

Estudios sobre Arte Actual

Número 14
2026

103

La fotografía como declaración ética. Una educación visual para posicionarse ante la realidad

*Photography as an ethical statement. A visual education for taking a stand on
reality*

LUISA ALEJANDRINA PILLACELA-CHIN

Departamento de Expresión Plástica, Musical y Dinámica. Universidad de Murcia¹ (España)

DAVID LÓPEZ-RUIZ

Departamento de Expresión Plástica, Musical y Dinámica. Universidad de Murcia (España)

Recibido: 20 de julio de 2026

Aceptado: 2 de agosto de 2026

Publicado: 5 de agosto de 2026

Resumen:

El presente artículo se plantea como una biografía comentada, a la luz del filtro de la historia y la lectura de la contemporaneidad, del fotógrafo Robert Capa. Se reflexiona alrededor de la fotografía como instrumento privilegiado para el conocimiento de lo real y una forma de interpelar a la conciencia de los espectadores. En nuestra cultura visual, la proliferación de imágenes y su banalización ha ido desdibujando esta función. La imagen mediada tecnológicamente favorece una actitud pasiva y el relato foto-periodístico, con todo lo que conlleva de posicionamiento ético ante los acontecimientos, es apenas considerado. Este texto reflexiona alrededor de este aspecto de la función cognitiva de la imagen, en concreto sobre su papel como transmisor de valores desde una experiencia situada y activista. ¿Es posible, hoy, continuar considerando a la fotografía como un arte susceptible de generar el posicionamiento ético de la sociedad ante lo que sucede en una realidad que a veces pareciera preferir no detenerse a mirar?

Palabras clave: Arte, educación artística, ética, fotografía, Robert Capa.

Abstract:

This article presents a commentary on the work of photographer Robert Capa, filtered through the lens of history and contemporary thought. It reflects on photography as a privileged instrument for understanding reality and a means of engaging the viewer's conscience. In our visual culture, the proliferation of images and their trivialization has blurred this function. Technologically mediated images foster a passive attitude, and photojournalism, with all its inherent ethical stance toward events, is barely considered. This text reflects on this aspect of the image's cognitive function, specifically its role as a transmitter of values from a situated and activist perspective. Is it possible today to continue considering photography as an art form capable of generating an ethical stance within society toward what happens in a reality that sometimes seems to prefer not to look at?

Keywords: Art, art education, ethics, photography, Robert Capa.

¹ Investigadora postdoctoral en el periodo comprendido entre el 15 de abril y el 20 de julio de 2026.

1. Introducción

La sociedad contemporánea habita una sobreabundancia de imágenes digitales que se propagan de forma acelerada, configurando nuestra percepción del mundo. No obstante, esta saturación visual suele provocar lecturas superficiales, descontextualizadas y manipuladas que entorpecen la comprensión de los acontecimientos sociales y políticos. Ante este escenario, se vuelve primordial recuperar la fotografía como una praxis ética. Lejos de ser un mero registro objetivo, el acto fotográfico implica intención, selección y posicionamiento; el autor decide qué mostrar, qué ocultar y desde qué perspectiva construir el discurso de la realidad y el juicio público.

Esta investigación toma como referente la trayectoria de Robert Capa, figura fundamental del fotoperiodismo moderno por su cobertura en la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. La innovación de Capa radicó en su capacidad para encarnar la experiencia humana en situaciones extremas, acercando al espectador al dolor de las víctimas de la violencia. Para la educación artística actual, su legado es un valioso modelo teórico y vivencial. Su ejemplo demuestra la valentía necesaria para mirar el entorno y subraya la urgencia de incorporar a las aulas una educación visual crítica. Esta pedagogía debe formar ciudadanos capaces de contrarrestar la desinformación y reaccionar activamente ante las imágenes.

En consecuencia, el presente artículo analiza la fotografía como una herramienta de intervención ética y alfabetización visual a través de la obra de Robert Capa. Se sostiene la tesis de que la imagen fotográfica posee la capacidad latente de promover la sensibilidad social, la reflexión y el pensamiento crítico, competencias indispensables para que las nuevas generaciones comprendan y actúen con responsabilidad en las complejas realidades del mundo contemporáneo.

2. La Urgencia de una educación artística comprometida

En la era de la hiperconectividad, la juventud actual experimenta la realidad social de manera aséptica, parapetada tras el cristal de sus pantallas digitales. Fenómenos tan devastadores como la crisis de la vivienda en España, Europa y Latinoamérica —que despoja a las nuevas generaciones del derecho básico a proyectar un hogar futuro— se consumen a menudo de forma pasiva, como meros contenidos de un flujo infinito de imágenes. Existe un repliegue hacia la comodidad y un temor paralizante al "qué dirán" que sofoca la movilización en las calles. Ante este panorama de pasividad y conformismo, la figura del fotógrafo Robert Capa emerge no solo como un referente histórico, sino como un revulsivo pedagógico fundamental para la educación artística contemporánea. Capa es recordado por la construcción del fotoperiodismo moderno debido a su valentía en escenarios tan hostiles como la Guerra Civil Española o la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, el verdadero valor de su legado para las aulas de hoy no reside únicamente en su audacia bélica, sino en su revolucionaria concepción de la fotografía como un medio para aproximar al espectador a la experiencia humana cruda y real. La pedagogía del arte actual debe rescatar ese "espíritu aventurero" y transformarlo en una metodología de compromiso social. Frente a la mirada distanciada del algoritmo, la educación artística debe exigir a los jóvenes creadores que salgan a la calle, que se acerquen a lo temible, y que utilicen la cámara como una herramienta de cuestionamiento y denuncia.

Durante la Guerra Civil Española, Capa rompió con las dinámicas de su época al ignorar las frías estrategias militares para enfocar su lente en las consecuencias humanas: las pesadumbres, los miedos y la resiliencia de la población civil. Este enfoque es el que urge trasladar a las aulas de artes visuales. Una educación artística comprometida debe impulsar a los estudiantes a romper la burbuja del testigo digital y convertirlos en agentes activos. Salir a fotografiar las manifestaciones, documentar la desposesión urbana o retratar las microinjusticias cotidianas de sus barrios es una forma de asumir una posición ética frente al mundo.

Como bien señala Susan Sontag (2006), capturar experiencias humanas implica decidir qué merece ser visto y comprendido por la sociedad. Las fotografías de Capa demostraron que las imágenes tienen el poder de moldear la percepción social y hacer visibles realidades que, de otro modo, quedarían sepultadas por el silencio o la propaganda. Enseñar arte hoy no puede limitarse a la destreza técnica o a la estética del *like*. Debe ser un ejercicio de responsabilidad ética y de alfabetización visual crítica. Al despojar a los jóvenes de su actitud temerosa y pasiva, y al incitarlos a buscar esa proximidad física y emocional que definía a Capa, la educación artística puede devolverles la voz y el coraje perdidos, transformando el miedo al juicio social en una urgencia colectiva por reclamar sus derechos más fundamentales.

3. La Toma de partido

Esta urgencia de proximidad física en la calle se complementa con una transformación en la comprensión técnica del medio. Tradicionalmente, la fotografía se ha enseñado como un espejo fiel y objetivo del entorno, un archivo histórico cuya única función es registrar la evidencia visual. Sin embargo, el enfoque de Capa destruye el mito de la neutralidad. Capturar una imagen no es un acto pasivo de registro, sino una construcción activa de la realidad. Cada decisión técnica que toma un creador en el espacio público —la distancia exacta con respecto al conflicto, la paciencia para captar el instante preciso, el manejo de la iluminación o incluso el canal posterior de divulgación— constituye una declaración política y una toma de postura.

Siguiendo las perspectivas de pensadores como Roland Barthes (2009) y John Berger (2000), la educación artística contemporánea debe enseñar que encuadrar es, intrínsecamente, excluir o visibilizar. Cuando los jóvenes salen a la calle a documentar las problemáticas sociales, aprenden que la técnica fotográfica no es un fin en sí mismo, sino el vehículo de una posición ética. Decidir qué fragmento de la realidad merece ser observado, extraído del caos y mostrado al mundo es un ejercicio de poder. Por lo tanto, formar a los estudiantes bajo este enfoque los obliga a abandonar la indiferencia del espectador: ya no se limitan a mirar el entorno a través de un visor, sino que se ven forzados a dilucidar las estructuras de su tiempo y a asumir la responsabilidad moral del relato visual que construyen.

4. El secreto ético de Robert Capa

Este artículo se desarrolla al hilo de la biografía del fotógrafo húngaro-estadounidense Endre Ernő Friedmann (22 de octubre de 1913 - 25 de mayo de 1954), con el propósito de despuntar su atrevimiento y su capacidad de acercarse a la realidad para producir imágenes detonantes que impactan al receptor con la fuerza de un estímulo táctil. Friedmann, universalmente conocido bajo el seudónimo de Robert Capa, fue un fotógrafo

de guerra y fotoperiodista considerado por la historiografía como uno de los más importantes cronistas de combate de la historia (Batchen, 2004). Cuando alguien se acerca a nuestros ojos y nos muestra una realidad cruda, es como si se aproximara al oído para confiarnos un secreto. Lamentablemente, hoy es difícil encontrar una voz que busque esa cercanía; los artistas contemporáneos parecen haber agotado sus energías en el formalismo, renunciando a comunicar asuntos de verdadera urgencia social en una comunidad cada vez más egoísta. El arte actual ya no deja intranquilo a nadie; ha dejado de decir cosas para internarse en el bosque de la libre interpretación. Como espectadores, sospechamos que las imágenes han roto su diálogo con nosotros, evidenciando un vacío nihilista que es el reflejo de una sociedad anestesiada, donde habitamos una cultura milenaria, pero nos comportamos como bebés que balbucean entre sus brazos. Ante este panorama, la presente investigación adopta una metodología ensayística centrada en la sistematización de la reflexión estética y social, configurándose como una biografía comentada a través del filtro de la perspectiva histórica y engarzada con una lectura crítica de la educación artística contemporánea.

Para comprender la génesis de esta mirada, es preciso volver a los orígenes del autor, quien nació en Budapest en el seno de una familia judía bajo el convulso escenario del Imperio austrohúngaro. Eran años de profunda intranquilidad política en los Estados eslavos del este de Europa, un contexto propicio para inmiscuirse en la militancia si se poseía un talante osado y aventurero. La aventura es, en esencia, una indagación donde el placer de perderse constituye la primera recompensa; es un soñar sin alejarse de la realidad donde cada paso se afronta desde el discernimiento y la toma de postura personal. En el pasado, resistirse a la aventura era casi imposible, mientras que hoy somos seres más acomodaticios. La aventura de Friedmann conllevaba la posibilidad de la desventura, asumiendo con valentía que la muerte es parte indisoluble de la vida. Consciente de este destino, el joven fotógrafo se involucró en actividades políticas de izquierda y participó en manifestaciones contra el régimen húngaro, lo que provocó que a los 18 años fuera acusado de simpatizar con el comunismo y se viera obligado a abandonar Hungría en 1931 para evitar las represalias estatales (Sekula, 2004).

Esta trayectoria prefigura una problemática vigente en las sociedades contemporáneas, donde la ciudadanía suele evitar el involucramiento en manifestaciones o actos de denuncia debido al temor constante a las represalias, las persecuciones y los procesos de estigmatización ejercidos por las instituciones del poder. En este punto, la fotografía cobra una dimensión política y ética al evidenciar las relaciones de opresión, los conflictos sociales y las vulneraciones de los derechos humanos. Fotografiar implica, de manera inequívoca, tomar una posición frente a los hechos para desvelar aquello que los relatos oficiales intentan invisibilizar. La historia reciente demuestra que, en contextos de protesta social, las fuerzas de orden militar recurren con frecuencia al uso desproporcionado de la fuerza contra la población civil, provocando severos daños físicos, psicológicos y sociales. Ante esta violencia, el registro fotográfico se transforma en un dispositivo de resistencia. La imagen interviene para cuestionar las narrativas hegemónicas y visibilizar las experiencias de quienes históricamente han sido amordazados, invitando al espectador a abandonar la pasividad y a posicionarse críticamente frente a su propia realidad social.

5. El aprendizaje de Capa

La mitificación de los grandes nombres del arte suele ocultar que sus inicios rara vez brotan de una iluminación puramente estética. El trayecto inicial de Endre Friedmann, antes de transformarse en el mítico Robert Capa, en el Berlín de los años treinta es un testimonio de ello. Su llegada a la fotografía no fue un acto de vocación romántica, sino una respuesta a la urgencia económica mientras estudiaba ciencias políticas y periodismo. Su paso por la agencia Dephot, transitando desde las labores más básicas del laboratorio analógico hasta el dominio de la cámara Leica de 35 mm, demuestra que la técnica se asimila a través del oficio y la inmersión directa en el entorno.

107

Este arraigo temprano en la necesidad y en la contingencia de su tiempo es la primera gran lección que la educación artística actual debe rescatar. Hoy en día, los jóvenes perciben la práctica artística y el activismo social a través de una distancia aséptica impuesta por las pantallas digitales. Existe una preocupante pasividad; el miedo al juicio en las redes sociales y el conformismo han anestesiado la movilización frente a injusticias flagrantes, como la crisis habitacional en España, Europa y Latinoamérica, que vuelve utópico el acceso a una vivienda digna. El aula de artes visuales no puede seguir formando técnicos del software o creadores de la estética del *like*. Debe configurarse, emulando los inicios de Capa, como un espacio donde la técnica se adquiera en la calle, impulsando a los estudiantes a vencer el temor al "qué dirán" y a salir a fotografiar las manifestaciones, los rostros y los conflictos de su realidad inmediata.

El punto de inflexión en la carrera de Capa ocurrió en 1932, cuando la agencia lo envió a Copenhague para retratar al líder revolucionario ruso León Trotsky. Las imágenes resultantes, publicadas bajo el crédito de "Friedmann – Degephot", impactaron profundamente por su fuerza comunicativa. Este episodio histórico devela una máxima pedagógica ineludible: para captar un segundo de la realidad, el fotógrafo o fotógrafa ha de sentir el verdadero significado de lo que acontece, sintonizando, en este caso, con cada palabra emitida por el conferencista. El acto fotográfico exige una presencia absoluta, una escucha activa que es imposible de experimentar desde el cómodo aislamiento del espectador digital.

Asimismo, la escena de Trotsky pone al descubierto la estrecha relación existente entre la fotografía, la política y la construcción mediática de la historia. La divulgación y publicación de imágenes no son meros registros pasivos; se consolidan como un instrumento de información y de influencia pública, capaz de forjar la percepción social con respecto a figuras políticas y hechos históricos. Por ello, la fotografía ha de ser entendida en las aulas como una representación cargada de intencionalidad y significado. No es neutral. Cada decisión técnica —desde el encuadre y la iluminación hasta el instante del disparo— es el resultado de una práctica visual profundamente comprometida con el testimonio de la realidad y con la reconstrucción de la memoria colectiva.

La educación artística del siglo XXI tiene la responsabilidad ética de activar este engranaje. Al dotar a los estudiantes de herramientas visuales y lanzarlos al espacio público, se les enseña que capturar una imagen de la injusticia social es una toma de postura política. Solo cuando el alumno comprende que su mirada puede moldear la conciencia colectiva y visibilizar lo silenciado, se despoja de su actitud temerosa y asume la cámara no como un juguete tecnológico, sino como un escudo y un megáfono para reclamar sus derechos más fundamentales.

6. Identidades construidas y la imagen como intervención

La inserción de Endre Friedmann en el efervescente Berlín de los años treinta, bajo el influjo de figuras como Éva Besnyő y Otto Umbehr (Umbo), lo conectó directamente con el movimiento de la Nueva Visión (Freund, 2006). El uso de cámaras portátiles y el nacimiento del fotoperiodismo moderno le enseñaron que la imagen no era un fin puramente estético, sino un dispositivo narrativo y documental (Batchen, 2004). Trasladar esta experiencia a la educación artística contemporánea exige adoptar las tesis de Ricard Huerta (2021), quien defiende la necesidad de tender puentes y bisagras entre el arte y los medios de comunicación en la era digital. Tener conciencia de este concepto es fundamental en el aula: permite ampliar la mirada del alumnado y reconocer la fotografía no como un mero registro técnico o de entretenimiento banal, sino como un medio de cuestionamiento y crítica colectiva. Esta comprensión de la imagen como lenguaje y como herramienta de intervención pública faculta a los jóvenes para narrar acontecimientos, documentar realidades y generar posicionamientos firmes frente a los problemas sociales que les rodean.

Sin embargo, el recorrido de Capa demuestra que la mirada comprometida no se construye en el aislamiento, sino en la contingencia de la historia y el exilio. La llegada del Partido Nazi al poder en 1933 truncó su estancia berlinesa debido a su condición de judío, forzándolo a emigrar a París, donde conoció a la fotógrafa Gerda Taro (Campany, 2003). La confluencia de sus trayectorias de vulnerabilidad y sus afinidades antifascistas fraguó una colaboración profesional revolucionaria. Al principio, Friedmann ejerció como mentor técnico de Taro, pero pronto ella asumió la edición, distribución y promoción de las imágenes a través de agencias internacionales. Fue en este contexto precario donde ambos idearon una brillante estrategia comercial: inventar al personaje ficticio de “Robert Capa”, un prestigioso y cotizado fotógrafo estadounidense. Esta maniobra no solo multiplicó sus ingresos, sino que dio origen al mito definitivo del fotoperiodismo.

Este juego de máscaras e identidades ficticias conecta directamente con las preocupaciones actuales de la educación artística respecto al entorno digital. Como postula Olaia Fontal (2023), los procesos educativos en el arte deben centrarse en la generación de vínculos emocionales, identitarios y de valores entre las personas y sus realidades patrimoniales o visuales. El aula debe convertirse en un espacio para explorar los desafíos éticos que plantea la autenticidad, la representación de uno mismo y la profunda tensión existente entre la imagen pública que se proyecta (el “avatar” de las redes sociales o el mito de “Capa”) y la identidad real del estudiante. A través de este análisis de la cultura visual —en sintonía con el enfoque global que propone Roser Juanola (2007)— el alumnado descubre que la producción de imágenes nos ayuda a construir una identidad personal, académica o profesional. Al mismo tiempo, la historia de Capa y Taro es un recordatorio de que la construcción de la realidad social no puede desarrollarse al margen de la realidad política, sino que requiere de recursos estéticos y conceptuales que nos permitan comprenderla, cuestionarla y transformarla.

En definitiva, la educación artística no puede limitarse a la contemplación pasiva o al temor al juicio ajeno. Siguiendo los modelos de Huerta (2021), Fontal (2023) y Juanola (2007), la práctica fotográfica en la escuela debe ser entendida como un patrimonio vivo y una práctica visual profundamente comprometida con el testimonio de la realidad y la

reconstrucción de la memoria colectiva. Enseñar fotografía hoy es enseñar a los jóvenes que, al encuadrar las injusticias de sus calles o los rostros de sus luchas diarias, están asumiendo una responsabilidad ética y transformando su pantalla aséptica en un canal de acción social.

7. Contra el espectador distante

El éxito de la ficción orquestada por Friedmann y Taro no solo multiplicó el valor económico de sus imágenes en las agencias, sino que propició una refundación identitaria absoluta: ambos crearon una identidad artística completamente nueva, naciendo así de manera oficial los nombres profesionales de Robert Capa y Gerda Taro. Esta metamorfosis creativa se consolidó en el barrio parisino de Montparnasse, epicentro cultural de la Europa de entreguerras. Al compartir cafés, debates e ideales con figuras como Henri Cartier-Bresson, David “Chim” Seymour o André Kertész, Capa y Taro se integraron en una generación que revolucionó la prensa gráfica mediante el uso de cámaras ligeras de 35 mm.



Figura 1. Gerda Taro y Robert Capa en la terraza del mítico Café du Dôme en el barrio de Montparnasse, París. 1936. Autor: Fred Stein.

Este entorno no solo perfeccionó un estilo basado en la rapidez y la espontaneidad documental, sino que forjó una comunidad de creadores que entendían la imagen como un testimonio de resistencia política frente al avance del fascismo europeo.

Esta experiencia comunitaria y situada de la fotografía contrasta drásticamente con la crisis de la sociedad contemporánea. Paradójicamente, hoy en día, al existir una absoluta facilidad de acceso a la información, se ha debilitado la necesidad juvenil de conocer la realidad en su forma más pura, de manera situada y vivencial. Los jóvenes habitan un ecosistema saturado de estímulos donde la información se presenta de forma fragmentada, descontextualizada o sutilmente alterada por los algoritmos de las pantallas. Para contrarrestar esta deriva, la educación artística debe asumir el reto de enseñar a contrastar la información y devolver un sentido real, humano y político a las situaciones captadas.

Frente al adormecimiento digital, la ideología de Robert Capa apoyada en la proximidad física y humana con los acontecimientos preserva una estrecha legitimidad en la actualidad. Su afamada aseveración —“Si tus fotografías no son lo suficientemente buenas, es porque no estás lo suficientemente cerca” (Whelan, 2003)— emana directamente a lo ético-reflexivo desde la necesidad de asimilar la realidad desde dentro, y no únicamente como meros y lejanos espectadores. No se trata de un imperativo técnico sobre la distancia focal, sino de una exigencia pedagógica: asumir un compromiso auténtico con el sujeto, con sus historias de desposesión y con las circunstancias habitacionales, sociales o políticas que dan verdadero significado a los acontecimientos registrados.

En este punto, las aportaciones de expertos como Gloria Jové resultan esclarecedoras para la escuela actual. Jové (2026) defiende una educación artística concebida como un territorio de aprendizaje transdisciplinar y cartográfico, donde el aula se expande hacia el entorno social. Bajo esta mirada, la cámara fotográfica obliga al estudiante a generar un conocimiento "situado", vinculando su cuerpo y su mirada con el territorio que habita. Asimismo, la propuesta se complementa de forma natural con el enfoque de Carlos Escaño (2019), quien aboga por una educación artística crítica y un activismo visual emancipador. Escaño nos recuerda que la producción de imágenes debe ser un acto de contra-información y soberanía cultural. Al impulsar a los jóvenes a salir a la calle con el espíritu audaz de Capa, la pedagogía artística no solo les enseña a encuadrar; los dota de las herramientas críticas necesarias para disputar el relato de la historia a los monopolios mediáticos, transformando su inicial pasividad temerosa en una ciudadanía activa, consciente de su memoria colectiva y dispuesta a defender sus derechos fundamentales en el espacio público.

8. La alfabetización visual crítica frente a la anestesia digital

Los años iniciales de Robert Capa consolidaron un estilo inconfundible: proximidad absoluta al sujeto, espontaneidad extrema en situaciones reales y, por encima de todo, un profundo enfoque humanista (Capa, 2010). Esta filosofía, sintetizada en su célebre axioma sobre la necesidad de "estar lo suficientemente cerca", interpela de manera directa a los desafíos de la sociedad contemporánea. Vivimos en un ecosistema caracterizado por una disponibilidad prácticamente ilimitada de información e imágenes, donde los entornos digitales y las redes sociales nos conectan velozmente con cualquier latitud. Sin embargo, esta aparente democratización no se traduce en una comprensión profunda de la realidad. Al contrario, la velocidad vertiginosa con la que circulan los estímulos visuales favorece una recepción superficial, fragmentada y descontextualizada. Las imágenes son consumidas y sustituidas con la misma rapidez, anulando su capacidad para suscitar reflexiones críticas. Esta exposición constante a desastres, conflictos y sufrimiento humano genera un fenómeno de insensibilización social: el espectador de la pantalla se acostumbra al dolor ajeno, mermando su capacidad de empatía y su conciencia ciudadana. Ante esta alarmante anestesia visual, las propuestas de María Acaso (2013) resultan indispensables. Acaso plantea la urgencia de una rEDUvolution educativa que subvierta los métodos tradicionales y ponga el foco en el "pensamiento visual crítico". En una sociedad saturada y marcada por un alto porcentaje de manipulación y sesgos informativos, la educación artística en el ámbito universitario no puede limitarse a la producción estética; debe configurarse como un espacio de resistencia contra la "hipervisualidad" contemporánea. La alfabetización visual no es opcional, sino una competencia ciudadana y ética fundamental. Es imperativo enseñar a los estudiantes

universitarios a desarmar las imágenes, a cuestionar el poder que estas ejercen sobre sus creencias y a contrastar de manera militante las fuentes de información. La óptica humanista de Capa adquiere aquí su máxima vigencia pedagógica: nos incita a rescatar la dimensión humana de los sucesos, recordando que detrás de cada píxel subsisten personas, contextos e historias que exigen ser leídas con respeto, sensibilidad y rigurosidad. Esta maduración de la mirada ética corre en paralelo a la propia evolución profesional del equipo original. Hacia mediados de los años treinta, tras realizar sus primeros reportajes en España para revistas como *Vu*, el estallido de la Guerra Civil Española catalizó la consagración definitiva del personaje de Robert Capa como pionero del fotoperiodismo bélico del siglo XX (Linfield, 2010). No obstante, este proceso de consolidación implicó también una diferenciación identitaria fundamental. El binomio autoral se deslindó cuando Gerta Pohorylle adoptó el nombre de Gerda Taro, firmando sus obras de manera independiente y reclamando su propio espacio como creadora comprometida, mientras Capa tejía lazos con figuras como Henri Cartier-Bresson, antesala de lo que años más tarde sería la mítica agencia Magnum (Whelan, 2003). Siguiendo este enfoque crítico, el tránsito desde la precariedad y el exilio hacia la fundación de narrativas visuales propias demuestra que la fotografía es un recurso vivo para comprender el mundo y evidenciar las injusticias. Rescatar el legado de Capa y Taro en las aulas contemporáneas bajo las tesis de María Acaso (2013) significa transformar el aula en un laboratorio activo. Al obligar al estudiante a salir a la calle, a encuadrar el conflicto de forma situada y a responsabilizarse éticamente de su propia producción visual, la educación artística propicia una toma de posición consciente ante la realidad real, dinamitando la pasividad del testigo digital y dotando a la juventud de las herramientas críticas para reconstruir la memoria colectiva y defender activamente sus derechos fundamentales.



Figura 2. Despedida de los soldados de las Brigadas Internacionales. Tarragona, Cataluña. 25 de octubre de 1938. Autor: Robert Capa.

9. Coautoría y los conceptos del hacer colectivo

La consagración del fotoperiodismo moderno suele narrarse desde una perspectiva individualista que invisibiliza las redes de colaboración. Sin embargo, los años

fundamentales de Robert Capa están indisolublemente ligados a su encuentro con Gerda Taro. Su relación —personal, política y profesional— fue una alianza creativa y conceptual decisiva para el nacimiento de la narrativa visual contemporánea. Ambos compartían un firme ideario antifascista y la convicción de que la fotografía debía documentar los grandes conflictos sociales de su tiempo. Lejos de la historiografía tradicional que reduce a Taro a un rol secundario, su influencia en la promoción, en la construcción de la imagen pública y en la maduración del estilo fotográfico de la firma fue nuclear (Barthes, 2009). Esta fructífera simbiosis demuestra que el nacimiento de la documentación social surge de un vínculo creativo y ético compartido, desmitificando el arquetipo del genio solitario para proponer, en su lugar, una pedagogía basada en la coautoría y la acción colectiva.

Esta dimensión colectiva y relacional conecta de forma directa con los postulados teóricos de Ana Mae Barbosa y su célebre Abordaje Triangular (1998). Como concepto abstracto, este modelo defiende que el aprendizaje del arte debe articular de forma interdependiente tres acciones puramente cognitivas y prácticas: la contextualización (comprender las fuerzas políticas que rodean la imagen), la apreciación (desarmar la visualidad de manera crítica) y el hacer (la producción material y reflexiva). Al trasladar este andamiaje conceptual al aula, la historia de Capa y Taro deja de ser una efeméride del pasado y se convierte en una metodología de diseño: el estudiantado no produce desde el aislamiento individual, sino a través de procesos de creación dialogada. En esta misma línea conceptual, teóricos del aprendizaje estético como Imanol Aguirre abogan por una educación artística entendida como una "práctica situada", un constructo que sostiene que el conocimiento y la creación no ocurren en la mente abstracta del creador, sino que emergen del choque directo del cuerpo con las contingencias del entorno real.

La praxis de Capa y Taro en la Guerra Civil Española a partir de 1936 encarna a la perfección este hacer artístico comprometido y de primera línea (Freund, 2006). Al encontrarse en primera fila de los acontecimientos, gestaron una renovada perspectiva ética y humanista que redefinió el rol del fotógrafo como deponente activo de los sucesos históricos. Su forma de trabajar incluía conceptos hoy naturalizados, pero que en su momento resultaban insólitos y arriesgados: un acercamiento físico extremo para plasmar tanto el padecimiento de la población civil como la cotidianidad de las trincheras. Al retratar a civiles desplazados, niños y familias afectadas por la violencia, demostraron que la estética del dolor debe ser abordada desde la dignidad y el respeto absoluto por el sujeto. Para la educación artística contemporánea, este enfoque humanista ofrece una valiosa matriz conceptual. Enseñar arte hoy, bajo el legado del Abordaje Triangular y la práctica situada, significa empujar al estudiante a abandonar la comodidad del testigo aséptico para asumir un compromiso auténtico con las circunstancias de su tiempo. La cámara fotográfica se transforma entonces en un dispositivo de resistencia y deconstrucción; un recurso conceptual que desarticula el mito de la neutralidad técnica para fortalecer la empatía colectiva y activar procesos pedagógicos orientados a la transformación de la realidad social a través de la imagen.

10. La trinchera visual

La consolidación internacional de Robert Capa en la Guerra Civil Española (1936-1939) no fue el resultado de una mera evolución técnica, sino de una inmersión absoluta en un conflicto ideológico de escala global (Batchen, 2004). Junto a Gerda Taro y David Seymour (Chim), Capa formó parte de una generación de creadores políticamente

comprometidos con la causa antifascista; su intención trascendía el registro documental pasivo, buscando intervenir simbólicamente en la opinión pública internacional mediante la difusión militante de sus imágenes. Al romper con la tradición de la fotografía bélica distante o escenificada, Capa utilizó cámaras ligeras de 35 mm para situarse en medio de la acción y capturar, desde la primera línea, la desgarradora experiencia humana del conflicto.

Esta ruptura radical con el rol de espectador pasivo ofrece el marco conceptual idóneo para la Pedagogía Crítica del Arte. Esta corriente teórica sostiene que la educación artística contemporánea debe configurarse como un territorio de resistencia y de desobediencia civil. No se puede formar a los jóvenes en una burbuja técnica mientras sus realidades son asfixiadas por las dinámicas del neocapitalismo voraz y la desregulación del mercado. El aula de artes visuales debe incitar explícitamente a los jóvenes a actuar y a posicionarse políticamente ante la realidad como un planteamiento ético ineludible. Fenómenos actuales como la inacción gubernamental ante la especulación salvaje de la vivienda y el suelo, o la privatización mercantilista de recursos básicos para la supervivencia humana —como la energía, el gas o la calefacción— son violaciones flagrantes al derecho a una vida digna. Inspirándose en el espíritu indómito de la generación de 1936, la pedagogía crítica exige que el estudiante use la producción visual como un arma de denuncia contra la precarización existencial.

La célebre y controvertida imagen *The Falling Soldier* (“Muerte de un miliciano”) y el posterior hallazgo histórico de la Maleta Mexicana en 2007 demuestran que las imágenes no son meros reflejos, sino artefactos en constante disputa que construyen la memoria colectiva y la historia mediática (Campany, 2003). Esta tensión entre el documento, la verdad y la intencionalidad política reverbera en el enfoque de la Artografía en educación artística. Concebida como una metodología de investigación-acción basada en las artes, la artografía propone que el estudiante asuma simultáneamente el rol de artista, investigador y educador. Al recorrer el territorio —tal como Capa recorrió los frentes de Madrid, Córdoba, Aragón o Cataluña—, el joven artógrafo no solo documenta de forma externa la devastación social, sino que entabla alianzas narrativas con los afectados, de manera análoga a la cercanía que Capa mantuvo con intelectuales como Ernest Hemingway o con las poblaciones civiles desplazadas (Berger, 2000).

El trágico fallecimiento de Gerda Taro en la Batalla de Brunete en 1937 recuerda que el compromiso ético con la realidad comporta riesgos existenciales y transforma irreversiblemente la sensibilidad del creador (Whelan, 2009). En la sociedad actual, blindada por el cinismo algorítmico, la educación artística debe rescatar esta dimensión sacrificial y afectiva del arte. Formar a la población estudiantil en el legado ético de Capa, Taro y Chim significa dotarles de un sentido narrativo visual capaz de disputar el relato hegemónico del poder. Cuando los jóvenes emplean sus dispositivos para visibilizar el drama de los desahucios, los cortes de suministro energético en barrios vulnerables o el expolio del suelo público, están abandonando la comodidad pasiva de la pantalla. Están asumiendo el modelo del creador moderno: un agente cultural deponente, profundamente ético, que sitúa su cuerpo y su mirada en la primera línea de la defensa de los derechos humanos fundamentales.



Figura 3. Muerte de un miliciano. 5 de septiembre de 1936. Córdoba. Autor: Robert Capa.

11. Cartografías de la acción

El periplo de Robert Capa tras la pérdida de Gerda Taro y su exilio forzado a Nueva York en 1939 devela un nomadismo que no era simple evasión, sino una búsqueda incesante por cartografiar la condición humana en sus momentos más límites (Campany, 2003). Desde la resistencia en Hankou durante la Segunda Guerra Sino-Japonesa —donde colaboró con Joris Ivens en el documental *The 400 Million*— hasta la hostilidad del desierto en el norte de África y el barro de las trincheras italianas, Capa operó bajo un principio de inmersión total (Lester, 2006). Su práctica consolidó un estilo visual definitivo: proximidad radical, imperfección expresiva, imágenes movidas o desenfocadas que, lejos de ser errores técnicos, funcionaban como registros puros de la confusión y el peligro real en la primera línea de la historia. Este tránsito corporal y visual conecta profundamente con la Artografía, una metodología de investigación-acción basada en las artes que Rita Irwin (2004) conceptualiza a través de las figuras de la frontera y el "entre-lugar". Para Irwin, el artógrafo no es un observador distante que registra datos, sino un sujeto que habita simultáneamente las identidades de artista, investigador y educador (A/R/T). La práctica artográfica exige un desplazamiento físico y conceptual: el cuerpo debe encarnar la investigación en el territorio. Al igual que Capa en Omaha Beach durante el Desembarco de Normandía —donde permaneció noventa minutos bajo el fuego cruzado para producir "Las once magníficas"—, la artografía propone que el acto de conocer y denunciar la realidad requiere una presencia expuesta y vulnerable (Ritchin, 2010). Trasladado a la educación artística contemporánea, este andamiaje conceptual exige que los jóvenes dejen de ser meros consumidores de píxeles para convertirse en investigadores situados, que utilizan la creación visual para desarmar las dinámicas de poder que configuran su entorno cotidiano.

En esta misma línea reconstructiva, la investigadora Flavia Pedrosa (2022) expande los horizontes de la educación artística crítica al vincular la artografía con la dimensión política y los derechos de las personas. Pedrosa sostiene que la cartografía visual en el

aula debe ser una herramienta de emancipación y cuestionamiento social. No se trata solo de producir imágenes bellas, sino de activar procesos pedagógicos donde el alumnado aprenda a posicionarse éticamente ante las injusticias sistémicas. La cobertura humanista de Capa en la Europa devastada de 1945 —donde ignoraba la espectacularidad bélica para retratar el cansancio de los soldados, el dolor de los desplazados o la euforia de la liberación en París— prefigura esta mirada cartográfica y sensible (Ritchin, 2010). La educación artística, bajo el prisma de Irwin y Pedrosa, se convierte en un laboratorio de geografía humana y social: empuja a los estudiantes a salir a la calle a mapear visualmente las heridas de sus comunidades, desde la exclusión provocada por la especulación del suelo hasta la mercantilización de los recursos vitales.

Las imágenes de Capa publicadas en la revista *Life* transformaron la conciencia del público masivo al desvestir la brutalidad abstracta de la guerra y transformarla en una experiencia humana compartida y cercana (Tagg, 2005). Ese es el fin último de una pedagogía artística artográfica y comprometida. Al despojarse del miedo al "qué dirán" o al juicio de la pantalla aséptica, los jóvenes creadores asumen la cámara Contax de Capa de manera simbólica. El aula se transforma en un espacio de resistencia donde investigar, crear y educar confluyen en un solo acto político. Capturar de forma espontánea e improvisada las microinjusticias del presente es, en esencia, trazar una cartografía ética; un ejercicio de alfabetización visual crítica y deponente que dota a las nuevas generaciones del coraje necesario para defender el derecho inalienable a una vida digna y reconstruir, desde la primera línea de sus calles, la memoria colectiva de su tiempo.

12. La fotografía como declaración ética

La noticia de la muerte de Capa se difundió rápidamente por el mundo del periodismo y la fotografía. Para muchos colegas y fotógrafos jóvenes, Capa era una figura casi legendaria. Su fallecimiento provocó una profunda conmoción en la comunidad fotográfica internacional. Entre los más afectados estuvieron sus compañeros de la agencia Magnum Photos, que él mismo había fundado en 1947. La agencia perdió no solo a uno de sus fundadores, sino también a su figura más carismática. La muerte de Capa contribuyó a consolidar el mito del fotógrafo de guerra dispuesto a arriesgar su vida para documentar la realidad. Con apenas cuarenta años, dejó una obra que documenta algunos de los acontecimientos más dramáticos del siglo XX. Su vida y su muerte reflejan el compromiso extremo de los fotógrafos de guerra con la tarea de mostrar al mundo la realidad de los conflictos.

A pesar de haber fotografiado numerosos conflictos, Capa nunca glorificó la guerra. Al contrario, sus imágenes suelen mostrar el sufrimiento de los civiles, el miedo de los soldados y las consecuencias humanas de la violencia. Muchos testimonios indican que Capa detestaba la guerra, aunque creía que era necesario documentarla para que el mundo conociera la verdad y reaccionara ante ella. Su obra no era un ejercicio de estética vacía, sino una declaración ética; un recordatorio de que la cámara puede ser un instrumento de combate contra la indiferencia y la injusticia social.

Hoy en día, las nuevas generaciones se encuentran en el extremo opuesto de la trinchera vital de Capa. Habitamos una era de hiperconectividad donde los jóvenes pasan horas frente a las pantallas, consumiendo un flujo interminable de imágenes que desfilan ante sus ojos sin dejar huella. Esta sobreexposición no ha generado mayor empatía, sino una anestesia colectiva. Los adolescentes ven cómo el mundo se fragmenta a su alrededor,

pero lo hacen desde la comodidad del espectador pasivo, viendo cómo todo pasa sin tomar partido, refugiados en una pantalla que actúa como escudo y, a la vez, como jaula. Existe un temor latente, quizás alimentado por la vergüenza o el miedo al juicio digital, que les impide levantar la voz, protestar y atreverse a exigir transformaciones.

Es precisamente aquí donde la educación artística actual debe reclamar una metamorfosis urgente. No podemos seguir entendiendo la enseñanza de las artes como el aprendizaje técnico de disciplinas estáticas o como un simple pasatiempo creador de objetos decorativos. La educación visual debe convertirse en una escuela de inconformismo y de audacia. Inspirados en el espíritu aventurero y crítico de Capa, los educadores tienen la responsabilidad de enseñar a mirar y a cuestionar lo mirado. El aula de arte debe ser el espacio idóneo para sacudir la pasividad, alentando a los estudiantes a ser creadores activos que utilicen la imagen como un altavoz para defender reivindicaciones legítimas de carácter social.



Figura 4. Niños jugando frente a una fachada completamente destruida por la metralla. Noviembre de 1936. Vallecas, Madrid. Autor: Robert Capa.

Aprender fotografía o cualquier lenguaje visual hoy debe ser un entrenamiento para la resistencia ética. Significa dotar a los jóvenes de las herramientas conceptuales para que dejen de ser consumidores mudos y se conviertan en narradores comprometidos. Al igual que Capa arriesgó su vida para que el sufrimiento humano no quedara oculto, la juventud actual debe aprender a arriesgar su comodidad para denunciar las grietas de su propia realidad. La educación artística tiene el poder de transformar el miedo en acción y la vergüenza en un grito colectivo. Solo así lograremos que las nuevas generaciones abandonen la parálisis de las pantallas, asuman una postura firme ante los acontecimientos del mundo y comprendan que mirar es, fundamentalmente, una forma de actuar y de elegir de qué lado de la historia se quiere estar.

13. La responsabilidad del creador

Fotografiar el rostro humano posee un poder que trasciende la mera captura fisonómica; tiene la capacidad de posicionar ideológica y afectivamente a quienes observan la imagen. El retrato fotográfico despierta actitudes, simpatías y empatías que obligan al espectador a tomar partido ante lo que ve. Lograr esto va mucho más allá de pedirle a un modelo que adopte una pose artificial. Robert Capa rehuía la teatralización de la imagen; por ello, en su obra, es el propio fotógrafo quien juega con los elementos formales para transmitir una verdad cruda. El uso del hieratismo, por ejemplo, puede proyectar el autoritarismo de los soldados enemigos, mientras que un encuadre en contrapicado puede situar al sujeto en una posición de inferioridad o vulnerabilidad respecto al observador. Aprovechar el instante de rigidez o la ausencia de sonrisa sirve para desnudar la antipatía del opresor o la gravedad del momento.

117

Por el contrario, la captura de una sonrisa espontánea genera un puente inmediato de simpatía, del mismo modo que un rostro surcado por la preocupación activa nuestra capacidad de ponernos en el lugar del otro. Sin embargo, la lectura de un rostro nunca es puramente visual; está inevitablemente mediada por la historia y la información que poseemos. Nadie podría valorar hoy la sonrisa de Adolf Hitler como algo entrañable o humano, porque el conocimiento de sus crímenes anula cualquier intento de empatía estética. Nuestra toma de postura como espectadores depende directamente de los datos que manejamos, de nuestra capacidad de escepticismo, de la condescendencia o de la comprensión que decidamos otorgar a los protagonistas de la historia.

Como observadores del mundo contemporáneo, rechazamos ser engañados o manipulados por el encuadre ajeno. No obstante, el fotógrafo no puede —ni debe— evitar su propia toma de postura. El verdadero artista debe mostrar un posicionamiento firme ante la realidad, sin el temor paralizante de incomodar a quienes piensan en sentido contrario. Es factible que un creador, en su búsqueda, pueda equivocarse; pero si actúa en consecuencia con su conciencia, respaldado por argumentos e información suficiente para sostener una mirada crítica, lo coherente es manifestarlo. Si el mensaje incomoda o el público decide cerrar los oídos, esa indiferencia ya no pertenece al autor, sino a la ceguera voluntaria del receptor.

El gran problema de la sociedad actual y de las nuevas generaciones radica en la parálisis: nadie quiere pronunciarse, nadie quiere protestar ni señalar las injusticias de manera elocuente por miedo a convertirse en el centro de las críticas o en blanco del juicio digital. Esta pasividad generalizada es el escenario ideal para que los estamentos del poder actúen sin frenos. Quienes ostentan la capacidad de mejorar la vida de los ciudadanos priorizan la macroeconomía y los intereses del capital sobre el sufrimiento humano, arrastrando a las mayorías a transitar por la existencia en condiciones de extrema vulnerabilidad.

La retórica oficial suele excusarse delegando el bienestar social a las dinámicas del libre mercado, bajo la falsa premisa de que este se autorregula. La realidad demuestra lo contrario: el mercado no garantiza una vida digna para todas las personas. Vivimos en un sistema donde quien más capital posee asegura mejores oportunidades para su descendencia, mientras que las familias desfavorecidas ven bloqueada cualquier posibilidad de movilidad social para sus hijos. Las condiciones materiales básicas para salir adelante mediante el esfuerzo propio deberían ser un derecho garantizado, pero se vuelven inaccesibles en un contexto donde un joven necesita comprometer el salario

íntegro de veinte o treinta años solo para adquirir una vivienda. Ante la incompreensión y la sordera de las élites, la única salida histórica es la resistencia. Se vuelve imperativo luchar tanto desde las trincheras del arte como en la acción viva de la calle, concibiendo la creación cultural como una auténtica revolución visual y un motín contra la indiferencia.

Esta perspectiva es la que convierte a Robert Capa en un referente que desborda la etiqueta de simple "fotógrafo de acción". Su verdadera innovación metodológica residió en acercar la lente al ser humano en situaciones extremas. Investigaciones contemporáneas sobre la construcción del mito de Capa en el fotoperiodismo señalan que, si bien se ha glorificado justamente su audacia y su exposición al riesgo, a menudo se ha dejado en un segundo plano su profunda dimensión humana y empática (Benjamin, 2003). Capa no se limitaba a documentar la guerra de forma abstracta; se dedicaba a retratar a sujetos concretos atrapados dentro del engranaje del conflicto.

En las páginas del fotoperiodismo clásico, el rostro cumple la función primordial de individualizar la historia, traduciendo conceptos geopolíticos complejos en la vivencia de un individuo particular. Un ejemplo paradigmático de esta potencia visual es la icónica fotografía de la Muerte de un miliciano. Aunque no se articula como un retrato tradicional, su fuerza reside en la corporalidad y en la identidad implícita del combatiente herido, logrando condensar lo que Henri Cartier-Bresson denominó el "instante decisivo" (Zelizer, 2005). En esta captura, el cuerpo y el rostro ausente operan como un imán de identificación emocional y de producción de empatía.

Los análisis teóricos sobre la producción visual de la Guerra Civil española demuestran que las imágenes captadas por Capa y Gerda Taro construían su significado a través de las miradas, las expresiones faciales y las direcciones de la vista dirigidas hacia el fuera de campo. Estos códigos visuales organizan la narrativa emocional del espectador y activan una mirada interpelante. Cuando el rostro del refugiado o del civil mira directamente a la cámara, se quiebra la distancia de seguridad entre el acontecimiento histórico y el espectador, transformando el acto de mirar en un compromiso ético insoslayable.

A pesar de no trabajar bajo los parámetros de un retratista de estudio, la obra de Capa está impregnada de esta dimensión artística. Su técnica de proximidad física eliminaba las distracciones del entorno para enfatizar la verdad de las facciones, planteando un debate teórico clásico: las fronteras entre el documento puro y la puesta en escena. Casos como el del miliciano demuestran que existe una tensión intrínseca entre la espontaneidad y la construcción de la imagen fotográfica. Es la imperfección técnica —visible en el movimiento de las fotos del Día D— la que paradójicamente valida la autenticidad del registro; en el retrato fotoperiodístico, la perfección formal se subordina a la intensidad expresiva del rostro histórico.

A diferencia del retrato artístico convencional, el rostro en la propuesta de Capa nunca aparece aislado de su coordenada social; siempre remite a una problemática estructural, ya sea la guerra, el exilio o la pobreza material, tal como se aprecia en sus series sobre los refugiados en Israel o Francia. Desde el análisis semiótico, la fotografía posee un carácter indexical que funciona como prueba de lo real (Barthes, 2009), pero el rostro introduce una dimensión de confianza que, si bien es susceptible de ser manipulada

mediante el encuadre y la selección, demuestra que en el fotoperiodismo no buscamos una verdad científica pura, sino una construcción verosímil y honesta.

El análisis académico de este legado nos sitúa ante las preguntas más vigentes de la ética visual actual: ¿Es legítimo fotografiar el sufrimiento del otro? ¿El rostro expuesto dignifica a la víctima o la explota comercialmente? (Sontag, 2003). La respuesta de Capa a este dilema consistió en erradicar la espectacularización y el morbo, eligiendo retratos que no humillaran al sujeto, sino que lo acompañaran en su dolor. Enseñar este modelo en las aulas de arte actuales es fundamental para dotar a los estudiantes de una conciencia crítica que les permita usar la creación como una herramienta de intervención social y política en el mundo contemporáneo.

119



Figura 5. Niño soldado chino de solo 15 años. marzo de 1938. Hubei, China. Autor: Robert Capa

14. Conclusiones

Las figuras inconformistas constituyen el motor que el mundo contemporáneo necesita para movilizar a las nuevas generaciones. En una era dominada por la simulación digital, la inteligencia artificial y el contenido falseable, la fotografía exige defender su aura original. Cuando el fotógrafo renuncia a la manipulación técnica y evidencia la crudeza del instante, apela directamente a la honestidad moral del receptor. En esta correspondencia ética radica el verdadero potencial del activismo visual: registrar una lucha social no es un dato estadístico, sino una invitación explícita a formar parte de ella. Son precisamente estas cualidades inmateriales de la imagen las que nos conmueven, nos atraen y nos humanizan en sociedad.

No obstante, este potencial transformador se ve debilitado por una cultura visual donde las imágenes se consumen de forma rápida, fragmentaria y anestésica, mediadas por algoritmos que promueven la desvinculación moral. Frente a esta erosión de la sensibilidad, el fotoperiodismo clásico demuestra que la imagen —articulada como relato y experiencia situada— mantiene intacta su capacidad cognitiva para interpretar la realidad. El problema actual no es la cantidad de imágenes, sino la pasividad del espectador que reduce su compromiso ético a un simple clic en la pantalla.

120

Por consiguiente, la tarea urgente de la educación artística no es rechazar la tecnología, sino estructurar una pedagogía de resistencia frente a la pasividad imperante. El aula debe desplazar el foco desde el objeto visual hacia el sujeto que lo percibe, enseñando a los jóvenes a cuestionar, contextualizar y tomar partido ante la realidad. Al restituir la dimensión narrativa y ética de la fotografía, transformaremos la parálisis digital en acción ciudadana. Solo una juventud educada en el inconformismo visual abandonará el silencio frente a las pantallas para levantar la voz, protestar y exigir una vida digna para todos.



Figura 6. Campesino siciliano indicando el camino a un oficial estadounidense. 6 de agosto de 1943.
Enna, Sicilia. Autor: Robert Capa

15. Referencias bibliográficas

- Acaso, M. (2013). *rEDUvolution: Hacer la revolución en la educación*. Editorial Paidós.
- Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography*. Zone Books.
- Barbosa, A. M. (1998). *Tópicos utópicos*. C/Arte/C.
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Campany, D. (2003). Safety in numbness: Some remarks on the problems of “late photography”. *Photoworks*, 3, 7–15.
- Capa, R. (2010). *Ligeramente desenfocado*. La Fábrica.
- Escaño, C. (2019). La mirada como acto político. El cine y otros audiovisuales como herramientas educativas de (re)construcción del mundo. *EARI: Educación Artística Revista de Investigación*, (10), 251-261.
- Fontal, O. (2023). *La educación patrimonial centrada en los vínculos: El origami de bienes, valores y personas*. Editorial Trea.
- Freund, G. (2006). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.
- Huerta, R. (2021). *La imagen como experiencia*. McGraw-Hill.
- Irwin, R. L. y de Cosson, A. (Eds.). (2004). *A/r/tography: Rendering self through arts-based living inquiry*. Pacific Educational Press.
- Jové, G. (2026). *Hilos y artes. Proyectos de aprendizaje y de vida*. Editorial Octaedro.
- Juanola, R. (2007). Educación artística y visual, el reto social, cultura y territorialidad. En *Actas del I Congreso Internacional de Educación Artística y Visual ante el reto social, cultura y territorialidad* (pp. 65-67). Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Sevilla.
- Lester, P. M. (2006). *Visual Communication: Images with Messages*. Thomson Wadsworth.
- Linfield, S. (2010). The ethics of looking at images of suffering. *Dissent*, 57(2), 48–55.
- Pedrosa Vasconcelos, F. (2022). Mulheres artistas, decolonialidade e arte contemporânea: os modos de ver e as fricções criadoras. *Revista Apotheke*, 8(2), 54-68.
- Ritchin, F. (2010). *Después de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Sekula, A. (2004). Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación. In J. Ribalta (Ed.), *Efecto real*. Gustavo Gili.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación: Ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili.
- Whelan, R. (2009). *Esto es la guerra: Robert Capa en acción*. La Fábrica.
- Whelan, R. (2003). *Robert Capa: Una biografía*. Aldeasa.
- Zelizer, B. (2005). Death in wartime: Photographs and the “other war”. *Harvard International Journal of Press/Politics*, 10(3), 26–55.