

ENRIQUE METINIDES

FOREWORD

"We've looked at hundreds of crash sequences. Cars with cars. Cars with trucks. Trucks with buses. Motorcycles with cars. Cars with helicopters. Trucks with trucks."

Don DeLillo

Turns out the Old Masters could be wrong, after all, about suffering. As famously evoked by W.H. Auden, everyone "turns away / Quite leisurely from the disaster" of the boy falling out of the sky in Brueghel's *Icarus*. As recorded by Enrique Metinides such incidents attract crowds of spectators whose faces reflect our own shocked fascination with carnage.

To say that his pictures are sensationalist or exploitative is to utter a banality along the lines of "Pain hurts." But by implicating us in the reciprocity of gawp – onlookers stare blankly at the camera; we stare back, our eyes flicking from them to the mangled cyclist in the foreground – the pictures exempt themselves (and us) from the hypocrisy mercilessly exposed by Thomas Bernhard in his final novel *Extinction*. The narrator's parents have been killed in a car wreck and he is appalled by the "ruthless cruelty" of the tabloid press and their "abominable pictures" of the death-scene.

They even printed a large photograph of my mother's headless body. I gazed at this picture for a long time, though all this time was naturally afraid that someone might come into the kitchen and catch me at it... Each paper felt obliged to outdo the next in vulgarity. *Family wiped out*, screamed one headline, under which I read, *Three concert-goers mutilated beyond recognition. Full report and pictures centre pages*. I at once searched for the centre pages, shamelessly leafing through the paper to find the illustrated report promised on the front page and simultaneously keeping my eye on the kitchen door, fearful of being caught in the act. I mustn't immerse myself entirely in these reports of the accident, I told myself, as I may not notice if someone comes into the kitchen and catches me at it.

Egged on by Bernhard one might as well concede that there is an absurd and, by extension, perversely humorous side to Metinides' work. The gathered crowds often have something in common with the people glimpsed in the background of photos of a fisherman who has had the good fortune to land a record-breaking marlin. In both circumstances spectating becomes a form of vicarious participation. Metinides has said that he has "photographed everything except a spaceship or submarine collision" but his pictures of upended buses often look like a meteorite has come crashing out of space and landed in Mexico City.

PROLOGO

"Hemos contemplado cientos de accidentes. De coches con coches. De coches con camiones. De camiones con autobuses. De motocicletas con coches. De coches con helicópteros. De camiones con camiones."

Don DeLillo

Después de todo, resulta que tal vez los maestros antiguos podrían estar equivocados en lo tocante al sufrimiento. Como evoca la célebre frase de W.H. Auden, "todo se aleja / pausadamente del desastre" aludiendo al chico que se precipita desde el cielo en el Ícaro de Brueghel. Como ha comprobado Enrique Metinides, tales incidentes atraen a multitud de espectadores cuyos rostros reflejan nuestra propia fascinación horrorizada por la masacre.

Decir que sus fotografías son sensacionalistas o explotadoras sería una perogrullada semejante a afirmar que "el dolor duele". No obstante, al implicarnos en la reciprocidad del aturdimiento (los espectadores miran fijamente a la cámara con la incompreensión dibujada en el semblante; nosotros les devolvemos la mirada, conduciendo la vista desde ellos hacia el ciclista que aparece destrozado en primer plano), las fotografías se eximen a sí mismas (y a la vez nos eximen a todos) de esa hipocresía que de forma tan implacable plasma Thomas Bernhard en su última novela titulada Extinction. Los padres del narrador han fallecido en un accidente de coche y él queda horrorizado ante la "crueldad despiadada" de la prensa sensacionalista y sus "espantosas fotografías" de la escena del siniestro.

Llegaron a publicar incluso una fotografía en tamaño ampliado del cadáver sin cabeza de mi madre. Me quedé observando aquella fotografía un buen rato, si bien durante todo ese tiempo temí, naturalmente, que alguien pudiera entrar en la cocina y pillarme... Cada periódico parecía obligado a superar la vulgaridad del anterior. Familia destrozada, rezaba un titular, bajo el cual se leía: Tres personas que se dirigían a un concierto quedan mutiladas hasta el punto de resultar irreconocibles. Reportaje completo y fotografías en páginas centrales. Inmediatamente busqué las páginas centrales, hojeando el periódico sin ningún tipo de pudor hasta dar con el reportaje ilustrado que prometía la portada sin perder de vista la puerta de la cocina, temeroso de que alguien pudiera pillarme in fraganti. No debo enfrascarme demasiado en estos reportajes sobre el accidente – me dije a mí mismo –, no sea que entre alguien en la cocina sin que yo me dé cuenta y me cojan por sorpresa.

Incitado por Bernhard, uno podría incluso reconocer que la obra de Metinides tiene un toque de humor absurdo y, por extensión, perverso. A menudo, las

This other-worldly quality – achieved, partly, by his use of daylight flash – lends them an aura that is both filmic and religious.

People caught up in disasters often say that it was like being in a movie, and many of Metinides' pictures look not so much like film stills as still films. Perhaps this is why, on occasion, they are reminiscent of images by Jeff Wall who operates in exactly this idiom of artificially enhanced reality. The difference is that while Wall's tableaux are resolutely enigmatic Metinides seeks, always, to elucidate. In this sense, it could be said, he is a reporter rather than an artist. But as well as being the source of a peculiar kind of information about the world and its ways, his pictures also offer gory solace – in the form of knowledge. Maybe this is one of the reasons the crowd gazes at the photographer: in the hope that he can provide an answer as to why such terrible things happen. Metinides does his best to oblige. In this sense, he is a storyteller.



"Industrialist murdered with brutal blows",
La Prensa,
5 December 1965

His stories often involve a bus. Whereas many people spend their lives waiting for buses, life, for Metinides, is an accident waiting to happen. Basically, the bus brings the two together with devastating effect. Anyone who has travelled in Mexico will be familiar with the way these buses speed and surge around curving mountain roads. The inkling that your chances of survival are as dependent on the image of the Virgin swaying from the rear-view as they are on the driver or his brakes creates a weird sensation of hope, dread and resignation. The feeling is allied, in this part of the world, to the "deep conviction" – as Cormac McCarthy puts it – "that nothing can be proven except that it be made to bleed. Virgins, bulls, men. Ultimately God himself."

The causes of the bleeding, obsessively recorded by Metinides, are ridiculous as often as they are tragic. A conflagration at a gas station, we learn, was started by two young men, who drove off without paying but *with* the hose still in their petrol tank. (Imagine that in a movie, ideally one by González Iñárritu.) By explaining and giving meaning to the permutations of random disaster, the pictures' captions offer the viewer an empirical equivalent of the faith that consoles the people in them. Knowing *what* happened stands in for the need to understand *why* it happened.

Most of the photographs take place *after the fact* – after the stabbing or crash – but the outcome can rarely be assumed. A plane ploughs into a field, killing everyone onboard. A plane crash-lands on the Mexico-Puebla highway and no lives are lost. What can we deduce from the forensic-artistic evidence offered by these twinned images of hazard? In Metinides' view an accident is both inevitable and avoidable in the sense that it could have been avoided if it hadn't happened. Out of this emerges the intermingling of chance and logic otherwise known as fate. Metinides shows us not only what it looks like but – and this is the twist of the *artist* – how to recognise it.

Geoff Dyer

agrupaciones de espectadores guardan cosas en común con las personas que se adivinan en el segundo plano de una fotografía de, pongamos, un pescador que hubiere tenido la buena fortuna de sacar del agua un Marlin gigante. En ambos casos, mirar se convierte en una forma de participación indirecta. Metinides asegura haberlo "fotografiado todo salvo la colisión de una nave espacial o de un submarino". Sin embargo, con frecuencia los autobuses volcados que aparecen en sus fotografías recuerdan a meteoritos que se hubieran precipitado desde el espacio y hubieran aterrizado en la Ciudad de México. Este efecto "de otro mundo" que se consigue en parte gracias al uso del flash con luz diurna, aporta a sus fotografías una especie de aura, tanto fílmica como religiosa.

Las personas que han sido víctimas de un siniestro suelen describir su experiencia como "estar viviendo una película" y, ciertamente, muchas de las fotografías de Metinides se aproximan más a las películas quietas que a los fotogramas cinematográficos. Tal vez sea éste el motivo por el cual, en ocasiones, sus fotografías recuerdan las imágenes de Jeff Wall, quien cultiva precisamente ese mismo estilo de realidad realzada de forma artificial. La diferencia estriba en que, mientras que los retablos de Wall son definitivamente enigmáticos, la intención de Metinides es siempre la de esclarecer. En este sentido, podría decirse que se trata más bien de un periodista que de un artista. No obstante, además de ser la fuente de un tipo de información peculiar sobre el mundo y lo que en él acontece, sus fotografías ofrecen también un consuelo sangriento, en forma de conocimiento. Quizás sea ésta una de las razones por las que el público se vuelve hacia el fotógrafo: con la esperanza de que éste pueda dar una respuesta a la pregunta de por qué ocurren tales tragedias. Y Metinides hace todo lo que está en su mano por complacer a este público. En este sentido es un narrador.

En sus historias casi siempre suele haber un autobús. Mientras muchas personas se pasan la vida esperando autobuses, para Metinides la vida es un accidente a punto de ocurrir. Principalmente, el autobús hace que ambos confluyan, produciendo en consecuencia un efecto devastador. Cualquiera que haya viajado por México conoce el modo en que los autobuses aceleran y adelantan por las serpenteantes carreteras de esos puertos de montaña. La sensación de que tus posibilidades de sobrevivir dependen en igual medida de la imagen de la Virgen que se zarandeja en el espejo retrovisor y del conductor o de los frenos del vehículo produce un extraño sentimiento, mezcla de esperanza, terror y resignación. En este rincón del mundo, dicho sentimiento está muy ligado a la "profunda convicción", en palabras de Cormac McCarthy, de que "nada puede probarse a menos que sea susceptible de sangrar: la Virgen, los toros, los hombres. En última instancia, el mismísimo Dios."

Las causas de las escenas sangrientas que Metinides recoge de manera obsesiva son a menudo ridículas y hasta llegan a ser trágicas. Así descubrimos, por ejemplo, que la conflagración que se produjo en una gasolinera se debió a dos jóvenes que pretendían marcharse sin pagar y olvidaron sacar la

manguera del depósito de su coche. (Imagínese esa escena en una película, especialmente en una de González Iñárritu.) Al explicar y dotar de significado a las variantes del desastre aleatorio, los pies de las fotografías ofrecen a los lectores el equivalente empírico de la fe que consuela a las víctimas de dicho desastre. Saber qué ocurrió sustituye a la necesidad de comprender por qué sucedió.

La mayoría de las fotografías son posteriores a los hechos (posteriores a un apuñalamiento, a un accidente, etc.), pero el resultado es raramente predecible. Un avión se estrella en un prado y no sobrevive ninguno de sus pasajeros. Otro avión realiza un aterrizaje forzoso en la carretera de México-Puebla sin provocar una sola víctima mortal. ¿Qué se puede deducir a partir de las pruebas forenses y artísticas que nos presentan estas imágenes paralelas del peligro? Según Metinides, un accidente es a la vez evitable e inevitable, puesto que podría haberse evitado de no haberse producido. De ahí surge esa combinación de casualidad y lógica que otros denominan destino. Metinides no se limita a mostrarnos su apariencia, sino que además nos enseña a reconocerlo. Ahí yace el genio del artista.

Geoff Dyer

ENRIQUE METINIDES

Interviewed by / *Entrevistado por* Gabriel Kuri

Anyone living in Mexico City would have seen Enrique Metinides' photos – daily and for years – on the front page of the newspaper *La Prensa*. I would venture to say, however, that no one associated the images with a creator. The first time I became fully aware of the author behind the pictures was when I went to see a collection of them on display in an art gallery (the Museum of Arts and Sciences at the National Autonomous University of Mexico). It was an impressive experience. His images contain what so many working photographers aim for today – not to mention creative artists in all disciplines – not in a studied or self-conscious way, but rather by incarnating a sense of urgency and genuine obsession. I also realized that reducing over half a century of incessant photography to a small selection of images can offer no more than the merest glimpse into his huge universe. For his part, Metinides is not entirely convinced by the new implications and readings these changes of context bring to his work. But through his obstinate demeanour something else seeps through, which one soon appreciates. As well as being obstinate, Metinides is lucid and eloquent. He has a deep understanding of the human heart (its nobility and its corruption). He doesn't lose the thread of the conversation for a second, and relates, with the same detail as his images, the history of each case. Due to his wide experience he doesn't trust just anyone, and knows the vicissitudes of the profession more than most.

For more than five decades Metinides worked very closely with all sorts of rescue workers. As a photographer, he felt his role to be closer to that of a firefighter than an opinionated onlooker and, at the same time, more like a watchful sentinel than a paparazzo. The thousands of photos he produced reveal an intensely human involvement with his subjects, as well as a habit of dogged professionalism.

He used to sleep with the radio tuned into the frequencies of the Red Cross, the fire service and the police, which he'd hear through his sleep. And it wasn't unusual for him to get up in the middle of the night several times a week to go and photograph some event.

Due to his repeated presence on the front page of *La Prensa* and other newspapers with an emphasis on crime, Metinides was a key figure in defining the

Cualquier habitante de la ciudad de México, a diario y durante años, vió las fotografías de Enrique Metinides en la primera plana del periódico La Prensa. Me atrevería a decir, sin embargo, que nadie asocia las imágenes con un autor. La primera vez que yo tuve plena noción de su autoría, fué al ver un conjunto de éstas montadas en un museo de arte (Museo Universitario de Ciencias y Artes, México D.F.). La experiencia fué contundente. Sus imágenes tienen aquello que buscan tantos fotógrafos activos hoy en día –por no agregar creadores de todas disciplinas – pero no de modo estudiado o, peor aún, impostado, sino como retrato de la urgencia y producto de la obsesión legítima. También me dí cuenta de que revisar más de medio siglo de fotografía incesante a partir de unas cuantas imágenes – como es el caso también de un libro- no deja de ser una reducción caprichosa y solo un avistamiento de su vastísimo universo. Por su parte, Metinides no está del todo de acuerdo con las nuevas implicaciones y lecturas que le traen a su obra estos cambios de contexto. Pero algo transpira en su aire de terquedad, que uno no tarda en apreciar.

Metinides es obstinado, lúcido y elocuente, entiende a fondo el corazón humano (su nobleza y su corrupción), no pierde el hilo ni un segundo en conversación, y relata con el mismo detalle que sus imágenes, la historia de cada caso. Por la experiencia que tiene, no se fía de cualquiera, y conoce las vicisitudes de una profesión, como muy pocos podrían presumir.

Metinides trabajó, durante más de 5 décadas, pegado a socorristas de todo tipo. Como fotógrafo, intuyó su tarea más cercana a la del bombero que a la del juez ocular, y más al sereno que al paparazzo. Los millares de fotos que produjo delatan un involucramiento intensamente humano con lo retratado, además de un hábito de entrega profesional a prueba de balas.

Era su costumbre dormir con las frecuencias radiofónicas encendidas de la cruz roja, bomberos y policía, las cuales oía entre sueños. Y no era raro que varias veces en una semana se levantara a media noche para ir a fotografiar algún caso.

Por su reiterada presencia en las portadas de La Prensa y otros diarios de énfasis policiaco, Metinides fué clave en la definición de la nota roja. Este género del periodismo, equivalente al tabloid en Estados Unidos o Inglaterra (no en la

nota roja. This genre of journalism, equivalent to the tabloids in the United States or England (not thematically, but in their alarmism and populism), in contrast, does not concern itself with sexual scandals or the secrets and setbacks of celebrities. The *nota roja* appeals to the reader's basest instincts. These papers peer at the incomprehensible: violent death, catastrophe and suffering, almost always of regular, average people. In its heyday from the fifties to the seventies, *La Prensa* sold more copies than the three most prestigious daily papers combined, and its reputation is still indisputable today. A chronicle of disasters, the *nota roja* has been to journalism what the *corrido* is to popular music. This formula of a simple, direct ballad remains valid and anchored in the people's taste. In *corridos*, the narrative drama of episodes of heroes and villains is never short of bullets, accidents and death – or black humour – and its form has not changed with time, it is simply, just like the front page of the paper, clothed in the cases of the day.

Since Metinides retired from photojournalism, approximately six years ago, circumstances have changed substantially. This coincidence makes his absence from the medium appear prophetic, or perhaps simply opportune. On the one hand is the ease with which images can be manipulated using digital technology, on the other, the instantaneous transmission of an image by way of the internet. Perhaps the most significant change is the imminent disappearance of the *kind* of images he made. In past decades the firefighters and police allowed, and even helped, the photographer to approach the scene of the crime; to get to the burning building, among the rubble, or inside the crushed vehicle. Today this is prohibited, these scenes are cordoned off at a distance and access is severely restricted. Despite the fact that similar events occur with the same frequency, photographs like Metinides' are disappearing from the catalogue of images of the present, condemning us to associate scenes of car crashes, crimes and disasters – along with their attendant automotive models, famous buildings, fashions and hairstyles – with past decades.

One of the consequences of the genre Metinides cultivated for decades can be seen today in the growing public interest in *reality television*. Programmes of amateur or accidental videos, capturing the commission and consequences of a crime, or the eye of a hurricane, or even those shows where normal people confess their secrets and air their calamities before a studio audience, are what provide the daily required dose of veracity in the television viewer's diet.

Paradoxically this has had repercussions in the format of news programmes. The appetite with which they speculate on the profitability that their air time garners from drama captured at the very moment it occurs, turns these reporters into producers of disastrous news and turns these events into marketable commodities. For their part, the perpetrators – the attacks of 11 September are the universal example – now take advantage of the coverage and the formats of the programmes to send their message, making the equation

temática, mas sí en el alarmismo y el arrastre), en contraste, no habla de escandalillos sexuales o de los secretos y tropiezos de las celebridades. La nota roja apela a los más bajos instintos del lector. Se asoma a lo incomprensible: la muerte violenta, la catástrofe y el sufrimiento de, casi siempre, gente común y corriente. En su auge entre los 50 y 70, La Prensa vendía más que la suma de los tres diarios de mayor prestigio periodístico del país. Actualmente su fama es todavía indiscutible. En tanto crónica de desastres, la nota roja ha sido al periódico, lo que el corrido a la música popular. Esta fórmula de canción crónica simple y directa, permanece vigente y anclada en el gusto del pueblo. En los corridos, el drama narrativo de episodios de heroes y villanos nunca está desprovisto de balas, accidentes y muertos – como de humor negro – y su forma no varía con el paso del tiempo, simplemente, al igual que la plana del diario, se viste con los casos del momento.

Desde que Metinides se retiró del quehacer fotorreporteril, hace aproximadamente seis años, las circunstancias han cambiado sustancialmente. La coincidencia hace parecer su alejamiento del medio como algo profético, o simplemente oportuno. Por un lado, la facilidad de manipular la imagen fotográfica con tecnología digital, por otro, la transmisión instantánea de ésta imagen por internet. Quizá el cambio más significativo sea la inminente desaparición del tipo de imágenes que él realizaba del retrato del presente. En décadas pasadas, los bomberos y policías permitían y hasta ayudaban al fotógrafo a acercarse a la escena del crimen, meterse al edificio en llamas, entre los escombros, o dentro del vehículo aplastado. Hoy en día esto está prohibido, estos escenarios se acordonan a distancia y el acceso es celosamente restringido. No obstante casos como estos ocurren con la misma frecuencia, fotografías como las de Metinides están desapareciendo del catálogo de imágenes del presente, condenándonos a asociar las escenas de choques, crímenes y desastres – junto con sus modelos de autos, sus edificios famosos, atuendos y peinados – con décadas pasadas.

Una de las consecuencias del género que Metinides cultivó durante décadas, se ve hoy en el creciente interés del público por el efecto realidad en la televisión. Los programas de video aficionado o incidental, captando la comisión, persecución y consecuencia de un delito, el paso de un huracán, o incluso aquellos donde la gente normal confiesa ante el público en el estudio sus secretos o ventila sus calamidades, abastecen la dosis diaria de veracidad requerida en la dieta del televidente.

Paradójicamente esto ha repercutido también en los formatos de los programas noticiosos. El apetito con el que especulan sobre la rentabilidad que da a su tiempo aire el drama capturado al momento, convierte a los informadores en agentes en la producción de la noticia desastrosa, y en la conversión de tales casos en un bien comodificable. Por su parte, los perpetrantes – los ataques del 11 de septiembre son el ejemplo universal – ahora aprovechan la cobertura y los

of the catastrophe-news-objective relation still clearer (objective of the protagonist as much as that of the communicator).

These days, now from his house, Metinides continues to be fixated by disasters made news. A growing collection of more than 250 video cassettes – some 250 to date – where he records and classifies programmes of crashes, hurricanes, earthquakes, volcanic eruptions, or the activities of murderous dictators, grows day by day. When programmes overlap, he even absorbs information from several televisions, radios and video recorders at a time.

Alongside the habit of collecting facts on camera, he's always been a collector of objects. In his house he is surrounded by 4,000 model ambulances and police cars, as well as paraphernalia from the rescue corps, all kinds of frogs, dolls, figures, masks and other variations of his obsession.

The quantity of themes one could cover fully in a conversation with Metinides, due to the many and intense years of his career, is interminable. He always has an opinion, he contradicts, interrupts and, in answering the broadest question, allows detailed glimpses of the imprint of his exceptional proximity to drama.



Kuri: Let's begin by talking about your photographic technique. Where does your style come from?

Metinides: I based my photographs on black-and-white action movies, detective pictures and gangster films. I liked how the directors took into consideration the people's reactions. There's a scene in a key film of a building being burned down for a vendetta, in which the flames are seen only reflected on the faces of the witnesses.

That's where you learned how to narrate a particular situation, a story, from one evocative image?

Yes, and also from the American magazines I used to buy as a boy to see how the American photographers worked, and what I learned from my teachers like Antonio "el Indio" Velázquez.

formatos de los programas para mandar su mensaje, dejando más claras las ecuaciones de relación catástrofe-noticia-objetivo (objetivo tanto del protagonista como del comunicador).

A la fecha y desde su casa, Metinides no cesa en su fijación por el desastre hecho noticia. La colección de más de 250 videocasets que graba y clasifica de programas de choques, huracanes, sismos, erupciones volcánicas, o biografías de dictadores asesinos, crece todos los días. Cuando se empalma la programación, incluso registra en varios aparatos a la vez.

Siempre acompañando el hábito de capturar el dato con la cámara, ha tenido el de coleccionar objetos. En su casa lo rodean 4,000 ambulancias de juguete y carros de policía, además de parafernalia de las corporaciones de rescate, ranas de todos tipos, muñecos, figuras, máscaras y otros matices de su obsesión.

La cantidad de temas que podrían cubrirse cabalmente al conversar con Metinides, por sus muchos y agudos años de trayectoria, es interminable.

Siempre opina, contradice, interrumpe, y en la respuesta a la pregunta más llana deja entrever con todo detalle, la huella que ha dejado su excepcional cercanía con el drama.

Kuri: Empecemos por hablar de técnica fotográfica, ¿de dónde viene tu estilo?

Metinides: Para mis fotografías me basé en películas de acción en blanco y negro, policiacas y de gangsters. Me gustaba cómo los directores tomaban en cuenta las reacciones de la gente. En una película que fué definitiva, hay una escena de una vendetta en la que incendian un edificio, que sólo se ve al reflejarse las llamas sobre las caras de los testigos.

¿De éstas aprendiste a narrar un caso concreto, una historia, a partir de una imagen evocativa?

Sí, además de las revistas americanas que compraba de niño para ver cómo trabajaban los fotógrafos americanos, y lo que aprendí de maestros como Antonio "El Indio" Velázquez.

¿Y cuál ha sido tu aportación?

And what has your contribution been?

As I went along, I invented things by accident, like showing the weapon in the foreground, right up to the lens. The vast majority of my pictures were taken with a 21mm wide angle, and so I had to be on top of the subjects, because if I stepped back a little, they'd look to be very far away. One time a woman killed her husband with an iron rod, and when I was taking a photo of the murderess, she moved the rod and it passed right in front of the lens. So I asked her to leave it there, the point came out right up front with the rest of it stretching back towards the assailant, who was not far away. And that's how I invented the style of photograph with the pistol, knife or hand right up close to the lens, which everyone uses these days. Another innovation happened when colour film was first starting to be used. When we used black and white, they used to touch up the photos in the art department of the newspapers so it wouldn't look too morbid, and with these same brushes they erased the blood with grey paint. But when colour photography appeared, it occurred to me to take the picture with the lens on the floor. That way the blood disappears, because the pool is seen in profile. If you take a photo from above the pool of blood comes out in its entirety, but in profile you don't even see the colour. The shoe or the hand or the pistol comes out in the foreground. And these are the photos everyone takes now, but I'm talking about 1972.

My photography has always been in another style: aerial or hugging the ground, always different from the rest. We all fought for the front or back page, they were the only pictures that got signed, the ones they ran inside were published anonymously at that time. I sometimes had 40 cover shots in one month and then people started to get envious.

Looking over your images, it seemed to me you never used a telephoto lens. Why's that?

I generally used a wide angle lens, which is the opposite of the telephoto... For the picture of the woman about to jump off the Torre Latinoamericana, for example, I took it with a normal lens, a 50mm. After developing it, the editor called me in and mockingly congratulated me for getting such a close-up shot. I answered that I was the only one on the paper who hadn't been given a telephoto lens. Then and there he ordered them to give me a huge one, like for taking baseball shots, far too big for me. I almost never used it. One day it got stolen in an accident, and on top of that, they made me pay for it at the paper.

Why did you start using daylight flash, before almost anyone else?

Daylight flash fills in the shadows. I even took pictures of people screaming and their teeth and eyes would be lit up and really stood out. Using a flash reminded me of photographers in movies, who always took their pictures with flashes, not just at night, but with those old box cameras that synchronized with all speeds.

With your passion for detective films, did you ever want to make a movie?

Sobre la marcha, casualmente, yo fui inventando cosas, como mostrar el arma en primer término, pegada al lente. La gran mayoría de mis fotos las tomaba con gran angular de 21, y entonces tenía que estar encima de los que retrataba, porque si me retiraba un poco me quedaban lejísimos. Una vez una señora asesinó a su marido con una varilla, y cuando estaba yo retratando a la asesina, ella movió la varilla y me la pasó frente al lente. Entonces le pedí que ahí la dejara, la punta salió en primer término y el resto alargado hacia la agresora, que estaba a muy poca distancia. Y así fue como inventé la fotografía de la pistola, el cuchillo o la mano pegados al lente, que ahora todo el mundo usa.

Otra fué al aparecer el color. Cuando se usaba el blanco y negro, en el departamento de dibujo de los periódicos, retocaban la fotografía para que no se viera muy morbosa, y con los mismos pinceles borraban la sangre, con pintura gris. Pero cuando vino la fotografía a color, se me ocurrió tomar la foto con el lente en el piso. Así la sangre se pierde, porque el charco queda de perfil, si tu tomas una foto desde arriba, el charco de sangre sale completo, y de perfil ya ni el color se ve. En primer término sale el zapato, o la mano, o la pistola. Y esas son las fotos que ahora están haciendo todos, pero lo que te estoy platicando fué en 1972.

Mi fotografía siempre fué de otro estilo: aéreo, o al ras del piso, siempre diferente a la de los otros. Todos peleábamos la primera o la última plana, eran las únicas que llevaban firma, las interiores no se firmaban en aquel tiempo. Yo llegaba a hacer cuarenta planas en un mes y entonces me tenían envidia.

Al revisar tus imágenes, me parece que nunca empleaste el telefoto, ¿a qué se debe?

Yo usaba más el angular, que es al revés que el telefoto... La foto de la señora a punto de aventarse de la Torre Latinoamericana, por ejemplo, la tomé con un lente normal, de 50. Después de revelarla, el director me mandó llamar y burlándose me felicitó porque salió tan de cerca. Contesté que yo era el único en el periódico a quien no le daban telefoto. En ese momento ordenó que me dieran uno gigante, como para retratar el beisbol, demasiado grande para mí. Casi nunca lo usé. Un día me lo robaron en un accidente, y encima me lo cobraron los del periódico.

¿Por qué comenzaste a usar el flash de día, cuando casi nadie lo empleaba?

El flash de día rellenaba las sombras. Llegué a tomar gente gritando y se les iluminaban los dientes, los ojos, resaltaban muchísimo. Al emplearlo recordaba a los fotógrafos en las películas, que tomaban todas las fotos con flash, no solo las de noche, pero con esas cámaras viejas de caja que sincronizaban con todas las velocidades.

Debido a tu pasión por las cintas policiacas, ¿alguna vez quisiste hacer una película?

Lo hacía con mis fotos fijas. Mi primera fotografía siempre era la fachada de donde se había cometido el crimen, luego una de la entrada, el casquillo, la sangre, el cajón revuelto, el cadáver. Eso es una película pero en foto fija.



Bloody war against drug traffickers, *Crimen*, 25 October 1951

I did it with my still photos. My first photograph was always the façade of the building where the crime had been committed, then one of the entrance, the cartridge case, the blood, the overturned drawer, the corpse. That's a film but in still photos.

Did you ever reconstruct a case by way of photos, even clearing it up?

Sometimes there were details that didn't coincide and my photos revealed the key. I've actually taken a picture of someone in the crowd who later turned out to be the murderer.

This makes me think of those forensic experts, able to discern among all the twisted metal what or who was the cause and culprit of a train accident or a fire, or the criminologists who can tell the age, sex, complexion and even social position of the assailant simply by analysing the subtle – or brutal, but just as mute – traces on and around the victim. Do you feel close to these types of investigators?

Only to the honest ones, because if we look at an accident where the investigator has determined who's guilty and who's innocent almost beforehand, because that's how he's going to get the reward, those I don't admire. For many years the security forces didn't use photographers, they used my images to help them resolve cases, as if I were the expert investigator. And all this I owe to the movies.

Are you interested in other kinds of photography, other than reportage?

I'm very involved in my work, other kinds of photography haven't caught my attention. The trade of crime photographer is badly paid and full of jealousy. It's also the most dangerous, but at the same time it's the best school. Once they sent me to a circus and I took the best, the most opportune, photos of the trapeze artists and the leaping animals. They were all action shots, because I was used to taking crime photos. The crime photographer can take the best pictures in any situation. Another time they sent me to take portraits at the civil marriage ceremony of the actors Abel Zalazar and Rosita Arenas. I took a picture of them kissing with the guests cheering in the background, which went

¿Reconstruiste algún caso a través de las fotos, hasta llegar a esclarecerlo?

A veces había detalles que no coincidían en el caso y mis fotos daban la clave. Yo llegué a retratar alguien que aparecía parado entre la bola y que luego resultaba ser el asesino.

Esto me hace pensar en los peritos, capaces de discernir entre un montón de fierros torcidos cuál fué la causa y el culpable de un accidente de tren o de un incendio, o los criminólogos que diagnostican la edad, sexo, compleción y hasta posición social del agresor con sólo ver los sutiles – o brutales pero igualmente mudos- rastros sobre y alrededor de la víctima. ¿Te sientes cercano a éste tipo de investigadores?

Solamente del honesto, porque si vemos un accidente que casi con anterioridad el perito ya dictaminó que el culpable es el inocente, porque así va a obtener una gratificación, pues a ese no lo admiro.

Durante muchos años los cuerpos de seguridad no contaban con fotógrafos, usaban mis imágenes para ayudarse a resolver los casos, como si fuera yo el perito fotográfico. Y todo esto se lo debo a las películas.

¿Te interesa otro tipo de fotografía que no sea la de reportaje?

Estoy muy metido en mi trabajo, otros tipos no me llaman la atención.

El oficio del fotógrafo policiaco es mal pagado y lleno de envidias. Es además el más peligroso, pero también la mejor escuela. Una vez me mandaron a un circo y saqué las mejores fotos, las más oportunas de los trapezistas, de los animales saltando. Todas eran en acción, porque yo estaba acostumbrado a las fotos de la policía. El fotógrafo de policía puede tomar una mejor foto en cualquier otro ambiente. Otra vez me mandaron a retratar la boda civil de los actores Abel Zalazar y Rosita Arenas. Les tomé una foto besándose con los invitados gritando atrás, que fué primera plana. Los otros reporteros gráficos pedían una foto posada, levantando el vaso, sonriendo, pero yo siempre tomé fotos de acción.

¿Y cómo entiendes tu fotografía ante los cambios recientes, como la fácil e

on the front page. The other photojournalists asked for poses, raising their glasses, smiling, but I always took action shots.

And what is your view of photography faced with the recent changes, like the simple and imperceptible digital alteration of the photographic image, or the fact that the image travels instantly by way of the internet?

Keep in mind that in the [6] years since I retired, is when there've been most changes. I'm just astonished, I wish we'd have had them in my day.

Let's talk about the camera as a catalyzing instrument. Do you believe human beings have a real morbid instinct, the desire to see violence and the suffering of others, and that the camera catalyzes this instinct?

I've photographed thousands and thousands of corpses, but I was also a pioneer in the publication of photos of the deceased while still alive. I used to talk to the relatives and ask them for a photo, and I'd promise not to publish the photos of the dead body.

In your photos there is an evident play of gazes. Where does the difference lie between the gaze that's behind the camera, that of the onlooker at the scene of events, and that of the newspaper reader?

The gaze behind the camera – or mine, in other words – is the same as that of the reader. I represent the reader who can't go to see the accident, fire or crime. The onlookers always want to get in the photos, they're curious that a photographer is taking pictures of the accident, but they also want to appear in the photos. This can't happen now because the police cordon off the scene or the corpse quite a long way back. They didn't used to, I've taken photos where people are almost on top of the victim.

And now that the onlookers are the public in museums and art galleries, what do you think they're looking for compared to the readers of *La Prensa*?

They're looking for something that doesn't exist in photography these days. I heard that someone asked about the set where I took my photos; they thought they were faked. These are photographs that speak for themselves. But the first thing you have to explain is that they're real, where they were taken is what they are portraying. If not, the people won't understand. The notes under the photos, like the captions in the papers, give meaning to the content.

I see you've always been more interested in accidents than in war. Perhaps because accidents are unpredictable, they're an assault on innocence. But there's preparation for war, as well as being big business for some. Photographers have great opportunity to prepare epic, heroic, high-flown images, which often distance the horror of the immediate reality of what it must be like to experience war up close. I'd like to know if you would have been interested in covering, for example, the uprising in Chiapas?

I wasn't asked to go [to Chiapas], but I was here in Mexico City in '68, when the army was killing people. I've covered wars between police and criminals, big shootouts. If I'd been in Chiapas, I would have done my job. You can't arrive with

imperceptible alteración digital de la imagen fotográfica, o el hecho de que ésta viaje instantáneamente por internet?

Ten en cuenta que en los (6) años que tengo de retirado, es cuando más cambios han habido. Yo sólo me quedo asombrado, ojalá los hubiéramos tenido en ese tiempo.

Hablemos de la cámara como instrumento catalizador. ¿Crees que en el ser humano hay un verdadero instinto de morbo, de ver el sufrimiento ajeno, la violencia, y con la cámara fotográfica cataliza este instinto?

Yo fotografié miles y miles de muertos, pero fui también pionero de que se publicara la foto del difunto en vida. Yo hablaba personalmente con los familiares y les pedía una foto en vida, y les prometía que no se iba a publicar la del cadáver.

En tus fotos es evidente el juego de miradas. ¿En qué difieren la mirada del que está detrás de la cámara, la del mirón en el lugar de los hechos, y la del lector del periódico?

La mirada detrás de la cámara, o sea la mía, es la misma que la del lector, yo represento al lector que no puede ir a ver el accidente, incendio, o crimen. Los mirones siempre querían salir retratados, les daba curiosidad que un fotógrafo estuviera retratando el accidente, pero además querían aparecer en la foto. Ahora esto ya no se puede porque los policías acordonan a gran distancia la escena o el cadáver, antes no, yo tengo fotos en las que la gente está casi encima.

Y ahora que los mirones son el público de galerías y museos de arte, ¿qué crees que busquen estos a diferencia del lector de La Prensa?

Buscan lo que no existe en la fotografía de este tiempo. Yo oí que alguien preguntó sobre el set donde hacía mis fotos, pensaron que eran de mentiras. Hay fotografías que hablan solas. Pero lo primero que tienes que explicar es que son reales, dónde se tomaron y qué es lo que retratan. Si no, la gente no va a entender.

La nota al pie de la fotografía, como la de los periódicos, da sentido al contenido.

Veo que siempre te ha llamado más la atención el accidente que la guerra. El accidente es impredecible, es un asalto a la inocencia. Pero para la guerra hay preparación, además de ser un gran negocio para algunos. Los fotógrafos tienen mayor oportunidad para preparar imágenes épicas, heroicas, precio-cistas, que muchas veces se distancian del horror de la realidad inmediata que debe ser vivir de cerca una guerra.

Quiero saber si te interesó cubrir fotográficamente, por ejemplo, el levantamiento en Chiapas.

(A Chiapas) no me tocó que me mandaran, pero aquí me tocó el 68, el ejército matando a la gente. O guerras entre policías y delincuentes, grandes balaceras.

Si hubiera estado en Chiapas, hubiera cumplido con mi trabajo. No puedes llegar con miedo. En el momento del peligro no lo piensas, ya después, en la

fear. In the moment of danger you don't think about it, later you do, at night, you burst into tears thinking of what you've escaped.

Do you like to watch rough sports like boxing?

The only sport I've ever liked all my life is football. But I hate it when there are rows or fights. I write off footballers who foul other players maliciously. I've never liked boxing.

After incessantly photographing accidents, crimes, natural disasters, could you say there are recurring patterns in these events or something like a system that would let you predict those to come?

The work load increases on Sundays and holidays because people drink and get out more. You don't have to be clairvoyant to notice that.

Though I have made several predictions... I managed to predict an air accident that happened in the same place I said it would. Another time I dreamed of a fire and that same day there was one, and when I arrived at the place I knew exactly where to go in because I'd seen the image in the dream.

Your work has put your life in danger many times: cars crashing and overturning, burns, broken fingers and ribs, explosions only metres away. There've been other cases not caused by negligence or speed, but natural phenomena like floods, earthquakes, mudslides, fires...

[interrupts] I've photographed everything except a spaceship or submarine collision. I've been in avalanches with mud up to my neck.

...Are you afraid of nature?

I've always been afraid of being burned to death.

Are you afraid of anything in particular?

What frightens me more than anything is the thought of having an autopsy, I've seen thousands of autopsies that were like butcheries.

Are you religious?

My parents were orthodox Catholics. I've been devoted to the Virgin of Guadalupe since I was a child. In my wallet I carry images of Christ, and the Virgins of Guadalupe and Zapopan, and yes, they have helped me.

Have you ever felt your life threatened by knowing too much about a sensitive case?

Once I was threatened with a pistol from a car, I asked them please not to kill me. But I covered so many cases that I never knew which one the threat was connected to. A photographer is very different from a reporter. Reporters are targets more frequently, especially in political and drug-trafficking cases. With photography you can't lie and with text you can. Well, maybe now, with the new technologies you can put someone's head on someone else's body, but I'm talking about before, those photos, the real ones, they don't lie.

And finally, how did it feel to work for a medium that lived directly off reporting tragedies? And the bigger the tragedy, the more profits it generated?

Someone has to do this work, it's not your fault if a plane crashes. If I had to

noche, te pones a llorar de pensar lo que libraste.

¿Te gusta presenciar los deportes rudos como el box?

El único deporte que me ha gustado toda la vida es el fútbol. Pero odio que haya golpes y broncas. Al futbolista que agrede a otro lo tacho de por vida. El box nunca me gustó.

Después de fotografiar incesantemente accidentes, crímenes, desastres naturales, ¿podrías decir que hay patrones de recurrencia en estos eventos? ¿algo como un sistema que permitiera predecir los que vienen?

El trabajo aumentaba los domingos y días festivos porque la gente bebe y circula más. No hay que ser clarividente para darse cuenta de eso.

También tuve varias predicciones....llegué a predecir un accidente aéreo que se cumplió en el mismo lugar donde dije. Otra vez soñé un incendio y ese mismo día lo hubo, y al llegar al lugar yo sabía ya por dónde meterme porque había visto la imagen en el sueño.

Tu trabajo te ha puesto muchas veces en peligro de muerte: choques y volcaduras, quemaduras, dedos y costillas fracturados, explosiones a unos metros de distancia. Otros casos no provocados por la negligencia o la velocidad, sino fenómenos naturales como diluvios, terremotos, deslaves, incendios...

(Interrumpe) He fotografiado todo menos un choque de naves espaciales o submarinos. Me tocaron avalanchas de lodo que me cubrieron hasta el cuello.

...¿Le tienes miedo a la naturaleza?

Siempre he tenido miedo de morir quemado.

¿Le tienes miedo a algo en especial?

Lo que más miedo me daba era que me hicieran la autopsia, me tocó ver miles de autopsias que eran como una carnicería.

¿Eres creyente?

Mis papás eran católicos ortodoxos. Desde niño soy guadalupano. En la cartera cargo las imágenes de Cristo, La Virgen de Guadalupe y la de Zapopan, y sí me han ayudado.

¿Has sentido tu vida amenazada por saber demasiado sobre algún caso delicado?

Una vez desde un carro me amenazaron con una pistola, yo pedí que no me mataran. Pero cubría tantos casos que nunca supe con cuál de ellos ligar la amenaza.

El fotógrafo tiene una gran diferencia con el reportero, el reportero es blanco más frecuente, sobre todo por asuntos de política o el narco. Con la fotografía no puedes mentir y con la nota sí. Bueno, quizá ahora con las nuevas tecnologías le puedes poner a una persona la cabeza de otro, pero yo te hablo de la foto de antes, de la real, esa no miente.

Y por último, ¿cómo te sentías de trabajar para un medio que vivía (en el sentido más llano, es decir ganaba dinero) directamente de reportar tragedias? Y, ¿entre mayores eran éstas, mayores utilidades generaban?

cover it, I had to do the best job I could. It's not that I mocked the fact that it had crashed or that it gave me any pleasure.

Tragedies will always happen. If the editor of the newspaper wanted to exploit a crime and I happened to be lucky enough to get to the scene quickly and take an opportune picture, everything would fit together. A good photo on the front page is what sells papers, people always look for the image. And since I knew only the best ones would get published, I took risks. Also I had the luck that I took them, developed them, selected them and edited them. I talked to the editors, the writers, and the person who wrote the caption, and so everything coincided. Now the photographer leaves the roll of film in the lab and goes home. The person who prints them chooses which ones they want and then edits them as well. It's not the same as having been there. And they even tell the reporter what to write. Before, the reporter was an investigator, he'd go to the scene just like the photographer. Now they just receive a bulletin by internet or fax.

Now that you no longer take pictures, do you continue your work through the lenses of others?

I would have loved to have been in New York on 11 September, who knows how far in I would have gone. Anyone who arrives with fear will never get a good photo.

Alguien tiene que hacer este trabajo, no es tu culpa que se caiga un avión. Si me tocaba cubrirlo a mí, lo tenía que hacer lo mejor posible, no es que me burlara del que se cayó, o que me hubiera dado gusto.

La tragedia nunca dejará de existir. Si el director del periódico quería explotar la cosa policiaca y yo tenía la suerte de llegar rápido y tomar una foto oportuna, pues todo se conjugaba. Una buena foto en una portada es la que vende el periódico, la gente siempre busca la imagen. Y como yo sabía que sólo las mejores se publicaban, entonces me arriesgaba. Además tenía la suerte de que yo las tomaba, revelaba, seleccionaba, y editaba. Platicaba con los directores, con los redactores, y con el que hacía el pie de la foto, y así todo coincidía. Ahora el fotógrafo deja el rollo en el laboratorio y se va. El que imprime va escogiendo las que quiere y luego el que las edita también. No es lo mismo haber estado ahí. Y encima al reportero le dicen qué escribir. Antes, el reportero era investigador, iba al lugar igual que el fotógrafo. Ahora sólo recibe el boletín por internet o fax.

Ahora que ya no tomas fotografías, ¿continúas tu tarea a través de la lente de otros?

A mí me hubiera encantando estar en Nueva York el 11 de septiembre, quién sabe hasta dónde me hubiera ido a meter. El que llega con miedo, nunca hace una foto buena.

THE BIG CITY ORDERED BY ACCIDENTS

LA GRAN CIUDAD ORDENADA DESDE LOS ACCIDENTES

Néstor García Canclini

The accident is one of the most democratic of experiences in relation to transcendence. What I mean by this is that car crashes, fires and earthquakes are situations people have access to in an unequal, but less iniquitous way than to the majority of goods and messages offered in society. It is not surprising that popular magazines with huge circulations should give preference to these events, and that Mexico's best photographer of disasters, Enrique Metinides, should have no specialist training, being more informed by commercial cinema than by art photography, and should only recently have been recognized by the institutions and circuits that give artists their standing.

Just as religion has priests, churches and councils, so for art and literature there are museums and publishing houses, critics and university degrees; but the procedures of photography's relations with transcendence usually have a less bureaucratic system of mediators. Even artist-photographers, who cultivate poetic insinuation to allude to what 'the real' exceeds or hides, have had little impact in Mexican galleries and museums. Almost all of them have had to spend years, sometimes their whole lives, earning a living as photo-journalists or in other occupations in which aesthetic exploration doesn't go beyond the utilitarian. In these pages I want to examine some of the means that enable Metinides' photos to transcend the merely social or day-to-day, to depart from conventional ways of interpreting it, in order to accustom ourselves to their rules.

Metinides' body of work seems made to bear out the common place in international media discourse that identifies Mexico as the most populous and contaminated city in the world, with incessant crime and traffic jams. He himself declares that his apprenticeship as a photographer was facilitated by the fact that at the corner of San Cosme street, where his father had a restaurant, "cars were always crashing." Often his framing, by locating the tragic event in its daily context, suggests that a car accident, an airplane crash or a bus dangling over a precipice are not as exceptional as we suppose. Especially when recorded from the point of view of the people to whom it is happening or those who stop to watch. More than taking "the picture of the fire – anyone can do that – the thing is to take the light of the flames upon the faces of the witnesses."

An aesthetics of contextualization. The shock of the disfigured face, or the

El accidente es una de las experiencias más democráticas de relación con la trascendencia. Con esto quiero decir que los choques, los incendios, los terremotos son situaciones a las que se accede en forma desigual, pero menos inequitativa, que a la mayoría de los bienes y mensajes ofrecidos en la sociedad. No es extraño que las revistas populares y masivas den preferencia a estos acontecimientos, y que el mayor fotógrafo mexicano de desastres, Enrique Metinides, no tenga formación especializada, esté más enterado del cine comercial que de la foto como arte, y apenas recientemente sea reconocido en las instituciones y los circuitos que califican a los artistas.

Mientras en la religión hay sacerdotes, iglesias y concilios, así como para el arte y la literatura existen museos y editoriales, críticos y carreras universitarias, la gestión de las relaciones de la fotografía con la trascendencia suele tener un sistema menos burocrático de mediadores. Aun los fotógrafos-artistas, que cultivan la insinuación poética para aludir a lo que excede o esconde "lo real", hallan débil eco en galerías y museos. Casi todos han tenido que ocupar años, a veces toda su vida, para ganársela como reporteros gráficos o en otras ocupaciones en las que la exploración estética no logra desprenderse de lo utilitario. En estas páginas quiero examinar algunos recursos de las fotos de Metinides para trascender lo social o lo cotidiano, salir de las maneras convencionales de interpretarlo y de acomodarnos a sus reglas.

El corpus fotográfico de Metinides parece hecho para sostener ese lugar común del discurso mediático internacional que sitúa a México como la ciudad más poblada y contaminada del mundo, con embotellamientos y asaltos incesantes. El mismo declara que su iniciación como fotógrafo se facilitó porque en la esquina de la calle San Cosme, donde tenía un restaurante su padre, "los carros chocaban muy seguido". A menudo su encuadre, al ubicar el acontecimiento trágico en un contexto cotidiano, sugiere que un choque, la caída de un avión o un autobús asomado al borde del precipicio no son tan excepcionales como se supone. Sobre todo, si se registra desde la gente que lo sufre o desde quienes lo miran. Más que tomar "la foto del incendio, eso cualquiera lo hace, el asunto es tomar las luces de las llamas sobre las caras de los testigos."

Una estética de la contextualización. El escándalo del rostro desfigurado, del cuerpo oprimido entre los hierros del vehículo que chocó, no se presenta como

body trapped in the wreckage, are not shown in gruesome isolation as in those magazines that sensationalize the scene, but rather in amongst the bodies of the survivors, the firefighters helping them, and the gathering crowd. What he records, sometimes, is not the tragic situation but a secondary tension, like when seven Red Cross workers improvise a bridge over a stream with a stretcher for the nurse, who gets muddy anyway.

FROM URBAN LOGIC TO THE UNEXPECTED

Sociology and urban anthropology have accumulated explanations around the structure and transformations of cities. Few social processes have changed as much in the past century as urban order, owing to massive migrations, industrial and communications expansion, and the withdrawal of the public to the private.

The social sciences look for explanations for all these changes, aiming to grasp the *regularity* of urban order and the *logic* that makes the transformations intelligible. Even post-modern thought, characterized by urbanism and social theories that disprove totalizing explanations, pursues order in the fragments. Despite the fact that post-modernism discouraged mega-urban planning, it delights in detecting micro-social rules, for example, how residents of a neighbourhood organize to improve their immediate surroundings or celebrate what remains of community cohesion in a local festival.

Accidents appear as the great disturbers of this confidence in almost everything being explicable or foreseeable; be it in the world, in the megalopolis, or at least in the neighbourhood. Fabio Mejía puts it well when he says that in Metinides' photos we begin to see the urban in a different way, "we view ourselves as a city *in* the accident." Nevertheless, each time the photographer is asked how he began and developed his trade he establishes rules designed to eradicate chance.

Why did he begin to work as a photographer so young, only twelve years old, and why did he devote himself to recording accidents? Metinides gives rational explanations: his father, who sold cameras among other things, gave him one at that age; at the corner near his house nearly every day there was a car accident or pedestrians were run over. Then he recounts his career as that of a disciplined professional, who invents procedures to bring order to catastrophe. In 1957 he devised a system of codes so the Red Cross could respond adequately to emergency calls. Instead of saying "we have a gravely injured person," over the radio, he provided 65 codes: A for *apuñalado* (stabbed), B for *balaceado* (bullet wounds), C for *caído* (fallen), F for *fracturado* (fractures), Q for *quemado* (burns), so if they transmitted: "Proceed to the intersection of Insurgentes and California because there is a 27A with two fives," it would be understood that there was an overturned car with two casualties. When he stopped working for

la versión truculenta de las revistas que recortan "la escena" sino en medio de los cuerpos que logran salir del avionazo, de los bomberos que los auxilian y la multitud que se acerca. Lo que registra, a veces, no es la situación trágica sino una tensión secundaria, como cuando siete servidores de la Cruz Roja improvisan con una camilla un paso por un arroyuelo para que cruce la enfermera, que de todas maneras se enloda.

DE LA LOGICA URBANA A LO INESPERADO

La sociología y la antropología urbanas acumularon explicaciones sobre la estructura y las transformaciones de las ciudades. Pocos procesos sociales han cambiado tanto en el siglo pasado como el orden urbano, debido a las migraciones masivas, la expansión de las industrias y las comunicaciones, y el repliegue de lo público a lo privado.

Para todos estos cambios las ciencias sociales buscan explicaciones dirigidas a captar la regularidad del orden urbano y la lógica que vuelva inteligible las transformaciones. Aun el pensamiento posmoderno, caracterizado en el urbanismo y las teorías sociales por descreer de las explicaciones totalizantes, persigue el orden en los fragmentos. Pese a que el posmodernismo desalentó la planificación megaurbana, le encanta percibir reglas microsociales, por ejemplo; cómo se organizan los habitantes de un barrio para mejorar su entorno inmediato o celebrar lo que queda de cohesión comunitaria en una fiesta local.

Los accidentes aparecen como los grandes perturbadores de esta confianza en que casi todo podría explicarse o preverse, sea en el mundo, en la megalópolis, o al menos en el barrio. Dice bien Fabrizio Mejía que en las fotos de Metinides comenzamos a ver lo urbano de otro modo, "nos miramos como ciudad en el accidente." Sin embargo, cada vez que le preguntan a este fotógrafo cómo comenzó y desarrolló su oficio establece reglas destinadas a conjurar lo azaroso.

¿Por qué inició su trabajo fotográfico tan temprano, a los 12 años, y por qué se dedicó a registrar accidentes? Metinides da explicaciones razonables: su padre que, entre otras cosas, vendía cámaras, le regaló una a esa edad; en la esquina de su casa casi todos los días ocurrían choques o eran atropellados peatones. Luego, cuenta su carrera como la de un profesional disciplinado, que inventa procedimientos para poner orden entre las catástrofes. A partir de 1957 elaboró un sistema de claves para que la Cruz Roja respondiera en forma adecuada al carácter de cada urgencia. En vez de anunciar por radio "tenemos a una persona grave", dispuso 65 claves: A para apuñalado, B para balaceado, C para caído, F para fracturado, Q para quemado, de modo que si se transmitía "Diríjase a Insurgentes y California porque hay un 27A con dos cinco", se entendía que en esa esquina se volteó un auto y había dos lesionados. Cuando dejó de trabajar en el diario, trasladó ese afán organizador al escaneo y clasificación de sus fotos, recortes de periódicos y videos de infortunios.

the newspaper, he transferred this organizing zeal to the scanning and classifying of his photos, clippings and videos of misfortune.

In Metinides' photos the numerous onlookers at the event relativize the crime or the accident, and insert it into a social order. Part of the crowd reveals their fright and shock, others suggest that life goes on, whether by showing they are safe, that nothing happened to them or by posing for the photographer. The particular way in which Metinides' photographs represent an event, results from the relationship between the gaze of the photographer and the different gazes of the spectators. Also, because of this interaction between professional and public I would suggest that the perspective on accidents offered by Metinides' images is more democratic than that of the sensationalist media.

And at the same time, we could talk about a *post-public*: the event – the crash, the fire, the suicide – “already happened”. It was seen and commented on. What are they waiting for? It's as if they're waiting for something more to happen. The event, which interrupts everyday routine, or brings it closure with death, generates expectations that something new will happen, different from what we're used to seeing, from what always happens to us.

And what “happens”, after the accident, is that the media – the crime photographer, the television reporter – arrive. The crowd looking at the photographer's cameras, no longer at the accident or the dead person, find that the unexpected event gives them the opportunity to have their image published in the press or broadcast on television. The first meaning, the most obvious, of this representation is to make public the anonymous existence of onlookers. But there is another meaning: the intervention of the media, by incorporating the exceptional and tragic event into the routine of daily information, inserts the pain and shock of the men and women of the crowd, into the order of what happens and what can be communicated socially. The gaze of the photographer and the television cameraman serializes the event in the 500,000 copies of *La Prensa*, on the thousands of television screens that will multiply the accident that evening, and bring it into the ‘normality’ of what happens in our city and in the world. The citizen-spectator, ignored by the powers that should listen to him and control the disorder, sees himself acknowledged, at least for one day, in the paper or on the screen, as a witness of the incident and participant in the media spectacle.

Thus, the photographer contributes to arranging the world. Pierre Bourdieu, investigating photographic behaviour, demonstrated its complicity with social organization, for example because the use of a camera is more prevalent among married people than single, in families with children than those without: the practice of photography increases with social integration, it establishes and solemnizes it. Photos fix pivotal events (births, marriages, journeys) and periodically reaffirm family unity.

How does a photographer who specializes in the rupture of order that

En las fotos de Metinides los numerosos asistentes al acontecimiento relativizan el crimen o el accidente, y lo insertan en un orden social. Parte del público revela susto y conmoción, otros sugieren que la vida sigue, ya sea mostrando que están a salvo, que no les ocurrió a ellos o posando para el fotógrafo. La construcción del episodio que la foto entrega es resultado de la cooperación entre las miradas diversas de los espectadores y la óptica del fotógrafo. También por esta interacción entre profesional y públicos podríamos afirmar que la perspectiva ofrecida por las imágenes de Metinides sobre los accidentes es más democrática que la de los medios sensacionalistas.

Y a la vez, podríamos hablar de un postpúblico: el acontecimiento – el choque, el incendio, el suicidio- ya ocurrió. Fue visto y comentado. ¿Para qué se quedan? Como esperando que suceda algo más. El acontecimiento, que interrumpe la rutina, o la clausura con la muerte, genera expectativas de que algo nuevo acontezca, distinto de lo que estamos habituados a ver, de lo que siempre nos sucede.

La aparición del fotógrafo de hechos policiales, como en los últimos años de los reporteros televisivos, muestra que lo que ocurre después del accidente es que llegan los medios de comunicación. La multitud mirando a las cámaras del fotógrafo, ya no el accidente o el muerto, encuentra que el acontecimiento inesperado les da la oportunidad de ser reconocidos y difundidos por la prensa y la televisión. El primer significado, el más evidente, de este registro es volver pública la existencia anónima de los curiosos. Pero hay otro sentido: la intervención de los medios, al incorporar el hecho excepcional y trágico a la rutina de la información cotidiana, inserta el dolor, la conmoción de los hombres y mujeres del público, en el orden de lo que acontece y puede comunicarse socialmente. La mirada del fotógrafo y del camarógrafo televisivo serializa el acontecimiento en los 500.000 ejemplares de La Prensa, en los millones de televisores que multiplicarán esta noche el accidente, lo acomodan en la “normalidad” de lo que pasa en nuestra ciudad y en el mundo. El ciudadano-espectador, ignorado por los poderes que deberían escucharlo y controlar el desorden, se ve al menos reconocido un día, en el diario o la pantalla, como testigo del incidente y participante en la espectacularización mediática.

Así, el fotógrafo contribuye a compaginar el mundo. Pierre Bourdieu demostró, al investigar los comportamientos fotográficos, su complicidad con la organización social, por ejemplo porque el uso de la cámara es mayor entre casados que entre solteros, en las familias con hijos que en quienes no los tienen: la práctica fotográfica aumenta con la integración social, la consagra y solemniza. Las fotos fijan los eventos fundadores (nacimientos, matrimonios, viajes) y reafirman periódicamente la unidad familiar.

¿Qué hace para cumplir con esta tendencia un fotógrafo especializado en esa ruptura del orden que son los accidentes? Otros fotógrafos mexicanos, como los hermanos Mayo, Manuel Álvarez Bravo y Nacho López, y por supuesto muchos

accidents represent fulfil this tendency? Other Mexican photographers, like the Mayo brothers, Manuel Álvarez Bravo and Nacho López, and of course many photojournalists, constructed an immense repertoire of workers' strikes, political, student and environmentalist marches, that alter urban motion and order. Metinides, little interested by "programmed" movements, went in for more unexpected ways of living in danger, in dealing with disorder and dying in the city. His photos don't show a chaotic city, but a surprising one. In his society there are classifications and "classes": drivers and pedestrians, victims and spectators, flood victims and rescuers. Another order emerges, always reinforced by the chosen moment and the composition: firefighters recovering the body of a man electrocuted while trying to illegally connect to a public electricity supply; or the mass of refrigerators, tables, boxes and a piano arranged in the middle of a park in the aftermath of a fire; or even the ironic scene after a supermarket robbery with a policeman in the foreground aiming his gun and Red Cross workers helping someone who's fainted, all beneath a sign reading, "thank you for choosing us." All these images suggest that the blurring of order is fleeting.

Paul Virilio postulates that accidents form part of an order, because – according to him – all new technology creates its own catastrophe: trains come with derailments, computers come with viruses. Nevertheless, this paradoxical "causality" that tries to correct the idea of unpredictable exceptionality attributed by common sense to the notion of the accident, must be completed by clarifying that often the accident is a result of failure. Just as derailments and airplane crashes are usually caused by negligent maintenance, many accidents are the result, not so random, of negligence in public order or of exacerbated social contradictions in civil society. It is possible to think that part of Metinides' success derives from his aptitude for situating the exceptional within a context that, if not explaining it, at least gives it a certain sense or enables newspaper readers to find it.

THE WORLD IN A COLLECTION OF IMAGES

How does one survive fifty years of daily contact with tragedy and death? Enrique Metinides' current life proposes one of the possible answers. We already know biography does not explain the work; sometimes, the lived experience generates questions that the work can elaborate in many directions. With Metinides, more interesting than the daily life that preceded or accompanied his work is the way in which, when he stopped being a photographer, his reading of Mexico City through accidents expanded, and he began to dedicate himself to collecting catastrophes from the world over. The photographer who sought the urban context over and over again to give meaning to each event, lives in seclusion in a small apartment on the Avenida Revolución in

reporteros gráficos, construyeron un repertorio inmenso de huelgas obreras, marchas políticas, estudiantiles y ecologistas, que alteran el orden y el tránsito urbano. Metinides, poco atraído por estos movimientos "programados", se dedicó a formas más imprevistas de vivir en riesgo, entenderse con el desorden y morir en la ciudad. Sus fotos no muestran una urbe caótica, sino sorprendente. En su sociedad hay clasificaciones y "clases": conductores y peatones, víctimas y espectadores, inundados y rescatistas. Otro orden emerge, siempre reforzado por el momento elegido y la composición: los bomberos que organizan el rescate de un electrocutado por querer robar electricidad de un poste público, la disposición de refrigeradores, mesas, cajas y un piano en medio de un parque a causa de un desalojo, y hasta la irónica escena luego del robo en el supermercado con un policía en primer plano empuñando un arma y socorristas de la Cruz Roja que asisten a un desmayado, todo titulado por el cartel "Agradecemos su preferencia", sugieren que el desdibujamiento del orden es pasajero.

Paul Virilio postula que los accidentes forman parte de un orden, porque – según él – toda nueva técnica crea su catástrofe: los trenes vienen con el descarrilamiento, las computadoras con los virus informáticos. Sin embargo, este "causalismo" paradójico que intenta corregir la idea de excepcionalidad imprevisible atribuida en el sentido común a la noción de accidente, debe ser completada aclarando que a menudo el accidente es un fracaso. Así como los descarrilamientos y las caídas de aviones suelen deberse a deficiencias en el mantenimiento, muchos de los accidentes son la ruptura, no tan aleatoria, de un orden descuidado o de contradicciones sociales exacerbadas. Es posible pensar que parte del éxito de Metinides deriva de su aptitud para situar lo excepcional en un contexto que, si no lo explica, al menos le da cierto sentido o facilita que los lectores de periódicos lo encuentren.

EL MUNDO EN UNA COLECCION DE IMAGENES

¿Cómo se sobrevive a cincuenta años de trato diario con tragedias y muertes? La vida actual de Enrique Metinides propone una de las respuestas posibles. Ya sabemos que la biografía no explica la obra; a veces, lo vivido genera preguntas, que la obra puede elaborar en muchas direcciones. En Metinides, más interesante que la cotidianeidad que precede o acompaña su trabajo es el modo en que, cuando deja de ser fotógrafo, expande su lectura de la ciudad de México desde los accidentes consagrándose a coleccionar las catástrofes del mundo. El fotógrafo que buscaba una y otra vez el contexto urbano para significar cada acontecimiento, se aísla en un pequeño departamento de la Avenida Revolución de la ciudad de México, junto a una gasolinera semejante a tantas que fotografió incendiadas. Es posible que otros residentes en esa avenida de ocho carriles, con tráfico intenso todo el día y parte de la noche, hallan colocado doble vidrio, como Metinides, para protegerse. Pero al salir de

Mexico City, beside a petrol station similar to so many that he photographed in flames. It is possible that other residents of this eight-lane avenue, with its intense traffic all day and for part of the night, have installed double glazing, like Metinides, to protect themselves from the noise. But upon leaving his apartment I looked at the buildings which stretch for hundreds of metres and found few with all the curtains drawn, as is the case all day every day at the photographer's.

What changes have caught his attention most in the life of the city in these decades? The question anticipated a journalist's vision of the transformations the Mexican capital has undergone in the fifty years of his working life, as it grew from 1,600,000 to 19 million inhabitants. But there were two answers. One: before, they killed because people started to scream, "now they kill because people don't have any money on them." Two: the role of the photographer has changed: "I developed the roll of film, I printed the picture and I had to submit it. So I had the possibility of editing. ... And now they don't. Now they take a picture in colour, the photographer doesn't develop it, he gives it to the lab technician, who develops it, then the editor chooses one, and publishes it just as it is on the negative. There is no editing."

Metinides has not shut himself away to meditate on what he no longer records in the city, nor on how social changes might be related to current styles of journalism. His passion is for reclaiming his work: capturing, classifying and imagining how to exhibit the 14,000 images that didn't remain behind in the newspaper offices, and, at the same time, for documenting and giving logic to the disorder of the planet through his collection of videos.

There is something more at stake than retreat from the racket of the street when one has seven television sets in a small apartment, including one in the bathroom in front of the toilet, and two in the bedroom, measuring between 40 and 54 inches, and five video recorders running almost constantly. The space in the bedroom not taken up by the bed and the televisions is covered in shelves containing hundreds of videos on which are recorded hurricanes, earthquakes, robberies and landslides on all continents. After demonstrating Sky's unrivalled quantity of channels - English, Japanese, French, Italian - Metinides settled on the Japanese channel where George Bush was doing something, and then spent fifteen minutes showing me Michael Jackson's latest videos. And this, while he turned on an old police radio, where he listens daily to the messages the squad cars exchange as they patrol the streets.

Then we go through to the other two rooms in the apartment, one of them two metres by three, which contains his archive of trophies, diplomas, magazine photos of catastrophes from the world over, documents about his career, and about the scandalous sale of *La Prensa* that pushed aside the cooperative and cost him his job. Next door, the museum room, three metres by three and a half, with the walls entirely covered in shelves and a huge table in the centre, with

su departamento miré los edificios durante centenares de metros y encontré pocos con todas las cortinas cerradas, como ocurre todo el día en la casa del fotógrafo.

¿Qué cambios le llamaron más la atención en la vida de la ciudad en estas décadas? La pregunta esperaba la visión del cronista sobre las transformaciones de la capital mexicana, que en los 50 años de su trabajo pasó de 1.600.000 habitantes a 19 millones. Hubo dos respuestas. Una: antes mataban en un asalto porque la gente empezaba a gritar; "ahora matan porque no traen dinero." Dos: cambió el papel del fotógrafo: "Yo revelaba el rollo, yo imprimía la foto y yo la tenía que entregar. Entonces tenía la posibilidad de editar"... "Y ahora no, ahora toman una foto en color, el fotógrafo no la revela, se la da al laboratorista, él la revela, luego el director la escoge, y la publican tal como está el negativo. No hay edición."

Metinides no se encerró para meditar sobre lo que ya no registra en la urbe, ni sobre cómo podrían relacionarse los cambios sociales con los modos actuales del periodismo. Le apasiona reapropiarse de su trabajo capturando, clasificando e imaginando cómo exhibir las 14.000 imágenes que no se le quedaron en el diario, y, al mismo tiempo, documentar y dar lógica al desorden del planeta en su colección de videos.

Hay algo más que el aislamiento del estrépito de la calle cuando se tiene en un departamento siete aparatos de televisión, hasta uno en el baño, frente al excusado, y dos en la recámara, que oscilan entre 40 y 54 pulgadas, y cinco videograbadoras casi siempre conectadas. El espacio de la recámara no ocupado por la cama ni los televisores se halla cubierto de muebles con centenares de videos en que fue grabando huracanes, sismos, atentados y derrumbes de todos los continentes. Después de mostrarme en una de las televisiones las ventajas de tener el menú más amplio de Sky, con canales en inglés, alemán, japonés, francés e italiano, dejó encendido el canal en japonés, donde algo hacía George Bush, y se dedicó quince minutos a mostrarme los últimos videos de Michael Jackson. Y encendió un viejo aparato de radio de policía, en el que cada día escucha mensajes que intercambian las patrullas mientras vigilan las calles.

Luego, pasamos a las otras dos habitaciones del departamento, una de dos por tres metros, que aloja su archivo de trofeos, diplomas, fotos de revistas con catástrofes de todo el mundo, documentos de su carrera, de la compra escandalosa del diario La Prensa que desplazó a la cooperativa y le hizo perder su trabajo. Al lado, la habitación-museo, 3 metros por 3,50, con las paredes enteramente cubiertas por estantes con objetos y una mesa grande en el centro, que a penas permite circular, todo repleto de ambulancias, carros de bomberos, escenas en hospitales, 3.000 piezas formando microescenas con juguetes en su mayoría de plástico, junto a gadgets-souvenirs de países lejanos, aportados por amigos viajeros. "De Italia, de Holanda, de España, de Nueva York."

El museo de juguetes es el santuario de "El Niño", como le siguieron diciendo,

hardly enough room to get around it, all covered in toy ambulances, fire-engines, hospital scenes: 3,000 models, mostly plastic, forming tiny scenarios, along with gadgets, souvenirs of distant countries, brought by friends who travel. "From Italy, from Holland, from Spain, from New York."

The museum of toys is the sanctuary of "El Niño (The Kid)", as they used to call Metinides, even as an adult, due to his youthful initiation as a photographer. The bedroom, from which he gains access, by way of the police radio, to what is happening in many parts of the huge metropolis, and by way of the gigantic televisions and the videos, to remembered and current catastrophes all over the world, seems like the site of some god seeking omnipresence. That same relation to transcendence and absolute knowledge invades his tales of premonitions: "the driver said to me: I'm going to take Churubusco down to Viaducto. I told him: no, go by Viaducto because a small plane is going to crash in Toluca... Everyone laughed. But then they radioed us urgently... You see, the plane had crashed." As in other popular narratives, like the *ex votos* that abound in Mexico, the accidents blend in with prophecies and miracles. That familiarity with the extraordinary and the transcendent can also be appreciated in Metinides' use of his collection of videos. "If you said to me right now get out the earthquakes, chases, what's been on television since 1985, whatever you want. All of it."

The juvenile collection mania and the gaze of an all-embracing god: two attempts to guard, foresee and avert risk, with the curtains always drawn, at least until we go back out onto the avenue with that name and those worrisome noises.

aun adulto, a Metinides, por su iniciación infantil como fotógrafo. La recámara, desde donde se accede, a través del radio policial, a lo que sucede en muchos puntos de la megalópolis, y a través de las televisiones gigantes y los videos a la memoria y la actualidad de las catástrofes del mundo, parece el recinto de un dios que busca la omnisapiencia. Esa misma relación con la trascendencia y el saber absoluto irrumpe en sus relatos de presagios: "me dijo el chofer: me voy por Churubusco para agarrar el Viaducto. Le digo: no, vete por Viaducto porque se va a caer una avioneta en la carretera a Toluca"... "Todos se rieron. Pero se comunicaron con nosotros urgentemente. Ya ves, ya se cayó la avioneta." Como en otras narrativas populares, como en los ex-votos abundantes en México, los accidentes se entremezclan con profecías y milagros. Esa familiaridad con lo extraordinario y lo trascendente se aprecia también en el manejo de la colección de videos: "Si usted me dice ahorita sáqueme los terremotos, las persecuciones, lo que salió en tele desde el 85, lo que quiera. Todo."

El coleccionismo infantil y la mirada de dios-que-todo-lo-abarca: dos intentos de guardar, prever y conjurar el riesgo, con las cortinas siempre corridas, por lo menos hasta que volvemos a salir a la avenida con ese nombre y esos ruidos intranquilizantes.