso médico-criminal.



Isabel Muñoz, 'Maras', 2007

Y es que hablar del dolor de los demás es complejo, la escritora nos recuerda la importancia de retratar el dolor con dignidad, así, la imagen es una herramienta de análisis que permite que la marca misma sea el relato de los sentimientos. según Isabel: "Es la forma que halla la juventud para expresar su desencanto. Modifican su aspecto y se crean una nueva identidad". (Zani, 2018) Siguiendo a la fotógrafa: "También nosotros somos una tribu y nos necesitamos para reafirmar quiénes somos". (Zani, 2018). Así, se propone la necesidad de reafirmar la identidad desde la resignificación del dolor a través del tatuaje como un hecho que simultáneamente permite la reapropiación del cuerpo como lugar de agencia para la denuncia y la resistencia. Se busca que las representaciones que hablan sobre el dolor tengan formas distintas en la memoria individual y colectiva. Y que por lo tanto se centren en aquellas historias y cuerpos que no son escuchados.

#### **1.4 Violencia, dolor e identidad**

El dolor es apenas un síntoma de desencanto ante la violencia, es una marca simbólica del recuerdo de aquel tormento, una marca que reconoce una vulnerabilidad recordada, pero también es la prenda con la que se viste de gala el cuerpo para resignificar sus cicatrices.

El uso del tatuaje, como hemos visto anteriormente suele asociarse con distintos aspectos identitarios, psicológicos, culturales y sociales. Existe una gran variedad de usos que se insertan al practicar el tatuaje, por ejemplo, el tatuaje como elemento terapéutico cuando se ha vivido una situación de violencia sexual.

Para abordar este vínculo, primero se presentan diferentes definiciones de violencia sexual, sus tipificaciones y algunos datos estadísticos que ayudarán a tener un panorama sobre la violencia sexual dirigida a las mujeres en México.

La violencia sexual dirigida hacia las mujeres en México ya no sólo es un problema de salud pública, que afecta de manera física y psicológica a las personas. Es evidencia del fallo de las estructuras sociales modernas que prometían sociedades igualitarias y libres.

El tema de la violencia sexual en contra de las mujeres por razones de género, etnia, clase etc. trasciende las fronteras de nuestro país, se expande a todos los lugares, sobre todo a todos aquellos que posibilitaron mantenerlo en secreto durante mucho tiempo, la intimidad.

*E:*

*A la edad de 3 años fui abusada sexualmente por el padrastro de mi abuelo, recuerdo perfectamente su cara, su respiración, su tacto, fue una experiencia muy frustrante a pesar de los años aún me causa mucho malestar.*

La mayoría de los casos de violencia sexual ocurren dentro del grupo familiar, es decir los miembros familiares están involucrados de manera activa en distintas formas, puesto que cuando se detenta el acto violento por el perpetrador sobre la perjudicada, este en la mayoría de los casos es encubierto por los demás familiares al mantener tal situación en secreto. Un secreto que perpetua la violencia, y de manera simbólica, a través del lenguaje tanto verbal como no verbal, porque por un

lado mediante el silencio y el encubrimiento, se alcanzan actitudes de protección hacia el perpetrador, y por el otro se crean un sinnúmero de mecanismos para que el secreto no sea revelado, mecanismos que tienen que ver con la conservación del ejercicio de poder y dominación detentadas. Según Bourdieu (2000:51)

La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando lo dispone, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural; o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores (alto/ bajo, masculino/ femenino, blanco/ negro, etc.), son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto.

Esto se refiere a que la violencia es un ente que se construye y se materializa de manera simbólica en casi todas las dimensiones de lo social, puesto que es un entorno en el cual puede reconfigurarse para mantenerse vigente y naturalizada.

Es así que cuando la violencia sexual ejercida sobre una persona dentro del entorno familiar se vuelve un secreto, corresponde a la relación que existe con la dominación misma y con el dominador, ya que en una primera etapa la persona afectada asimila la violencia sobre su propio cuerpo para tener que evitar la percepción de las personas externas hacia la propia, en este proceso vienen sentimientos de vergüenza, de miedo, o a cualquier otra clasificación que provenga de esa relación de dominación para el dominado y que tiene que ver con las características propias como el género, la etnia, la clase, etc. que tienen tanto el dominado como el dominador. Así, la relación de dominación se consume cuando el dominador aplica estos mecanismos para conseguir relaciones sexuales en su correspondencia con la edad, hacia con un infante por ejemplo, aunque también de clase y género. Y en una segunda etapa, la dominación se manifiesta a través del encubrimiento o asimilación por los integrantes de la familia para impedir que el dominador no sea

calificado o clasificado como violador/ abusador. En este contexto se puede hablar de una violencia que pasa a ser una violencia institucionalizada y por tanto simbólica. Siguiendo a Bourdieu (2005:12) la violencia simbólica:

Es violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento. Esta relación social extraordinariamente común ofrece por tanto una ocasión privilegiada de entender la lógica de la dominación ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado, un idioma (o una manera de modularlo), un estilo de vida (o una manera de pensar, de hablar o de comportarse) y, más habitualmente, una característica distintiva, emblema o estigma, cuya mayor eficacia simbólica es la característica corporal absolutamente arbitraria e imprevisible, o sea el color de piel... el sexo, el género, etc.

La Ley General de Acceso a las Mujeres a una Vida Libre de Violencia (2007) define a la violencia sexual como “cualquier acto que degrada o daña el cuerpo y/o la sexualidad de la víctima y que por tanto atenta contra su libertad, dignidad e integridad física. Es una expresión de abuso de poder que implica la supremacía masculina sobre la mujer, al denigrarla y concebirla como objeto.”

La Organización de las Naciones Unidas (2019) precisa que la violencia sexual es “cualquier acto sexual cometido en contra de la voluntad de otra persona, ya sea porque la víctima no otorga el consentimiento o porque el consentimiento no puede ser otorgado por razones de edad, por alguna discapacidad o por algún estado de inconsciencia”. Sin embargo, esta última no contempla que dentro de las principales causas por las que se detenta la violencia sexual es además de otras, por razón de género, de raza y de clase.

Para entender la relación de violencia sexual con el género es preciso tener en cuenta el proceso de colonización en América Latina principalmente, pues este hecho es determinante para identificar cómo es que se construyeron las relaciones

de poder sobre los cuerpos colonizados a partir de la desvalorización racial del ser humano y por lo tanto de los territorios.

Es también oportuno decir en este punto que el objetivo de este trabajo no es profundizar sobre este proceso, no porque no sea importante sino por cuestiones de objetivos de investigación y creación. Sin embargo, es sustancial mencionar que el legado de la violencia sexual tiene fundamento en esta lógica colonial, puesto que a partir de los hechos violentos como el despojo, el saqueo, la esclavitud, la violación y la aniquilación de las culturas en América Latina es posible implementar mecanismos y sistemas que permiten la dominación cultural, política y económica. La organización de una estructura de acumulación de la riqueza pone a los individuos en un lugar que determina su sentir, pensar y accionar en relación con la realidad como estrategia de la estructura misma.

Una estructura basada en la idea de raza condiciona el lugar y por tanto el acceso de los bienes del territorio colonizado, el hombre blanco es protagonista de la historia de estos territorios.

Según Carolina Diaz (2023) Pensar en la construcción de las subjetividades coloniales nos permite identificar la construcción de ciertos procesos culturales, es decir, el sentimiento de inferioridad de los pueblos sometidos frente al sentimiento de superioridad de los blancos conquistadores se construye la idea de raza, misma que Quijano (citado en Diaz, 2023: 98) comenta no tenía lugar antes en la historia sino hasta la dominación en América, a estos sentimientos Mignolo (citado en Diaz, 2023:98) los llama la herida colonial.

En este sentido la herida colonial de los pueblos colonizados va a jugar un papel importante en la edificación de toda una estructura de dominación basada en la desvalorización del ser humano de acuerdo a la idea de raza, así cada uno de los grupos que conforman esta estructura piramidal les tocará asimilar ciertos niveles de violencia. El hombre blanco colonizador se encontrará al comienzo de esta y

después se definirán todos los otros grupos humanos, dejando por último a los grupos indígenas, negros. Esta lógica da pauta a considerar ciertos cuerpos como cuerpos que pueden ser más violentados que otros, respecto a lo que en menor proporción se asemeje al hombre blanco, por desgracia el cuerpo de la mujer racializada y otros cuerpos feminizados son los que sufrirán un sin número de abusos como la explotación y la violencia sexual.

La explotación y la violencia sexual serán una herramienta y una declaratoria para el dominio de los territorios bajo el yugo del hombre blanco colonizador. La colonialidad se instaura poco a poco ya no solo en la estructura sino en las subjetividades, en los cuerpos, en la sexualidad, en los imaginarios de los pueblos colonizados para así hacerlos cómplices conscientes o inconscientes de la dominación hasta la actualidad, a lo que se conoce según Guerrero como colonialidad del ser. (citado en Díaz, 2023:101)

Así, las exponentes del feminismo descolonial han nutrido el análisis de la colonialidad del poder que ya mencionamos, pues consideran que para que la expansión y construcción de las subjetividades blancas masculinas del sistema capitalista se dieran, se valieron de la explotación de las mujeres, en especial de la mujeres indígenas, así también se cuestiona desde este enfoque la universalización de la categoría de “mujer” como la conocemos desde la construcción europea feminista y que deja de lado los procesos de colonización lo que genera un análisis respecto a la idea de raza y género.

Entonces, la colonialidad del género como lo nombra Lugones (citado en Díaz, 2023:106) es una articulación de la modernidad/colonialidad como lo fue la categoría de raza. La colonialidad del género refiere a la imposición binaria del género como articulador de las relaciones sociales dejando fuera a las identidades intersexuales y al tercer género que estuvieron presentes en la época precolombina. (Díaz, 2023) Por ello Lugones (citado en Díaz, 2023,106) afirma que tanto la raza

como el género han sido invenciones de la modernidad/colonialidad puesto que “el género antecede los rasgos biológicos y los llena de significado.”

La construcción de definiciones sobre la violencia sexual sin tener en cuenta la razón de género, la etnia, como un aspecto principal para la comprensión de las situaciones de violencia en distintos contextos, omite dicho tipo de violencia y refuerza las relaciones de poder.

Así, Cristina Angelini *et al* (2019:14) propone una manera más amplia para entender el concepto de violencia sexual, aunque no del todo bien explícito:

La violencia sexual y de género se refiere a todo acto perpetrado contra la voluntad de una persona y basado en las normas de género y relaciones de poder asimétricas, constituye un abuso de poder que provoca daños físicos, sexuales o psicológicos, principalmente a mujeres y niñas, pero también a hombres y niños y personas LGBTI. Esto incluye, entre otras cosas, también las amenazas de tales actos, formas de coacción y privación de libertad.

### **Cifras en México**

Las manifestaciones de la violencia sexual van desde el acoso y hostigamiento sistematizado o el exhibicionismo, hasta el abuso sexual, la violación o la trata de personas con fines sexuales. Por tanto, estamos frente a acciones donde no existe el mutuo consentimiento, sino que se refiere a prácticas sexuales mediadas por la coacción, donde puede estar presente la violencia física, intimidación, violencia psicológica, extorsión, amenazas y abuso del poder.

En México la violencia sexual es un delito que va en ascenso. En 2021, 20% de mujeres de 18 años o más reportó percepción de inseguridad en casa. En 2020, 10.8% de los delitos cometidos en contra de las mujeres fue de tipo sexual. En el mismo año, 23.2% de las defunciones por homicidio de mujeres ocurrieron en la vivienda (INEGI, 2021).

De acuerdo con la Encuesta Nacional de Victimización y de Percepción sobre la Seguridad Pública (ENVIPE) 2021, 10.8% del total de delitos cometidos contra las mujeres es de tipo sexual.

La Encuesta Nacional de Seguridad Pública Urbana (ENSU) en la edición del segundo trimestre de 2021 incluye un módulo de acoso con información sobre aquellas personas de 18 años o más en zonas urbanas que han enfrentado acoso o violencia sexual en lugares públicos. En 2021, 22.8% de las mujeres declararon haber enfrentado intimidación sexual, en comparación con 5.8% en los hombres; mientras que, en cuanto a abuso sexual, el caso de las mujeres (7.3%) es poco más de cinco puntos porcentuales por encima de los hombres en el mismo periodo.

La ENSU también reaccionó a la realidad de la pandemia mundial por el virus SARS-CoV2, que trajo consigo periodos prolongados de estancia en casa y un incremento en la violencia contra las mujeres como resultado de este confinamiento. En específico, la ENSU incluyó un módulo que indaga actos de violencia en el entorno familiar en zonas urbanas en el tercer trimestre de 2020 y 2021.

A partir de estos datos podemos confirmar que la violencia en términos generales abarca todas las esferas sociales y simbólicas, sin embargo, la violencia sexual dirigida específicamente a los géneros feminizados es más evidente actualmente en nuestro país. La violencia sexual es un acto que detenta el poder sobre los sujetos, deja huella y marca, tiene contexto, construye y reconstruye la identidad en la historia de vida de los individuos.

Por ello, la relación del arte y la violencia constituyen un eje para analizar la representación de la violencia a través de la fotografía, sobre todo en casos de violencia sexual y de género, que explicaremos más adelante. Así, reconocer que las heridas en nuestro cuerpo nos dotan de identidad, es reconocer los lugares, las condiciones y las historias que las generaron. Según Giménez (s.f: 1) “nuestra identidad sólo puede consistir en la apropiación distintiva de ciertos repertorios

culturales que se encuentran en nuestro entorno social, en nuestro grupo o en nuestra sociedad.”

Si entendemos la identidad como aquella que construye a los sujetos según los lugares, la cultura, la forma de vestir, de hablar, de comer, de creer, los eventos traumáticos y sus prácticas. En este sentido ¿cómo es que una herida puede construir identidad?

Es importante en este caso, en primera instancia, partir del concepto de identidad individual, la cual según Giménez (s.f) es aquella que se compone por determinados actores sociales que son los que poseen conciencia, memoria y psicología propia.

El concepto de identidad implica por lo menos los siguientes elementos: (1) la permanencia en el tiempo de un sujeto de acción (2) concebido como una unidad con límites (3) que lo distinguen de todos los demás sujetos, (4) aunque también se requiere el reconocimiento de estos últimos. (Giménez s.f: 9)

Siguiendo a Giménez,

La identidad individual es un proceso subjetivo y autorreflexivo en el que las personas que se han enfrentado a la violencia sexual deciden autoasignarse o apropiarse de su cuerpo a través del tatuaje a diferencia de otros sujetos.

La huella de la violencia crea identidad a la hora que se ocupa como motivo para sanar un evento desafortunado como el abuso sexual y se manifiesta en el cuerpo como consecuencia y a través del tatuaje.

Sin embargo, para que esta historia de violencia sea reconocida debe pasar a la dimensión colectiva, como bien menciona Parrini (2011) y lo hace a la hora en la que la problemática individual se hace pública y por lo tanto se convierte en un relato cercano a la realidad de numerosas mujeres. Sin embargo, mientras más colectivo se vuelve también se complejiza al saber que todas las personas que se enfrentan

a tal hecho no se apropian de la misma forma de su cuerpo para llevar a cabo un proceso de autosanación a través del tatuaje.

Entonces, la herida y el dolor permiten retroceder y regresar alrededor de una historia de violencia colectiva y una memoria individual. Es así que para reconstruir la memoria de los cuerpos que se han enfrentado a la violencia sexual habría que empezar por conocer sobre los significados que otorgan a la práctica del tatuaje como una herramienta que propicia la resiliencia.

El tratamiento de lo violento es una pregunta constante para quienes lo intentan representar, puesto que implica tener presente la representación creativa y a la vez crítica al filo de la denuncia sin caer en la revictimización de los sujetos.

Tal propuesta contempla darle materialidad al cuerpo como punto central para la manifestación de la violencia, es “poner el propio cuerpo” ya que el cuerpo es el medio donde el poder se detenta.

En este sentido la obra “Las mujeres del Congo. El camino hacia la esperanza” (2015) de Isabel Muñoz, nos plantea una forma distinta de representar el dolor y la violencia que sufren las mujeres del Congo. La fotógrafa capta a través de la fotografía la dignidad y fortaleza de las mujeres supervivientes a la violencia sexual, sufrida especialmente en la zona oriental de la República congoleña. Son imágenes que narran las historias de mujeres valientes y por fin liberadas, con el objetivo de servir como ejemplo de lucha contra el abuso.



*Isabel Muñoz. Mujeres del Congo. 2015*

Según las propias palabras de Isabel Muñoz,

La vida no es sólo oscuridad, hay que buscar la luz. Hay mucho sufrimiento y dolor en el mundo que el ser humano no quiere oír, y es a través del arte, la belleza y la esperanza, como se puede conseguir que llegue al público, porque si no escuchas y no eres capaz de transmitirlo, la historia no existe.

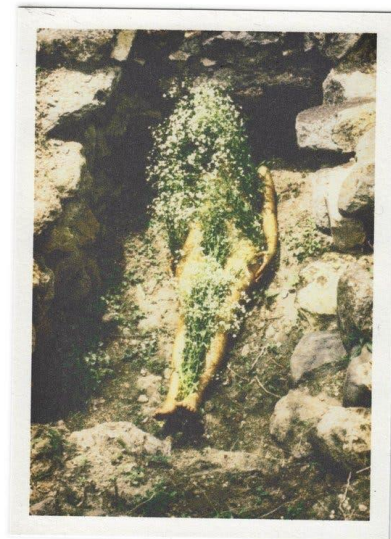
A lo largo de su trayectoria como fotógrafa, Isabel Muñoz ha dejado patente su interés por el ser humano y su cuerpo. Sus fotografías nos obligan a observar, a comprender, a empatizar con lo que miramos, y a través de bellas imágenes, sugerentes y magnéticas, nos hace llegar hasta lo más profundo de los sentimientos y del sufrimiento, obligándonos a reconocernos en ellos.

Otro gran ejemplo para representar el dolor y la violencia es la obra de Ana Medianta, artista cubana, quien comienza su trayectoria en los años 70 del siglo XX, de la mano de Hans Breder, quien le dará a conocer los nuevos medios de expresión artísticos y le facilitará el contacto con artistas vinculados al ámbito del performance. Sus primeras obras supondrán una dura crítica a la sociedad patriarcal anglosajona y sus estereotipos a través de la exhibición de su cuerpo en propuestas cargadas

de violencia, en las que la artista denuncia el maltrato convirtiéndose en símbolo “universal” de las víctimas.

El trabajo de Ana Mendieta es autobiográfico y se enfoca en cuestiones como la identidad, la violencia, el amor, el género, el sexo, la vida, la muerte y el renacer, pero siempre desde una perspectiva espiritual y con un intenso simbolismo. En una de sus *Siluetas* más famosas, “Sin título (Imagen de Yagul)”, de 1973, Mendieta incorporó su cuerpo en la pieza recostándose desnuda en una vieja y olvidada tumba de piedra en México. Luego colocó flores blancas sobre su cuerpo en lugares estratégicos para simular que crecían de su cuerpo.

En conjunto, unas doscientas piezas conforman su colección, en la que trabajó durante la década de los 70 y principios de los 80. “La creación de mi silueta en la naturaleza guarda la transición entre mi tierra natal y mi nuevo hogar”, dijo en alguna ocasión. “Es una forma de reclamar mis raíces y volverme una con la naturaleza. Aunque la cultura en la que vivo es parte de mí, mis raíces y mi identidad cultural son resultado de mi herencia cubana”. (Castillo, 2018)



“Imagen de Yagul” de 1973, una de las “Siluetas” más famosas de Mendieta  
[The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, vía Galerie Lelong & Co.](#)

## 1.5 Tatuaje, cultura y resiliencia

La relación que podemos establecer entre la práctica del tatuaje y la cultura, es que la cultura desde la perspectiva simbólica se concibe según Gertz como “el conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad [...] o como la organización social del sentido” (citado en Giménez, 2005:67), vistos en las pautas de significación, contenidos en las formas simbólicas a través de las cuales los individuos comparten sus experiencias, concepciones y creencias a su vez constituyen sistemas de signos que organizan, modelan y otorgan sentido a todas las prácticas sociales.

Siguiendo a Geertz, lo simbólico lo podemos apreciar en el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas que pueden ser expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos, cualidades o relaciones. Es así, que todo puede servir como soporte simbólico de significados culturales, entre estos, el lenguaje, la escritura, los modos de comportamiento, los usos y las costumbres, las prácticas sociales, el vestido, la alimentación, la vivienda, los objetos y los artefactos, la organización del espacio y del tiempo, el consumo, la marca sobre el cuerpo. Es decir, lo simbólico tiene un espectro amplio de significación y comunicación. (Giménez, 2005)

Así, el tatuaje “se ubica como una práctica cultural casi irreversible, en tanto permanece a lo largo de toda la vida, incluso si el sujeto después se “destatua” por la presión social (familiar, de pareja, o laboral) [...] siempre quedará una marca o cicatriz tanto real como simbólica en la corporalidad” (Nateras, 2002:196).

Es importante exponer dos observaciones respecto a lo simbólico. La primera refiere a que no se puede concebir como un elemento constitutivo de la vida social sino como la dimensión que constituye todas las prácticas sociales, de toda la vida social y de ahí su carácter ubicuo y totalizador (Giménez, 2005). La segunda refiere a que la realidad del símbolo no se reduce a su función de signo, sino que también se

emplea por su significación, es decir, los sujetos utilizan los signos para actuar sobre el mundo y transformarlo de acuerdo a sus intereses. (Giménez, 2005)

La resignificación que hacen las mujeres sobre las situaciones de violencia vividas, a partir de la práctica y consumo del tatuaje, dota de significado a su vez a la práctica misma. Es así que la práctica se convierte en un soporte simbólico porque reconfigura los usos que tiene y permite ser usada como una herramienta resiliente. La cultura en esta concepción simbólica atraviesa todas las dimensiones, la cultura se muestra ubicua.

La marca ya sea creada a través de la realización del tatuaje o su eliminación va a estar relacionada más que a los valores estéticos propios del diseño, a los valores simbólicos que las mujeres en este caso le atribuyen de acuerdo a cada experiencia, a las diferentes formas en las que se puedan concebir, es decir cada una encuentra en el tatuaje algo particular que le permita sobreponerse ante situaciones dolorosas en su biografía. “Así, lo que sobrevive, a esta expresión artística fugaz, es la fuerza de ciertos valores simbólicos y motivacionales enclavados en la biografía individual del sujeto que lo llevaron en algún momento de su proceso de vida a tatuarse [...] como práctica cultural.” (Nateras, 2002: 196)

*N: El chimpancé, (del que tiene un tatuaje, o que tiene tatuado) me hace sentir fuerte, inteligente, capaz, pero sin perder mi lado juguetón, mi lado coqueto, extrovertido.*

*J: Realmente las flores me encantan, la naturaleza y es como una flor te hace sentir viva y también se marchitan, tienes que cuidarlas y de esa manera se representa parte de lo que yo he vivido que es como darme todos los días esa luz y esa vida para no marchitarme por todo lo que ha pasado.*

*J: La guerrera que tengo es representarme a mí y es como nada de esto que me pasó me hizo caer, al contrario, fue como levantarme y una guerrera representa eso.*

En este sentido, el tatuaje formará parte de un proceso de resiliencia que buscan y realizan las mujeres “por lo que se pueden reconstruir ciertas trayectorias de la vida siguiendo la secuencia oral o del discurso con respecto a los sentidos que subyacen en cada uno de los tatuajes corporales.” (Nateras, 2002: 98) En la secuencia anterior de testimonios se puede visualizar cómo es que cada historia se asocia a la forma en la que las participantes leen y representan su andar biográfico, y cómo también reconstruyen su historia a partir de la resignificación de momentos adversos.

La resiliencia es considerada como la forma en la que las personas se sobreponen ante un evento, y el término ha sido castellanizado de la palabra inglesa *resilience* o *resiliency*, que fue usada primeramente por la termodinámica. Las ciencias biológicas ocuparon este término para definir “la capacidad de un ecosistema o de un organismo para regresar a la estabilidad al sufrir una alteración” (Monrroy y Palacios, 2011:238), aunque en la psicología social Rutter la define como “la resistencia relativa a las experiencias psicosociales de riesgo.” (Monrroy y Palacios, 2011: 238)

Como podemos ver el término resiliencia se ha definido de varias formas y se ha aplicado a distintas áreas desde la psicología social, por ejemplo, al desarrollo en niños que fueron capaces de sobrevivir a circunstancias adversas y en mujeres que han sufrido de maltrato. Según Humphreys citado por Canaval (et al, 2007:74) el término resiliencia es “la capacidad individual frente a situaciones de grandes adversidades para adaptarse y restaurar el equilibrio en la vida de la persona y evitar el efecto deletéreo potencial del estrés.”

Para que la resiliencia pueda desarrollarse en cada persona, ésta tuvo que haber experimentado situaciones de estrés o adversidad donde los esfuerzos realizados por controlarlo fueron orientados a adaptaciones positivas.

Estas situaciones de estrés o adversidad son llamadas factores de riesgo y están asociados a la resiliencia en el sentido que estos pueden definirse en primer lugar como “eventos o condiciones de adversidad que se asocian con la presencia de [...] enfermedad física, o desarrollo disfuncional; estos reducen la resistencia ante los estresores y /o adversidad como la pobreza, la pérdida de un miembro de la familia u otros eventos traumáticos.” (Monrroy y Palacios, 2011:241)

Según Cyrulnik, la resiliencia puede manifestarse a raíz de una situación difícil que puede tener orígenes variados: trauma puntual como la muerte de una persona allegada, trauma por abusos sexuales vividos en la familia, por una limitación permanente como una tetraplejía, una situación de riesgo como los niños que viven en la calle, etc.

Cyrulnik (citado en Medina *et al*, 2016) entiende la resiliencia como una forma de hacer frente a situaciones adversas provenientes del exterior, por medio de recursos internos. Esta surge en diferentes momentos de la vida de los sujetos y aparece cuando las personas enfrentan su realidad en lugar de evadirla, permitiendo la construcción de una nueva forma de ver el mundo. Este autor propone tres instancias relevantes a la hora de estudiar la resiliencia de un sujeto, siendo estos:

1. Cómo los aprendizajes en la primera infancia posibilitan la consolidación de formas para hacer frente a situaciones de impacto provenientes del exterior.
2. La primera situación dolorosa a la que hace frente un sujeto, se ha de significar posteriormente en la interacción con su familia y su contexto social. Dicha forma de entender esta herida construye una guía para afrontar situaciones adversas en el futuro.
3. Posterior a la convergencia de un *feedback* (retroalimentación) y la presencia de la evaluación y posibles soluciones frente al problema por parte del

contexto, el sujeto retoma aspectos que esta reunión le ofrecen atravesados por su dolor, para así curar su herida, resignificándola. Es aquí donde la resiliencia emerge.

De ahí que se haga énfasis en la violencia sexual experimentada por mujeres como un factor potencial de riesgo. En este sentido el tatuaje, como práctica cultural, permite a las mujeres desarrollar resiliencia de estos eventos a partir de tatuar su cuerpo de manera constante, es decir, al practicar el tatuaje se resignifican estas experiencias personales.

En segundo lugar, se ubican los factores protectores relacionados con la resiliencia, los cuales promueven la resistencia a los factores de riesgo, los cuales pueden ser el optimismo, y las nuevas opciones para encarar adaptativamente el evento (Monrroy y Palacios, 2011) o la resignificación de éstos a través del tatuaje, como una práctica de la cual se tiene decisión.

En este sentido, las mujeres a partir de la resignificación de las situaciones de violencia sexual vivirán procesos de resiliencia, en donde se manifiesta la forma en que el tatuaje como práctica cultural les ayuda a sobreponerse.

Entonces, según Rutter citado por Helena Badilla, la resiliencia “no debe ser entendida como la animada negación de las difíciles experiencias de la vida, dolores y cicatrices: es más la habilidad para seguir adelante a pesar de ello” (Badilla, 1997) pues lo que muestra la resiliencia es precisamente la forma en la que se trabajan estas vivencias en determinados momentos de la vida de las mujeres.

La relación que guarda la práctica del tatuaje con la resiliencia es que se hace presente mediante el hecho de las manifestaciones artísticas y culturales en cuanto a la acción se refiere, es decir, el tatuaje como una práctica cotidiana posibilita resiliencia (Badilla, 1997). Para Michel de Certeau (citado en Rizo, 2004:118) “las prácticas cotidianas son un ejercicio de micro-resistencias y micro-libertades y en

todos los casos son de tipo táctico. Habitar, circular, hablar, leer, caminar o cocinar [...]” o tatuarse.

Según Rizo, con esta mirada, De Certeau contribuye a una mejor comprensión de las prácticas cotidianas como un campo de relación de fuerzas donde las posibilidades del hacer en los sujetos son distintas, así, De Certeau exige que se tomen en cuenta no sólo las prácticas que actúan contra el poder establecido, sino más bien aquellas que se crean como estrategia de supervivencia en el marco de la vida cotidiana. (Rizo, 2004)

De acuerdo con De Certeau, lo que esta investigación y producto comunicativo propone es vislumbrar la resiliencia que las mujeres crean a través de la práctica del tatuaje. De esta manera estas mujeres dentro de sus prácticas cotidianas rompen con la forma establecida de sobreponerse ante la violencia, pues crean mecanismos individuales de resiliencia a través de una práctica cultural que está fuera de los marcos sociales establecidos y sigue impregnada de estigmas como el tatuaje.

La resignificación se presenta simultáneamente a la resiliencia, puesto que participa para que las mujeres encuentren valores que redefinan una experiencia vivida. Al entenderse la resiliencia como aquella que no niega las situaciones que causaron algún impacto psicológico en las personas, conlleva un proceso de resignificación de los eventos traumáticos y redefine un significado existente para llevar a cabo este proceso, es decir, implica un cambio o transformación.

Según Molina en la resignificación se cambia algo que ya está, ya se encuentra en un lugar: “se transforma algo que ya tiene una existencia, que tiene forma, que es susceptible de tomar otra expresión”. (Molina, 2013: 49) por lo tanto es importante identificar que la resignificación es un proceso que promueve el cambio a partir de las distintas relaciones que guarda con asuntos de transformación de condiciones, de la conservación del patrimonio en comunidades, de relaciones de violencia, de

la memoria colectiva, entre otras. Es decir, que afecta de manera directa cualquier asunto en la vida cotidiana y es un tema transversal que propone el análisis de cualquier ámbito dentro de las ciencias sociales.

A manera de ejemplo en donde los resultados de la resignificación tienen sentido desde el campo fotográfico se describe el trabajo visual de Carlos Saavedra y el antropólogo Sebastián Ramírez. En el proyecto fotográfico Madres TERRA, que comienza desde 2013, participa un grupo de 22 mujeres en Bogotá y Soacha, quienes fueron las primeras en destapar los atroces crímenes de Estado contra sus hermanos e hijos en 2008. Ante la presión estatal y la violencia paraoficial que continúa hasta el día de hoy, denunciaron la participación del gobierno en la muerte de sus familiares y miles de civiles más que fueron secuestrados por el ejército, asesinados y disfrazados de guerrilleros para sostener el falso historial bélico del Estado colombiano. Se hicieron conocidas como las Madres de los Falsos Positivos, este proyecto ha recopilado las historias de las Madres y las ha acompañado en diferentes proyectos que buscan recordar su pérdida.



*Madres TERRA, Carlos Saavedra, 2013*

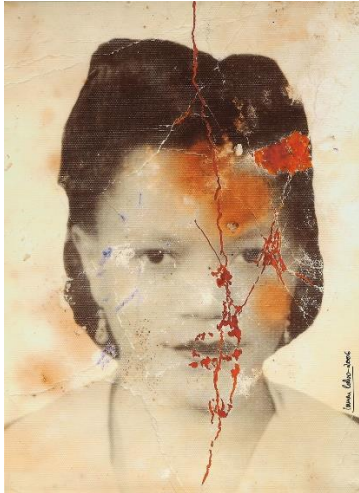
Los quince retratos de este fotolibro representan la violencia sobre el cuerpo y materializa la resignificación de la violencia al presentar el dolor, la muerte, el propio cuerpo, la memoria. Y claramente también plasma la resiliencia de estas mujeres que resisten a la violencia de Estado. Son personas que toman la identidad de sus familiares para denunciar la violencia ejercida sobre los cuerpos. Así la tierra como elemento posibilita que la representación de los cuerpos se comprenda también desde el renacimiento, desde lo terapéutico y la transformación del dolor en fortaleza. El efecto propositivo es la creación artística de la denuncia en la que las participantes son agentes de cambio mediante la lucha por mantener la memoria del ejercicio de poder del Estado en contra de sus familiares.

Por otro lado, la española Carmen Calvo, artista plástica, juega con las apariencias de nuestro entorno. Calvo utiliza imágenes y objetos del pasado y los trae al presente con otro significado. Recurre a la representación del cuerpo y de la infancia para cuestionar los roles de género.

Utiliza una mezcla de recursos fotográficos y plásticos para construir su obra, Calvo nos invita a ver su compromiso social desde lo lascivo, lo repentino y contundente pues sus obras están constituidas por material fotográfico de archivo, principalmente imágenes de mujeres y niñas, pintura, y objetos diversos, que cuando los superpone en la imagen automáticamente comunican un sentido distinto. Aunque su desarticulación creativa no es meramente destructora, sino que tiene una nueva compostura de los pedazos, recurre a la memoria y la descompone para volverla una restauración del ser y proponer un acercamiento de las cosas, en este caso del cuerpo, de un cuerpo que ya no está pero que a través de la apropiación su identidad sobrevive. (Juanes, 2014) “Si las fotografías detienen el tiempo, yo trato de llevarlas al presente. Es una manera de manifestarme con imaginación y escapar de la censura” (Crespo, 2018)

El papel de la infancia representado como aquello que sufre el abandono y el abuso y a través de una imagen rota, salpicada de pintura, con máscaras que silencian

ojos y bocas es que Calvo revive la memoria, “es el niño que contempla su futuro o el adulto que evoca su infancia” (Juanes, 2014:107)



Carmen Calvo, *Una historia de violencia*, 2006. Carmen Calvo, *Estoy triste pero no con una tristeza definitiva*, 2004

Los recursos que Calvo involucra en su obra tienen una intención deliberada como se ha mencionado y es resignificar el material fotográfico de archivo en primera instancia en su dimensión más inmediata, sin embargo, con el juego de los diversos objetos y materiales que utiliza la artista logra construir valores que le permiten a su vez analizar la realidad desde su obra.

Para entender la intención de Carmen Calvo, se puede retomar a Butler (en Molina 2013: 50) que define la resignificación como la condición de posibilidad que existe de un espacio entre la enunciación y la acción. “La resignificación es posible en tanto que la relación entre discurso y acción permita enunciaciones alternativas lo cual es llamado por Butler una brecha de libertad.”

Según Molina (2013) es romper con un ciclo interpretativo repetitivo, establecido y sedimentado que se ha creado para ser naturalizado, así como una acción y su justificación. Entonces lo que Calvo consigue es una recontextualización de la imagen y por lo tanto una resignificación del discurso y sus valores.

Finalmente, queremos retomar que en este primer capítulo es posible identificar que las Ciencias Sociales vinieron a cambiar la forma de estudiar el uso de tatuaje a pesar de su estereotipación histórica y social. Se pudo confirmar un proceso de resiliencia o autosanación a través del uso del tatuaje como herramienta a través de tres casos de violencia sexual. Los hallazgos que se descubren a lo largo de esta reflexión es que tal proceso se puede explicar a través de los conceptos y términos que se abordaron en este capítulo, es así que a partir de un hecho sexual violento como detonador y como un factor de riesgo, la memoria y la violencia jugarán el papel principal para una ruta resiliente, puesto que el hecho de recordar en este caso trae consigo eventos violentos del pasado, mismos que ya forman parte de la historia de vida e identidad de las participantes. La violencia, el dolor se vuelven parte importante en la vida de las personas que se enfrentan a tal experiencia, pues es a partir de las mismas vivencias y contextos que vamos construyendo nuestra identidad y la forma en la que damos sentido a la vida. La identidad es un elemento simbólico que se manifiesta a lo largo de la vida en distintos aspectos como ya mencionamos, desde la forma en la que nos relacionamos con los otros hasta la manera en que cada individuo actúa ante la violencia y el dolor. El tatuaje por su parte permite resignificar el dolor que viven las personas cuando se perpetra la violencia sobre sus cuerpos de manera metafórica respecto al dolor que la misma práctica provoca para lograr un diseño sobre la piel, remonta a la experiencia violenta, pero al mismo tiempo hace referencia a la sanación y no solo eso, también dota de características individuales que identifican o diferencian de otros. Con relación al cuerpo, como lienzo, como soporte totémico en este caso, el tatuaje resignifica la historia de violencia sobre el cuerpo y la transforma en fortaleza tomando cualidades de un animal como la fuerza de un gorila, por ejemplo. En otro de los casos, al cambio y transformación que tiene la naturaleza a través de las flores, su ciclo vital y sus usos culturales. Y en el último, con el significado que adquieren las telarañas como símbolo de abandono y a la vez como un factor de riesgo en situaciones de violencia.

Dentro de este proceso resiliente hay una dimensión simbólica cultural que permite que ciertos valores sean atribuidos al tatuaje, como una mejoría en la autoestima, incremento para salir fortalecido de eventos traumáticos, la identificación e involucramiento con temas que tengan que ver con la violencia sexual para ayudar a otras personas entre otros.

La reflexión generada en este proceso de investigación permitió construir la representación a través de la fotografía de contextos particulares, aunque no alejados de la violencia. Además, la revisión de los trabajos fotográficos y plásticos de Federico Gama, Ana Mendieta, Carlos Saavedra, Isabel Muñoz y Carmen Calvo nos inspiraron para crear una primera mirada en aspectos conceptuales que nuestro proyecto trata.

Así, el siguiente capítulo nos provoca poner a dialogar el papel de la fotografía en torno a la representación de la violencia, cuáles son sus aportes y transformaciones en lo fotográfico.

## **CAPÍTULO II La representación de la violencia en la fotografía**

En el presente capítulo se reflexionará sobre la representación de la violencia, en particular a través de la imagen fotográfica y su transformación en sus dimensiones pública y privada. Se revisarán, como antecedente, algunos autores de la fotografía intimista destacando sus aportes a la expansión del campo de lo fotográfico. Otra fuente de análisis serán los aportes de la fotografía feminista construida, presentado en un pasaje que toma algunos ejemplos del siglo XIX y el siglo XX, así como algunos ejemplos del arte feminista en los años 80, que relata y pone en evidencia la necesidad de llevar la categoría de la consigna que “lo privado es político” en distintos contextos incluido México. Se cerrará este análisis de los referentes fotográficos con una reflexión de las representaciones de las mujeres hechas por ellas mismas.

### **2.1 Antecedentes: de la fotografía social a la fotografía intimista**

La representación de la violencia en la imagen es un tema vasto y complejo de analizar, hay debates que se abren en torno a responder cuestionamientos sobre cómo es representada dicha violencia, y en todo caso, si es necesario representarla de una u otra forma. ¿Para qué sirven las imágenes o fotografías con contenido violento?, ¿qué impacto tiene en el espectador? ¿Es necesario tener una dotación de violencia visual a diario? En resumidas cuentas ¿cómo representarla, hablar de ella, sin reproducirla? Estas y otras interrogantes se abordan de la mano de Susan Sontag que ya mencionamos en el capítulo anterior y quien reflexiona sobre la representación de la violencia y su ampliación a través de las imágenes que describe de soldados musulmanes torturados, de los cuerpos mutilados a causa de la guerra, imágenes que intentan representar la violencia pero que pueden ser leídas como una extensión de estos eventos de manera pública.

En este punto es importante reflexionar sobre los temas que toca la autora, pues sitúa su análisis en la guerra como ente que depreda la vida y cómo su representación mediante el sufrimiento de los demás, la prolonga. Como bien

comenta Sontag, en la representación de la violencia inscrita a través de la guerra, ¿qué características tiene quien la realiza?, ¿qué personajes aparecen en representación a la guerra?, ¿cómo son esos personajes?, ¿quiénes los capturan haciendo qué?

Lo importante en la representación de la violencia es el trasfondo, el contenido, la mirada, el enfoque. “Las fotografías son un medio que dota de realidad” (Sontag, 2018: 14)

En este contexto existen corrientes fotográficas que nos permiten mostrar la realidad de ciertos fenómenos, tal es el caso de la *fotografía intimista*. Una corriente fotográfica de los 70 y 80 que muestra diversos temas como la juventud, el sexo, las drogas y la violencia que se presentan en grupos como la familia, los amigos y que en la realidad social de la época no se deseaba mostrar.

La fotografía intimista, precedida de la *fotografía humanista* fue una corriente que sobrepasó límites que antes no habían sido experimentados.

Según Oscar Colorado (2013) la exposición *The family of man* conocida a lo largo y ancho del mundo por mostrar la dimensión esperanzadora de la humanidad ante el conflicto de la Segunda guerra mundial, fue la pauta para que la fotografía intimista abriera campo en el análisis y registro de la humanidad en los contextos conflictivos a nivel micro. Sobre todo, develara las relaciones de poder y violencia en contextos juveniles y de “posguerra”. El campo de batalla ahora se traslada del campo macrosocial, al microsocia e “íntimo”.

Así, lo íntimo, se vuelve público y político, rompe con la convencionalidad de construir la realidad reiterada y propone un acercamiento crítico.

Es así que los contextos de registro fotográfico estuvieron demarcados por el análisis de las relaciones sociales en grupos cercanos de convivencia. El registro de la familia y las amistades fueron la principal característica de esta corriente.

Siguiendo a Colorado (2013), a partir de los años 70 surgen dos fenómenos que impactaron la fotografía de manera general y al documentalismo social en particular. En primer lugar, con las propuestas del posmodernismo la división de los géneros fotográficos empezó a disolverse de modo que no podían ser distinguidos. No podía identificarse cuándo comenzaba la obra de arte desde lo conceptual y donde terminaba el registro. En segundo lugar, una corriente de fotógrafos que capturó su círculo más íntimo. Entre ellos Larry Clark, Nan Goldin, Larry Sultan y Richard Billingham fueron artistas que se sumergieron en esta corriente. Mostraron aspectos que no habían sido revelados antes mediante la fotografía. Acudieron a sus grupos familiares y amistosos para hacerlo.



Nan Goldin, *La balada de la dependencia sexual*, 1986

Colorado (2013) dice que los fotógrafos Diane Arbus y Garry Winogrand, marcaron la perspectiva de los artistas intimistas, se acercaron a mostrar los aspectos que tenían que ver con condiciones laborales deplorables, disfuncionalidad familiar, abuso de las drogas, sexo y alcohol. Estos espacios develaron el contexto turbio de

lo íntimo que era negado anteriormente por el registro de los momentos halagadores de las familias y los amigos.

La fotografía intimista con el tiempo se fue definiendo más como corriente estética. Tanto Goldin como Billingham apostarían por un tratamiento a lo *point & shoot* (apunta y dispara) como en Stephen Shore, Joel Meyerowitz y la estrella del cromatismo, William Eggleston. Larry Clark aplicaría un tratamiento iconográfico en la línea Robert Frank, William Klein o Garry Winogrand. Larry Sultan crearía toda una estética de los suburbios con esa potente luz californiana y colores exaltados (Colorado, 2013).

Todos estos elementos ayudan a definir claramente una intención autoral y dirige a esta corriente fotográfica al campo del arte.



Larry Clark, *Tulsa*, 1971

Es decir, la fotografía intimista estaba hecha con la intención de sacar a la luz lo aberrante de la sociedad. En este sentido la fotografía es un medio por el cual el ser humano materializa sus ideas, sentimientos y su postura política ante las temáticas o fenómenos de la realidad.

En este punto es conveniente mencionar que la estética tiene un lugar importante en el abordaje de la violencia, al hablar de la estética, es hablar de su ejecución. Como sostiene Daniel Inclán (2018) no sólo es un elemento formal, tiene que ver

con la construcción de sentido y con la relación entre los cuerpos, es decir, los sitúa según los lenguajes y valores que se quieran construir a través de la imagen.

La violencia en tanto productora de sujetos y subjetividades tiene una dimensión estética, contribuye a la organización de sentidos de la vida social. La violencia produce discursos en los que enuncia las relaciones de poder, participa en la construcción lingüística y extralingüística de procesos comunicativos. (Inclán, 2018)

En este sentido, la fotografía intimista también presenta características estéticas que permiten al autor concretar esta mirada crítica ante la violencia de manera clara.

El ensayo fotográfico resulta en esta corriente un recurso narrativo y metodológico para abordar las temáticas que se encierran detrás de cada trabajo artístico. A través del ensayo se elige cómo se quiere presentar una temática u otra. Con ello la imagen toma ciertas características que engloban claramente una postura autoral. El ensayo fotográfico es una de las variantes del género periodístico el cual se puede concebir como aquella “forma autoral de expresión, opinión o interpretación de hechos y fenómenos que analiza temas a profundidad y genera un mensaje complejo basado en la opinión e interpretación personal del fotógrafo.” (Villaseñor, 2011, 34)

En este sentido, la fotografía intimista permite documentar y develar de manera creativa y artística un hecho que exige la importancia de ser conocido como la violencia desde lo privado. Ver en lo cotidiano la revelación de las vidas, las experiencias y las emociones de los sujetos.

Como habíamos dicho anteriormente. La violencia genera discursos según los intereses de quien ocupe, genera diferencias en donde no las había, genera desigualdad y la normaliza a través de la construcción o destrucción del sentido. (Inclán, 2018) pero también puede generar cuestionamientos a su sistematización y procedencia.

En este sentido, el trabajo de Larry Clark y Nan Goldin pueden dar un ejemplo claro de esta idea. Estos dos fotógrafos realizaron dentro de esta corriente trabajos que aportaron aspectos importantes. La idea de voltear a ver lo que pasaba dentro de sus relaciones amistosas y familiares, fue una invitación para analizar las temáticas problemáticas de lo privado, como la violencia. En ese sentido proponían comprender que lo privado es un reflejo de las problemáticas públicas y que por ello es importante conocerlas.

Mostrar lo privado se vuelve una postura política, y la corriente intimista logró que dentro del campo de lo fotográfico ocurrieran esos cambios. Lo privado hecho público denuncia, se hace valer. En este sentido la esfera pública y la privada están marcadas por construcciones genealógicas binarias y coloniales como dice Segato (2016:93):

El mundo que el frente colonial y, más tarde, el frente colonial estatal intervienen e invaden es un mundo en el que los géneros ocupan espacios diferentes de la vida social. En ese sentido, como se ha dicho muchas veces, la estructura de este mundo es dual y conducida por una reciprocidad férrea vinculante, lo dual es una de las variantes de lo múltiple, y entre los términos de una dualidad hay tránsitos y es posible la conmutualidad de posiciones. En el mundo dual, ambos términos son ontológicamente plenos, completos, aunque puedan mantener una relación jerárquica. No hay englobamiento uno por el otro: el espacio público, habitado por los hombres con sus tareas, la política y la intermediación (los negocios, la parlamentación y la guerra), no engloba ni subsume el espacio doméstico, habitado por las mujeres, las familias, y sus muchos tipos de tareas y actividades compartidas.

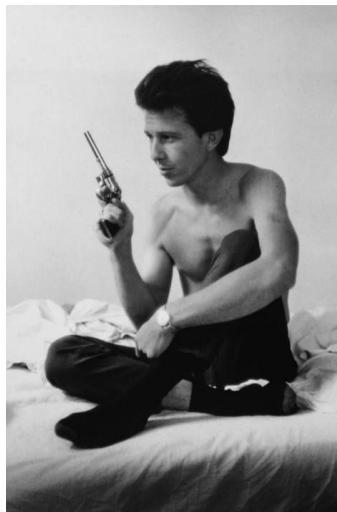
En otras palabras, la fotografía puede ir vislumbrando cómo es que la representación de la realidad ya está dada, es decir, la fotografía intimista vio y plasmó como es que toda la carga colonial viene a organizar las relaciones sociales

y la forma en la que comprendemos lo público y lo privado y su consecuencia genera espacios sociales específicos. Y ello desencadena un sin número de violencias.

Según Antoni Jové Àlva (2009: 26) el fotógrafo Larry Clark, es conocido por *Tulsa*, proyecto concluido en 1971. El primer proyecto de Clark fue construido a lo largo de diez años en tres distintas etapas, en los años 1962-1963, 1968 y 1971.

En su trabajo el autor muestra distintas etapas de su vida. A lo largo de su obra el fotógrafo se ha dedicado a mostrar temas como la adolescencia, el sexo, el abuso de drogas y la violencia sin restricción ni prejuicio.

La construcción de *Tulsa* fue a partir de la experiencia del propio autor. Larry describe cómo es la vida adolescente rodeada de violencia y el abuso de sustancias tóxicas a partir de la vida de sus amistades. Sin embargo, estas imágenes, aunque representaron vidas atravesadas por la violencia, también determinaban cierto nivel de vida, ciertos grupos de convivencia, ciertos personajes, es decir, quien estaba construyendo esa realidad era una persona masculina, blanca y estadounidense.



Larry Clark, *Tulsa*, 1971



Larry Clark, *Tulsa*, 1971

Àlba (200: 42) reflexiona que en gran medida la trayectoria de Larry Clark está definida por el ensayo fotográfico *Tulsa* (1971), que no podría ser concebible sin la estrecha relación que tiene con su vida. En el capturó fragmentos de su vida a través de las experiencias de sus amigos. Fue un fragmento de su vida contado en primera persona en donde el tema de la adolescencia, las drogas y la violencia estaban presentes, pero desde una narrativa evidentemente “masculina”.

De acuerdo con Àlba (2009: 26), las fotografías muestran a adolescentes divertidos, que mantienen relaciones sexuales frente a la lente y sin censura, que disfrutaban del consumo de drogas y la posesión de armas con la intención de jugar, asesinar o suicidarse. Las imágenes parecen de lo más natural, muestran un contexto cotidiano, una realidad, aunque de alguna manera selectiva. El papel que juegan los personajes “femeninos” casi siempre se encuentra en un espacio vulnerado, las imágenes denotan violencia hacia estas, caen en los estereotipos sexuales al mostrarlas con relación a lo sexual.

Es acertado identificar desde donde se construye la representación de esta violencia. Siguiendo a Àlba (2009: 26) lo que Larry Clark logra es mostrar a los Estados Unidos y al público en general qué es lo que pasa cuando la guerra se vuelve la nueva forma de vida y la mejor opción para solucionar los conflictos.

A esta nueva configuración y extensión de la guerra hacia lugares cotidianos Rita Segato lo llama la *informalización de la guerra* que refiere a “la impresión que emerge de ese nuevo accionar bélico; la agresión, la dominación y la rapiña sexual ya no son, como fueron anteriormente, complementos de la guerra, daños colaterales, sino que han adquirido centralidad en la estrategia bélica.” (2016 :60)

Siguiendo a Segato (2016:62) las nuevas formas de la guerra tienen respectivamente sus manifestaciones y están en el crimen organizado, las guerras represivas paraestatales en regímenes autoritarios, con fuerzas paramilitares y actuando represivamente, están en los distintos territorios considerados “guerras internas” o “conflictos armados”, pero también en los cuerpos, estos son parte de ese campo bélico con bajos niveles de formalización.

En su obra, Larry documenta a los adolescentes cuando abandonan su hogar por distintas razones, principalmente por el descontento de seguir reglas que se propagaban de la familia hacia los hijos como el reflejo de una sociedad contradictoria.

Según Àlba (2009: 26) empieza a verse una aparición de los jóvenes como un sector activo en un sentido “expresivo” dentro de las sociedades. El consumo de drogas se da en los adolescentes y no sólo en las clases marginales, que las relaciones sexuales se experimentan a edades tempranas y no como dicta la convención social y que el abuso sexual y las distintas formas de violencia se viven a diario. La adolescencia se vive con un grado de exposición al peligro, y a la vez con la mayor libertad posible.

Larry estaba dando a conocer al público situaciones a las que los adolescentes se enfrentaban y que no habían sido mostradas o documentadas desde lo cotidiano y desde la intimidad. Situaciones que se preferían ocultas porque se suponía no existían.

Tanto en *Tulsa* como en *Kids* proyecto cinematográfico, Larry Clark muestra la violencia sin censura, la aparición de personajes portando armas declarando una intención, mujeres golpeadas, violentadas sexualmente de manera verbal o física. Muestra desde lo cotidiano y lo íntimo la violencia como un tema que advierte abiertamente lo que está pasando a nivel macrosocial. Sin embargo, aunque el proyecto aporta al análisis de la fotografía, porque devela conflictos y contradicciones de la sociedad moderna, también son mostrados como hechos sociales universales, hay que tener claro que la realidad que dibuja Clark, solo deja ver parte del contexto de E.U.

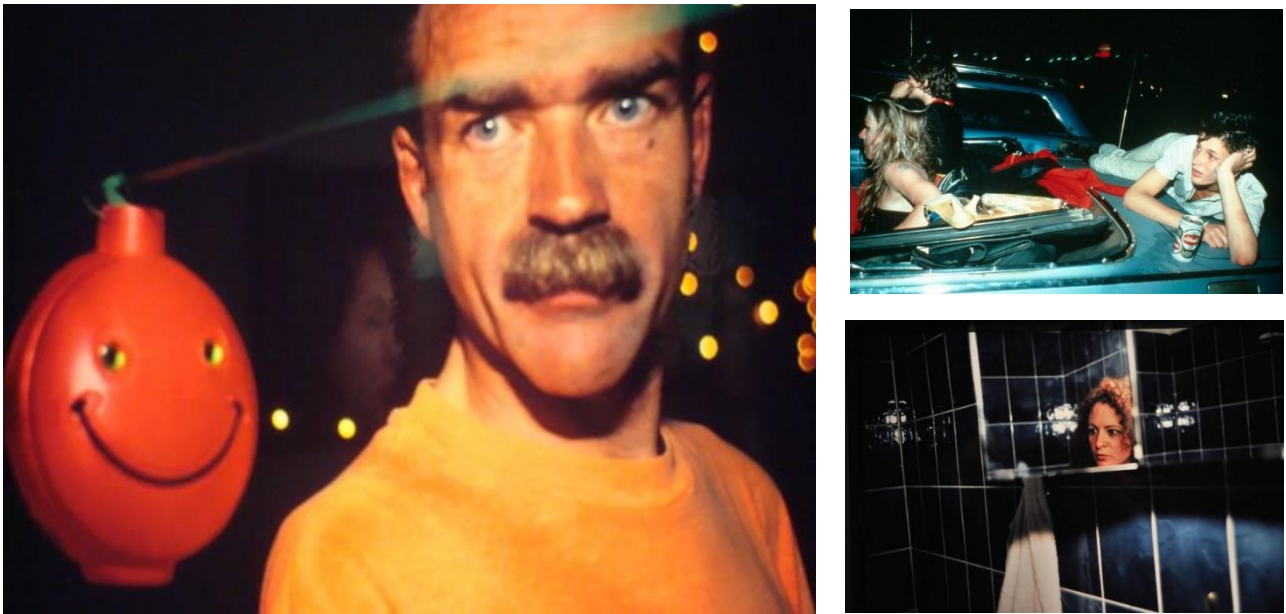
Nan Goldin es parte también de esta corriente fotográfica. La obra de Nan Goldin al igual que la de Larry Clark fue construida a partir de experiencias autobiográficas y privadas. En el caso de Goldin también existían inclinaciones hacia temas específicos, el mundo de las drogas, el sexo, el sida y la violencia. Es decir, temáticas que tenían que ver con el contexto en que estos fotógrafos estaban situados.

El trabajo de Nan Goldin en ciertos momentos provoca asombro, desconcierto o incertidumbre. Según Miguel Muñoz (s.f : 42) Goldin comenzó en los años 60 a tener interés por fotografiar a sus amigos del colegio y después en los 70 y 80 se involucra en el mundo de la vida nocturna, las drogas y las conductas sexuales no tradicionales. Esto implicó que de manera ideológica y estética varios artistas como Richard Billingham, Wolfgang Tillmans o Alberto García Alix trataran de adoptar su propuesta. Aunque ella también contaba con referentes como Andy Warhol, John Waters y Larry Clark. Las fotografías que Nan produjo cuando tenía 17 años, estaban enfocadas para tener resultados al estilo de la fotografía de moda solamente, y producía a partir de las personas con las que vivía en esa etapa. La mayoría de ellas, Drag Queens.

*La balada de la dependencia sexual* (1986) fue el trabajo que le permitió ser reconocida internacionalmente. Este trabajo le valió muchas críticas por un

supuesto vuyeurismo. Sin embargo, las habitaciones y baños mostraban un ambiente decadente sobre el consumo de drogas y alcohol, el SIDA y las relaciones de pareja donde la violencia estaba presente, sobre todo en el propio rostro de la fotógrafa. (Muñoz, s/f :43)

Este proyecto se caracterizó por presentar ambientes añejos expresados por medio del color y la luz. “Naranjas, rojos, fríos azulados enfatizan el drama de sus amigos” (Muñoz, s/f :43)



Nan Goldin, *La balada de la dependencia sexual*, 1986

La forma de representación de Nan parecería entonces intencionada por el uso de desenfoques y del flash sin limitaciones, le dan a su trabajo el toque de realismo. A pesar de que Nan había estudiado fotografía, en este momento no pretende demostrarlo. Con estos elementos, reviven los escenarios de conflicto. En cierta medida nos recuerda que la dependencia a las relaciones de conflicto, a las drogas, al alcohol entre otros temas, son sin duda un eje generacional universal por el cual pasan los jóvenes y de los que no se habla de forma abierta, pero que existen.

En el trabajo de Nan Goldin es importante rescatar la representación de lo femenino ya que el valor que tiene no es el convencional necesariamente para la época. Se muestra en gran parte de su trabajo una figura femenina transgénero, es decir, Nan visibiliza esta figura femenina no admitida y con ella transgrede lo convencional desde lo privado. La propia vida de la fotógrafa sirve como diario íntimo, pero también como herramienta de protesta que convierte en una declaración pública.



Nan Goldin, *La balada de la dependencia sexual*, 1986

También es importante ver que la violencia se vive desde lo femenino. Las mujeres trans y no trans representadas en la obra de Goldin están atravesadas por la violencia física y psicológica. Claro ejemplo es la imagen de Nan después de un mes de ser golpeada por su pareja, misma que muestra el rostro de esta con contusiones marcadas. Da la sensación de que la figura humana que pretende acercarse a lo femenino se ve golpeada, excluida o muerta. Y no solo eso, parece ser que por el contrario se justifica la violencia hacia la figura femenina por las características que representa llevar una “vida de excesos”.



Nan Goldin, *La balada de la dependencia sexual*, 1986

Siguiendo a Natalia Navia (s/f :20) la obra de Nan Goldin no sólo ha transgredido los aspectos que la sociedad no soporta ver, también ha criticado la forma academicista de hacer foto. A pesar de haberse formado para aquel rubro, ésta nunca hizo una foto perfecta como se acostumbraba en su época. Nada estaba montado y sus fotografías parecían más caseras. Retrató la decadencia de las relaciones sociales. En su trabajo expone las relaciones de poder que se ejercen en sus grupos cercanos desde lo privado y que vuelve públicas. El sufrimiento, pero también la transformación son cosas que son visibles a lo largo de su obra. Al mismo tiempo se registra a un grupo de jóvenes que se enfrentan al conflicto de la propia vida.

Pero ¿qué logra Goldin al fotografiarse con la cara llena de hematomas en ojos y pómulos? Lo que visibiliza Nan es la guerra, la guerra vuelta cotidianidad y en una de sus máximas expresiones, en los cuerpos específicos, el de las mujeres, en el de las personas trans y homosexuales.

Después de la revisión del trabajo de Clark y Goldin, es preciso pensar ahora en lo que propone Sontag sobre los límites de la representación de la violencia y su extensión a través de las imágenes. Como la autora bien argumenta, las imágenes violentas extienden el sufrimiento, el dolor y la violencia porque no sólo muestran el hecho violento, sino que a través del tiempo la imagen cobra sentido en otros contextos, los espectadores ven los hechos y a los personajes violentados, pero no a los que violentan. (Sontag, 2016)

¿De qué sirve tener imágenes de víctimas y no de victimarios? ¿Qué tan necesario es poner más énfasis en los hechos violentos que en quien los perpetra?

Está claro que la violencia cosifica los cuerpos. Las imágenes violentas hacen que el mensaje de odio llegue al enemigo. Sin embargo, poner énfasis en los hechos nos recuerda que existen, que existen hechos violentos tanto en lo público como en lo íntimo y que ambos tienen correspondencia. Si los hechos violentos no fueran documentados no existirían y tampoco existirían los perpetradores. No habría punto de análisis entre las relaciones de poder.

Lo que se domina memoria colectiva es una declaración, es aquello que nos dice que algo es importante y que está en la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia de nuestra mente. (Sontag, 2016)

Las fotografías sobre la violencia invocan en cierto punto la prolongación de su producción, pero también renuevan los referentes que hay de ésta. La violencia no es una sola cosa, no puede ir en un mismo saco, la violencia tiene distintas manifestaciones que es preciso identificar y tipificar, en ellas encontramos las motivaciones de los perpetradores, podemos nombrarlas y entonces se vuelve posible desarticularlas.

Documentar el sufrimiento recuerda la historia de la opresión y negarla es negar la historia y con ello la resistencia de los oprimidos.

Así el trabajo de Larry al igual que el de Goldin, muestra cada vez a los mismos personajes que experimentaban diversas situaciones violentas y desgarradoras. En ambas obras las drogas aparecen siendo un tabú. La violencia en las relaciones sociales no había sido mostrada desde lo íntimo como un asunto importante de revelar, ya que era el reflejo de una sociedad que abogaba por la guerra como una forma “pacificadora”.

Sin embargo, la forma en que se construye y representa la imagen femenina toma un significado distinto entre Clark y Goldin. Clark expresa un mismo grado y tipo de violencia hacia el conjunto de personajes, y a pesar de un ser personaje atravesado por la misma violencia dentro de su propio proyecto, nunca se le ve golpeado o se le percibe experimentado un acto de violencia de género, o de racismo, lo que en el proyecto de Goldin está sumamente presente.

Es decir, en que lo que dista uno de otro es justo la representación de la violencia en relación a los personajes involucrados. Las representaciones de lo “femenino” en estos proyectos están atravesadas por los actos de violencia de lo “masculino”, también de lo “masculino” hacia lo “masculino”, pero nunca de lo “femenino” a lo “masculino”.

Otra diferencia es que la representación de lo “femenino” en el trabajo de Larry se apega más a los estereotipos de la belleza hegemónicos. En contraste, el proyecto de Nan Goldin muestra una imagen transgresora de lo “femenino” porque justo visibiliza la violencia a través de una mujer golpeada, muestra a una mujer fuera de las medidas corporales estipuladas, muestra distintos tipos de construir y de vivir lo “femenino y lo masculino” al presentar personajes trans y homosexuales.

## **2.2 La fotografía construida/simbólica y sus representaciones de la violencia hacia la mujer.**

En este apartado se analizará la representación del cuerpo de la mujer en la fotografía desde un enfoque femenino, pues retomando lo que afirma Segato, las nuevas formas de violencia son declaradas sobre el cuerpo, es así que el cuerpo mismo será para la fotografía construida una herramienta de protesta y resiliencia ante este panorama.

Hay que señalar que la representación del cuerpo de la mujer transforma su valor a la hora en la que ésta es asumida desde un enfoque femenino, porque cuando la

imagen se relaciona directamente con el concepto de violencia es propiamente claro que hay un posicionamiento discursivo del contenido de la imagen. Por lo que a partir de esta relación (mujer-cuerpo-violencia) podemos analizar la agenda fotográfica de algunas mujeres fotógrafas.

En este apartado se observarán y describirán los elementos de las propuestas de fotografías que a partir de la construcción de sus imágenes relatan y ponen en evidencia la representación de la violencia hacia la mujer.

### ***La fotografía construida***

A diferencia de la fotografía documental, la fotografía construida es la clara intención del fotógrafo que al preparar una escena previa para la cámara puede controlar el contexto.

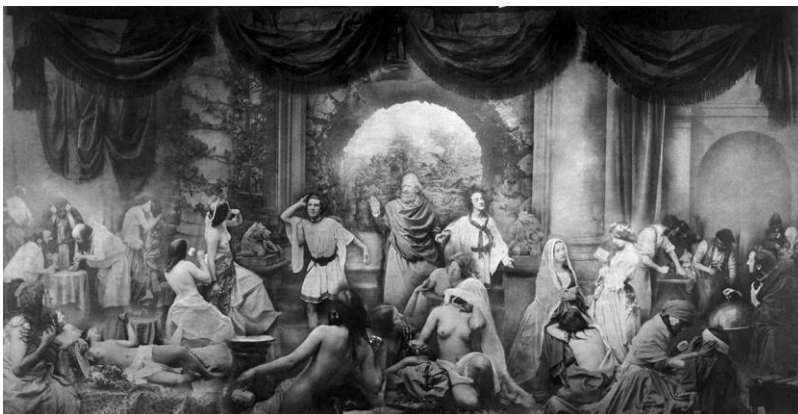
La fotografía construida es el acto de escenificar para la cámara, manipular los soportes, poner en escena, apropiarse de referentes tomados de imágenes creadas con fines distintos, es el acto de recurrir a la intervención de lo fotográfico de manera creativa o subversiva. (García, 2016)

Según Joan Costa (citado en García, 2016) existen dos actitudes que han regido históricamente la fotografía. Una que va únicamente reproduciendo lo que aparenta la realidad con mayor objetividad, es decir la que busca sólo obtener registro de las cosas o fenómenos que ya conocemos, y esta tal vez corresponde a corrientes fotográficas como la documental, misma que ha predominado en la historia de la fotografía. Sin embargo, con la invención de programas para editar la imagen, a la fotografía documental se le ha estado dando un tratamiento distinto a la hora de manipular la imagen, con recortes a modo de collage, texto, y otras modificaciones digitales, es así que se crean líneas delgadas entre los distintos géneros fotográficos.

Costa (citado en García, 2016) menciona que la actitud subversiva de la fotografía es una postura visual que no está determinada por los parámetros de lo real y objetivo. Sino lo contrario, presta mayor apertura para la experimentación.

Así, cuando se habla de una imagen construida, se refiere a el uso de procesos interdisciplinarios como el performance, la instalación, la escenografía, el teatro. En aspectos narrativos se presenta en la forma de manejar el retrato y el autorretrato, la apropiación de temas pasados y la resignificación de objetos y signos culturales, a través por ejemplo del collage, el fotomontaje, la AI actualmente etc.

La imagen construida como parte del arte existe desde el siglo XIX. Sus inicios se muestran en las obras de Gustav Rejlander (Suecia, 1813-1875) considerado uno de los pioneros de la foto artística victoriana. Rejlander experimentó con el boceto previo, el fotomontaje, la utilería y el retoque. El trabajo de Félix Nadar (1820-1910) es importante porque además de ser influenciado por la pintura fue el primero en recurrir a la iluminación artificial. (Abraham, 2015)



Rejlander 1857

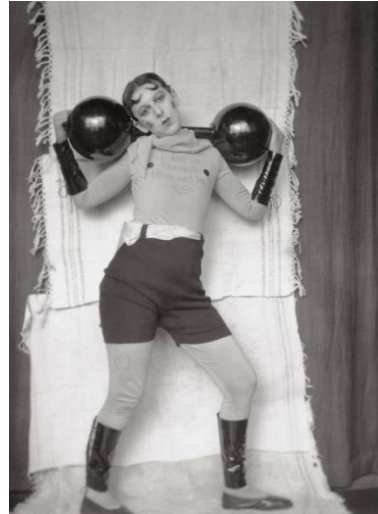


Nadar 1910

En esta corriente se inscribe el trabajo de la escritora y fotógrafa francesa Claude Cahun (1894-1954) una de las primeras mujeres en experimentar con la instalación y el autorretrato, su trabajo exploraba temas como la identidad, el género femenino y el autorretrato. (Abraham, 2015)



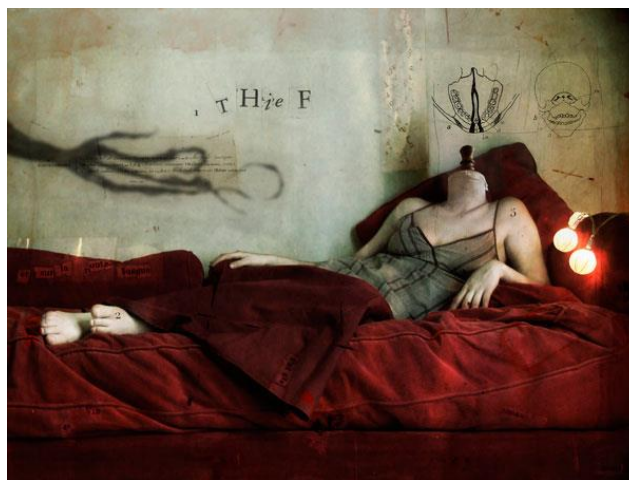
*Claude Cahun 1928*



*Claude Cahun*

Estamos hablando de una fotografía construida a partir de distintas disciplinas como el performance, la instalación, la escenografía, teatro y como propuestas narrativas el retrato y el autorretrato, la apropiación de elementos del pasado y la resignificación de objetos y signos culturales; se recurre al collage, al fotomontaje, y con ello a diversas propuestas estéticas. (Abraham, 2015)

El trabajo del francés Joan Fournier (1982) es una prueba de esta mescolanza de recursos.



*Joan Fournier 1982*

Posteriormente, existe un conjunto de artistas que trabajan con la imagen de distintas formas y este se constituye de los años 40 a los 60 con el trabajo de Peter Witkin (Nueva York- 1939) Este trabaja con personas trans, personas pequeñas y con personas fallecidas.

Jeff Wall (Canadá, 1946) es otro fotógrafo sobresaliente, recurre al lenguaje cinematográfico para recrear escenas que parecen espontáneas. (Abraham, 2015)



*Jeff Wall*



*Peter Witkin*

“La niña de los disfraces” o Cindy Sherman de (Nueva Jersey, 1954), es una de las creadoras de la fotografía construida, sobresaliente por cuestionar la posición social, criticando la identidad femenina y sus roles impuestos a través de su cuerpo disfrazado como una herramienta principal de trabajo. (Abraham, 2015)



Cindy Sherman. *Sin título No. 359.* 2000



Cindy Sherman. *Sin título No. 468.* 2007-2008

La cualidad de esta artista no ha sido sólo captar un retrato más o menos impactante u original con su cámara, sino utilizarse a sí misma en sus representaciones y ser capaz de materializar el mensaje que quería transmitir. Las imágenes de sus comienzos, quizá las más representativas de su obra, pronto llamaron la atención del público. Entre 1977 y 1980 realiza la serie *Untitled Film Stills* en la que se retrata a sí misma adoptando multitud de clichés femeninos típicos de la sociedad machista (prostituta, ama de casa, drogadicta, despechada, bailarina)



Cindy Sherman. Sin título No. 14. Y No. 3, *Untitled Film Stills*..1977

Sus imágenes, realizadas en blanco y negro, se asemejan a fotogramas de películas de los años 40-50. Al verlas, no es posible dejar de recordar a Hitchcock, Visconti o Truffaut, de pensar en lo familiares que resultan, si no estarán sacadas de algún filme de cine negro o del hiperrealismo italiano. Desde un principio, no ha querido dar título a sus obras, que son conocidas por su número de inventario... es al espectador a quien corresponde atribuir un significado a la imagen.



Cindy Sherman. Sin título No. 35. *Untitled Film Stills*. 1977

La artista no duda en recurrir a la ficción para narrar una historia valiéndose de una sola imagen, para incitar a la imaginación a que invente la historia que hay detrás. El caso es que comenzó jugando con disfraces y maquillaje en la intimidad de su casa, pero, alentada por Robert Longo, a quien conoció en la universidad, se decidió a inmortalizar sus “performances” ante la cámara.



Cindy Sherman, Sin título #119, 1996.

Un aspecto que caracteriza su trabajo es que en todas las series que ha realizado a lo largo de sus casi 40 años de trabajo ha explorado los innumerables estereotipos de la mujer. Con el inicio de la década de los 80 quiso llamar la atención hacia la utilización de su cuerpo como símbolo sexual que fomentan las revistas y la televisión, y realizó la serie *Centerfolds*, representándose como las modelos de los desplegados en las revistas masculinas.





Cindy Sherman. *Untitled Film Stills* Sin título No. 6., 1977. *Centerfolds*, No. 96. 1981.

La mujer de las mil identidades se ve a sí misma como un lienzo en blanco en el que plasmar diferentes iconografías de mujer y el resultado es, en palabras de Eva Respini, la conservadora que organizó la retrospectiva en el MoMA en 2013, una enciclopedia de estereotipos femeninos. Sus fotografías no son autobiográficas, pero, en ocasiones, por medio de la artificiosidad, parecen plasmar la cruda realidad. (Blanco, 2015)



Cindy Sherman. *Sin título* No. 50 y No.84. *Untitled Film Stills*. 1977

Sin embargo, a medida que su trabajo va evolucionando, Sherman se va sustituyendo e incorpora poco a poco prótesis como las utilizadas por los estudiantes de medicina. Cuando realiza la serie *Sex Pictures* ya no queda nada de sí misma y las figuras aparecen retorcidas, mutiladas, rezumando líquidos y, aunque el espectador sabe que se trata de maniqués, deja una desazón difícil de digerir,

logrando su objetivo que no es otro que denunciar la violencia física contra la mujer.  
(Blanco, 2015)



Cindy Sherman, *Sex Pictures* No. 263. 1992

Hasta aquí se ha hecho un breve recorrido sobre los antecedentes de la fotografía construida, en esta última propuesta que nos ofrece Cindy Sherman es que nos interesa centrar el análisis. Pues se abordará cómo ha sido el papel de las mujeres con respecto a la fotografía y sus construcciones.

### ***La fotografía y las mujeres***

La única relación que las mujeres habían podido construir con la fotografía a mitad del siglo XIX, con muy escasas excepciones, había sido una relación reducida a ocupar el papel de objeto ya que los hombres habían dominado, como en otras esferas artísticas, el campo de la fotografía. (Muñoz, 2014) sin embargo también eran personas que a pesar del yugo artístico que cargaban eran personas artistas que tenían el privilegio de acercarse al rubro de la fotografía.

Tanto el erotismo como los roles estereotipados de género en la mujer han estado presentes en el arte, entre ellos está el papel de promiscua y sumisa. La representación de la mujer dentro del campo artístico constantemente estuvo marcada a partir de la representación de su cuerpo, apareciendo más como modelo que como productora. Ello marcaba una gran consecuencia sobre el dominio de su cuerpo y de su imagen, cuya concepción se ha construido a partir de una estructura patriarcal y racista. (Muñoz, 2014)

La imagen del cuerpo femenino a lo largo de historia ha sido proyectada, a partir de intereses políticos y económicos, como símbolo de la fertilidad, maternidad, virginidad, del erotismo, de lo servil como símbolo del esclavismo. Por ello la sociedad ha ido fijando una identidad sobre él.

Para ejemplificar, está la publicidad que se ha creado durante el siglo XX y hasta ahora, que ha marcado pauta y reforzado la imagen de la mujer “perfecta”, ha creado estereotipos sobre el cuerpo de la mujer y por tanto sobre sus actitudes a través de una construcción simbólica a partir de un imaginario masculino. Tenemos las representaciones de la publicidad de los años ‘20 y ‘30. Las cuales abogaban por mantener los estereotipos de belleza que mostraban la construcción de una mujer blanca, rubia, delgada, alta y preocupada por su imagen. En los años ‘40 y ‘50 no cambiaron, pero reproducían con mayor intensidad los roles de género y de raza y clase, sobre todo en los anuncios de productos para la limpieza y cosméticos. La imagen de la mujer se sitúa relegada en el hogar y realizando actividades domésticas, sirviendo al hombre o maquillándose, sin embargo, otros cuerpos como los negros, discapacitados, y transexuales son excluidos en la representación de la mujer.

A pesar de la voluntad de las mujeres por entrar desde sus inicios al campo fotográfico como productoras, se vieron relegadas por cuestiones políticas y socioculturales. Cuando logran por fin incorporarse a él lo hacen a la tutela de sus esposos o padres como en el caso de Constance Talbot, Anna Atkins y Gerda Taro. Ellos les enseñarán el oficio a partir de servir como ayudantes y firmarán por ellas sus obras. Y las mujeres que lograron ser reconocidas por alcanzar un nivel autónomo en su trabajo se les irá dando crédito mucho tiempo después.

La fotografía tuvo relación formal con las mujeres a partir de que les dejaban encargados los negocios mientras que sus esposos viajaban de ciudad en ciudad e iban mostrando la técnica. Este fue el momento en el que la fotografía se popularizó

entre la clase burguesa urbana y permitió su democratización, a pesar de ello era una técnica costosa por su concepción elitista entre las bellas artes, sin embargo, así surge la fotografía como una técnica amateur entre las mujeres que tienen los medios para practicarla. (Muñoz, 2014)

En 1861, la fotógrafa sueca Hilda Sjölin (1835-1915) realizó la primera fotografía estereográfica de la bahía de Malmö en 1864. En 1865, Shima Ryuu (1823-1900) se convirtió en la primera mujer fotógrafa en Japón. (Muñoz, 2014)

A comienzos del siglo XX las mujeres poco a poco se integran al mundo de la fotografía como artistas, entre ellas Zaida Ben Yusuf, Gertrude Käsebier quien tuvo de aprendices a Imogen Cunningham, Anne Brigman y Laura Gilpin. En la década de los 20, Berlin estaba al frente con las vanguardias y las fotógrafas que destacaban eran Hanna Höch, Valentina Kulagina, Lucia Moholy, Marianne Brandt, Gertrud Arndt y Grete Stern. Durante el periodo de entre guerras se reunieron en París numerosos artistas provenientes de distintos países y con distintos estilos artísticos que no ubicaban dentro de las corrientes artísticas oficiales. Berenice Abbott, Lee Miller y Florence Henri. Desde Norte América Laure Albin – Guillot fue la primera mujer en realizarse en aquel París. Claude Cahun y Dora Maar destacan como fotógrafas francesas surrealistas. Fotógrafas procedentes de Alemania que se instalarían en París: Ilse Bing y Germaine Krull. También existieron artistas que realizaron su trabajo siguiendo estas corrientes artísticas y que merecen mención como Madame Yevonde en Inglaterra, Lola Álvarez Bravo en México, la alemana Annemarie Heinrich en Argentina y en el Líbano, Karimeh Abbud. Posteriormente a la Segunda Guerra Mundial algunas artistas vanguardistas migraron hacia países americanos. En México por ejemplo se refugiaron las fotorreporteras Tina Modotti y Kati Horna. En la última mitad del siglo XX se incorporan una gran cantidad de fotógrafas profesionales, que habían estudiado en escuelas y universidades de fotografía como Miyako Ishiuchi y Michiko Kon.

La fotografía de los años 60 y 70 dio fin a los cánones con la española Ouka Leele.

Amalia López Cabrera fue la primera que se dedicó a la fotografía de manera profesional, Anaïs Napoleón fue la primera en realizar daguerrotipos en España, Joana Biarnés fue la primera reportera gráfica de Cataluña. (Muñoz, 2014)

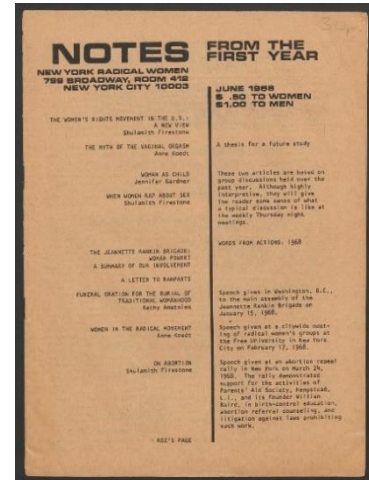
Con el paso de los años y a partir de los años 60 es que las mujeres empiezan a tomar el campo de la fotografía, pues para este momento el auge es definitivo debido a la reivindicación del movimiento feminista, entonces, cuando las mujeres utilizan la fotografía para denunciar las injustas posiciones que les imponen los roles de género de una sociedad patriarcal. Su cuerpo es uno de sus principales instrumentos para el desarrollo de su trabajo en un sentido crítico. (Muñoz, 2014)

Las mujeres fotógrafas comenzaron construyendo una forma distinta de concebirse a sí mismas a través de su trabajo, y para ello recurrieron al *performance* o *el arte de acción*, muestras artísticas que inciden en la realidad. Y que en este caso se quedaban documentadas por la fotografía.

A finales de los 60 y en un contexto de cambios ideológicos y políticos, nace *la nueva izquierda*, formada por movimientos antirracistas, estudiantiles y feministas que luchaban por la igualdad y la libertad de las minorías. Sin embargo, las relaciones desiguales se presentan dentro del propio grupo, se siguen presentado las relaciones de desventaja entre hombres y mujeres y otras identidades, al ver que estos son los que lideran la organización y las mujeres siguen cumpliendo los roles de género al encargarse de actividades que no tenían que ver con lo político, como traer el café y atender a sus compañeros. En 1967 nace New York Radical Women, una organización feminista y el primer grupo político por la liberación de la mujer, y que, aunque no fue vigente durante mucho tiempo, influyó en todos los sectores políticos, sociales, culturales y artísticos, como en la fotografía.



Bev grant, 1967



Notes from the First Year, 1968

Según Carro (2010 citado en Muñoz, 2014:45) el arte feminista de esta época se basa en tres grandes pilares

En primer lugar, la obra de arte como instrumento de reflexión sobre la experiencia de género, en segundo lugar, la investigación con nuevos materiales y formas de expresión para acabar así con los usos jerárquicos de los mismos; finalmente, la exploración de la imaginería vaginal para representar la sexualidad nueva y más positiva a la par que se despertaba la curiosidad de las alumnas sobre su cuerpo e identidad sexual.

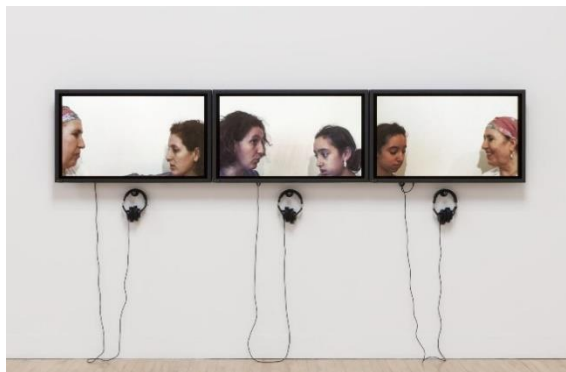
El arte en este momento se vuelve un vehículo de protesta y reivindicaciones políticas y culturales. El feminismo se convirtió en la base para desarticular los roles que ha otorgado una sociedad patriarcal y se centró en la experiencia de las propias mujeres, pero no de otras identidades que se consideraban parte del movimiento. La fotografía aparece como un medio para la denuncia de este tipo de situaciones de una forma metafórica gracias al performance. Ya será en los 70 que la fotografía tome formalmente una perspectiva feminista. Fueron y son numerosas las mujeres que abordan temas como el género, el sexo, la etnia, la mujer, el cuerpo, la homosexualidad. (Muñoz, 2014)

Algunas de estas artistas que comienzan a trabajar desde la perspectiva de género son: Neeta Madahar (Inglaterra, 1966) una artista interdisciplinar que trabaja con la fotografía y los medios de comunicación, el centro de su obra es la relación entre las mujeres y las flores.



Neeta Madahar, *Laura with Irises y Anna with Magnolias Flora*, 2009-2010

Zineb Sedira (Francia, 1963) su tema más representativo gira en torno a los feminismos globales.



*Mother Tongue* 2002

Lili Almog (Israel, 1961), fotógrafa israelí que, aunque comenzó su trayectoria como reportera fotográfica después centra su carrera en la fotografía feminista en donde toca temas como el cuerpo femenino y la psicología.



*Drawn room #15, Espacio interior, 2017.*

Meghan Boody (Estados Unidos, 1964) fotógrafa y escultora multimedia que trabaja únicamente con niñas y mujeres jóvenes en situaciones aterradoras, trabas impuestas y la cultura. (Muñoz, 2014)



*Folie de Minuit (And sitting high; for lowly she did hate), 2014*

De ahí que las mujeres comenzaran a construir un discurso a partir de la fotografía feminista y es así que la mayoría de las obras nos hablarán sobre la representación de la mujer principalmente, además habrá una apropiación visual de valores con las que han sido categorizadas desde un ideal masculino para realizar una resignificación al ocuparlos como parte de la denuncia artística. El autorretrato será también un elemento muy particular.

Judy Chicago fue pionera del arte feminista de los 70, su obra es conocida por su obra más polémica *Red flag*; que nos muestra la acción de sacar un tampón por la

cavidad vaginal lleno de menstruación, la artista visibiliza el hecho de un acto cotidiano de los seres sangrantes.



Judy Chicago, *Red flag*, 1971

Hanna Wilke también fue otra artista feminista que propone analizar temas a través de su cuerpo y su vagina desnudos como símbolo expresivo y crítico.



Hanna Wilke *S.O.S Starification object Series*.1974-82

Marta Rosler es una fotógrafa y escritora, licenciada en Bellas Artes. Su obra está marcada por la representación de la vida pública y privada. Ella abre las puertas de las casas, de las cocinas para demostrar que la política no se hace ni se encuentra únicamente en la esfera pública.



*Limpiando las cortinas*, de la serie *House Beautiful: Bringing the War Home*, (c. 1967–72); *The Grey Drape*, New Series ,2008.

El contexto en México de las productoras de obras artísticas no fue tan diferente, sin embargo, el contexto histórico de la década de los 70, la emergencia del denominado feminismo de la nueva ola, constituyó un hecho sin precedentes mismo que influyó en la cultura y en los círculos académicos e interdisciplinarios de investigaciones de varias universidades. Sus principales variantes fueron un agotamiento del modelo de desarrollo estabilizador, el surgimiento mundial de los diversos movimientos “contraculturales” y la ebullición de ideas en el seno de las elites intelectuales y de la práctica de izquierda en México. El periodo de gobierno del presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) marcó una nueva etapa del sistema político mexicano, al instaurar una nueva reforma política que restaurará la imagen y la falta de credibilidad del régimen debido al evento de represión en contra de los estudiantes en 1968. Este evento trágico dio pie a que el mandatario procurara modificar las estructuras burocráticas administrativas para lograr conformidad en la ciudadanía. Estos cambios en suma con las ideas del movimiento feminista de liberación en Estados Unidos y el año internacional de la mujer (1975) dieron pauta para el surgimiento del movimiento feminista de liberación en México. (Barbosa, 2008)

En los principios de los 80 el movimiento de liberación femenina trajo consigo un discurso visual con temáticas de género, que vislumbró una autoconciencia para denunciar los valores patriarcales como la despenalización del aborto, el derecho a ejercer la sexualidad sin fines reproductivos, la violación, la alienación del trabajo doméstico, la doble jornada de trabajo, los estereotipos difundidos en los medios de

comunicación, la cosificación y representación de la construcción femenina como objeto, la desacralización de los iconos religiosos, la violencia urbana y los diferentes momentos que marcan la identidad genérica como la fiesta de quince años, la maternidad, las bodas, entre otros (Barbosa, 2008) Estas problemáticas y otras como la doble jornada, la representación y firma de la obra artística por parte de la pareja interrumpieron las exigencias de las artistas. Además, estos grupos de mujeres se enfrentan también al poco apoyo de las instituciones para el desarrollo de las artes como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA-1988) y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA-1989) no crean ningún tipo de programa que promueva y difunda la participación de las mujeres en el arte. Sin embargo, con las modificaciones que el entonces presidente Echeverría haría para recuperar la complicidad de la ciudadanía, comienzan a ser “vistas” las obras de arte en los museos. (Barbosa, 2008)

Así, las artistas feministas transgredieron el esquema de representación hegemónico occidental a la vez que implementan procesos reivindicatorios como el derecho a la autorrepresentación desde la propia subjetividad.

Entonces, el análisis feminista en el arte deja como contribución principal la creación de obras artísticas utilizando la autorrepresentación partiendo del cuestionamiento desde el campo de lo simbólico, pues la lógica patriarcal impone una forma de hacer violencia en los cuerpos y es a partir de los valores impuestos del “ser mujer” y de la dominación del discurso de los medios de comunicación. Así propone una deconstrucción de la lógica binaria respecto al género.



Maris Bustamante para No-Grupo. *El pene como instrumento de trabajo/para quitarle a Freud lo macho*. Documentación de la performance *Caliente*- Caliente de No-Grupo en el Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 1982. Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

Los valores que se pusieron como principios para el desarrollo del arte feminista de esta época tomaron fuerza en artistas de Latinoamérica, entre ellas, la obra de Ana Mendieta, Cirenaica Moreira y María Pérez Bravo, fotógrafas que crean obras a partir de su identidad respecto al proceso colonizador, lo cual nombra las relaciones de poder que se viven desde el despojo, la violencia y el racismo, por mencionar algunos.

### **Ana Mendieta**

Ana Mendieta, como ya revisamos en el capítulo anterior, fue una artista de La Habana, su obra fue conocida mundialmente en 1985, y en ella declara una gran pregunta para el feminismo de la época representando a la mujer negra. Utiliza su cuerpo para la representación de la mujer cubana, de la identidad femenina y para el cuestionamiento de la violencia hacia la mujer ejecutada por un mundo patriarcal y racista. Ana Mendieta sufrió de feminicidio y su pareja sentimental estuvo involucrado (Muñoz, 2014)



*Glass on Body*, Ana Mendieta, 1972



*Siluetas*, Ana Mendieta 1973-1980.

Como podemos apreciar en los ejemplos anteriores, la historia de las mujeres con relación a la fotografía estuvo marcada por fases difíciles y complejas en las que la lucha por posicionarse dentro del medio nunca ha cesado hasta en la actualidad.

Hasta aquí hemos presentado un ligero esbozo sobre la fotografía con perspectiva de género en sus inicios. Un aspecto importante en la representación del cuerpo de la mujer es recuperar la capacidad de reconstruirla y por ello a continuación se presentará un esbozo sobre las influencias que motivaron el presente proyecto. A partir de aquí, se recuperarán, de la revisión de la obra de dos fotógrafas algunos métodos para construir una imagen referente a la relación mujer- violencia- resiliencia - tatuaje.

### ***Cirenaica Moreira***

En primera escena tenemos a Cirenaica Moreira, artista plástica cubana y crítica de arte. Sus obras se encuentran en colecciones institucionales y privadas en América y Europa. Sus trabajos sobre el arte cubano se han publicado en periódicos y revistas del país y también en publicaciones extranjeras. (Oliva, 2010)

La visión que nos propone mediante sus imágenes es evidentemente deliberada, su trabajo incita a indagar y profundizar sobre el simbolismo que entraña cada una de sus fotografías. Los elementos que utiliza la fotógrafa invitan a sentir las imágenes para después poder traducir el manejo de cada uno de ellos.

El lenguaje que maneja es dialógico entre su obra y el espectador. Aunque la obra de Moreira es compleja, el espectador tiene como en cualquier otro escenario derecho a engendrar su propia interpretación de la obra. Sin embargo, la autora media esta situación dirigiendo su trabajo hacia una perspectiva específica, en la que la categoría de género es un elemento principal para poder definir y comprender su obra.

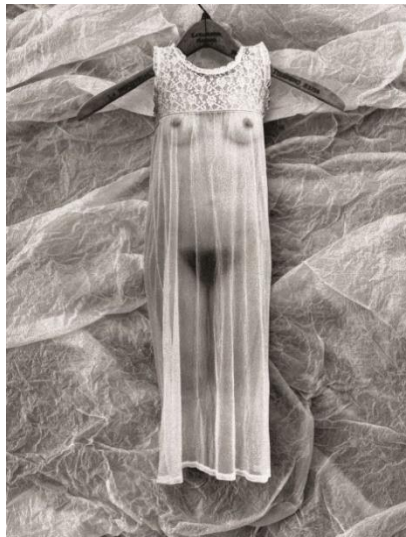
La categoría de género según Marcela Lagarde (1996, 11) es más que eso, “es una teoría amplia que abarca categorías, hipótesis, interpretaciones y conocimientos relativos al conjunto de fenómenos históricos construidos en torno al sexo. El género está presente en el mundo, en las sociedades, en los sujetos sociales, en sus relaciones, en la política y en la cultura.”

Así mismo Judith Butler (citado en Morales, 2015: 6) dice que:

El género es una identidad construida, un resultado performativo, que la audiencia social incluso los propios actores, perciben y actúan como creencia. El cimiento de la identidad de género es la repetición estilizada de actos en el tiempo. Una forma de dramatizar y de actuar estos actos es a través del cuerpo. Entonces el género se convierte en un estilo corporal obligado a formarse como una idea histórica de mujer, con lo cual se induce su transformación en un signo cultural.

Según Manuel López Oliva (2010: 34), Moreira nos convoca “a un encuentro plural con lo pictórico, el arte objeto, la proxemia teatral y el atrezzo simbólico.” Por estas razones no podría condenarse a la autora con la etiqueta que designara una tendencia fotográfica conceptual o manipulada, no intentar reducir su obra a los cuestionamientos sobre el cuerpo, el género o el poder, es todo eso en constante dialogo con la pintura, el teatro, etc. Cirenaica Moreira es, como señala López Oliva (2010, 34) “<<un mundo>> de caminos entrecruzados, poéticas combinadas, revelaciones inusitadas y subjetividad sorprendente.”

La pintura y la foto le permitieron trasladar recuerdos de la infancia porque eran medios que posibilitaban de manera visual comunicar lo personal. La fotógrafa nunca sustituyó lo pictórico por lo fotográfico, sino todo lo contrario lo fusionó con otros recursos y con base en ello pudo concretar las dudas, sentimientos e ideas personales. Aquello derivó en metáforas y alegorías inteligentes mediante el disfraz o el desnudo para convertirse en otra y mostrarse en una distancia recontextualizada.



Cirenaica Moreira Díaz, *No por mucho Madrugar amanece más temprano*, 1996-97.

La propuesta visual de Cirenaica es de tipo autobiográfica, desde lo femenino, la representación de un suceso infantil, el conjunto de indicadores que revela el espacio doméstico, y el erotismo de una forma tierna. (Oliva, 2010, 39)

La obra de Moreira se presenta como una citación constante de signos, que en el entramado compositivo se fusionan con otros haciendo del cuerpo un medio de actos por el cual se dramatiza y se interpreta el género. (Morales, 2015)

Siguiendo a Iraida Bazarga Morales (2015:7), lo que Cirenaica hace a través de los elementos conceptuales y formales es “una manifestación de resistencia y de

denuncia, que indaga en lo físico y en lo subjetivo para poner en evidencia las prácticas que se interpretan en la sociedad...”



Cirenaica Moreira “Árbol que nace torcido jamás su tronco endereza”, de la serie *Lobotomía*, 1997

Es decir, la fotógrafa recurre a politizar su cuerpo y los elementos que con los que evidencia un lenguaje crítico de su posición social, porque a través del cuerpo como elemento principal hace público aquello que tiene que serlo. El hecho de que el cuerpo sirva como manifestación de resistencia y denuncia es porque en el fondo existe una relación de poder que hay que evidenciar.



Cirenaica Moreira "La libertad es una palabra enorme" ("Freedom is a Huge Word"), 1999.

Lo que hace Cirenaica es una resignificación de los elementos lascivos dentro de la imagen, se apropia de ellos para darles un sentido distinto y este es la denuncia, la resistencia.

Su cuerpo es el recurso indispensable para plagarlo de un discurso crítico, al que aleja de prejuicios para mostrar la violencia. La representación de la mujer en espacios relacionados con aquello que la condena tiene una carga simbólica distinta. Una carga política.

Desmontar la minorización del tema de la mujer equivale a aceptar que, si entendiéramos las formas de la crueldad misógina del presente, no solamente entenderíamos lo que está pasando con nosotras las mujeres y todos aquellos que se colocan en la posición femenina, disidente y otra del patriarcado, sino que también entenderíamos lo que está pasando a toda la sociedad (Segato, 2016: 98).

### ***María Pérez Bravo***

Como segundo caso analizaremos a María Pérez Bravo originaria de la Habana, nació en 1956, realizó sus estudios en la Escuela Provincial de Artes Plásticas San Alejandro en la Habana en 1975 y en el instituto Superior de Artes en 1979, ahí

aprende a construir un lenguaje teórico con grandes profesores como José Bedia y Consuelo Castañeda y artistas provenientes de la Unión Soviética. (Hernández, 2013)

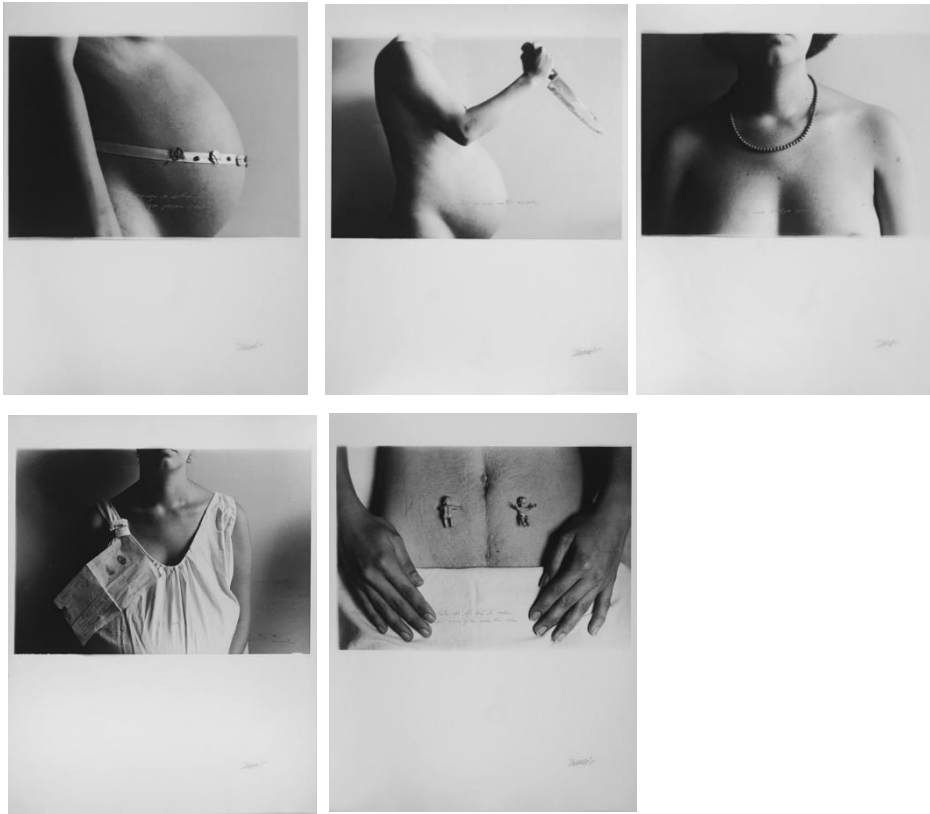
Pérez Bravo es una artista activa de los 90, vivió un momento histórico-social complejo. Se caracterizó por la agudez de la crisis económica del país debido a la caída de la antigua Unión Soviética. La crisis sumó la desintegración de los valores éticos, ideológicos y culturales que le habían dotado de vida individual y comunitaria a la isla. (Hernández, 2013)

María empieza su camino de artista justo cuando sale del instituto en 1984, desde entonces demuestra un gran “interés por la autorrepresentación, el desdoblamiento y la reafirmación del cuerpo como investigación de la alteridad, utilizando las amplias posibilidades de la fotografía y la metáfora.” (Hernández, 2013, 253)

En Bravo se puede apreciar el juego entre la narrativa directa y testimonial dirigida a una propuesta simbólica que admite más de una interpretación. La incorporación de la metáfora hizo un cambio en la concepción e interpretación de las imágenes, puesto que en la época la imagen validada era aquella que estaba sostenida por lo verídico, lo instantáneo, lo no modificado o manipulado.

La fotógrafa manipula su propio cuerpo para crear un diálogo con la sociedad, su cuerpo es quien refleja los mitos, las contradicciones, la diversidad cultural y sexual. El trabajo de Bravo hace referencia a la Santería y al palo Monte. Alude constantemente al culto de los Orishas y al panteón Yoruba. (Hernández, 2013)

La exposición *Para concebir* de 1986 le dio un reconocimiento a nivel internacional. Dicha exposición está conformada por cinco fotografías en Blanco y negro, presentan su cuerpo desnudo y textos informativos sobre la fotografía que ella misma escribió y refieren a algunos mitos sobre la cultura cubana. (Hernández, 2013)



Marta María Pérez Bravo, de la serie: *Para concebir*, 1986

Esta obra refiere a la representación de la maternidad y el parto como una experiencia trágica, algunos títulos como: *No matar ni ver matar animales*, *Te nace ahogado con el cordón* y *Recuerdo de nuestro bebé* dibujan esta idea. Obras como estas son las que definirán cada vez más su estilo fotográfico, algunos describen la cultura cubana, la superstición, la tradición del castigo cuyo origen se remonta al sistema esclavista, la fuerte moral católica, el cuerpo en estatus de represión y la vez recipiente de superstición. (Hernández, 2013)

En *Está en tus manos*, Pérez Bravo se presenta como Elegguá, Dios del culto popular cubano, en una especie de altar la cabeza cubierta de una mascarilla y caracoles en los ojos, mismos que se utilizan en la lectura de los caracoles.

Según Patricia Cisneros Hernández (2013:257) en el arte de María Pérez, existe:

un carácter autobiográfico y performativo en el que construye ceremonias para, a través de ellas interrogar sobre la maternidad, las creencias, la identidad, los problemas de la mujer en Cuba y cuestiona sobre el tratamiento de la mujer y sus atributos en el arte cubano



Marta María Pérez bravo, *Está en tus manos*, 1997

Tanto en la obra de Cirenaica Moreira como en la de Marta María Pérez Bravo existe el uso extensivo de blancos. Según Castellary (2013) el color blanco alude a las virtudes, a la pureza. Por este doble valor expresivo-simbólico, el color ha sido utilizado permanentemente con carácter litúrgico. Así mismo la luz en una obra ya sea en una pintura o en la misma fotografía es un elemento indispensable que deja ver las formas que se exponen en cada imagen, cuadro. Es por ello que la luz puede ser estudiada según su utilización significativa, pues una luz que tiene el motivo de potencializar el tema es una luz conceptual. Pero también podemos encontrar una luz que suele responder a motivaciones de orden espiritual, la luz simbólica.

Como vemos el blanco se convierte en un elemento importante porque en ambas obras pareciera ser un recurso que connota la dimensión en que transcurre la narrativa de la imagen, es decir, el uso de blancos connota en ocasiones la diferencia entre el sueño y la vigilia, entre el encierro y la libertad. Las viñetas

blancas utilizadas en la obra de Pérez Bravo simbolizan las dimensiones de la realidad, en donde no se distingue el espacio físico, como una ceguera pintada de blanco. En la obra de Moreira los blancos están utilizados en los objetos, en los fondos, se interpretan como una especie de penumbra con la mezcla de los grises pronunciados.

Este recurso habla de la importancia que es identificar los espacios que ocupa la mujer en las sociedades, en el trabajo de Cíneraica y de Marta en la sociedad cubana principalmente.

La obra de Bravo y Moreira deja ver la preocupación por los roles de género y su representación, cuestiona la representación de la identidad en su más amplio sentido. La fotografía es aquí un recurso para la denuncia y un instrumento para la reflexión sobre el género, el sexo, la etnia, la mujer, el cuerpo, la sexualidad, la violencia.

## Capítulo III Hacia una noción del fotolibro

### Definición y características

Un fotolibro es un objeto en el sentido material y conceptual, que permite llevar un mensaje particular, intencionado, organizado y argumentado.

A diferencia del álbum o del catálogo, el libro ya no se entiende como simple soporte de unas obras, sino que devendrá obra en sí misma. Una obra coral en la que interviene el diseño, el grafismo y la tipografía, la secuencia de las imágenes, la maqueta, el texto, es decir, una conjunción de cualidades de concepto y de objeto (Fontcuberta, 2011:2)

Siguiendo a Fontcuberta es razonable pensar en el fotolibro como aquel objeto por el que la obra cobra sentido unificada y no de manera separada. Por su lado, Ralph Prins (citado en Fontcuberta, 2011: 2) piensa que:

El fotolibro es una forma de arte autónoma, comparable a una escultura, una obra de teatro o una película, en él las fotografías pierden su propio carácter como mensajes por ellos mismos y se convierten en los componentes, expresados en tinta de imprenta, de una creación compleja llamada fotolibro.

Por su parte Horacio Fernández (citado en Gronemeyer, 2015) considera que un fotolibro es un conjunto de imágenes fotográficas ordenadas en un libro. Lo importante, lo que define al fotolibro es el contenido fotográfico". Aunque el autor considera que no es tan importante el diseño en comparación con lo fotográfico, también señala lo que no es un fotolibro.

No es un catálogo convencional de exposición, por ejemplo. Tampoco es una monografía sobre la obra de un fotógrafo. Y menos un ensayo histórico ni crítico sobre la fotografía, un libro ilustrado con unas cuantas fotografías o un álbum fotográfico (Gronemeyer, 2015)

Horacio Fernández (2016) abundando sobre la propuesta de que un fotolibro es una obra en sí mismo, considera que un fotolibro es “una película que vemos sobre las páginas de un libro y como en el dominio de las películas hay infinitas maneras de hacerlas, no solo narrativas, también poéticas, ensayísticas, también informativas”, y comenta que su estructura se caracteriza por tener diversos contenidos, puede ser un libro de propaganda y crítico, pero la clave está en la importancia de las imágenes fotográficas sobre el texto, que tiene forma de libro y que se debe de leer bajo un orden.

Henri Cartier- Bresson, pionero en el fotolibro piensa que: “las paredes son para los cuadros y las fotos para los libros” (Fernández, 2014) y en ese contexto es que retomamos la propuesta, de que fotolibro es un género que sigue evolucionando en tanto a apariencias y formatos y ofrece un gran abanico de posibilidades para desarrollar su materialidad e historias. Aportando en este sentido Tapia (2020:7) considera que de esta forma se puede cuestionar la manera en la que desde la historia del arte se ha posicionado a la fotografía como “imagen única” que enmarcada debe colgar en las paredes para conseguir su prestigio, en cambio el fotolibro otorga reconocimiento a los proyectos conjuntos o series en donde las imágenes adquieren sentido cuando están juntas y donde pueden dialogar entre sí, creando así un lenguaje plural de imágenes. En palabras de Horacio Fernández:

Cada una de las teselas no significa nada por separado; unidas, forman el mosaico. Eso es un fotolibro, un mosaico de imágenes que tiene que ser vistas en sucesión y en conjunto. Claramente cambia por completo el esquema. Como alguien dijo una vez: “el mejor museo posible y más rico de fotografía tiene forma de biblioteca” ( Museo Reina Sofia, 2014, 1m14s)

Como podemos entender estamos frente a un fenómeno que se desarrolla claramente y debido al creciente interés por los libros que se componen de material fotográfico, es pertinente hacer una revisión de su historia, posibilidades y reflexionar sobre sus características para tener una mejor comprensión.

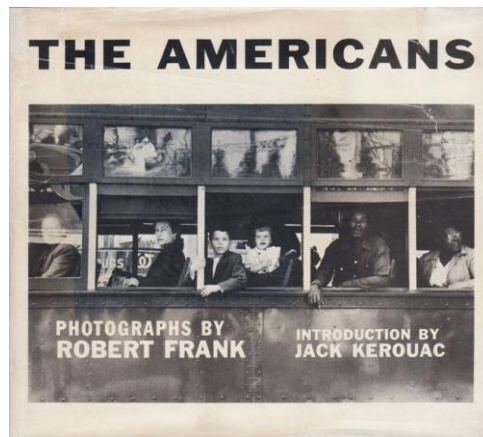
## Referentes históricos

Cuando el libro de la científica inglesa Anna Atkins es considerado como el primer fotolibro, bajo el título de *British Algae: Cyanotype Impressions (Algas británicas: impresiones cianotipos)* realizado en 1843. Para ello, a lo largo diez años Atkins fue realizando sus fotogramas hasta un total de 389. Dado que los cianotipos no se hacen a partir de un negativo, cada fotograma era único. William H. Talbot hace un trabajo similar pero no consigue tanto éxito como la científica, sino más bien le da continuidad a su obra.

En el siglo XX y con el avance de la tecnología, modelos de Leica y Kodak comienzan a popularizarse y comercializarse para todo tipo de públicos, profesionales como aficionados de la fotografía inician la expansión de la practica en las sociedades. Con ella, surgen distintos estilos entre los que destacan la fotografía documental, la directa y la surrealista, sin embargo, el fotoperiodismo se posiciona al narrar los conflictos bélicos internacionales de la mano de fotógrafos como Margaret Bourke- White, Endre Friedmann (comúnmente conocido como Robert Capa junto a su pareja Gerda Taro), Erich Salomon, lee Miller o David Seymour. A pesar del auge fotográfico, el fotolibro no se consolida sino hasta décadas posteriores a la segunda guerra mundial, cuando los fotógrafos comienzan a visualizar un mundo destruido por la guerra y los conflictos sugieren seguir documentando la realidad que hay en las calles, pero buscan nuevos soportes y encuentran el fotolibro como un medio interesante para divulgar su obra.

En esta época comienza a existir interés por el fotolibro, nacen algunas obras como *Los Americanos* de Robert Frank (1958-59) (Pascual, 2021) obra considerada como una de las más importantes e influyentes del siglo XX en el campo de la fotografía, puesto que es una obra que exhibe las contradicciones de las sociedades “modernas” en constante conflicto. En este trabajo Robert Frank ventila asuntos incómodos de la sociedad estadounidense de los años 50 con los que no está de acuerdo a manera de denuncia, realidades que hablan sobre el racismo, la pobreza,

la muerte, la violencia, el trabajo precario, la desigualdad, como resultado de una sociedad en conflicto.

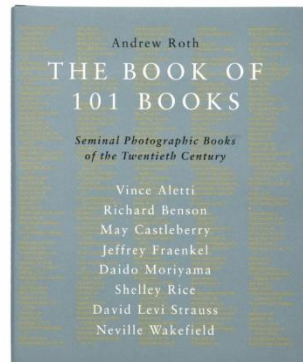


Robert Frank, *Los Americanos*, 1958

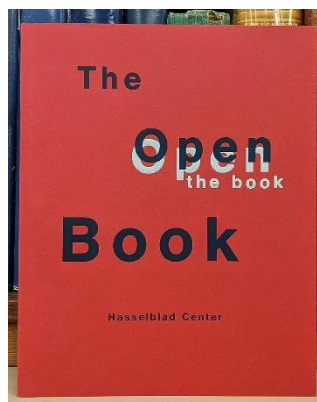
El paso del tiempo y el desarrollo de herramientas tecnológicas ha propiciado un contexto favorable para el impulso y trascendencia del fotolibro a todas partes. Así, y por medio de la imprenta en la década de los 90, se vuelve posible llevar los sistemas de impresión a casa, así los artistas pueden imprimir desde sus casas sus propias obras sin intermediarios. Aunque también se popularizaron las empresas dedicadas únicamente a la impresión, pues ya eran más asequibles para el público y garantizaban mayor calidad de impresión. Con los años el fotolibro deja de considerarse como exclusivo y posibilita que nuevas generaciones de fotógrafos se beneficien de su producción.

El internet y la invención de las redes sociales son un vehículo y un medio de comunicación que mantiene la circulación del fotolibro, pues es a partir de estos que las obras pueden llegar a más públicos, puesto que los vínculos interpersonales que se construyen con otros usuarios a través de plataformas populares como Facebook, Twitter, Vimeo entre otras, propician que se promocióne y difunda el trabajo creativo.

Andrew Roth, publica en el 2001 *“The Book of 101 Books, Seminal Photographic, Books of the Twentieth Century”*, el escritor y experto en libros raros selecciona para este volumen un grupo de 101 de los mejores libros de fotografía jamás publicados: libros que reúnen todos los elementos de la gran creación de libros para crear una obra de arte. Compuesto principalmente por publicaciones en las que las fotografías estaban destinadas a verse en forma de libro.

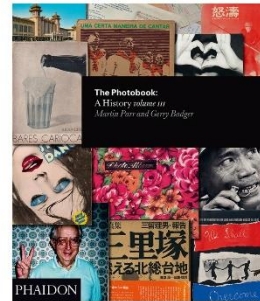
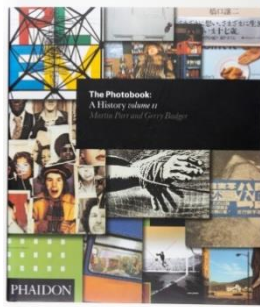
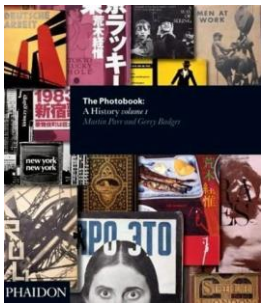


Para el 2004 tendrá una versión ampliada llamada *“The Open Book; A History of the Photographic book from 1878nto the Present”* (Gronemeyer, 2015). Este trabajo narra el arte del libro fotográfico del periodo que señala. Presenta más de 130 de ejemplos significativos del género, producidos por figuras tan diversas como El Lissitzky, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans, Daido Moriyama, Mary Ellen Mark, Bruce Weber y Richard Prince.



En el mismo año, *The photobook history* volumen I es el primero de la trilogía de libros de Martin Parr y Gerry Badger. Este trabajo recopila un gran periodo sobre la

selección de 200 ejemplares de fotolibros, desde el siglo XIX hasta los años sesenta del siglo XX. Esta compilación será complementada con un segundo (2006) y tercer volumen (2014) Estos libros se enfocan en la producción de fotolibros desde la posguerra hasta la actualidad y son referente de coleccionistas, estudiantes, académicos. (Gronemeyer, 2015)

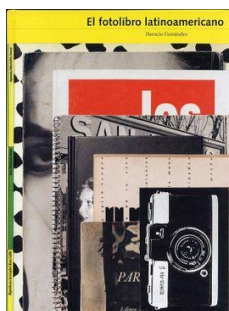


Por otro lado, en España, con la publicación de *Fotografía publica / photography in Print 1919- 1939* que acompaña a la exposición realizada en el Museo de la Reina Sofía de Madrid fue una compilación curada por el investigador español Horacio Fernández, quien dio estructura de manera prolífica, creativa e independiente al uso de la fotografía en un periodo de entreguerras, la palabra fotolibro comienza a aparecer en los panfletos de difusión de la publicación en 1999.

Así mismo, el boom del fotolibro influye principalmente en España. Durante la postguerra, el estado de arte nacional fue en decadencia por la dictadura franquista, el formato que predominaba era el catálogo, un formato que no contribuía ningún punto de vista, una reflexión, sino era más una recopilación de imágenes. Con la llegada de la crisis de 2008 en España esta situación cambió, azotó a todos los sectores incluyendo la fotografía, no había forma de que el trabajo fotográfico pudiera ser difundido y rentable para las y los fotógrafos y artistas debido a que el internet en aquel tiempo tampoco había alcanzado el impacto que tiene actualmente, además, las ayudas institucionales, becas y espacios artísticos desaparecen, es así que los fotógrafos recurren al pluriempleo. En este contexto desolador, el fotolibro es una vía para que la obra de los fotógrafos y artistas se difunda y con ello la fuerza el uso de este formato. (Pascual, 2021)

Con los años, los y las fotógrafas se han posicionado como artistas debido a que el fotolibro les permitía hacer autoediciones y autopublicaciones, y con ello lanzar de manera inmediata su trabajo. La necesidad social y económica llevan a situar al fotolibro como una herramienta autónoma y accesible que permite que todo tipo de públicos puedan conocerlo y apropiarse de él para la creación.

Más cerca de nuestro contexto se encuentra *“El Fotolibro Latinoamericano”*, publicado en el 2011 por la editorial RM del ya referido investigador Horacio Fernández. En este material como señala Gronemeyer (2015) el “fotolibro latinoamericano contiene más de ciento cincuenta obras que ha hecho América Latina como un gran aporte a la historia del fotolibro, así como algunos de los secretos mejor guardados de la fotografía.”



En él se encuentran de manera cronológica los aportes que ha hecho América latina a la historia del fotolibro, contiene los libros más destacados de Colombia, Chile, Bolivia, Argentina, México, entre otros.

### **Elementos narrativos**

Siguiendo a Jorge Gronemeyer (2015) el concepto entre libros fotográficos y fotolibros se ha diferenciado y este último ha fomentado la creación de propuestas interesantes. Y es que los libros fotográficos, aunque están compuestos por fotografías, éstas pueden en su conjunto no tener una secuencia, una intencionalidad o una historia que contar. Estos aspectos son importantes a la hora

de comprender el fenómeno del fotolibro. El fotolibro es un dispositivo que contiene un mensaje que comunicar a través de su composición, se encarga de portar tanto de forma interna como externa un discurso intencionado, y este discurso se construye a través de las imágenes, texto y elementos materiales que funcionan como mensajes específicos que el lector deberá de decodificar a partir de su lectura.

Los mensajes que este contiene ya sean como imagen, texto o elementos editoriales, están basados o vinculados a los referentes culturales y sociales de un contexto determinado, es decir que el fotolibro como dispositivo y como objeto es un ente estructurado de tal forma que sus elementos son reconocibles ante el público meta, mismo que en mayor o menor medida permite una interpretación común.

Cuando entre el lector y el fotolibro no existe un lenguaje en común que propicie que el mensaje llegue a su decodificación deliberada, entonces las estrategias de comunicación no están siendo aplicadas de forma adecuada. Estas estrategias de comunicación son aquellas que en su conjunto posibilitan una narración y por tanto una comprensión de esta.

La narración es un componente importante y principal en la conformación de un fotolibro y se entiende como “un acto de comunicación cuyo significado es una historia, real o ficticia.” (Boisier y Simoés, 2019: 23) El modelo de la comunicación se manifiesta a la hora en la que el emisor que en este caso es el autor provee un mensaje al receptor que actúa como lector mediante el uso de la palabra, texto e imágenes. Uno de los tantos recursos de comunicación que sirven para mantener un sentido narrativo son las figuras retóricas que conocemos en el lenguaje poético: símil, metáfora, alegoría, imagen, etc., ya que cada una permite transmitir sentimientos, emociones y sensaciones sobre el argumento o concepto.

El texto es un elemento que añade significado a un mensaje. En un fotolibro su función está dirigida a facilitar la identificación de los significados culturales, el texto

como complemento sirve como estrategia comunicativa para delimitar la interpretación del mensaje, en este caso fotográfico. Esta estrategia textual se conoce como anclaje, y funciona como reductor de la interpretación ambigua, así los textos en los libros justifican, delimitan, argumentan las intenciones sobre el trabajo fotográfico.

Por otro lado, aunque no menos importante, la composición del fotolibro, como hemos venido reiterando, se constituye del trabajo fotográfico principalmente, esta característica nos permite ver el contexto de la imagen en la era digital, el cual se ha expandido exponencialmente y que ha puesto en el centro del debate el tema de la sobreproducción de imágenes y su tratamiento, del cual hablaremos más adelante.

Así como la imagen, la creación y distribución del fotolibro ha tenido mayor alcance fuera del rubro coleccionista, ha llegado para seguir contando historias y ha sido renovado por completo. El fotolibro ha pasado a jugar un papel central en la fotografía contemporánea. La edición independiente de libros y fotozines se ha convertido en un fenómeno de gran impacto en el sector editorial como en el artístico.

Además, en la actualidad se prefiere tener archivos fotográficos en la nube, de manera digital, e incluso existen aplicaciones que ya realizan un fotolibro digital de manera un tanto fácil, existen bancos de imágenes donde las podemos descargar de forma gratuita para la creación de un fotolibro de manera más inmediata, etc. En cierto sentido estas herramientas gestionan el tratamiento de las imágenes, sus modificaciones o sus soportes y dan paso a que el formato del fotolibro en el auge de la era digital aún siga ganando territorio en las plataformas digitales como impresas.

Como podemos ver, el fotolibro se consolidó como obra de arte en un contexto de crisis y bajo las herramientas que la era digital proveía, y aunque estas últimas

siguen siendo el medio vital para que el formato tenga presencia y alcance en distintos contextos, por el contrario la invención de tecnologías también implica un obstáculo para centrar la atención que merece cuestionar la sobreproducción de la imagen como principal elemento del fotolibro y los tratamientos que se le da a esta, sea parte o no de un libro, implica tener conciencia en el proceso de creación mismo, en la intención, el mensaje que lleva, el consumo que genera, el desperdicio de recursos que conlleva y los temas que perduran en la memoria colectiva a través de la imagen.

Por ello, a continuación, se propone analizar el papel de la imagen en un contexto de gran avance tecnológico y las alternativas artísticas que pueden ser una alternativa para rescatar la atención de los temas que nos conciernen a todos.

### **La apropiación como estrategia para el reciclaje ante la sobreproducción de imágenes**

La postfotografía hace referencia a un contexto en el que las herramientas digitales como el internet, las redes sociales y la telefonía móvil determinan las prácticas sociales y culturales que se adoptan en torno a la fotografía o al tratamiento de las imágenes. “Estamos instalados en el capitalismo de las imágenes y sus excesos” (Fontcuberta, 2016:7), en la era de la mercantilización y la sobreproducción de las cosas, las imágenes ya no tienen la misma naturaleza, ahora son entes que corren por las redes de manera vertiginosa y violenta, ahora somos imágenes que viajan con gran velocidad y por tanto mucho más difíciles de controlar. Ahora somos las imágenes que compartimos en las redes sociales, en ellas se materializan todas nuestras características sociales y culturales como humanos. Está claro que las imágenes ya no siguen significando lo mismo porque estamos en un orden visual distinto, las imágenes se crean ya no únicamente desde una cámara convencional, ahora las imágenes salen casi de cualquier dispositivo que contenga una. Por tanto, la calidad y la credibilidad de las imágenes creadas convencionalmente en la actualidad ya no representa un aspecto preponderante. El internet se ha encargado de relegar esos valores, supliéndolos por los de profusión, inmediatez y

conectividad. Y es que los modos y los usos de la fotografía son representaciones de los cambios de la vida, es decir la nueva era está marcada por el consumo, la sobreproducción y el entretenimiento. Y no solo eso, el consumo de las imágenes nos instala en un lugar totalmente individualista, de cambio constante que delega el pasado como signo de eliminación de la conciencia histórica y de la memoria por lo fugaz.

En este punto es importante plantear la idea de cuál será el futuro de la fotografía en la era tecnológica, cuáles serán las formas de resistencia ante tal sobreproducción de imágenes. Así mismo, deja espacio para preguntar por las imágenes que aún no conocemos, las que han sido censuradas, omitidas, y las que nuestra memoria no recuerda, por las imágenes que tienen la función de masificar discursos hegemónicos, entendidos como aquellos que organizan a los ciudadanos/consumidores con información y estilos de vida homogenizados.

Sin embargo, en la actualidad el abandono de los valores que se atribuían a la fotografía ha traído consigo un proceso de transformación de la experiencia visual, “la imagen deja de ser dominio de magos, artistas, especialistas o profesionales, al servicio de poderes jerarquizados” (Fontcuberta, 2016:37) por lo que ahora, todos podemos producir imágenes y nos relacionamos con los demás a partir de ellas.

La apropiación de imágenes en tiempos de sobreproducción es un nuevo paradigma cultural que se impone en la era de la postfotografía. Es decir, la estrategia de aplicar un reciclaje ante tal acumulación de imágenes. Ejemplo es la obra de la artista plástica Carmen Calvo, quien juega con los sentidos a través de la foto de archivo, trata temas como la memoria, los roles de género, la identidad, etc. Son fotos intervenidas marcadas de una nueva identidad, su objetivo es expresar y vincular conceptos y sentidos en las imágenes, en este caso, los recursos materiales sobre la imagen en la postfotografía “le llega el turno a un baile de máscaras especulativo en el que todos podemos inventarnos cómo queremos ser” (Fontcuberta, 2016: 48.)



Carmen calvo *C'est le malheur*, 2001

Los retratos y los autorretratos se multiplican y tienden a disolver el filtro que existe entre lo privado y lo público. En este sentido la apropiación de las imágenes es una muestra de resistencia a la sobre producción a lo “nuevo”, a lo veloz. Es una manera crítica de plantear el pasado en aras de la conciencia y de la memoria. Es así una práctica subversiva porque cuestiona la forma en la que se desarrolla la vida “moderna”.

Otro ejemplo, que apareció en el año 2021, es el trabajo Joan Fontcuberta titulado *Mictlán*, un fotolibro hecho a mano, que aborda temas como la memoria, la verdad, la enfermedad y el trauma, a través de la apropiación de material fotográfico de archivo del periodo revolucionario mexicano. A Fontcuberta le interesa darles sentido a las imágenes que, por la humedad, el moho y los microorganismos han sufrido deterioro y por lo tanto es material que debe tratarse como imágenes enfermas o con algún trauma. El estado de las fotografías representa el olvido de la historia de México, desde los hechos cotidianos hasta las figuras públicas y los acontecimientos de transformación política y cultural.



Mictlán. Joan Fontcuberta, 2021

Como hemos ido revisando las características en torno a la composición del fotolibro, llega el momento de entender a todas estas en su conjunto. Como una obra completa, que, si no fuera por estas peculiaridades ya mencionadas y otras, no podría concebirse. Es decir, el fotolibro es una obra intencionada, tiene rasgos propios que dirigen una historia en particular con ayuda de elementos materiales e inmateriales, como imágenes: de archivo, nuevas, intervenidas; papeles, algunos objetos, estructuras, diseño, edición, tipografías, formato, etc.

Como menciona Mariela Sancari, tallerista y artista del fotolibro, basada en la experiencia de su trabajo, el fotolibro se puede ver como un sistema, como un objeto y como experiencia. Sancari piensa al fotolibro como:

Un dispositivo que los y las autoras desarrollan con una lógica propia que es parte de la conceptualización de los libros cuando los y las autoras deciden publicar una obra, así mismo esas lógicas que le dan estructura al libro unidas como objeto y que le otorgan materialidad, es decir: los papeles, la tipografía, el texto, el peso, el tamaño, formato, imágenes de portada, etc.: son decisiones que involucran el proceso de hacer un libro unido a la lógica que se desarrolla en la conceptualización generan una experiencia específica para el lector.

Mariela Sancari propone una forma diferente de entender la creación de un fotolibro y por lo tanto una mirada distinta al definirlo. Para ello retoma las definiciones de

grandes estudiosos e investigadores como Martin Par y Horacio Fernández que han hecho aportes al fenómeno del fotolibro y que ya mencionamos anteriormente, sin embargo, considera que dicho fenómeno en la época actual y en algunos otros contextos anteriores no puede ser definido de una única manera, puesto que quitaríamos todas las posibilidades de lo que sí podría ser, teniendo en cuenta que es un fenómeno que sigue en constante transformación.

Los autores que se inclinan por este formato han encontrado en él además de una herramienta para mostrar sus fotografías, un lugar para experimentar. Con lo anterior expuesto se invita a seguir analizando el impacto del fotolibro en el mundo visual como un objeto y a la vez como una propuesta artística.

### **Estado del arte de fotolibros**

En *Palimpsestos*, sirvió tener una base de donde partir para el diseño del objeto, para ello, se presentan en esta sección cinco proyectos que ayudaron para acercarse al resultado final.

#### ***Vorágine* de Orlando de la Rosa**

En un primer momento está el fotolibro *Vorágine* de Orlando de la Rosa. Este proyecto surge en 2015 por la necesidad que el fotógrafo tiene de contar aspectos ocultos dentro de su historia de vida. En la narración Orlando cuenta una historia familiar después del asesinato de su padre, a través de dos recursos, la realidad y la ficción.

A partir de las imágenes que muestra *Vorágine*, se descubren los límites de la moralidad y la naturaleza humana que Orlando cuestiona, desde estas imágenes violentas, crudas, reales y construidas, se descubren lados oscuros en donde ese instinto humano “indomable” crea dolor a otros.

La *Editorial Inframundo*<sup>2</sup> señala que en *Vorágine* existe “una tierra violenta donde el calor se sofoca, los personajes huyen del pasado, pieles que se rozan entre sí hasta que se lastiman y un deseo incontrolable que ignora la sangre.”

*Vorágine* es una caja de secretos, abriéndola se descubre una historia autobiográfica a través de lo simbólico, de imágenes que expresan el dolor, el sufrimiento, la lascivia, entre otras emociones que tienen que ver también con el desconcierto y la incertidumbre. Este fotolibro muestra una narrativa lineal, en donde las ideas avanzan conforme se descubren los secretos que entraña, también, la historia que cuenta es un recurso simultáneo de transformación en las emociones que expresa, es decir, las imágenes comunican la forma en que la historia es narrada.

Es un fotolibro de 17.5 x 23 cm de tapa dura con 96 páginas e impreso en offset en México en el año 2018, por editorial Inframundo / HYDRA.

El formato pequeño en él está impreso es práctico sin embargo limita la admiración del trabajo fotográfico, aunque la impresión en doble página es un recurso interesante y dinámico, resuelve bien las limitantes de la impresión en un formato pequeño.

---

<sup>2</sup> Editorial Inframundo es un proyecto colectivo creado en México basado en la intersección de experiencias para producir álbumes de fotos, experimentando con diferentes herramientas narrativas, producción híbrida y prácticas colaborativas. Es un proyecto de HYDRA creado por Ana Casas Broda y Ramon Pez. (La información referida a este sitio está disponible en: <https://inframundo.lat/> )



Orlando de la Rosa, *Vorágine*, 2018

Para *Palimpsestos*, *Vorágine* es un proyecto que resuelve bien la representación del dolor como un concepto visual, además el recurso de la impresión en doble página posibilita mostrar imágenes en mayor formato sin alterar el tamaño del libro. Al mismo tiempo se puede conservar la idea de lo íntimo, de una historia personal o autobiográfica con la elección de un formato pequeño.

### ***Dulce y Salada* de Jorge Panchoaga**

*Dulce y Salada* es un proyecto multiplataforma, pero es en el fotolibro donde se conoce la secuencia de las historias que se cuentan en el poblado del Morro (Nueva

Venecia) en Colombia. Éste reflexiona sobre la relación que existe entre el hombre y la naturaleza, en especial con el agua.

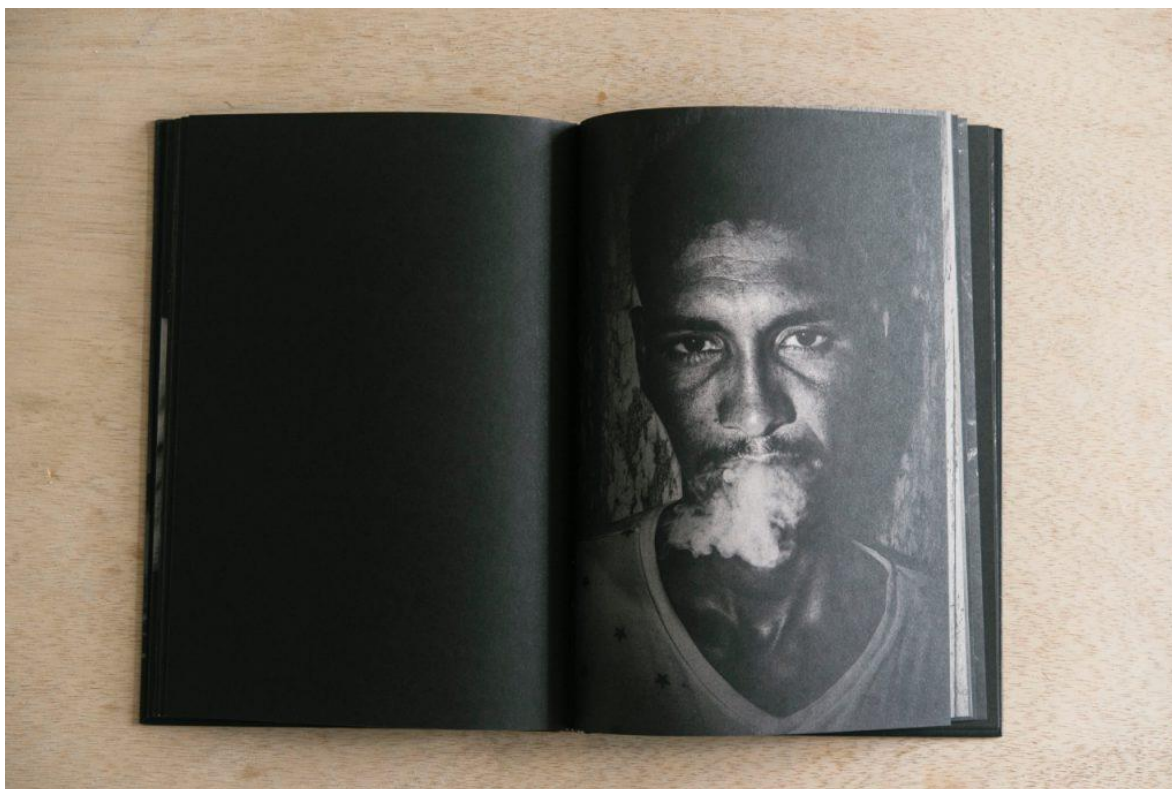
A través de las metáforas que contiene es que se conocen las historias de los pobladores, quienes tienen un vínculo estrecho con el lugar que habitan y con el agua. Pues es que a partir del agua tiene sentido la vida. Este proyecto recupera las emociones y las sensaciones que ha experimentado Jorge Panchoaga a lo largo de su trabajo con la comunidad.



Jorge Panchoaga, *Dulce y salada*, 2020

La obra muestra el ciclo del agua y simultáneamente el ciclo de las historias de vida, según Sergio Castaneira (2018) considera que “Éste trabajo usa el agua como eje central narrativo y metafórico para abordar diversos sucesos del pasado y del presente en Nueva Venecia, pueblo palafito de pescadores situado sobre la ciénaga que hoy intenta sobrevivir al desastre de la contaminación tras sufrir, en noviembre del año 2000, una masacre perpetrada por paramilitares con unos 70 lugareños muertos y desaparecidos.” El proyecto adquiere su nombre por “el cambio cíclico, de salada a dulce, del flujo de las aguas de este humedal a causa de su confluencia con el Océano Atlántico y el río Magdalena” (Castaneira, 2018). El objeto manifiesta en su composición cíclica la transformación que se tiene en un contexto dañado y de sus historias, que se ven modificadas a partir de esta razón. *Dulce y salada* es

un objeto de 92 páginas con medidas de 18.5 x 26.5 cm e impreso en papel Cartoofset 115g en blanco y negro en tritono (3x3, dos negros y un gris Pantone 423 C) y aplicación de barniz litográfico 24 horas después de ser impreso. Las guardas en papel iris negro. Cabezadas negras con blanco y de tapa dura. Cartón de 1,9mm. Plastificado mate. Ceja o uña de 2mm. Cosido con hilo negro. Encolado con lomo plano despegado.



Jorge Panchoaga, *Dulce y salada*, 2020

*Dulce y salada* es un libro que inspira para *Palimpsestos* la característica de un formato pequeño que alude a una narración muy particular o personal, así mismo la impresión en doble página al igual que *Vorágine*, ambos son libros que tienen en común este recurso para narrar una historia muy específica. La paleta de colores oscuros da ambiente lúgubre por la forma en la que se propone hablar sobre el tema, que, aunque no es desesperanzadora si toca puntos críticos clave para

reflexionar. El papel Cartoofset permite una absorción excelente para los tonos oscuros.

Un elemento importante en *Dulce y salada* es el sobre que lo contiene a manera de camiseta es un recurso que comunica el hecho de un descubrimiento.

### ***Meat* de Oliver Pin- Fat**

Es un fotolibro que habla principalmente de la forma del cuerpo, de la deformación, la carne y la transformación de ella. Desde la concepción del cuerpo entero y hasta cada pedazo de él, y por supuesto su desintegración en cenizas. El fotolibro entraña momentáneamente historias personales. Sin embargo, la obra está centrada en la materialidad con la que es creada. Los materiales utilizados son manipulados antes y después del cuarto oscuro y el autor hace lo que va descubriendo en este proceso.

Esas fotos "rotas" en *Meat* se adaptan perfectamente a la serie de 'Bangkok' (otro proyecto de Oliver) una ciudad que según Pin-Fat

Está deshilachada, estrangulada, bestial, repetitiva, en bucle, es interminable, es adictiva, la fumas y te fuma, es una trampa para animales, es un caos convincente, es un cebo, es un cazador, es vida y es fatal, es todo dientes y papadas, un lugar para perderse y al hacerlo, tienen segmentos o filetes de carne mordidos y arrancados para siempre, o si no piezas, entonces tu totalidad.<sup>3</sup>

*Meat* es un objeto que en repetidas ocasiones nos muestra el lado crudo del cuerpo, la obra en sí es una extensión del cuerpo mismo y de cada una de sus partes. El fotolibro es una obra de transformación del cuerpo, incluye imágenes crudas de éste en su desnudez, de sus genitales, de los espacios para en los que tiene sentido.

---

<sup>3</sup> *Photobookstore.co.uk* es una tienda en línea que fue fundado por el fotógrafo Martin Amis en 2006, que selecciona cuidadosamente todos los fotolibros que presenta la tienda. Está ubicada en el sureste de Inglaterra y hace envíos a cualquier parte del mundo.



Oliver Pin- Fat ,*Meat* , 2018

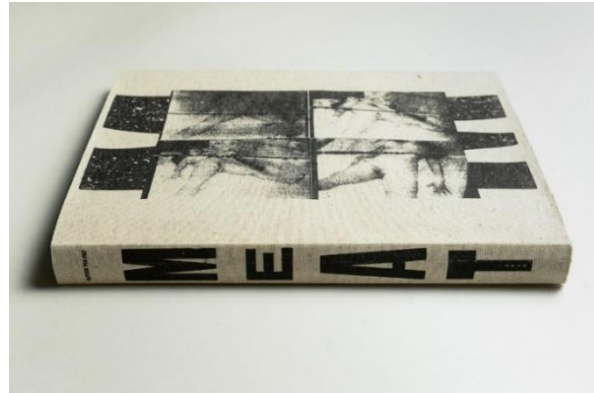
Así la composición expresa simbólicamente cada una de las partes del cuerpo transformado, de manera cruda y violenta. El uso de la impresión en distintos papeles da muestra de ello.

*Meat* es una obra de 23.5 x 34 cm y 336 páginas, con cubierta de tela serigrafiada. El proyecto consta de 28 firmas impresas en seis técnicas de impresión diferentes: offset, serigrafía, tipografía, fotocopia, impresión digital, Risograph, utilizando ocho papeles diferentes.

Estos recursos materiales logran conseguir el objetivo, la sensación de transformación sin importar que haya en las imágenes propuestas. El objeto en sí es lo que interesa a la hora en la que se explora.

Cada una de las copias de este objeto ha sido elaborada a mano por *Void*, llevan la firma y la fecha de quien las produjo, así que cada una de las 230 copias será única.

La estructura que ofrece *Meat* contribuye a *Palimpsestos* la idea de cambio, de transformación, el juego de las texturas y los colores da cuenta de ello, la impresión de cuerpos en los distintos papeles señala una y otra vez la importancia de voltear a verlos. *Meat* es un libro que recurre a lo editorial para hablar del cuerpo lacerado, de la violencia, de un viaje vertiginoso.



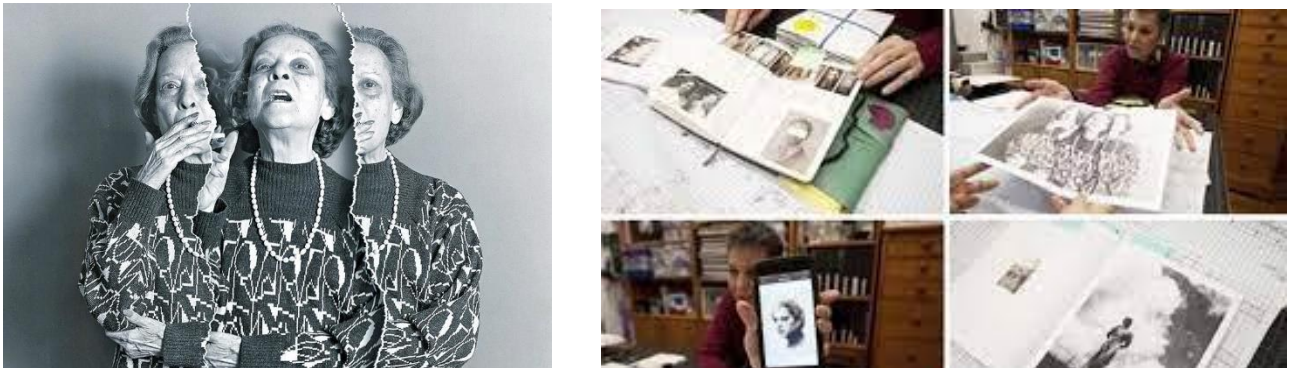
Oliver Pin- Fat ,*Meat* , 2018

## ***Vulna: Lourdes Almeida***

En 2020 Lourdes Almeida, fotógrafa mexicana, publica *Vulna*, un proyecto que aborda el tema de la violencia. Es un libro que expone datos biográficos sobre la autora, relatos que involucran a personas que conforman su árbol genealógico, historias que hablan de abuso y violencia sexual. Este trabajo es una colaboración con Ana Casas, Beatriz Novaro y el colectivo Hydra.

*Vulna*, vocablo que significa herida en latín, es una genealogía de ocho generaciones en permanente construcción: ella añade y corrige a medida que reúne documentos, fotografías, testimonios o devela "secretos de familia".

"Contar es la única forma de sanar", afirma la creadora, cuya historia compartirá en el fotolibro *Vulna* con imágenes que remiten, por ejemplo, a grietas, como aquellas que fragmentan la fotografía de su mamá, quien padeció abuso intrafamiliar.



Lourdes Almeida muestra la maqueta del libro en el que trabaja. Foto Cristina Rodríguez

*Vulna* es un fotolibro que parte de la apropiación de material de archivo familiar para narrar una historia violenta, por esa característica es útil para *Palimpsestos* ya que convergen en la utilización de materiales de archivo y la exposición del tema sobre la violencia sexual de manera personal.

### ***Mictlán: Joan Fontcuberta***

Como ya mencionamos *Mictlán* es un libro de artista, que explora los valores de la verdad, la memoria, la enfermedad y el trauma a partir de la apropiación del conjunto de registros gráficos mexicanos que abarca desde retratos de Francisco Villa y Emiliano Zapata y ejecuciones, hasta bodas y bautizos y fotos de identidad, desde las tradiciones hasta el patrimonio paisajístico y monumental. Un trabajo conceptual que recurre a darle tratamiento a las imágenes consideradas enfermas debido al deterioro provocado por hongos, humedad y otros microorganismos que facilitan su desaparición como documento y como representación de la realidad.

Este proyecto es una joya experimental, impreso en una edición firmada y limitada a 100 ejemplares. Se presenta en un estuche de amate y el cuerpo consta de nueve pliegos, cada uno con un tipo de papel diferente: kraft, mantequilla, revolución, educación, bond, estraza, mina gris, entre otros. El diseño gráfico ha corrido a cargo de Ramón Pez.



Mictlán, Joan Fontcuberta, 2021

Mictlán es un libro que atrae a *Palimpsestos* porque es un proyecto donde una vez más hay material de archivo, material intervenido por el autor, y es un libro hecho a mano, utiliza materiales en su mayoría de bajo costo y al mismo tiempo deja ver un elaborado trabajo de investigación y un objeto de calidad. Además, la estructura editorial que se construye alrededor del tema señala la develación o su descubrimiento, la camiseta simula ser una envoltura de algo que estamos a punto

de conocer. El proyecto es la consolidación del tratamiento de las imágenes dañadas por el paso del tiempo y la exposición al ambiente, simula la transformación que experimentan las imágenes con el paso del tiempo. Como un hecho de sobrevivencia ante la humedad y el deterioro como si cobraran vida propia, exponen de manera explícita la violencia con la que han sido modificadas además de ser recuperados como un elemento que recobra la memoria de eventos pasados.

La impresión en distintos papeles exhibe la sensación del paso del tiempo y con ello de la transformación y la resignificación que han adquirido las imágenes. La paleta de colores que utiliza el autor declara un ambiente sombrío, centra la atención al tema de la memoria, lo antaño, lo olvidado, lo violento, lo enfermo.

Para este punto tenemos más claros los elementos en cuanto a la materialidad y conceptualización de *Palimpsestos*, elementos esenciales del fotolibro. Los proyectos antes expuestos nos sirvieron de guía e inspiración para llegar a nuestro objetivo, el cual fue hacer un producto editorial que materializó el mensaje que se pretende en este proyecto a través de ciertas características editoriales. Lo que se propuso fue considerar un formato de 16.8 x 11.9 cm, tapa blanda de cartulina sulfatada y camisa de papel amate o en su defecto tapa dura con camisa de papel amate, el concepto de resiliencia se complementa con la utilización de variedad de papeles: mantequilla, revolución, educación, bond, albanene, celofán. Incluye material fotográfico de archivo, de intervención o apropiación, fotos nuevas, texto-testimonial.

### **3.2. Abordaje visual/ carpeta de producción**

#### **Sinopsis**

*Palimpsestos* es un fotolibro que pretende centrar la atención en el tatuaje como una herramienta simbólica que permite la superación de eventos traumáticos a mujeres que han sido sobrevivientes de la violencia sexual ejercida sobre sus cuerpos. Como apaciguador de la violencia y partiendo desde sus propias

experiencias de resiliencia, también desea visibilizar a la mujer tatuada como actor social.

### **Propuesta estética**

Este proyecto representa física y materialmente la transformación, por lo que busca expresar las emociones y sensaciones de sus personajes a través de la fotografía construida, intervenida y a partir de los materiales con los que se elaboró. Por ello el fotolibro está compuesto por distintos papeles y materiales los cuales cuentan la historia en su forma abstracta, las texturas de los distintos materiales podrán dar ejemplo de proceso transformador, pues se propone un recorrido narrativo a partir de las texturas rugosas que empaten con imágenes que representen o hablen de violencia, dolor y tristeza y papeles más suaves para temas como la serenidad, la sanación, la fortaleza por mencionar algunos. Así mismo este efecto transformador es evidente desde el comienzo, pues se propone que la envoltura o camiseta que lo contiene forme una especie de sobre para poder abrirlo, representado con este detalle, el silencio roto o revelación de una historia personal.

Del mismo modo, el fotolibro es a la vez íntimo y público porque deja analizar al espectador las historias de 4 mujeres a través de 65 páginas de contenido fotográfico, y con ello sus emociones, revela sus cuerpos y sus tatuajes. Al mismo tiempo, pretende ser evidencia de los casos de abuso de estas mujeres como problema social, cultural y de salud pública latente en la actualidad.

Las fotografías que se realizaron son de tipo artístico, y cada sesión con las participantes se pensó para ser construida, pues cada una de las historias se diferencia por los contextos y las formas en las que cada una vive la experiencia sobre el abuso y la sanación. Por ello las sesiones fueron dirigidas en locaciones que fueran significativas para la participante, como sus casas o “La loma” (en el caso de Jessica), lugares que fueran seguros y de confianza para estas, también fue una estrategia que posibilitó realizar el trabajo fotográfico debido al confinamiento que la pandemia del COVID-19. Además, cada una de las locaciones

se eligió según el espacio que representa el lugar en el que se había cometido el abuso con la intención de que en la construcción de la escena hubiera una resignificación de los sentidos sobre la experiencia sexual traumática. Los velos, las flores, el agua y las máscaras simbolizan contextos distintos, los velos simbolizan la ceguera, lo que no queremos ver, el ocultamiento, el miedo, la omisión, el silencio, lo incomodo, la vergüenza, la represión y la soledad. Los velos tienen sentido a la hora en el que se habla del ocultamiento y los casos silenciados e ignorados de abuso sexual fuera y dentro de un ambiente familiar y de las emociones que rodean la situación. Erika Rioja personifica esta fase del proceso creativo y resiliente, además, se elige para la representación de un ambiente visualmente más sombrío, sus rasgos expresivos posibilitan tal creación y algunos rasgos testimoniales como la percepción de la soledad en su historia personal. Así mismo, el agua funciona como recurso para representar la tristeza, el llanto, sin embargo, el agua también actúa como fuente de renovación, de transformación y como elemento que constituye el cuerpo y la vida.

Las flores en el caso de Jessica Cuevas simbolizan un renacer, un despertar y la conciliación con su pasado, sin embargo, las gladiolas hablan de abuso sexual, de la parte del cuerpo que muere con la violencia, de la pena, el dolor. Las gladiolas son un recurso que se descontextualizan de su significado fúnebre y se trasladan al cuerpo para hablar y representar la violencia y el dolor.

La máscara en el caso de Nisa es una aproximación para representar la fortaleza desde las cualidades de un animal como el gorila. En este caso las características del animal son tomadas para describir la personalidad de Nisa actualmente. En este sentido ella se apropia de estas cualidades y las plasma en su cuerpo para recordarse a si misma su fortaleza ante la adversidad.

Así mismo, las estrategias que utilizaron, fotográficas, y también las posteriores como la intervención con recortes y dibujos hechos por las colaboradoras tienen en cada caso la intención de manifestar los conceptos y categorías ya revisadas.

También, el uso de foto de archivo y de ilustraciones busca que se reactive y reinvente la memoria, además, se invita volver al archivo para resignificar el material fotográfico y las historias que cuentan. Las fotografías de la infancia intervenidas en este proyecto buscan contar una infancia difícil, hostil, violenta, abandonada como cuentan las participantes en algunos testimonios.

Sin embargo, el proyecto se convierte en una herramienta de denuncia y un proceso de aprendizaje y resiliencia, aquí la relación entre violencia, el tatuaje y la resiliencia son conceptos que sostienen la narrativa a partir de los distintos contextos fotográficos expuestos y contruidos de tal forma que cada uno tiene algo en particular en relación con cada testimonio. Así los elementos como las flores, los velos (incluyendo las máscaras) y el agua son herramientas conceptuales que se obtuvieron a partir de la resignificación de fragmentos de los textos testimoniales de las participantes, ya que estos representan el recuerdo de los lugares en donde se sufre el abuso sexual, en otros casos se representan las emociones de miedo, de dolor, soledad y en otras las de fortaleza.

Es un reconocimiento a la lucha, la fortaleza y a las formas que utilizan estas mujeres para sobreponerse ante tal evento, pero también ante el silencio roto. Es la historia, el cuerpo decorado y su sanación, así que será colorido por el mérito que merece nombrar y visibilizar las prácticas que adquieren distintos sentidos, en este caso el tatuaje actúa como herramienta resiliente. Sin embargo, también será lúgubre porque esta característica estética reconoce dentro de los procesos resilientes los sentimientos y emociones no positivas.

### **Propuesta editorial**

Mediante los elementos editoriales se toma como base narrativa el concepto de resiliencia, pues a partir de este se irá contando la historia de transformación de las informantes.

La idea transformatoria en el objeto, ira evidenciando tales situaciones y sensaciones de manera simbólica o construida utilizando la fotografía, el collage, el dibujo, así como los distintos papeles, textos testimoniales, epígrafe, dedicatoria, todos estos relacionados con las imágenes desde la representación y la resignificación. La composición del objeto en fotolibro también dejará exponer no solo las sensaciones como resultado del evento de violencia vivida, sino las sensaciones que surgen cuando el tatuaje se hace presente para sobreponerlas.

Se considera un formato de 16.8 x 11.9 cm, para conservar la característica de lo íntimo en la narración, sin embargo, se compone de impresión en algunas imágenes a doble página con la intención de señalar que es un tema de gran atención, además de que el formato horizontal de algunas imágenes se resolvió poniéndolas en doble página para que convivieran con el material en formato vertical.

Para ello, se realizó una maqueta en versión digital en la aplicación de “Canva” a la cual se accede de manera gratuita o con un coste bajo en la versión “pro”, se utiliza este programa debido a la falta de acceso de inDesing.

Esta maqueta está constituida por 68 páginas totales, incluyendo portadas, portadilla, hoja legal y colofón en un formato PDF. 68 páginas de contenido fotográfico, de archivo, fotografía intervenida, ilustraciones, textual- testimonial, hojas en blanco y distintos papeles. La paleta de colores oscila en oscuros y neutros.

### **Elementos narrativos**

Así mismo los elementos que se describen a continuación son recursos narrativos que se utilizaron para la identificación e interpretación y por consecuencia para la lectura de los mensajes que constituyen a *Palimpsestos*

### **La imagen**

La imagen como ya mencionábamos anteriormente es el elemento constitutivo del fotolibro. La imagen en este sentido es parte del mensaje junto al texto, en este caso testimonial y creativo que nos ayudan a construir relaciones simbólicas con el fin de que el mensaje sea decodificado por el lector.

Así, el mensaje que se propone construir en este fotolibro se basa en la idea de representación del tatuaje como herramienta en el proceso para la sanación a través de la capacidad polisémica que tienen la imagen y el texto.

Entonces queremos pensar la fotografía como soportes sensibles que están compuestas de signos susceptibles de descifrar para analizar y descubrir su carácter alegórico. La imagen fotográfica surge del imaginario cultural de la persona que la construye, de la forma en la que interpreta el mundo, por lo tanto, se crea desde la habilidad de cifrar conceptos en signos para comunicar ideas o discursos. (Bosier y Simoes, 2019)

Por consecuencia, la imagen es la contemplación de la apariencia o representación de la realidad, es la semejanza o similitud de un objeto o situación que ha existido en el mundo, pero que no es el mundo.

Es importante distinguir este carácter representativo en la imagen pues las imágenes pueden llegar a ser fieles al mundo de donde surgen, sin embargo, la intención con la que significan es distinta, puesto que en este proceso las imágenes construidas también crean y comunican distintos sentidos, y esta característica no significa que no recurran al mundo real, al contrario, también a través de la ficción se pueden comunicar mensajes o fragmentos del mundo real y cultural.

### **El mensaje denotativo y connotativo**

Roland Barthes (citado en Bosier y Simoes, 2019:15)” consideraba que “todas las artes imitativas conllevan dos mensajes, el denotado, que es el propio analogon, y

un mensaje connotado, que es, en cierta manera, el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión sobre aquel”.

El analogon en la fotografía es el equivalente de percepción. En el proceso de imaginación, el analogon pierde su propio sentido y lo reemplaza por el del objeto que lo representa. La fotografía es el encuentro de lo fotografiado y la fotografía.

Siguiendo a Barthes, el mensaje denotativo se relaciona a nivel descriptivo, a lo superficial y a la primera lectura que realizamos de la fotografía, y lo connotativo es precisamente la segunda lectura que hacemos y en un nivel de producción y recepción en el que interviene el receptor con el análisis de los códigos que conoce. Entonces el mensaje descriptivo como el subjetivo son mensajes complementarios que sirven para interpretar en este caso la imagen como mensaje. (Bosier y Simoes, 2019)

El mensaje denotativo y connotativo es en este proyecto el juego que hacen las imágenes con las texturas de los papeles, puesto que ambos se ocupan para generar mensajes en torno a las sensaciones o emociones respecto al proceso de sanación y resiliencia de las participantes, ya sea que estas sean la tristeza, el dolor, la violencia, el peligro relacionando con texturas más rugosas o ásperas, espesas, solidas pero también la sanación, el autocuidado, la responsabilidad, la fortaleza con texturas más lisas, transparentes, delgadas, sutiles.

Además, la fotografía intervenida ya sea con texto u otras técnicas como la pintura, collage, objetos etc., también es un recurso que complementa la intención de incitar la relación de ideas y conceptos para que se interpreten como sentidos culturales que conocemos sobre las sensaciones y emociones respecto a la violencia y la autosanación y que esto genere canales de comunicación para descifrar una historia o un discurso completo en el proceso de lectura. Igualmente, los elementos que construyen la imagen antes de ser capturada están pensados para ser descifrados, en este caso las flores, las máscaras, los velos y el agua. Como ya hemos descrito

anteriormente, estos elementos forman parte del discurso que se construye para hablar de una experiencia personal que detona de la violencia y que asimismo se vuelve un problema social. Pero también se habla de una ruta resiliente a la hora en cómo se representan los factores positivos que posicionan a las participantes como agentes sociales.

### **Relaciones simbólicas**

La relación de los mensajes descriptivos como subjetivos forman a su vez una estructura para decodificar los conceptos que conocemos dentro de una imagen. Esta estructura nos permite realizar lecturas distintas y variadas respecto a la experiencia misma. Las relaciones simbólicas nos permiten reconocer lo que se representa en la imagen fotográfica, para ello, se necesita que los marcos de referencia históricos, culturales, de donde partimos para interpretar el mundo reconozcan los códigos significantes inscritos en la imagen. (Bosier y Simoes, 2019)

Por lo tanto, en este proyecto se recurre a la resignificación de elementos dentro de la imagen para crear un mensaje, para hablar de la violencia se muestran gladiolas, flores que son asociadas a los ritos fúnebres o de muerte principalmente, se utilizan velos para hablar de aquello que está oculto, de la vergüenza, el silencio, y otros mecanismos de violencia especialmente simbólica entre otros elementos. Los papeles que se emplean son también objetos resignificados respecto a las emociones de las participantes y respecto al mensaje anclado a la narrativa con relación a violencia, tatuaje y resiliencia.

Por otro lado, es preciso aclarar que las representaciones que este proyecto construye y que también funcionan para hablar de una problemática social, no significa que tengan que ser bien decodificadas para todos los lectores que se interesen de su lectura, pues, aunque sabemos que compartimos valores culturales, no significa que compartimos un mismo contexto. Por consecuencia la intención es representar elementos que construyan el contexto y la historia de cada una de las participantes.

## **Narración**

Por narración entendemos un acto de comunicación cuyo significado es una historia, real o ficticia, o una historia real construida a través de lo ficticio como en este caso. En la narración fotográfica, se dispone de la capacidad para articular y transmitir un mensaje de forma textual, asociativa y/o simbólica entre imágenes y otros elementos de significación con el objetivo de configurar un discurso visual. (Bosier y Simoes, 2019)

En este sentido el mensaje fotográfico en el fotolibro pensado en su totalidad, nos compromete a identificar los recursos editoriales como parte su sentido metafórico y narrativo como se propone en este proyecto.

Para construir una narración no es inherente a un soporte o a una secuencia. En ocasiones la narrativa fotográfica solo depende de las características lineales y temporales del soporte en los que se narra el discurso. Incluso cualquier manifestación visual ya adquiere valor narrativo siguiendo el principio de acumulación, secuenciación, ritmo, y tiempo. En este proyecto se propone la repetición como una forma de narración que funciona para enfatizar, e intensificar el discurso a través de imágenes fotográficas contextualizadas a cada historia de violencia y resiliencia de las colaboradoras. Sin embargo, se propone un soporte o formato no lineal, sino, discontinuo, mismo que permite hacer alegoría al proceso de resiliencia.

Así mismo, existen diferentes experiencias de lectura que corresponden a los procesos de enunciación de un discurso visual. Por ello es sustancial colocar este proyecto en un tipo de fotolibro, entre los expresivos o narrativos. “Si los fotolibros expresivos comunican un mensaje fotográfico mediante la composición de un ritmo visual, los narrativos comunican un mensaje fotográfico narrativo a través de una serie de estrategias de enunciación que articulan secuencialmente un discurso visual.” (Bosier y Simoes, 2019:28) Entonces, por las características editoriales, visuales y discursivas que constituye nuestro proyecto se considera un fotolibro

narrativo, pues los recursos fotográficos, textuales-testimoniales, y materiales, funcionan como detonantes de sentido y hacen posible situarlo en esta categoría.

### **Formato**

Las formas que puede adquirir el libro son innumerables. La palabra formato se refiere al tamaño y forma del soporte que crearemos, en específico al número de hojas por pliego y el tamaño en centímetros tanto de altura como anchura. (De Buen,2005) Esta medida queda establecida cuando se doblan los pliegos de papel, mientras más dobleces, más pequeño el formato.

En este caso, se propone un formato de libro de 16.8 x 11.9cm que esté contenido dentro de una camisa de papel amate que este plegada en forma de cartera/ envoltente. Estas dimensiones se proponen pensando en la conceptualidad del libro, aunque también en las medidas de los pliegos de los papeles a utilizar, la mayoría

### **Papeles**

El papel, por sus características físicas (peso, opacidad, color, textura, resistencia...) en este proyecto funciona como un elemento constitutivo de la narración visual, sin embargo, también es un rasgo que determina el coste de producción de nuestro libro por ser uno solo.

Los papeles que se utilizan son: un pliego de papel amate calado (60x40cm) para camisa, cartulina sulfatada de 16 puntos para las tapas, (cantidad) papel couché con impresión digital para paginas interiores.

**Puesta en página / jerarquización de las imágenes /** Construcción de la narración en pagina

La narración visual fue construida a partir de los conceptos de violencia- tatuaje y resiliencia.

En cada uno se hizo una clasificación de las categorías que respondían a los testimonios de las participantes. Se fue tomando una fotografía según correspondiera cada concepto de manera aleatoria y con la intención de respetar el propósito que tiene el concepto de resiliencia en este proyecto, el cual es manifestar la sensación de un proceso de emociones y eventos no lineales.

Las secciones fueron marcadas por el cambio de color entre blanco y negro, el negro nos avisa que estamos en el clímax de la narración.

### **Tipografía**

Se decide por una tipografía más clásica y sencilla como Times New Roman Regular para separar un poco de la imagen de fondo y para su mejor legibilidad

### **Recursos técnicos y humanos**

#### **Técnicos**

Utilicé una cámara Canon EOS Rebel T6, trípode, 2 tarjetas de memoria de 16 GB clase 10. Con un lente de 18-55mm y 75-300mm, mantas para fondo, flores, trajes confeccionados por colaboradores, algunos accesorios y maquillaje.

#### **Humanos**

La captura de las fotografías, así como la organización y planeación de los escenarios se realizaron por la autora en conjunto las participantes. Sin embargo, solicité ayuda externa de colaboradores cercanos y conocidos para la realización de las sesiones fotográficas.

## Capítulo IV. Bitácora del proceso de realización del producto comunicativo

En este capítulo se presenta el proceso de creación del producto comunicativo, las sesiones fotográficas, decisiones editoriales como tipografía, el diseño, narración fotográfica y demás recursos fotográficos, todo dentro de una propuesta cronológica. Aquí se expone de manera razonada elementos como fecha y lugar, contexto, decisiones técnicas, equipo técnico y material que se utilizó. Así como notas, esquemas, cantidad de fotografías tomadas, bocetos, entrevistas, guías de entrevista que dejan ver el proceso de elaboración del fotolibro *Palimpsestos*

Por otro lado, se incluye un presupuesto tentativo de los gastos que implicaron las sesiones fotográficas, que incluyen material, insumos para las participantes y pasajes. Además, se incluye el costo de la impresión del material fotográfico que ayudó a trabajar previamente la propuesta narrativa en papel bond.

### 4.1 Cronograma de actividades


**Seminario de diseño 2019:** fue el primer acercamiento para la elaboración del trabajo recepcional. En este periodo se eligió el tema problemático, se establecieron objetivos y preguntas de investigación y el medio de salida para el producto.




**Seminario de titulación 2020:** se aplicaron los métodos e instrumentos de investigación y creación como entrevistas y sesiones fotográficas.

**2020-2022:** es un periodo de trabajo continuo y exploración en la parte creativa, sesiones fotográficas, decisiones editoriales, experimentación fotográfica y maquetaje.


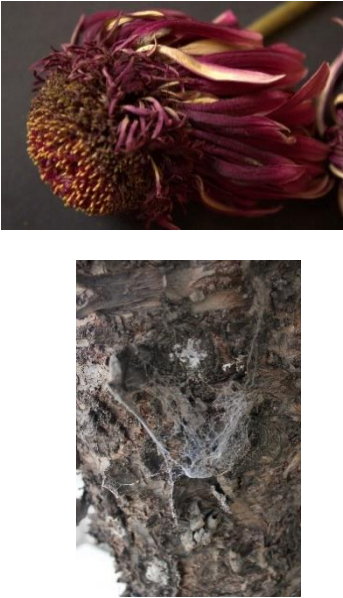
### BITACORA





	<b>Descripción</b>	<b>Recursos visuales</b>	<b>Necesidad</b>
	<b>Qué: Contexto, retrato detalles, etc.</b>	<b>Cómo: Encuadres, planos, color, etc.</b>	<b>Recursos: Equipo, apoyo, etc.</b>

<p><b>Fecha: Enero-marzo 2021</b>  <b>Horario:</b> de 11 a 13hrs  <b>Lugar:</b> Casa de la informante</p> <p><b>Propósito: se Entrevistó a las informantes.</b></p>	<p>Entrevista a cada una de las informantes sobre temas:  experiencia de violencia sexual y la relación con el tatuaje como herramienta resiliente ante el evento.</p>		<p>Se utilizó una grabadora para documentar la entrevista, alguien que me acompañó, cuaderno de notas, credencial de la UACM para identificarme si es necesario:  Guía de entrevista  Grabadora  Formato de confidencialidad de datos y uso de imagen.</p>
<b>FOTOGRAFICO</b>			
<p><b>Fecha:</b> del 21 al 28 junio 2020  <b>Horario:</b> de 11 a 13hrs  <b>Lugar:</b> Casa de la informante</p> <p><b>Propósito: Se recolectó fotos de archivo de las informantes</b></p>	<p>Fotografías de archivo infantiles de las informantes.  Fotografías de familiares en álbumes de fotos.</p>	<p>Retratos: plano americano, de busto (donde únicamente salga la informante)  Retratos: planos completos, planos americanos (del color que presente el archivo)</p> <div style="text-align: center;">  </div>	<p>Cuaderno de notas, credencial de la UACM para identificarme si es necesario.</p> <p>Se solicitó autorización a la informante X para explorar su álbum de fotos y escanear.</p>

			
<p><b>fecha: del 5 al 12 de julio 2021</b>  <b>horario: de 10 a 12hrs</b>  <b>lugar: casa o locaciones acordadas con las informantes</b></p> <p><b>propósito: registrar scouting con las informantes.</b></p>	<p>Fotografía tatuajes, flores, piel, texturas, etc.</p>	<p>Primeros planos, picadas a color.  Primeros planos, a nivel.</p>  	<p>Trípode, cámara Canon EOS Rebel t6, apoyo para producción, cuaderno de notas, credencial de la UACM para identificarme si es necesario.</p> <p>Pedir autorización previa a la informante X para explorar su casa y realizar el registro.</p>

		  	
<p><b>fecha: del 26 de julio al 2 de agosto 2021</b>  <b>horario: de las 14 a 16hrs</b>  <b>lugar:</b></p> <p><b>propósito: se registró crear ambientes armoniosos como símbolo de sensación de recuperación, sanación, conciliación.</b></p>	<p>Fotografías de participantes en lugares luminosos, florales, naturales.</p>	<p>Planos completos, a color.</p>  	<p>Trípode, cámara Canon EOS Rebel t6, apoyo para producción, cuaderno o de notas, credencial de la UACM para identificarme si es necesario.</p> <p>Se buscó construir locaciones abandonadas o deshabitadas. (sin actividad)</p>

			
<p><b>fecha: del 16 al 23 de agosto 2021</b>  <b>horario:</b>  <b>lugar: en casa o en la calle</b></p> <p><b>propósito: se registró texturas y ambientes lúgubres.</b>  para simbolizar emociones como el dolor, el miedo, y su transformación.</p>	<p>Fotografías de pieles tatuadas</p> <p>Detalle</p>	<p>Primeros planos, y primerísimos primeros planos.</p> 	<p>Trípode, cámara Canon EOS Rebel t6, apoyo para producción, construir las texturas, materiales para cada una de las texturas como:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Tatuaje</li> <li>Fuego</li> <li>Telarañas</li> <li>Velos</li> <li>Flores</li> <li>Agua</li> </ul>

		   	
--	--	--	--

### **Listas clasificatorias según testimonios**

Estas listas corresponden a la selección de palabras dentro de los testimonios narrados por las participantes y sirven para identificar cuáles son las que representan las emociones dentro de la historia de vida de estas teniendo presente que se retomaran para poder construir su representación visual por medio de la fotografía.

Nisa:

Tiempo  
Memoria  
Recuerdo  
Familia  
infancia  
Lugares solos  
Dolor  
Rabia  
Silencio  
Viva  
Aprendizaje  
Libertad  
Autocuidado

Taihri:

Tiempo  
Memoria  
Recuerdo  
Familia  
infancia  
Vulnerabilidad  
Miedo  
Mudes  
Lugares solos  
Defensa  
Amigos  
Renacer  
Enojo  
Alivio  
Dolor  
Asco

Erika:

Tiempo

Memoria  
Recuerdo  
Familia  
Soledad  
Infancia  
silencio  
dolor  
romper  
inocencia  
vacío  
aceptación  
ayudar

Las siguientes tablas muestran el trabajo que se realizó para poder construir las relaciones visuales de la narración, sirvió como guía para clasificar el material fotográfico ya elaborado con relación al tatuaje, la violencia y la resiliencia.

La construcción de la narración visual comenzó por seleccionar de un banco de aproximadamente 3500 fotos unas 70 fotos, posteriormente se imprimieron hojas de contacto. De 70 fotos impresas se seleccionaron 46 fotos que resultaron en el fotolibro.

Por otra parte, la narración visual fue construida a partir de los conceptos de violencia- tatuaje y resiliencia. En cada uno se hizo una clasificación de las categorías que respondían a los testimonios de las participantes. Se fue tomando una fotografía según correspondiera a cada concepto de manera aleatoria y con la intención de respetar el propósito que tiene el concepto de resiliencia en este proyecto, el cual es manifestar la sensación de un proceso de emociones y eventos no lineales.

Las secciones fueron marcadas por el cambio de color entre blanco y negro, el negro nos avisa que estamos en el clímax de la narración.

Cuadro clasificatorio de resiliencia	
Fortaleza	Transformación



**Resistencia**  
abrazando foto de archivo)



Doblar y desdoblar



**Fuerza**



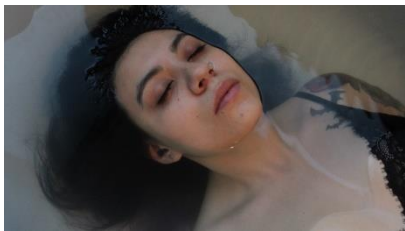
**Factores de protección** ( foto mia manos



**Vitalidad**



**Presencia**



**Serenidad**



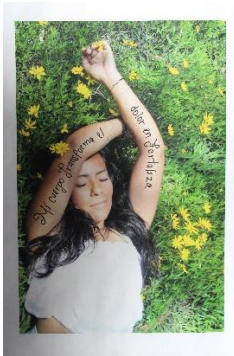
**Autorresponsabilidad**

**Flexibilidad**

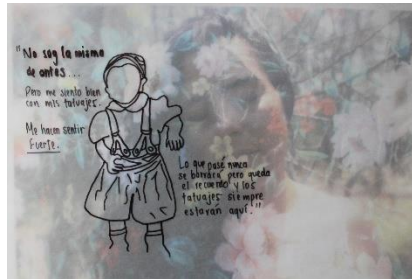


**Recuperación**

Sanación

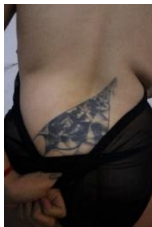


Resiliencia



Cuadro clasificatorio según violencia

Marca



Hostilidad

Silencio/ privado



Amenaza



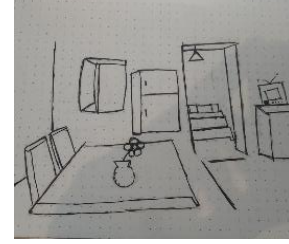
Resistencia



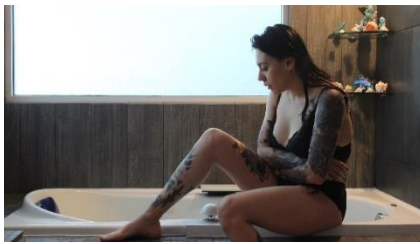
Abandono



Soledad



Poder/ fuerza



Memoria



Tristeza



Miedo



Acto directo/ publico



Dolor



Riesgo



Trauma



Cuerpo- mundo (herido)

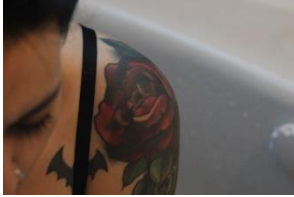


Herida



Cuadro clasificatorio de tatuaje

Marca ( papel hectografico)



Tatuaje



Forma



Textura



Color

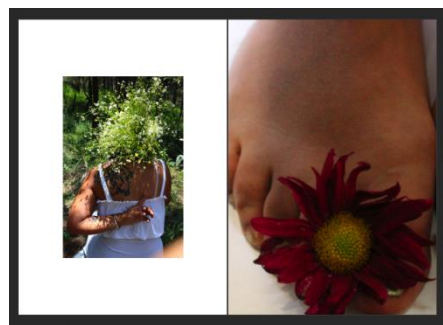


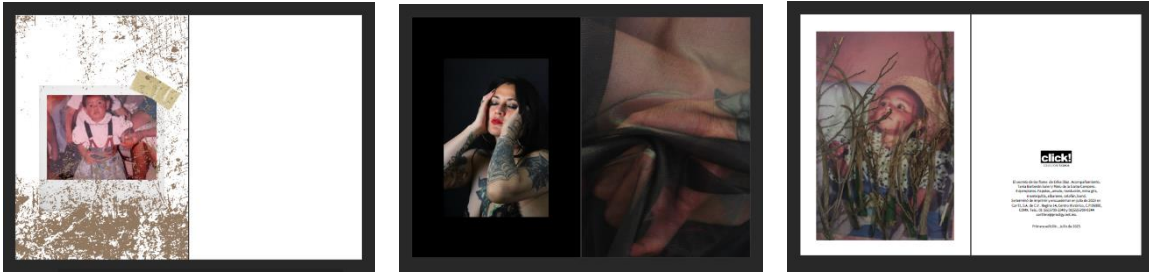
Construcción de la narración visual



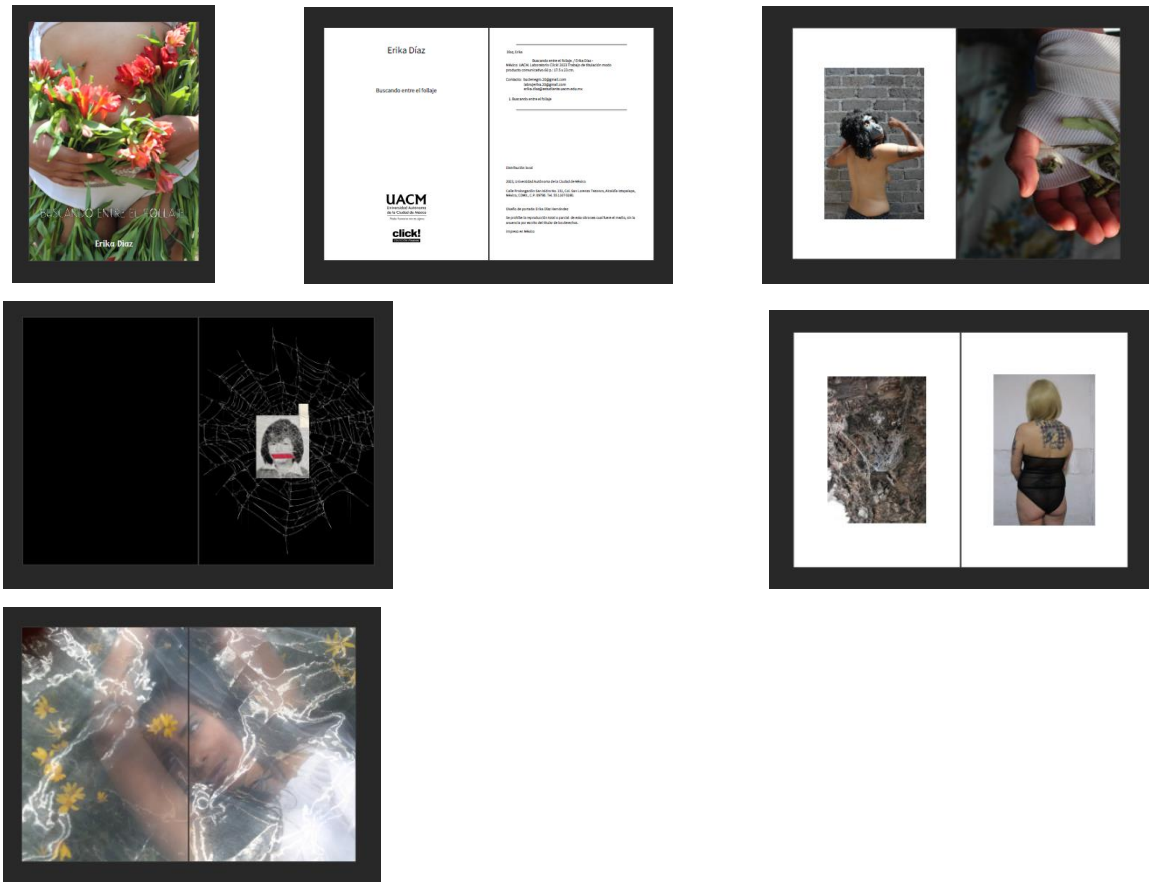
## Maquetas

### propuesta 1





## Propuesta 2



El tamaño del libro se decidió a manera de diario personal y en un formato pequeño, ya que busca conservar la característica de lo íntimo. Se decide incluir una variedad de papeles los cuales le darán sentido a la representación del

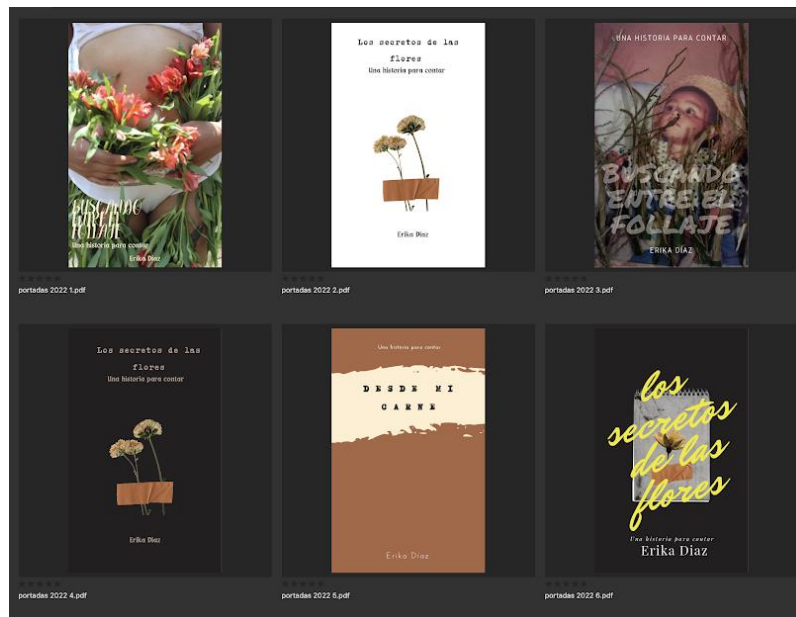
concepto de resiliencia y transformación o cambio, las texturas de estos nos ayudan a dibujar esta sensación.

La portada que se elige es la de la propuesta número 1 porque es una imagen que simplifica el tema del que tratará, pero de una manera sutil con respecto al título que lleva.

Se decide por una tipografía más clásica y sencilla como Times New Roman Regular para separar un poco de la imagen de fondo y para su mejor legibilidad.



(Taller de fotolibros y In Desing con Christian)



Ficha técnica final del libro:

Título: Palimpsestos

Tiraje: 6-10 ejemplares

Tamaño del libro: 16.8 x 11.9cm

Páginas: 68

Interiores tipo de papel: Couché mate de 130 grs

Tipo de impresión: offset digital (impresión bajo demanda)

Tintas: 4x4

Acabados: Mate

Tipo de cubierta: Cartulina sulfatada de 16 puntos

Tipo de encuadernación: pegado hot melt

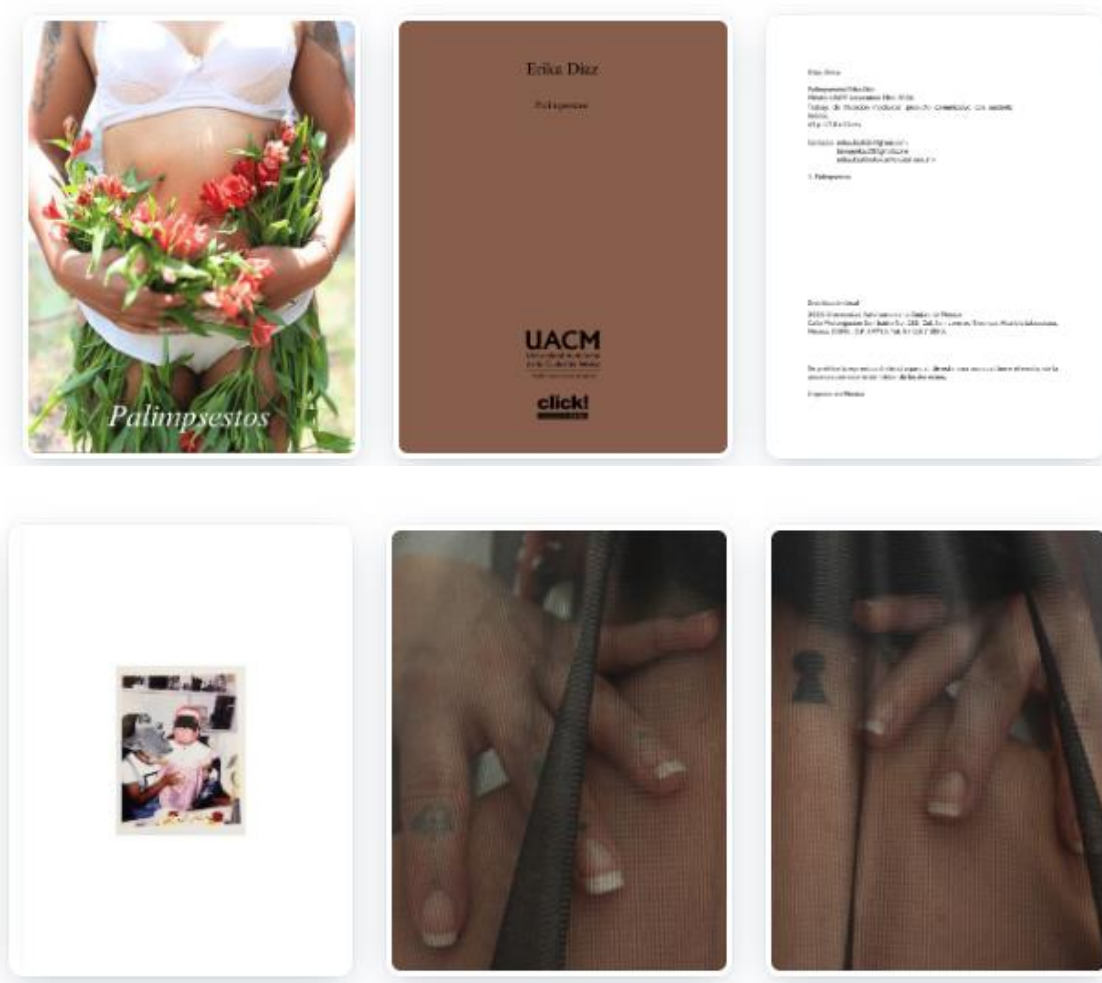
## PRESUPUESTO

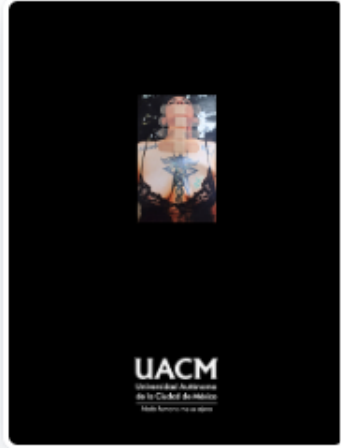
Este presupuesto es equivalente al gasto en pesos del conjunto de actividades desarrolladas durante la creación del fotolibro, que incluyen material, insumos para la participante y pasajes. Además, se incluye el costo de la impresión del material fotográfico que ayudo a trabajar previamente la propuesta narrativa en papel bond.

CONCEPTO	CANTIDAD	TOTAL
Pasajes ida y vuelta	9 sesiones: \$50	\$450
Material, accesorios y vestimenta para sesiones fotográficas	\$900	\$900
Insumos para las participantes	9 sesiones: \$50	\$450
Impresión de fotografías tamaño postal para crear relaciones narrativas	21 hojas de contacto \$18 c/u	\$380
Papeles para maqueta	5 papeles diferentes	\$40
Material para cianotipia	1 kit de Ferricianuro de potasio y citrato de hierro amoniacal	\$450
impresión de negativos en acetato	20 impresiones	\$250
Impresión en acetato a blanco y negro	20 impresiones	\$250

Impresión de fotografías en papel fotográfico par foto intervenida	34 impresiones	\$323
Canva Pro	Dos meses	\$300
Impresión de fotolibro	7 ejemplares	\$3000
Impresión de sustento teórico	8 ejemplares	\$2880
Total		\$9,673

### Presentación del producto comunicativo terminado





## Reflexiones finales

A continuación, se exponen los hallazgos más sustantivos de la investigación a modo de reflexión en tres niveles, del tema, del proceso y de la experiencia de aprendizaje.

Del tema (del tema en relación con los objetivos, y en cuanto al abordaje teórico)

La producción de este trabajo de investigación-creación trajo consigo un conjunto de aprendizajes y reflexiones en diferentes aspectos. De manera general este producto tiene el objetivo de revelar visualmente las historias de violencia sexual de cuatro mujeres que utilizan el tatuaje como una herramienta resiliente para resignificar sus experiencias.

Para ello el proyecto se dio a la tarea de conocer las historias de violencia sexual que han vivido mujeres que utilizan el tatuaje como práctica resiliente, así como de indagar sobre el valor simbólico que tiene el tatuaje para las mujeres que permite resignificar situaciones de violencia sexual y con esas reflexiones crear un contexto visual a través del medio fotográfico para cada una de las informantes, que respondiera a las sensaciones que cada una ha experimentado de las situaciones vividas y del uso del tatuaje como herramienta resiliente.

De acuerdo con los objetivos antes descritos podemos reflexionar sobre este producto comunicativo en cuanto a los hallazgos, puesto que se pudo comprender de manera conceptual a nivel teórico y construir de forma visual y a través de la fotografía la representación de las historias de las cuatro mujeres en cuanto a los factores de riesgo y factores protectores que caracteriza una ruta resiliente.

A través de las entrevistas, se identificó que las personas participantes encerraban en su testimonio biográfico un evento traumático de carácter sexual en algún momento de su experiencia vital. Con ello se reconoce un factor de riesgo como antecedente y se confiesa una historia de violencia sexual dirigida hacia Jessica, Erika, Nisa, y (E).

A partir de conocer el evento traumático que se consigue a través del recuerdo de ciertos acontecimientos, en este sentido la memoria juega parte importante para la

resiliencia, puesto que es a partir de esta que podemos traer al presente datos biográficos sobre el evento traumático. Rememorar el dolor que causa la violencia en el cuerpo, pues como menciona Parrini la memoria “es una forma selectiva de reconstruir relatos y sentidos” (Parrini, 2011: 324). Así mismo el hecho de que las participantes realizaran el ejercicio de rememorar tal evento no solo develó una historia de violencia en su historia de vida, sino declaró a los perpetradores y las formas en las que grupos cercanos ya sean tutores o familiares de las personas violentadas actuaban respecto a la problemática. Las repuestas, ante tal situación de acuerdo a la singularidad de cada historia, nos muestran por una parte las formas en las que se perpetúa la violencia y se revictimiza a la persona que la padece, ya que los métodos de encubrimiento por parte de familiares sobre la persona que comete el agravio representan en un nivel simbólico la reproducción de esa misma violencia o lo que llamaría Bourdieu violencia simbólica.

Es decir, no solo se sobrevive a un evento de violencia sexual, sino a todos los mecanismos que se configuran dentro de los vínculos institucionales desde la familia hasta los estatales y jurídicos.

Las enfermedades, las heridas y la violencia son una invitación a lo que Ricoeur llama la memoria secundaria que en este sentido en la memoria se sostiene en el relato mismo, donde el relato es también el tatuaje ya que contiene toda una carga de significado personal que en cierto momento remonta las vivencias de cada una de ellas. La rememoración cobra vida cuando el cuerpo promete expresarlo a través del relato. En este momento la historia de violencia de las participantes hace sentido cuando a través de la memoria se trae un recuerdo violento, el cual se relata dentro de un contexto particular y se expresa a través del cuerpo y un mundo simbólico como el tatuaje. La representación de los relatos y sentidos de las participantes a partir de lo simbólico forma parte importante de los descubrimientos de este trabajo de investigación-creación ya que a partir de este enfoque se pueden comprender otros conceptos y términos como el dolor, la violencia, la identidad individual, la resiliencia, etc.

Así mismo, el dolor puede ser entendido como un hecho físico, pero también simbólico que interviene el cuerpo, lo transforma. El dolor, entendido en este caso como síntoma consecuente de la violencia, como trauma y como paso que obliga la transformación física y simbólica. Es así que el dolor puede verse manifestado en tantos soportes haya en el imaginario de quienes lo viven. El imaginario es el encargado de darle sentido al dolor que se experimenta, es decir, que el dolor puede ser considerado una marca que nos identifica o nos diferencia hacia con otros seres sociales, y no solo desde del referente universal, sino a partir de la experiencia individual, de lo físico, la marca, la cicatriz, el recuerdo, el tatuaje.

La identidad individual de las participantes se conoce a través de su relato biográfico, un espacio de significados en el que es posible identificar marcas que ha dejado la violencia en su historia de vida, pero también la forma en la que se sobreponen ante dicho evento con la práctica del tatuaje, ambos elementos como parte del proceso de construcción identitaria y transformación.

Cuando hablamos de identidad, estamos hablando de un espacio simbólico donde podemos construir y nombrar la identidad como se vive y desde el lugar donde se vive. El género como un elemento que constituye ese lugar simbólico, determinado por características sociales, étnicas y culturales que nos identifican o diferencian de los demás, justo para comprender que en este proyecto existen personas que se identifican socialmente como mujeres y sus variantes, es decir, en este caso la identidad es entendido como un lugar inacabado y que constituye diferentes dimensiones. Es por ello, que se identifica que el mecanismo en el que es ejercida la violencia sexual corresponde a cuerpos específicos y que tienden a lo que se ha construido como “femenino”, lo que hay que rescatar es que las personas que deciden utilizar el tatuaje como una herramienta de sanación ante eventos de violencia son personas que tienen como características identitarias una historia de violencia, un cuerpo, el tatuaje y el significado que le otorgan al tatuaje como herramienta para la protección emocional y física.

Las personas que se viven como mujeres que participan en este proyecto se apropian del tatuaje en respuesta a la sobreposición y resignificación de eventos de

violencia sexual vividos en un momento de su historia de vida. Es una herramienta que direcciona una ruta resiliente ante tales situaciones y además una herramienta performativa donde el cuerpo y su identidad se amplían como denuncia individual ante el dolor que provoca la violencia. Y es que los significados que genera el tatuaje permiten tener sensaciones de atractivo, fortaleza, fuerza, poder, presencia, sanación, confianza, convirtiéndose en elementos que propician un incremento en la autoestima de estas.

La forma en la que las participantes describen su andar biográfico después de la presencia de un evento de violencia intencionado es donde se registran los vínculos y los lugares donde éstas motivan su proceso resiliente al ver las modificaciones significativas y afectivas en cuanto a su contexto cultural, entendidas como instituciones educativas, sociales, familiares, parejas sentimentales y amistades.

La descripción de un evento violento dentro de un relato biográfico es la representación de tal evento, por ello y como bien menciona Cyrulnik es importante señalar como se nombra el mismo. Pues en la representación de tal violencia existen formas alternas de contar y la forma en la que contamos va a determinar la relación simbólica que tenemos con el trauma.

A través de las entrevistas con las participantes se identifica un antes y un después en su historia de vida, ya que a partir de las acciones que realizan durante su curso de vida después de haber sobrevivido a un evento de violencia, muestra una sensación de mejoría en cuanto a la relación que tiene con su cuerpo ya que este es quien vive la transformación psicológica, física y simbólica mediante la práctica del tatuaje.

El sentimiento de determinación y decisión que implica marcar el cuerpo muestra cierto grado de autonomía en cada una de ellas, misma que desean compartir en un futuro con otras personas sobrevivientes a esta violencia, este gesto muestra y expresa la intención de ofrecer su ayuda a personas, activa la empatía lo cual permite la transformación y el constante fortalecimiento de la identidad individual y colectiva.

La resignificación del dolor que causa el evento traumático alegoriza al dolor propiciado por la práctica del tatuaje en donde el dolor físico y psicológico es inducido a comparación con el primero y eso dota de mayor valor la acción de realizarse un tatuaje, bien lo plantea Le Breton: a “Las prácticas de autotransformación por motivos estéticos o espirituales suelen remitirse a la idea de *-No pain no gain-* sin dolor no hay logro.” (Le Breton, 2017; 35)

Uno de los debates que se abordan en este proyecto de investigación- creación es la representación de dolor, nos preguntamos cómo representar el género, la memoria, el tatuaje y la resiliencia. Este tema nos hizo plantearnos cómo mostrar estos conceptos de manera visual.

En este punto abordamos simultáneamente la reflexión temática de la representación de dichos conceptos y la reflexión en cuanto al desarrollo del proceso creativo desde la materialización y la conceptualización del fotolibro. Puesto que entrar al mundo de la representación implica un proceso de análisis conjunto entre los conceptos y sobre la propuesta visual. La construcción de conceptos visuales nos llevó a replantear qué es lo que se quería construir en cuanto a la violencia, el género, la memoria, el tatuaje y la resiliencia siendo conscientes de que se partía de manera anticipada de un mundo de significados preconcebidos en la experiencia propia.

Desde esta premisa se propuso representar la violencia a partir de cada una de las situaciones y contextos de riesgo que las participantes identificaron de acuerdo a sus testimonios como propicias para ejercer tal violencia en contra de ellas. El reto fue mostrar este aspecto en escena jugando al mismo tiempo con el tatuaje y la resignificación, y fue justo en esta etapa de creación donde se decide construir escenarios y propuestas visuales que hablen de estos tres temas al mismo tiempo. La forma en que se llega a representar la violencia que viven cada una de las participantes es a través de la forma en la que la resignifican, este aspecto nos permitió representar y resignificar algunos aspectos sobre su historia a través de una especie de metáfora visual, tales como características propias de los lugares en donde se perpetró la violencia representándolos como aquellos lugares que

pueden tener un significado distinto a través del cuerpo tatuado, de los diseños que contiene los tatuajes que portan cada una de ellas o la descontextualización de algunos objetos. Por ejemplo; se usan gladiolas para representar la violencia debido a que estas flores son asociadas a los ornamentos fúnebres, en este caso las flores salen de ese contexto fúnebre que conocemos para ocupar el cuerpo, además se contextualiza la escena en un lugar parecido al lugar donde se suscita la situación traumática según el testimonio. En este caso se resignifica el sentido que representan las flores y el lugar.

Para hablar sobre la identidad se recurre a usar una máscara de gorila porque a la informante se identifica con la personalidad del animal después de un evento traumático. Es decir, resignifica el cambio de personalidad que tiene respecto al evento traumático que vive cuyo se define como fuerte, inteligente, fortalecida, simpática.

Para hablar de la soledad como un factor de riesgo que constituye una perspectiva resiliente, se recurre a utilizar la asociación que hace una de las informantes de las telarañas con un lugar deshabitado, solo, abandonado, mismo que identifica como un factor que propicio que se abuse de ella y representa del mismo modo en su cuerpo por medio del tatuaje.

Para abordar la memoria en este proyecto además de las situaciones ya descritas en los ejemplos anteriores, también se recurre a la fotografía de archivo intervenida donde las informantes representan las edades donde se les causa el abuso y dibujos de los lugares que habitaban cuando eran infantes hechos por ellas.

A demás el concepto de resiliencia se usa como conductor narrativo dentro del fotolibro y se representó a través de la materialidad del libro, es decir, que se utilizaron distintas texturas y papeles para hacer visible este proceso como un proceso no lineal siguiendo los elementos que lo caracterizan a nivel conceptual o teórico.

De esta manera la cultura interiorizada de las participantes con respecto al tema que se aborda es objetivado en un fotolibro. Es decir, el tatuaje puede ser visto como una forma en que la cultura interiorizada y /o simbólica en un contexto particular

pasa a ser al mismo tiempo objetivada bajo forma de practica con un propósito sanador y artístico. En otras palabras, es:

La distinción de las formas interiorizadas y las formas objetivadas de la cultura. O en palabras de Bourdieu entre formas simbólicas y estructuras mentales interiorizadas por un lado y símbolos objetivados bajo forma de prácticas rituales y objetos cotidianos, religiosos, artísticos. (Giménez, 2005: 80)

que los actores incorporan subjetivamente en “modelos de” y los expresan en sus prácticas como “modelos para”, modelos que hacen que en este caso se considere la perspectiva de los sujetos. Es decir, las practicas que realizan las informantes para sobrellevar los eventos adversos son modelos para considerar la al tatuaje como herramienta hacia una ruta resiliente y a su vez para construir objetos de representación en este proyecto.

Hablar sobre la fotografía y la ficción como herramienta para abordar hechos reales como la violencia, es parte del proceso de resiliencia en la obra misma, puesto que en el presente fotolibro representa el proceso de resiliencia de las participantes ante la violencia sexual por medio del tatuaje. El proceso de resignificación que implicó construir imágenes que representaran en mayor de lo posible los temas señalados como la violencia sexual, el tatuaje, el género, la resiliencia, la resignificación, la memoria etc, es una muestra de ello. Poder abordar cada uno de los tópicos desde una propuesta simbólica y a través de un producto artístico ya tiene el mérito en sí mismo de considerarse como un producto artístico resiliente. Cyrulnik confirma el poder que tiene el arte en todas sus formas, el arte es un factor de resiliencia, puesto que es la forma en la que podemos redireccionar la forma en la que la percibimos. Por ello, es importante pensar en la fabricación de los sentimientos que experimentamos y hablamos. Si se nombra el trauma desde la violencia, la transmisión de la violencia no son exactamente los traumas que se transmiten, lo que respecta representar en este proyecto es la forma como las participantes reaccionan al trauma que va a ser transmitido, es decir, el trauma que se transmite es ahora su forma resiliente.

Susan Sontag nos hace reflexionar sobre esta idea, cómo podemos hablar de la violencia a través de la imagen, y en este proyecto optamos por hacer su representación a través de la resiliencia. Así lo que se consigue es la reparación del trauma por medio de su representación a través del fotolibro, es decir, el arte puede contar una historia violenta por medio de su representación y la forma en la que se representa la violencia es la oportunidad que se tiene para cambiar la forma en la que se percibe la situación violenta sin caer en su negación.

Lo que el proyecto consigue es realizar un recorrido breve sobre la representación de la violencia en otros contextos. Explora si el tatuaje actúa como una herramienta para el cambio y transformación, mas no se concentra en un análisis semiótico del tatuaje.

#### *De aprendizaje*

En este sentido la fotografía como registro nos muestra las innumerables posibilidades de representación de la realidad, es de suma importancia y responsabilidad la forma en la que construimos imágenes pues a partir de ellas se construyen valores y se reproducen discursos. La fotografía es un medio para la reflexión de la existencia, y un instrumento para invención de la identidad. A través de la producción artística podemos darle otro sentido al dolor, la ficción como recurso permite que quien sufre en la vida real pueda tener oportunidad de dejar de sufrir en la representación de lo real.

El análisis de la representación en este trabajo posibilita construir conversaciones más amplias sobre el género, la violencia, el tatuaje, el cuerpo y la identidad.

También se considera que los testimonios son una herramienta para el acompañamiento en situaciones de violencia, pues se convierten en documentos que narran y construyen memorias, además, son instrumentos para la denuncia y la visibilización del abuso sexual, un problema social.

Por otra parte, emprender un proyecto artístico sobre la violencia, el tatuaje y la resiliencia abre un canal de comprensión para entender la lucha y la resistencia en otras formas, y no siempre desde lo belicoso, sino desde lo sutil, lo íntimo y lo creativo.

Así, la experiencia narrativa del dolor se considera un concepto complejo de abordar, pues comprender que las emociones que se experimentan en situaciones de violencia son estructuras que se construyen a partir del contexto en el que nos desarrollamos, en este sentido, el dolor, la violencia, la identidad, el género, la edad, la etnia, la clase, el tatuaje son parte de una dimensión cultural.

En este proyecto el dolor está construido desde su dimensión simbólica como un elemento para la transformación y la resistencia, emociones que las participantes comparten en su ruta resiliente.

Para este proyecto es importante mencionar que, aunque no se basa estrictamente en una perspectiva antropológica de las emociones, porque ya sería otro tipo de investigación, sí trata de acercarse a una representación del tatuaje como una práctica que funciona para la sanación en situaciones de violencia sexual desde la perspectiva simbólica de la cultura.

#### *Del producto*

Es preciso destacar que los productos artísticos y comunicativos como el fotolibro son un soporte que posibilitan llevar un mensaje al público. Es un producto editorial que toma la forma de documento histórico al albergar historias en forma de testimonios sobre situaciones de violencia que aún no se conocen.

Los elementos que constituyen una obra editorial como el fotolibro son el pilar para crear narraciones. El formato, los papeles, el color, la tipografía, la imagen juegan un papel principal para su materialización y el hacer este aspecto visible es primordial a la hora de crear un producto editorial, puesto que cada uno de los elementos estará destinado a cumplir una función.

El formato que el fotolibro nos ofrece cumple el objetivo de contar historias de violencia a partir de los elementos editoriales. Además, por las características propias de la investigación es una herramienta para hacer públicos hechos que se mantenían en secreto. El fotolibro nos permite abordar todos los argumentos que encierran la temática de manera artística. Nos permite tener una postura ante la forma en la que se cuentan las historias y promueve la creatividad para utilizar los elementos editoriales a favor de su representación. En este sentido lo connotativo y

lo denotativo en las imágenes que fueron construidas juegan simultáneamente y funcionan como canales comunicativos.

Se recurre así, a la resignificación de las imágenes de archivo a partir de la intervención con elementos que se encuentran en nuestros contextos y que sirven para crear relaciones simbólicas respecto al sentido con el que se construye el mensaje.

Respecto a la viabilidad, el fotolibro nos permite crear una obra que puede ser construida con un presupuesto alto o bajo según las posibilidades, eso abre un panorama más amplio para cualquier creador y por consecuencia para el público que adquiere el libro, se vuelve más accesible o no dependiendo sus características de producción. En este caso, debido a que este proyecto corresponde a cuestiones académicas se apuesta por una producción a costes no tan bajos, pues la intención es que se puedan imprimir pocos ejemplares, algunos disponibles para las participantes y para el acervo que hace la Universidad por el momento, aunque no se descarta una producción más amplia para próximas presentaciones.

## Bibliografía

### Tatuaje

- Basave Benítez, Ana María. (2009) El tatuaje en monterrey Aproximación a su difusión y promoción estética. Universidad Autónoma De Nuevo León Facultad De Artes Visuales División De Estudios De Posgrado. Pp. 171
- Ballén Valderrama, J., & Castillo López, J. (2015) La práctica del tatuaje y la imagen corporal. *Revista Iberoamericana de Psicología: Ciencia y Tecnología*, 8(1), 103- 109.
- Bautista, Guillermo. (2019) El tatuador de Lecumberri en *La Razón* [En línea] <https://www.razon.com.mx/el-cultural/el-tatuador-de-lecumberri/>
- Brena Torres, Valentina. (2007) Utilizando el cuerpo: una mirada antropológica del tatuaje. Artículo derivado de la investigación “Procesos de construcción y clasificación del tatuaje en el Montevideo actual”, realizada en el marco de la materia: Taller en Antropología Social II, de la carrera de Antropología, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Montevideo, Uruguay. Orientadores: Prof. L. Nicolás Guigou y Prof. Renzo Pi Hugarte. Publicado en: [http://letrasuruguay.espaciolatino.com/brena\\_valentina/procesos\\_de\\_construccion.htm](http://letrasuruguay.espaciolatino.com/brena_valentina/procesos_de_construccion.htm)
- Le Breton, David. (2017) El tatuaje o la firma del yo. Casimiro libros, Madrid. Pp. 69
- Medina. A (2019) “Lidera México la industria del tatuaje en Latinoamérica” en *Forbes México* [En línea] disponible en: <https://www.forbes.com.mx/lidera-mexico-la-industria-del-tatuaje-en-latam/>
- Morín, Edgar, Nateras, Alfredo, *et al.* (2009) Tinta y Carne. Contracultura, México Pp. 309
- Nateras Domínguez, Alfredo. (2002) Alteración y decoración de los cuerpos urbanos: tatuajes y perforaciones en jóvenes. Facultad de psicología división de estudios de posgrado, Universidad Autónoma de México, México, D.F. Pp. 365

- Pérez Fonseca, Lissette (2009) Cuerpos tatuados, “almas” tatuadas: Nuevas formas de subjetividad en la contemporaneidad en Revista Colombiana de Antropología [ En línea] vol. 45 enero- junio. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105012398003.pdf>
- Piña Mendoza, Cupatitzio. (2009) La construcción del sujeto tatuado como individuo peligroso. El papel de los discursos académicos en la construcción del estigma que pesa sobre el tatuaje en México. Tinta y carne. Contracultura, Pp. 57-73
- Rivera Guadarrama, José (2020) El tatuaje en México: Prejuicio, clandestinidad y aceptación en *La Jornada* [En línea] <https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2020/01/12/el-tatuaje-en-mexico-prejuicio-clandestinidad-y-aceptacion-la-semanal-6148.html>
- S.Ganter, Rodrigo. (2005) De cuerpos, tatuajes y culturas juveniles. Espacio Abierto Cuaderno Venezolano de Sociología ISSN 1315-0006 / Depósito legal pp 199202ZU44 Vol. 14 No. 1 (enero-marzo): 25 – 51

## **Violencia**

- Angelini, Cristina. Et al (2019) violencia sexual y de género: introducción, Aidos. España. Pp. 13-15
- Bourdieu, Pierre (2000) Cap.1. Una imagen aumentada en *La dominación masculina*. Editorial Anagrama, Barcelona. Pp. 1-70
- Diaz, Carolina (2023) La sutileza de la resistencia. Mujeres y emociones contra el despojo en la frontera sur de Chiapas. Mexico: Clacso, Cooperativa Editorial Reto, CLACSO. Pp.220.
- Diaz, Ulises (2019) ONU México hace un llamado a eliminar todas las formas de violencia sexual contra las mujeres y las niñas [recuperado de]

[https://www.unicef.org/mexico/comunicados-prensa/onu-m%C3%A9xico-hace-un-llamado-eliminar-todas-las-formas-de-violencia-sexual-contr#\\_ftn1](https://www.unicef.org/mexico/comunicados-prensa/onu-m%C3%A9xico-hace-un-llamado-eliminar-todas-las-formas-de-violencia-sexual-contr#_ftn1)

Inclan Solis, Daniel (2018) violentamente visual. Los límites de la representación de la violencia en *Interpretatio* revista de hermenéutica. [en línea] vol. 3 num.2. Universidad Autónoma de México. Posgrado en Estudios Latinoamericanos disponible en: <https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio/index.php/in/article/view/107/233>

INEGI, Estadísticas a propósito del día internacional de la eliminación de la violencia contra la mujer (25 de noviembre) comunicado de prensa núm. 689/21 23 de noviembre de 2021 [https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2021/EAP\\_Eli\\_mviolmujer21.pdf](https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2021/EAP_Eli_mviolmujer21.pdf)

Ley General de Acceso a las Mujeres a una Vida Libre de Violencia (2007) [En línea] <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGAMVLV.pdf>

Rivera de Tarrab, Beatriz, et al. (s/f) Desarrollo integral para el adolescente VI. Dirección de promoción y desarrollo social. Pp. 33

Segato, Rita L (2016) *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños. Madrid. Pp. 188.

Sontag, Susan. (2018) *Ante el dolor de los demás*. Penguin Random House Grupo Editorial. Ciudad de México. Pp 109.

Zani M. Alejandra (2018) Isabel Muñoz, entre el dolor y el placer en El mundo [En línea] <https://www.elmundo.es/cultura/2018/04/27/5ae2209a46163f8d168b45f7.html> 9/02/22

## **Memoria**

Parrini, Rodrigo. (2011) Memorias del cuerpo. Cuerpo, memoria y olvido. Subversiones. Memoria social y género. Ataduras y reflexiones. Juan Pablos y Conaculta, México, Pp. 323-343

## **Resignificación**

Molina Valencia, Nelson (2013) Discusiones acerca de la resignificación y conceptos asociados en *Proceso cotidiano y propósito profesional. ¿Estudio de un concepto reificado en la psicología contemporánea?* Revista Mec-Edupaz, Universidad Nacional Autónoma de México/ Reserva 04-2011-0040410594300-203 issn No. 2007-4778 No. III Sep- Mar.

## **Resiliencia**

Badilla, Helena y Sancho A. (1997) Para comprender el concepto de resiliencia. Estudio de antecedentes. Tesis: Las experiencias de resiliencias como eje para un Trabajo Social alternativo. Universidad de Costa Rica.

Canaval, Gladys. Et al (2007) Espiritualidad y resiliencia en mujeres maltratadas que denuncian su situación de violencia de pareja, Colombia Medica, vol. 38, núm. 4, octubre-diciembre. Universidad del Valle. Cali, Colombia. Pp. 72-78

Monrroy, Brisa y Palacios, lino (2011) Resiliencia: ¿Es posible medirla e influir en ella? Salud Mental. Vol. 34, No. 3, mayo-junio. México D.F. p. 237-246

## **Identidad**

Giménez, Gilberto (s.f) 1. La cultura como identidad y la identidad como cultura. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. [En línea] disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>

Giménez, Gilberto (2005) La concepción simbólica de la cultura, en teoría y análisis de la cultura. México, Conaculta. Pp. 67-87

Lagarde, Marcela (1996) "El género", fragmento literal: "La perspectiva de género", en *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*, Ed. horas y Horas, España. pp. 13-38 en texto original y de 1- 21 en línea, [https://catedraunescodh.unam.mx/catedra/CONACYT/08\\_EducDHyMediacionEscolar/Contenidos/Biblioteca/Lecturas-Complementarias/Lagarde\\_Genero.pdf](https://catedraunescodh.unam.mx/catedra/CONACYT/08_EducDHyMediacionEscolar/Contenidos/Biblioteca/Lecturas-Complementarias/Lagarde_Genero.pdf)

Rizo García, Marta (2004) prácticas culturales y redefinición de las identidades de los inmigrantes en El Raval (Barcelona): aportación desde la comunicación. Tesis Doctoral, universidad de Barcelona. P. 112-121

## **Fotografía y fotolibros**

Abraham, Lizette (2015) *Breve historia de la fotografía construida*. YACONIC. Disponible en: <https://www.yaonic.com/historia-fotografia-construida/>

Barbosa, Araceli (2008) "Impacto cultural de feminismo en el arte de mujeres en México. *El arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. México: UAEM. Pp 27-48.

Boisier, R y Simoés, L (2019) *De discursos visuales, secuencias y fotolibros*. Muga, España. Pp 157.

Calvo, Carmen [foto] [http://www.carmencalvo.es/obra/cest\\_le\\_malheur](http://www.carmencalvo.es/obra/cest_le_malheur)

Castillo, Mónica (2018) Ana Medienta una artista cubana que sobrepasó los límites. New York Times [En línea] <https://www.nytimes.com/es/2018/09/21/espanol/cultura/ana-mendieta-artista-obituario.html>

Castaneira. S (28 de febrero 2018) *Jorge Panchoaga: Dulce y Salada* [ mensaje en un Blog] recuperado de: <http://elpatiodeldiablo.blogspot.com/2018/02/jorge-panchoaga-dulce-y-salada.html>

Cisneros, Patricia (2013) *La identidad viajera en la fotografía contemporánea Latinoamérica: una deconstrucción de su construcción*. Tesis Doctoral. Doctorado en Historia del arte y cultura visual. Universidad Autónoma de Madrid.

Colorado. O (2017/ 02/17) Fotografía intimista: el documento personal [ información publicada] recuperado de: <https://oscarenfotos.com/2013/02/17/fotografia-intimista-el-documento-personal/>

Colorado. O (2017) Fotografías de Nan Goldin y Larry Clark [Fotos] Recuperado de: <https://oscarenfotos.com/2013/02/17/fotografia-intimista-el-documento-personal/>

Crespo, Gloria (2018) “Carmen calvo, no hay que dar tantas pistas al espectador” en el País [ En línea] recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2018/06/26/babelia/1530025833\\_152680.html](https://elpais.com/cultura/2018/06/26/babelia/1530025833_152680.html)

CROMA (2018) fotografías del fotolibro dulce y salada [ fotos] Recuperado de: <http://cromatallervisual.com/producto/dulce-y-salada/>

El apartamento (2020) fotografías de Marta María Pérez Bravo [fotos] Recuperado de: <http://www.artapartamento.com/artistas/marta-maria-perez-bravo/trabajo>

Dolores Almeida, Vulna [fotos] <https://www.jornada.com.mx/2020/02/07/cultura/a02n1cul>

Fontcuberta, Joan Mictlán [fotos] <https://hydra.lat/products/mictlan-joan-fontcuberta?variant=36679726858402>

Fontcuberta, Joan (2011) “El hechizo del fotolibro” en El País. Diciembre. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084335\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084335_850215.html) (fecha de consulta 15 de abril, 2020)

García, Joel (2016) *Fotografía construida*. Hermosillo, Sonora. Divergente. Recuperado de: <https://divergente.info/2016/05/17/fotografia-construida/?fbclid=IwAR2wbczwSJSbRacgALICGdVqMHeVKixdtPMFSK4KGJhgi-HKZCn2NNiQoK4>.

Gronemeyer, Jorge (2015) “El fotolibro” en *Revista Atlas*. Mayo en [ En línea] disponible en: <https://atlasiv.com/2015/05/08/el-fotolibro/> (fecha de consulta 15 de abril de 2020)

Instituto Superior de Artes Visuales (2017) Fotografía de Cirenaica Moreira [Foto] Recuperado de: <https://www.institutoimago.com/fotografia-cubana-contemporanea-cirenaica-moreira>

Jové Àlba, Antoni (2009) “Larry Clark: Adolescencia, drogas y sexo” en *Arte y políticas de identidad* [En línea] vol. 1. Diciembre. Servicio de Publicaciones de la universidad de Murcia, España. Disponible en: <https://revistas.um.es/reapi/article/download/89391/86411/> (fecha de consulta 31 de marzo, 2020)

López Oliva, Manuel (2010) “Cirenaica, más allá de la imagen fotográfica” en *Revolución y cultura* [ En línea] numero. 2 marzo- abril, Año 52 de la revolución, La Habana, Cuba. Disponible en: <http://www.ryc.cult.cu/wp-content/uploads/2016/04/2010-2.pdf> (fecha de consulta 15 de abril de 2020)

Memento Mori (2009) fotografía de Cirenaica Moreira [foto] recuperado de: <https://xmementoxmorix.blogspot.com/2009/02/cirenaica-moreira-surrealismo-encarnado.html>

Muñoz- Muñoz Ana M (2014) La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía en *Arte, Individuo y Sociedad*, [En línea] vol. 1. Universidad Complutense de Madrid. Madrid , España. Pp 39-54, Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513551290003>

Muñoz, Miguel Angel ,(2012) “Nan Goldin el lado poético y duro de la fotografía”, [En línea] UAM. Disponible en:

[http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/55\\_v\\_may\\_2012/casa\\_del\\_tiem  
po\\_elV\\_num\\_55\\_41\\_44.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/55_v_may_2012/casa_del_tiem<br/>po_elV_num_55_41_44.pdf) (fecha de consulta 31 de marzo, 2020)

Museo Reina Sofía, (3 de junio de 2014). *Fotos y libros. España 1905- 1977. Entrevista con Horacio Fernández*. [archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=viv1NoVVyCM>

Navia, Natalia (2017) “Nan Goldin. Fotografías de una deriva deseante” en *Espectros* [En línea] año 2, número 3, Buenos Aires. Disponible en: [http://espectros.com.ar/wp-content/uploads/2017/02/NAN-GOLDIN-Fotografi%CC%81as-de-una-deriva-deseante\\_por-Natalia-Navia.pdf](http://espectros.com.ar/wp-content/uploads/2017/02/NAN-GOLDIN-Fotografi%CC%81as-de-una-deriva-deseante_por-Natalia-Navia.pdf) (fecha de consulta 31 de marzo, 2020)

PDNB (s/a) Fotografía de Marta María Pérez Bravo [foto] Recuperado de: <https://pdnbgallery.com/SITE/marta-maria-perez-bravo/>

Schweinheim, Eugenia, “Tulsa: análisis de la obra primera de Larry Clark” en *Catalogo de Proyectos de Graduación* [ en línea] Universidad de Palermo. Disponible en: [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/blog/docentes/trabajos/36011\\_131594.pdf](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/36011_131594.pdf) (fecha de consulta 31 de marzo, 2020)

Sontag, Susan (2018) *Ante el dolor de los demás*. Penguin Random House Grupo Editorial. Ciudad de México. Pp 109.

Yaconic (2015),

## **Metodología**

Álvarez- Gayou Jugerson, J.L. Et al (2003) Métodos cualitativos para la obtención de la información en *Cómo hacer investigación cualitativa*. Fundamentos y metodología, PAIDÓS, México. Pp. 104-184

Orozco, Guillermo y González, Rodrigo (2015) Cap. 4. “Lo distintivo en la perspectiva cualitativa en comunicación, medios y audiencias”. *¿Qué es la perspectiva cualitativa?* en *Una coartada metodológica. Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias*, tintable, México, D.F. pp.215

S.J. Taylor y Bogdan (1987) Cap.1. Introducción. “Ir hacia la gente” en *Introducción a la investigación a los métodos cualitativos. La búsqueda de los significados*, Paidós, España. Pp. 16-27

## ANEXOS

### Guía de entrevista

#### El tatuaje como herramienta resiliente en mujeres sobrevivientes de violencia sexual.

Entrada o presentación:

- Saludo
- La presentación de la investigadora
- Explicación de los objetivos de la entrevista
- Se inicia con una conversación acerca del tema

Categoría	Reactivos
Violencia sexual	¿Tus tatuajes tienen relación con alguna experiencia personal violenta? ¿Me puedes contar qué paso? ¿Me quisieras decir por parte de quién fue cometido el acto? ¿Cuál era tu edad?
Cuerpo	¿De qué forma transformó esa situación violenta tu cuerpo? ¿Consideras que tus tatuajes cambiaron la forma en la que te relacionas contigo misma, con tu cuerpo y con los demás? ¿Como te sientes con tu cuerpo tatuado?
Tatuaje	¿Por qué te tatúas? ¿En qué momento comenzaste a tatuarte? ¿Qué pasaba en ese momento? ¿Como consideras al tatuaje a partir del momento en que te tatúas? ¿Portar tatuajes te hace concebirte de diferente manera ante los demás? ¿Por qué? ¿Qué significa para ti tener tatuajes?
Género	+
Resiliencia	¿Alguna vez has considerado que el realizarte un tatuaje te ayuda a sobreponerte ante la situación violenta que has vivido? ¿De qué forma?

	<p>¿Por qué crees que el tatuaje puede ser herramienta de ayuda?</p> <p>¿De qué forma el tatuaje ha marcado un antes y un después en tu vida?</p> <p>¿Crees que el tatuaje te beneficia en algún aspecto psicológico, físico o emocional?</p> <p>¿Por qué?</p>
--	--

¿Como te relacionas con tu cuerpo ahora ya tatuado?

¿Crees que los tatuajes ayudan a relacionarte de distinta forma con los demás?

¿Crees que a través del tatuaje puedes resignificar tu cuerpo? / ¿de qué forma?

¿Crees que a través de tu cuerpo tatuado puedes resignificar parte de la historia de violencia que ahora cuentas u otras experiencias o situaciones?

## **USO DE IMAGEN**

México, D. F., a 1 de septiembre de 2020.

### **A QUIÉN CORRESPONDA:**

*El tatuaje en mujeres: una herramienta resiliente* es un proyecto con fines académicos y de investigación que busca revelar visualmente las historias de violencia sexual de 4 mujeres que utilizan el tatuaje como una herramienta resiliente para resignificar sus experiencias.

Este proyecto se interesa en apoyar y difundir experiencias que quedaron olvidadas y/o sin nombrar a través de la creación de material visual.

Por ello se reconoce ampliamente la participación y el consentimiento de quienes apoyaran libre y voluntariamente los fines de este proyecto. Autorizando el uso de su imagen, de su testimonio y en dado caso que se requiera de su voz para la realización del presente.

Así mismo se le hace saber a la interesada que su aparición en el proyecto fotográfico se manejará de manera segura y responsable y sin fines de lucro.

De acuerdo con lo anterior, la participante otorga su consentimiento para que dicha imagen pueda ser utilizada en la preproducción, producción, post producción, publicidad y reproducción, y distribución mediante el producto terminado en cualquier momento, lugar y forma que se crea pertinente.

---

**Firma de la interesada**

---

**Firma de la interesada**