

CARLOS A. JÁUREGUI, DAVID SOLODKOW Y KARINA HERAZO (COMPILADORES), *EMILIANO ZAPATA: 100 AÑOS, 100 FOTOS.* (BOGOTÁ: EDICIONES UNIANDÉS, 2022)

JUANITA SOLANO ROA
Universidad de los Andes, Colombia

DOI: <https://doi.org/10.25025/harta11.2022.14>

JUANITA SOLANO ROA

Profesora asistente del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de los Andes. Tiene un doctorado en Historia del Arte del Institute of Fine Arts (NYU) y una maestría de la misma institución. Su trabajo se centra en la investigación sobre la historia de la fotografía, la relación entre arte y comida, y la historia del arte moderno y contemporáneo en América Latina. En 2022 recibió el premio al mejor artículo sobre arte latinoamericano de la Association for Latin American Art (ALAA) y en 2015 fue merecedora del Joan and Stanford Alexander Award. Dentro de sus publicaciones más recientes se encuentran “Melodrama’s Fictional System: Fernell Franco’s Photography and The Golden Age of Mexican Cinema” (*History of Photography*, 2021), “Orientalism in the Andes: Photographs by Melitón Rodríguez and Benjamín de la Calle in the long 19th Century” (*H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 2020) y “The Other’s Other: Turn of the Century Photography in Latin America” (*Beyond the Face: New Perspectives on Portraiture*. Edited by Wendy Wick Reeves. London: D. Giles, Ltd, 2018). Solano Roa es también co-curadora del proyecto de humanidades digitales *La fiebre del banano/Banana Craze* (<https://banana-craze.uniandes.edu.co/>) y de la exposición *Bitter Bites. Tracing the Fruit Market in the Global South* (Cuchifritos, NY, 2017).

En 2019, con motivo de la celebración de los cien años de la muerte del líder revolucionario e ícono mexicano Emiliano Zapata, los profesores Carlos A. Jáuregui (Universidad de Notre Dame, South Bend, Estados Unidos), David Solodkow (Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia) y Karina Herazo (Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia) organizaron la muestra itinerante *Emiliano Zapata: 100 años, 100 fotos*. A principios de 2022 se publicó el catálogo que acompaña y complementa la muestra. Titulado de la misma forma que la exhibición, el catálogo se compone de diez textos escritos por expertos de diferentes disciplinas que examinan diversas aristas tanto de las fotografías incluidas en la exhibición como de la exhibición misma. El libro está ampliamente ilustrado con más de cien fotografías de la revolución zapatista que ocupan la mayor parte del catálogo y a las que se les dedica una página completa por foto. Además, cuenta también con documentos de archivos que complementan las lecturas críticas de los autores, detalles de algunas imágenes que aíslan aspectos en los que reparan los análisis y una serie de fotografías contemporáneas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) tomadas por Francisco de Parres Gómez. Adicionalmente se incluyen imágenes de las diversas instalaciones que se hicieron de la muestra en Bogotá, Barranquilla, Guadalajara, Zacatecas, Fayetteville y Londres, así como fotografías de una serie de grabados que resultaron de las actividades de activación de la muestra. El catálogo termina con traducciones al inglés de todos los textos, lo que lo convierte en un recurso bilingüe dirigido a un público amplio.

Emiliano Zapata: 100 años, 100 fotos inicia con el texto “Retornos espectrales y el múltiple conjuro de Emiliano Zapata”, escrito por Jáuregui y Solodkow, que hace un recorrido por las imágenes del catálogo que sirven como dispositivos para invocar el lugar de Zapata y su movimiento dentro de la revolución mexicana y así proponer una nueva lectura de la construcción icónica no solo

1. Carlos A. Jáuregui, David Solodkow y Karina Herazo (compiladores), *Emiliano Zapata: 100 años, 100 fotos* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2022), 9.

2. Jáuregui, Solodkow y Herazo, *Emiliano Zapata*, xiii.

3. Elizabeth Edwards, "Objects of Affect: Photography Beyond the Image". *The Annual Review of Anthropology* 41 (2012): 222.

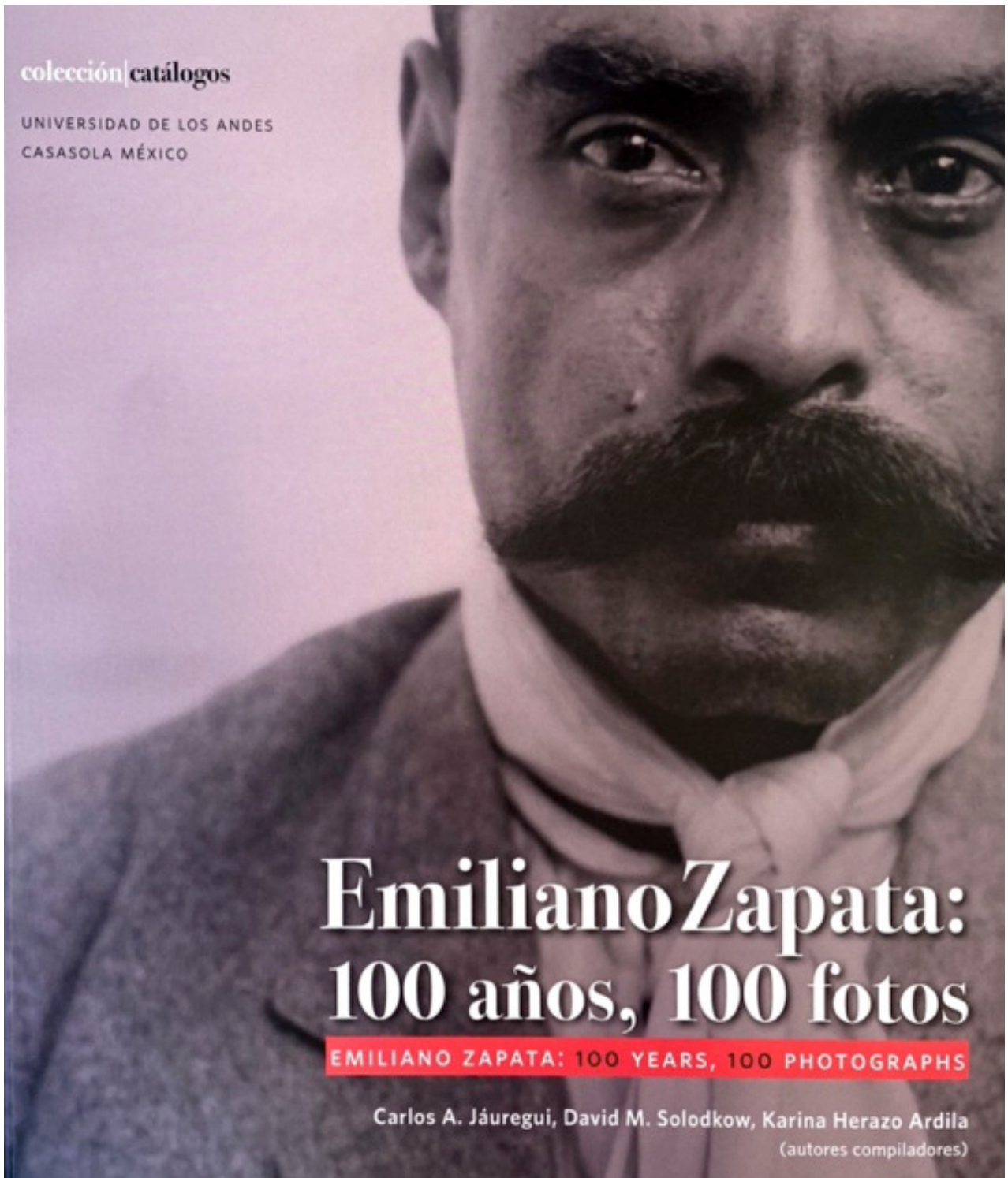
4. El trabajo de Sara Castrejón se está empezando a analizar a la luz de un interés global por estudiar y rescatar el trabajo de las mujeres fotógrafas. Véase: John Mraz, "Sara Castrejón: Fotografar la revolución, representar la mujer". *Fotocinema* 22 (2021): 119-147.

5. Jáuregui, Solodkow y Herazo, *Emiliano Zapata*, 9.

de la figura del revolucionario sino de todo su movimiento. Sin la intención de reunir en un mismo espacio todas las imágenes que se hicieron de Zapata durante la revolución, ni la de crear un compendio histórico de la revolución suriana, el texto se centra en el análisis de unas fotografías puntuales que permiten expandir la lectura de imágenes icónicas o develar e insertar dentro del relato revolucionario fotografías que han circulado poco y que amplían el panorama de lo que fue la revolución y los roles que jugaron sus diversos protagonistas. Los autores aprovechan la multiplicidad de sentidos que caracteriza a la fotografía para enfatizar el hecho de que muchas de estas imágenes han sido apropiadas por diversas agendas y utilizadas para la difusión de diferentes ideales, en ocasiones incluso contradictorios entre sí.

Uno de los muchos aspectos a resaltar en este texto introductorio es el análisis de lo que los autores llaman el "archivo gráfico zapatista",¹ un grupo de fotografías en su mayoría anónimas que corresponden a una documentación más empática del movimiento y que nos permiten ver el punto de vista zapatista de la revolución. De hecho, el insertar dentro de la narrativa estas imágenes es uno de los propósitos principales del proyecto, que apunta hacia una "política de la empatía" como lo afirma Jáuregui en su presentación del catálogo.² Precisamente debido al carácter indéxico de la imagen fotográfica, es decir, su capacidad de ser no solo una representación icónica de aquello que se posa frente a la cámara sino también una huella, un testimonio de eso que estuvo allí en frente de la lente, este medio se ha convertido en el canal ideal para despertar una estrategia del afecto. Como lo indica la antropóloga Elizabeth Edwards, la fotografía, en particular aquella en la que aparecen personas, parece borrar las distinciones entre el sujeto en sí mismo y su representación.³

Los autores identifican en este archivo imágenes poco consultadas —y en muchos casos anónimas— que resaltan el rol de sujetos menos estudiados (e incluso ignorados) en la historiografía de la revolución. Por ejemplo, una de las fotografías anónimas muestra a un niño zapatista a caballo y armado, listo para unirse al resto de las tropas, resaltando así el rol de los menores dentro de la revolución. Las imágenes de fotógrafos poco estudiados como Cruz Sánchez o Sara Castrejón hacen también parte de ese "archivo gráfico zapatista".⁴ Jáuregui y Solodkow afirman que las imágenes de Sánchez resultan más empáticas que aquellas usadas por la prensa antizapatista,⁵ y habría sido interesante que discutieran en más detalle esos aspectos que identifican como catalizadores de empatía (así fuera con ejemplos sencillos) para puntualizar un tema que resulta intrigante dentro del cuerpo de imágenes estudiado. Dicho esto, los autores reparan en detalles reveladores de algunas imágenes de Cruz, que no tienen que ver necesariamente con el argumento empático pero que patentizan algunas de las estrategias visuales usadas por este y otros fotógrafos. Por ejemplo, en una fotografía de un grupo



6. Es importante aclarar la diferencia de las lecturas que hacen estos autores con respecto al tema de las soldaderas que, como bien aclara Baitenmann, fueron en su mayoría mujeres que participaron en la revolución pero del lado del ejército federal y no en las facciones revolucionarias. Véase: Helga Baitenmann, “El doble crimen de ser mujer y zapatista”, en Jáuregui, Solodkow y Herazo, *Emiliano Zapata*, 99.

hombres armados de Morelos los autores señalan el evidente blanqueamiento de las pieles de los insurgentes como una estrategia del fotógrafo que buscaba desafiar los estereotipos asignados al campesinado revolucionario.

En oposición al “archivo gráfico zapatista” está la muy estudiada colección fotográfica Casasola, de donde vienen la mayoría de las fotografías de la muestra. En un breve texto escrito por Gustavo Casasola Salamanca y Olinda Olvera, los autores exponen la importancia de este corpus fotográfico iniciado en 1912 por Victor Agustín Casasola y su primo Gonzalo Herrerías, quienes formaron la primera agencia de reportería gráfica en México.

El rol de las mujeres dentro de la revolución, ya fuera como fotógrafas (como es el caso de Castrejón) o como sujetos mismos dentro de las fotografías, es un vaso comunicante entre varios de los textos del catálogo. Este es uno de los aspectos más interesantes de la investigación, ya que problematiza el androcentrismo característico de las lecturas más tradicionales de la revolución. Los textos de Samuel Villeta, Helga Baitenmann y John Mraz, e incluso el texto de cierre de Sandra Sánchez (además del texto introductorio ya discutido) develan que las mujeres participaron en roles activos dentro del ejército zapatista. Las discusiones presentadas por estos autores, que van desde el análisis de fotografías en las que aparecen coronelas y capitanas, pasando por el estudio de fotografías de sujetos transgénero, hasta el examen crítico del papel de las mujeres cautivas como trofeos de guerra, demuestran que el rol femenino en este conflicto armado fue mucho más amplio de lo que comúnmente se piensa.⁶ Dada esta perspectiva de género que atraviesa el catálogo me llama la atención que Villeta se refiera a las mujeres por sus nombres propios, y no por sus apellidos como debería acostumbrarse, aunque se trata de un reparo menor teniendo en cuenta la importancia de la visualización de estos sujetos otros dentro de la revolución.

El catálogo incluye otros textos reveladores como el de Timothy Matovina que analiza y enfatiza la importancia de la virgen de Guadalupe como estandarte del ejército zapatista y su reforma agraria. Al igual que lo hacen los otros textos de este libro, Matovina insiste en que la función de este tipo de imágenes consistía en humanizar a los zapatistas y así crear una contra-retórica visual de una revolución supuestamente liderada por salvajes, sucios y violentos.

Los textos de Karina Herazo y Mario Omar Fernández se ocupan de la dimensión material de la muestra. En el primero, Herazo justifica la decisión de no incluir las imágenes “originales” o de época en la exposición. Los curadores optaron por hacer copias de gran formato que permitieran ver elementos invisibles de las copias más pequeñas ya que le apuntaban a una muestra de carácter educativo. Aunque la autora tiene claridad sobre el problema de los formatos en la imagen fotográfica, me pregunto qué estrategias se usaron en la exposición para

no perder de vista los usos originales de las fotografías. Como lo afirma Geoffrey Batchen, aunque

las fotografías pueden potencialmente imprimirse en casi cualquier tamaño, en la realidad llegan a nosotros con unas dimensiones particulares, por razones particulares (técnicas, comerciales, estéticas). Es tiempo de que los historiadores se hagan cargo de estas particularidades y, por lo tanto, se ocupen nuevamente de la fotografía como un objeto físico y no solo como una imagen “virtual”.⁷

El texto de Fernández, por su parte, se ocupa de la museografía de la exposición. Raras veces me he encontrado con un texto de este tipo en un catálogo de una muestra y me pareció un ejercicio inteligente. Este texto demuestra que las fotografías no son solo imágenes que residen en el pasado, sino que son motores para la producción del presente.

El texto que cierra esta publicación es un resumen hecho por Sandra Sánchez de las premisas del fotohistoriador John Mraz (que él mismo desarrolla con ejemplos en su ensayo para este catálogo) que plantean que la fotografía debe ser usada como una fuente primaria más para hacer historia. Este catálogo evidencia que dicha premisa no solo es cierta sino que opera como un motor que complejiza las lecturas hegemónicas de la historia. Añadiría a esta reflexión el hecho de que la fotografía es también un lugar de producción de conocimiento y que como tal nos abre también un espacio para meditar y teorizar sobre la imagen misma.



7. Geoffrey Batchen, “Does Size Matter?”, en *Negative/Positive: A History of Photography* (Abingdon y Nueva York: Routledge, 2020), 169. Traducción al español de la autora.