

# Chasqui

Revista Latinoamericana  
de Comunicación

No. 65 - MARZO 1999

**Director**

Asdrúbal de la Torre

**Editor**

Fernando Checa Montúfar

**Consejo Editorial**

Jorge Mantilla Jarrín

Fernando Checa Montúfar

Lucía Lemos

Nelson Dávila Villagómez

María del Carmen Cevallos

**Consejo de Administración de  
CIESPAL**

Presidente, Víctor Hugo Olalla,  
Universidad Central del Ecuador.

Wladimiro Alvarez Grau,  
Ministro de Educación y Cultura

Paulina García de Larrea,  
Min. Relaciones Exteriores.

Juan Centurión, Universidad de  
Guayaquil.

Carlos María Ocampos, OEA  
Consuelo Feraud, UNESCO.

Luis Espinoza, FENAPE.

Héctor Espín, UNP.

Lenin Andrade, AER.

**Asistente de Edición**

Martha Rodríguez

**Corrección de Estilo**

Manuel Mesa

Magdalena Zambrano

**Portada y contraportada**

Oswaldo Guayasamín

**Impreso**

Editorial QUIPUS - CIESPAL

Chasqui es una publicación de CIESPAL.

Apartado 17-01-584. Quito, Ecuador

Telf. 506 149. 544-624.

Fax (593-2) 502-487

E-mail: chasqui@ciespal.org.ec

http://www.comunica.org/chasqui

Registro M.I.T., S.P.I.027

ISSN 13901079

Los artículos firmados no expresan necesariamente la opinión de CIESPAL o de la redacción de Chasqui. Se permite su reproducción, siempre y cuando se cite la fuente y se envíen dos ejemplares a Chasqui.

## NOTA A LOS LECTORES

Vietnam fue un hito mediático trascendental: los periodistas tuvieron tantas libertades para su cobertura que, para muchos militares norteamericanos, su país perdió la guerra por esa falta de censura. Otro hito, la Guerra del Golfo: fue la primera guerra transmitida en vivo y en directo a todo el mundo, pero las fuerzas en conflicto, especialmente de E.U. -que aprendió de Vietnam-, ejercieron un férreo control informativo, aunque sus antecedentes en Granada, Panamá, Malvinas... ya anunciaron una censura que, ahora sí, puso en práctica lo que el general Sherman dijo en el marco de la guerra de Secesión norteamericana: "Es imposible llevar a cabo una guerra teniendo una prensa libre".

Pero esto no libera de responsabilidad a los periodistas. La historia de los últimos cien años y su casi medio centenar de conflictos demuestra que en la corresponsalia de guerra han habido verdaderos periodistas, casi héroes, pero, también, propagandistas, creadores de mitos, espías, mercenarios, diplomáticos. Así, el dilema fundamental de estos corresponsales ha sido ser neutrales o tomar partido. Y esto, muchas veces, se ha resuelto al margen de la ética: la "obediencia debida" del periodista a su medio o patrón ("Ponga las ilustraciones y yo pongo la guerra", le ordenó William R. Hearst a su periodista y dibujante, Frederick Remington, acreditado en La Habana durante la guerra de independencia cubana, a fines del siglo pasado) o a los ejércitos de sus respectivos países, como en los casos de las dos guerras mundiales, Malvinas, del Golfo... con el argumento de que el periodismo debía apoyar a su nación; o porque el drama de la guerra es una fuente inagotable para el periodismo de la muerte y la espectacularización de la noticia, especialmente en TV, donde el negocio y el *rating* son determinantes y la ética está ausente.

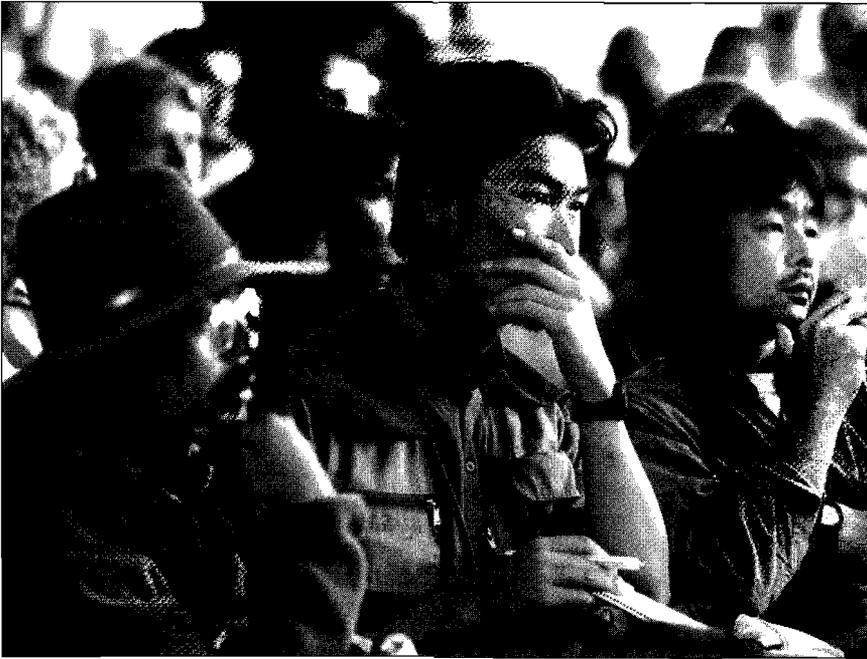
Pero también hay razones menos deleznable que afectan la neutralidad, porque el periodista enfrenta duras pruebas emocionales al sufrir y vivir conflictos bélicos, más aún en su propio país, particularmente los que se dan a nombre de la "limpieza étnica", las guerras de liberación, las luchas contra la opresión. Y es que para muchos periodistas, que han sido testigos del enfrentamiento entre lo justo y lo injusto, los oprimidos y los opresores; la imparcialidad no es fácil, seres humanos al fin y al cabo toman posiciones y desde ellas hacen su trabajo de manera brillante muchas veces, ahí están, por ejemplo: Ernest Hemingway, Martha Gellhorn... Porque, en definitiva, "La primera víctima de la guerra es la verdad", como lo señaló el senador norteamericano Hiram Johnson, en 1917.

Con **Corresponsales de guerra**, Chasqui plantea la discusión en torno a una actividad muy riesgosa -en 1968, la empresa de seguros londinense Helmers Cía. la catalogó como el oficio más peligroso del mundo- y compleja. Presentamos artículos con una visión histórica del dilema planteado, el rol del periodismo en la construcción de una cultura de paz o de guerra, el derecho internacional y esta actividad, semblanzas de conspicuos exponentes de este oficio y otros aspectos de un tema muy actual, más aún porque la guerra, lamentablemente, parece ser una condición inherente a la raza humana.

Excepto los textos de Priess, Reyes y García & Fuentes, todos los demás de este dossier fueron presentados en el I Encuentro Mundial de Corresponsales de Guerra, convocado por el Instituto Internacional de Periodismo José Martí y realizado en La Habana, entre el 24 y el 27 de noviembre de 1998. Nuestro agradecimiento a Guillermo Cabrera A., director del instituto, por permitirnos su publicación.

  
Fernando Checa Montúfar  
Editor

## CORRESPONSALES DE GUERRA



**E**l corresponsal de guerra, con mucha frecuencia, enfrenta el dilema de ser neutral o tomar partido. Razones reñidas con la ética y otras menos deleznable, como sus propias emociones frente a la brutalidad de la guerra, inciden en su decisión final. A esto se suman la censura y un férreo control informativo de las fuerzas en conflicto. Vietnam fue la excepción.

**4** Reportaje o ultraje: tomar partido o permanecer neutral  
*Barry Lowe*

**9** Conflictos, medios y cultura de la paz  
*Frank Priess*

**14** La guerra de los corresponsales  
*Angel Jiménez González*

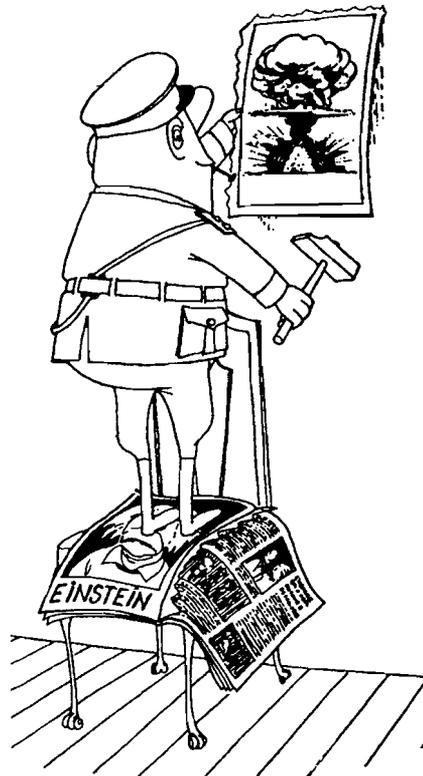
**18** Guerra, globalización y manipulación  
*Angus McSwann*

**22** Paisaje informativo después de la batalla  
*Gerardo Arreola*

**25** Periodistas de viaje: corresponsales de paz y corresponsales de guerra  
*Mariano Belenguer Jané*

**30** El poder emocional de la fotografía de guerra  
*Debra Pentecost*

**34** Entre armas, caridad por la humanidad y la paz  
*Jean-Marc Borner*



**38** Derechos y ética del periodista en misiones de alto riesgo  
*Guillermo González Pompa*

**41** Discurso político e imaginarios mediáticos alrededor del cierre de una frontera  
*Hernán Reyes Aguinaga*

**45** Hemingway, corresponsal leyenda  
*José Luis García Norberto Fuentes*

**49** Ernest Hemingway y Martha Gellhorn  
*María Caridad Valdés Francisco Echevarría V.*

**52** Masetti y Bastidas, corresponsalía y compromiso  
*Juan Marrero*

**54** El Che como corresponsal de guerra  
*Hugo Rius*

## CONTRAPUNTO

- 57 Diferencias entre periodismo y novelística  
*Carlos Morales*



## APUNTES

- 60 Las elecciones venezolanas y la influencia de los medios  
*Eleazar Díaz Rangel*
- 63 Comunicación y anorexígenos  
*Valerio Fuenzalida Fernández*

- 68 Jóvenes ¿Outsiders o Unplugets?  
*Sandro Macassi L.*

- 73 Imágenes juveniles, medios y nuevos escenarios  
*Oscar Aguilera Ruiz*

- 78 Democratización y políticas de comunicación. El caso de Guatemala  
*Hans Koberstein*

- 82 La información, ingrediente clave de nuestra organización social  
*Manuel Calvo Hernando*

## 84 NOTICIAS

## 86 ACTIVIDADES DE CIESPAL

## RESEÑAS

- 88 Revistas Iberoamericanas de comunicación  
*Daniel E. Jones*



Corresponsales de guerra

Revista Latinoamericana de Comunicación  
**Chasqui**  
No. 85, marzo de 1989

## PORTADA Y CONTRAPORTADA

Oswaldo Guayasamín

“Madre de la india”

Oleo sobre tela. 300 x 150 cm.  
1988

“Lágrimas de sangre”

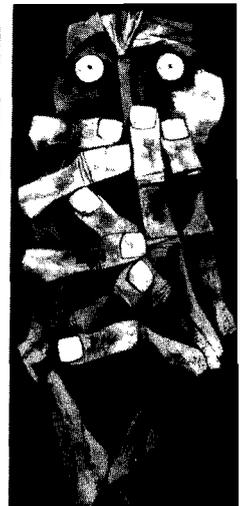
Oleo sobre tela. 220 x 110 cm.  
1973



Oswaldo Guayasamín

“Lágrimas de sangre”  
1973. Óleo sobre tela.  
220 x 110 cm.

CIESPAL



# El poder emocional de la fotografía de guerra



Imágenes Libres. El Salvador

*¿Son o no son útiles las fotografías de guerra para generar una actitud pacifista en el público? En torno a esto, la autora está realizando una investigación que examina, desde el ángulo psicológico, los efectos de la fotografía de guerra y cómo entiende y responde emocionalmente el público frente a las imágenes de la guerra. En este artículo expone algunas consideraciones al respecto.*

**N**o obstante la posición moral que una tenga, con respecto a la necesidad de la lucha armada, lo cierto es que la guerra ha sido la ocupación central del empeño humano durante más tiempo del que quisiera reconocer. Sin embargo, en el mundo moderno la mayoría percibe y experimenta el fenómeno de la guerra mediante los ojos de otros.

Los consumidores de los medios de comunicación se encuentran diariamente frente a imágenes de guerra, que les son presentadas a través de libros, periódicos, revistas, televisión, películas, y ahora hasta en el Internet. Sin embargo, y a

**DEBRA PENTECOST**, canadiense. Estudiante de doctorado en Filosofía en la Universidad Simon Fraser de Vancouver, Canadá.  
E-mail: dpenteco@sfu.ca  
Traducido del inglés por Jeffrey Morrison.

pesar de esta profusión de imágenes bélicas, actualmente muy poca gente, en Canadá al menos, enfrentará directamente la experiencia de estar en una zona de guerra, mucho menos estar de alguna manera involucrada personalmente en una.

Las imágenes de la guerra forman nuestro entendimiento de ella como fenómeno; y esta "mediación de guerra", mediante imágenes y palabras, es tan válida para aquellos que viven en áreas de conflicto como para los que tienen la fortuna de ver las guerras desde lejos. En realidad, muy pocas personas serán testigos presenciales de un bombardeo o una atrocidad; antes bien, le toca a la capacidad de relato del periodista transmitir a otros lo que ha ocurrido, "atestiguar" para aquellos que no pueden hacerlo.

Dada la posición central del periodis-

mo, para registrar los hechos de la guerra y para la búsqueda de la paz, parece de importancia primaria comprender la ubicación de las fotografías estáticas como memoria de la crónica humana, a más de entender los lugares emocionales al que van los observadores al ser enfrentados con tales imágenes. Si el resultado deseado es el cambio social positivo, entonces ¿cómo pueden ser transmitidas las fotos de guerra de tal forma que el público ponga atención? Citando al famoso fotógrafo de guerra Donald McCullin: el público se "indignará" y, por ello, se "motivará en forma suficiente para tratar de cambiar el mundo" (McCullin, 1984a: 54).

## La fotografía como memoria colectiva

Ahora, quiero contextualizar mi propia motivación para el estudio de la fotografía

de guerra. Las fotos de guerra se tratan a menudo en términos de su poder: su poder de conmovernos, motivarnos, iluminarnos y, finalmente, su poder de provocar el cambio social. Pese a los ambientes saturados de imágenes en que muchos de nosotros vivimos, algunas fotografías de guerra informativas todavía tienen el poder de captar la atención de la gente, hacerles notar.

Efectivamente, en la entrega de septiembre/octubre de 1997, celebrando el vigésimo aniversario de la revista *American Photo*, los editores se enfocaron en el fotoperiodismo. Volvieron a tocar un tema que habían presentado dos años antes, cuando preguntaron si estábamos presenciando "la muerte del fotoperiodismo". El artículo de fondo, para el número referido, comenzó con las palabras "Todavía tiene importancia". Utilizando una página con una foto de apertura que mostraba un soldado estadounidense en Vietnam, y con los títulos "Emoción", "Valentía" y "Memoria", en negrilla, el editorial argumentaba que el poder de la fotografía estática, para enfocar los sentimientos y emociones, sigue en pie; que los fotógrafos deben continuar arriesgando sus vidas en la esperanza de tomar fotos que se conviertan en imágenes de la historia; y que las fotografías estáticas son un aporte a nuestras memorias co-

lectivas y despertares subjetivos. Según sus palabras: "Sentir la necesidad de hacer fotos que permanecerán como testigos para las generaciones venideras es un impulso de extraordinaria esperanza: la esperanza de que, al mirar y recordar, todos seremos tocados e incluso cambiados en forma positiva" (Schonauer, 1998: 55).

Pasé mi niñez durante la década de los años sesenta, y ello puede contribuir a mi fe idealista en el poder de la fotografía de guerra para influir en la opinión pública y promover el cambio social. Mi conciencia y entendimiento políticos fueron formados por los acontecimientos traumáticos de aquella década, siendo los más prominentes las protestas antiguerra y las manifestaciones estudiantiles en contra de la injerencia estadounidense en Vietnam, y los varios asesinatos, especialmente el de Martin Luther King. Así, ya estuvo colocado el cimiento, por así decirlo, para que yo recibiera la fotografía de guerra que impresionó mi conciencia como niña. Yo tenía casi trece años en ese momento. Era 1972, y recién se había tomado la fotografía de Nick Ut de los niños bombardeados con napalm, corriendo por un camino en Vietnam del Sur.

La teórica y escritora Susan Sontag describe las primeras fotografías de gue-

rra que ella recuerda haber visto cuando niña, las que contribuyeron a su propio despertar político acerca de los horrores de este mundo. Para Sontag, fueron las fotos que salieron de los campos de concentración en Bergen-Belsen y Dachau, en julio de 1945. Ella tenía 12 años por ese entonces, y comenta acerca del impacto de ver tales imágenes a una edad cuando no podía comprender plenamente su significado. En una descripción frecuentemente citada, con respecto a los procesos emocionales que sufrió en ese momento, Sontag dice: "Nada que yo haya visto -ni en fotografías ni en la vida real- me ha lastimado tan aguda, profunda, instantáneamente. De hecho, parece posible dividir mi vida en dos partes: antes de que viera aquellas fotografías y después... Cuando miré esas fotos, algo se rompió. Se había alcanzado algún límite, no solamente el del horror. Me sentí irrevocablemente acongojada, herida, pero una parte de mis sentimientos comenzó a tensarse, algo dejó de existir; algo sigue llorando" (Sontag, 1977: 20).

#### El poder de una fotografía

Al leer esa descripción he pensado a menudo que describe acertadamente mis propias experiencias con la foto de Nick Ut, que muestra los niños sudvietnamitas que habían sido bombardeados con napalm. Juzgando por el permanente poder de esa imagen desde que fue tomada, obviamente no soy la única.

La idea de que una fotografía de guerra pudiese fomentar el cambio social se replanteó durante la guerra de Vietnam en la creencia de que las fotografías pueden efectivamente detener las guerras a través de su efecto sobre la opinión pública, haciendo que las personas enfrenten las verdades detrás de la guerra. Esta presunción puede verse claramente en un artículo de prensa en *The Irish News*, un diario republicano de Belfast. En 1991, al principio de la guerra del Golfo, el periódico destacó en una media página la foto de Nick Ut. El título del artículo fue "Perseguido por el espectro de Vietnam", pero más importante para nuestros fines fue la leyenda de la foto, que decía: "La fotografía que cambió el rumbo de la participación americana en la guerra de Vietnam. Esta es la imagen que desconectó la opinión del público estadounidense".



Nagasaki, 1945.



Kevin Carter, Estados Unidos

Sudán, marzo de 1993.

La anterior es una aseveración bastante impresionante respecto de una fotografía en particular. En realidad, ¿puede poseer semejante poder una foto? La *Associated Press* estima que la fotografía de Nick Ut, muy posiblemente, apareció en la primera plana de todos los periódicos de los Estados Unidos la mañana siguiente, y aún recibe solicitudes para reproducir la imagen, por lo que ha merecido el lema de "la foto que no descansa".

Esta fotografía de guerra, y muchas otras, puede considerarse tanto un icono como una memoria de la historia humana. La palabra griega *eikon* tenía el significado original de retrato o representación, conllevando a veces una connotación conmemorativa. En la Iglesia Cristiana Ortodoxa de Europa Oriental, la palabra "icono" con el tiempo llegó a significar un retrato o escultura sagrada de un santo o figura religiosa. Actualmente, el uso de la palabra se ha ampliado para referirse, también, a imágenes que inspiran sentimientos de sobrecogimiento que, tal vez, se combinan con otras emociones como horror, compasión o inspiración, y que simbolizan una época o sistema de creencias (Goldberg, 1991).

El poder de los iconos fotográficos se relaciona con el modo en que colaboran la percepción visual, la memoria y la imagen, conformando comunicados que son intensamente significativos e impactantes. El icono incita interés, reflexión, con-

templación y recuerdo, yendo más allá del reconocimiento superficial y efímero y del procesamiento de información que acompaña una gran parte de las imágenes noticieras sin fuerza que encontramos en los medios de comunicación masiva.

El fotoperiodista británico Chris Steele-Perkins ofrece una definición útil del icono fotográfico: "Una buena fotografía es la destilación de la experiencia. Debe ser más expresiva, más poética, más intensa, más cargada de percepción de lo que comprendería un espectador, de algún suceso, simplemente estando allí" (Turner, 1987: 27).

El editor fotográfico Fred Ritchen comenta sobre las propiedades de la fotografía estática, él piensa que es útil en la búsqueda de enriquecer el entendimiento y la conciencia del público. Ritchen declara: "El mundo está envuelto en conflicto, y la comprensión es mínima. Hemos aprendido con la cobertura de la guerra de Vietnam que las fotografías periodísticas pueden ser explosivas y también incisivas... La capacidad de la fotografía de dar lugar al enfrentamiento inmediato y visceral, de transmitir comprensión, de entrar en la ambigüedad, de describir complejidad, de simbolizar una situación, la convierte en una herramienta útil y potente para aumentar la conciencia" (Ritchen, 1984:27).

En calidad de memoria de la historia

humana, la fotografía funciona para atestiguar las tragedias de la guerra, manteniendo frente a nuestros ojos los individuos y eventos de la historia y, es de esperarse, ante los ojos de las generaciones futuras.

### Del horror a la fascinación

Sin embargo, hay puntos de vista menos entusiastas acerca de los poderes y efectos de las fotografías de guerra sobre el público. La contrapartida de esta confianza en ese poder se encuentra en un comentario de William James: "...mostrar la irracionalidad y el horror de la humanidad no tiene efecto sobre los hombres. El horror fomenta la fascinación" (Clarke, 1992: 82).

Una revisión de una de las autobiografías de Donald McCullin asume este argumento, declarando que las fotografías de guerra han sido siempre problemáticas. Se argumenta que quien mira la fotografía de guerra está preso de una paradoja; es decir, se enfrenta a un mundo extraño, distante y a menudo, en forma perversa, espectacular; un mundo que es casi siempre completamente distinto a las experiencias propias del observador. Por tanto, podría ser el sentido de fascinación y espectáculo que al final vence, a pesar de los aspectos morales de alguna fotografía de guerra en particular. Captando en una fotografía lo inimaginable, el público puede consumir el ho-

ror desde una distancia segura. Hasta Donald McCullin mismo empleó el término "fascinación horrorizada" para explicar su propia posición paradójica como fotógrafo de guerra (Clarke, 1992: 82-3).

Entonces, surge la pregunta: ¿cambian alguna cosa las fotografías de guerra? La "limpieza étnica" en la ex Yugoslavia se llevó a cabo pese a la fuerte presencia de fotógrafos y periodistas que cubrían la guerra civil.

Un artículo de prensa, escrito en 1972, reseñó dos exposiciones de fotografías de guerra, una destacando a David Douglas Duncan, y la otra a Larry Burrows y ciertos fotoperiodistas más jóvenes, muertos en Vietnam. El periodista pregunta si las fotografías de guerra en efecto cambian las cosas, y además pregunta, si acaso no lo hacen, "¿es posible que no consigan más que hacer el juego a un nuevo y juvenil gusto por las mutilaciones y la masacre?" (Thornton, 1972).

### El público y las fotografías de guerra

Mi investigación es una combinación del argumento acerca del poder de la fotografía de guerra, que se consolidó durante la guerra de Vietnam, y del planteado luego de la guerra del Golfo Pérsico, de 1991, según el cual se postulaba que tal vez la gente realmente no quiera ser informada respecto de los verdaderos horrores de la guerra. Una buena parte de la discusión entre los periodistas, durante y después de la guerra del Golfo, se centró en la creencia en el "derecho del público a saber" lo que sucedía en el Golfo. Pero, quizás, la gente no quiere saber; quizás solo quieren atar cintas amarillas alrededor de los árboles y que ahí termine la cosa. ¿Y entonces qué?

Donald McCullin manifiesta, respecto a las reacciones negativas que cosechó de su propio trabajo fotográfico: "¿Por qué le era imposible para alguien contemplar el sufrimiento de un hombre en Bangladesh? Existen otras cosas por qué preocuparse a más de la agonía en decidir qué comprar... ¿No es eso lo que significa la conciencia? ...Y entonces se me pregunta: '¿A quién le importa un ble-do? No tienes derecho a contarnos al respecto'. Me quedé atónito ante la ira de la gente. Pero, ¿por qué debiera yo tener que defenderme? ¿Por qué era yo el que estaba en el banquillo? Yo fui solo un vehículo. Llegué adonde ocurría. Y

si no lo hubiese hecho, otra persona lo hubiera hecho. Y si otro no lo hubiese hecho, el público hubiera permanecido en su ignorancia confortable respecto a lo que sucedía" (McCullin, 1984b:190).

Se han dado muchas propuestas generales argumentando que la gente no quiere saber o ver los variados traumas del mundo. Ciertamente, existen personas que consiguen placer mirando las fotografías de guerra e imágenes de violencia en general, y esta reacción también será incorporada en mi estudio. Pero también existen muchos mecanismos psicológicos de defensa que los seres humanos utilizan para hacer frente a los eventos traumáticos.

Cuando comencé mis estudios para el doctorado, decía que, en mi opinión, todos sufrimos de una forma diluida de trastorno postraumático del estrés para sobrellevar el aluvión de eventos e imágenes inquietantes que nos bombardean a diario en nuestro mundo actual de los medios de comunicación masiva. Desde entonces, me he visto forzada a refinar mi percepción para incluir toda una gama de mecanismos psicológicos de defensa. Pronto sabré si seré capaz de identificar estos mecanismos a partir de las respuestas del público. Por el momento he generado la siguiente lista:

**S**e argumenta que quien mira la fotografía de guerra está preso de una paradoja; es decir, se enfrenta a un mundo extraño, distante y a menudo, en forma perversa, espectacular; un mundo que es casi siempre completamente distinto a las experiencias propias del observador.

- De Sigmund Freud tenemos el concepto de la búsqueda del placer, y tal vez una tendencia aún más fuerte de evitar lo que no nos produce placer.

- La represión.

- Sobrecarga de información, teorías sobre el estrés, mecanismos para sobrellevarlo, trauma, trastorno postraumático del estrés, deshumanización, shock, desensibilización, una degradación de las reacciones a las imágenes violentas.

- Las personas pueden tener sensaciones de impotencia y quemimportismo en su habilidad de cambiar las realidades sociales y políticas de manera significativa.

- Además, pueden existir factores de personalidad, a priori, que determinen la razón de la atracción o repulsión que siente una persona, y también podrían existir diferencias genéricas en las respuestas.

En mi investigación, a fin de cuentas, quiero ver cuáles tipos de imágenes de guerra son significativas y cuáles aún mantienen su "impacto", como quiera que el público defina este poder. También deseo seguir rastreando los tipos de fotografías que el público no quiere ver, y entender sus respuestas emocionales frente a estas imágenes. ●

### REFERENCIAS

- CLARKE, Graham (1992), "Don McCullin - Unreasonable Behaviour: An Autobiography", In: *History of Photography*, 16 (Spring), 82-3.
- GOLDBERG, Vicky (1991), *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, New York: Abbeville Press.
- McCULLIN, Donald (1984a), "The Eye of the Storm: Beirut", In: *Aperture* 97 (winter), 48-63.
- McCULLIN, Donald (1984b), "Donald McCullin: A Life in Photos", in *Granta* 14 (winter), 172-196.
- RITCHEN, Fred (1984), "The Photography of Conflict", In: *Aperture* 97 (Winter), 22-27.
- SCHONAUER, David (1998), *American Photo*, 9 (5) (September/October), 55.
- SONTAG, Susan (1977), *On Photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- THORNTON, Gene (1972), "Do War Pictures Change Anything", In: *New York Times*, June 25, 1972, p. D21.
- TURNER, Peter and Jacqueline DE GIER, 1987, "Concerning Chris Steele-Perkins", In: *Creative Camera*, 11, 9-32.